

1 . 1 9 9 9



# Арион

1  
99



Ж у р н а л П о э з и и

1 . 1 9 9 9



# Арион

№21

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



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

Компьютерная верстка Людмилы Быковой

Адрес редакции:

103006, Москва, ул. Садовая-Триумфальная, 12—14, комн. 12

Телефон/факс: (095) 209-17-83, факс: (095) 209-62-47

Электронная версия: <http://www.infoart.ru/magazine/arion>

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Уважаемых коллег просим при перепечатке ссылаться на наше издание

**ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПОПЕЧЕНИЕМ  
АНДРЕЯ ГРИГОРЬЕВА**

Техническая поддержка — издательское объединение «Композитор»

**ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:**

Илхам Бадалбейли, Анна Голосовская,  
Андрей Григорьев (председатель), Александр Захаров,  
Михаил Швыдкой

**Из общего тиража номера Институт «Открытое общество» выкупает  
и рассылает в библиотеки РФ и стран СНГ 300 экземпляров**

Отпечатано с оригинал-макета  
в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6.  
Заказ № 443

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

© Редакция журнала поэзии «Арион»

## В ЭТОМ НОМЕРЕ:

	<b>читальный зал</b>
Бахыт Кенжеев. Это он, не я .....	28
Генрих Сапгир. Слова .....	91
	<b>голоса</b>
Алла Михалевич .....	5
Вячеслав Куприянов .....	8
Вадим Фадин .....	11
Тимур Зульфикаров .....	51
Ольга Рычкова .....	56
Павел Иванов .....	62
Николай Гуданец .....	79
Ольга Зондберг .....	84
Ольга Сульчинская .....	116
	<b>листки</b>
Анатолий Кричевец, Татьяна Аксенова-Бернар, Андрей Цуканов, Сергей Бирюков, Виктор Мальнщук, Лидия Григорьева, Андрей Щеглов .....	36
	<b>свежий оттиск</b>
Ян Шенкман. Среднее между правдой и жизнью ( <i>о книге Сергея Гандлевского «Поэтическая кухня»</i> ) .....	87
	<b>проза поэта</b>
Александр Кушнер. Заметки на полях .....	64
	<b>транскрипции</b>
Мартинус Нейхоф. Ни свет ни заря <i>Перевод и вступительное слово Ирины Михайловой и Алексея Пурина</i> .....	120
	<b>монологи</b>
Григорий Кружков. В снежных сумерках на опушке века .....	14
	<b>алгебра гармонии</b>
Юрий Орлицкий. На грани стиха и прозы (русское версе) .....	40
	<b>ойкумена</b>
Илья Фаликов. Плюскамперфектум .....	99

В оформлении номера использованы графические работы Михаила Васильева (4, 97), Вадима Сидура (55)





## Алла Михалевич

Из цикла «ПЕРЕКРЕСТНОЕ ОПЫЛЕНИЕ»

*Д. Раскину*

•

Привет тебе, навозник шестиногий!  
Собрат двуногий этой встрече рад.  
Мы катим шар свой по одной дороге,  
и каждому тот шар великоват.

Я тоже всею грудью налегаю,  
держу плечом и упираюсь лбом,  
подталкиваю и ногой лягаю,  
чтоб удержать и сдвинуть этот ком.

О, сколько их — двурогих и безрогих  
навстречу нам по той дороге прут!  
Зачем дерьма так много на дороге,  
и кто обрек нас на Сизифов труд?

Оса-бембикс

Оса на охоте устала.  
Сверкая коротким пушком,  
она напряженно дышала  
тугим и подвижным брюшком.

И воздух вдыхала со свистом  
в ветвистую сетку трахей.  
Она не была пацифистом,  
но свой упустила трофей.

И снова на вертких жужжалок  
бросалась в тяжелый полет.  
Вот-вот смертоносное жало  
в желанный животик воткнет.

Но мухи-жужжалки не даром  
всех прочих искуснее мух:  
бьют крылья — по триста ударов  
в секунду, неслышных на слух.

Под брюхом у хищницы — мимо! —  
слегка шекотнув ей живот,  
над хищницей — неуязвима —  
лишь ножку о ножку потрет.

И в воздухе громко и звонко  
гудит перепутанный рой.  
А снизу безумная гонка  
казалась здоровой игрой.



Калека-шмель, ползущий по травинкам  
истрепанным, почти бессильным старцем,  
все хоботком елозит по тычинкам —  
для дома он не перестал стараться  
собрать нектар, свой зобик наполняя.

В сообществе шмелей — обычный житель.  
Он вверх ползет — к верхушке иван-чая,  
чтоб высоту набрать, с него слетая.  
По мне, так чем он не герой, скажите?



Золотистых блесков мириады  
целый день мелькают над цветком.  
Я полна азарта и досады:  
их никак не выловить сачком.

Есть! Поймала! Или показалось?  
Расправляю марлевый сачок:  
лишь труха какая-то прижалась,  
чуть заметный серенький штришок.

Вытряхнула! — Тут же засверкала,  
отражая солнце, эта моль,  
так, как будто и не прерывала  
золотую маленькую роль.



Слова заветные, искомые  
не потащу к себе насильно я.  
Влетают сами насекомые  
в мои стихи энтомофильные.  
В них лепесток поправят лапкою,  
качнут тычинкой или пестиком:  
как хорошо мгновенье сладкое  
на стебельке качаться вместе нам!  
Весь путь словам любовью вымости —  
и заблестят надкрылья звездные.  
И никакой несовместимости —  
лишь опыление перекрестное.



## Вячеслав Куприянов

### **ЖИЗНЬ СКОРО НАЧНЕТСЯ**

жизнь скоро начнется  
с 2 лет (можешь уже говорить  
только слух мешает) с 7

(можешь уже читать  
только разговоры мешают) с 17  
(можешь уже любить  
только чтение мешает) с 33  
(можешь уже думать  
только писанина мешает) с 41

с 50 с 65 со 100 (есть  
же еще жизнь после смерти)  
жизнь скоро начнется

в россии (в америке  
уже началась) в армении  
(в германии уже закатилась)

в стране дураков в земле  
обетованной в атлантиде в граде  
китеже лукоморье беловодье

скоро начнется (война  
уже началась) после  
30-летней 100-летней 6-

дневной после великой  
отечественной боснийской  
после первой третьей мировой  
после холодной звездной гражданской

после заключения мира сделки  
перестройки переворота переезда  
после победы разгрома разлива

зимой летом при новом добром  
царе президенте генеральном  
секретаре жизнь начнется

после потопа модерна авангарда  
во время оно в осевое время  
время икс железный век год  
жирфа осла черепахи

в век X век XX век XXX  
по московскому марсианскому времени в  
году 1917 1953 1991 1993 1995  
1996 1997 1998 1999 2000 2999



Безработные часовщики вышли  
на остановку времени с боями  
встали часы с боем механически  
остановились механические часы

полегли настольные часы  
настенные часы пали смертью  
храбрых рухнули башенные часы  
вместе с башнями где были заточены  
приговоренные к пожизненно-  
му заточению матери убицы вре-  
мени по карману ударили карманные  
часы наручные превратились в на-  
ручники на поддержку безвременно  
безработных часовщиков бросились  
толпы безнадежно безденежных и  
одиночные группы бессребреников  
на подавление бунтовщиков были  
направлены регулярные части  
вооруженные острыми часовыми  
минутными и секундными стрелками  
на их пустых знаменах было  
написано время — деньги

### РУССКИЙ ВОПРОС

Калашников?  
Барышников?  
Барышников?  
Калашников?  
.....?  
.....?  
.....?  
.....?

### ТИШИНА

Неслышанная тишина  
даже до звезд доносится  
как старые деревья  
впадая в детство  
позванивают  
играя  
своими годовыми кольцами



## Вадим Фадин

### ТО, ЧТО БЫЛО ГДР

Не на краю, но в самом центре света  
блуждающий в глубинах Интернета  
наткнется на трагический пейзаж:  
развалины, жестянки из-под пива,  
без дыма трубы и жильё, тоскливо  
увековечившее стиль «шалаш».  
Течење лет советского разлива

оставило такой осадок ила,  
что сапоги не вытащить без мыла —  
но кто-то собирается в поход,  
завидуя уехавшим на Запад,  
и, не найдя бездомных на вокзалах,  
привычно пишет письма доброты,  
предчувствуя — нет, призывая запах

горелого. Однако же за воду  
уплачено, и остовы заводов  
маячат у пожарных на виду.  
Все ж, тока нет — и нет случайной искры.  
Напрасно лгут, что всяки беды быстры —  
они тягучи: память, на беду,  
с воображеньем не играет в игры,

как будто не родились музыканты  
в округе, крúги, пройденные Данте, —  
и те забыты; всякий прерван род.  
Не напрягая совести струною,  
не бредят старожилы стариною —  
лишь голуби приезжих взад-вперед  
летают над ненужною странюю.



Дирижер поздравляет оркестр городской  
(оркестранты глядят с неизбывной тоской):  
нынче — праздничный день послушанья;  
скрипачи подчиняются взмаху руки,  
все покорны — и женщины, и старики,  
музыканты с большими ушами  
неспособны и звука сказать вопреки.

Дирижер исцеляется от немоты,  
городскому оркестру потребны шуты,  
но не писаны нотами шутки.  
Добрый юмор отпет и поспешно зарыт,  
нынче — праздник, и клоуны плачут навзрыд,  
и смешно мастерство проститутки  
в серый вечер, когда дирижер — говорит.

### НА ЧЕРДАКЕ

Разворошив осеннее гнездо,  
я поднял пыль, и в тонкий лучик света  
попали не одни углы предмета,  
но все, происходившее здесь до

моих раскопок. По частичкам праха  
до каждой буквы не восстановить  
опавших слов, но общую их нить,  
как видно, не напрасно пряла пряха:

со временем становятся видней  
когда-то потаенные картины.  
В продуманном узоре паутины —  
привычный очерк небывалых дней.



Река осталась подо льдом.  
По осени еще с трудом,  
застеклена, читалась карта  
подводных путаных путей,  
по коим рыбы без затей  
текли в дома — дожждаться марта.  
Но вот — зима, теперь вестей

не пропускает снежный слой.  
Там календарь, конечно, свой —  
в немых глубинах антимира,  
и хоть потоп или пальба,  
или на Страшный суд труба,  
а время протекает мимо  
и предсказуема судьба.

Сдувает пудру с парика,  
осталась под стеклом река,  
но неспроста затянут пояс  
еще ненужного моста;  
донос читается с листа,  
и теплых дней напрасен поиск.  
Вокруг — знакомые места.



Григорий Кружков

## В СНЕЖНЫХ СУМЕРКАХ НА ОПУШКЕ ВЕКА...

Двадцатый век — технический, жесткий. Взгляните на эту конструкцию: «ХХ» — две перекрещивающиеся балки, две опоры силовой линии или эстакады, не облагороженные ни единой ионической колонной. В XIX веке, слава Богу, еще сохранялась одна, а XVIII век недаром считается веком Классицизма, его украшают целых три стройных колонны — настоящие Пропилеи Разума и Художеств.

Может быть, и нам скоро выйдет если не колонна, так хоть палочка для наших ветшающих лет («а вечером на трех», по словам Сфинкса). Пока же —

Век шествует путем своим железным,  
В сердцах корысть, и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.

Цитата сильная; особенно, как подумаешь, насколько должна была деградировать «общая мечта», если она столько времени — от 1835 года до наших дней — непрерывно и бесстыдно склонялась к голой пользе... Кого еще

спросить? Я снимаю с полки Роберта Фроста — так же, как он снимал с полки Алкуина, латинского поэта IX века, когда писал свой «Урок на сегодня»:

Мы изнутри судить свой век не можем.  
 Однако — для примера — предположим,  
 Что он и в самом деле нехорош.  
 Ну что ж, далекий мой собрат, ну что ж!  
 Кончается еще тысячелетье.  
 Давай событие славное отметим  
 Ученым диспутом, давай сравним  
 То темное средневековье с этим,  
 Чье хуже, чье кромешней, поглядим...

Стоял, между прочим, июнь 1941 года. Вот пример стихов, написанных «на вырост»: чем ближе к концу тысячелетие, тем они злободневней. Поэт заранее предостерегал нас от апокалиптических настроений: «А для души — что этот век, что тот...» Разумеется, есть много вещей, вызывающих меланхолию, да и просто желание плюнуть на все и хлопнуть дверью. Эти настроения уже исследовал Гамлет, да и не он один. Скажу и я, не боясь повториться:

Если трудно глядеть с умилением  
 На идущий раздрызг и разброд,  
 Успокойтесь, примите миллениум,  
 Говорю вам: и это пройдет.

Мне не верится в существование «золотых веков», когда певец творил в полной гармонии со своей страной и эпохой. Хотя Йейтс и питал иллюзии относительно Византии времен Юстиниана, а тот же Баратынский в стихотворении «Рифма» рисовал апофеоз античного поэта:

Он пел, питомец Муз, он пел среди валов  
 Народа, жадного восторгов мусикийских.

Народ, само собой, рукоплескал тому, что мог понять. Но кто знает, не было ли наряду с прославленными на площадях и заучиваемыми в школах других, неизвестных нам поэтов, чьи творения опередили свое время и потому погибли? Книжечка Катулла дошла до нас в одном, чудом уцелевшем экземпляре. А ведь это был целый кружок поэтов, об их досугах и забавах нам известно, например, из этих стихов Катулла:

Друг Лициний! Вчера в часы досуга  
 Мы табличками долго забавлялись.

Превосходно и весело играли.  
Мы писали стихи поочередно.  
Пили, шуткой на шутку отвечали.  
Подбирали размеры и меняли.  
И ушел я, твоим, Лициний, блеском  
И твоим остроумием зажженный...

Ввиду подобных аналогий стихотворцу вряд ли стоит рассчитывать на что-то особенное. Пусть философы бьют тревогу, что *душа убывает*, что мир превращается в лягушачью канаву — так писал Дж.С.Милль сто пятьдесят лет тому назад (в трактате «О свободе»). Александр Герцен, соглашаясь с Миллем, делал вывод, что путей у человечества только два — или социальный переворот, или *муравейник*. Время поправило его: социальный переворот тоже ведет в муравейник, и даже еще вернее.

«Среди безжизненного сна» или, наоборот, «среди бури и борьбы» — что нам остается? Кажется, что все то же: забавляться табличками, подбирать и менять размеры — и помнить, что от Лициния Кальва, друга и соперника Катулла, не сохранилось ни единой строчки.

Бывают, правда, такие переломные моменты в истории, когда разбалованные поэты разом теряют все, к чему привыкли. Так было, например, в Ирландии XVII века после изгнания англичанами родовой ирландской знати — «эрлов»; десятки придворных бардов оказались тогда на дороге с протянутой рукой. Между прочим, эпоха «бродячих бардов» дала замечательный урожай поэзии.

Нечто подобное случилось и в России после революции, когда русского литератора, привыкшего уже к своему статусу «звезды» (см. статью Ж.Нива в «Истории русской литературы. XX век»), «ждал голод, а затем изгнание или сотрудничество с новой властью». Добавим: или пуля, как Гумилева, или отщепенство, как Мандельштама: недаром он так же, как тот ирландский бард-изгнанник, присягал своему развеянному прошлому:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...

История идет по кругу. Первый подъем романтизма в России случился почти двести лет назад, в эпоху Жуковского и Пушкина, второй — в начале нашего века. Характерная примета романтической эпохи — мода на поэзию, читательский ажиотаж. Но еще при жизни Пушкина, в 1830-е годы, начался отлив, проза стала вытеснять стихи. После мировой войны 1914—1918 гг. случилось то

же самое, стихи отошли на задний план, — что не преминул отметить Тынянов в своей классической статье «Промежуток»<sup>\*</sup>.

С тех пор, по-моему, цикл повторился еще один раз. На 1960-е годы пришелся новый подъем поэзии, ныне вполне завершившийся. Уточню, чтобы меня не поняли превратно: из циклической теории не следует, что в «антиромантический» период поэзия умирает или засыпает. Наоборот, лучшие стихи Пушкина, Баратынского, Тютчева были написаны уже после смены литературной парадигмы на прозаическую (1830—1850-е гг.) — так же, как лучшие стихи Мандельштама, Цветаевой, Пастернака написаны *после* Серебряного века. Поэтическая фаза отличается от прозаической, в первую очередь, *общественной востребованностью* поэзии, наличием школ, манифестов и того, что М.Бахтин назвал атмосферой «принципиального звукового неодионочества». Когда кончается поэтическая фаза, начинается эпоха поэтов-одиночек, гребущих против течения, пишущих не благодаря, а вопреки.

Но вернемся к шестидесятым. То было время, несомненно, романтическое, опьяненное первым, а потому особенно сладким, глотком свободы. Свободу, впрочем, тоже можно трактовать по-разному — политически, лингвистически и т. д. Возникшая в начале шестидесятых *элегическая школа* тяготела к пушкинскому (нравственно-эстетическому) пониманию свободы и поэтических прав. Современному читателю нелегко понять, насколько крамольны по тому времени были уныние и тоска («пессимизм»), культивировавшиеся поэтами-элегиками после «оттепели».

Видит бог, наше дело труба!  
Так уймись и не требуй огласки.  
Пусть как есть торжествует судьба  
на пороге недоброй развязки.

И, пытая вечернюю тьму,  
я по долгим гудкам парохода,  
по сиротскому эху пойму,  
что нам стоит тоска и свобода.

(О. Чухонцев, «Я не помнил ни бед, ни обид...», 1965)

Живя в Москве, я лучше знал московскую поэзию — тем более, что многое (из лучшего!) цензура не пропускала в печать. Но и в Питере элегия и другие родственные жанры, например, романтическое послание и романс (как элегическая крайность) цвели пышным цветом, нагнетая тоску и печаль:

<sup>\*</sup> На тыняновскую статью опирался и Е.Рейн в своей статье с тем же названием (см. «Арион», № 1, 1994).

Плывет в тоске необъяснимой  
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц,  
в ночной столице фотоснимок  
печально сделал иностранец,  
и выезжает на Ордынку  
такси с больными седоками,  
и мертвецы стоят в обнимку  
с особняками.

*(И.Бродский, «Рождественский романс», 1961)*

Так писал лучший урбанистический поэт поколения. А с вологодской околицы отзывался ему певец совсем другой, деревенской, закваски, но с той же элегической пронзительностью:

Печальная Вологда дремлет  
На темной печальной земле,  
И люди окраины древней  
Тревожно проходят во мгле.

Родимая! Что еще будет  
Со мною? Родная заря  
Уж завтра меня не разбудит,  
Играя в окне и горя.

Замолкли веселые трубы  
И танцы на всем этаже,  
И дверь опустевшего клуба  
Печально закрылась уже.

Родимая! Что еще будет  
Со мною? Родная заря  
Уж завтра меня не разбудит,  
Играя в окне и горя.

И сдержанный говор печален  
На темном печальном крыльце,  
Что было веселым в начале,  
То стало печальным в конце.

На темном разъезде разлуки  
И в темном прощальном авто

Я слышу печальные звуки,  
Которых не слышит никто.

(Николай Рубцов, «Прощальное», до 1970)

По важности последствий элегическая школа, безусловно, должна быть поставлена на одно из первых мест в поэтическом спектре шестидесятых годов. Но к семидесятым обозначился кризис первоначального романтизма, читательский интерес стал поворачивать на прозу. Чем ответила поэзия? Как бывало и раньше на соответствующем отрезке синусоиды, она стала активней всасывать прозаический сор жизни, сдвигаясь в сторону реализма. Тогда-то Чухонцев написал своего «Однофамильца» — поэму отрезвления, тогда-то он стал пересчитывать «Своих» — верный признак подступающего одиночества. Характерно стихотворение Гандлевского «Что-нибудь о тюрьме и разлуке...» Начавшись с риторических обращений: «Выйди осенью в чистое поле, ветром родины лоб остуди», — стихотворение кончается охлаждающей рефлексией, взглядом как бы со стороны на разговаривающего «сам с собой» *поxmелюгу*:

Пруд, покрытый гусиною кожей,  
Семафор через силу горит,  
Сеет дождь, и угрюмый прохожий  
Сам с собой на ходу говорит.

Связь с элегией шестидесятых, в частности, с цитированным уже стихотворением Чухонцева, прямая, — что подчеркивается и переключкой образов:

Мы срослись. Как река к берегам  
примерзает гусиною кожей,  
так земля примерзает к ногам  
и душа — к пустырям бездорожий.

Так что И.Фаликов почти не преувеличил, назвав «Я не помнил ни бед, не обид...» вехой, на двадцать лет вперед определившей тональность русской поэзии. (Почему «почти», см. ниже.)

Теперь мы готовы расшифровать и нынешнее самоопределение Сергея Гандлевского — «критического сентименталиста». Сентиментализм, в данном случае, — элегичность («Элегия на сельском кладбище» Грея-Жуковского и т. д.); критичность — сор жизни, «антипоэтическая» прививка к чистой элегии. Таким образом, «критический сентиментализм» оказывается равен элегизму второй, усовершенствованной модели 1970-х годов, вполне выработавшейся лет уже двадцать тому назад в стихах Бродского, Чухонцева, да и самого Ганд-

левского. Этот жанр в настоящее время работает уже на чистой инерции, что доказывается творчеством многочисленных подражателей и — отчасти — самих вышеназванных поэтов в восьмидесятые-девяностые годы.

Ныне *стиховая инерция* окончательно сходит на нет. Манифесты и схватки отошли в историю. В прошлом — и эстрадная поэзия 60-х (параллель бальмонтовско-брюсовскому символизму и футуризму), и реалистический элегизм семидесятых (параллель акмеизму), и послеперестроечные группы метаметафористов, иронистов и т. д. (параллель послереволюционным имажинистам, лефовцам и ничевокам). Наступает, уже наступило — и надолго — время одиночек, барсучьих нор — время великой, неограниченной свободы не востребованности. Впрочем, Вячеслав Иванов как-то заметил, что не заказного искусства не бывает; если художник творит не по заказу, значит, он делает это *впрок*. Итак, наступило время работы впрок.

Говоря о поэтическом ренессансе 60-х, не худо бы вспомнить, на какой поэтической почве он возник, какой приемлемостью был обеспечен. Тут поэты нередко играют в прятки с публикой и сами с собой. Мы почему-то (понятно, почему) склонны затушевывать или даже утаивать влияние ближайших современников, охотно признавая свое родство с далекими предшественниками. Тот же Чухонцев, например, аукается с пушкинской эпохой, от Жуковского до Тютчева, братается с Дельвигом («Творец, ты бессмертный огонь сотворил: Он выкурил трубку, а я закурил»), — но, кажется, смущается своей задолженности Борису Пастернаку, своих, по выражению И.Фаликова, переводов «с переделкинского на павловопосадский».

Пусть даже ты уйдешь — я не умру.  
...И тень в жару, и зяблика в бору.

Пусть даже ты уйдешь — я буду знать,  
что, названная, прибежишь опять,

хотя тебе и будет невдомек,  
что я один, но я не одинок,

что ты как дух со мной наедине.  
...и ночь в окне, и лампу на стене.

*(«Я назову тобой бездомный год...», 1966)*

Это «возвращение и подхват», по сути, разработка композиционного приема, введенного Борисом Пастернаком в «Рождественской звезде»:

...Все злей и свирепей дул ветер из степи...

...Все яблоки, все золотые шары...

Но дело не только в формальном приеме. Интонационное эхо расширяет смысл адресата стихов «Я назову тобой бездомный год...» — делая его больше, чем просто женщина, больше, чем возлюбленная: «хотя тебе и будет невдомек, / что я один, но я не одинок, / что ты как дух со мной наедине».

Также и Иосиф Бродский обязан не только Ахматовой и Мандельштаму, или, скажем, Кантемиру с Державиным, или Одну с Элиотом, но и тому же Пастернаку, чье имя он вообще избегал называть (разве что в беседах с Соломоном Волковым признал, что евангельские стихи из «Доктора Живаго» ему «очень сильно» нравятся).

А между тем, «Строфы» Бродского, например, написаны явно по канве пастернаковского перевода из Шелли, — и только общим гипнозом можно объяснить, что этого еще никто не отметил. Хотя Бродский взял у Пастернака (именно у Пастернака, а не у Шелли) и редчайший размер (двухстопный анапест), и тему, и — самое главное — интонацию.

Разобьется лампада,  
Не затеплится луч,  
Гаснут радуг аркады  
В ясных проблесках туч.  
Расколовшейся лютни  
Кратковременен шум.  
Верность слову минутней  
Наших клятв наобум.

*(П.Б.Шелли, «Строки», пер. Б.Пастернака)*

Как подзол раздирает  
бороздою соха,  
правога разделяет  
беспощадней греха.  
Не вина, но оплошность  
разбивает стекло.  
Что скорбеть, расколовшись,  
что вино утекло?

*(И.Бродский, «Строфы»)*

Шестидесятники еще застали Ахматову и Пастернака; и хотя жители двух поэтических столиц с партийной лояльностью, ныне несколько смешной, всегда выставляли вперед: ленинградцы — Ахматову, москвичи — Пастернака, их присутствие было китом, на котором стояла эпоха. Иные знали даже Николая Заболоцкого (чи самые гениальные вещи написаны, конечно, до войны) — и других прекрасных поэтов старшего поколения, хотя, может быть, и не того высшего уровня, как названные три. Впрочем, был четвертый, принадлежащий тому же ряду — Арсений Тарковский, и мне выпало счастье с ним встречаться, хотя и недолго. Наше общение, как это ни досадно сейчас вспоминать, прервалось очень глупо: я принял всерьез одну его добрую фразу из предисловия к моим стихам — и устыдился своего несоответствия, дал зарок не появляться перед учителем, пока не отработаю стихами этого аванса. Не понимал по наивности, что Арсений Александрович был просто щедр на похвалы молодым и не придавал этому большого значения.

Впрочем, молодость я провел в провинции — в Томске, а потом и вовсе в маленьком городке на Протве, так что в бытописатели столицы не гожусь — слишком многого не видел и не застал. По своей безалаберности и полукрестьянскому происхождению я тогда почти не знал поэтов Серебряного века и, следовательно, не имел иммунитета против таких заводил, как Евтушенко и Вознесенский. Впрочем, утоляя жажду пафоса, декламировал не их, а Бориса Корнилова, особенно поэму «Моя Африка». Беллу Ахмадулину я тоже любил и читал, хотя эта любовь так и осталась без развития — мне все хотелось, чтобы она меня повела куда-то еще, а она не вела.

Конечно, поэтический *канон* стоял вверх ногами. До Пастернака и Мандельштама молодые доходили не сразу: сперва прочитывались поэты разрешенные, в том числе, из так называемой «фронтальной обоймы» (в этом и была их «индульгенция»). Евгений Винокуров быстро достиг взаимопонимания со своими редакторами — и больше всех на этом проиграл. Александр Межиров и Давид Самойлов с трудом, но прокладывали себе дорогу в печать. Борис же Слуцкий был по уши вбит в землю цензурой — лучшие его стихи лежали ненапечатанными до самой его смерти.

Многое, слишком многое находилось тогда «ниже уровня моря» — например, стихи числившихся по переводческому цеху поэтов всех поколений: Аркадия Штейнберга и Георгия Шенгели, Германа Плисецкого и Марка Самаева, Семена Липкина и Владимира Тихомирова... назвать всех — дело невысказанное, да и жанр этих заметок не «в общем и целом», а «к примеру». Вообще, объяснить, почему одно как-то находило дорогу в печать, другое же — ни в какую, очень трудно: для этого надо растащить крючками логики множество мельчай-

ших причин-бирюлек. И если выходили такие книги, как (к примеру) «Ночной дозор» А.Кушнера, то за этим наверняка таились какие-то невидимые миру драмы и эпопеи, героизм и риск, интриги и жертвы. Однако сборники стихов, изданные тиражом в 25 и 50 тысяч, исчезали с прилавков за несколько часов — без преувеличения.

Приметой поэтического ренессанса было, наряду с читательской модой, и «кучкование» поэтов. Оно проявлялось в активизации литобъединений, а когда власть взяла это дело под свое крыло, — в различных семинарах и совещаниях молодых литераторов. Помню, на одной из таких сходов в МГК ВЛКСМ в Колпачном переулке мне сунули в руку тетрадку стихов Юрия Кублановского. Впечатление запомнилось на всю жизнь: одно дело — учиться у поэтов «с полки», а другое — у своего сверстника. Я сразу окрестил эти стихи «белогвардейскими» — казалось, их автор и впрямь ходил в юнкерской фуражке, ездил в подмосковную, влюблялся в кузину... («Революция? — Не знаю, не слышал.») Поразило, как может чеховская, бунинская проза звучать в современном стихе. Например, в балладе о повесившемся нигилисте:

Теперь там осенняя каша,  
И галки, и ветер винтом.  
И в капоре черном мамаша  
Сидит на скамье под зонтом.

*(Концовка стихотворения. Цитирую по памяти)*

Впрочем, вру. Была там и современность — скажем, стихи о детях в дачном поселке, об их дикарском племени и сильном, жестоком предводителе:

Видно, кому-нибудь плохо придется,  
Кто-нибудь будет наказан — и вплавь  
За ночь единую переберется  
С детского берега — в взрослую явь.

Так же случайно мне попали в руки и стихи Алексея Цветкова. Помню про Лету и про лодку, которая уходит и теряется в тумане — так что уже не поймешь, куда причаливать и на каком берегу жизнь, а на каком смерти:

Курносая тень принимает швартовы,  
Дыхания больше не трать.  
Нас время учило, но мы не готовы —  
С какой стороны умирать?

У Цветкова замечательно работали оба регистра — и глуховатый амфибрахий, и мускулистый ямб:

Трудись, душа, в утробе красной,  
Как упряжной чукотский пес,  
Чтоб молот памяти напрасной  
В труху полвека не разнес.

Цветков, Кублановский, Кенжеев — все они вскоре оказались на том берегу. Минули семидесятые годы и восьмидесятые. У лучших из нынешних стихотворцев два главных романтических жанра — элегии и послания — разработаны, кажется, до совершенства. А вот по количеству *мурашек* потери все-таки произошли (так мама моя говорила: если бегут мурашки, то — да). Может быть, это и есть усталость жанра?

Тынянов учил, что элегию сменяет ода. Если под одою понимать нечто громокипящее, вроде Ломоносова или Василия Петрова, то вряд ли мы этого скоро дождемся — по крайней мере, без новых имперских побед или олимпийских триумфов.

Но оду можно понимать и в другом смысле — горацанском. Славить можно и свой огород, и домашнюю утварь, и пар на стекле. В этом смысле ода всегда существовала рядом с элегией — и внутри ее. В. Берестов в статье «Лестница чувств» показал, что для русской лирической песни характерно движение от одного конца эмоционального спектра к другому: от «разгуляя удалого» до «сердечной тоски» или обратно. Разумеется, это относится не только к фольклору. В «Журавле» Горация «лестница чувств» ведет от тоски к ликованиям точно так же, как в русской «Лучинушке».

Мне кажется, что стихи позднего Пастернака представляют образец *неогорацанской оды* нашего времени. Та же «лестница чувств» в «Августе», во многих других стихотворениях, внутренне — драматичных, внешне — классически ясных и уравновешенных. Это жанр вполне продуманный и *принципиальный*: миру Божьему, природе — благоговение, Риму — осторожная, трезвая оглядка. Впрочем, и вечная природа не вполне свободна от угроз и знамений времени. Скажем, когда Эренбург написал «Оттепель», Пастернак сочинил «Заморозки» (1956), тоже своего рода «заметки фенолога»:

Холодным утром солнце в дымке  
Стоит столбом огня в дыму.  
Я тоже, как на скверном снимке,  
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,  
 Блеснув за прудом на лугу,  
 Меня деревья плохо видят  
 На отдаленном берегу.

Прохожий узнаётся позже,  
 Чем он пройдет, нырнув в туман,  
 Мороз покрыт гусиной кожей,  
 И воздух лжив, как слой румян...

Вспоминаете? — «Пруд, покрытый гусиной кожей, светофор через силу горит, сеет дождь, и угрюмый прохожий...» Вот откуда он идет, этот угрюмый прохожий, — побывав по дороге в стихах у Олега Чухонцева и приморозив к берегам его реку.

Сейчас я выскажу одну крамольную мысль. Мне иногда кажется, что тот же самый мороз, уберегший Россию от француза, как-то неофициально, между делом, хранит и русскую поэзию от слякоти и растекания. Ведь поэзия кристаллична по своей структуре; вещество языка в ней пребывает в особом, геометрически упорядоченном состоянии. Вот почему русский холод полезен ее здоровью.

В предисловии к новой книге Н.Ванханен «Зима империи» Анатолий Гелескул рискнул, хотя и с оговорками, произнести нечто похожее: «в России сейчас рождаются стихи, может быть, лучшие на всем европейском — простите, евразийском — пространстве. Звучит бахвальски, но как знать — время покажет».

Полагаю, что Гелескул достаточно знает, по крайней мере, испанскую, французскую и польскую поэзию, чтобы не говорить без оснований. И я (в той степени, в какой мне ведом другой, английский конец спектра) склонен присоединиться к его мнению. Теперь, когда пыль улеглась и в журналах не заметно явного перевеса ни одной из школ и течений, средний уровень стихов явно выше, чем, скажем, пятнадцать-двадцать лет тому назад. Притом, кажется мне, что поэзии нашей пошло на пользу внезапное расширение (когда ее выпустили из банки) — что тоже, как известно из физики, способствует охлаждению и кристаллизации.

Сам же поэт (если продолжить сравнение на этом физическом жаргоне) — «нагретое тело»; чем больше разница температур между ним и окружающей средой, тем больше к. п. д. системы.

Заграница предоставляет русскому поэту большие к этому удобства. У Ирины Машинской, живущей неподалеку от Нью-Йорка, есть стихотворение «В полседьмого навеки стемнеет...»: пригородный житель, возвращаясь со службы, доезжает до конечной остановки метро и бредет к парковке забрать свою

машину и ехать дальше. Все вокруг: холод и темнота, взывший зверем мотоцикл, горящие, «как спиртовки», города за рекой и осеняющая их пустота — жутко, чуждо человеческой душе и сердцу. «Пострашнее татарских костров», — говорит автор; и сразу вспоминается блоковское: «На пути — горячий белый камень, За рекой — поганая орда. Светлый стяг над нашими полками Не взиграет больше никогда». Ассоциация абсолютно неожиданная, но попадающая в точку. И не в том дело, что «не взиграет» стяг, и даже не в том, о чем писал Д.Мережковский в «Грядущем хаме»: Америка как аванпост «Востока», всемирной равняющей и трамбующей «орды», — а в том, как страшно человек заброшен в ночь истории, в ночь собственной стремительно летящей жизни:

Все же странно, что с этой горою  
неподвижной — по небу лечу.  
Я замерзшую дверцу открою  
и холодное сердце включу.

«Невозможность поэзии» — так Г. Адамович назвал свою лучшую статью, опубликованную в 1958 году. В ней он вспомнил, между прочим, забытого «гения» послереволюционных лет, Василиска Гнедова, автора знаменитой «Поэмы конца», который выходил на эстраду с угрюмым, каменным лицом, долго молчал, потом медленно поднимал кверху огромный кулак и объявлял: «ВСЁ!»

Бывают периоды, когда ощущение конца захватывает не только стариков, но чуть не всех поголовно. Наш распадающийся мир — это верленовский Рим периода упадка, «когда, встречая варваров рои, акростихи слагают в забытьи» под глумливым взглядом что-то чересчур обнаглевшего раба:

Все выпито. Что тут, Батилл, смешного?  
Все выпито, все съедено. Ни слова.

«В последние сто лет, — пишет Адамович, — оно [искусство] больше сменило форм, больше отвергло, большим увлеклось, больше возненавидело или провозгласило, словом, больше проявило нетерпения и непоседливости, чем за два тысячелетия до того...»

Скорость, как известно, ведет к мельканию, мелькание — к слиянию в одну смазанную картину, статичную в своей смазанности; так сходятся крайности: «мобильный Запад» сходится с «неподвижным Востоком». Реальность истории превращается в какой-то символистский сон, в котором само движение иллюзорно: «Летит, летит степная кобылица...» — и кажется, что под ее ногами уже не ковыль, а клубящийся дым небытия. На этом фоне мы, может быть, толь-

ко и остаемся еще золотой серединой, подмороженным перекрестком времен. Местом, где что-то еще происходит на самом деле.

«Холод и мрак грядущих дней», о котором предупреждал Блок, настал, и отступил, и снова придвинулся. Но гиперборейским жителям к такому повороту, конечно же, не привыкать. Наоборот —

Зима. Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь...

Заметьте: этот крестьянин — явный графоман; по крайней мере, чувства его графоманские: главное наследить, расписаться по свежей пороше, а там пусть хоть волки съедят. Оттого он и торжествует, когда бы немец только поежился.

Кажись, мы и впрямь последний оплот. Вся надежда на нас — или уж тогда, пожалуй, только на пингинов. В Антарктиде мороз еще лютей. И, наверное, ходит там по берегу какой-нибудь великий поэт в тулупчике и в лапах и бормочет вдохновенно себе под нос, пока рядом переминаются почтительные ученики-перипатетики.

А далеко-далеко, среди ослепительного льда, уже приближаются, дымя своими вонючими трубами, маленькие железные «седовы».



Бахыт Кенжеев

ЭТО ОН, НЕ Я

• • •

Кто ранит нас? кто наливной ранет  
надкусит в августе, под солнцем темно-алым?  
Как будто выговор, — нет, заговор, — о нет,  
там тот же корень, но с иным началом.  
Там те же семечки и — только не криви  
душой, молитву в страхе повторяя.  
Есть бывший сад. Есть дерево любви.  
Архангел есть перед дверями рая  
с распахнутыми крыльями, с мечом —  
стальным, горящим, обоюдоострым.  
Есть мир, где возвращенье не при чем,  
где свет и тьма, подобно сводным сестрам,  
знай ловят рыб на топком берегу,  
и отчужденно смотрят на дорогу

заросшую (я больше не могу)  
и уступают, и друг друга к Богу  
ревнуют, губы тонкие поджав.  
Ржав их крючок. Закат российский ржав.  
Рожь тяжела. И перелесок длинный  
за их спиной — весь в трепете берез —  
малиной искривленную зарос,  
полянью, мхом, крапивою, крушиной.

### ПЕЛЕВИНУ

На юге дождь, а на востоке  
жара. Там ночью сеют хну  
и коноплю. Дурак жестокий,  
над книжкой славною вздохну,  
свет погашу, и до утра не  
сумею вспомнить, где и как  
играло слово — блик на грани  
стакана, ветер в облаках.  
Но то, что скрыто под обложкой,  
подозревал любой поэт:  
есть в снах гармонии немножко,  
а смерти, вероятно, нет.  
Восходит солнце на востоке,  
нирвану чистую трубя.  
Я повторяю про себя  
ничьи, ничьи, должно быть, строки —  
еще мы бросим чушь молоть,  
еще напьемся небом чистым,  
где дарит музыку Господь  
блудницам и кокаинистам.



Я не любитель собственных творений,  
да и чужих, по чести говоря.  
Не изумляйся, приземленный гений,  
когда ежевечерняя заря  
окалиной и пламенем играет,

и Фазтон, среди небесных ям  
лавируя, сгорая, озаряет  
до смертных мук неведомое нам!

Любовь и страх стучатся в дверь — гони их  
на всеожженье, в бронзовый огонь,  
в окно, чтоб горло жгла космогония,  
агония, межзвездный алкоголь.  
Еще неутоленной перстью дышит  
перо твое, струится яд и мед  
из узких уст — но предок не услышит,  
потомок удивленный не поймет.

Как ты, сорвавшись с лестницы отвесной,  
он все тебе заведомо простил,  
когда повис над колокольной бездной  
с зияющими крохами светил.



Сыт по горло тревогой и злостью,  
я старею, смешон и небрит,  
и душа, говорящая гостья,  
до рассвета мне байки твердит —  
обрастая ли шерстью и мясом,  
отлетая ли в вечный азот,  
слышит влажные ветры триаса,  
и от страха подушку грызет —  
помнит — ночью, родной и непрочной,  
словно утлой любви ремесло,  
допотопной раскисшею почвой  
земноводное племя ползло —  
рыбье сердце на сушу тянулось,  
охладелою кровью шурша,  
кость ломалась, артерия гнулась —  
так она и рождалась, душа,  
так, подобно реликтовой крысе,  
позабывшей расклад и расчет,

от земли в несравненные выси  
брата нашего ныне влечет —  
к мириадам взорвавшихся точек,  
где вселенская кривда права,  
и поэзия — только наводчик  
человеческого воровства...



О чем печаль моего труда,  
и радость его о ком?  
Когда-то, некогда, никогда —  
я слышу под потолком  
нелегких крыльев стесненный взмах,  
и снится дурному мне  
учитель чтения при свечах  
и пения при луне,  
наставник хлеба, воды, свинца.  
Король ли? Скорей валет,  
простака без имени и лица,  
подросток преклонных лет.  
Не зная общего языка,  
мы темное пьем вино.  
Клубника в этом году сладка,  
и рыбы в реке полно.  
И я не однажды уже любил,  
как сыч, летал по ночам.  
Но что-то главное позабыл  
и гневное промолчал.  
Ответь, профессор, чем наша речь  
чревата, чем смерть красна?  
Но он умеет лишь свечку жечь,  
когда за окном луна,  
да рыться в стопках старинных книг,  
смеясь и шепча «ага»,  
пока у реки шелестит тростник  
и песня, как стон, долга...



Это он, повторю, это он, не я,  
близорук и пристален был от века,  
рьяно тщась в библиотеке бытия,  
словно тот аргентинский библиотекарь,  
обнаружить истину, из числа  
тех, что спят в земле, и рудничной соли,  
и любовной влаге. Она была.  
И сияла, тая. Не оттого ли  
многоженец, князь света, любитель небесных тел,  
иногда хитрец, иногда сквалыга,  
да и сам сочинитель книг, он всю жизнь хотел  
написать совершенно другую книгу, —  
где неровная падает ниц волна,  
лазуритовый ветер кричит по-русски,  
и песок взмывает с живого дна,  
где слепые, напуганные моллюски  
раскрывают створки, страшась понять,  
что там, в мире, роза? озеро? розга? —  
и глухой покорностью Богу льстят,  
напрягая влажный зачаток мозга.  
Вслед за ними, мил-человек, тверди:  
уступило чернильному голубое,  
лишь пустая раковина в груди  
будто гонит блудную кровь прибора.  
...он ветшает медленно, не ропща,  
машинально подняв воротник плаща,  
под часами ветром промозглым дышит.  
Под часами круглыми, под крестом,  
достоверно зная: заветный том  
не прочтет никто. Да и не напишет.



Век золотой — пастушки, пастухи,  
мадонна Литта, «Троица», «Метель»  
и «Братья Карамазовы». Конечно,  
его и не было, и все-таки мы дети

иных времен, раздробленных, разъятых  
и сами мы растеряны, и я —  
не исключение. И рад бы сочинить  
добротный том понятной, честной прозы  
без вывертов, ан руки коротки...

Вот замысел: соединить в одном  
романе или повести фрагменты  
из жизни, ну, допустим, сто отрывков  
из «Коммерсанта-Дейли», из «Устава  
мотострелковых войск», из «Комсомолки»  
десятилетней давности, из «Русской  
эротики», из ругани журнальной, из  
«Тибетской книги мертвых», или теле-  
программы «Мир науки», где недавно  
полнеющая дама средних лет  
с улыбкой поясняла, почему  
бессмертье невозможно: клетки, дескать,  
умеют лишь полсотни раз делиться,  
а дальше — умирают.

Эта книга  
не худо б отразила *fin du siècle*,  
с его записками по электронной почте,  
междугородными звонками, и молчаньем  
по телефону, яростным закатом  
над молчаливою Невой, безумным нищим  
с потертой кепочкой, с расстроенной гармонью  
в подземном переходе.

Иногда  
мне кажется, что я — зажился, что ли  
на белом свете.

А все-таки Набоков оценил бы  
идею эту, и не он один.  
Я тоже полагаю жизнь изнанкой

великолепного ковра, который  
двуногому без перьев в этом мире  
увидеть не дано,  
а может, не дано и после смерти.  
Но вдруг и вправду вся ее тщета,  
(немытая посуда, рюмка водки  
на шатком столике — винты бы подкрутить,  
да руки не доходят — и сирень  
засохшая в пластмассовой бутылке) —  
каким-то дивным промыслом единым  
охвачена?



...погоди. Зачем ты себя калечишь,  
не к иллюминатору самолета  
прижимаясь, а к воздуху, бисер мечешь  
перед черт-те кем. Если в жизни что-то  
и существенно, то совсем не то, что  
от рожденья выдано, а иное,  
плач ночной, сигнал электронной почты,  
безотчетный, слабый, как все земное.  
Где-то волк завыл, где-то лев прославил  
дольний мир, захлебнувшийся в аквавите,  
где-то рыжий лодочник цепь ослабил,  
отвязал, шестом оттолкнулся, вытер  
лоб платком. И веслом ударяя грубым  
воду мертвую — ту, что не стоит трогать, —  
ускользает вдаль, и идет на убыль,  
нелюбимый раб, — за вином, должно быть —  
ни беды не зная, ни приговора.  
Легкий прах сливается с тяжким взмахом,  
и в котел притихшая Терпсихора  
добавляет перец, корицу, сахар.  
Исчезает лодка за поворотом.  
Зелье пробует муза, вдыхая жирный  
дым костра, не зная еще, чего там  
нехватает — ладана или смирны.



Еще поют хвалу Аллаху  
надкрылья, когти и клыки —  
но велики глаза у страха,  
что Божьи звезды, велики,  
а жизнь горит вокруг да около,  
вся — как снесенный дом родной,  
где карта неба в блюдце мокла  
картинкою переводной —

ну, полно в снах блуждать кромешных,  
скрипя зубами. Приоткрой  
свои ресницы, глупый грешник,  
смотри, как позднею порой

воздухоплаватель летает  
(неважно, как его зовут),  
пока небесные витают  
весы, и лебеди плывут

в сухом огне безлунной ночи,  
и под военный крик ворон  
стрелу самшитовую точит  
великолепный Орион...



## Анатолий Кричевец

1992

На Савеловском вокзале  
Сволота и сквернословы,  
Едем в русскую глубинку.

Тракт желудочно-железный  
Перистальтикой вагонов  
Нас выводит в город Углич,

Где застойною рекою  
Затопили колокольню  
По приказу Годунова.

От Собачьего Затона  
Керосиновой «ракетой»  
Режем глянцевую реку.

Кострома и пыльный Галич,  
Что убит электротоком —  
Нет, не он, однофамилец,

Дале угрских топонимов  
Угрожающие рыки,  
Сыктывкар вороньим карком,

И Ихта с Интой в обнимку,  
За которыми Печора  
На полярном побережье.

Здесь нам жить и размножаться  
Заповедал Солженицын,  
Глядя льдистыми глазами.

Где бы мы ни оказались,  
Кто бы ни мостил дорогу,  
Бог один над головою.

## Татьяна Аксенова-Бернар



На велосипеде  
Везла себя на экзамен.  
В бантах, в белом фартуке,  
Словно стенную газету.

Все кончилось в мае  
Красным дипломом.  
Меня увозили на море  
Пасти черепашек.

## Андрей Цуканов

### ШКАФ

Шкаф закрыт. Костюм последний спрятан.  
Полное молчание внутри.

И сучки невыведенных пятен,  
Как печати запертой двери.

Ножки шкафа крепки и стабильны.  
И подчинены своей судьбе.  
Тяжесть древа — грузом непосильным  
На ковровой выцветшей тропе.

И в объеме комнаты уменьшен,  
Заземлен от потолочных плит,  
Зеркалом разыгрывает женщин  
И — по размышлению — скрипит.

### ПОЛТИННИК

*Дм. Воденникову*

Что, невольник, —  
зачем тебе воля?  
Что ты плачешь,  
попынья в полудне, полтинник.  
Видишь —  
небо в зеленой траве проросло.  
Вечерет.  
Пастух.  
И коровий радостный  
*быкомук.*

## Сергей Бирюков



касание разве называется касанием  
разве зеленая зелень  
белым по белому  
черным по черному  
из воды выходила листок при-  
лепился  
около сгиба бедра

---

## Виктор Малынщук



А нынче в октябре еще печет.  
И тихий пруд прохладую влечет.  
В урочный час услышатся тебе  
Подросших птиц крылатые собранья.  
Ты посмотри, забыв про увяданье,  
Стоит зеленый тополь в октябре.  
Тепла и света ласковая власть.  
И камыши склонились над водою.  
Без осени природа обошлась,  
Но, слава Богу, — не без нас с тобою...

## Лидия Григорьева

### ТИХИЙ АНГЕЛ

Погоди! Тихий ангел влетел —  
словно ветер скользнул между тел  
и метнулся от нас, нелюдимый.  
Потому что он тоже хотел,  
хоть невидим был и пустотел,  
стать обласканным и любимым!

## Андрей Щеглов



Летела птица  
И вслед за птицей  
Летело небо



### Юрий Орлицкий НА ГРАНИ СТИХА И ПРОЗЫ (русское версе)

Взаимное притяжения стиха и прозы в русской литературе последних десятилетий — явление вполне очевидное. Проявляется это и в бурно разросшемся внимании к самому «прозаическому» из всех известных типов стиха — свободному (верлибру), и в проникновении разных форм миниатюрной прозы в поэтические сборники и журнальные подборки. Помещая их туда, поэты словно бы стараются уверить нас, что не видят между стихом и прозой особой, принципиальной разницы. Впрочем, если в произведении, записанном как проза, есть метр, звукопись и даже рифма, такая проза действительно очень напоминает стихи.

К числу «пограничных» форм, возникающих в результате взаимодействия стихотворной поэзии с прозой, относится и версе — строфическая проза, состоящая из сверхкоротких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки.

Например, такая:

Тоненькие, хрупкие ниточки наших сердец оборвались.  
Мы бредем разными дорогами.  
Если бы кто-нибудь соединил их, мы были бы вместе...

Мимо идут люди, не слыша твоего стона, моей жалобы.  
И плачут разделенные души...

Автор этой миниатюры — русская поэтесса Серебряного века Мальвина Марьянова, создавшая несколько десятков версе и поместившая их в свои поэтические книги 1920-х гг. Именно на рубеже веков версе, как и многие другие новаторские формы, получило особое распространение в нашей литературе. Правда, тогда этого названия еще не использовали ни поэты, ни критики, ни литературоведы.

Понятие «версе» (согласно другой транслитерации — версэ, версет) принадлежит к числу относительно новых в русской науке о литературе. Между тем первые опыты версейной прозы появились у нас достаточно давно, еще у Тургенева, и с самого начала XX века оказались в русле художественной практики и теоретических дискуссий.

В западном литературоведении под версе понимают круг явлений, связанных сначала с переводами и переложениями Библии, а затем и с авторскими произведениями, строфическая организация которых ориентирована на библейский «стих». При этом, впрочем, как бы упускается из виду, что собственно переводы Библии в новейшее время последовательно выполнялись прозой (исключение составляют, правда, переводы отдельных фрагментов верлибром, выполненные о. Александром Менем), опыты же наиболее плодотворных авторов версе — У.Уитмена, П.Клоделя, С.-Ж.Перса — традиционно трактуются как стихотворные произведения. Противоречие это обходят стороной и авторы статьи о версе в новейшей американской энциклопедии поэзии и поэтики Т.Броган и К.Скотт: последовательно заключая библейский «стих» в кавычки, они отказываются от определения природы современного версе и говорят только о его конкретных авторских вариациях в американской и французской поэзии XIX—XX вв.

Однако одного упоминания библейского прообраза для понимания природы явления недостаточно. Тем более, что уже в начале нашего века русские поэты ориентируются не столько на само Священное писание, сколько на его собственно литературных «посредников» — прозу Ф.Ницше и стихи У.Уитмена.

Очевидно, более точно определить русское версе на основе уже вековой его традиции можно как *стихоподобную прозу, характеризующуюся малым объемом всех или подавляющего большинства строф, примерным равенством размера этих строф по отношению друг к другу и тенденцией большинства этих строф к совпадению с одним предложением.*

От стихов такие произведения отличает отсутствие в них главного формального признака стихотворной речи — разбиения текстового монолита на строки, а значит — самой возможности «насильственного» разрыва и переноса фразы в следующую строку.

То есть, если строка длится и длится, пока не дойдет до точки, сколько бы длинной она при этом ни становилась, перед нами — версе, если ее прерывают или могут прерывать паузы в конце строк — стихи. Если же за первым предложением следует второе, потом третье и т. д., наращивая строфу, — перед нами обычная, не версейная, проза.

## алгебра гармонии

---

Как правило, версейные строфы не слишком длинны — от одной до трех строк, однако этого вполне достаточно, чтобы у читателя пропала возможность воспринимать их как стихотворные с присущим им напряжением и насыщенностью. Повествование разворачивается достаточно медленно и обстоятельно, не встречая «помех» в виде «лишних» с точки зрения прозы пауз и перебоев фразы в конце строки.

С другой стороны, если сравнивать версе с «обычной» прозой, мы не можем не обратить внимание на аномальную для нее краткость строф-строк, повторы которых явно осознаются как нечто стихоподобное.

При этом все три названные признака версе носят относительный характер и позволяют говорить в каждом конкретном случае лишь об определенном приближении к некой идеальной модели.

Первое такое приближение осуществил И.Тургенев в некоторых — далеко не во всех — своих стихотворениях в прозе, моделью которым послужили, как принято считать, опыты французских предшественников — А.Бертрана и Ш.Бодлера.

### ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ

День за днем уходит без следа, однообразно и быстро.

Страшно скоро помчалась жизнь, — скоро и без шума, как речное стремя перед водопадом.

Сыплется она ровно и гладко, как песок в тех часах, которые держит в коствявой руке фигура Смерти.

Когда я лежу в постели и мрак облегает меня со всех сторон — мне постоянно чудится этот слабый и непрерывный шелест утекающей жизни.

Мне не жаль ее, не жаль того, что я мог бы еще сделать... Мне жутко.

Мне сдается: стоит возле моей кровати та неподвижная фигура... В одной руке песочные часы, другую она занесла над моим сердцем...

И вздрагивает и толкается в грудь мое сердце, как бы спеша достучать свои последние удары.

*Декабрь, 1878*

Как видим, все семь строф этого стихотворения в прозе невелики и вполне сравнимы друг с другом по длине; при этом пять из них равны одному предложению. Следовательно, у нас все основания отнести его к разряду версе.

Очевидно, появление версе вообще связано с миниатюризацией прозы, и все, кто пробует ее «уменьшить», вольно или невольно обращаются к версе. Однако во французской литературе XIX века, где традиция малой прозы была достаточно стойкой, версейная ориентация, как и в миниатюрах Тургенева, была характерна лишь для некоторых текстов.

Но в русской литературе уже с начала XX в. мы находим достаточно произведений, для которых существенным признаком оказывается уже вполне сознательная ориентация на «строфичность».

Наиболее очевидно это для так называемой «малой прозы», в которой версейность часто оказывается сквозным ритмообразующим признаком; относительно «большой» прозы точнее будет говорить не о версейности в полном смысле слова, а о ее версейной ориентации. Так, «сгущения» малых строф, большинство из которых равняется одному предложению, мы находим в «журналистской» прозе Власа Дорошевича, некоторых рассказах Л.Андреева, А.Ремизова, Дон-Аминадо, других прозаиков Серебряного века.

Но подлинный расцвет версе — и в большой, и в малой прозе — связан с именем Андрея Белого. Уже в своих ранних прозаических опытах начала 1900-х гг. и в последовавших за ними «симфониях» он выступает во многом как ученик Ф.Ницше.

### ВИДЕНИЕ

1. Видел я как бы сон.
  2. Мне был послан голос: «Гляди... Вот близится время».
  3. И я увидел — среди далеких горных вершин, на заре стоял грядущий Царь, как ясное, утреннее солнце.
  4. Его ризы были как огненная лава, струящаяся по горным вершинам.
  5. И грудь, и плечи, и ноги были окутаны кровавою ризой
  6. и среди кровавых риз, как ясные очи, как далекие звезды, мерцали аметисты,
  7. блистали топазы, смарагды, сапфиры, гиацинты, карбункулы.
  8. И Он был опоясан алмазным поясом. И на алмазном поясе висели многострунные гусли.
  9. И от многих струн исходил звон, подобный серебряным источникам.
  10. И в одной руке Он держал посох, прорастающий лилиями и нарциссами.
  11. А в другой руке была золотая чаша, а в чаше горячая кровь.
- <...>

1900

Ориентация на библейский образ в этом раннем «лирическом отрывке в прозе» подчеркнута, как видим, нумерацией строф; все они примерно равны по объему и состоят в большинстве случаев из одного предложения.

Вслед за А.Белым идет и начинавший свой путь как поэт П.Флоренский в своей ранней поэме «Эсхатологическая мозаика», написанной в подражание беловским «симфониям». Вот характерный фрагмент организованного таким образом текста — начало главы «Солнечность»:

Ельник помахивал ветвями; порою он замирал в восторженности.  
Старые сосны кивали с важностью; они млели в иступленной умиренности.

## алгебра гармонии

---

Лесная стежка мерно покачивалась; между стволами улыбались просветы.  
Апельсинность запада таяла в Бесконечности; наступала алость приветливая.

Лепестками осыпавшейся розы выглядывали облачки; гасли и блекли с тихостью.

А на восток шли двое.

<...>

Особое место в ряду первых опытов русского версе занимает «лирическое богословие» А.Добролюбова, нередко использовавшего версейную строфу в своих прозаических миниатюрах 1890-х гг., и очерки Н.Клюева (ср. «библейское» версе в сочинениях Порфирия Иванова и других «пророков» нашего времени).

В русле версейной традиции Ницше-Белого в первой трети XX века лежат и опыты таких прозаиков, как Н.Никитин, Н.Петровская, Н.Симмен; позже ее в той или иной мере подхватывают В.Шкловский\*, Ю.Олеша и другие писатели экспериментальной ориентации.

Со временем безусловное воздействие на атомизацию и автономизацию строфы начало оказывать и киномышление, прежде всего через жанр киносценария с его монтажным принципом организации материала — «покадровость» расположения встречаем у же в сценариях Л.Андреева и В.Маяковского.

Во второй половине 20-х — начале 30-х годов к версе обращается Артем Веселый. Для его миниатюр «Тюрьма» и «Жена и женух» из цикла «Золотой чекан» характерен регулярный параллелизм синтаксических конструкций; в них используются соразмерные строки, большинство из которых равно предложению; активно привлекается также сумма вспомогательных, заимствованных у стиха графических средств: пробел, «лестница» строк, многоточие и т. д.

Версе А.Веселого — своеобразный «эталон» этой формы организации речи в русской литературе; версе как тип строфы используется писателем и в его большой прозе. К этому типу строфики тяготеют некоторые, особенно сюжетно выделенные, фрагменты романа «Россия, кровью умытая», близка к версе и строфическая организация ряда рассказов писателя.

В это же время версе проникает и в другие жанры. Нередко его используют и для выделения лирических или патетических («художественных») фрагментов публицистического или научного текста, чаще всего — в сильных его позициях. Таков, например, финал «Очерка о музыке» А.Лосева, начало статьи Г.Федотова «Лицо России», отдельные главы в «Поэме о смерти» Л.Карсавина или шуточное завершение статьи Н.Кульбина «Свободное искусство».

Появляются целые произведения такого рода, использующие версейную строфу: трактаты, манифесты, статьи. Так, прямым подражателем автора «Заратустры» выступает забытый ныне футурист Ф.Платов в одном из своих философских трактатов:

---

\* См., в частности, его публикацию в «Арионе» № 2, 1994.

<...>

16. Ницше проповедовал музыку. Такова работа «Происхождение трагедии». Он кричал: «Дионис». Истинно, истинно, говорю я. Вникните в это.

17. Маринетти проповедовал поэзию, там война, как последняя очищающая сила.

18. И Маринетти вытек из Ницше. Он его ученик и принял учение его. Маринетти, тебе незачем отрицать это, но приятием ты отверг его. Так должно было быть. Ты последователь, не будучи последователем.

19. И вот за Маринетти я. Я всадник бледный, я... Так слушайте меня. Я пришел...

20. Я вытек из Маринетти. Я последователь, уничтожающий учителя. Так хочет закон вечности.

21. Я проповедую бесчувствие, то бесчувствие, которое ждало и введение, и вся книга до меня. Я конец.

На тот же образец в большей или меньшей степени ориентируются в крупных жанрах художественной и нехудожественной прозы другие литераторы первой трети века, причем вне зависимости от общей направленности их творчества: Ф. Богородский в «Автомонографии», А. Гастев в «Поэзии рабочего удара» и книгах по входившей тогда в моду «научной организации труда», Вяч. Иванов в «Повести о Светомире царевиче».

Можно сказать, что именно профетическая функция версейной строфы во многом определила ее использование в практике литературных и художественных манифестов начала XX века, например, футуристов, лучистов, К. Малевича, О. Розановой, Д. Вертова, С. Эйзенштейна. Вот, например, фрагмент из опубликованного в 1919 г. в журнале «Искусство» манифеста И. Аверинцева «Традиция или революция в прикладном искусстве»:

Я ударяю билом о чугунную доску, и звук летит глухой и рокошущий, но он зовет всех, особенно молодежь, к исканию.

Звук била не звук колокола — изобретения молодого, в последнем меньше искания.

Мысль о прекрасном, о недоговоренном преследует.

Я ищу пути к отысканию звезд на темном небосклоне.

Если не будет звезд и солнца, то их надо создать.

В художественной (!) промышленности до сих пор царила традиция как создания вещи, ее формы и украшения.

Но теперь нужно создать новую форму, найти новый путь, подход к украшению.

В художественной промышленности должны наметиться пути к исканию и созданию форм.

Художники новаторы-прикладники должны поднять свое забрало, чтобы с ним выйти в бой.

## алгебра гармонии

---

Но прежде всего необходимо сказать, что окружает художника-прикладника с колыбели и до смерти.

Это различные фолианты художественных (!) изделий, шелест листьев которых я слышу и сейчас.

Фолианты смеются изделиями различных рынков, но — формами, унаследованными от поколений.

Изделия смеются орнаментами — копированными в гипсе, мраморе и других (!) материалах.

Из поколения в поколение идет рабское подражание.

Они продолжают копировать и портить других.

Дальше Людовика и Империи художники не ушли.

Неужели революция не сможет провести раскрепощение этого взгляда.

К этой же традиции парадоксальным на первый взгляд образом примыкают безусловно версейные или версейно ориентированные по своей природе тексты революционных манифестов, листовок, других «боевых» жанров. Например — далеко не эстетический по своей природе текст, подписанный М.Лацисом:

### ПУСТЬ НЕ ДРОГНЕТ РУКА!

Кто оспаривает советскую власть?

— Буржуазия.

Кто против нее точит кинжал?

— Буржуазия.

Кто думает задушить ее костлявой рукой голода?

— Буржуазия.

Кто разрушает наш транспорт, кто разрушает пути, кто устраивает крушения?

— Буржуазия.

Кто препятствует подвозу продовольствия и оружия нашей Красной Армии, кто лишает ее безопасности, кто желает обречь ее на смерть и мучения?

— Буржуазия.

Кто мешает подвозу продовольствия городам, кто сжигает продовольственные склады, кто обрекает рабочих города на голодную смерть?

— Буржуазия.

Так где же рабочий, где крестьянин и красноармеец?

Чего они смотрят?

Чего они ждут?

Чего они не бьют своего векового смертельного врага — буржуазию?

Нет, они начеку. Они отвечают на удар ударом.

Для этой борьбы они создали Чрезвычайную Комиссию и дали ей право расстреливать каждого белогвардейца, каждого контрреволюционера!

Пусть будут верны и стойки ее борцы, красноармейцы из Особого Корпуса войск ВУЧК.

Да здравствует Чрезвычайная Комиссия и ее Особый Корпус!

Другим ориентиром для авторов раннего русского версе стал псевдобиблейский свободный стих У.Уитмена, подражая которому русские поэты и прозаики обращаются в сущности тоже к версейной прозе, а не к стиху. Можно сказать, что эти опыты версе создаются в результате не сжатия прозаической строфы, а, наоборот, безмерного растягивания строки стихотворной. То есть, можно говорить о двух встречных движениях, приведших к появлению единой «переходной» прозаической формы.

Версе, идущее от стиха, сохраняет в своей памяти некоторые его особенности. Например, напоминающее стиховое дробление фраз и предложений, разные отрывки которых попадают в разные строфы-строки. Тут только точки в конце строк позволяют нам делать окончательный вывод о прозаической, а не стиховой природе текста в целом.

Приведем пример такого дробления из книги упоминавшегося уже поэта Алексея Гастева «Поэзия рабочего удара» — миниатюру «Мы растем из железа»:

Смотрите! — я стою среди них: станков, молотков, вагранок и горнов и среди сотни товарищей.

Вверху железный кованый простор.

По сторонам идут балки и угольники.

Они поднимаются на десять сажен.

Загибаются вправо и влево.

Соединяются стропилами в куполах и, как плечи великана, держат всю железную постройку.

Они стремительны, они размашисты, они сильны.

Они требуют еще большей силы.

Гляжу на них и выпрямляюсь.

В жилы льется новая, железная кровь.

Я вырос еще.

У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. Я слился с железом постройки.

Поднялся.

Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.

Ноги мои еще на земле, но голова выше здания.

Я еще задыхаюсь от этих нечеловеческих усилий, а уже кричу:

— Слова прошу, товарищи, слова!

Железное эхо покрыло мои слова, вся постройка дрожит нетерпением.

А я поднялся еще выше, я уже наравне с трубами.

И не рассказ, не речь, а только одно мое железное я прокричу:

«Победим мы!»

## алгебра гармонии

---

Наиболее заметным оригинальным произведением этой линии следует, очевидно, назвать «Зверинец» В.Хлебникова. Напомним начало этого замечательного произведения, с неизбежностью вызывающего в памяти «библейские» верлибры Уитмена:

О, Сад, Сад!

Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку.

Где немцы ходят пить пиво.

А красотки продавать тело.

Где орлы сидят подобны вечности, означенной сегодняшним, еще лишенным вечера, днем.

Где верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая.

Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем.

Где наряды людей баскующие.

Где люди ходят насупившись и сумные.

А немцы цветут здоровьем.

<...>

Версейная тенденция проявляется и в творчестве других русских футуристов, пробовавших свои силы в лирической прозе. Например, Василий Каменский обращается к версейной строфе в своей лирической повести «Землянка» и в героической «Степан Разин», где стихотворные главки чередуются с прозаическими. Одним из самых ярких авторов, писавших версе, была Елена Гуро, в «синтетических» книгах которой проза тоже чередуется со стихами:

А там, о своей застенчивости, замирая от наплыва юности и мальчишества, море шептало, обогретое вечером.

Земля, скажи, почему одна душа смолоду замолкнет, а другая душа поет, поет о тебе...

О тебе поет безмерным голосом.

И о добром солнце твоём поет, земля!

Как это так, живет, красуется и вдруг замолкнет и живет без голоса, точно ей уже нечего больше сказать во всю жизнь?..

К версе можно отнести и прозаические миниатюры С.Клычкова, Д.Петровского, Д.Хармса, других поэтов и прозаиков первой трети века. Тогда же во множестве появляются переводы версейных произведений зарубежных классиков: Бодлера, Малларме, Уайльда, которые также сказались на распространении этого явления в нашей литературе. Вот, например, перевод Федора Сологуба из «Озарений» Артюра Рембо:

SCENES  
СЦЕНЫ

Древняя Комедия идет за своими аккордами и разделяет свои идиллии: Бульвары балаганов.

Длинная, деревянная изгородь от одного до другого конца каменистого поля, где варварская толпа движется под голыми деревьями.

В коридорах черного газа, следуя за гуляющими с фонарями и листьями.

Комедийные птицы валяются на каменный понтон, движимый архипелагом, покрытым ладьями со зрителями.

Лирические сцены, под аккомпанемент флейты и барабана, влекутся к убежищам, бережущим на плафонах вокруг салонов современных клубов или <в>зале Востока.

Феерия действует на вершине амфитеатра, увенчанного зеленью, — где волнуется и модулирует для беотийцев в тени движущейся дубравки, на перевале культуры.

Комическая опера делится на нашей сцене на грани пересечения десяти перегородок, воздвигнутых из огненной галереи.

Однако с воцарением в русской поэзии жестких стандартов соцреализма версе практически исчезает и теплится только в журналистских жанрах и юмористике.

Новая волна интереса к этой форме прозы заявила о себе в 1960-е и особенно в 1970-е годы; теперь к ней обращаются, в первую очередь, не прозаики-экспериментаторы, а поэты-лирики, отчасти — под влиянием вновь появившихся переводов из У. Уитмена и французских поэтов: А. Мишо, С.-Ж. Перса и др.

При этом показательно, что во второй половине XX в. версе чаще всего встречаются у русских писателей либо непосредственно связанных с переводом ранних или современных опытов иноязычного версе (В. Козовой, Л. Азарова, Н. Искренко), либо ориентированных на опыт западной поэзии в целом (Б. Вахтин, А. Волохонский, В. Казаков, Л. Рубинштейн).

Обычно они включают эти произведения в свои стихотворные книги, что лишний раз демонстрирует авторское восприятие современного версе как поэзии.

В литературе последних десятилетий к версейной форме прибегают уже не отдельные авторы, а многие десятки поэтов, причем самых разных творческих ориентаций: от авангардистов до почвенников.

Вот, например, как объясняет свое обращение к строфической прозе Лев Рубинштейн: «Каждый фрагмент моего текста (в оригинале) расположен на отдельном листе или карточке. В таком виде существует большинство моих текстов, начиная с 1975 года. Чем дольше существует эта «карточная» система, тем для меня большим числом смыслов и мотивов она нагружается.

Это предметная метафора моего понимания текста как объекта, а чтения как серьезного труда. Каждая карточка — это и объект, и универсальная единица ритма, вы-

## **алгебра гармонии**

---

равнивающая любой речевой жест — от развернутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки, до обрывка телефонного разговора. Пачка карточек — это предмет, объем, это НЕ-книга, детище «внегугенберговского» существования словесной культуры».

Понятно, что каждая рубинштейновская карточка — это, в сущности, строфа, автономность которой автор всячески старается подчеркнуть. Примерно то же делали, кстати, и версейсты начала века, отделяя строфы своих миниатюр друг от друга еще и пробелами.

Об актуальности этой литературной формы свидетельствует сегодня не только обилие пишущих, но и разнообразие их индивидуальных творческих установок. Некоторое представление о сегодняшней «версейстике» дал проходивший минувшей зимой в столице первый Тургеневский фестиваль малой прозы.



## Тимур Зульфикаров

### ПЕСЧАНЫЙ ВЕРБЛЮД

Однажды караван Пророка — да будет с Ним милость Аллаха! — заблудился в самуме-асыфе в пустыне Сахро-Сахаре бушующей разрывающейся расплескавшейся необъятно неоглядно

Много дней слепо и голодно и темно блуждали в разъяренной пустыне Пророк и святые спутники-асхабы его и верблюды его

Тогда Пророк приказал резать верблюда-вожака чтобы мясом его густым напитать поникших спутников своих а кровью напоить уста их солончаковые иссохшиеся

Когда разрезали разрушили развалили разъяли верблюда — не нашли в нем ни внутренностей ни крови ни мяса ни костей а один сплошной кипучий непролазный горячий песок

Верблюд был весь сложен слеплен из песка и песок верблюда  
просыпался в неоглядный песок пустыни и не осталось верблюда и следа его  
Словно песочные часы просыпался верблюд и стал пустыней

Спутники Пророка содрогнулись ужаснулись но Пророк сказал:  
— Как этот святой верблюд — допотопный корабль ковчег пустыни  
состоял из одного песка — так святой истинный человек состоит из одной  
молитвы! да! Аллах Акбар! Аллах велик!

И караван единомушно взмолился в пустыне

Тут чрез пески секущие явились провились пробились сотворились  
косые слезные костры и колодцы спасительного оазиса...

### ТРИ ЦИВИЛИЗАЦИИ

У дервиша Ходжи Зульфикара спросили, когда он печально летал на  
бешеном самолете, а потом мчался на столь же бешеной машине:

— Дервиш, ты любишь XX век? ты любишь Цивилизацию Запада?  
Цивилизацию бешено несущихся крыл и колес? и визг бесчеловечных  
моторов?

Он сказал:

— Я люблю родную, древнюю, пыльную, верблюжью Азью мою.

Когда я бреду пешком по тропе в соседний кишлак — то это любимая  
мною Пешая Цивилизация... Сладкая!

Когда я еду трясусь в далекий кишлак на ветхом осле моем — то это  
Ослиная Цивилизация... Утомительная! (куда? зачем стремлюсь на четырех  
ослиных ногах, когда Аллах дал мне две мои?..)

Но есть! есть Третья Азиатская Цивилизация — возлюбленная моя:  
когда я лежу на речной траве и дремлю, а чудится людям, что это мудрец  
размышляет о вселенной... но нет ни одной мысли в голове веющей  
блаженной моей, а есть в голове только река и камень у реки...

И это Третья Возлежащая Цивилизация — возлюбленная моя... Когда  
мне даже две ноги скучны и не нужны?

И какие тут сатанинские колеса? крылья? моторы? даже во рту горько,  
тошно от слов этих, как от вчерашнего прогорклого табака-насвая...

## ТРУХЛЯВОЕ УТРО

В то трухлявое утро трухлявый многоболезненный Ходжа Насреддин поднялся на саманную трухлявую крышу своей кибитки в варзобском трухлявом ущелье и закурил тайную трухлявую коноплю и окутался обдался обметался сладкотрухлявым чадом дымом

Тут трухлявая сыпучая саманная крыша под мудрецом осыпалась просыпалась треснула и тогда трухлявый Ходжа Насреддин по трухлявой сыпучей лестнице сошел на землю

Но трухлявая испещренная трухлявыми красными муравьями лестница рухнула осыпалась под ногами великого острослова и он упал на землю ибо трухлявые ноги его подломились устав ходить

Тогда величайший и потому никому давным-давно ненужный поэт и мудрец пополз к своему единственному трухлявому ослу и с великим ползучим усилием взобрался на трухлявую неверную шаткую спину осла

Но тут все четыре трухлявых ноги осла одновременно рухнули подломились под хромым навек Ходжой Насреддином и осёл вместе с величайшим в своей ненужности людям мудрецом рухнул в трухлявую пыль трухлявой задумчивой матери-дороги... Айх! Айххх!

О наконец-то!

Но!

Но никто из них не знал, что в это утро Всевидящий Всемогущий Аллах устал от лжи и многогрешности и страданий безвинных человек и решил навек покончить с землей человек как с копной сеногнойного сена забытого в осеннем поле иль с трухлявой коровьей лепешкой на дороге забытой

В это трухлявое утро Аллах решил покончить с землей человек

И потому четыре дрожащих трухлявых ноги осла пробили прорвали насквозь трухлявую обреченную треснувшую землю — и сиротливо плескались искались болтались в пустынном необъятном космосе в бескрайней бесчеловечной равнодушной вселенной... Ейххххххе!.. Ейхххе! Ейхйк!...

Наконец-то!..

## САМАЯ СЛАДКАЯ ДОРОГА НА ЗЕМЛЕ

— Дервиш ты много странствовал по земле. Какая дорога самая сладкая? Меж каких великих городов иль безымянных родниковых тиховеющих горных кишлаков?

## ГОЛОСА

---

Сказал:

— Самая сладкая дорога на земле пролегает меж двух грудей меж двух сиреневых сладчайших сладимых сосков возлюбленной моей

О Аллах! Дай блуждать по этой хмельной дороге до последних дней дней дней дней...

Ходжа Насреддин сказал:

— Дервиш! Айе! Но есть дорога еще слаще — от сосков возлюбленной до лона до устья ее... Но есть еще более краткая и сладкая дорога — в лоне девы в лоне в лоне в лоне жены... Уйы!..

## ЖЕНА

Дервиш сказал:

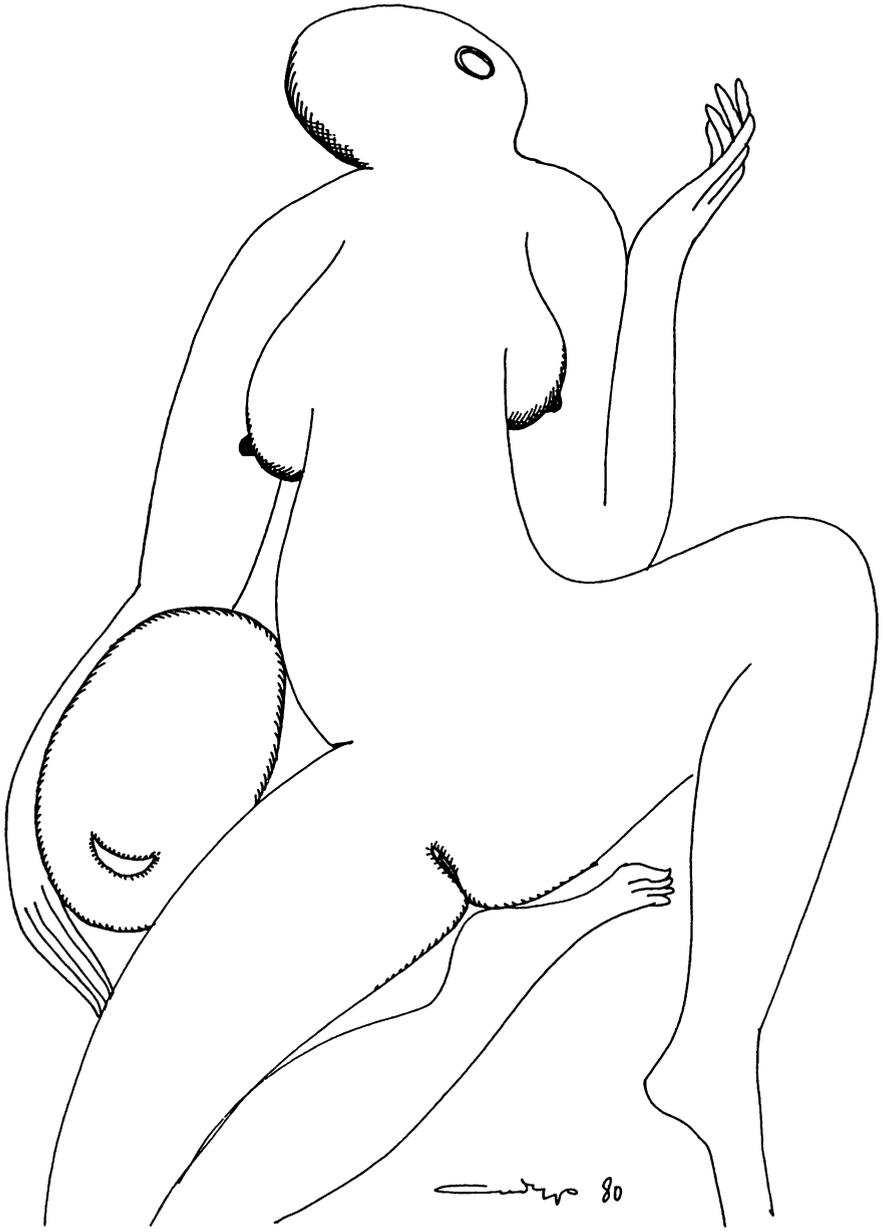
— Что делает глухую гранитную скалу в варзобском ущелье уязвимой? живой? текучей?.. как все живое?.. смертной?..

...Трещина, от которой монолитная глухая скала рассыплется и изникнет и станет песком текучим волнующимся заживо...

О человек! а твоя гибель от бархатной лоснящейся жены податливой текучей, как песок... От святой трещины тела лакомого ее... да! да! ойёооо!

Смертная скала...

Смертная жена...





## Ольга Рычкова



В декабре темнеет рано.  
Жметя путник одинокий  
К равнодушным стенам зданий.  
Месяц скрылся в облака.  
Под стрельбу с телеэкрана  
Дети делают уроки,  
Постигая мирозданье  
По спирали ДНК.

Вышел месяц из тумана.  
С тем, кто носит нож в кармане,  
Пусть счастливо разминется  
Одинокий пешеход.  
В декабре темнеет рано.  
Все кругом уснуло рано;  
Спит и спит, и не проснется  
Под часов покойный ход.



Еще спала в метельном круге  
Лесная путаная речь,  
И ветром теплым и упругим  
Могла природа пренебречь,

Хранима толщей ледяною,  
Преображенья не суля  
И намечая предо мною  
Пунктиром тропы февраля.

В пространстве снегового вздоха  
Творились дивные дела:  
Казалось, целая эпоха  
Меж льдом и светом пролегла.

И день начала новой эры —  
Весенней, влажной, луговой  
Таился в безднах атмосферы  
Травинкой, облаком, листвою.

## ПЕРЕХОД НА ОСЕННЕЕ ВРЕМЯ

Осеннее время приходит вразрез  
С веселым течением улиц.  
Вот листья созрели, и воды с небес  
Обратно на землю вернулись.  
И осень безмолвно стоит на углу,  
А ей расточают хулу и хвалу  
Все люди и звери. Но ходят по дну  
Под шорохи, вздохи и крики  
Столетние рыбы, храня тишину, —  
Печальны, пусты, безъязыки.  
Едва ли коснется их сонных миров  
Нечаянный отзвук осенних пиров.  
И время, бессильно пред плоскостью вод,  
Уходит в леса одиноко  
И листьям трубит запоздалый поход

По следу воздушных потоков.  
И листья слагает в бессильную горсть  
Осеннее время — нечаянный гость.  
Осеннее время от вод вдалеке  
Проносит сквозь темные страны  
Прилипшие листья на правой руке.  
Земные границы — на ржавом замке,  
И ключ — в глубине океана.



Мир плывет на черепахе  
По течению реки.  
Вековые рыбы в страхе  
Прячут морды в тростники.

Крутит нить слепая пряжа,  
И векам утрачен счет.  
Мир плывет на черепахе.  
Лета медленно течет.



Чей след сквозь сонную равнину  
Прошел навывлет, как излом?  
Пустынный ангел бедуина  
Не осенял больным крылом.

Влачил верблюдов свою поклажу  
От миража до миража.  
Судьбы невыносимая пряжа  
Текла, ликуя и дрожа.

И ночь без усталости бродила,  
Терялась в стынувших песках.  
И тень глухая Азраила  
Вставала в лунных тупиках

И, растворяясь в поднебесье,  
Благословляла, уходя,  
Песков ночное равновесье,  
Дыханье звездного дождя.

**АНТИЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ**

«Ехал грека  
через реку.  
Видит грека —  
в реке рак.  
Сунул грека  
руку в реку:  
рак за руку  
греку — цап!»

И не входит  
дважды в реку  
и другому  
не велит  
с той поры  
ученый грека  
по прозванию  
Гераклит.

**АНТИЧНАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ**

Баю-баю, спи, сыночек, —  
Облака ясны.  
Спи: аттические ночи  
Навевают сны.

Спит Афина, спит Паллада,  
Немезида спит.  
Спит Гомер над «Илиадой»,  
Дремлет Гераклит.

Спи: аттические ночи...  
Ветер в парусах...  
Как безумные, хохочут  
В островных лесах

Только голые менады,  
Бродят взад-вперед.

И кого еще им надо? —  
Зевс их разберет...

На песок швыряет пену  
Яростный прибор.  
Лишь сатиру по колено  
Будет понт любой.

И сатир, стуча копытцем,  
Переходит вброд...  
Что мохнатому не спится? —  
Зевс не разберет...

Спит Гемера, спит химера.  
Тишь кругом да мгла.  
Две афинские гетеры  
Кончили дела,

Кинув пьяного аэда  
У чужих ворот..  
Баю-баю, непоседа! —  
Зевс их разберет...

Спят наяды, спят дриады —  
Все, кому не лень.  
Встанет солнце над Элладой —  
Будет новый день.

Спи: кифару из ручонок  
Выпусти мою.  
Спи же, древний мой гречонок,  
Баюшки-баю...

### **МУЖЧИНЫ В ЕЕ ЖИЗНИ**

Она меняли их как перчатки,  
но одной пары хватало надолго.  
В генетическом коде правила опечатки,  
прорехи штопала нежно иголкой,

а которых выбрасывать жалко —  
укладывала на верхнюю полку,  
где моль и темно.

### **КАКОГО ЧЕРТА**

Вымыла ноги и пол,  
А все равно — не пришел.



Черточка между  
«родился» и «умер»  
вместила  
липкие фантики от карамели,  
десятки женских почерков  
и дождей  
со снегом и без,  
троллейбусные билеты —  
от пятикопеечных  
до тысячерублевых,  
и много еще чего,  
кроме одной  
фразы:  
«я тебя не люблю».

### **РОЖДЕНИЕ ОБЛАКОВ**

...То Афродита, с улыбкой взойдя на Олимп,  
Пену морскую с божественных ног отряхнула...



## Павел Иванов

• • •

За вырезом платья  
белого тела полоска,  
запах детей и хлеба,  
прочного дома тепло.

• • •

Сны о тебе меня давно уж не тревожат,  
Ну разве что врасплох застанут, спящим...

• • •

Уж не за пазухой ли ты тоску хранишь?  
Нельзя же так, чтоб вечно под рукою!

• • •

На ст. Касимов рубероидные крыши.  
Что еще на ст. Касимов — см. выше.



Ну что отыщешь ты, в душе перебирая!  
Ну, разве что, ты станешь поскучнее,  
Ну, станешь слышать музыку сквозь слезы.  
Ну что еще?..



— Как живы-здоровы?  
— Да так, понемножку.  
Болела корова,  
Убрали картошку.

Жить можно, конечно:  
Есть дом и работа,  
И по хозяйству  
Все вроде забота.

Вот лунная пыль  
Нас совсем одолела,  
Хотели на Землю —  
Там нет до нас дела...



Фи, как нецензурно на стене!  
Должно быть, из народа кто-то.



Не надо меня искать,  
если я не вернусь из леса.  
Деревья  
меня признали за равного.



## Александр Кушнер

### ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

#### 1.

Татьяна Бек, зоркий поэт и внимательный читатель, в статье «Все дело в ракурсе» пишет: «С самого начала Кушнер обнаружил необычайную склонность к уменьшительно-ласкательным суффиксам (а у него нет случайных, необдуманных не только слов или запятых, но и флексий), пронеся ее сквозь весь лирический эпос вплоть до самых последних стихотворений. Господи, сколько в его стихах всех этих записочек, ложечек, листочков, ящичков, верандочек, шкафчиков, дверок, лишайничков и даже музичек!» Т.Бек называет это специальным приемом, а может быть, — говорит она, — здесь проявляется и «разговорная сентиментальность, присущая, как известно, внутренне жестким людям». «Так или иначе, случайностей у поэтов не бывает, у Кушнера же, который сказал о себе: «это ты-то, до сотых долей уточняющий каждое слово» — в особенности».

К этому замечанию она делает сноску: «Кстати, когда я в телефонной беседе рассказала своему другу Дм.Сухареву, поэту и академику, что вот — привязываюсь к кушнеровским суффиксам, Сухарев мне ругать за это Кушнера запретил. Он сказал, что именно аффиксы (частицы, изменяющие значение корня) есть глубочайшее отличие русского языка от всех прочих и что именно они

позволяют нашему брату-стихотворцу выразить информацию во сто крат большую на той же площадке (тут Сухарев обрушил на меня поток и впрямь непереводимых примеров из Пушкина: лачужки... подружки...). Потому, продолжал наш нейробиолог, поэт как существо сверхчувствительное эту таинственную языковую возможность воспринимает более обостренно, чем простой смертный, и не может ее игнорировать. Это — ежели я правильно поняла Сухарева-ученого — даже связано со строением мозга».

Я благодарен Т.Бек за верное наблюдение, а Дмитрию Сухареву — еще больше! Потому что он заглянул в сущность явления и обосновал его с биологической и языковой точки зрения.

В самом деле, нет ничего проще, чем запретить себе употребление этих суффиксов. Запретить — и выглядеть в глазах сурового читателя мужественным, твердым, несгибаемым, короче говоря, настоящим, высоким поэтом, без тени улыбки, без намека на слабость и человечность. Ведь за этими суффиксами закрепилась сомнительная репутация не то молчалинской уничижительной, заискивающей («как шелковая шерстка»), не то басенной («какие перышки, какой носок, и, верно, ангельский быть должен голосок»), не то фольклорной, сказочной и песенной, («Ах ты, ноченька, ночка темная...»), не то сентиментально-разночинной (Макар Девушкин) речи.

Но я свою заслугу вижу как раз в том, что мне удалось удалить со слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами эту привычную лексическую окраску и сообщить им новую, современную: «Он шкафчик отворил: быть может, выпить яд? Не худший способ, но, возможно, и не лучший». Конечно, можно было бы убрать «шкафчик», заменить его чем-нибудь другим, более солидным и громоздким, но шкафчик здесь необходим: таким образом домашняя обстановка римского патриция осовременивается, сближается с нашей — в стихотворении «На выбор смерть ему предложена была, Он Цезаря благодарил за милость...»

Другой пример: «Затем, что и сверху, и снизу, и сбоку — Всевышний, Поэтому дальний от нас, выясняется, — ближний, Спешащий на помощь, как этот лишайничек лишней». (В стихотворении «Лишайничек серый, пушистый, на дачном заборе...») Окажись здесь вместо лишайничка лишайник — и стихотворение провалится. Оно держится именно на этой форме. Вот только не могу согласиться с Т.Бек, что делаю это специально и осознанно. Делаю так потому, что иначе не могу, — так слышу. Уменьшительно-ласкательное значение? Пожалуй. И любованье, и сердечное тепло. Но не это главное. Главное в том, что происходит удвоение языка, удвоение словарного запаса. В моем распоряжении оказывается едва ли не удвоенное количество слов. Дубликаты и синонимы.

Сам язык подсказывает нам такое направление. Ласточка, бабочка, ракетка, одуванчик, лютик, мочка уха, цепочка часов, дверная ручка, створка, конторка, ножка стула... Ведь не нога же! Ведь не божия корова! Посредством

## проза поэта

---

уменьшительно-ласкательных суффиксов в языке сформировано и формирует множество новых слов. То же можно сказать и об увеличительных суффиксах: кладбище, пристанище, пепелище...

Сентябрь выметает широкой метлой  
Жучков, паучков с паутиной сквозной,  
Истерзанных бабочек, ссохшихся ос,  
На сломанных крыльях разбитых стрекоз,  
Их круглые линзы, бинокли, очки,  
Чешуйки, распорки, густую пыльцу,  
Их усики, лапки, зацепки, крючки,  
Оборки, которые были к лицу...

Конечно, в словах «жучков, паучков» ощущается уменьшительно-ласкательное значение суффикса, а все-таки это не «жучки и паучки» из К. Чуковского, это лирика, слова эти соседствуют с «линзами, биноклями и очками»; и «чешуйки» насекомых — это отнюдь не рыба чешуя, это — новое, по сравнению с «чешуей», слово; и «пыльца» — это тоже не пыль, не так ли? И «усики», «лапки» рядом с «зацепками и оборками» также более или менее укрупняются, уподобляются этим словам, утратившим уменьшительно-ласкательный призыв своих суффиксов.

Прав Д. Сухарев. Эти волшебные возможности русского языка ощутил еще Пушкин, в отличие от большинства своих поэтов-современников уже писавший: «А прозрачные ветрильцы, будто бабочкины крыльцы». Или, например, такое: «И ваши слезы в одиночку, И речи в уголку вдвоем, И путешествие в Опочку, И фортепьяно вечерком...» — вот она, подлинная устная речь, со всеми модуляциями и переливами живого человеческого голоса!

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провел  
Изгнанником два года незаметных...  
Вот опальный домик,  
Где жил я с бедной нянею моей.  
Уже старушки нет...

Пушкин и впрямь стоит у истоков сегодняшней поэтической речи, — открытие принадлежит ему, он первым прошел в эту дверь, нам же посчастливилось лишь растворить ее пошире.

## 2.

Наша передовая критика и наша передовая публика похожи на мадам Легранден-Говожо из прустовского романа. Эта дама, считавшая себя знатоком

искусства, придерживалась самых левых, самых модных, наиновейших, крайних взглядов. Искусство представлялось ей таким же торжеством прогресса, как наука и техника, сегодняшние достижения отменяли предыдущие. «Она мнила себя «передовой»; по ее собственному выражению, «все было для нее недостаточно левым», она воображала, что музыка не только прогрессирует, но прогрессирует в одном направлении и что Дебюсси — это что-то вроде сверх-Вагнера, это Вагнер, только чуть-чуть более передовой».

Страницы романа, посвященные беседе рассказчика с мадам Легранден-Говожо, я рекомендовал бы в качестве учебного пособия на филологических факультетах, наряду с книгами опоязовцев, умевших обнаружить самые скрытые связи современных авторов — с предшественниками. Скажу больше: может быть, Шкловский или Роман Якобсон с их увлечением Хлебниковым, по сравнению с которым и Маяковский недостаточно «левый и передовой», могли бы себя узнать не только в главном герое романа, но и в мадам Легранден-Говожо.

Не откажу себе в удовольствии привести здесь оригинальное стихотворение Романа Якобсона, вот оно:

мзглыбжуво йихъяньдрью чтлэщк хн фя съп скиполза  
а Втаб-длкни тьяпра какайздчи евреец чернильница

Компьютер, на котором я набираю этот текст, подчеркнул красным цветом все слова, за исключением последнего слова «чернильница». Представляю, как он озадачен, — я тоже: не хотелось ошибиться и допустить неточность. Воображаю список опечаток, прилагаемый к такому тексту — напечатано: какаяздача, следует читать: какайздчи.

Наподобие театральной реплики, произносимой как бы на ухо зрителю в тридцатом ряду, замечу, что даже Тынянов, назвавший голос Ходасевича «не настоящим» («его стих нейтрализуется культурой XIX века»), забывший упомянуть в своем «Промежутке» М.Кузмина, тоже не свободен от эпохальной болезни века — погони за самым последним словом в поэзии и пренебрежением к предпоследнему.

«Ради бога, рядом с таким художником, как Моне, самым настоящим гением, не ставьте банального, бездарного старика Пуссена! Я не собираюсь от вас скрывать, что для меня он — мазилка, да еще скучнейший из мазилок... Моне, Дега, Мане — это художники!... прежде я больше любила Мане. Я и сейчас обожаю Мане — как можно его не обожать? — но все-таки, пожалуй, отдаю предпочтение Моне. Ах, эти его соборы!» Она добросовестно, очаровательным тоном описывала мне эволюцию своего художественного вкуса. Чувствовалось, что для нее этапы его развития имеют не меньшее значение, чем разные манеры самого Моне».

Но ведь примерно так же смотрел Шкловский, например, на Мандельштама. Тот был для него «неоклассиком», уже несколько устаревшим, по сравнению с Маяковским или Хлебниковым, чем-то вроде Мане для госпожи де Говожо. В письме к Мандельштаму Шкловский назвал его стихи «заставленными», т. е. слишком детализированными, тесными, предметными, культурными, — то ли дело широченная, почти ничем не нагруженная, газетная, плакатная строка Маяковского!

А в книге «Сентиментальное путешествие» о стихах из «Tristia» у него сказано, что их мог написать Козьма Прутков. И вообще «это стихи, написанные на грани смешного». Недаром в 1935 году в Воронеже Мандельштам жаловался в разговоре с С.Б.Рудаковым: «Я не Хлебников... Я Кюхельбекер — комичная сейчас, а может быть, и всегда, фигура... Оценку выковывали символисты и формалисты. Моя цена в полушку и у тех, и у других». Впрочем, все это не мешало Шкловскому назвать Мандельштама «огромным поэтом».

«Но ведь, — начал я, сознавая, что единственный способ реабилитировать Пуссена в глазах маркизы Говожо — это довести до ее сведения, что он опять в моде, — Дега утверждает, что, по его мнению, нет ничего прекраснее картин Пуссена шантильийского периода». — «А что это такое? Я не знаю его шантильийских работ, — сказала маркиза де Говожо, — я могу судить только о луврских, и они ужасны». — «А Дега в полном восторге и от них». — «Надо еще раз посмотреть. Я их подзабыла», — после минутного молчания ответила она таким тоном, как будто положительное мнение о Пуссене, которое ей волей-неволей придется скоро высказать, должно зависеть не от того, что она от меня узнала, а от дополнительной, и на этот раз уже окончательной, проверки, которую она рассчитывала произвести, чтобы переубедиться».

«... я прекратил этот разговор, становившийся для нее пыткой».

А все дело в том, что сами художники, поэты, композиторы, в отличие от передовой публики, критики и снобов вроде госпожи де Говожо, в своих вкусах и суждениях куда более терпимы, противоречивы и непоследовательны. Они-то знают цену подлинному таланту, и никакое обновление искусства невозможно без опоры на предшественников и современников, в том числе и самых «неподходящих». Не так ли Пастернаку понадобился Фет, которого презирали формалисты — и ничего не стоит представить себе удивление какой-нибудь советской мадам Говожо, поклонницы Пастернака, ценительницы футуризма, — узнающей об этой любви Пастернака где-нибудь в 1925 году. Точно так же была бы она ошеломлена, дай ей кто-нибудь прочесть в 1931 году «четвертую прозу» Мандельштама с требованием поставить памятник Зоценко в Летнем саду.

Через несколько страниц у Пруста тот же мотив повторяется, на этот раз — в связи с Шопеном. Передовая любительница искусств Легранден-Говожо, преклоняющаяся перед Дебюсси, третировала свою свекровь, старую мар-

кизу, музыкантшу, ученицу Шопена, — за ее любовь к «устаревшему» композитору, — и та не смела при невестке играть его пьесы. «Человеческое мышление, следуя обычным своим зигзагообразным путем, отклоняясь то в ту, то в другую сторону, вновь направило свет с высоты на некоторые забытые произведения, а стремление восстановить справедливость, возродить былое, вкус Дебюсси, его прихоть, слова, какие он, может быть, даже и не думал говорить, присоединили к этим произведениям произведения Шопена... Я не отказал себе в удовольствии сообщить ей (и я не откажу себе в удовольствии продолжить цитату, — А.К.), но сообщить, обращаясь к свекрови, — так на бильярде, чтобы попасть в шар, ударяют от борта, — что Шопен отнюдь не вышел из моды и что это любимый композитор Дебюсси. «Вот как? Интересно!» — проговорила Легранден-Говожо, лукаво улыбаясь, как будто ей рассказали про какую-нибудь странность автора «Пелеаса». Однако было совершенно ясно, что теперь она будет слушать Шопена почтительно и даже с удовольствием».

Что же касается ее свекрови, то «глаза ее заблестели, как глаза Латюда в пьесе под названием «Латюд, или Тридцать пять лет в тюрьме».

Сколько раз за минувшее десятилетие я вспоминал эту прустовскую сцену! Обновление поэзии происходило ежемесячно, еженедельно; отличие от изложенного в романе состояло только в том, что кумиры, предлагаемые нам почтенными филологами и бесшабашными критиками со страниц газет и журналов, несопоставимы ни с Моне, ни с Дебюсси: вкус и понимание искусства мадам де Говожо несравненно выше.

### 3.

Когда Моне, еще не будучи знаменитым, задумал написать вокзал Сен-Лазар, он надел свой лучший костюм и пошел к суперинтенданту железных дорог, представившись ему как художник Клод Моне. Чиновник, уверенный, что перед ним большой художник, обещал сделать все, что тот попросит. Все поезда были остановлены, платформы очищены, в паровозы было заправлено предельно много угля, чтобы обеспечить требовавшиеся художнику клубы дыма.

Из всех искусств для нас важнейшее — живопись, — могли бы сказать французы. У нас в России важнейшим до недавнего времени оставалась литература. Гоголь, если бы ему, допустим, для работы над «Мертвыми душами» понадобилось стать дня на два вице-губернатором, мог бы на это рассчитывать. Приняли же Пушкина где-то в провинции за ревизора. Да и Тютчев, Майков, Гончаров занимали высокие должности на государственной службе, не слишком обременяя себя: «Не арестантский, а почетный Держали караул при ней». При ней, т. е. в цензурном комитете.

В советское время статус писателя поднялся на недостижимую высоту. Шолохов, например, в станице Вёшенская был чем-то вроде секретаря райко-

ма. Недаром Мандельштам говорил Надежде Яковлевне: «Глупая, где бы ты нашла еще такую страну, где за стихи ссылают?» Не есть ли это высшее признание поэтических заслуг? Художников и музыкантов тоже громили («сумбур вместо музыки»), запрещали выставки, но ни Шостаковича, ни Прокофьева, ни Машкова, ни даже Фалька не расстреляли и в Сибирь не уехали.

Говорят, что нынешнее время отвернулось от поэзии, что людям сегодня не до стихов, — дескать, им слишком плохо живется. Ничего подобного! Если стихи не читают сегодня, — радоваться надо, а не печалиться: значит, сегодня живется лучше не только по сравнению с 37-м, но и с 1967-м!

#### 4.

Уверенность в себе, своих силах, таланте сменяется разочарованием и сомнением в своем даре, — и это противоречие свойственно едва ли не всякому настоящему художнику. Даже Толстому, который, как известно, не раз впал в отчаяние и испытывал чувство отвращения не только к своим человеческим качествам, но и писательским способностям.

Кажется, и сам Господь Бог, создавая мир, был не вполне уверен в себе: И увидел Бог, что это хорошо.

Или вот, например, Сезанн — живописец, ближе других подошедший к замыслу Творца, говоривший о себе своему другу Гаске: «Я — единственный из всех ныне живущих художников» и сжимавший при этом кулаки «в угрюмом молчании», однажды в старости работал на пленэре вместе с молодым художником Ле Байлем. Какая-то девушка остановилась посмотреть на их работу. Указывая на холст Ле Байля, она заметила, что этот, пожалуй, будет получше. Сезанн был так раздосадован, что стал избегать молодого человека. Затем, позже, признался ему: «Вы должны простить меня... Устами младенцев...»

Примерно такая же история произошла с Мандельштамом. Будучи в Воронеже, он и его молодой друг С.Рудаков прочли два стихотворения (одно — Мандельштама, другое, «Караим», — Рудакова) литературоведу П.И.Калецкому, также высланному в Воронеж, и еще одному знакомому. Рудаков в письме жене рассказывает: «Когда узнали, что одно мое — решили, что «Караим» — его и очень нов, а второе — мое и ему подражательное. Они говорили убедительно и были смущены, когда узнали правду, а Оська чуть не плакал. Если невзначай тот же эффект будет с Пастернаком и Ахматовой, а может быть, и Надин (то есть если эти стихи так же прочесть Пастернаку, Ахматовой или Надежде Яковлевне, в то время находившейся в отъезде — А.К.) — боюсь, он отравится. Стоит ли даже экспериментировать при его нервах?!» (Заметим, что, несмотря на мальчишески высокомерный тон Рудакова, он понимал, с кем свела его судьба.)

Нам многое известно о граничившем с манией величия самомнении — и самоуничтожении Гоголя, мы знаем о неуверенности в себе Ван Гога, Баратынского, Рахманинова...

И только Пушкин, кажется, не знал сомнений. Его дар был слишком очевиден для всех, даже для него. То же, по-видимому, можно сказать о Рафаэле и Моцарте, которых он так любил...

## 5.

Гонение, а еще лучше гибель располагают публику к поэту. Молодого Пушкина любили, конечно, за стихи, но не только за стихи, — еще больше за опалу, ссылку. Иначе почему бы с конца двадцатых так возросло непонимание и равнодушие, нападки критики? Ведь стихи стали еще лучше. Лишь гибель вернула ему читательскую любовь. Не умри он от пули Дантеса, — можно представить, каково бы ему пришлось в сороковые годы! Был бы не один Писарев, а десять.

А вот другой пример — Гумилев. Как любили его советские поэты, как подражали ему: Тихонов, Багрицкий, В.Луговской, Н.Браун... Как увлечена была не только его стихами, но и биографией литературная молодежь! Достаточно вспомнить Павла Лукницкого, расспрашивавшего о нем стольких людей, но прежде всего — Ахматову.

А Сергей Рудаков, теми же вопросами донимавший в Воронеже Мандельштама! Вот несколько выдержек из его писем жене: «При мне, кроме «У цыган» (условно), он не похвалил ни одной строки Гумилева», — жалуется он. «С Надеждой Яковлевной всяческие литературные разговоры уперлись в то, что они через Анну Андреевну нажмут на вопрос пуска меня к материалам Гумилева». (Стиль, конечно, чудовищный, но так тогда писали, и Рудаков — человек одаренный, не избежал общей языковой нескладницы и косноязычия.) И еще: «Осип не имеет чувства объема, композиции, и все его удачи в этой области — случайности. Он и стихи, и все делает «строчками», а они лепятся друг к другу, это не архитектоника. А у меня (от Гумилева или с Гумилевым) главное — ощущение соотносительности, функциональности вещей». Ну еще бы! Архитектоники Мандельштама с ее пропусками, зияниями, ассоциативными прыжками Рудаков еще просто не понимал, зато «рассказ в стихах» Гумилева (это свойство так ценилось советскими поэтами!) ему близок и понятен. «Сам Толмачев не приехал. У его сестры видел посмертного Гумилева. Боже, как хорошо. Лика, это единственный поэт, с которым нет ни сил, ни охоты равняться (с Мандельштамом, при всем к нему интересе, Рудаков «равнялся» — А.К.) при общности задач (Толстой велик, но что мне до него), ... Гумилев совершенно неизмеримый гений, и все сволочи не могут этого понять».

И в самом деле, как же можно было не полюбить Гумилева?

...Много их, сильных, злых и веселых,  
Убивавших слонов и людей,  
Умиравших от жажды в пустыне,  
Замерзавших на кромке вечного льда,  
Верных нашей планете,  
Сильной, веселой и злой,  
Возят мои книги в седельной сумке,  
Читают их в пальмовой роще,  
Забывают на тонущем корабле.

Насчет «пальмовой рощи» возникают сомнения, но в коммунальной квартире, в советском набитом битком трамвае, в учреждении за составлением отчетов и смет, а потом, конечно, и в концлагере, и на войне эти стихи были необходимы — это чистая правда. Очень хотелось быть «сильным, злым и веселым» (со слонами могли возникнуть затруднения, зато с людьми все было в порядке), — Гумилев действительно был куда больше созвучен времени, нежели Мандельштам, Кузмин или Пастернак, — вот ведь и следовательно, говоривший с ним на Гороховой, как будто был искренним его почитателем...

Все сказанное, разумеется, не отменяет для меня Гумилева-поэта, при случае и я вспомню несколько замечательных стихотворений («Я и вы», «Болонья», «Сквозь дождем забрызганные стекла...», «Памяти Анненского», да мало ли... «Заблудившийся трамвай»!).

Век с его войнами и революциями делал ставку на сильного человека, появление такого героя предсказал Ницше. Впервые он появился в стихах Киплинга, в прозе Гамсуна. Было бы интересно сравнить советских литературных героев (всех этих чекистов, комиссаров, комдивов, стахановцев, воспетых в стихах и прозе) с брутальными персонажами Хемингуэя, Скотта Фицджеральда, Г.Грина, Кортасара и др.

Владимир Карпов, секретарь Союза писателей, бывший разведчик, предварить которому вступительной статьей книгу стихов Гумилева было поручено в 1988 году, с удовольствием приводит большую выдержку из военных корреспонденций Гумилева для газеты «Биржевые ведомости»: «Вдруг ползущий передо мной остановился, и я с размаху ткнулся в широкие и грязные подошвы его сапог. По его лихорадочным движениям я понял, что он высвобождает из ветвей свою винтовку. А за его плечом на небольшой, темной поляне, шагах в пятнадцати, не дальше, я увидел немцев. Их было двое... один — в мягкой шапочке, другой — в каске, покрытой суконным чехлом. Они рассматривали какую-то вещицу, монету или часы, держа ее в руках...Только на охоте за крупными зверьми, леопардами, буйволами, я испытал то же чувство, когда тревога за

себя вдруг сменяется боязнью упустить великолепную добычу. Лежа, я поднял свою винтовку, отвел предохранитель, прицелился в самую середину туловища того, кто был в каске, и нажал спуск...»

Убийство на войне — дело обычное. Меня здесь смущает другое — охотничий азарт, «боязнь упустить великолепную добычу». Интересно, как бы прочел этот рассказ другой поэт — Иннокентий Анненский, царскосельский директор Гумилева. Кажется, я догадываюсь. Не потому ли Анненский и не был нужен поэтам тридцатых годов?

6.

В воспоминаниях о Шостаковиче Флоры Литвиновой я прочел о его отзыве на стихи, посвященные ему Ахматовой: «...я спросила Шостаковича о стихотворении Ахматовой «Музыка»: я им восхищалась. «Это, конечно, очень лестно, очень лестно», — сказал Д.Д. Я продолжала: «Как она чувствует и любит музыку!» — «Да нет, — воскликнул Шостакович, — она любит и чувствует поэзию». Здесь все замечательно и убедительно, вплоть до нервной скороговорки Шостаковича. В самом деле, ну можно ли про музыку Шостаковича сказать такое: «В ней что-то чудотворное горит», и еще того нелепей: «И пела словно первая гроза Иль будто все цветы заговорили». Ладно бы про Чайковского, но про Шостаковича!

А ее стихи про Адажио Вивальди, в которых Вивальди, конечно же, рифмуется с «асфальтом», нестерпимо красивые?

Мы с тобой в Адажио Вивальди  
Встретимся опять...  
Снова свечи станут тускло-желты...

Какие свечи, откуда? И в филармонии, и по всей стране, и в Комарове, где написаны эти стихи, всюду, слава богу, горело электричество.

Протекут в немом смертельном стоне  
Эти полчаса...

А стихотворение «Пятая роза», с такой многозначительной пометой: «Нач. 3 августа (полдень) под «Венгерский дивертисмент» Шуберта. Окон. 30 сентября 1963 года. Будка». Есть в этом неприятная напыщенность, которая была так чужда молодой Ахматовой. Там, у молодой, просто «Играла музыка в саду таким невыразимым горем...» — и насколько же это было лучше! Вообще писать стихи под «Венгерский дивертисмент» Шуберта, да и под любую другую музыку, — странное занятие. Можно подумать, что автор не полагается на собственное чувство и берет эмоцию напрокат.

Подтверждение этим своим мыслям я нашел недавно в прозаическом опусе музыканта, скрипача Леонида Гиршовича. Он пишет: «Использование музыкальной символики и вообще музыкальных образов и терминов в поэзии — «скрипачей», «бетховенов», «ноктюрнов», музыкальных терминов и т. д. — не обязательно означает, что данная поэзия плоха (хотя стихи о музыке есть тавтология уже по определению). Однако это обязательно означает превращение даже великого поэта в госпожу Вердюрен».

Ради справедливости следует сказать, что разоблачая музыкальное притворство поэтов, надо примерно то же сказать о музыкантах, любящих стихи. Или думающих, что они их понимают. Глинка писал прекрасную музыку на слова Кукольника. Чайковский называл Фета гениальным поэтом, но нет ничего страшнее текста, состряпанного для него Модестом Ильичом в качестве либретто «Евгения Онегина». И разве Шостакович не писал музыку на любые стихи, в том числе на стихи Долматовского; впрочем, он и не притворялся, что любит поэзию. Может быть, он и верноподданническое письмо в «Правде», опечалившее многих, напечатал потому, что слова ему были более или менее безразличны.

### 7.

Сергей Рудаков около года провел в Воронеже, едва ли не ежедневно видясь с Мандельштамом. Он и столовался у Надежды Яковлевны, и в шахматы играл с ней, на него оставляла она Мандельштама, когда уезжала из Воронежа. С О.Э. он вел беседы о стихах, о поэтах, записывал за Мандельштамом сведения о литературной жизни десятых годов и Гумилеве, получил доступ к архиву Мандельштама, переписывал и приводил в порядок его стихи, читал ему свои стихи и т. д. И вот результат: Мандельштам для него «псих», притворщик, мнимый больной, истерик... Он видит, как Мандельштам хитрит, падает духом, впадает в мрачность в связи с критическими нападками («...вышла книга Волкова... Там об Осипе непочтительно и бестолково... О. скис и расстроился чуть не до истерики...»), имитирует сердечные припадки и т. п. Неловко и грустно читать такое: «Суть в том, что знаю, что сейчас мог бы делать большие вещи. Препятствие — косность литературы (и среды). И в первую голову — его, Мандельштама. Хотя его даже лучшие намерения сейчас не изменили бы в моем положении ничего — видеть под боком свинское поедание моих желудей, и непочтительное хрюканье слышать противно». И того хуже: «Осип бодр — говорит благоглупости и придумывает формы деятельности (сесть в сумасшедший дом, или на дачу поехать, или написать Майе Роллан, чтобы патефонных пластинок прислала). Жалкие сволочи». Наконец, накануне расставания: «Психи уезжали суетно, бархахлово, с визгом и тревогой. Где пределы жизнеспособности этого «умирающего»?» (20 июня 1936).

А нам кажется: мы бы на его месте были счастливы одной возможностью посмотреть на Мандельштама, поговорить с ним!

Но в том-то и дело, что Рудаков ничуть не хуже нас, и прекрасно понимал, с кем свела его судьба. В октябре 1935-го он писал: «Мой вывод. В стихах мы (т. е. я) спорили до конца, так как была абсолютная ответственность за стихи лучшего, может быть, в мире поэта».

Мой вывод. Нельзя подходить слишком близко к замечательному человеку: человек затмевает поэта — и остается ерунда, бытовые подробности, ежедневная пошлость жизни... То же самое произошло бы и с Пушкиным, окажись Рудаков рядом с ним, да еще в условиях не южной, не михайловской, а советской, воронежской ссылки. «Среди детей ничтожных света, быть может, всех ничтожней он».

А Фет, а Тютчев, а Некрасов, а Блок? Всё то же самое. Представляю мелочность и «помещицьи» разговоры Фета, тютчевскую расслабленность и капризность, «изнеможение в кости», душевную опустошенность («Нет дня, чтобы душа не ныла... И сохла, сохла с каждым днем»), некрасовскую желчь и отвращение к окружающему («Меж тем как закипает злоба...»), блоковское пьянство, педантизм, мизантропию, человеконенавистничество (он и квартиры снимал всегда на окраине, подальше от людей, предпочитал смотреть на Пряжку, повернувшись к городу спиной).

Вероника Полонская вспоминала: «Я не помню Маяковского ровным, спокойным: или он искрящийся, шумный, веселый, удивительно обаятельный... или мрачный и тогда молчаливый подряд несколько часов. Раздражается по самым пустым поводам. Сразу делается трудным и злым».

Надо быть наивным, как Вайль или Генис (не помню, кто из них), чтобы с умилением вспоминать о том, как Бродский никогда не вел незначущих разговоров, всегда был «на высоте», поражал собеседника постоянной готовностью к обсуждению высоких тем. Это он старался для вас, Вайль и Генис, потому что знал, что вы об этом напишете.

Написал это и вижу, что требуется уточнение. Не так уж не правы Вайль и Генис: Бродский действительно старался быть всегда на высоте, и в этом проявлялось его представление о поэте, близкое к романтическому. А все-таки каким надо быть монстром, чтобы каждую минуту изрекать глубокомысленные афоризмы, — Бродский им не был. Те, кто знали его лучше, согласятся со мной: он бывал разным, в том числе и легкомысленным, и здравомыслящим, и вполне практичным, и запинаящимся в поисках мысли (эти его э... э... э..., то и дело пересекавшие речь), и не находящим ее, и жалующимся на сегодняшнее утомление и неспособность к точному высказыванию.

Мне же остается в связи со всем вышесказанным привести свидетельство Лидии Гинзбург о Мандельштаме: «Мандельштамовское юродство — жертва

бытовым обликом человека. Это значит — ни одна частица волевого напряжения не истрочена вне поэтической работы. Поэтическая работа так нуждается в самопринуждении поэта; без непрерывного самопринуждения так быстро грубеет и мельчает. Все ушло туда, и в быту остался чудак с неурегулированными желаниями, «сумасшедший».

С этим остатком и имеют дело люди, слишком близко подошедшие к поэту.

«Далее, как можно далее...», — скажем, воспользовавшись фразой еще одного гения, который разочаровал бы нас еще больше, чем Мандельштам Рудакова, окажись мы в непосредственной близости к нему.

### 8. «Замысловатый Мандельштам»

«Они, — пишет Эмма Герштейн о Н.Я.Мандельштам и Н.А.Ардовой-Ольшешевской, — прекрасно понимали друг друга, перекидывались на специфическом дамском диалекте легкими фразами, в которых к тому же слышались отзвуки голосов замысловатого Мандельштама, с одной стороны, и охального анекдотчика-юмориста Ардова — с другой».

С какой только грязью не смешивали поэта при жизни, и все-таки даже партийные проработчики не договорились до такого эпитета. «Замысловатый Мандельштам». Только ненависть к поэту, абсолютное непонимание и нелюбовь к его стихам могут продиктовать такое слово.

Вообще слог выдает пишущего, выдает полней, чем даже смысл высказываний. «Этого трагического противоречия общественного сознания советского человека Надежда Яковлевна не желала понимать, не хотела принять и своей рукой жгла черновики чапаевских стихотворений Мандельштама».

«Не желала понимать, не хотела принять...», — такие вещи мы частенько слышали еще в сравнительно недавние времена.

Понятно, чем вызвана месть. Надежда Яковлевна не пощадила во второй своей книге Эмму Григорьевну: «После обыска я дала листок с этим стихотворением Эмме Герштейн, — он, незамеченный обыскивающими, остался на полу. Пока мы путешествовали в Чердынь, она в испуге его сожгла. Мне почему-то противно, что она его не бросила в печь, а поднесла бумажку к свечке. Прошло несколько лет, и она написала книгу, где учит современников Лермонтова, как следовало с ним обращаться, но почему-то про свой опыт со свечкой не упоминает».

Есть в книге Н.Я. и другие, еще более обидные (и, наверное, несправедливые) высказывания об Эмме Герштейн, приведу лишь самое невинное: «... так и не заметила Мандельштама и не поняла его стихов». Помню, как в семидесятые эти выпады Надежды Яковлевны против бывших друзей и знакомых огорчили многих, меня в том числе, — доверие к ее человеческим свойствам было подорвано. К сожалению, сегодня Э.Г. подала повод изменить взгляд на эти вы-

сказывания Надежды Яковлевны, увидеть в них не только неуравновешенный, вздорный нрав Н.Я., но и правду, запечатленную в них.

А ведь и в самом деле Эмма Григорьевна «не поняла стихов». Вот как разбирает она стихотворение «Мастерица виноватых взоров...»: «Мандельштам пишет ее портрет негативными чертами». (Какими, какими чертами? Негативными!) «У нее «напрасный, влажный блеск зрачков» — истеричка?.. Она «мастерица» опускать глаза — кокетка? У нее «жалкий полумесяц губ», она — гаремная женщина, вызывающая грубое мужское желание». Бедный Мандельштам: на каких читателей он был обречен, для кого старался? Собакевич, и тот, кажется, помягче «проанализировал» бы это стихотворение.

Возвращаюсь к слогу Эммы Герштейн: «Но «Ода Сталину» и совершенно «верноподданные» стихи последнего года, адресованные Лиле Яхонтовой, как и все отступления Мандельштама в легальную жизнь и деятельность, были хорошо известны Наде и, может быть, даже ею проинспирированы в 1937 году. О потере ориентации говорит, например...» Или такое: «Их поступки и претензии укрепляют убеждение, что такого распоряжения они, уезжая из Воронежа, не получили».

Как это похоже на стиль партийных документов!

За что мстит Э.Г. жене поэта — понятно. Но поэту за что? Нет сил и желания привести здесь все разоблачительные перлы целиком, повторять их — значит содействовать их распространению. Скажу только, что Мандельштам из этих мемуаров предстает эротоманом, сексуальным маньяком, садистом, хлыщом, пошляком и негодяем.

Упомяну лишь один эпизод. Эмма Григорьевна влюблена в брата Надежды Яковлевны — Евгения Яковлевича. «О.Э. убеждал меня, что с моей стороны этот роман был болезнью. Он уверял, что меня можно вылечить. «Да? Как же?» Он — совершенно хладнокровно: «Раздѣньтесь, я вас высеку». «С тех пор, — продолжает мемуарист, — я уже не могла относиться к нему как к старшему другу, с которым меня связывали чистосердечные отношения».

Эмма Григорьевна, простите, вам не кажется, что Мандельштам смеялся над вами, что это была шутка, принятая вами всерьез? Как и все остальные «сексуальные домогательства».

«Чувство брезгливости и отчужденности» не мешало Эмме Григорьевне «так же часто бывать у них, как и раньше». Спрашивается, зачем? А вот зачем: «встречи наши были насыщены беседами самых разных наполнений».

Человеку, так обращающемуся со словом, верить невозможно: речевая запущенность выдает душевную.

А теперь на минуту поддадимся на уговоры мемуариста и сплетни, которых не любят поэты (Маяковский), на клевету, которую они ненавидят (Пушкин, Ахматова), на минуту поверим во все эти «зротические поползновения», пред-

## проза поэта

---

ложения жить втроем и т. д., — возникает вопрос: хотел бы Мандельштам, что-бы о нем, замученном и убитом лютой смертью, не имеющем возможности защитить себя, читали такое? О нем уже писали следователи и литературные палачи. Зачем Эмме Григорьевне понадобилось преследовать «родную тень» и уничтожать ее второй раз?

И подумаешь: какое счастье, что Эмма Григорьевна не была знакома с Лермонтовым, не принимала участие в его юнкерских забавах! Представляете, он бы взял ее с собой к девкам. Какое счастье, что не была она вхожа в дом Пушкина, — то-то осчастливила бы нас.

Впрочем, догадываюсь, как хотелось бы этого некоторым нашим любителям поэтических биографий. Вот уже появились и отклики на воспоминания Герштейн. Один критик с восторгом пишет: «...описание бисексуальности Н.Я., ее тяги к тройственным союзам, склонности О.Э. к садизму — все это не «клубничка», не желание опорочить, разоблачить, но иллюстрация той полноты существования, к которой избранные стремились даже «бездны на краю».

Вот оно что! Уж не стремился ли в таком случае маньяк Щикатило к «полноте жизни»? «Никакого пошлого уюта — страстная любовь и безумства вопреки всему».

«И никакие подсчеты, которые делает академик Гаспаров, — заявляет критик, — тут не помогут (т. е. филологический, стиховедческий подход отменяется — А.К.), смысл не откроется. Нужны факты». Какие факты нужны Золотоносову, понятно. «Мандельштам, — пишет он, — как поэт слишком фалличен...». Интересно, какими критериями пользуется критик; интересно, Пушкин тоже «фалличен» или не «слишком»? А Блок, Маяковский? Хватит, достаточно. Не следует принимать близко к сердцу писания критика: он и не догадывается, что смешон.

И еще одно замечание, по поводу самих мемуаров: до какой же степени надо быть уверенной в том, что все кончается «здесь, на земле», чтобы написать то, что написала Эмма Герштейн. Но очень многие, в том числе любимый Эммой Григорьевной Лермонтов, допускали возможность загробной встречи. Хочется спросить Эмму Григорьевну: ей не страшно?



## Николай Гуданец

### ОДА

Парк замирает когда ты идешь по дорожке  
вслед за тобой кувыркаются кошки пичужки рыбешки

обочь бегут ребятишки поддергивая штанишки  
вытянув шею сопя и толкаясь вприпрыжку

сыплются с неба конфеты и ленты под аплодисменты  
а впереди выступают герольды в плащах с позументом.

Так ты идешь под кисейным сачком небосвода  
где-то вдали высоко посреди несуразной свободы

равно любимая всеми ничейная гостья прохлады  
облачко тихих раздумий дитя во главе шутовского парада

не замечая вокруг ничего ты бредешь по дорожке  
страшно к тебе потянуться но взгляд оторвать невозможно.

**ПСАЛОМ 37**

Господи! Не в ярости и гнев  
накажи и обличи меня.  
Разъедают грудь мою и чрево  
язвы от небесного огня.  
Я наказан столь, сколь уместиться  
может в грешной плоти смертных мук.  
Господи! Тяжка Твоя десница,  
беззаконью впору моему.  
Раны сплошь, и нет на теле места  
целого... О Господи, Ты прав,  
очи мне страданием завесив,  
суетное сердце растерзав  
и вогнав меж окаянных чресел  
воздаянья пламенный бурав!  
Поражен Твоею силой грозной,  
я лишился ближних и друзей.  
Каждый день приумножает козни  
жаждущих погибели моей.  
Сокрушенный, сделавшийся тенью  
прежнего величия, скорбя  
и предвидя близкое паденье,  
Боже, уповаю на Тебя!

**ПСАЛОМ 6**

Господи! Не в ярости и гнев  
накажи меня и обличи,  
ибо плоть мою снедает немощь,  
кости, как уголья, горячи.

Боже, исцели меня, помилуй,  
отгони карающую мглу,  
ибо, если я сойду в могилу,  
как смогу воспеть Тебе хвалу?

С окропленного слезами ложа  
подыми могучею рукой,

покарай врагов моих, о Боже,  
дай душе отраду и покой.

Лицемеры, в страхе удалитесь!  
Господи, спаси и помоги,  
верю, что услышана молитва  
и постыжены мои враги.

## НА РАССВЕТЕ

касьда

С добрым утром,  
Богородице Дево,  
в голубом и жемчужном окладе,  
с добрым утром,  
глазастый мальчик,  
улыбающийся тихо и строго,  
вы уж меня простите,  
или как вам угодно.

Может, я вам надоел  
или не нужен.  
Лишь бы мне вас теперь  
не покинуть.

## ПСАЛОМ 76

Подъемлю глас: услышь меня, Господь.  
В день скорби — лишь к Тебе рука простерта.  
Изнемогает дух, трепещет плоть.  
Твою бессонницу не побороть.  
И древний мрак пульсирует в аорте.

Неужто Ты отринул навсегда?  
Тебя страшились бездна и вода,  
а стрелы падали сквозь тучи  
на тот народ, беспечный и могучий,  
в руке Твоей бредущий никуда.

### В ПАРКЕ

Мы говорим, а надо ли, постой,  
мы говорим, но разве дело в том,  
блестит листва над нашей немотой,  
и птица гладит воздух животом.

Мы просто не умеем, как они,  
роняем пустяковые слова,  
и птица поднимается в зенит,  
и воздух ослепительно звенит,  
и светом отзывается листва.

Мы говорим на разные лады  
о том, чего мы все не смогли,  
и ширятся воздушные следы,  
и рушатся обломками вдали.



Негаданное навсегда  
но неужели сад качели  
отсюда хлынут сквозь года  
в черемухе и чистотеле  
смешные птицы пролетели  
меж ребер талых а куда  
они задуматься не смели - -

### ПСАЛОМ

Когда Ты приютишь меня в аду,  
а я туда безропотно сойду  
барахтаться на огненном крюке  
и, скорчившись, лизать сковороду,  
позволь крестильный крест зажать в руке.

Тебе дано решать, зачем добро.  
Лишь Ты способен знать, откуда зло.

А мне висеть, поддетым за ребро  
над вечно пузырящейся смолой  
и думать, до чего ж не повезло  
Тебе, и как, наверно, тяжело  
повсюду быть всеведущей дырой.

Не в силах докричаться до Тебя  
обугленным и косным языком,  
я повторю: есть воля и судьба,  
Ты сам воздвиг невысказанный закон,  
и доля сына лучше, чем раба.



Глубок и черен свод небесный,  
созвездия мерцают скупю,  
шагает странник бесполезный,  
накрыт невыносимой бездной,  
как вогнутой спокойной лупой.

Не зная сам, куда он выйдет  
через холмы и буераки,  
забвенье, голод и обиды,  
он думает, его не видят,  
его забыли, все в порядке.

Под холодом небесной плазмы  
шагает путник одинокий,  
все меньше страха и соблазна,  
все шире боль, все ближе к Богу,  
луна глядит железным глазом  
на каменистую дорогу.



## Ольга Зондберг

• • •

К ночи, как водится, звезды зажглись,  
Близился сон.  
Вдруг появилась, отколь ни возьмись,  
Стая ворон  
И объявила отлет на луну  
Целой страны.  
Ветка сирени припала к окну  
С той стороны.

• • •

— Сама ты превратность судьбы, — возразил перевозчик, —  
А думаю я не о лодке и не о реке,  
И даже, поверь, не о темной безлиственной роще,  
Встречающей лето в дырявом зеленом платке.  
— О чем же ты думаешь? — Только о синих согласных  
И облачных гласных, похожих на пройденный путь,

Об этих глубинах — хранимых, ранимых, прекрасных, —  
Они далеко. Я не знаю, куда повернуть.



Как у Л.Толстого в романах,  
Во время тайных военных действий  
Зрению доступна высота нравственных преград,  
Но не прочие их измерения.  
А между тем в полулегальном  
Кружке кройки житья  
Ткань распинают  
Строго горизонтально  
(Направление долевого нити —  
С запада на восток).  
Будем резать, а что?

Самое красивое возникает по недосмотру,  
Выше собственных сил,  
Пряча под лепестки  
Дюймовочку-переростка,  
Одетую, вопреки,  
Более чем неброско.

### КАКИЕ СТИХИ Я ЛЮБЛЮ

Прогуливаясь около самых, на его вкус, красивых зданий в городе, человек невольно заходит внутрь одного из них. Там никого нет. «Уютно», — думает он и садится на скамью в уголке. «Совсем как на исповеди», — думает он и действительно хочет исповедаться. И пока этот человек перебирает в памяти кое-что из бывшего с ним на самом деле, вслух он говорит о том, что видит, или что мог бы видеть, если бы побывал в разных других местах. Глаза его закрыты. Через некоторое время он осознает, что с открытыми глазами говорить интереснее, хотя и труднее. Открыв, наконец, глаза, он обнаруживает, что уже не один. Вокруг стоят какие-то люди и внимательно слушают. Он чувствует, что высказался полностью, и незаметно присоединяется к ним...



Хор за окном пел непрерывное «да».



Умереть. И родиться смотрителем детских площадок.  
По ночам сочинять, на качелях летая дощатых,  
Колыбельные песни для пьесы со спящим ребенком.  
Или прежде родиться дрожащим и тонким опенком.  
Одинокие пни, принимайте гостей одноногих,  
Превращение в гриб или в дерево — участь немногих,  
Гриб и дерево держатся вместе. По этой примете  
Собираются дети с корзинками в лес на рассвете,  
Где меж темных стволов паутина... Глаза разбежались —  
Жаль, корзинка мала. Только эта им введена жалость,  
И тебе, тонконогий опенок, не будет пощады,  
И никто не родится смотрителем детских площадок.



## СРЕДНЕЕ МЕЖДУ ПРАВДОЙ И ЖИЗНЬЮ

Сборник эссе «Поэтическая кухня» (СПб., 1998) — третья книга **Сергея Гандлевского**, вышедшая в питерском издательстве «Пушкинский фонд». Две первые — сборник стихотворений «Праздник» и прозаическая «Трепанация черепа» — получили в свое время Антибукера и, соответственно, Букера. Но дело не в атрибутах общественного признания: важен тот факт, что в печать не попало ни одного слабого текста за подписью Сергея Гандлевского. Я, по крайней мере, таковых не читал. И не потому, что нет у него слабых произведений — ведь не бывает так, чтобы писатель ни разу не поступился качеством. А потому, что у Гандлевского очень высокий критерий отбора текстов, который, на мой взгляд, и отличает профессионала от дилетанта, довольного всем, что накопилось в лотке его принтера.

Все три книги написаны в разных жанрах. Обращение к каждому из них для Гандлевского в высшей степени неслучайно. Во всех трех есть, на мой взгляд, и сквозные сюжетные линии. Проявляются они в сложной, многофункциональной системе самоцитат. Цитирование это не имеет ничего общего с известным постмодернистским приемом. Дело в том, что творчество Гандлевского изначально ретроспективно и повторы текста со сменой контекста здесь вообще не прием, а способ виденья мира. Цитаты органичны для этого автора. Ведь его темы остаются в сущности прежними — время меняет только аранжировки.

В одном из интервью Гандлевский рассуждал таким образом: «Каждый опыт нуждается в своем жанре. И опыту молодости, эмоциональному по преимуществу, конечно,

проще воплотиться в стихах. Более подробному, оговорочному опыту зрелости нужна проза и эссеистика».

«Трепанация черепа» — соединяющее звено между книгой стихов и книгой эссе Гандлевского. Его «*история болезни*» буквально кишит отсылками к «Празднику», и в ней уже видны зачатки «Поэтической кухни». Есть в «Трепанации» пространные вставки о тайнах ремесла и непростые суждения об Ахматовой, Набокове, о своих современниках. Есть и рассуждения о плюсах прямого разговора с читателем, к которому издавна склонялась русская литература. И такие вот, например, есть там строки: «Дома я принял душ, выпил кофе с черствым хлебом, отстукал за два часа эссе... и в лучшем настроении отправился на Маяковку».

Речь идет, по всей видимости, об эссе «Чужой по языку и с виду...» памяти Александра Сопровского. «Поэтическая кухня» не случайно открывается именно этим текстом. В нем задается основная и достаточно банальная тема книги: смысл литературного творчества. Есть ли он вообще и как сочетается со смыслом человеческой жизни?

А ведь действительно — многие пишут из самых простых и здоровых побуждений: заработать, например, денег, прославиться, завербовать сторонников своих нравственных или политических принципов. Но не о них речь.

«Главная забота — точная передача своего взгляда на вещи», — сказано в кратком авторском предисловии. Целиком этой теме посвящено эссе «Польза поэзии». Но итоговый вывод сделан в статье «Критический сентиментализм», где Гандлевский с несвойственным ему литературоведческим педантизмом систематизирует три способа осмысления поруганной поэтической тайны, отошедшего в прошлое романтического мышления. Первый — делать вид, что все осталось по-прежнему; второй — иронический: осмеять свое, а заодно и чужое прошлое; и третий — критический сентиментализм, который выбрал сам автор. Так вот главный вывод:

«Нашему времени нужно оправдание гармонией не меньше, а больше, чем многим другим временам, потому же, почему врач нужен не здоровым, а больным. Значит, снова постылое «нужно», снова исправление нравов? Да нет, ведь художник не лечит, а лечится... Внутренняя жизнь поэта часто — довольно безрадостное зрелище затяжной войны: с самим собой, людьми, обществом, природой, Богом. Творчество, может быть, единственный доступный поэту способ пойти с миром на мировую. Это краткое перемирие не только облегчает пишущему жизнь, но и приближает к истине».

Выходит, по Гандлевскому, что приближение к истине — как бы побочный продукт творчества. И находится этот продукт чуть ли не в обратной зависимости от уровня авторских притязаний. Случайность художественных открытий делает текст *даром*, а не добычей.

Слово «дар» в системе понятий Гандлевского имеет особое значение. Это нечто среднее между высшей правдой и жизнью, но одинаково далекое от обоих. «Хочу, чтоб мой литературный дар не оставил меня...», — сказано на последней странице «Трепанации черепа». А в «Празднике» (тоже на последней странице) есть такая формулировка: «Если жизнь дар и вправду, о смысле не может быть речи. // Разговор о великом Авось».

Таким вот разговором и явилась новая книга Гандлевского. Содержит она два интервью, несколько программных статей и пятнадцать эссе, посвященных литераторам: Пушкину, Баратынскому, Набокову, Галичу, Есенину, Ходасевичу, Тарковскому, Бродскому, Лосеву, Кибирову, Цветкову, Айзенбергу, Сопровскому.

Интервью, на мой взгляд, не совсем получились. Одно из них дано Александру Генису, другое — Денису Новикову, неслучайным вроде бы людям. И Гандлевский благодарит их за то, что ему «удалось высказаться достаточно определенно». Высказался он действительно определенно и четко, интервью не сложились совсем по иным причинам. Они внутренне не оправданы, не имеют темы, идеи и поворота, который вызвал бы интерес. Проще говоря, они оказались не выстроенными как целостные тексты, и если бы на вопросы отвечал не Гандлевский, мы вряд ли остановили бы на них взгляд. «Сравните достижения и провалы литературы XIX и XX веков», — просит, например, Генис. Ну что на такое скажешь? Разве что написать учебник для старших классов и гуманитарных вузов на эту тему.

Что касается программных, концептуальных статей, то это не самое сильное место у Сергея Гандлевского. Его характерный иронично-сдержанный стиль заметно буксует, когда речь заходит об абстрактных понятиях. Обе предыдущие книги неслучайно были круто замешаны на фактографии. Конечно, не на ней одной, но основой всегда служил именно опыт, реальное переживание. Таков метод Гандлевского. Ведь теория, как известно, суха, и отнюдь не ею питается литература. Но появление таких статей вполне объяснимо: ведь, как поэзия служит инструментом рефлексии нашего опыта и мышления, так — рано ли, поздно — и сознание должно отрефлексировать поэтический опыт.

Все написанное Гандлевским подкупает огромным почтением к языку. Но вот ведь какая штука: соглашусь я с автором в том, что кризис — хроническое и необходимое состояние литературы, соглашусь и с тем, что «недоискусство любит вторгаться в жизнь» — но почему-то не трогают меня эти выкладки, не берут за душу. А вот живой, человеческий разговор о разлюбленном Галиче или о Москве, ставшей чужой и непонятной для родившихся в ней людей, покоряет с первой строки. Здесь происходит то же волшебство, что в стихах: не анализ поэтической кухни, а сама эта кухня, острая и горячая. Может быть, действительно настоящая литература находится аккурат посередине между правдой (высшей правдой!) и жизнью и любой перекося чреват попаданием в пустоту? Или таково свойство текстов Сергея Гандлевского?

Есть в книге и абсолютно новая для Гандлевского интонация. Прежде он, говоря о поэзии, характеризовал поэта как заложника языка. Эта мучительная зависимость основана на лжи и любви, ненависти и честности. Речь называл он в стихах напастью. «И пощады не жду от тебя», говорил своей музе. А уж «Трепанация черепа» насквозь пронизана упреками во лжи самому себе и депрессивным страхом лишиться своего опасного дара. Но вот в «Поэтической кухне» явственно зазвучала интонация надежды, исходящей от литературного творчества. Теперь Гандлевский определяет поэзию как «бесхитростную благодарность миру за то, что он создан». А строка «о смысле не может быть речи» приобретает буквальное значение, — не говори о смысле! — и эта мысль закольцовывает всю книгу эссе.

## **СВЕЖИЙ ОТТИСК**

---

Поэт (Сопровский) предстает в первом тексте отважной душой, живущей надеждой на чудо. Такие люди больше дают жизни, чем берут у нее, и сами порождают у нас надежду на то, что жизнь меряется не смыслом, перед которым мы зачастую бессильны. Примерно о том же и последний текст, «Метафизика поэтической кухни»:

«Освободившись на час-полтора от уз обихода, мы попадем в область истины, <...> где инвентарь нашего мышления неприменим, где способ бытования иной — и это дает надежду».

Надежду дает и еще одно обстоятельство. А именно то, что такой мастер, как Сергей Гандлевский, работает сегодня в литературе. Среди безнадежной и какой-то принципиальной, вдохновенной халтуры, царящей вокруг, он держит планку так высоко, что нестыдно становится за сегодняшний день и час. Он пишет нечасто, но только то, что считает нужным, и всегда с максимальной самоотдачей. Вряд ли финансовый кризис, давление сверху, наплевательское отношение публики к печатному слову и прочие катализмы заставят его поступать как-то иначе.

Еще немного — и люди, посвятившие свою жизнь языку, знающие истинную цену словам, превратятся в некую секту, в героев-миссионеров. И может быть, особенно важно «уважать бедность языка» именно теперь, после смерти Иосифа Бродского. Сам факт существования Бродского заставлял собраться, подтянуться и свои скромные способности использовать в полную силу. Теперь положение изменилось в худшую сторону, критерии явно снизились. И Гандлевский, конечно, не равняет себя с Бродским, это было бы глупо, нелепо, безвкусно, — но уровень держит предельно высоко и в любых жанрах. Ведь даже немного опустить планку — значит вовсе от нее отказаться. Снизив эстетические критерии, мы очень скоро можем очутиться в болоте, причем в самом глубоком месте. Там, откуда не слышны будут наши крики о помощи.

*Ян Шенкман*



## Генрих Сапгир

### СЛОВА

#### *О новых стихах*

*В 1998 году, на излете века, может, от ощущения, что близко новое тысячелетие, я почувствовал, что каждому слову в стихах захотелось быть самим собой. К тому же я обнаружил в своих черновиках стихи 1972 года, где в строке всякое слово печаталось отдельно, через три пробела — и с прописной буквы. За прошлое лето у меня сочинилось некоторое количество подобных стихов, в основном, лирики. На странице такой способ написания слов, мне кажется, выглядит убедительно. Слово, взятое само по себе, выглядит так крупно, что нужда в промежуточных связках зачастую просто отпадает, экономя место и материал, к чему всегда, по-моему, стремится поэзия. И стихи звучат свежее.*

*Кроме того я давно заметил, что формообразующим элементом ритма у целого ряда поэтов начала века выступает слово под ударением или группа слов, как бы объединенная в единое целое. Чтобы выделить это слово или группу и отделить их от следующих, Маяковский, например, располагал стихи ступеньками. Таким образом появляются малые цезуры, которые акцентируют внимание на словах и делают интонацию стиха выразительней. При этом группы слов имеют одно главное ударение, что как бы приравни-*

вает их к словам (их и читать надо как единое слово). Однако, на мой взгляд, в таком расположении стихов есть некоторая механистичность — сдвиги строк похожи на рычаги, в организации текста проявляется понимание страницы как плакатного листа.

Гораздо живее выглядит сужение всей стихотворной строки до одного слова, как у более поздних поэтов: у Асеева, у Кирсанова, затем, например, — у Холина, у Соковнина. Да и у того же начинающего Маяковского! Но в таком начертании меня не устраивал сам рисунок стихотворения — узким столбиком. Встречаясь изредка, он смотрится довольно оригинально, а если сплошь — некий странный Китай. И главное, искажается ритм: после каждого слова-строки возникает большая цезура, а я слышу — малую...

Вот я и решил, что возможно в таких случаях записывать стихи «нормальными» строфами. Только каждое слово — с прописной буквы и — отделенное тройным пробелом. Книжная страница сохраняет привычный вид — а стих читается именно так, как должен звучать. При этом возникает некоторый пуантилизм текста, который лично у меня ассоциируется с новой камерной музыкой такого же рода — пуантилистической.

### СЛОВА

Ухожу Прощай До свидания Нет  
Обещай Думай Ушел Ухожу  
Нет Потуши свет Теперь  
Скажу Ты Обними Так

Отдать Отдаю Все Возьми  
Бери Еще Отдал Твой  
Вижу Ты Изнутри Свет  
Лицо белое Волосы летят

Полосы Дорога Пейзаж еду  
звяк-звяк вагон-ресторан  
Ночь Бред Горячо Насквозь —  
Лицо слепит Космы жгут

Спать Сплю Прощай Ельник  
Небо Снег Блестит Лыжник  
Просто Чисто Спокойно Каникулы  
Свитер красный Забыть забыл

Вдруг Дыра Дыры Прорехи  
Ползут Расползаются Вкривь Вкось  
Очнулся Провалы Гулко Город  
Страх страшно Идти иду

Прохожие смерть Одиночество смерть  
Газета смерть Погода смерть  
Смерть — комната Смерть — минута  
Смерть с налета Смерть — ты

Смерть просыпаюсь Смерть радуюсь  
Смерть целую Смерть люблю  
Уйти уйду Забыть забыл  
Нет! Никогда! Ни за что! Всегда!

*1972, 1998*

### КИРИЛЛ И МЕФОДИЙ

Утром в море Светом Руки я умою  
По песку босой Умру У моря  
Сквозь слюду Соски твои Видны —  
Камешки Рачки Движение воды

За чужим столом Задремав под утро  
В очереди В школе На вокзале — смутно  
Прозреаешь В горы Все-то горицветами иду  
Просто это — люди Снится На ходу

Окоем — Покоем Чувствую одно я:  
Охристое Серое Мглистое родное...  
Все сказал А что я говорил?  
Помогал Мефодий Ободрял Кирилл

### СТАРЫЕ ФОТОГРАФИИ

*М. Айзенбергу*

Последнее фото брата На снегу лыжник  
Легче любить Не близких Ближних  
С войны пожелтело Да и место пусто  
Еще легче Не людей Родину Искусство

Смуглый Все мне снится Ни живой ни мертвый  
Свои же наверно Все приносят жертвы  
Мать отца и брата И другого брата  
Унесло куда-то Смерть не виновата

Перекресток улиц Просто разминулись  
Встретятся Я знаю И глаза и голос  
Брата Я узнаю  
Улыбка Родная

### **НАЕДИНЕ**

На окне Крест-накрест Белые полосы  
Все что было Суждено Чему сам виной  
Можно Вспомнить Без опаски —  
Все Случилось Не со мной

Провожая Вижу Посторонний  
Стриженный Затылок На перроне  
Черный лес Бараки Лагеря  
Для чего Не знаю Длинная заря...

Жгут костер Любила ведь На воле  
А теперь Картошка Камешками соль...  
Да! Семья! Родные Не моя Давно ли  
все живыми были... Поздно Сам большой

Вздор! По пьянке Тысячи историй  
Где он тот В казарме Нет в конторе  
В Сингапуре Смотрит на Париж  
Как и не жил Где ты? Что молчишь?

### **ГЛАЗА КУКЛЫ**

Отблеск Зрочки На столе Живут  
Вижу Ножницы Лампочки свет  
Валялись без дела Ввинтила в орбиты  
Зеркало Ресницами Хлоп Хлоп

Ноги мои Колесом Вращаются  
Моя голова Кругом Обращается  
Грубо Хозяйка Со мной Обращается  
Ласкает Бросает Баюкает Бьет

Дождь Ухожу На улице Кукла  
Коробка картонная Тоже промокла  
Стою голышом Накидали рубли  
Подростки украли В подъезде ебли

Терзали Потом убежали Дождь Вижу —  
Фонарь Догадалась Глаза мои в луже  
Подобрала Свет кафе за углом  
В животике — пусто Хоть фантиками и стеклом

Навстречу Страшила Схватила Хозяйка  
Била меня Головой Об угол  
Нога отлетела Затылок расколот  
Падают Подошвы Каких-то Пугал

Так и осталась Глаза — на асфальте  
Фары и фары — Снова и снова —  
Ударил палка Нашарили пальцы  
Глаза мои — яйца в глазницах слепого

За гаражами В яме На стройке  
Подстерегаю Горе — хозяйке!  
Палкой — по икрам по ребрам по голове!  
Утром — из ямы туфельки две

### УЧИТЕЛЬ

Старик Стихи о смерти Лоб  
склоняющийся над Глаза печальны Пишет  
Тепло — и тополь Горкой домиков  
синяя — даль На станцию идет Навстречу

воздуху Приехала Вон она  
машет с платформы Голос грудной Сияет  
Платье кивает ромашками Так и бежит  
в памяти моей Почти влюблена Облаяла их собака

Но и меня кто-то помнит Приехал К вечеру  
автобусом Вот он я Березы теснятся Не ждали?

Так и идем мимо пруда Учитель и дети  
Отсветы Смех Разговор И мое «р»

Никого не останется кто помнит Уже не осталось  
Трава — еще влажно И листья — листочки Начало  
Лечь — холодит Куртку — пакет — газету  
подстели Затаив дыханье Учителя слушай

### ЗОЛОТЫЕ ШАРЫ

Осы Летят На варенье  
Заглянули Шары На веранду  
Бледно-желтые Грустно Примета  
Полнота И конец лета

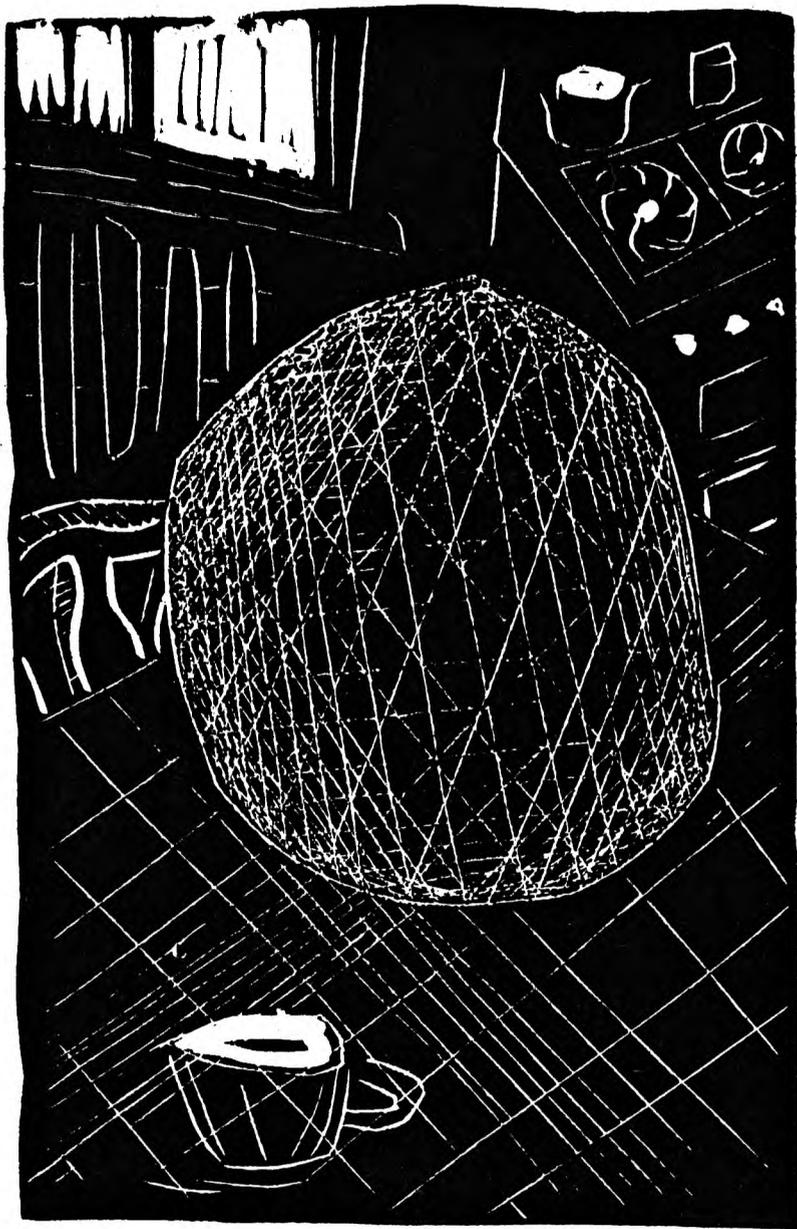
Черный кокер Хозяйке верен  
Ждет ее У калитки У двери  
И моя Придет Но едва ли  
Будем рады Картина «Не ждали»

Отмахнулся В стихи влетела  
Увязает в размере Застыла  
В солнце — осы На блюде — крыжовник  
Почитаю Сапгира Из древних

### СТАРОСТЬ

Все крупней веснушки на руке Потускнел  
перстень И одышка Говорят: старость  
Был худ и черен Бегал так Стольких женщин  
А тебя Не грусти Цыганский глаз —  
Некрасавицу любил Как в горячке А теперь —  
медсестра! Что свербит? На вокзал беги  
к проституткам

За окном — задворки Вольный дух Тополя  
Длинный подсиненный Ну ложись на живот  
И не ты а тебя Не любовь а игла В ягодицу  
Все равно — досада Как пустой коридор Помнишь:



Мыла ноги Барак Огонек  
Еще рано Все спят Городом ужоу  
незнакомым

### **ДРУЖБА**

Скрипка Пустая комната Краплак  
Окно на Арбат Паркет Лунный блик  
Солдатская койка Сон Бежит с век  
Смятые тюбики Тряпка А нас нет

Ведь только что Оба Очень хотелось есть  
Черный Непропеченный И сахар есть?  
Холст И тетрадь Просто — хочется жрать  
В коробке Махорка Счастье — вдохнуть... и опять

Утром Опух с похмелья Роемся человек  
Ищет А сам имеет Все чего у нас нет  
Не понимает Верните! Юность и нищету  
Душу! Но не эту — правильную... А еще ту



## Илья Фаликов ПЛЮСКВАМПЕРФЕКТУМ

*Памяти Андрея Сергеева*

Он шел с Дорогомиловского рынка, везя сумку на колесиках. Шел снег. Шел прошлый год. Преждепрошедшее время. Очки слабо поблескивали, борода состояла из снежинок. Он смотрел под ноги, вряд ли видя землю. Он не походил на поэта, ведущего войско песен с побежденного приюта рынка. Какое там. Интеллигент, небогато одетый, один из тех, кто отоваривается нынче там, где наблюдается кипучее братство советских народов в действии, с преобладанием Средней Азии, Кавказа и Украины. Порой мне кажется, что здесь хохлушки кричат по-узбекски. Рынок торгует черной кашей под ногами, приправленной московским снежком. Я не знаю имени этого азиатского блюда. Сергеев шел оттуда. Я видел его последний раз.

На Сухаревской площади той же зимой его нагнала наша базарная азиатчина. Чем больше диких лошадиных сил было в моторе сбившего его джипа, тем меньше шансов оставалось у Сергеева поговорить с чем-либо, кроме Дикого поля. Кончился его диалог со всем глобусом.

Но я пишу не некролог. Все проще: обещалась статья о журнальных стихах 98-го года. Отчего же — Сергеев? Оттого ли, что свежа горечь утраты? Не только и не в первую очередь. Прошу прощения за самоцитату, но ей ровно пять лет («ЛГ» № 28, 1994, ста-

тья «Не-промежуток»): «Но вот событие: выход Андрея Сергеева из переводческой кельи с оригинальными поэмами и стихотворениями... Поскольку Сергеев, во-первых, живописует историю, дальнюю и близкую, и, во-вторых, исполняет это безупречно, а в-третьих, вещи его датированы годами достаточно давними, событийность Сергеева ассоциируется сейчас со столь разными во всех смыслах, но схожими по внезапности возникновения именами, как... Кедрин и Тарковский. Эффекта, равного им, Сергеев не произведет. Ни аудитории, ни подражателей не обретет. Область фанфарного успеха этому поэту наверняка заказана, и он едва ли претендует на лавры. Это вещи, заведомо написанные в стол. У них нет адреса. Точнее — адресат выбыл... Главное ощущение от сергеевских стихов: все эти десятилетия в России жил поэт, и вот он явился — и что? Грустно. Поэт дожидался своего времени, но оказалось, что именно своему времени он вряд ли сильно нужен».

Изо всех граней сергеевского дарования так и осталась малозамеченной его основная ипостась — оригинального поэта. Сам виноват: молчи, скрывайся и таи? Разбросав стихи по журналам и по своей прозе, он не собрал итогового поэтического тома. Сам виноват? Так, да не так. Грех ругать читателя, но милый наш читатель — лицо гипотетическое и столь же неотчетливое, как творящаяся на его глазах словесность. Меняется читательское зрение. В его поле редко заходит поэт.

Между тем поэт прет косяком. Стихи пишутся в немереных количествах на просторах отечества, еще достаточно обширного. Раньше о всенародной графомании лучше всех знали литконсультанты, в каковых и я пребывал. Теперь, сдается, о стихотворцах знают лишь стихотворцы. Происходит тотальное взаимоокоормление авторов почти без участия любопытствующих со стороны.

Все это — не общие слова, но основополагающий фактор того процесса, который происходит в текущей поэзии. Стихотворец, имеющий адресатом стихотворца же, думает по-иному, нежели, скажем, гражданский проповедник типа Некрасова, Надсона или Евтушенко. Бал правит суггестия. Ее крайняя форма — разговор глухонемых на пальцах: это когда поэт объявляет поэзией само молчание.

До западной ситуации «университетского поэта» нам далеко, и мы куда куда хотим. Западный университет нам нужен как славистская площадка для изучения и пропаганды противоположного университету варианта существования на поэтической сцене — существования вот именно на сцене. Торжествует перформанс. Ему подчиняются и прозаики, убежденные седины: Битов читает на зрителе черновики Пушкина под джаз. Эстрада бессмертна. Пригова породил Евтушенко, но они оба этого не знают.

Публичное функционирование поэта — вопрос личного выбора. Здесь уже дважды упомянут Евтушенко — и не просто так. В «Альбоме для марок» Сергеев рассказал о том, что они с Евтушенко — однокашники в прямом смысле. Еще подростками каждый из них сделал свой выбор. Русская поэзия 50—80-х годов по существу своему делилась не на тихих и громких, ленинградских и московских, столичных и провинциальных, интеллектуалов и песенников, верлибривистов и рифмачей, русских и русскоязычных, оригинальных и сугубо переводящих... У нее был внутренний водораздел, связанный с отно-

шением к режиму. С формой литературного поведения относительно системы. Участвовать ли во всем этом? Вот вопрос. Был путь Евтушенко. Путь Сергеева. Но был и путь Глазкова. Путь Тарковского. Я называю имена-знаки. Речь об эстетике стиха, о первой действительности поэзии. Оппозиция стих — антистих для поэзии единственно серьезная оппозиция. Самый глубокий горизонт залегания ее проблематики. Поприще поэзии — история стиха. Все крутится вокруг него. Эстрада 60-х была так же далека от него, как нынешний перформанс. Вышеозначенный водораздел упразднен, причины розни исчезли, а каша продолжает вариться.

Но это другая каша. Это все та же дорогомилловская каша, о которой уже сказано. Купля-продажа. Страсти рынка. Главный товар — все-таки слава и свое место под солнцем. В книге Всеволода Некрасова «Дойче бух», вошедшей в шорт-лист Антибукера-98, чуть не вся включенная в нее эссеистика посвящена скрупулезному разбирательству с эстетической родней: Приговым-Рубинштейном. Парадокс Всеволода Некрасова в том, что великим лириком он, родитель русского concreta-концепта, провозглашает Окуджаву, любит Светлова и не выносит прямых продолжателей собственных достижений (В.Кулаков считает их выдающимися — см. его интересную книгу «Поэзия как факт»; мне не дано сильно полюбить такие стихи).

Оскорбленное самолюбие? Взорность характера? Не только. Это один из нервных центров поэтической ситуации, сложившейся в конце века. Захлопывается дверь за целой поэтической эпохой, которая изначально и в конечном счете была единой, несмотря на ее внутренний разъем. Война миров — подземного с наземным — была не мнимой во многом лишь для одной стороны: андеграунда. В то же время они толком не видели друг друга. Странный бой без интереса к оппоненту. Казалось, их пути не пересекаются, но сей вполне виртуальный бой все-таки был, и, несмотря на крайне плохую взаимоосведомленность, а то и полное незнание о своем участии в этих неолимпийских играх, это был клинч, а не дальняя дистанция. Итоговое время дало команду: «Брек!» Противники разошлись по углам, и выяснилось, что в своем углу проблем больше, чем в центре ринга.

Вряд ли нескрываемая оскорбленность теперешнего Евтушенко чем-то отличается от всеволонекрасовской. Но Всеволод Некрасов невольно (как положено поэту) дает импульс к расширительному пониманию его личной проблемы. Он называет ее Nichtsein: небытие, несуществование. При исключительно щедром и регулярном потоке публикуемых стихов читающая Россия испытывает печальное ощущение поэтооставленности. С другой стороны, поэзия не видит читающей России. Вот что такое этот общий нихтзайн.

Итак, журналы. Толстяки. Объять их всех невозможно, да и каждый из них требует долгих критических рук, которых у меня нет.

«Plusquamperfectum (прошедшее время) означает действие законченное, совершившееся раньше другого действия, относящегося к прошлому» (учебник латинского языка). Если метафоризировать — что это означает применительно к поэзии?

У меня есть сильное ощущение, что все мы живем внутри глагола прошедшего времени, которое закончилось, но — раньше другого действия. Другое действие распознается по тем признакам, которые уже существуют. Мы балансируем между законченным и другим. Но в том-то и дело, что в поэзии нет ничего законченного. Поэзия — постоянное саморазвитие. Здесь другое время. Какой-нибудь поэтический скелет, опять обрастая плотью, встает из гроба и стучит кулаком по столу. Глядь, и он живет всех живых. Уместно напомнить, что в древнерусском сознании прошлое шло впереди человека: достаточно вслушаться в слово *предки*. Идущие впереди.

Журналы демонстрируют всяческую широту — возрастную и эстетическую. Е.Рейн не вытесняет М.Амелина, А.Найман не вредит А.Левину. Географический разброс столь же широк — от Монреаля до Ялты или Урала. Не узок и мировоззренческий круг — преобладание западников не отменяет почвенников, в частности В.Леонovichа.

Что роднит всех? Разгул трагизма. Иное сочетание слов найти сложно. Поэты выговариваются. Кляп вынут. Нынешние стихи — кричащее несчастье, неважно, с ужимками или без. Кто-то пророчествует, кто-то юродствует. Кому-то хуже всех, кому-то — еще хуже.

На этом фоне — как гром среди ясного неба: идиллическая нота. По лугам и лесам ходит исследователь флоры, с легким привлечением фауны. Он составляет разнообразный гербарий, любитесь синими небесами, себя называет «братом борщевика». Вот его нота: «И радуюсь я вместе с вами до слез Прекрасной мирской полноте». Леонид Машинский, «Знамя», № 8. Тут, разумеется, есть вызов — крику, истерике. И что интересно, он такой не один. Номером раньше «Знамя» помещает подборку В.Алейникова под заголовком «Садовник», где элементы драматизма растворены в созерцании Натуры, а стих аккуратен, как виноградник (неаккуратна библиосправка: «При советской власти на родине не издавался»; крайне мало, но издавался — выпустил по книжке в «Молодой гвардии» и «Современнике»).

Первые ласточки «мирской полноты» в раскуроченном мире? Не совсем. Противостояние мировому диссонансу всегда было имманентной пружиной поэзии. Но в том-то и дело, что сегодняшний Гесиод выглядит как минимум чудачком-себе-на-уме, одной из личин юрода-протестанта, отличающегося от прямых скоморохов-переселенников лишь своим амплуа. Когда О.Арефьева, по соседству с Машинским, вопрошает «Где собачонька моя?» и пишет длинные тексты то ли поп-песен, то ли дивертисмента, она попросту более открыта как мастерица своего шоу. Это шоу с хорошим дыханием, насыщенное яркой иронией, умело версифицированное, но оставляющее впечатление чего-то не совсем напрямую относящегося к поэзии как таковой. Действительно, где собачонька моя? Если зарыта, то где?

Собака зарыта в слове.

Слово одиноко. Оно самоопираемо. Его нельзя обескровить, вынув из другого жанра: «Я помню чудное мгновенье...» полнокровно и без Глинки.

Это ясно осознает Максим Амелин. Его новомирские подборки — № № 6, 11 — выявили больше, чем одного серьезного автора. Речь о новой возможности стиха, основанной на некотором итоге. Амелин не первый обратился к XVIII веку русской поэзии. Во вре-

мена, уже тоже седые: 1958—1966, Вадим Шефнер воскресил Тредиаковского, посвятив ему цикл стихотворений, где говорил и таким образом: «Обрел я дни свои и ночлеги В Санктпетербурхе на невском бреге, — Его приятства забыть мне лъзя ли, Кои пита за сердце взяли!», и таким образом: «Накоплен веком горький опыт, Прямой опасен разговор. Наоборот прочтите р о п о т — И обозначится т о п о р». Нынче Амелин занимается графом Хвостовым, Сумароковым, В.Майковым. Но Шефнер защищал отверженную тень — Амелин выходит на плоть. Его интересует историческая ткань стиха. Там, где Тимур Кибиров восхищенно и зачастую блестяще стилизует галантный век, а Степанцов весомо-грубо-зримо утрирует его же, Амелин в какой-то мере *переводит*, как это делал Сергеев в своих исторических поэмах «Архивны юноши» или «Россия для приезжего — орех». Подлинный перевод включает в себя интерпретацию и окрашенность незаемным чувством. Старинная поэтика подвергается свежему усвоению и трансформации в условиях другого — нынешнего — мышления. От ближайших предшественников на этом поле Амелин отличается отсутствием малейших постмодернистских поползновений. Это не отменяет у него, скажем, цитату, да порой еще и какую — 10 чужих стихов в маленькой оде «На приобретение тома сочинений и переводов В.И.Майкова!» Его пафос враждебен отрицанию. Прошу не усматривать в моих словах пинка в зад постмодернизму. Но появление Амелина, похоже, подтверждает постепенное угасание противоиерархической многостилици, именуемой у нас постмодернизмом. В стихах возвращаются торжественный тон и чистосердечье (державинское словцо). Есть тут и ярость: «Языков! я тебя по голосу узнаю / и с яростью в крови / в твою со временем перекочую стаю. — / Прочти и разорви!» В Амелине живет ритор, и это сказывается на каждом шагу: «я должен стоять на страже / высокого ремесла». Но державинского *парения*, некогда отмеченного Ходасевичем, у нынешнего поэта не наблюдается. Это не ущерб, а свойство. Он и с соснами себя сравнивает так: «на них несуразной фигурой, / на прошлых и будущих, сам я похож». Это северные сосны. По Амелину они — зубы дракона. Есть у него и смоковница, «дочь страдания». Та, «которую проклял еще до Христа / Овидий в раздвоенной строчке». А мне кажется, это Скифия, точнее — Россия: «Сойдешь на нет, истаешь вот-вот...»

Здесь неизбежно возникает тень Бродского. Нынешние двадцати-тридцатипятилетние авторы отнюдь не однозначно наследуют его опыт. Тот же Амелин, по моим предположениям, и в свою «болезнь прошлым» сбежал из-под учительской линейки сурового мэтра. Уже Кибиров неброско оппонировал Бродскому — хотя бы в своих 20 сонетах. Но рожденные в 50-х с молодых ногтей впитывали молоко других мамок — Елены Кузиной и «не Елены, другой», т. е. Ходасевича с Мандельштамом. Новая генерация, дабы не стать поглощенной воронкой бродского стиха, защищается — после жадного переваривания его — по-разному: кто как может. Эти люди, похоже, вполне воспринимают ядовитую язвительность Юнны Мориц: «Зато у нас таким образом теперь хуже Бродского пишет только ленивый, и теперь все поэты делятся на тех, кто пишет, как Бродский, и на тех, кто пишет, как Бродский — но лучше!» («Октябрь», № 5).

Одиннадцатая книжка «Нового мира» — картина этой самозащиты. Авторам номера (поэтам) от 27 до 33. (Кстати. Поскольку здесь мелькнул лермонтовский возраст,

читателю «Ариона» наверняка будет интересно узнать — или вспомнить, — что в Московском университетском Благородном Пансионе, где учился Лермонтов, выпускались рукописные журналы и альманахи, один из которых назывался «Арион»...)

Виктория Иноземцева тяготеет к песне: «Жили-были, /ели-пили, / распевали блатаря, / папиросочку куря». Вот ее конкретика: «вот окно / вот постель / вот стена». В итоге — такой образ мира: «на стене не картинка, а гвоздь». Программа стихотворства: «Мы будем менять ударенья, коверкать слова, забывать / язык и как сварим варенье, — на зиму его закрывать». Консерватизм? В прямом смысле. Но после коверканья и забыванья. Впрочем, в ее практике, т. е. в самих стихах, ничего такого не обнаружено, а в такой вещи, как «На исходе один, на пороге иной...», еще и Кузмин поет где-то в глубине строфы. След Бродского заметен в стихотворении «Моя участь необратима, ибо она решена...» — по встревоженному синтаксису прежде всего, по «элементам силлабики» (его самохарактеристика).

Ольга Иванова очень точно про себя сказала: «сочиняя себе в лицо». С собой она не церемонится: «Эти сумбурные, бесполезные строки», «Речи бессвязны», т. д. Но в какой-то мере это самоговор. Не так уж это все и сумбурно-бессвязно. Наряду с очень длинной строкой, идущей известно откуда, — тот же способ самоорганизации, что и у Иноземцевой: песня. «Никуда не деться, / милый человек. / И не перепеться / песенке вовек: // «Ты постой, постой, / красавица моя! / Дай мне взглядеться, / радость, на тебя!» Некоторыми стихами Иванова с Иноземцевой могли бы и обменяться. Прав покойный В.Славецкий, указавший («НМ», № 9) на «засахаренность» иных ее стихов. Вот образчик такого сахара: «о, неотвязная дуэнья! /о, смерть моя! повремени!» Откуда у девушки испанская грусть?.. Замечу, что стихи Ивановой, помещенные в № 2 «Ариона», куда строже и горше.

Новая устремленность к песне перспективна. Она была и у Бродского. (Ахматова, по свидетельству Наймана, говорила: «В его стихах есть песня».) Под песней надо понимать мелос, а не музыкальный жанр. Или, по удачной формуле Инны Кабыш, «Слово, воссоединившееся с Музыкой, / то есть Песня». Так, отталкиваясь от синтаксического перенапряжения Бродского, новое поколение выбирает колею, кумиру известную, но не монополизированную им. Виден выход в иное стиховое пространство.

Любопытно наблюдать за Глебом Шульпяковым, прямым «бродскистом» (словцо Л. Лосева) среди соседей по журналу и поколению. Шульпяков достаточно искушен в современных стихах, о чем мы знаем по его ошеломительной критической плодовитости, и свою зависимость от учителя безусловно видит. Это я хочу повторить: видит. Потому что зрение, на мой взгляд, у него собственное, и, по-видимому, именно оно упасает его от беспросветности полного подчинения достославной чужой интонации. «Что это, сосны? Да нет, милый мой, осины. И пока ждешь автобус, успевают замерзнуть лужи». Он это заметил — эти лужи. Он немало заметил (публикации в «Звезде», № 1, «Арионе», № 1, родственный новомирской), и мне кажется, окончательное освобождение Шульпякова произойдет за счет наращивания зрения. Есть у него и свой автогерой, задержавшийся тип поэта-романтика, онтологически отвергнутого одинокого пешехода, с суммой родо-

вых свойств, нуждающихся все же в большей различаемости. Автор поступает наоборот: создает искусственные дожди с последующими испарениями, застоящими обзор, — а читатель тоже хочет видеть.

Стихи Александра Леонтьева и Дмитрия Полищука не вызвали новых ощущений. Первый написал неплохой фельетон про плохого (наверно) человека — советского писателя (публикации Леонтьева в «Октябре», № 5, и «Звезде», № 3, не дают толчка к комментарию; когда поэт восклицает «Хочу быть дерзким и лихим!», что тут скажешь?). Второй представил «Любовные метры» — смешные, но я не убежден в том, что автор ставил перед собой смеховую цель: «Иду по улицам и думаю о том, / что я иду по жизни скот скотом». Полищуку нельзя отказать в том, что если он и смеется, то смеется прежде всего над собой. Но это — если. А так, по стиху, по автоперсонажу, по общему наполнению — очень уж все это знакомо. Уже давно написан Степанцов...

К слову. Вот маньеристов все ругали за всякое там похабство. Но что-то я ни у одного из них не видел таких роскошных откровений: «и хочется пописать для пущего дефекта». Нет, не сомневайтесь, Есенина и его желание из окошка оросить луну помнит всяк суций пиит, в том числе и автор этих строк. Но пущего дефекта захотелось Свете Литвак («Знамя», № 9).

К новомирскому молодняку (не очень-то юному) здесь нелишне прибавить «знаменца» (№ 3) Аркадия Застырца, который родился в 59-м и живет далеко, в Екатеринбургe. Он пишет неравноценно, разноуровнево, тематически тут есть все от Гамлета до арабского Востока и русских былин, но несколько неожиданно доминирует некоторая франкофония, так что многое у него смахивает на попытку синтеза Антокольского с Иртеньевым. По-настоящему же запоминаются вот эти стихи: «В итоге всех расчетливых движений Без помощи винта или крыла Уборщицы казенных помещений Летят из тьмы в чем мать их родила И песней коридоры оглашают, Вокруг огнетушителей кружа — Ни лампы им, ни тумбы не мешают, Ни спящие на вахте сторожа».

У меня есть ощущение какого-то общего возвращения. Не то чтобы все это я уже где-то видел, и не в ассоциации с винокуровским «Полотером» дело, но стихи эти мне льстят тем, что я заведомо знаю: поэтикой преждепрошедшего времени. Может быть, это все-таки правильно со стороны пишущих — не пренебрегать тем, что делалось 10—20—30 лет назад, даже если это происходит непреднамеренно?

Толстый журнал, вообще говоря, это такая штука, которую все поэты ругают, но часто видят не в худших снах. Толстому журналу известен химический состав консерванта, утасовый стихи от немедленного гниения. Он по определению консервативен. Более того. Когда он отворяет ворота чему-то антиканоническому и даже чуждому ему, почти любой материал вписывает в общий контекст. Создается — может быть, ошибочное — впечатление непрерывности традиции. Нередко это утомляет. Потому что — много. Очень много стихов и авторов. Нередко похожих.

Но у журналов есть свои любимцы. У «Нового мира» — Евгений Карасев. Это действительно своеобразная фигура. Бывший вор-рецидивист, отсидяга с побегом, этот

загадочный человек живет в своей Твери, точнее — в ее местности Затьмачье, которому верен в жизни и стихах. Словом «мейнстрим» он не пользуется — его новая подборка («НМ», № 7) называется «В беспредельном космосе обочины». Да, не мейнстрим, но обочина. По существу, та же линия подполья-подземелья. К изящной словесности Карасев отношения не имеет, изъясняется негладко, мыслит незатейливо: сюжетно. Отсюда целый ряд стихотворений-рассказов: «Любовница», «Подоконник», «Береза», «Злее всех», пр. Очень много и очень честно — о Боге, в которого «верить не перестал». С церковью же — посложней: «в святилище зашелестели деньги... Оказывается, за таинство приобщения к Богу / полагалось выложить солидный банковский билет». Наивность рецидивиста! Такого не придумаешь. С иконы «на меня уставились два пронизывающих, прокурорских зрачка». Карасев — как носитель языка — возрос, как видно, на живой речи, на газете, на случайном чтении, на фольклоре своей среды, на позднем изучении (или перелистывании?) подлинной поэзии. Каким способом он организывает свои стихи, непонятно, потому что стилия в, так сказать, стендалевском смысле у него нет. Зато есть простодушная и беспомощная полемика с Ахматовой относительно стихов, растущих из сора: «Дудки это все! (? — И.Ф.) Враки! / Каждое запавшее в душу слово — / упорство лемеха и драги». Тем не менее надо признать, что сплав судьбы и талантливости делают свое дело вопреки небезопасности этих стихов высококультурным воспитанием. Редкий случай. Загадка. Затьмачье.

Так может быть, сегодня обочина и есть мейнстрим? Кажется, я к этому клоню.

«Казалось: душа развернется, как роза. / Случилось: уродливый бунт из-под спуда». То же обочное самосознание, а ведь это Татьяна Бек, уроженка литературы. Ничего не завывая, хочу констатировать: ее, Татьяны Бек, крест — победоносный поединок с уже готовым литературным именем. Она победила в непостижимой по сложности борьбе, потому что изначальная безымянность намного проще хотя бы отсутствием еще и этой ноши. Ее автогероиня проделала черную добровольную работу по перемещению из теплицы (розария) в пылицу-грязищу колдобин, кюветов и канав, составляющих «наше священное ремесло» (Ахматова). Последние годы, из сопротивления подземной тяге и постоянной возможности ухнуть в ухаб, она говорит только на самой высокой ноте, подтверждая заданный максимализм существования в стихе. В последней подборке (тот же № 7 «НМ») она произнесла очень важное слово: «Этот дом я узнала по скрипам Половиц, источающих ласку... Жизнь ушла. Но остался *постскрипtum* (выделено мной. — И.Ф.). Можно столько понять под завязку!»

Имя нынешнего литературного времени еще и такое — *постскрипtum*, я давно об этом думаю. Хотел и писать об этом, не успел, Бек — сказала. Все правильно. Мы договариваем то, что не успели или не сумели, или позабыли, или побоялись сказать в свой срок и на своем месте. В зависимости от везения это может быть самым важным и необходимым. В сущности, основной текст послания может быть потерян или похерен: соль в постскриптуме.

Плюсквамперфектум, постскриптум... Сплошь латынь получилась. Что ж, все дороги ведут в Рим. Но если все перевести на язык родных осин, то ведь так и выходит: перед лицом новых времен текущая поэзия договаривает-доосознает-допереживает-допереживает преждепрошедшее время. Оттуда растут ее ноги, выбравшие обочину.

Нелишне уточнить мое понимание обочины. Прежде всего это самоощущение поэта, с братским чувством поглядывающего на бомжа у мусорного бака. Это и место самой поэзии как в системе актуальной литературы, так и в шкале читательских ценностей. Это и деликатность регулярного стиха, в задумчивости движущегося несколько в стороне. Это и отсидка в безвестности немало числа стихотворцев, не принявших нынешнего положения вещей ни в социуме, ни в литературе. Дорога идет вдоль колоссальной свалки, где бомжуют охотники до нечистот. На этом пути выросло много новых построек, форм общения, проблем и прочая. Парикмахерские салоны юношей бледных. Бронированные спонсоры. «Басни западных славистов» (М.Безродный). Спор славян между собою. Региональные гении. Уход высоколобых в Интернет. Нацвопрос. Преобладание литбыта над литпроцессом (прошу прощения). Люди лунного света. Лжеэссеистика вместо чернорабочего критического анализа. Премияльная наркота. Неоклассицистская истерика. Изнеможение спринтеров. И тоска, тоска...

Грешу, грешу на читателя. Я регулярный ходок в РГБ (б. «Ленинка») и своими ушами слышу шелест поэтических страниц: стихи читают.

В алфавитном каталоге РГБ выдающийся обочный поэт Андрей Сергеев представлен только переводами (Элиот, М.Картер, Эд. Робинсон). Прозы — и той нет. Кто же рядом с ним? Что написали другие Сергеевы? А.Ф.Сергеев: «Кровососущие двукрылые насекомые Адыгеи». Андрей Сергеев-другой: «Культура хмеля в Чувашии». Аврор (!) Сергеев: «Декоративная отделка панелей в заводских условиях». И наконец: «Деревенские напевы. Стихотворения рабочего (ямбургского) поэта А.Сергеева, СПб., тип. Дома призрения малолетних бедных. 1900».

Каково? Вполне в сергеевском духе. Горько и весело.

Сергеев не раз говорил о том, что он вырос на русском модернизме начала века, на авангардистской почве: футуристы, включая Пастернака (избранное которого на первое ознакомление ему дал, между прочим, Евтушенко). Не будем сейчас разбираться в степени пастернаковской футуристичности. Есть факт — Пастернак в связке с футуристами. Есть и другой факт — живое присутствие авангарда в поисковых метаниях современного стиха. Не кто иной, как законченный традиционалист Кушнер недавно изумился сам себе в связи с Крученых («дыр бул щир...»): «Даже что-то вроде умиления Ощущаю: классика почти», — «Знамя», № 9. Там же говоря о Фете, он смыкается и с апологией молчания: «без слова Он сказать сумел ...Боже мой, только это Мне еще интересно, и важно, и ново...»

Проблема авангарда неожиданно зажгла С.С.Аверинцева, о котором надо помнить и как о поэте, а если кто об этом позабыл, то наш знаменитый академик недавно («НМ», № 6, статья «Так почему же все-таки Мандельштам?») напомнил — в первую очередь мальчишеской запальчивостью и далекой от академизма лексикой: «...ничто не ме-

шает косить одновременно и под авангард, и под неоклассику». Несколько выше он пишет: «...я не отрицаю, что героичен может быть авангардист или целое поколение таких, я отрицаю героизм авангарда как принципа. В конечном счете он не авангард, а **капитуляция** (выделено Аверинцевым. — *И. Ф.*)». Тут вспоминается недавний Межиров: авангард «не хорош и не плох», но он — усталость человеческого духа, «лес поваленный, непрореженный, — Ни лесничества, ни топора, ни пилы...» Похоже? Однако я нужен констатировать, что оный поваленный лес почему-то опять встает. И в лесу раздается топор дровосека. Это факт, а не предмет опровержения или, скажем, моей персональной симпатии-антипатии. Все в топку. «Нашедший подкову» не миновал хлебниковского дикорастущего леса. Но главная мысль Аверинцева замечательно правдива, хотя, может быть, и не совсем нова: он говорит о *ребячестве* Мандельштама («С миром державным я был лишь ребячески связан...»), о том мире, который возник на этой основе отдельно от всего другого, даже подлинного и трезвого: умница Ходасевич отстаивает исторического Пушкина, «который был», Мандельштам — такого, «которого не было». «Блаженное, бессмысленное слово» — это то, что «хранит неостывшую память о словесности слова, о Логосе».

Изначальный провал бесчисленных паразитов авангарда в том, что никакой детскостью от них и не пахнет, и вся их деятельность направлена на другой запах — чистогана. Логос послан к чертовой матери. Старик Крученых, торгующий раритетами, оставался дитятей, при чтении стихов подсказывающим до потолка. Наши перформансеры прыгают не от радости творчества, а потому, что для них это — техника успеходелания. Танцуйте, господа! «Балет — искусство поз, / поэзия — иное...» (Юнна Мориц, «Октябрь», № 10).

В № 9 «Знамени» Григорий Кружков представил стихи, редкие по природе своей. Что-то вроде мультфильма для взрослых, годного и для детей. Здесь есть ночные нюансы, но в основном это сеанс дневной. Приемы детской поэзии западного образца, переведенные в плоскость расширенного адресата. Чистое озорство без перебора. Такой bestiарий выдуманных зверюшек, живущих своей жизнью, однако не без связи с внешним миром, даже и с политикой. Они охотно бегут на ловца, потому что ничего плохого их создатель им не сделает и надеется, что и другие люди поведут себя как люди. Кружков дал волю игровому началу в себе, которое вполне узнаваемо для тех, кто прочел этого поэта. Такой читатель не смутится, услышав в пространстве кружковской фауны отголоски «Песни песней» или ритмы английской баллады. А зверюшка *недосук* напомнит ему устный каламбур Маяковского: «Не до сук». Но корифей футуризма, насколько мне известно, Кружкова никак не трогает — ему значительно ближе, скажем, Спайк Миллиган, которого он перевел не без пользы для своих фантастических существ.

Это не поэзия наива как таковая. Кружков — мастер, прячущий изощренность. Подлинных примитивистов в рядах современных поэтов не сыщешь днем с огнем. М.Куткин, А.Левин, В.Кучерявкин, та же О.Арефьева — остроумцы, игрецы, народ веселый и бывалый независим от возраста. Божественных идиотов нету. Да и надо ли? Это Карасев изумляется, что за веру в Бога надо платить деньги. Большинству поэтов, думая о Бо-

ге, приходится решать другие вопросы. Г.Русаков, не первый год ведя «Разговоры с богом» (так, с маленькой буквы. — *И.Ф.*), проблему Бога снял: «Не оставляй меня с самим собой — Итак я нынче в холуях у бога». — «Знамя», № 3. Из этого следует, что Бога нет — бог, увы, есть. Ненавистный бог с маленькой буквы. Русаковские стихи последних лет вызваны к жизни огромной бедой — смертью самого близкого человека. Не нам решать, прав ли он в тяжбе с небесами. Тем более, что сам он пытается спастись землей, хождением в низовую народную жизнь, в леса, поля, на огороды.

Там он не встретит Бахыта Кенжеева, автора романа «Письма к Господу Богу» и множества стихотворений, обращенных непосредственно к небесному Адресату. Нельзя сказать, что это творчество лишено сомнений, связанных с названной тематикой. Напротив. Дух поэта мятется, он заглядывает в тайники нескольких конфессий, нет ему покоя, нет тихой веры, и это вряд ли возможно для поэта, пребывающего в ситуации «блудного певца Отечества», в котором он обречен бывать «проездом». Между тем Кенжеев отметил как раз тем, что он, может быть, единственный из нынешних авторов сочиняет не только звезды (книга «Сочинитель звезд»), а вот именно гражданские стихи в их советской модификации. Для этого им изобретен персонаж по имени Ремонт Приборов (см., например, «Октябрь» № 7), человек из народа, мечущий громы и молнии по поводу несправедливости и недостатков нашей повседневности. Маска сия — не лучшее поэтическое достижение мастера пародии Кенжеева, на мой взгляд. Подлинная сердцевина его поэзии — лиризм, чистый, беспримесный лиризм, в котором он действительно неповторим. Ибо музыкален.

Изо всех стихов, направленных к небесной тематике, для себя я выписал эти: «Лето мое ускользает из рук, / учит листву отрицательным числам./ Бог — это сила, влекущая звук / вслед за еще не родившимся смыслом... // Это подкожная сыпь костерка, / кровообмен с пустотой, больница. / Где воробей успевает напиться / из прилетевшего с неба плевка». Юрий Казарин, «Октябрь», № 4. Но к религиозности такой взгляд на небо вряд ли имеет отношение. С другой стороны, ярим защитником Православия, и в особенности его чистоты, последнее десятилетие выступает поэт Олеся Николаева. О религиозных сложностях и тем более тонкостях судить не берусь. С тем, что ныне «флейтистки ходят по оврагу» («НМ», № 9), могу только согласиться, поскольку именно об этом речь в данном очерке. Меня смущает в блестящих стихах Николаевой их основное достоинство — блеск. Эта византийская роскошь. Золото эпитетов, парча метафор, лексический виссон, тончайшие нити ритмического узора — ослепительные ризы ее стихов. Очевидная, на мой глаз, несочетаемость стиховой нарядности с проповедью смирения и христианского самоотказа («и роскошь, и аскеза» — ее формулировка, № 2 «Ариона»): того глубинного, что все же присуще ее природе и явлено в проникновенных стихах памяти отца.

Кенжеев — проездом. Нина Виноградова («Знамя», № 10) — в тоске по переезду. Русский поэт на Украине — особая боль, отдельный район на карте русской поэзии, я бы назвал его чичибабинским. В годы государственного саморазрушения возник феномен

*межъязыковой* тоски. Что это? Великорусский язык внезапно затосковал по сестре — украинской мове. Или она по нему? Дело темное, в смысле загадочное. Все можно было бы списать на колдуна Гоголя, да не в нем одном дело. Инна Кабыш написала поэму «Голубятня» («Дружба народов», № 3) по-русски, а слышится странная речь двух смешанных языковых кровей. Диктует место действия — Украина с ее народом. Леонид Завальнюк идет еще дальше и глубже: «Сидайно, друже, як бувало! / Картопля жовтий пар пуска. / Такои ввук не коштували / Ни дядька Киев, ни Москва. // А оселедци, а свынына! / Так нальвай и — пьем до дна / За нас, / За те, що батькившину / Николы вже не бачте нам!..» («НМ», № 2). Перевода, я бы сказал, не треба. Это пишет русский поэт, недооцененный и недослышанный, — не оттого ли он заговорил на языке отцов? Память свою он назвал «пыльной», вот его самоощущение: «И так я в целом свете одинок, Так переполнен тьмой, Какой-то древней, не моей тоскою...» Недавняя книга Завальнюка «Беглец», изданная в Туле, прошла мимо внимания критики (о читателе нет и речи). Одиночек завальнюковского типа некуда припарковать, для них нет общей — или специальной — стоянки. Вот и гоняют сами по себе, со своей пыльной памятью, в древней тоске от того, что: «И брат замахнулся на брата Обломком разбитой судьбы».

Помню, в детстве определением старости было: сорокот. Для нынешних сорокалетних, не говоря уж о тех, кому и до сорока еще надо жить да жить, возрастным жупелом, ругательным во всех смыслах, является это: шестидесятник. Межпоколенческая склока кушна. Этимология слов прокисает. Все меняется. Шестидесятник нынче — это тот, кому 60. Только что эту цифру перешагнули не последние русские поэты — Лосев, Мориц, Чухонцев, Шкляревский...

А я бы сказал — первые.

Список можно пополнить. Конец века преподнес литературно-ситуативный сюрприз (отнюдь не киндер-сюрприз, это не про нас): старики работают на всю катушку. См. мои заметки «Стекланный чулан» в № 5 «Вопросов литературы» за 1997 год. Там эта ситуация определена так: патриархальная поэзия. Пышная осень патриархов. Самая богатая рифма последнего десятилетия — эта: Липкин-Тряпкин. Пока что почти нет почвы для беспокойства, выраженного в стихах перспективного автора из города Владимира — Ивана Котельникова: «В центре конфликта «детей-отцов» Мы вырастаем в конце концов, Чтобы отдаться жизни. Но подступают другие дни. Мы остаемся совсем одни, Словно слепые слизи» («Звезда», № 9). Однако здесь существенно самоощущение этого действительно нестарого человека (1969 года рождения). Все то же. Сиротство вселенское. В какие стихи ни глянь, наткнешься на него: «Нету места для меня, нету места», — Екатерина Катенина, «Звезда», № 2.

Здесь следует сказать пару слов о Б.Парамонове. Точнее, по поводу его статьи («Звезда», № 2) «Прекрасный гусь и паршивая овца, или Сергей Гандлевский как зеркало русской контрреволюции». Оставлю в стороне общий фейерверк, известный читателям Парамонова, его частные характеристики Чехова, деловитого да расторопного, и Гандлевского, умного и серьезного. Парамонов говорит о том, что в России возникло та-

кое явление, как *трезвые поэты*. Это надо понимать в обоих смыслах — трезвые, т.е. и непьющие, и прагматичные. «А поэзия и революция были в России одним и тем же... Гений — это злодейство... Правда же в том, что поэзия кончилась в России вместе с революционными безумствами, что права человека и рынок сейчас важнее всяких стихов. Или по-другому: стихи можно писать и сейчас — но не всерьез, а иронически и пародийно. Это называется постмодернизм, и как бы его ни торопились похоронить русские культурно озабоченные люди, с его нынешним и будущим торжеством придется примириться. Поэзия возродится в России вместе с каким-нибудь новым безумием — с новым мифом...» Я намеренно довел эту длинную цитату до конца — затем, чтобы мой читатель смог убедиться своими глазами в том, что одна лишь фраза — в данном случае последняя — напрочь уничтожает всю предшествующую ей постройку. Парамонов — далеке. Мы — тут. Безумие (новое ли?) — тут, рядом с нами. И внутри нас. Только оно не миф. А голая правда о мире. Парамонов — романтик, как оказалось. Его поэт (безумец и т. д.) — сугубый романтик. Куда выпадает из такого образа мидовский цензор Тютчев или аграрник Фет? Парамонов хочет надеяться, что «вместо исчезающих поэтов появятся в России пахнущие одеколоном рабочие». Увы! Это утопия. Поэт (как и рабочий), за неимением чего-нибудь другого пьющий одеколон, — вот правда навсегда, все остальное — красное словцо. Романтический постмодернизм Парамонова в том, что он сознательно путает Божий дар с яичницей. Гандлевский, которого он журит (или жалует?), как раз и отделяет одно от другого в статье, послужившей Парамонову поводом к скрещиванию (или наоборот?) прекрасного гуся с паршивой овцой. Но я бы хотел отметить у Парамонова красивую фразу: «Художество у русских — память смертная, memento mori». Вот это правда.

До слез хороша поэма Евгения Рейна «Через окуляр» («НМ», № 2). Память смертная. Она поддается пересказу постольку, поскольку количества прозы в стихах Рейна всегда было немало, мягко говоря. Но просто невозможно назвать прозой вот такое: «Любой котенок, птица, мотылек / могли дышать, а я не мог. За что?» Уложить онтологический смысл этого вопроса в жалобу астматика нельзя, потому что это вопрос поэта. Рейн недвусмысленно развивает эту метафору: «Я вышел на проспект Международный, / и астма вдруг покинула меня, / и я вздохнул спокойно и заплакал». Поэма — тот же, что и прежде у него, стиховой киноопыт Рейна, т. е. монтаж, чередование и слияние сцен, кадров, впечатлений, персонажей. Собственная жизнь разматывается и рассматривается от почти начала до почти конца. Рейн — один из немногих в стихотворстве художников, которые умеют писать портрет. Инвалид у пивнушки, балерина-неудачница на дачной вечеринке, лесной отшельник-интеллигент — живые люди, написанные мазками лаконичными и безошибочными. Бродский, также присутствующий в этой поэме (как и почти во всех стихах Рейна последних четырех лет, собранных в, может быть, лучшей его книге «Балкон»), совершенно резонно выделил в Рейне музыкальную стихию. Каждый персонажа Рейн накладывает на определенную мелодию. Инвалид: «И он запел «Варяга». Балерина: «Цветущий май». Отшельник: «Приемник «Сателлит» гремел в избе — /

из Ватикана раздавалась месса». А что Бродский? Тот «курил и слушал оперетту./ Здесь Оффенбаха, Кальмана, Легара / играли чаще прочих...» Под эту музыку: «Мы вспоминали русские стихи / от Сумарокова до Пастернака». Музыка обрывается на похоронах Бродского. «Протестантка / прочла молитву». Коротко сказано: «будет месса». Но ее нет. И уж совсем никакой музыки нет там, где ее, непереносимо оглушительной, — особенно в нынешние летние ночи — слишком много: в Коктебеле. Рейн пишет о себе, сквозь грустный ряд его персонажей, носителей жизненного урока, проходит он сам, а не некий автоперсонаж, его рассказ о своем несостоявшемся самоубийстве — исповедь, а не игра художественного воображения. Поэма посвящена Н., жене. Она реально действует в поэме. Благодаря ей, ее присутствию в жизни поэта побеждает простейшая истина: «Неси свой крест, люби свою жену, / еще дыши воздушным перегаром / вина и солнца, ночи и судьбы». Поэма заканчивается такими словами жены: «Пойдем-ка на базар». Вот так. Надо жить.

Стих Рейна чрезвычайно похож на белый пятистопный ямб, но это не так, или не совсем так. Его постоянные ритмические сбои взрывают возможность образования повествовательной трясины, ломая саму идею белого ямба как беспрепятственной метрической повести. Графика строк часто не отвечает метру, склоняясь в сторону смысла, а не регламента, и это тоже работает против канона. Нечто подобное встречается в ахматовских элегиях. Но Ахматова в ямбах никогда не покушалась на метрику. В то же время у Рейна нет — или, может быть, почти нет — космополитического верлибра. Бродский, напротив, в свои последние годы все чаще избегал родной просодии. Быть может, происходил некий тайный спор мастеров. Бродский решительно шел на запад стиха — Рейн предан его восточной стороне.

Единственная книжка стихов Андрея Сергеева «Розы» — верлибр. В его «Альбоме для марок» есть место, красноречивое для сергеевского понимания верлибра. Он пишет: «Нищие без скрипок внушали верлибром:

— Дорогие отцы, братья и сестры,  
Ваша жизнь в цветах, моя жизнь в слезах,  
Две-три копейки для вас ничего не составит,  
Дома не постройте, сердце успокойте —  
Подайте сляпому инвалиду с двадцать шестого года!»

Чистый раешник, наполовину прорифмованный.

Одна из нынешних книжек называется «Стихотворения и верлибры». Т. е. автор (В.Санчук) их различает. А.Гелескул в предисловии к замечательной книге Н.Ванханен «Зима империи» пишет: «Чуть ли не весь мир впал в утомятельный рационализм верлибра, а русские поэты щелкают рифмы, как семечки, и не чувствуют ни малейшей ущербности».

Верлибр насущно необходим. Он похож на палочку-выручалочку. Когда русский стих заходит в тупик, верлибр тут как тут. Его чуть ли не эмчезовская (от МЧС) миссия

не раз оказывала себя. Хлебников и Кузмин со своим свободным стихом явились в пору первого большого кризиса (в этом веке) — кризиса символизма. Подпитка верлибром — факт, как и вечное его существование в резерве русского стиха. Порой он притязает на роль засадного полка князя Боброка. Но верлибра в русской поэзии количественно (= качественно) ровно столько, сколько его в практике великих русских поэтов от Фета до Мандельштама. Немного, в смысле пропорций. Верлибр торжествует в переводах — от Верхарна и Уитмена до Элюота и Элюара. Опыт старых китайцев и японцев существенно расширил самосознание русского верлибра. Героические усилия нашего андеграунда противостоять печатной поэзии опирались во многом на верлибр. Но Айги — не Шойгу.

У Алексея Алехина («НМ», № 8) есть короткий стишок «Art poetique», посвященный И.Шкляревскому (это важно): «пашню поэзии пашут волы // а вдохновение — / птичка / на сросшихся плоских рогах: // «ти-у ти-у». Цитировать верлибр трудно, поскольку выпадают графические паузы... Не имея такой цели, Алехин дал мне подсказку для формулировки моих трудных отношений с верлибром: *вдохновение*. Большинство — подавляющее! — нынешних верлибристов невдохновенно. Их сочинительство невдохновенно. Их литературные лица невдохновенны. Птичка не поет.

Свободный стих Алехина — штука непростая. Ведь и в своем коротеньком трактате об искусстве поэзии он под сурдинку упрятал пару стихов вполне канонического метра («пашню поэзии пашут волы» — дактиль, «на сросшихся плоских рогах» — амфибрахий), украшенных звучной аллитерацией на «п» и «ш». Песня птички рифмуется с самим словом «птичка»: вот это самое «ти». Владея всем этим инструментарием, Алехин пишет «физиологические очерки» — «Покупка новогодних подарков в ГУМе» — или «фантазии» на свой лад: «Торжество», «Трактат о достоинствах тени» в том же номере «НМ». Термины прозы мне опять-таки подсказывает сам материал наблюдения. Алехинские вещи держатся на каком-то организующем их ритме, внятность которого выявляется в большом объеме текстов. Вот где важен контекст как создание определенной волны, вне которой что-то (напр., миниатюры такого рода: «километровые столбы с номерами на бушлатах») провисает или выглядит заготовкой, наброском, т. д. И — сюжет, порой размытый, но вернейшим способом организующий единство деталей. У Алехина острый глаз, опытная рука, быстрая мысль. Мне кажется, из клубка предшествующего верлибра Алехин для себя выдернул нить, связанную с молодым Вознесенским: верлибровые части «Озы». Именно там играла тайная сквозная рифма типа «метафора — мотор формы». Вознесенский, кажется, тогда предпочитал французский верлибр: Аполлинера, Элюара, Арагона. Но кто в ту пору не читал Неруду, Незвала, Хикмета? Видимо, во всем этом и надо искать генезис того, что делает Алехин. Разумеется, учитывая его китайские пристрастия.

Преемственность? Неужели она? Похоже. В той же 8-й книжке «НМ» помещены стихи Михаила Синельникова, вызывающе традиционалистского поэта. Синельников, как бы он ни отнекивался (в устной беседе) от прямого ученичества у другого автора этого же номера — Межирова, — ученик и Межирова, и Липкина, и Тарковского, и собственного отца, и Зенкевича, и всего серебряного великолепия начала века, но сейчас речь

не об ученичестве, поскольку дело-то мы имеем с виртуозом. Такая линия в поэзии есть — виртуозы Москвы (Питера, Перми, Волгограда, Саратова etc.). Это поэтика обнаженных красот. Рука виртуоза тянется — нет, не надеть на статую Венеры бриллиантовое ожерелье, но хотя бы приделать ей руки: тоска его по совершенству ненасытима. Синельников избыточен — в звуке, живописи, в самой подчеркнутости своего тяготения к строгим формам (такой парадокс). Пышность его аскетизма (скажем так) объясняется тем, что детство и раннюю юность он провел в Средней Азии. Оттуда он принес в стихи этот горячий звук и жаркий цвет. (Особняком — стихи о родителях или такое притягательное стихотворение, как «Маруся».) Множественность интонационных (чаще, чем лексических) цитат делает Синельникова постмодернистом наоборот. Потому что он не отталкивает того, что любит, да и не в силах это сделать. Стих его пронизан звоном звуковых аллюзий. Так им задумано? Не думаю. Срабатывает прирожденная переимчивость. Т. е. помимо воли он обретается в контексте постмодернизма, ему ненавистного. Глядя в среднеазиатские небеса, он видит библейское небо. Азиатское кочевье — версия библейского. Надо было повидать Индию и Святую землю, чтобы Азия стала Азией, а метафорический код опростился, отказавшись от подтекстовости. В «Оде на разрушение Вавилона» он стоит в центре Азии, с предельной жалостью глядя на летящие обломки своего бывшего мироздания. Индивидуалист становится певцом империи. Обломком ее (книга «Обломки»). Одновременно — мишенью: «Я шел, и становились все крупнее Детьми в меня бросаемые камни». Но это уже другая тема, с которой оставим поэта наедине.

Однако, как летит время... Некоторые поэты за последние годы набрали скорость невероятную, преображаясь на глазах. Меняется стих и человек внутри стиха. Чемпионской стремительностью обладает Владимир Салимон. Еще позавчера он писал просторные стихи, нередко сюжетные, открыто перекликающиеся с творчеством старших современников — Рубцовым, Глазковым, Сухаревым. Из салимоновского вчера эти влияния либо выпали, либо спрессовались до неузнаваемости. Сегодня Салимон работает в режиме жесткого лаконизма, отсекая саму возможность благодушного говорения вокруг да около. Образ мышления продвинулся в сторону того, что Мандельштам назвал «опущенными звеньями», а И.Жданов — «эллипсисом». Веет импровизацией. Стихотворение сочиняется не оттого, что у него заведомо есть начало и конец, а оттого, что оно просто есть где-то в пространстве и его надо схватить за птичий хвост. Это нормально. Выстроена и тематическая колокольня, с которой говорится о том, что наболело: «По ходу действия герой / становится антигероем. / Актер, страдающий запоем, / конец найдет в земле сырой» («Октябрь», № 2). Антигерой в запое — таков экс-лирический герой Салимона. Родной человек, симпатяга. Но может и надоесть. Выжав из стиха лирический сироп, Салимон оставил у себя море алкоголя с одним и тем же — маломеняющимся — его потребителем. Я, разумеется, не о вреде пьянства, но о некоторой статичности человека внутри салимоновского скоростного стиха. При всем при том, в этих стихах высок энергетический градус, который не связан с досугами одного персонажа. Мне кажется, автор уже тяготится иными приемами (напр., неравносностью внутри строфы), и, если это так, он прав: намечается некоторое однообразие технологии. Может, ему надо оста-

новиться? Замедлить темп? По крайней мере, после чудесной книжки «Брильянтовый и золотой» явно должна быть совершенно другая, потому что эта книга определенно завершает некий круг, творческий и житейский.

...У нас было телефонное знакомство. Сергеев отреагировал на мой отзыв о нем в одной из моих статей. (Поразительно, но точно так же старомодно поступил только... Евтушенко.) Среди прочих слов, сказанных им, были и слова благодарности за то, что я привожу даты, которые он проставляет под своими стихами. Он вел счет времени. По природе он был летописец. Стиль его прозы оттуда, из древней неспешной скорописи. Он был рад, что стихи, написанные им в 1957—1967, ныне удивительно пришлись ко времени: «Припомните игру страстей И вольности последний выдох, Когда в имени Ферней Руссо мечтал о троглодитах, // Что-де с дубинкою в руке В его родительской Лозанне Вздохнут о голубом цветке Смиренномудрые пейзаи // <...> В чести мужчины без штанов, Везде науки и искусства И свежие кочны голов Взамен исчезнувшей капусты. // Теперь герой махнет в Париж, Усоит новые манеры, Утратит хвост — а там, глядишь, Довоплотится в Робеспьеры».

Поэт уединения погиб на площади, в тени снесенной Сухаревской башни.

*...Но плохо видит свет зеленый и дальнозорка башня Брюса, необязательны поклоны в снегах московского улуса, и азиатчина густая с Дорогомиловского рынка, на Сухаревку набегающая, летит, как конная Ордынка. Она тебя и переедет на пешеходном переходе, где звездочет о звездах бредит, толмач — о точном переводе, где Див темнит, прокыча дивно над площадными матюгами. Снег летописью конспективной белеет в коллективном гаме. Москва не так еще тосклива, чтоб, долистав свои страницы, под джипом на глазах у Склифа полечь от клюва вещей птицы и тихо в призрачные дали уйти в белопростынных ризах. Однако нас предупредили о климатических капризах.*



## Ольга Сульчинская

### ОТБЫТИЕ

Разобрав бумаги, старательно уплатив  
За квартиру, за свет, телефон и газ,  
Напевая и спутывая мотив,  
Между делом поглядывая, который час,

Начинает душа собираться в путь,  
Придвигает поближе ручную кладь...  
И последний воздух, входящий в грудь,  
Кажется слишком густым, чтобы им дышать.

• • •

Только ради того, чтоб с тобой говорить, говорю,  
Что зима уже скоро, приходит конец ноябрю,  
И в Москве продувной новогодний устроен оазис:

Пахнет цитрусом рынок, лимонное дерево растет,  
И на троне под ним восседает дородный кавказец,  
И торговый народ набивает заботами рот.

Белый холм пастилы и шары золотистой хурмы  
Я рассматривать склонна как признаки близкой зимы.  
Только снега все нет и дадут ли его, неизвестно.

Наступивший декабрь совершенно бесснежен и сух,  
Как этиловый спирт. От него занимается дух  
И запутанным мыслям становится жарко и тесно.

В новогоднюю шелку на яркую елку глядеть.  
Взгляда тонкую нитку в игольное ушко продеть.  
Только пальцы дрожат и иголку держать неудобно.

Только ради того и плету я узоры из слов,  
Чтоб увидеть тебя через зыбкую занавесь снов,  
Через воду и землю. Где юное время подобно  
Ветру в пестрой одежде проходит по склону холмов...



По утрам я плаваю в реке.  
Мое голое тело  
Только теплое уплотнение  
В упругой прохладной  
Плоти воды.



Здесь все говорят на английском,  
На языке бесполом,  
Где «был» и «была», и «было»  
Называются одним словом.

### ХОВРИНО

Ховрино.  
Хворино.  
Хрюкино-Вракино.  
Мракино-Морокино.

Скукино.  
Одинокино.

### ОТРЫВОЧЕК

Сквозняк прогуливает под руку  
В бульварах безымянных дам,  
И в состоянье, близком к обмороку,  
Я прохожу по их следам...



*Ars longa*

Коротка. Не длинней нашей ночи.  
Не прочнее ее мотыльков.  
И, конечно, гораздо короче  
Всех написанных нами стихов —

Ах, как парные крылышки бьются!  
Вьются возле лица твоего.  
Жизнь проходит. Слова остаются.  
И не стоят они ничего.



... и медленный, чуть сладковатый запах  
цветущих роз. Колеблется душа,  
как воздух маревый. Песчинками шурша,  
проходит жук. Он воздух держит в лапах  
передних. И потом, подняв рога,  
трубит, пустое небо окликаая, —  
и небо закрывают облака — и —  
и время снова входит в берега.

### ПРОЩАЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Качается воздух — и небо в лиловых разводах.  
И сумерки ближе, чем женщины тонкое платье.  
Но праздна душа, как осенний спасатель на водах:  
Сезон завершен и для них не осталось занятия.

Кончается день — и кончается жизнь понемногу.  
Привычная ноша мне больше не давит на плечи.  
Прощай! Ничего я себе не возьму на дорогу,  
Ни память, ни облик, ни даже язык человеческий.

### КРЫМ

На сухих холмах пасутся козы,  
У них классические позы,  
А во дворах благоухают розы  
И вьются лозы  
Винограда.  
Он не созрел еще, но скоро  
Нальется сладостным нектаром,  
И мы съедим его задаром,  
Просто потому, что мы вовремя оказались поблизости.



Опрокинутый в небо, вокзал отплывает ночной.  
Торопливые крики летят по пустому перрону.

С кем все это случилось? Не думаю, чтобы со мной.  
Это, видно, во сне. Да и снится кому-то другому.

### УЖЕ ИДУ

Ангел по-петушиному крикнул в окошко «Пора!»  
Значит, хочешь-не хочешь, а время идти со двора.  
Одному человеку так много вещей ни к чему.  
Я вот это и это, а это уже не возьму.  
Завтра чашку мою, пережившую собственный век  
Тронет пальцем безгловым какой-то чужой человек.  
Ангел смотрит в окошко и машет, и машет крылом.  
Я могу полминуты еще посидеть за столом?  
Я хочу на прощанье взглянуть на родной табурет.  
Где-то тут оставалась заначка из трех сигарет...  
Ангел клювом стучит по стеклу, подгоняет: пора.  
Я иду со двора.



## КВАРТИРЬЕР ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ

Знаменитый голландский поэт Мартинус Нейхоф (1894—1953) происходил из семьи гаагских книгоиздателей; его дед и тезка был основателем издательского дома «Martinus Nijhoff», который, впоследствии разделившись на собственно книгоиздательскую и на книготорговую фирмы, процветает по сей день. В молодости поэт изучал право в Лейденском университете, в зрелом возрасте — отечественную словесность в Утрехте. Работал в газетах и журналах в отделах критики, какое-то время — редактором крупнейшего литературного журнала «Де Хидс». И в первую, и во вторую мировую войну Нейхофа призывали в армию: служение отечеству и соотечественникам было одним из его жизненных идеалов; тема солдата (в философском смысле) чрезвычайно важна в его творчестве.

Как поэт он дебютировал в 1916 году сборником «Прохожий» («De wandelaar»), полным декадентских настроений (влюбленные трубадуры, отшельники, пилигримы, Пьеро, вешающийся на фонаре; страх смерти, боязнь жизни). Тем же духом проникнут и второй сборник — «Формы» («Vormen», 1924), отличающийся от первого большей зрелостью: этот сборник, по признанию критики, стал вершиной классической формы в голландской поэзии (в том числе излюбленной формы Нейхофа — сонета). Затем наступил внутренний кризис, выход из которого поэт ищет в изменении принципов творчества (объективизация, изображение не собственных ощущений, но переживаний других людей и внимание к миру конкретных вещей) и в систематическом изучении предшествующего опыта голландской литературы (в 1932 г. он становится

студентом Утрехтского университета по специальности «нидерландская филология»). В эти годы он много переводит Шекспира, Андре Жида и других близких ему авторов; увлекшись театром, Нейхоф перевел (в основном, с французского, но и с привлечением русского оригинала) два либретто к произведениям Стравинского: «Историю солдата» и «Байку про лису, петуха, kota да барана», которые в его переводе ставились потом в амстердамских театрах.

Третий сборник стихов Нейхофа, имеющий характерное название «Новые стихи» («Nieuwe gedichten»), вышел в 1934 г.; он оканчивается знаменитой поэмой «Аватер» («Awater»), написанной в духе магического реализма. Вторая — не менее знаменитая — поэма «Время “Ч”» («Het uur U»), тяготеющая уже к сюрреализму, была напечатана в 1937 г. Во время войны и оккупации Нейхоф пишет патриотические стихи, а также цикл пьес на евангельские темы, который был опубликован после войны под названием «Святое дерево» («Het heilige hout», 1950). В конце жизни он занимался подготовкой к переизданию стихов прежних лет, стихотворной обработкой псалмов (по заказу Синода) и поэтическим переводом, в первую очередь, Т.С.Элиота.

Для Голландии, как и для всей Европы, середина 30-х годов (когда был создан публикуемый ниже сонетный цикл «Ни свет ни заря» — «Voog dag en dauw» 1936) — это время глубочайшего экономического и морального кризиса, подготовившего почву для распространения фашизма. Для Нейхофа — это время мучительных размышлений о путях человеческой цивилизации, о месте и роли искусства в обстановке всеобщего надлома, о предмете поэзии в индустриализованном обществе. Попытку ответить на многие из этих вопросов поэт нашел в книге выдающегося голландского историка и культуролога Й.Хейзинги (1872—1945) «В тени завтрашнего дня» (рус. пер. — Хейзинга Й. Номо ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992), имеющей подзаголовок «Диагноз духовного недуга нашей эпохи». При публикации цикла «Ни свет ни заря» в журнале «Де Хидс» в октябре 1936 г. Нейхоф предпослал ему открытое письмо к Хейзинге, которое фактически служит авторским введением к самим стихам.

Духовные поиски Нейхофа той поры и его реакция на книгу Хейзинги отразились в лекции «О собственном творчестве» («Over eigen werk»), прочитанной в г. Энсхеде 27 ноября 1935 г. На место исчезнувших идеалов Нейхоф пытается возвести «дисциплину» наличных реалий цивилизации: «Уличные фонари, громыхающий мимо трамвай, полицейский на посту служат несомненным доказательством того, что мир продолжает существовать, что производственная сфера продолжает подавать свет и энергию, что мир людей достиг уровня, когда он работает «вслепую», когда элементы этого мира способны на самостоятельное вращение по орбитам — подобно созвездиям и планетам. Какой бы катаклизм ни готовила для нас мировая история, этот порядок движения поездов, пароходов, аэропланов, фабрик, эту дисциплину она должна будет принять в наследство. Человек наложил на мир некую техническую структуру, и эта структура функционирует столь же безукоризненно, как времена года, как смена дня и ночи, как рождение и смерть в природе. Трамвай — это звезда, полицейский — это звезда, хотя звезды эти и ведомы по своим орбитам силой, создан-

ной самими людьми — их массами, их поколениями. <...> [Но] наша человеческая организация, элементы которой функционируют столь совершенно, на самом деле полностью разобчена... <...> Человеческая душа должна приспособиться к тому, что создала в своем мнимом простодушии человеческая техника. И в этом процессе приспособления искусство может сыграть важную роль. Поэзия должна работать на будущее, то есть представлять себе это будущее как нечто уже существующее и служить в нем квартирьером человеческой души».

В то же самое время Нейхоф пробует оформить свои соображения о трактате Хейзинги в виде статьи, которая должна была называться «Ослепленный светом вчерашнего». Как явствует из письма, отправленного в редакцию журнала «Де Хидс» в январе 1936 г., в этой незавершенной статье он пытался «сформулировать то, чего Хейзинга в нынешнем времени не видит или, возможно, не умеет оценить, именно потому, что сам он — стопроцентный представитель того времени, из которого мы произошли». Но, продолжает Нейхоф, «дописав статью до середины, я вдруг понял: то, что я имею сказать, лучше будет выразить в стихотворной форме».

Так и возник цикл «Ни свет ни заря», символично завершающийся оптимистической переделкой сонета, написанного в 1934 г.: в первой редакции сонет назывался «Impasse» (*фр.*: тупик, безысходность) и заканчивался иным ответом кухонной пифии — «Я не знаю».

Переводы выполнены по изданию: Nijhoff M. Gedichten. Assen — Maastricht, 1993.

## Мартинус Нейхоф НИ СВЕТ НИ ЗАРЯ

Любезный Хейзинга,

эти восемь сонетов я посвящаю Вам. Они возникли благодаря Вашей книге «In de schaduwen van morgen»<sup>1</sup>. Или, точнее сказать, благодаря не столько самой книге, сколько ее названию. За несколько недель до выхода в свет Вашего сочинения на стенах книжных магазинов появились сообщения о готовящемся издании. Читая слова «In de schaduwen van morgen», каждый мог понимать их, как хотел. Мне же в них слышалось скорее «A l'ombre de l'aube»<sup>2</sup>, чем «A l'ombre de l'avenir»<sup>3</sup>. И, как ни странно это может показаться, даже после многократного прочтения книги я все еще слышу слова «рассвет», «утренняя заря». Ваше утверждение, что вы не пессимист, а оптимист, я понимаю

---

<sup>1</sup> Слово *morgen* имеет в голландском языке два значения: «утро» и «завтра»; соответственно и название книги Хейзинги может быть понято двояко: «В тени утра» или «В тени завтрашнего дня».

<sup>2</sup> В тени утра (*фр.*).

<sup>3</sup> В тени будущего (*фр.*).

буквально. Вы являете собой — ради четкости не побоюсь высокого слога — скорее Исаию, чем Иеремию. Вы видите, что мир превращается в пустыню, однако считаете это не крушением, но выходом: «Он обратит их пустыню в Эдем и их чашобу в сад Господень». Общественные устои рухнули, роскошь негативного пессимизма теперь уже невозможна. Но в момент, когда будущее вот-вот расквитается с прошлым, оно несет только одно убеждение: нынче даже самая изысканная философия есть трусость. Спасти может только действие. Но какое действие? Отчетливо не видит никто. Мы живем во мгле, предшествующей «свету и заре».

«Ни свет ни заря» озаглавил я сонеты, Вам посвященные. Я попытался набросать портреты восьми людей в утренних сумерках. Это инженер, который спит в своей квартире напротив фабрики, причесывающаяся девочка, вагоновожатый первого утреннего трамвая, двое молодых супругов у себя в спальне, поэт, вспоминаящий кафе, где был накануне, домработница, принимающаяся убирать дом, мальчик, садящийся за уроки в предрассветный час, и, наконец, немолодые уже муж и жена, которые начинают все заново, что называется, «на иной основе». Работал я над сонетами долго, много раз откладывал их в сторону, перечитывал Вашу книгу и пророка Исаию, прежде чем счел эту череду стихотворных строк достойной Вашей книги.

С дружеским приветом,  
Ваш  
М. Н.

*Биххекерке, 1 сентября 1936 г.*

1

Чертежная доска, что у окна,  
след меркнувших созвездий на бумаге  
хранит; рейсфедер, напивавшись влаги,  
и циркуль спят — их вымыла луна.

И, мирно угасая, алчет сна  
прожекторная лампа на заводе:  
вагоны с персоналом на подходе,  
звонки их всё слышней вдоль полотна.

И инженеру снится дивный гуд  
машин, и вечно жить он хочет тут —  
у фабрики, в индустриальной зоне.

И птица вылетает из куста.  
И медленно светает высота  
подобно раскрываемой ладони.

### 2

Пока струится лён под гребешком,  
и солнце светлым локоном играет,  
немому отраженью шепотком  
она ребячьи тайны поверяет —  
их нашептала кукла ей тишком  
иль завитки, что гребень отделяет;  
щебечет, точно птичка, и не знает  
сама — зачем, о чем или о ком.

Но не задерживайся на словах  
о подвенечном платье, о деньгах,  
о детях, в косу ленточку вплетая, —  
всё это ложь гадалок, пря пустая,  
досадный это зяблик подсадной —  
без песни, но со смертною виной.

### 3

Предчувствиям дурным и седине,  
нет, не сбежать с висков, как дождевая  
вода сбегает с «дворников» трамвая —  
вожатый размышляет в полусне.

Что ж, в первом рейсе — что в чужой стране.  
Вперед. Вагон скрежещет, навевая  
тоску по детству: режет ножевая  
сталь лед катка в предутреннем огне.

А город спит. И сколь хватает глаз —  
пока еще зашторены витрины.  
Лишь дождь во тьме сверкает, как алмаз.

Рази нас, бей — без меры, без причины;  
разрушь, Господь, становища — пускай  
здесь для овец цветет безлюдный рай.

4

Платком, чтоб хоть немного приглушен  
был свет над мирно дремлющим ребенком,  
у зеркала собравшись бриться, он  
завешивает лампочку тихонько.

А женщина, чья дрема, точно пленка,  
тонка под утро, видит страшный сон:  
огонь в жилье хранимое внесен —  
и лижет пол, и тянется к пеленкам.

Ее рука сжимается в кулак,  
и слезы проступают сквозь ресницы.  
И, в зазеркальный взглядываясь мрак,

он знает — да, случится то, что снится  
ей: в дальний край, за здешний окоем  
они, даст Бог, отправятся втроем.

5

Раз вечером он рано лег в кровать.  
Но не заснул — луна мешала спать.  
Не уставала музыка играть  
внизу в кафе. Тогда он встал опять.

Одеться не составило труда.  
Сбежать по трем пролетам — ерунда.  
Толпа поволокла его, когда  
он вышел из подъезда, как вода.

Вблизи эстрады столик пустовал —  
он сел. Но слушать музыку мешал  
шум голосов. Он поглядел вокруг:

что ни сосед, то посторонний звук —  
ребячий вздор, пустой речитатив —  
тревогу бьет, в тумане накатив.

### 6

Весь воздух тут отравлен табаком  
и гнилью ваз, стаканы смотрят косо —  
немытые, тупея от вопроса:  
сколь быть им в небрежении таком.

Но позабудь о прошлом, раб невроза;  
я обновлю, очищу все кругом —  
тебя, с ночным Иаковым грехом;  
я — альфа и омега, а не проза.

И вот у домработницы кипит  
работа: в дверь проточный воздух влит,  
и сквозь стекло втекает свет слепящий.

Уборка начинается с крыльца.  
Блестит табличка с именем жильца.  
Сейчас запахнет розой в нашей чаше.

### 7

Со страхом, с темнотой играя в прятки,  
во всякий шорох вслушиваясь тонко,  
пугаясь, чуть ступенька скрипнет громко  
на лестнице, но вроде всё в порядке,  
проскальзывает в дверь. Там дремлет сладко  
его четырехлетняя сестренка.  
Сокровище на месте. Сердце звонко  
стучит. Теперь — обратно, без оглядки.

Еще в пижаме он. Но одеваться  
уже пора: раскрытые тетради  
ждут — нужно с предложеньем разобраться,  
списать пример. И он, в окно не глядя,  
берет перо, садится заниматься,  
на свистывая марш, как на параде.

8

Тогда на кухне мы стояли с ней,  
и я подумал: а спрошу сейчас  
ее о том, о чем хотел не раз  
спросить в течение всех последних дней, —

да как-то всё не получалось, не  
умел найти момент я, чтоб врасплох  
спросить, — и я спросил, скрывая вздох:  
«Что написать, как ты считаешь, мне».

И тут свистит наш чайник. И странна  
жизнь снова, словно новая страна  
в вагон с утра вливается чудесно.

И медленно, виденьями полна,  
заваривая кофе нам, она  
мне отвечает: «Свадебную песню».

1936

*Перевод и вступительное слово  
Ирины Михайловой и Алексея Пурина*

### ***Уважаемые подписчики!***

Со 2-го полугодия 1999 года  
подписка на журнал «Арион» в России  
**только**  
через агентство «Книга-Сервис»  
по Объединенному каталогу («Зеленый каталог»)  
наш индекс — **73117**

***Не забудьте оформить подписку на 2-е полугодие!***

## **ЖУРНАЛ ПОЭЗИИ «АРИОН»**

### **МОЖНО КУПИТЬ:**

**В Москве:** «Гилея», «Графоман», «Летний сад», «Эйдос»,  
«Дом Книги» на Новом Арбате, «Ad Marginet» и др.,  
а также в редакции журнала

**В Санкт-Петербурге:** «Дом Книги», «Книжная лавка», «Борей-Арт»,  
«Университетская книга» и др.

### **подписка**

**В России:** в любом почтовом отделении  
через агентство «Книга-Сервис» по **Объединенному каталогу**  
Департамента почтовой связи Минсвязи РФ  
(«Зеленый каталог»). Наш 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

через: «KUBON & SAGNER» Buchexport-Import GmbH  
D-80328 München, Germany. Tel. (089) 542-18-110,  
telefax (089) 542-18-218

1 . 1 9 9 9



# Арион

**ЧИТАЙТЕ  
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:**

новые стихи Инны Лисянской,  
Ирины Ермаковой, Тимура Кибирова, Павла Грушко

беседу с Вениамином Блаженным  
стихи Марии Шкапской  
неизвестное письмо Георгия Иванова

Ж у р н а л п о э з и и