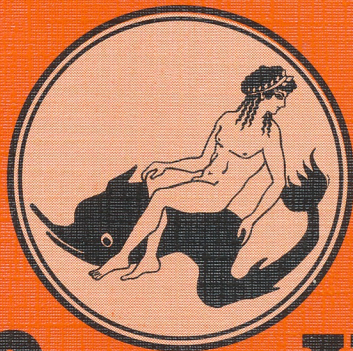


4 . 2 0 0 0

ISSN 1562-8515



# арион

4  
2000



ж у р н а л П О Э З И И



4 . 2 0 0 0



# Арион

№28

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



Издательский дом  
Русанова

Москва

**Ж у р н а л П о э з и и**

---

Главный редактор  
**АЛЕКСЕЙ АЛЕХИН**

Ответственный секретарь  
**Юрий КОТЛЕР**

Редактор  
**Дмитрий ТОНКОНОГОВ**

Макет и оформление  
**Юлии ЗАВАЛЬНОЙ**

Художественный редактор Вячеслав Серебряков  
Компьютерная верстка Владимира Кузнецова

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>; <http://arion.narod.ru>

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Уважаемых коллег просим при перепечатке ссылаться на наше издание



Номер выпущен попечением  
**МОСКОВСКОЙ МЕЖБАНКОВСКОЙ ВАЛЮТНОЙ БИРЖИ**

Техническая поддержка — издательское объединение «Композитор»

**ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:**

Илхам Бадалбейли, Анна Голосовская, Андрей Григорьев,  
Александр Захаров, Михаил Швыдкой

**Из общего тиража номера Московская межбанковская валютная биржа при содействии Благотворительного резервного фонда выкупает и рассылает в библиотеки РФ и стран СНГ 300 экземпляров**

Отпечатано с готовых  
диапозитивов в  
ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6  
Заказ № 918

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>
Ренат Гильфанов. О лучшем в этой жизни . . . . .	.33
	<b>голоса</b>
Олеся Николаева . . . . .	.5
Юлий Хоменко . . . . .	.9
Яков Хелемский . . . . .	.12
Иван Макаров . . . . .	.14
Зоя Велихова . . . . .	.62
Светлана Иванова . . . . .	.65
Андрей Щеглов . . . . .	.68
Мария Галина . . . . .	.77
Игорь Паньков . . . . .	.96
Виталий Мануйлов . . . . .	.100
Виктор Кривулин . . . . .	.102
Борис Горзев . . . . .	.112
Вячеслав Куприянов . . . . .	.116
	<b>листки</b>
Роман Солнцев, Станислав Минаков, Сергей Кольцов, Сергей Борисов, Вадим Агол, Григорий Крылов, Канат Омар, Рамиль Шарипов, Анна Логвинова, Владимир Брусьянин, Владимир Герцик . . . . .	.41
	<b>мастерская</b>
Владимир Строчков. Жанровое многообразие . . . . .	.56
	<b>свежий оттиск</b>
Татьяна Бек, Алексей Алехин, Мария Галина, Андрей Василевский. Из книжных лавок (о книгах Генриха Саггир, Марины Бородицкой, Ильи Фаликова, Сергея Польшина, о сборнике «Евгений Винокуров») . . . . .	.106
	<b>пантеон</b>
Михаил Лаптев <i>Вступительное слово Николая Звягинцева</i> . . . . .	.47
	<b>транскрипции</b>
Брейтен Брейтенбах <i>Перевод Евгения Витковского</i> <i>Вступительное слово Аполлона Давидсона</i> . . . . .	.120
	<b>монологи</b>
Игорь Шайтанов. Метафизики и лирики . . . . .	.16
	<b>алгебра гармонии</b>
Данила Давыдов. От примитива к примитивизму и наоборот . . . . .	.81
	<b>ойкумена</b>
Юрий Ряшенцев. Слово в песне . . . . .	.70

В оформлении номера использованы графические работы Михаила Васильева (4),  
Владимира Сулягина (61), Людмилы Черновой (115)







## Олеся Николаева

### ДЖАНИНА СВАДЬБА

Твоя свадьба, Джана, записывалась на видеопленку.  
Твой отец ходил с камерой, чувствовал себя режиссером,  
чтобы ты, Джана, когда захочешь,  
могла снова попасть на свою свадьбу.

Вот твой жених — такой милый молодой человек,  
такой хрупкий,  
а несет тебя на руках, и ангельское на тебе оперенье.  
Гости вам розами, тучным зерном, серебряными деньгами  
устилают путь. И длится всю ночь застолье.

Смотри, смотри этот фильм, Джана. Скоро гости  
уже начнут расходиться. Сначала тот умрет, а потом — вот этот.  
А твой муж такую заунывную — без слов — выучит песню:  
словно буквы «м» растягивают на дыбе.

Смотри, смотри этот фильм, Джана. Еще немного —  
и ты с трудом саму себя в нем узнаешь.  
Будешь говорить детям: а это я — та, которая в белом.  
Но дети будут жаждать собственных пиров жизни.

Смотри, смотри этот фильм, Джана. В конце-то концов, что же  
нам остается от жизни — лишь сновиденье:  
обрывки какой-то музыки, смена картин блеклых.  
Никакой гадалщик не скажет: к чему это снилось?  
что это означало?

Смотри, смотри этот фильм, Джана... Горька в стакане  
вода, темна во облацех, дурную сулит погоду..  
Так помяни ж Того, Кто в твоей Галилейской Кане  
в вино превращал смертельную эту воду!

### МАСТЕР ПУГОВИЦ

Но Господь не исполнил детских моих мечтаний  
переменить судьбу —  
например, к цыганам уйти, бить в бубен, плясать при луне,  
или стать индианкой с красной точкой во лбу —  
заклинательницей гюрзы, госпожой пантеры,  
наездницей на слоне...

Даже летчицею меня не сделал! Даже к воде  
не привязал фрегатом, но предал такой пустоте,  
что впору мне хоть на фабрике пуговиц дырки проделывать — где  
две, где — четыре: готовы и те, и те...

И мастер пуговичный говорит: ты напрасно здесь  
тревожишься тщетностью дел, прикусив язык, —  
без пуговиц мир неполон и незастегнут и весь  
расхристан, безбожен, бесстилен, бесформен, дик...

И кажет изнанку — небрежный темный испод,  
навыворот носит покров небес, золотую сеть..  
Оттого и жалит гюрза, и падает самолет,  
фрегат уходит на дно, цыган разучился петь...









## Юлий Хоменко

• • •

«Облака» —  
Научился выговаривать сын  
К тому времени как я  
Разучился их замечать

• • •

Здесь старые ходили поезда,  
Натоплено в них было до предела.  
Года минули, минули года,  
Все изменилось — вот какое дело.

Меняться в жизни может и не то,  
Верней, ничто не может не меняться:  
Ходил в плаще, теперь надел пальто,  
Потом листвой оденусь, может статься.





Под солнца лучами дымятся коровы и крыши,  
Трава ж пожелтела, закону земному покорна.  
От птиц улетевших на севере сделалось тише.  
Созревшие пали плоды, похоронены зерна.

Почти что у каждого дома виднеются куры.  
В холодных подвалах вино заколочено в бочках.  
Деревья в лесу полуголые прячут фигуры,  
Но много ль расскажешь в случайно набросанных строчках?

Холодной водой уносимый всерьез и надолго,  
Осенний робеет пейзаж, и от этого тряска.  
Земля, отдыхая, дымится, сознанием долга  
Исполненного наполняясь, и чавкает вязко.



Сегодня осень. Не сравнить  
Ее дела с делами лета:  
Какого-то другого цвета  
Листва, и птичье где ж «фюить»?

Вхожу свободно, без руля  
В прозрачный воздух. — Рощи голы, —  
Сказал поэт, невольник школы  
Твоей, шарманщица-земля.



Снег падает на землю, прямо в грязь,  
Но он ее когда-нибудь покроет,  
И ангел рай подарочный устроит  
И по лыжне покатится, резвясь.



Земля едина: Пушкин жил  
В России, в это время Гретхен

Спускалась с Альп с букетом эдельвейсов,  
И аромат ее цветастых юбок  
Поэту голову вскружил.

Напротив, в Болдине, согласно наблюдениям,  
Случалось так — не то полощут бабы  
В реке белье, не то в прорехе груди,  
А Гете уж и так в гранитном кресле  
Изъерзался и этак. О, майн Готт!  
И рад бы встать, да вот беда — лет двести  
Как не встает. А чин имел немалый,  
И Фауста, питая возбужденье,  
К интиму с Маргаритой вынуждал.



От станции метро Бауманская  
Мимо Елоховского собора  
В сторону городской библиотеки имени Пушкина  
Среди прочих прохожих  
Незаметно прошла и ты  
Моя юность



## Яков Хелемский



Легкое облачко,  
Проплывая,  
Заслоняет солнце,  
И мир мгновенно тускнеет.

Крохотная птаха  
С лету садится на ветку.  
При этом тихонько вздрагивает  
Вся крона.

А слово?  
Стоит заменить одну букву,  
И оно сразу  
Обретает другой смысл.

Достаточно вспомнить  
Урок Хлебникова:  
«...Это шествуют *творяне*  
“Дэ” сменившие на “Тэ”».



## КАК НАДО ПИТЬ ВИНО

*(из Максима Танка)*

Словацкий поэт  
Олджрих Микулашек  
Поучал,  
Как надо пить вино:  
— Сперва налей его в бокал  
И погляди,  
Как искрится оно на солнце.  
Потом сделай вдох,  
Чтобы ощутить  
Из каких запахов  
Создан этот букет.  
А когда чокнешься с друзьями,  
Поднеси бокал к уху,  
Чтобы услышать звук,  
Напоминающий звон  
Затопленного колокола.  
Ну, а после этого  
Пить уже не стоит.  
Пускай пьют варвары...

Поэт мне напомнил  
Нашего мядельского попа,  
Который давным-давно  
Изрекал во всеуслышанье:  
— О, прихожане!  
Делайте все,  
Не так, как я делаю,  
А так, как я говорю.



Век завершает свою стометровку,  
Я — отпущенный мне отрезок.  
Кто первым пересечет  
Финишную ленточку?  
Судьба  
Посматривает  
На секундомер.



## Иван Макаров



Деревья в лесах.  
И деревня в лесах:  
Достройка, ремонт.  
И кусты на часах.

И — «Стой, кто идет?» —  
И не стой, кто идет.  
Над лесом гудит и гудит самолет.

Поляна пуста.  
И в снегу. И чиста.  
До моря верста,  
И до неба верста.  
В округе исписана вся береста,  
И падает бомба у птицы с хвоста.



Все здесь спутано, правда и ложь...  
Двор, забор... Ничего не понятно.  
Эти окна, стеклянные сплошь,  
То светлы, то темны, то квадратны.

А под окнами елки торчат.  
Среди них, ожидая ответа,  
Люди ходят, стоят и кричат  
В небо темное, в окна со светом.

Почему-то похожи они  
И как будто бы даже знакомы.  
Снег. Темно. Минус двадцать в тени.  
Габариты родильного дома.

Зимний путь. Неподвижность минут,  
Повторяющих раннее детство,  
Где кого-то куда-то зовут,  
А кого и куда неизвестно.

**Из цикла «ЗООСАД»**

Сомненья, самомненье  
В ученых черепах.  
Печать недоуменья  
На лицах черепах.

Переизбыток чувства,  
Претензии, права.  
Двуногая капуста,  
Зеленая трава.

Из общего распада  
Бегущие стада  
Под своды зоосада,  
Туда, туда, туда...



Луна несомненно населена мыслящими существами —  
Шарик завыл —  
Кто-то ему отозвался —



## Игорь Шайтанов МЕТАФИЗИКИ И ЛИРИКИ

Летом 1960 года Борис Слуцкий написал стихотворение «Физики и лирики»: «Что-то физики в почете, / Что-то лирики в загоне...» — так тогда показалось поэту. Впрочем, последующие десять лет об этом спорили.

В почете ли сегодня лирика даже у поэтов — это вопрос, но чудеса техники ныне поэтического энтузиазма не возбуждают. Скорее беспокоимся о другом: как от последствий этих чудес уберечься, как спастись от физики, электроники и всего того, что все чаще заставляет обращаться мыслью к *метафизике*.

Словарь напомнит, что это слово ввел александрийский библиотекарь Андроник Родосский в I в. до н.э., классифицируя сочинения Аристотеля. Метафизикой (дословно — «после физики») он назвал книгу о «первых родах сущего», то есть о божественном, расположенном за пределом физического мира.

Это важно помнить. Но ни Андроник, ни Аристотель не ответственны за соединение слова со сферой поэзии. Так что не к ним нужно обращаться за объяснением, почему в последние лет пятнадцать-двадцать сначала поэты наши, а за ними и критики заговорили о метафизичности.

## И слово то понравилось...

Хотя и не к Аристотелю, но исторический экскурс, достаточно отдаленный, понадобится, чтобы понять, каким словом и зачем мы стали пользоваться.

Считается, что первым понятия поэзии и метафизики соединил Джордано Бруно в книге «О героическом энтузиазме», которую он в 1585 году посвятил английскому поэту Филипу Сидни. Сидни — великий поэт, ответственный в елизаветинской (или шекспировской) Англии за моду на писание сонетов. Сонет — жанр, в котором едва ли не впервые ренессансное мышление сказалося *метафоричностью*, то есть желанием соотносить все со всем, заметить подобия, установить связи, как земного с земным, так и земного с небесным. Со времени если не Данте, то Петрарки метафора победила средневековую аллегорию. Не будет преувеличением сказать, что метафорическая поэзия Ренессанса обновила метафизику: в ней едва ли не раньше, чем в философии, Платон с его Эросом победил Аристотеля с его милой схоластам систематикой.

Это был случай особенно очевиден, но в то же время заставляющий задуматься, а *разве не всегда метафизична истинная поэзия?* В таком случае метафизичность — ее родовое свойство и речь может идти лишь о том, насколько оно себя проявляет, каким образом и в какой мере осознается.

Джордано Бруно издал свою книгу в тот момент, когда поэзия, которую в Европе сочли и позже назвали метафизической, лишь только появилась. Спустя сто лет после Бруно Джон Драйден заметит в стихах одного из своих предшественников неподобающую, с его точки зрения, склонность «смущать умы представительниц прекрасного пола тонкими философскими рассуждениями» вместо того, чтобы «тешить их сердца прелестью любви». Не без иронии Драйден сочтет этот просчет «метафизикой». Слово подхватят и сделают характеристикой поэтического направления, восходящего к великому Джону Донну. По аналогии с Англией уже в нашем веке понятие «метафизическая поэзия» распространяют на всю традицию европейского барокко.

Поскольку именно из этого опыта — непосредственно или из третьих рук — исходят в сегодняшних разговорах о русской метафизической поэзии, то стоит напомнить главное: метафизическая поэзия по происхождению понятия и по своей сути — *явление преимущественно языковое, стилистическое*. К нему равно принадлежат и элегия Донна «На раздевание возлюбленной», и его цикл «Священных сонетов». В элегиях — тонкая философия. В стихах на священные сюжеты — прежний язык любовного объяснения, иногда на грани *parodia sacra*. Разброс предметов создает стиль, сопрягающий далековатые понятия, прибегающий с этой целью к метафорическому остроумию. Тон этой по-

эзии — разговорный, интонационный. Даже если обращаются к вечности и к небу, то дают почувствовать, что слово произносится здесь и сейчас, что оно остро отмечено присутствием говорящего.

Как о языковом явлении заговорили о метафизичности и в пространстве современной русской поэзии. Безусловное право первенства и вескости мнения принадлежит Иосифу Бродскому\*. Он знал, откуда идет термин, и знал саму метафизическую поэзию: Бродский по заказу серии «Литературные памятники» взялся сделать переводы для тома «Поэзия английского барокко», что и было подтверждено анонсом в каталоге серии за 1967 год. (Это упоминание любопытно и тем, что оно — одно из немногих печатных свидетельств присутствия Бродского в поэзии, относящееся к периоду до его отъезда.)

Бродский начал переводить. Потом уехал. Издание не состоялось. Но состоялась, еще до идеи издания, встреча Бродского с поэзией Донна — где-то году в 1962-м, ибо в начале 1963-го была написана «Большая элегия Джону Донну», поразившая Ахматову: «Понимаете ли, что вы написали?».

Недавно увидевшая свет «Большая книга интервью» Бродского, составленная Валентиной Полухиной, дает возможность проследить хронологию его высказываний и мнений. И вот в интервью 1978 года метафизичность едва ли не впервые упомянута им безотносительно к Донну, но в связи с языком:

«На самом деле писатель — слуга языка. Он — механическое средство языка, а не наоборот. Язык отражает *метафизическое отношение* (курсив мой. — *И.Ш.*). Язык развивается, достигает определенного уровня, а писатель просто оказывается поблизости, чтобы подхватить или сорвать эти плоды».

Саму мысль о том, что писатель — слуга языка, посредник, Бродский повторял уже несколько лет и связывал ее с меняющимся характером собственной поэзии: «...Вначале я был, как и все люди, которые начинают жить, очень эмоциональным, непосредственным. А теперь... я скован запретами, многое для себя считаю непозволительным. Я накладываю на себя все больше вето, все меньше себе позволяю. И если говорить о каком-то развитии, то мои стихи стали несколько более жесткими, чуть более трезвыми — а может и не чуть, — более суховатыми, менее эмоциональными, более нейтральными в определенном смысле» (1974).

Таким образом, мысль о поэтической метафизике Бродским была соотнесена с *языковой стороной стиха* и противопоставлена избытку эмоций — *лиричности*. Нужно сказать, что эта оппозиция не заложена в опыте английской метафизической поэзии: само понятие возникло тогда в ответ на то, что в лю-

---

\* Подробнее о связи поэзии Бродского с английской метафизической поэзией мне приходилось писать в «Вопросах литературы», 1998, № 6.

бовную речь вошли неподобающие или во всяком случае показавшиеся непривычными отвлеченно-научные понятия. У Донна они были в какой-то мере ответом петраркизму, ибо переводили прежнюю метафорическую связь небесного и земного с уже ставшего избитым языком сравнений (вспомните один из самых известных шекспировских сонетов в переводе Маршака, пародирующий ту же условность: «Ее глаза на звезды непохожи...») на язык более отвечающей мышлению нового века метафорике, в основе которой — Коперник, алхимия, магнетизм... Изменился язык любовной поэзии, но в метафизическом выражении чувство не потеряло своей остроты.

Путь метафизического стиля, удививший от лирической непосредственности, в современной поэзии был намечен Бродским для себя, но оказался продуктивным и для других. За Бродским потянулись: подальше от лирики, поближе к языку. Это было сделать тем легче, что от лирического произвола, от эмоционально-однообразной болтовни поэзия устала.

### Язык культуры

Поближе к языку... Обозначились два реальных пути приближения.

В конце 80-х, когда в общей череде «возвращений» произошло и широкое узнавание Бродского, его поэтический опыт был соотнесен с новой теоретической игрой, правила которой диктовались из Франции. Жаргон структурализма был заменен новым сленгом: дискурс, интертекстуальность... Тексты, поэтические и прозаические, складывались в общий некролог автору, ибо он умер, культура дышала на ладан, а единственной реальностью, хотя и в состоянии полураспада, оставался язык.

Тот новый декаданс (видимо, по необходимости сопутствующий атмосфере каждого *fin de siècle*) до конца века не дожил, и тогдашние текстовые поделки уже остались в области «археологии гуманитарного знания».

Второй путь вхождения в языковую реальность более традиционен по определению, ибо связан с ощущением культурной традиции как ценности более высокого порядка, чем индивидуальное самовыражение. После строгостей советского идеологического присмотра, распространявшегося и на историю культуры, чувство свободы открывшегося выбора повело поэтов в разные эпохи: кого-то в русский XVIII век, кого-то на Восток, кого-то в европейское Средневековье... Кто-то эпохам предпочитал культурные топосы. В русской поэзии опять же традиционно таковым оставался Петербург. Он обрел свое историческое название, но все еще хранил советский облик, полуразрушенный, затоптанный, заплеванной. Образ культурного распада не нужно было придумывать, но можно было писать с натуры, что и делали:

Гвозди ржавые и доски хлипкие,  
над протокой заросли ветвистые.  
Липкою и слизистой улиткою  
проползает лето волокнистое.

Даже глади не нарушить веслами  
маслянистой. Тщетна эта силища,  
что владеет школьниками рослыми  
и девицами из педучилища.

Что угар вина, хоть и крепленого,  
терпкого, но все же ординарного  
против смертоносного зеленого  
шелеста садово-календарного?

И уж забронировано место их.  
Молодые каменеют лица их —  
так же, как у тех пловчих асбестовых,  
у метателей тех диска гипсовых...

Да и ты, среди куртин гуляющий,  
и чужим пыланием взволнованный,  
радуешься вдруг всепоглощающей  
тишине забвенья загипсованной.

*(Алексей Пурин. «Елагин остров», 1985)*

Остроумно подновленный жанр кладбищенской элегии. Новый сентиментализм, менее чувствительный и более жесткий, ироничный. И жанр, и его истоки вполне сознательно отрефлексированы поэтом, который одну из своих книг — «Евразия и другие стихотворения» (1995) — открыл «Александро-Невской лаврой», а другую назвал «Сентиментальное путешествие» (2000).

Первая же строка в «Сентиментальном путешествии» — хрестоматийный, рассчитанный на общее и безошибочное узнавание кивок в сторону Мандельштама: «Что греческим мужам Елена?..» Одновременно с указанием на традицию это и напоминание об отходе от нее, когда вместо тоски по культуре — тоска в культуре. А культура едва ли способна не только кого-то спасти, но и спастись: «Мимо жизни медленно и мнимо / пирамида лестницы ведет» — брэнность культурного делания, усилия.



Как и «Елагин остров», эта цитата из сравнительно давнего стихотворения (1984) и из, на мой взгляд, лучшего сборника автора — «Евразия» (1995). В стихах Пурина самое живое — остроумная диагностика современного состояния культуры. Он остро подмечает заизвесткование ее сосудов, обещающее не вечность в мраморе, а минутную подделку в гипсе. Он выстукивает пустоты в кладке современной поэзии: «У чукчей нет Анакреона, / зырянам хватит и Айги...». Хотя эта шутка — и по стилю и по смыслу — от Бродского.

Остроумие напоминает о Бродском, а по мере чтения Пурина возникает желание вернуться к основным его первоисточникам — М.Кузмину и О.Мандельштаму. Хотя бы с тем, чтобы сверить, насколько им соперник их теперешний продолжатель, владеющий их стихом и приемом с мастерством и беглостью (порой хочется сказать — как своими). Адреса учителей обозначены в стихах — в прямых аллюзиях, в упоминаниях имен.

У такого рода поэзии есть ценители. Должен признаться, я не из их числа. Лет тридцать тому назад я нашел для себя (перефразируя Бабеля) формулу оценки подобного поэтического вкуса: «проверить на Тарковском». В этом конкретном случае поэтическая почва была иссушена поденным переводом. Лучшее и единственно памятное: «Ах, восточные переводы, как болит от вас голова...» Многократно открывая сборники Тарковского, ценя дело культурного продолжения, понимая необходимость ретранслировать поэтическое слово с поправкой на шум времени (а в то время — и на мощную работу культурных глушителей), я читателем его так и не стал.

Сейчас среди многих образованных, далеко не всегда бездарных культуртрегеров и культурдиггеров (то бишь — могильщиков культуры) в поэзии совершенно особое, я бы сказал — единственное, место у Ольги Седаковой. Для меня это объективное признание, поскольку признаю значение ее стихов более, нежели их люблю.

Что отличает Седакову? Во-первых, характер знания. В лучшей ее поэзии культура присутствует не информативно, не объемом памяти, а пониманием, ощущением — слухом, зрением. А это уже во-вторых, ибо имеет прямое отношение к поэтическому дару и восприятию, составляющему привилегию поэта. Первая ее — парижская — книга 1986 года дает своим названием образ этого восприятия: «Врата. Окна. Арки». Архитектура, которая не закрывает пейзаж, распахивает перспективу, впускает воздух. Голоса из прошлого долетают отзвуком, видимое уловлено боковым зрением: «И если мы туда скосим глаза — / то самый звук случаен, как слеза».

Седаковой свойственна беглая предметность, когда ощущается не сам предмет, но его присутствие, знание о нем:

тот и знает, как цель убывает в пути  
и растет накопленье бесценных примет,  
как по узкому ходу в часах темноты  
пробегают песком пересыпанный свет  
и видения тысячи лет  
из груди  
выбегают, как воздух, и ждут впереди...

*(«Путешествие Волхвов»)*

Без Седаковой разговор о современной поэтической метафизике не мог бы состояться, ибо ее имя в этой связи обычно называется едва ли не первым. Это справедливо в отношении метафизики как родового и требующего постоянного обновления свойства, но совсем не в смысле конкретной аналогии — с Донном и его современниками. «Школе Донна» на противоположном стилистическом полюсе эпохи противостояла «школа Спенсера», первого великого стилизатора в английской поэзии, владевшего мастерством любой подсветки — и пасторальной, и куртуазно-христианской... Это ближе тому, что делает Седакова.

У Донна иной стиль — интонационный, страстный, сближающий вечное с сиюминутным. У него иная мера личного присутствия в стихах, к кому бы он ни обращался — к возлюбленной или к Богу.

### Разговор с Богом

Понятно, что в советские времена в печатных изданиях такие беседы не поощрялись. Поэты где-то с конца 60-х все же вели их или, во всяком случае, заговаривали о «таинственной силе» (Н.Рубцов), о «неназванной силе» (И.Шкляревский). Зато в конце 80-х Богу уже не стало отбоя от русских рифм. Поэзия захлебнулась молитвенными стилизациями и библейской риторикой — неофитскими упражнениями, как совершенно искренними, так и написанными в дань новой модной «теме».

Невольно стала навеваться крамольная мечта, чтобы хоть кто-нибудь нарушил этот тон скорби и благодати, надерзил, бросил вызов, тем более, что и последнее вполне в духе Библии. Как-то верилось — по аналогии с европейской поэзией XVI—XVII веков, — что Иона и Иов не могут не возбуждать поэтическое вдохновение. Да и недавний опыт подсказывал то же самое: стихотворение Олега Чухонцева «Пусть те, кого оставил Бог...» (1976) было из тех редких, что проникли в печать и явили редкий по силе и строгости опыт библейского письма. В сборнике 1983 года «Слуховое окно» «Бог», разумеется, писался со строчной буквы, а одна строфа была вымарана за актуальность намека: «пускай

в кольчугах из наград / бряцают золотом латунным...» Мощная концовка, однако, и тогда оставалась нетронутой:

Но тот, кто тянет на горбу  
свою недолю — и выносит,  
кого косою неправда косит,  
а он лишь закусил губу;

кто нищ, бездомен и гоним,  
он, прах, гребущий по дорогам,  
как Иов, не оставлен Богом,  
но ревностно возлюблен им.

У Чухонцева Иов — праведник и страдалец. Но есть и другой Иов — исполненный боли и ропота. Он есть в Библии, он возвращается в поэзию, причем не готовый теперь принять в качестве аргумента Божественной правоты демонстрацию силы Творца и красоты творения:

Вот я, сочась слезами и слюной,  
как Иов, жду у твоего порога.  
Неужто ты, владыка, и со мной  
опять начнешь свое — про носорога?  
Про мощь твою?

Про то, какходишь в раж —  
моря врасхлыст и в тряске твердь земная?  
А ни к чему мне, господи, кураж:  
я без того твою десницу знаю.  
Я знаю, был простуженный июнь  
и год по счету ровно девяностым.  
Была трава в ту ночь седа как лунь  
и удивляла непривычным ростом.  
Я спал, она дремала после мук.  
И ты вошел, и взял, и кинул оземь.  
И выгнулась она — господень лук! —  
и обнажила тело на морозе...  
...У, страшный бог, верни —  
ты взял мое!

Я отыщу управу и на бога!  
И я не лук — я, господи, копье!..  
Ну, а теперь давай про носорога.

«Разговоры с богом» — вот уже несколько лет продолжающийся в периферии цикл Геннадия Русакова (последняя подборка, откуда взяты эти стихи, напечатана в прошлогоднем «Знамени», № 10). В слове «бог» опять понижена первая буква. Но теперь это не цензурное вмешательство, а знак вызова, рассчитанно поставленный поэтом, обращающим Богу упрек — за смерть близкого человека. Стихи Русакова таковы — по открытости чувства, пронзительности внутреннего потрясения, — что о них трудно говорить как о стихах. И тем не менее нужно, ибо в этом цикле живет настоящая поэзия.

«Разговоры с богом» ведутся на повышенных тонах потому, что земное подвергнуто гибели, унижению. Но человек сознает и свое право, и свою красоту. Есть в этом же цикле страшное стихотворение «Алкаш». Формально, его хоть вписывай в репортаж из какой-нибудь столичной трущобы. Но поэт — не журналист, множащий страдание сенсационностью повествования о нем. Поэт даже не просто добрый и искренне сочувствующий человек. Он не испрашивает сочувствия и не раздаст его. Как Иов, он вопрошает Бога — требуя ответа и объяснения.

У Русакова земное унижение — вызов небесному величию, от которого не отговориться Силой и Славой. Таков смысл современного сближения «далековатых понятий». Смысл совершенно иной, чем у старых метафизиков, но сама идея разговора, интонационный строй — они сходны. Русаков еще в 1987 году выпустил сборник переводов «Сонеты современников Шекспира» (к сожалению, не слишком хорошо известный: издание было библиофильским). Там есть и Донн — пять из «Благочестивых сонетов». Интересно, как бы теперь, каким слогом и с какой страстью перевел бы их Русаков, автор «Разговоров с богом»? Впрочем, перевод — одно, собственная поэзия — другое дело. И у Бродского Донн значительнее, чем в переводах из него, сказывается в оригинальных стихах.

Предположу, что и Русаковым опыт тех метафизических текстов не был забыт. Сходство уже в том, насколько лично звучит слово: у Донна — исполненное любви на грани священной пародии, у Русакова — если не ненависти, то ответного гнева на грани или за гранью богоборчества. Думаю лишь, что — во всяком случае, для поэзии, не связанной догматами, — нет лучшего доказательства веры, чем искренность *своего* слова. Метафизическая поэзия говорит светским языком, даже когда она обращена к священным предметам.

Степень ее откровенности, открытости при этом может быть различной. Тот, кто уклончив, далеко не всегда равнодушен. Избегающий по каждому поводу и без повода болтовни о «последних вопросах» отнюдь не обязательно ими не озабочен. Это важно напомнить в культурной ситуации, все еще находя-

щейся под сильным впечатлением от Серебряного века, его философии, а главное от его оккультно-театрализованного «балаганчика», оказавшегося роднее и понятнее нашему сознанию, чем трагическая ирония Блока по его поводу. В этом веке повального увлечения метафизикой было мало метафизической поэзии, поскольку многоликая стилизация восторжествовала над стилем, а один из самых глубоких и подлинно метафизических поэтов — Владислав Ходасевич — и в поздние годы, в эмиграции, был обвиняем Гиппиус и Мережковским «в неспособности понимать метафизику» (Ю.Терапиано). Отчего? Оттого, что метафизической риторике предпочитал обходиться «Без слов»:

Ты показала мне без слов,  
Как вышел хорошо и чисто  
Тобою проведенный шов  
По краю белого батиста.

А я подумал: жизнь моя,  
Как нить, за Божьими перстами  
По легкой ткани бытия  
Бежит такими же стежками.

То виден, то сокрыт стежок,  
То в жизнь, то в смерть перебегая...  
И, улыбаясь, твой платок  
Перевернул я, дорогая.

(1918)

Чем ближе к небу, тем холоднее, во всяком случае, тем сдержаннее речь. За названием у Ходасевича может почудиться присутствие фетовских строк, приобретших для символистов силу манифеста: «О, если б без слова / Сказать-ся душой было можно!» Если Фет здесь и подразумевается, то полемически: сказать-ся не душой, не бесплотно, но — жестом немой речи, зримой выразительностью. Или даже классической «жуткой вещественностью», которая у позднего Ходасевича в атмосфере «европейской ночи» пройдет чередой сюрреалистических крупных планов.

Барочная английская метафизика еще в одном отношении родственна современной поэзии: она также существовала в культуре, где слово искало поддержки у зрения. Донн достигал предметности впечатления средствами метафоры. Его друг и младший современник Джордж Герберт предпочел эмблему. Он не создавал классических трехчастных (рисунок — латинская надпись —

стихотворение) эмблем, целые книги которых расходились тогда сотнями изданий — в целях развлечения, назидания и образования. Герберт сделал эмблематичность качеством самого образного слова.

Зрительные эффекты помогали пронизывать «непрозрачную, таинственную ... и полностью загадочную массу», каковой, согласно Мишелю Фуко, уже в культуре позднего Ренессанса сделался язык. Слово утратило непосредственную силу представлять предмет. Параллельный зрительный образ служил своего рода жестом в направлении обозначаемого объекта, восстанавливал с ним смысловую связь.

Современные средства ее подновления также разнообразны. Нередко поэзия пытается воссоздать полноту речевого события, дополняя слово всеми средствами выразительности — рассчитывая на его произнесение, подчеркивая его жестом. Иногда жест остается внешним, дополнительным по отношению к слову. Иногда он (как эмблематичность у Герберта) поглощается словом.

### Метафизический жест

Когда есть трудности с речью, переходят на язык жестов.

С ощущения трудности для поэзии начиналось XX столетие. Стирающееся от автоматизированного употребления слово бросилось тогда воскрешать. Авангард провел курс интенсивной терапии. Одно время это казалось главным путем в искусстве, потом в нем разочаровались. Иосиф Бродский сказал о своем разочаровании, не стесняясь в формулировках: «...Я стал меньше тосковать по определенным культурным феноменам, по идее авангарда в искусстве. Теперь я думаю, что это дерьмо на девяносто процентов, если не больше».

Думаю, Бродский прав — «если не больше...» Хотя разве это не вполне обычный процент отсева в искусстве?

Если век начинался надеждой воскресить слово, то завершился поминальным карнавалом. Воскрешать перестали, удовлетворились тем, что есть, то есть рассеянием, разбродом, распадом... В отношении творческого результата здесь квотой, которую выделил Бродский для авангарда, не обойдешься: не девяносто процентов, а едва ли не все сто остались «неприкосновенным запасом» — то есть запасом, к которому прикасаться не хочется.

Но действительно ли так все скверно: автор умер, слово обесмыслилось, поэзия обречена на молчание? Одни воспринимают молчание как повод для того, чтобы поглумиться над телом языка, другие — как условие речи.

Отдельно взятый прием очень приблизительно поддается оценке. Поэтический жест может восприниматься как продукт разложения речи или как слабое высказывания. Перекладывание Львом Рубинштейном карточек каждый

раз — как взмах руки с прощальным приветом еще одной языковой банальности. В этом акте перформенса жест сопровождает слово будто в последний путь. Пациент умер, но результаты анализов все еще вдохновляют, диагнозом зачитываются.

Иное впечатление производит стремление к минимизации текста, скажем, у верлибристов. Борьба за русский верлибр ведется уже несколько десятков лет и воспринимается по преимуществу как частное дело группы чудаков, которые то ли не умеют, то ли почему-то не хотят рифмовать. Настораживает лишь, что на Западе свободный стих имеет иной статус — едва ли не основной формы поэтической речи. А у нас, получается, если он и существует, то в каком-то отдельном вольере. Зашедший туда как бы выходит из литературной ситуации, удаляется в экспериментальный отсек. Лишь в последние годы, когда многие границы обветшали, и эта стала попрозрачнее. Существенно и то, что поэтические книги отдельных поэтов пришли на смену нечастым подборкам и коллективным антологиям.

Свободный стих, как он у нас сложился, требует книги. Он склоняется к двум родам высказывания: либо использует свою повествовательную свободу, либо граничит с афоризмом, а еще точнее — превращается в *смысловый жест*. Зрительную природу свободного стиха прямо обозначил, вынеся в название сборника, Алексей Алехин — «Пиктограммы» (1999). В стихах (и не раз в творчестве этого автора) возникает ассоциация с Китаем, в данном случае — с характерной для его культуры неперменной графичностью слова. Зримость — условие полноты восприятия знака, его изобразительная черта или его жестикulyционный акцент, особенно необходимый, когда стихотворение, освобождаясь от метра, живет в интонационном ритме.

У стремления лаконичным речевым жестом объять необъятное, как это случается в русском верлибре, есть пародийный предел, обозначенный еще Козьмой Прутковым. Чем огромнее и, скажем, метафизичнее предмет разговора, тем сдержаннее должен быть жест, фиксирующий мысль:

#### ТЕОРЕМА ТОСКИ

В угол локтя  
вписана окружность головы

Не надо  
ничего  
доказывать

— стихотворение из единственной прижизненной (здесь вышедшей) книги Владимира Бурича «Тексты» (1989). В ней стихи и проза — статьи о свободном стихе. В пространстве сборника каждый жест — продолжение речи. Каждый завершен и отделен — законченность стихотворения. Каждый соотнесен с другим, ибо варьирует интонацию, предстает моментом длящегося размышления. Сборник в этом случае особенно необходим как книга, как речевой жанр, преодолевающий трудность речи:

Ненависть деструктивна  
Любовь требует формы

Как трудно творить  
на столе  
разоренной планеты

Бурич настаивал на свободном стихе как способе нарушить инерцию, возникающую, когда «рифма из рычага ассоциативного мышления превращается в тормоз ассоциативного мышления» («От чего свободен свободный стих», 1972). Освобождение от рифмы, разумеется, не единственный (и не обязательный) способ освобождения стиха. Есть другие пути воскрешения природы поэтического слова, которая, по блистательно краткому определению Г.О.Винокура, есть «...рефлексивность, то есть его обычная обращенность на само себя».

Рефлексивность — потребность взглянуть на собственную речь со стороны (остранение — по Шкловскому).

«Второй язык» — название сборника Веры Павловой (1998). Стихи подсказывают несколько вариантов объяснения названия. Первый — отнестись к родному языку как к иностранному:

по-русски как на иностранном  
который знаешь в совершенстве  
так что невольно усложняешь  
согласованье и спряженья  
и с наслажденьем напрягаешь  
и корень языка и кончик  
так по-французски шутит Тютчев  
так Бродский по-английски пишет  
как мне б хотелось говорить  
по-русски



Но в другой главке того же текста «Пятое чувство» есть то, что можно считать прямым источником названия всей книги:

А еще  
брала в рот  
лягушку — на спор, —  
маленькую, с трудом пойманную в роднике,  
вкусную-вкусную, как родниковая вода, вкусная,  
как растаявший горный хрусталь.  
Танька проспорила.  
Лягушка таяла во рту,  
вяло ворочаясь, словно  
второй язык.

В стихах Павловой много неприятного и — с общепринятой точки зрения — не вполне пристойного (даже — вполне непристойного). В них нет ограничений ни в речи, ни в предмете. Предмет — жизнь тела и духа. Или духа и тела. Трудно сказать, что следует поставить на первое место, ибо то, что будет стоять на втором, нисколько не менее важно. Это своеобразная биология духа. Или одухотворение тела. Тело истаивает до бестелесности, кстати, вполне в согласии с метафорикой и метафизикой барочной поэзии.

Если в начале и было слово, то еще не вполне понятно на каком языке оно прозвучало:

Язык птиц состоит из наречий.  
Язык рыб состоит из предлогов.  
Язык листьев и трав — человеческий.  
Сказано ими *Эн архе эн логос*.  
Плюс разговор звезды со звездой,  
который синхронно переводит за кадром  
певчий кузнечик...

В предшествующей книге «Небесное животное» (1997) Павловой было сказано: «Язык — это часть тела...». То, что там было обронено среди других разрозненных, видимо, разновременных набросков, во второй книге стало центральной, организующей ее метафорой: язык природы — природа языка... Впрочем, язык — это и речь, и наречие, и орган речи в ряду других органов, им родственный, связанный с ними биологическим родством. Вокруг этой природной *метафизики языка* разыгрывается основной сюжет. Из него рождаются темы отдельных стихотворений-жестов, в которых язык повествует о касании, ла-

ске, прикосновении, проникновении... Жест — это и предмет поэзии, и средство языковой выразительности.

Именно жест, а не фрагмент, поскольку под фрагментом мы обычно (вслед Тынянову) понимаем элемент жанра, обретший право целого. Здесь же не осколки форм, а скорее всплески речи как проявление стихии языка. Из них складывается книга, которая пока что и есть единственная оформленность. Внутри нее — движение языковой плазмы, еще не застывшей, не остановленной. Интересно, что будет дальше? От первой книги Веры Павловой ко второй есть движение. Оно очевидно. Хочется верить, что из жестикуляции родится речь, что жест обретет смысловую пластичность, что биология будет высветлена.

Если все это произойдет, то, боюсь, Павлова с сожалением будет перечитывать некоторые из ранних признаний своего лирического *alter ego*. Мне как читателю они неприятны не потому, что шокируют (увы, нет), а потому, что у меня есть подозрение, что меня хотят шокировать. Слишком очевидный рекламный ход: «Шок — это по-нашему!» Когда-то поэт отыгрывал свою роль в бархатной кофте, потом в желтой, а теперь предпочитает разногизаться. Вера Павлова дарит читателя рассказом об оргазме, посетившем в вагоне метро, и о разных других случайностях половой жизни. Это уже было и давно, и совсем недавно — каких-то лет десять назад, когда вдруг откуда ни возьмись явились поэтессы, во что бы то ни стало желавшие довести до слушателя и читателя подробности функционирования своего организма. Потом все они куда-то делись, оставив чувство недоумения, как в старом анекдоте: «И зачем приходил? Может, сказать чего хотел?»

Не в назидание, но чтобы не забывали и не полагали, будто все новое началось вчера, самое дальнее — позавчера, хочу привести одно, по-моему замечательное, стихотворение. Оно поразило меня двадцать лет назад пластикой своей метафоры, перебегающей от означаемого к означающему в поисках разгадки той же тайны — отношения природы языка к языку природы:

Так и останется тайной,  
откуда пришло в русский язык  
слово «собака».  
Оно приблудилось.

Вышло из тьмы  
на запах и свет очага  
и осторожно село на землю  
подальше от церковнославянского шепота,  
поближе к детскому лепету.

Теперь ни верхним, ни нижним чутьем  
не почуять лингвистам —  
откуда.

И где пролегла цепочка следов —  
по дремучей вязи санскрита,  
по авестийским резным письменам,  
по скифской гортанной степи?

Вышло из тьмы  
и теплой шерстью прижалось к ногам.

Стихотворение из сборника Людмилы Азаровой «Стихи о травах, зверях, птицах», вышедшего в Риге в 1980 году. «Второй язык» был жизненной реальностью в пограничных для русского языка культурных областях и иногда — источником поэтической рефлексии. И приведенное выше стихотворение, и название сборника можно прокомментировать фразой Мишеля Фуко о восприятии языка в культуре XVII века: «Язык составляет часть великого распределения подобий и примет. Поэтому он сам должен изучаться как вещь, принадлежащая природе. Как и растениям, животным или звездам, его элементам присущи свои законы сродства и соответствия, свои обязательные аналогии».

Это еще одно напоминание о сходстве эпох в отношении языка и поэзии, метафизики и лирики... Впрочем, когда двадцать лет назад эти два понятия Бродский поставил рядом, то сделал это с целью их полемического противопоставления. Быть может, момент полемики миновал? Союз «и» может разъединять, предполагая выбор, а может связывать. Его даже можно заменить дефисом: *метафизики-лирики*. Это, быть может, и звучит в противоречии с Бродским, но вполне в согласии с Джоном Донном.

Если я задумал завершить статью назиданием, то обращенным не к поэтессам, а к коллегам-критикам и к исследователям поэзии. Сейчас уже покатила лавина статей, диссертаций, рукописей (пока еще) книг, в названии которых стоят или подразумеваются слова «русская метафизическая поэзия». Боюсь, что в этом направлении делается и будет проделана большая, но бесполезная работа, поскольку в определении «метафизическая поэзия» *нет классифицирующего принципа*. Он очень слабо просматривается даже в отношении родной почвы этого понятия — европейского барокко. В отношении же русской поэзии его единственный смысл — *метафорический*, по аналогии заставляющий предположить, что нечто подобное поэзии Донна в сочетании темы и речевого высказывания о ней должно было бы появиться и у нас,

## МОНОЛОГИ

---

но вплоть до недавнего времени не появилось, ибо почему же иначе поэзия западноевропейского барокко так долго (при нашей-то пресловутой всеотзывчивости!) оставалась для нас неизвестной, неинтересной, непонятной. Что послужило причиной нашей незаинтересованности? И как же, в таком случае, выразил себя в русском поэтическом слове метафизический интерес?

«Метафизическая поэзия» — не повод для классификации. Это рефлексивное понятие, высвечивающее то, что у нас есть и чего прежде не было. Что создает возможность иначе говорить, мыслить, выражать мысль, обращенную к Богу и не только к Богу, в поэзии и не только в поэзии. О метафизике заговорили у нас с тем, чтобы нарушить слишком ровное — эмоционально и стилистически — течение лирических излияний. С того момента уже миновало немало времени, и культурный статус лирики сменился едва ли не на противоположный. Вряд ли сегодня сохраняется основание для резкого противопоставления эмоциональной «лирики» — языковой «метафизике». Скорее речь идет о расширении лирического поля.

Вопрос о «русской метафизической поэзии» вполне реален, но не в плане огораживания ее в особую область, жанр и пр. Так что не хочу, чтобы мое антиклассификационное назидание по поводу метафизической поэзии прозвучало под занавес в согласии с известным признанием советского стихотворца, который, закончив любовный цикл, сообщил: «Написал о любви. Закрыл тему».



Ренат Гильфанов

О ЛУЧШЕМ В ЭТОЙ ЖИЗНИ

КРАСИВЫЙ СОЛДАТ

По улице идет красивый солдат.  
 Он в увольнении, и очень этому рад.  
 Его медные пуговицы сверкают на солнце ярко!  
 За солдатом бежит лохматая, как помарка  
 Рядом с каллиграфически выпрямленным значком,  
 Собачка. Я спотыкаюсь и в теплую лужу ложусь ничком.  
 А солдат выглядит просто небесно!  
 В городе его ждет невеста.  
 Она стоит сейчас у кино, переминаясь с ноги  
 На ногу. Она из деревни, девушка хорошая и простая.  
 Солдат покупает мороженое, и продавщица кричит: «Беги!  
 Скорее, служивый, а то растает  
 Твое мороженое!» И смеется, смеется.  
 А солдат со всех своих ног несется.

Подальше от страшной военной части.  
Навстречу своему солдатскому счастью!  
А я наблюдаю его полет,  
Гляжу вослед его фигуре гибкой.  
И улыбаюсь, как чеширский кот,  
Застенчивую, смущенной улыбкой.

### ШКОЛА ЖИЗНИ

Радио вкочует: «Три года, как убит Александр Мень!»  
На столе — рассказ «Frau Mutter» и деревянный нецке.  
Узкоглазый толстяк улыбается, Пашку же ждет ремень  
За невыученный немецкий.

Нина Петровна постанывает: мол, расшалились нервы.  
Придвигает стул к пианино и херачит глиссандо.  
Пашка смотрит в окно, на море, где производит маневры  
Скутер, унося на себе Александра.

Вдоль розовой кромки прибоя — все дальше и дальше от дома...  
На облизанном прибоем пляже раздается девичий смех.  
Это смеется, тыча пальчиком в скутер, красавица Тома.  
Александр имеет успех.

Уж вечером он оттянется. И Тома будет довольна.  
Потому что Александр умеет любить.  
Паша смотрит на Тому влюбленно, на Александра —  
крамольно,  
Мечтая его убить.

Хорошо бы, чтоб все они умерли: Фрау Муттер,  
Вечно постанывающая тетья Нина...  
Горы пирожного! Мальборо! Тома! Скутер!  
Вдребезги разломанное пианино!

Пашка лелеет образы, приходящие ему на ум.  
Дверь комнаты открывается. В комнату входит мать.  
Пашка смотрит в окно и привыкает к тому,  
Что о лучшем в этой жизни приходится лишь мечтать.

ПАСТОРАЛЬ

Здесь, плавно оторвавшись от земли,  
Беспечны, как режим автопилота,  
Вычерчивают в небе журавли  
Адажио осеннего полета.

Здесь, извиваясь меж холмов и сел,  
Река подобна серебристой ленте  
С пуанта Анны П. Здесь сам Эол  
Лабает джаз на струнном инструменте.  
И бриз разносит звук приятный всем  
От побережья до раскрытых окон.  
И здесь не задыхается совсем  
Волной на берег выброшенный окунь.

Здесь среди ночи не исторгнет хрип  
Взрывной волной застигнутый спросонок  
Испуг. А если ты увидишь гриб,  
То это будет груздь или масленок.  
Не сменит Ипполита пояс свой  
На кобуру, поскольку всюду — «наши».  
И стоит захотеть, как сам собой  
Струится сок в подставленные чаши  
По белой бересте.

Сложив свой зонт,  
И им раздвинув гроздья винограда,  
Как в зеркало, глядится в горизонт  
Лохматый Робинзон с улыбкой Блада.

Он достает трубу, и там, в дали,  
Вздохнув, он зрит, как с волн сдирает глянец  
Большой фрегат, и капитан-испанец,  
Как де ла Крус, но с профилем Дали,  
На языке гитары говорит  
О том, что пахнет лавр и грудь смятенна.

Здесь хороводы стройных аонид  
Пронесются в туниках от Кардена.  
С зажженной свечой при свете дня

Здесь Диоген встречает человека  
Бутылкою токайского вина.  
И склон танцует под ногами грека.

Здесь в местной ресторации, задрав  
На темный стол обшарпанные боты,  
В дыму сигары гражданин Минздрав  
Рассказывает «Бонду» анекдоты.  
И смех того буквально валит с ног.  
Потом звенит на женской половине  
Дворца, где сероглазый пастушок  
Дает уроки ветреной Мальвине.

Здесь субмарина желтая средь нимф  
Нырять, как огромная гитара.  
И вместо перископа черный гриф  
Взмывает, как бутылка над стойкой бара,  
Над неприлично синей гладью вод.  
Из кошелька летит в панаму корона —  
И белозубый негр, вставив в рот  
Улитку золотого саксофона,  
Из крепких легких выдувает блюз.  
Над ним вода расходится кругами,  
И матовые скопища медуз  
Присосок розоватыми губами  
Целуют барж дощатые бока;  
А с илистого дна, как сонмы глюков,  
Взмывают световые облака  
Сбивающихся в стайки ноктилюков.

Здесь, лишь зарей осветится восток,  
Падет тумана влажная завеса,  
И косточки погреть на солнцепек  
Выходит лось из сумрачного леса.  
Шуршит трава. Порою хрустнет сук,  
Да шелкнет шишкой белка-недотрога.  
И дождь бежит, как пот с усталых рук  
Огромного улыбчивого Бога.



## РАССКАЗ

В вазе стояла пожухлая роза.  
Из бутылки, подвешенной к рамке, капала в вену глюкоза.  
Вена была у тела. Тело было старик.  
Сиделка, читая книгу, поправляла парик.  
Книга ее называлась «Стихи и поэмы. А. Блок».  
Старик отсутствующим взглядом исследовал потолок.  
Белела льняная наволочка, желтело ухо.  
Об оконную раму с жужжанием билась муха.

Сиделка, чтоб успокоить нервы, кушала веронал.  
Старику на это было плевать. Старик — умирал.  
Старик был похож на высохшее бревно.  
Старик был так плох, что не мог посмотреть в окно.  
А если бы посмотрел, то увидел бы, как через двор  
С отмычкой в преступных пальцах крадется вор.  
Он крадется к ювелирному магазину.  
Он весь день избегал плохих примет,  
Чтоб украсть из магазина драгоценный предмет.

В квартире над магазином живет парень. Его мать худеет.  
Его подруга под ним постанывает и потеет.  
Его продвинутый папа читает «Птюч», молодежный журнал.  
И думает: а в принципе, зачем мне жена?  
Жена тем временем чистит папин жакет.  
У нее за спиною, прижав к щеке  
Куклу с подстриженной челкой, крошечная, как гном,  
Девочка странным взглядом глядит в окно.  
Мама купила девочке желтый велосипед,  
Но девочка не катается, а представляет себе  
Палату, где тетя в белом поправляет парик,  
Где, скорчившись на кровати, тихо хрипит старик.

## ГАММЫ

Ветрено. Пляж бесконечно пуст.  
В море, не зная брода,  
Некому лечь на высокий бюст  
Выцветших волн. Природа,

Сняв сарафан, примеряет фрак,  
Мрак и приставку «некро».  
Черные ветви акаций, как  
Ловкие пальцы негра,

Делают вялому дню массаж.  
Жар переходит в стужу.  
Лето закончилось. Мир — пейзаж,  
Вывалившийся наружу.

### ЧАСТНЫЙ ДЕТЕКТИВ

Выхожу из кафе. Закуриваю, не глядя по сторонам.  
Руки покрыты загаром, как труба дымохода — сажей.  
Детки у лотка мороженщика щебечут: «А нам! А нам!»  
Крики мокрых девчонок долетают с пляжа.

Мягкой, упругой походкой подхожу к продавщице.  
Угощаюсь пивом. Продавщице дарю шоколада плитку.  
Она смущена. Я молча разглядываю ее ключицы.  
При этом мои губы изображают улыбку.

Затем отправляюсь на пляж, открывая по пути пиво.  
В навозной лепешке шавка выкусывает из паха блох.  
Старушки продают семечки и перезрелые сливы.  
За всем этим с неба внимательно наблюдает Бог.

У меня к нему, разумеется, ноль претензий.  
(Черт подери, какая-то двусмысленная фраза.)  
Собака, выбравшись из навоза, мочится на куст гортензий.  
Тихо шуршит крона не обоссанного еще вяза.

С миром что-то случилось. Это болезнь.  
Зараза соседствует с грязью, а в мире полно грязи.  
Я б предпочел не вмешиваясь наблюдать эту самую жизнь.  
Ее отпечатки, ее переплетенья, связи.

Увы, это невозможно... Я был увлечен Кристиной.  
У нее были удивительно красивые отпечатки

Пальцев. Время оплетает наши тела паутиной.  
Поэтому она редко снимала перчатки.

Я знал одну юную нимфу. У нее был бритый лобок,  
Серьга в левом соске и зеленая прядь на темени.  
Время плетет паутину. Я — распутываю клубок.  
Тем самым я как бы противоречу времени.

Чепуха насчет времени. Я сказал это, чтоб подчеркнуть  
Уровень пустоты, доводящий до исступления  
Мой обесиленный разум. Я продолжаю путь.  
Впереди меня ждет тоска и нераскрытые преступления.

### НАСЕКОМУС

Утомившись шляться по знакомым  
с бесполезной связкою ключей,  
я б хотел быть смуглым насекомым  
с наливными рюмками очей.

Чтоб взамен чередования гласных  
и согласных, как живой металл,  
я б свою кожицей атласной  
среди растений нежно скрежетал.

Чтоб стекала розовая плазма,  
будто пот, у солнца по лицу,  
чтоб стонали в приступе оргазма  
бабочки, роняя с крыл пыльцу.

Я бы спал на травяной подстилке,  
а из глаз, как птенчиков из гнезд,  
вынул темно-красные прожилки  
и на потный панцирь перенес.

Я б на пузе золотистый ворсик  
у людей ерошил на виду.  
И в конце концов свой хрупкий торсик  
наколот на ржавую звезду.

Будь красавцем в темно-синем глянце  
или насекомою овцой —  
все равно не выскользнешь из пальцев  
Божьих, перепачкав их пыльцой.

Все равно твой прах, насупив брови,  
упакует в розовый стручок  
собиратель насекомой крови,  
хладнокровный, умный старичок.



## Роман Солнцев



Лист пятипалый, очень скоро,  
как странный танец Петипа,  
кленовый лист проскачет в город,  
лист пятипа...

И вскрики чаек в день жестокий,  
где лист багряней кумача,  
запомнятся как Петр Чайковский,  
как скрипка Ча...

### В СТАРОМ ПАРКЕ

Мраморной деве с веслом юноша тот надоел —  
мало того, что из гипса, смертный — дует в свой горн,  
спать не дает... а еще — на звук призывный его  
цезаря привезли — чугунного, с усом одним.

## Станислав Минаков



Дуэт альта с виолончелью  
Похож на озеро  
В котором отразились  
Дуб и Ель.

## Сергей Кольцов



Природа чтит круговорот  
воды, деревьев, облаков,  
и этот механизм основ  
движенья медленных веков  
сродни часовщику вселенной,  
и он под лупою отменной  
вращенье стрелкам придает.  
И снова царствует брегет,  
на свете смерти больше нет,  
и обмелевший старый пруд,  
едва лишь ливни лить начнут,  
вспухает около запруд;  
и семя переходит в зелень,  
взрывая плиты и панели,  
и чуду открывая свет.  
Весна в крапиве утопает,  
сиренью ломится в окно,  
и только время убывает,  
когда не движется оно.

## Сергей Борисов



Первая ласточка,  
Спой мне про челочку,  
Спой мне про кофточку,  
Спой мне про Ирочку.  
Первая ласточка,

Спой мне про Танечку,  
Про Машу и Сонечку, добрая ласточка, спой.



С каждым годом все чаще  
Стихи начинаются с этой  
строки



Слова теряют суффиксы и о-  
кончания когда ты засыпа ешь...

## Вадим Агол



Могила получилась уютной:  
до кладбища добираться удобно,  
и там — недалеко.

## Григорий Крылов



Дай мне немного серого холста,  
Травы зеленой, воска с талой свечки,  
И я слеплю тележку, человечка,  
Оглоблю, обод, и в село под вечер  
Она со скрипом въедет в воротца.

Дай мне немного маслица, сырца,  
Чтобы заткнуть тряпицею утечку  
И ускользнуть в трубу или за печку,  
Где кот сидит, зажмурившись под вечер,  
Как шкалик у цветного изразца.

Дай мне еще картечи и свинца,  
Чтобы залечь с солдатами за речкой  
И ждать врага, который недалече,  
Сдувая снег с худого ружьяца.  
Дай хлеба мне и кислого винца.

## Канат Омар



зияет провал междуречья  
семиречье разбило язык  
и раздвоенной речью  
звук возник

мчит по небу флотилия  
вдоль храпящей реки  
от зайсана до итиля  
взгляд оборван дойти ли  
рвется паруса крик

провинция это возможность  
выйти на воздух в окно  
вынырнуть в брезжущем море  
что отзвучало давно



попытка  
реконструкции  
прошлого

отвернувшись  
повторять  
мыслеформу

дождь  
запятая  
дождь

## Рамиль Шарипов



Зараза ваш Лев Толстой,  
Это же у него:  
«Глаза человека,



Прослужившего сорок лет при дворе...»?  
Откуда мне знать,  
Какое при дворе  
Через сорок лет делается зрение.  
Одно ясно,  
Нравственные вершины доступны мне  
Только для обозрения.

## Анна Логвинова



Родители ушли купаться в море.  
А я сижу, уже ни с кем не споря,  
на красном спальнике, и мне на горе  
их шапочек не видно из-за волн.

Плывут, смеясь, но я-то с ними в ссоре.  
Мужчина с кругом ищет дочку Соню.  
Я прячусь в спальник и дышу там солью,  
и слышу, что песок шагами полн.

И слышу голоса сквозь крики чаек,  
И чувствую, как над водой качает  
меня, и мама папе отвечает:  
да, спальник нужно в море сполоснуть.

Меня одели в папину матроску.  
Последний луч. Сижу на теплых досках.  
И горизонт за красную полосу  
заходит, как на градуснике ртуть.

## Владимир Брусьянин

### В АВТОБУСЕ

«Сегодня, баба, я не буду кушать, —  
сказал мне внук (а я варила суп,  
гороховый), — я был сейчас в больнице, —

(он после школы заходил туда —  
не каждый раз, но все же заходил), —  
мне там сказали... мама умерла...  
и не пустили... и еще сказали,  
чтоб ты скорее шла...» Я посмотрела  
сквозь слезы: он не плакал, только как-то  
все морщился, но чтобы плакать — нет...  
Привык уже, что раньше или позже...

**ЭЛЕГИЯ**

.....  
.....  
когда уже так далеко,  
что не можешь докричаться  
до самых близких.

**Владимир Герцик**

• • •

На силуэте  
Ветки силуэт птицы.  
Небо в тумане.

• • •

Эта бабочка  
Каждое лето возле  
Меня летает.

• • •

Маленький дворник  
Упорно сгребает снег,  
Плывущий с небес.



## НА КРАЮ РЕЧИ

Место Михаила Лаптева (1960—1994) в поэзии скорее обозначено, чем определено. При жизни он активно предлагал свои стихи в разные издания, но печатать его начали — и то чуть-чуть — только в последние годы жизни; тогда он стал известен более-менее широкому кругу. Будучи домоседом, он практически не выступал публично, зато вел переписку со множеством литераторов-сверстников из разных городов — это и было его участием в литературной жизни. В поэзии своей Лаптев пробовал разные пути — что, на мой взгляд, сыграло с ним злую шутку: те, кто его печатал, отбирали близкое себе, и Лаптев в разных публикациях оказался разный. После смерти публикации были редки. Прошло несколько вечеров поэзии Лаптева. Разрозненные подборки, отзывы, статьи и воспоминания существуют частью в Интернете, частью — сами по себе, в полузакрытых для посторонних архивах. Его реальное присутствие неадекватно явлению.

Когда мы познакомились осенью 1984 года, в литературной студии Ольги Татариновой, его стихи почти не выходили из привычного круга подражательства. Только в качестве объектов анализа или критики выбирались не традиционные в ту пору Пастернак, Мандельштам и Вознесенский, а совсем другие персонажи: Вагинов, ранний Заболоцкий, Ходасевич. Я полагаю, тот период был для него определяющим: «альтернативное» направление русской поэзии стало ориентиром. И определило его собственный голос.

## пантеон

---

Впрочем, восприятие поэзии 20-х было для Лаптева середины 80-х не столько объектом подражательства, сколько изучения: казалось, увлекаясь то одним, то другим персонажем, он пробовал их на зуб. И к нему могут быть отнесены слова Ильи Кукулина, сказанные о группе «Полуостров», в которую Лаптев входил: «Традиция существует отдельно, как уже рассказанная история. Это история не про меня. Чтобы было про меня, нужно создать свой язык из ее переставленных кусочков». От написанного им в ту пору веяло, по собственному выражению Лаптева, «неосознанной, жизнерадостной корявостью новаторства».

Я – хан прижимистой Москвы.  
Колодец снов – ноябрьский вечер.  
И помню ужас, пьяный, вечный  
И материнский вздох листы.

Или так:

Под мотив хлорофиллогенеза  
Два бухгалтера вниз головой  
В преф играют с дьячком из железа,  
Упакованным в картон с головой...

В те времена все, кто вскоре оказался в центре свершающихся в поэзии перемен, еще варились в собственном соку маленьких групп и кружков. Направление, в котором он сам намеревался двигаться, Лаптев назвал «ассоциативизмом». Вряд ли этот термин можно раскрыть детально, да может, он и не был со всей ясностью им определен. Но представление о том, что за ним стоит, дают хотя бы такие строки:

Ночь вырастает из спины,  
Корнями рвется из ключицы.  
Вечерний разговор сочится,  
И волки в липу влюблены.

Собственная позиция в литературе казалась Лаптеву очевидной, и он искал единомышленников. Он даже выдумал литературное братство, члены которого должны были приветствовать друг друга словами: «Здравствуй, брат! Писать очень трудно...» Та же потребность в общении с близкими по духу двигала им и когда четверо (позже – пятеро) совершенно разных по творческой стилистике авторов объединились в литературную группу «Полуостров»: сближало ощущение того, *что* надо делать, остальное было неважно.

Он был человеком литературы. Стихи (до сотни в месяц), переписывание старого, разговоры о чужом и своем месте в поэзии, непрекращающийся поиск того поэтического пути, который если и не существует еще, то обязательно должен быть найден. Все это соседствовало со страстным желанием славы, желанием печататься и кормить себя литературным трудом — мечтой о некоей рудиментарной (можно сказать — «совписовской») модели бытования поэта в обществе, которое уже принялось жить по

другим правилам. И даже в том поэтическом спектакле, который с шумом начал играть по «новым правилам», ему не нашлось места — все роли оказались разобранными...

Он не был разочарован миром. Но его необустроенность ощущал.

Повелевайте, благодатный август,  
В фалангу пальца ввевшийся табак,  
Повелевайте, мой безвестный Аргус,  
И бескорыстно — грустный взгляд собак...

Это из 1985 года. А вот из начала девяностых:

Богу за нас больно.  
Он, как ласточка, мягкий.  
Смотрит на нас с любовью,  
Пахнет травой и мятой.  
Он говорит: гуляйте  
По садам моим нежным.  
Но ждет сатана-гауляйтер,  
Он знает, что ему нужно.

Одним из его изобретений последних лет стал «дискрет-акмеизм»: название говорит само за себя. За ним — стремление к точечному взгляду не мир, который если и не устраняет его противоречий, то приводит их в некую гармонию:

Лунный почерк отличниц,  
Шелест одежд Бога...

— это из стихотворения, которое Лаптев позже, после многочисленных правок, принес в жертву крупной форме (в измененном виде включив в поэму «Мамай, Вау-Вай-ти и трактор»). Кстати, он вообще нередко обращался со своими ранними вещами довольно безжалостно, смотрел на них как на простой строительный материал. С иными из них случилось по его же строке —

Войду в березу и исчезну...

Лаптев сам определил свое поэтическое место. Думается, он заявил его в названии одной из своих машинописных книг: «На краю речи».

И эст познало Русь, и эст ее убло,  
И шел в кино брюнет с прилизанным пробором,  
И шел он, как в узлы военное стекло,  
Помойкой и забором.

Сиял над ним в ночи медвежий ятаган,  
И уходил звезда, играя на гитаре,

И Балчуг раскидал огромны чемодан,  
Присев на тротуаре...

На краю речи приходится балансировать, хватая руками воздух. Это трудно. В русской поэзии не так много авторов, про стихи которых можно сказать нечто подобное. Про Лаптева — можно.

*Николай Звягинцев*

## Михаил Лаптев



Мороз голубоглаз, как будто партизан.  
Он выразил протест, что я не умираю.  
Но у меня протез, и я не умираю.  
Хрена тебе, Торез! Держи карман.  
Поскольку я душман и даже федаин,  
я прыгну на Берлин с ружьем и парашютом  
и с рацией, of course, и сразу я спрошу там:  
Берлин это, друзья, иль не Берлин?  
Ведь я голубоглаз, и у меня приказ:  
лететь не в унитаза, а именно к рейхстагу.  
Геноссе, сзади фюрер, и назад ни шагу —  
ведь пастор Шлаг сражается за нас!  
Пусть князь Болконский вдруг валяет дурака,  
век перепрыгнув. Пусть бдит гадкий папа Мюллер —  
я все равно, надев на голову кастрюлю,  
пройду по Трептов-парку фаном «Спартака»!  
Но — Gott! — рейхстага нет. Есть только бундестаг.  
И хрен его поймет, чей флаг на шпиль повесить?  
Помещик иль шпион? Берлин иль Грозный? Повесть  
печальнее Шекспира. Но Шекспир чудак.  
Он никогда не жил при фюрере ль, вожде,  
не прыгал с парашютом, не был в дискотеке,  
не воскресал в самолюбивом имяреке  
или хотя бы в погнутом гвозде.  
Шекспир был (если был) любителем поесть,  
Шекспир был (если был) любителем галерки,  
но он не пил «Кавказ» и даже «Три семерки».

Виной тому, видать, — бессмысленная честь.  
Он выучил пароль и отзыв назубок,  
но он не Господь Бог, чтоб с русской пианистки  
снимать допрос хрустящий. Его голос низкий  
хрипит, глаза слезятся, он весь взмок,  
зане он знает, что радистка есть двойник,  
а он — агент Моссад, ФИДЕ и Камеруна.  
Он спит. Пускай он спит, гитары голос лунный,  
за стеллажами депрессивных книг.



Промелькнули Рамзесы, Романовы, Мин, —  
фонари полустанков.  
В детских садиках пьют вечерами портвейн.  
Всё, конечная. Слазь.  
Протирает глаза пассажир одинокий —  
проспал остановку.  
А обратного поезда нет. Уже ночь.  
Он заснет до утра  
на скамеечке влажной и узкой, как век,  
как жилплощадь, как служба.  
Он привык. Он свернется в калачик на ней  
головой на портфель.  
Он не чует ни холода и ни урчания  
в голодном желудке.  
Он не знает, что нет электрички назад —  
разобрали пути.



...и голуби круж<sup>а</sup>т в могуче-синем небе,  
так сыто, словно шлюха  
садится в «Мерседес»,  
так медленно, как движется  
часовая стрелка.  
Не вижу. Не приемлю. Не могу.



Темная дева Обида над Русью, клыкастая, встала,  
Карна и Жля побежали по стоптанному жнивью.  
Хищный скакнул половчин от моря до Дона.  
Что ми шумит, что ми звенит утром пред зорями рано?  
Не так ли и ты, моя жизнь? — отпочтевав сватов  
и отойдя чересчур далеко от дома,  
на чужих берегах вспоминаю я песни Бояня  
и лучиной чадящую, черную злую отчизну свою.  
И пред зорями рано звенит мне разлука степного задумчивого  
бездорожья.

Уже за шеломянем ты!  
Кукушка летит за Дунай. Ветры страшные, внуки стрибожьи,  
с четырех сторон дуют смертью космической пустоты.  
И забудусь в тяжелой дремоте, как хороброе ольгово племя.  
Нитку жизни моей оборвут неожиданно, как  
Боголюбского ли, Павла ли, царевича ли Алексея.  
Волчьими тропами мчат к Переславлю Гзак и Кончак.  
Долог их путь — через Грозного и Джугашвили,  
сквозь продразверстку, сквозь Пугачева, сквозь Соловки.  
Русью пали на нас небеса — и раздавили!  
Благослови!  
Господи! Ты ли еси на страшных, глухих небеси?  
Или черту я шлю свой молитвенный строгий гекзаметр?  
Я устал от дорог чужбины, я падаю замертво.  
Господи, Русь! Неужель я к тебе никогда не вернусь?  
Я — Ходына. Я рву струны гусель когтистой рукой.  
Я пою не по замыслу стару, Бояню.  
Приходите ж внимать моим песням, купцы да бояре!..  
Только нет ни купцов, ни бояр тут. О Боже Ты мой!



Снег без плеча идет над Сетунью,  
прижимистый, колючий, важный,  
бормочет что-то о рассветах  
и кутается в плащ бумажный.



Не знает он про Фермопилы,  
он с глупой нежностью слоновьей  
мне тычет носом в изголовье  
и пробует на вкус чернила.

И окоем-вольноотпущенник  
в объятьях лебеда рыдает,  
гусарствует, как юный Пушкин,  
и исчезает, исчезает.



Бессмысленный Пелопоннес.  
Пирея серенькие стены.  
Скиф тербит край Ойкумены  
и валит у Урала лес.

День — неозвученный рояль,  
день — пожилая секретарша.  
Она при Сталине стучала,  
она «уверовала» щас.

Перикл у ящика сидит  
и с отвращеньем предвкушает  
сырой концерт предновогодний,  
ужасный, как ночной сарай,

как пустоглазье Артемид,  
как водочка неандертальца.  
Немного тьмы, немного салыца —  
и получилось «никогда».

Почет причесок вождевит.  
И белозубым лысым басом  
гремит породистый ублюдок  
в убогой вечности Афин.



Волчьи восходы. Кряжистый день-Малюта.  
Вечер-Батый.  
Под небосводом этим глухим молю Тебя:  
Поработи!

О, охвати меня сильной Своей десницей  
и приюти  
в рая хрустальном саду — он мне часто снится,  
но не дойти

мне туда одному, даже если гонят  
с этой Земли.  
Погладь меня по голове, сядь на мой подоконник,  
скажи мне: «Замри!..»



Я целовал берег  
уходящего моря.  
Море ушло навеки.  
Больше его не будет.

Только голые скалы,  
черные голые скалы,  
да отпечаток краба  
на буром дне обнаженном.

Я кричал вослед волнам:  
«Голубые, останьтесь!»  
Но мне они не отвечали,  
повернувшись ко мне спиной.

И только гулкие звоны  
в моих висках отдавались  
гудком телефонной трубки,  
телефонной трубки холодной...



Извилистую ночь поддерживают карлы  
широкими плечами.  
С опухшею личиной  
играет с чертом в карты  
угрюмый гробокоп.

И снова — вниз и вниз по чертовой спирали  
к подножью мироздания,  
где Бог-уборщица тебя сметет со сцены.  
И снова — Перекоп...



Все, что было в этом,  
кануло давно.  
Время пред рассветом —  
самое дерьмо.

Смутно засинело.  
Скоро забелеет.  
По сырым селеньям  
косари коснеют.

Милостыню просим.  
Воевать хотим.  
Наступает осень,  
как вандал на Рим.

*Публикация Ольги Лаптевой*



## Владимир Строчков

### ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ

(на смерть автора в рамках постмодернистской парадигмы)

- Пейзаж:* пиджак.
- Натюрморт:* поэт в петлице с вялым цветком.
- Портрет:* лежак стоит и в себя смотрит видак видаком.
- Марина:* девушка без весла, руля и тугих ветрил,  
картинно — барашкам ее несть числа —  
свисает за край перил.
- Интерьер:* притончик его души, Марина, Горький, на дне.
- Какемóно:* поэт, пиши, пропал по ее вине.
- Пейзаж:* колодезь, над ним журавль в левом верхнем конце,

звезда сияет, толстый журнал, синица в его руке.  
Печальная повесть временных лет, летное время смут,  
тревожная молодость, чад котлет, любовь  
за десять минут.

*Марина:* причальные тумбы, шторм, парные патрули  
кнехтов, отливки чугунных волн, их грохот и лязг. Вдали,  
за криком чаек — Куба, очаг свободы; гордый Вьетнам.  
Тревожная молодость жирных чад, бегущая по волнам,  
ее бушующие в крови подвязки и пояса,  
ее набухшие от любви алые паруса.

*Скульптурная группа:* свояк с веслом, смотрины его марин,  
вялый тритончик его души на дне прогорклых перин.

*Интерьер:* перина, лежак с горшком, светлица с поэтом в ней.  
Треножная юность, ручной стояк, стеченье ночей и дней.  
Гренадская волость, голландская грудь саский,  
вафельный торт.  
Дренажная полость, испанская грусть, изысканный

*натюрморт:* поэт в теплице, вялый; цветы: сморщенный орхидей,  
острые астры его мечты, плоские флоксы идей,  
тычинки, пестики, лепестки; влажный кафельный пол,  
взопревший, рвущийся выспры из руки, жгущий сердца  
глагол.

*Скульптурная группа:* чужак с теслом, урина нежных педрил,  
жирный питончик его души в складках дряблых ветрил.

*Офорт:* костлявая с острой косой, дева с пышной косой  
и бюстом, и вообще красой. Любовь и Смерть. И косой  
росчерк автора.

*Интерьер:* автор, он же авгур.  
Тифон играет музыку сфер и ряда других фигур.  
Сверчок турбирует свой шесток, пяток пластинок крутя  
на тридцать три оборота: Рок, заплаканный, как дитя.

## мастерская

---

Иголка медленно едет в центр, сводя фигуры к zero.  
Авгур, имеющий свой процент, ошипывает перо.

*Пейзаж:* пентхауз, пен-клуб, пеньюар, пенаты, теннисный корт,  
октябрь, еще один толстый журнал; еще один  
*натюрморт:*

кавказский батано, соевый кум шоколадному королю,  
мармеладный папашка, рахат-лукум вязок и сыр дор блю,  
восточные сладости субмарин, низок жемчуг и перл,  
мидий устриц, аркадий фрин, козий элизий жерл,  
венец коллизий, случаемость сцен, пурпур бисс и тридакн.  
Поэт, зегзица в его руке, десница его тверда.

*Витраж:* архангел большим мечом бьется с силами Зла.

*Гобелен:* олень над лесным ручьем, кусты, охотник, стрела.

*Жанр:* Не ждали. Не повезло. Не уцелел. Не жаль.

*Барельеф из бронзы:* поэт, стило, лавры, тога, скрижаль.

*Скульптурная группа:* мудак со стилем; Пегас: конек его крыл;  
лаокоончик его души в объятиях гадских рыл.

*Олеография:* Лебеди. Пруд. Замок. Пастух. Овца.  
Пастушка. Шашни. Сладостный труд. Утехи в поте лица.

*Аллегория:* Муза, Поэт, свиток, лира, потир,  
Фавн, исполняющий менюэт, клепсидра (он же клистир).

*Скульптурная группа:* старик с ослом, внучек, толпа мудрил,  
мелкий бидончик его души, мозги, что он дурил.

*Коврик:* козел над горной рекой, егерь, козел, ружье.

*Панно:* рабочий большой рукой берет Добро как свое.

*Скульптурная группа:* чудака с числом, звериный оскал горилл,

черствый батончик его души, твердый, словно берилл.

*Аллегория:* холм, змея, череп, его костяк,  
трава забвения, сулея, свояк, забытый в косяк.

*Скульптурная группа:* Олег и конь, Йорик, его лежак  
двубортный в полосочку, Гельмут Коль в крапинку,  
Жак в ширак,  
мозги в горошек, любовь в стояк, барашки в самом соку,  
любовь, поэзия, нежность, брак, сбитые на скаку.

*Апофеоз:* верещагин холм Жориков и коней.

*Триптих:* Марина, стояк с цветком, петлица с поэтом в ней.

*На заднем плане:* Жирик, Хуссейн, Лебедь и Пиночет —  
четыре всадника на хорсе, и хорс, несомненно, блед.  
Они въезжают в каждый чердак, таможня дает добро,  
Аз Како Мыслете Слово — так бойко строчит перо,  
и гонят всадники порожняк, пургу, картину, стило,  
голландию, тюльку, дуру, порняк, туфту, волну и фуфлю.  
И гонят всадники на убой стада заблудших овец,  
в них каждый — ловец словес, и любой — заблудший  
словес ловец,  
и каждый агнец уже козел, и не отделить козлищ;  
и выбрать меньшее из двух зол — не то, что из сотен тыщ.  
Настали крайние времена, их вялая плоть сборит,  
их скверна на дух вельми скверна, и съезен их габарит.  
Они сворачиваются в дыру, черную, как сапог,  
в котором мы не пыль на ветру, но грязь от немых ног,  
в котором от нас остался грибок сочащихся гноем книг,  
под которым мы циновка для ног, а не мыслящий  
тростник.

*В астральном плане:* борьба добрил с темными силами Зла,  
и Роза Мира за край Курил ползет и уже сползла.  
Ползут полотна Гойи и Утрилл, кредит и объем продаж.  
За край сползает святой Кирилл, Мефодий тоже; туда ж —

## мастерская

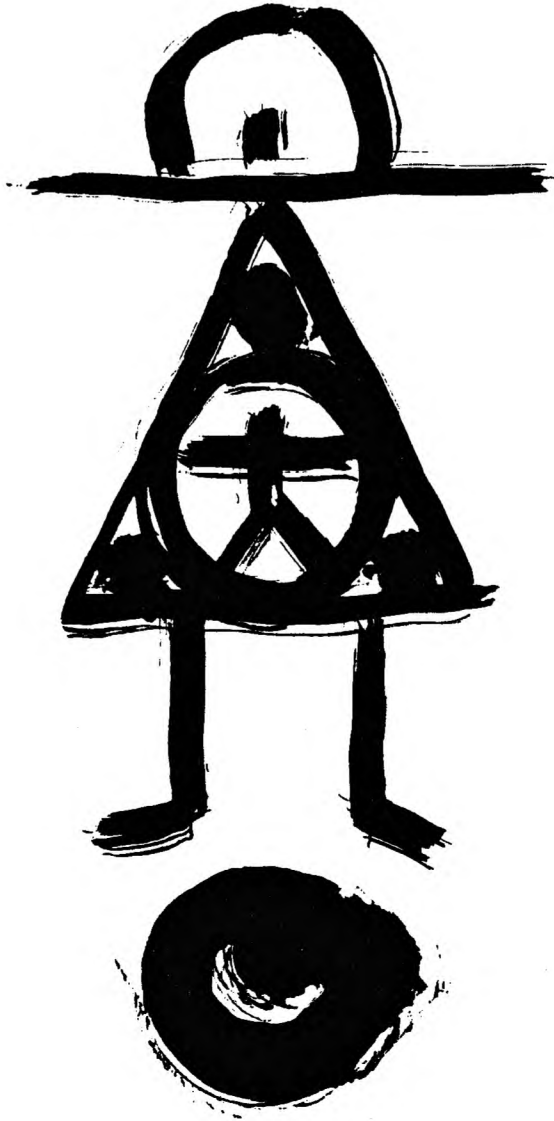
---

кефир мелодий, рассол марин, соус тартар гобелен;  
Рим расплзается и Турин; ползет плащаница. Тлен.  
Плесень Сыра. Лишай. Грибок. Ссохшийся майонез.  
Дежурное блюдо Гибель Богов с прокисшей лапшой словес...

*По жизни:*

просто чердак снесло, ногу свело, вспарил  
вонючий кончик его души, мастырки, что он скурил.  
И не натюрморт, не барельеф, — слепой газетный офсет:  
«...с прискорбием...», «...и выражают родным...», петлица,  
и в ней поэт.







## Зоя Велихова



Отчужденность чужой столицы  
Прибалтийской страны укромной.  
Дни аннексии. Тленье пепла.  
Черепичные крыши Европы.  
В парках невозмутимых тюльпаны.  
На брусчатке голуби, дети.  
И язык тех мест незнакомый.

Алма Яновна вяжет на спицах  
Толстой шерстью тяжелый свитер.

Проживает одна в просторной  
Светлой комнате старого дома,  
Где высокие окна от пола  
И сверкает паркет навощенный.  
На столе деревянном салфетки,  
То ли шерсть, то ли хлопок жгутами,

С бахромой нарядной по краю.  
Желтый цвет янтаря на каждой.

Так и помню ее, седую,  
Аккуратная стрижка и руки,  
Окруженные спиц порханьем.  
Объясняла трудные петли,  
Говорила какие нитки  
Деревенской крученой шерсти  
Надо мне купить на базаре,  
Где осенних цветов изобилье.  
На окне высоком от пола  
Было много горшков с цветами.

Дни на хмуром песчаном взморье,  
Между сосен дюнная дача.  
Элегантные магазины,  
Непустующие прилавки,  
Под пятой имперской тяжелой  
Не терявшие лоск всегдашний.  
И душистый хлеб пеклеванный,  
Тот, что рижским в Москве считался.  
Все родное. И запах сладкий  
Торфяной, если печи топились.  
Эту землю я бы узнала,  
Даже если глаза закрыты,  
По шушанью дождей на асфальте.

Алма Яновна вяжет из толстой  
Теплой шерсти тяжелый свитер.

Вновь сюда приехав однажды  
По прошествии лет немалых,  
Я решила зайти к ней в гости,  
Как и в дни былые с букетом.  
Позвонила. Дверь приоткрыли.  
И в ответ, посмотрев исподлобья,  
Известили коротко, жестко,

Что зимой умерла. И сразу  
Дверь захлопнулась. Я осталась  
В полумраке лестничной клетки.  
Повернулась. Нетвердым шагом  
По ступеням чугунным спустилась,  
Из подъезда на улицу вышла,  
Всю залитую теплым светом.

Алма Яновна... Сны из детства...  
Неприятнь я помнила эту  
И сочувственно замолкала,  
В несогласном живя согласье  
С затаенной ее причиной,  
Стыд бессильный топя в смущенье,  
В безмятежности дней люблюсь  
На дожди твои и костелы,  
Твоего языка не зная,  
Проходя по старинным паркам,  
Обживая чужую дачу  
У песка на янтарном взморье.

Все слова мои неуместны,  
Как и тот букетик мой жалкий,  
Так беспомощно опоздавший,  
Знак привязанности безмолвной,  
Что к тебе я несла в то лето.

Но молчат петухи на шпилях  
Иностранного государства.



## Светлана Иванова

### КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЕВЯТИ ЖИВОТНЫМ И ОДНОМУ ДЕРЕВУ

Что ветер ветру говорит,  
Пока огонь в Акрополе горит,  
Пока серебристая река  
С пустых небес идет на нерест,  
Дрожа, как зеркало,

пока

Сквозь лиственный стрекозий шелест  
Идешь, как дерево в окне,  
В посвистывающем огне.

Над пасмурной водой, походкой рыбьей,  
Идушие на смерть приветствуют тебя,  
Как брата,  
Оглянешься —

сияньем, зыбью,

Мелькнешь, рябя



Лягушонок ли, сверчок —  
Нечисть дорогая...  
Кто-кто в шкатулке золотой,  
Лунным светом залитой,  
Лунной тенью, лунной пылью —  
Кто у бездны на краю,  
Тронув колыбель твою,  
Скажет «баюшки-баю»  
И раскроет крылья?»



За шелест летнего листа,  
Поющего спроста,  
За этот слезный воздух,  
За веера густых цветов,  
Где насекомых кров  
В их чашах росных,  
За все деревьев позвонки  
И бабочек цветки  
Бумажные,  
За шелк цыганских юбок,  
Ветшающее пестрое шитье,  
За облаков больничное питье,  
Горчащий кубок,  
За этот дождь, за пристальный призор,  
За то, что мимолетный свой узор  
Ты нами вышиваешь —  
Возьми —  
я буду ниткою живой,  
Нетленной, как трава —  
твори со мной,  
Что пожелаешь.



## Андрей Щеглов

### ЭСТОНСКИЕ МОТИВЫ

На острове Сааремаа  
Стояла снежная зимаа.  
Такая снежная зимаа,  
Что завалило все домаа.

Когда же кончилась зимаа  
На острове Сааремаа,  
Такая разлилась водаа,  
Что не проехать никудаа.

Вот по мосткам из досок стонущих,  
Собрав усилья ножек тонущих,  
Дыша истомкой и истомочкой,  
Идут эстонка и эстоночка.

Сопровождаемый собакой,  
Рыбак выходит за салакой.



Он идет ловить салаку,  
Чтоб накормить свою собаку.

Он в руке несет не удочку  
И не булочку, а дудочку.  
Она, салака, ведь не дурочка,  
Не собака и не курочка.

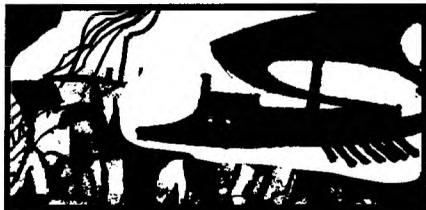
Он на дудочке играет  
И салаку созывает.  
Он очень здорово играет:  
Его салака понимает.

К нему салака приплывает  
И обратно уплывает,  
А он играет и играет,  
А собака подвывает.

Когда же вечер настает,  
Тогда он наконец встает  
И задумчиво плюет:  
Ну что поделать! Не клюет.

И, вытирая пот со лбаа,  
Идет на вольные хлебаа.  
Не дура у него губаа:  
На примете есть избаа.

Там у него живет кумаа,  
И от нее он без умаа,  
И с нею не страшна зимаа  
На острове Сааремаа.



## Юрий Ряшенцев

### СЛОВО В ПЕСНЕ

А можно ли вообще говорить о какой-то особой судьбе стихотворного слова, соединенного с музыкой? В конце концов, в удачных своих проявлениях там стихи и тут стихи.

Взглянем на несколько строф, взятых из разных стихотворных текстов, вряд ли сопоставимых по уровню и предназначению, но полезных при обсуждении этой проблемы, если она все-таки существует.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,  
сквозной трепещущий ольшаник  
в имбирно красный лес кладбищенский,  
горевший, как печатный пряник.

На эти пастернаковские строки есть несколько мелодий. Ни одна не прижилась. Скорее всего потому, что стихи эти — сами по себе музыка и ни в какой другой музыке не нуждаются.

Еще строфа:

В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали,  
в черно-белом своем преклоню перед ней я главу,  
и заслушаюсь я,

и умру от любви и печали...  
А иначе зачем на земле этой вечной живу?

Бардовская песня в одном из своих лучших образцов. Булат Окуджава узнаваем хотя бы в этом характерном для него и абсолютно непредсказуемом добавлении к цвету одежды персонажей эпитете — «своем». Это стихотворение — именно песня, и в названии подчеркнута: «Грузинская песня». И есть строчка, фраза, которую все будут ждать, чтобы подхватить, даже не зная других слов: «А иначе зачем на земле этой вечной живу?» — характернейшая особенность именно песенного текста.

А вот еще:

Через глаз — повязка,  
Через череп — шрам!  
Это не жизнь, а сказка,  
Доложу я вам.  
Добычу при победе  
Мы делим пополам,  
И только малютку-леди  
Я выбираю сам!

Как, казалось бы, несовременно. Но так и должно казаться, ибо эта «Пиратская песня» — мастерская стилизация, очень характерная для Юлия Кима. Это стихотворение из породы театральных песен, «зонгов», то есть прямых высказываний персонажа какого-либо драматургического произведения. И это, несомненно, очень «песенный» текст со специфическим песенным словарем, который казался бы потертым и банальным, если бы не почти неуловимо современная — «кимовская» — интонация.

И наконец, всем известное:

На вернисаже как-то раз  
случайно встретила я вас,  
но вы вдвоем, вы не со мною.  
Был так прекрасен вернисаж,  
хоть взгляд куда прекрасней ваш.  
Но вы вдвоем — вы не со мною.

Типичная эстрадная песня, причем удачная: сразу быка за рога, история стремительно разворачивается, повествовательностью — похоже на балладу, и этот счастливо найденный шлагворд: «но вы вдвоем, вы не со мною» будет с аппетитом произноситься поющими (как и главная фраза «Грузинской песни», только состав поющих будет скорей всего другой, но речь сейчас не об этом). И все будет безоглядно лететь к восторженно-ликующему припеву «Ах, вернисаж, ах, вернисаж!..»

Все четыре приведенные выше текста знамениты (хотя и в разных кругах) и являются каждый в своем роде образцами. Но три последних объединены необходимостью согласовывать любое свое движение с музыкой. И бардовская песня Окуджавы, и театральная — Кима, и эстрадная — Ильи Резника существуют каждая по своим законам,

## ойкумена

---

но должно же быть у них что-то общее: музыка ведь довольно агрессивная (особенно в наше время) особа и диктует всему, что с ней соприкасается, свои правила. Не будучи ни литературным критиком, ни музыковедом, не берусь судить, каковы именно эти правила, но довольно долгие наблюдения за современной песней заставляют меня высказаться.

Отношения слова и музыки вообще довольно загадочны.

Зимний ветер играет терновником,  
Задует в окне свечу.  
Ты ушла на свиданье с любовником.  
Я один. Я прощу. Я молчу...

Наверное, не обязательно быть Александром Блоком, чтобы написать такие строки. Однако положенные (с небольшими изменениями) на музыку и исполненные чуть-чуть ироничным Александром Вертинским они приобретают некоторую отстраненность от великого поэта, становятся, что ли, соразмерными «лирическому герою». И это — победа музыки.

У нее есть и более громкие победы. Некоторые из них (о ужас!) — следствие прямого непонимания композитором замысла поэта. Пушкин в знаменитом «Куда, куда вы удалились?..» улыбается над «стихами Ленского», пародирует слабости «романтизма». Мог ли он подумать, что это пародийное кудахтанье вызовет у другого гения — Чайковского — совсем иные чувства и он напишет арию, от которой будут лить слезы миллионы слушателей. Другое время, другие ценности. Пушкина — помимо прочего, озорника и дуэлянта — забавляет, что Ленский пишет слабые стихи (насколько могут быть слабыми стихи в передаче гения), Чайковский сожалеет о молодости, которой суждено погибнуть. Побеждает опять-таки музыка.

Но, видимо, победы над выдающимися стихами даются ей дорогой ценой. Поэтому часто музыка предпочитает иметь дело с чем-то, что поэзией никак не назовешь. Почти все оперные тексты дают вполне заслуженный повод для знаменитой «Вампуки», пародии как раз на бессмысленность оперных стихов. Но эти их многоминутные «—Иди ко мне! — Иду к тебе!», распеваемые обоими персонажами при полной неподвижности, кажется, насколько не мешают слушателю наслаждаться вокалом.

Все-таки это странно. Странно, но случайно ли? У меня нет ответа на вопрос: выиграла бы грандиозная музыка Бизе, если бы тексты «Кармен» были созданы более умелой поэтической рукой?

Но хочется верить, что все-таки выиграла бы.

Впрочем, Бизе проживет и без хороших стихов. А вот как современная популярная песня? Рассчитывает ли она на какую-либо помощь со стороны поэтического слова или это для нее, как выражаются наиболее влиятельные потребители этой песни, — «западло»?..

Что вы скажете о человеке, сочинившем и поющем следующие строки:

Я обернулся посмотреть,  
не обернулась ли она,  
чтоб посмотреть,  
не обернулся ли я?..

Возможно, их недостаточно, чтобы сказать, имеем ли мы дело с поэтом. Но уж во всяком случае автор этих строк не лишенный дара стихотворец, чувствующий слово и умеющий с ним работать. Эта популярная попевка, изящно сработанная и мгновенно запоминающаяся, и есть то, что профессиональные текствики называют удачным шлягвордом, то есть теми словами в песне, которые и делают ее любимой в народе.

Я не случайно остановился на этой песенке, сочиненной и исполняемой Максимом Леонидовым. Содержащаяся в ней игра, озорная и вполне осмысленная, — большая редкость в нашем музыкальном быту.

Мало что понимая в якобы существующей и сегодня разнице между рок- и поп-поэзией и рискуя навлечь на себя гнев их фанатов, детей стеба, которые если вдруг становятся серьезными до трогательно обиженных мордочек, так это в моменты, когда чем-либо задела их кумиров, рискну все же предположить, что как раз поэзия-то в сегодняшних шлягерах — гость редкий и случайный. Как, впрочем, и вообще в песенных текстах, если исключить песни бардов. Вспоминаются хорошие и достаточно популярные рубцовские «Я буду долго гнать велосипед» и особенно «В горнице моей светло». Но мало кто поет «Рождественский романс» Бродского, имеющий, казалось бы, достаточно оснований для популярности хотя бы среди интеллигенции и несколько раз довольно удачно положенный на музыку способными дилетантами. Дилетанты же первыми разглядели в стихах лирического поэта Натана Злотникова прекрасную основу для песен. Но от их удач до реальности шоу-бизнеса, увы, далеко.

Похоже, профессиональным стихам не хватает профессиональной музыки, а профессиональным музыкантам литературного вкуса.

Многими слабостями страдает жанр популярной песни: банальностью образов, ограниченностью рифм, пошловатостью того, что и язык не поворачивается назвать поэтическим мышлением. Но прежде все это не догадывалось прятаться в надутую пустоту и смешную многозначительность. Современная песня, если иметь в виду ее литературный текст, часто похожа на модный (или уже вышедший из моды?) пуховик, скрывающий тщедушность того, кто в него одет. Это касается и целых альбомов. Вот название одного из них: «Точно ртуть алоэ». Безо всякой запятой, предполагающей, скажем, схожесть ртuti с алоэ (что, впрочем, тоже свидетельствовало бы о странном зрении автора). Смысл? А его не требуется. Обаяние некой поэтической темноты? Это уж я подсказываю многочисленным почитателям Мумия Тролля возможный вариант ответа. Но они вряд ли воспользуются моей подсказкой. Им не нужно никакое содержимое «пуховика». С них достаточно узнаваемой вокальной интонации кумира. Она, эта интонация, и в самом деле важнейшее дело на эстраде, без нее — нет звезды.

Я не обсуждаю качество музыки, в которой воплощена эта интонация: уважаю чужую профессию. Но тут и возникает вопрос: если эта музыка и впрямь так хороша, что может считаться профессиональной, зачем ей хочется во что бы то ни стало иметь дело со словом, которое, как ни крути, предполагает если не наличие хотя бы минимального смысла, то некую игру — ума ли, звука ли, вроде той, что продемонстрирована Максимом Леонидовым в уже цитированных строчках? Что за роковая страсть непременно пользоваться тем, чем ты пользоваться не умеешь, и что, по-видимому, не играет никакой

## ойкумена

---

роли в достижении твоих целей. Пой себе вокализ с опорой на удобно поющий гласный звук «а» или какой-нибудь другой, какой у тебя лучше выходит. А Слово оставь в покое. Оно, все-таки, «было Бог», как сказано в Книге, вроде бы не миновавшей внимания большинства сегодняшних текстовиков.

Впрочем, некоторые из них, похоже, уже догадались — махнули рукой на смысл и крупными шагами идут к прямой глоссолалии, то есть, если верить словарям, невнятице, «бессмысленно выкрикиваемой в состоянии экстаза». Вот, скажем, очень популярное:

Хали-гали  
пара трупер (*не знаю, как пишется это слово*)  
нам с тобою  
было супер  
супер восемь  
хали-гали  
мы с тобой  
всю ночь летали.

Любопытно, что молодые люди, упоенно это поющие, теряются, когда их спрашиваешь, что такое «пара трупер» и как оно пишется.

Невелик труд догадаться, что этот текст — «прикол», шутка, что тут всерьез обсуждать? Однако этот юмор сильно отдает то ли дурдомом, то ли спланированным «состоянием экстаза» у слабонервного потребителя. А слабые нервы у потребительских масс, как, впрочем, и у любых масс, — дело довольно серьезное...

Между прочим, если в этой бессмыслице поменять местами пару строк, то будет, пожалуй, еще «прикольней»:

Хали-гали  
пара супер  
нам с тобою  
было трупер.

И все же, и все же, бессмыслица эта состоит из слов, во всяком случае некоторые из них здесь присутствуют.

Главная-то беда в том, что нынешний шлягер не оставляет в покое слова ни с большой, ни с маленькой буквы. При этом мало кому из «звезд» нужны традиционные, но искренние и крепкие тексты Михаила Танича или насыщенные смыслом и новизной, предназначенные для пения стихи Алексея Дидурова. Зачем, когда сами можем?

Но — не могут. Почти никто. Способная (говорят) вокалистка поет про «твоя-моя трещинка», перемежая откровенную стихотворческую любительщину загадочно-бессмысленным вопросом «Ну почему?» Все радиостанции страны «озвучивают», как теперь принято говорить, это ее болезненное любопытство, и ловишь себя на том, что тоже начинаешь интересоваться: ну почему? Ну почему не почитать одаренной (говорят) в певческом смысле девушке хорошие какие-нибудь книжки, где наверняка найдутся стихи, выражающие все, что происходит на свете, в том числе и с ней, искренне уважаемой мною

за творческую дерзость и отсутствие комплексов Земфирой? Пиши на эти стихи хорошую (говорят) музыку и пой неплохим (сам слышал) голосом. Знаю, что мне ответят: никакие чужие тексты не могут выразить того, что происходит лично с тобой. А я, что ли, против? Как говорится, «Ну почему?» Но только ведь выражать же надо, а не городить нечто (что не только прощается тебе твоими «фанам», Пушкина, не говоря уже о Блоке, похоже, вообще не читавшими, но и возводится ими в ранг нового поэтического слова).

Впрочем, не одни «фаны» так считают, а и хозяйева радиостанций, придумавшие удивительное слово «радиоформат». Никто толком не может объяснить, что это такое. Ясно только, что «твой-мой трещинки» — эталон радиоформата и, стало быть, заслуживают бесконечного воспроизведения по всем диапазонам и в любое время суток.

Я хоть и не могу, увы, причислить себя к могучему племени песенников, потому что те несколько ставших популярными песен, которые я написал, попросту — зонги из театральных спектаклей, тем не менее предполагаю, что буду обвинен в самой пошлой зависти: у тебя, мол, не радиоформат, а у Земфиры — самый что ни на есть, вот ты и ворчишь. Но нет у меня оснований завидовать: меня и самого крутят на всех каналах — оказывается, я тоже радиоформат. Увы...

Между прочим, одной из особенностей этого пресловутого формата (хотелось бы верить, что сам я ее избежал) является невыносимая претенциозность и ложная многозначительность текста, демонстрирующая худшие образцы литературщины, какие только можно вообразить. Не буду даже приводить примеры, потому что запомнить такое невозможно, а прочесть нигде. Просто включите любую станцию и услышите, как ремесленники насаживают на ритмическую решетку некие поэтизмы в полной уверенности, что уж это-то точно — поэзия.

Я не настолько профессионально наивен, чтобы не понимать: лирические стихи и песня создаются по разным законам. Один из них — мгновенное, синхронное с исполнением восприятие текста песни слушателем. У него, слушателя, нет времени задумываться над смыслом сложного образа. Он может простить и воспринять его в песне лишь на волне могучей инерции музыки. Но надо, чтобы эта инерция была. Мое поколение всю жизнь стыдливо мычало третью строчку знаменитой Козинской «Осени», не разбирая, что именно поет певец с отличной, между прочим, дикцией. Уж больно замысловато выразился автор текста. Что-то там такое про даль, а с другой стороны про станок. И я тоже мычал, пока не разобрал — оказывается, «Даль из тонов перламутра». Мычать перестал, потому что строчка мне не понравилась, и понял: внятность — одно из главных условий песенной поэзии. И это — *другая* внятность. То, что абсолютно понятно в стихах, может, извините за двусмыслицу, «умереть с музыкой». Можно верить, что Пастернак и Мандельштам, Цветаева и Ахматова станут достоянием русского песенного богатства, но сегодня позиция композиторов и певцов, явно предпочитающих Есенина, чаще других прозрачного и автологичного, легко объяснима.

Однако и Есенин не такой уж частый гость на эстраде. И все чаще хочется спросить: а имеют ли вообще песенный текст и собственно стихи что-либо общее, а стало быть, надо ли вообще как-то сопоставлять их? И какое отношение имеет такое сопоставление к журналу «Арион» — журналу сугубо поэтическому?

## ойкумена

---

Дело в том, что при всей самодостаточности песни она всегда была и первым этапом, на котором дитя, распеваящее «Чижика-пыжика», вступало на стезю будущего почитателя Есенина, Блока, Мандельштама. Песенка, сама по себе будучи счастьем, готовит человека еще и к другому счастью, требующему более сложных механизмов восприятия, но и стоящему того. Поэтому хорошо бы, чтобы ее, песенки, текст не опускался ниже определенного уровня. И здесь, увы, приходится говорить об обыкновенной профессиональной неосведомленности сегодняшних «текстовиков», в большинстве своем в глаза не видевших даже такое простое пособие, как «Поэтический словарь» Квятковского, который совершенно не обязателен для поэтов уровня Олега Чухонцева или Александра Кушнера, но весьма полезен для нынешнего ремесленника, сочиняющего песни.

Эрудиция вообще мешает реже, чем принято думать. Я далек от восхищения мексиканистскими текстами Виктора Пеленягрэ, в общем-то ироничными и с точной и вполне уместной иронией исполняемыми Лаймой, — все-таки рецепт их известен со времен нэповских песенок или даже еще раньше: со стихов предка куртуазных маньеристов поэта Агнивцева. Но при этом вышеупомянутый рецепт надо было знать и уметь им воспользоваться, в результате чего все эти Хозе из Акапулько выглядят на русской эстраде достаточно органично, как в свое время выглядела знаменитая «Челита» Клавдии Шульженко. В данном случае профессионал, стилизуя под «латиносов» все эти «ай-яй-яй-яй», неотразимые для русского слушателя, промерзшего и испытывающего в связи с некачественным харчем недостаток эротической энергии, — достигает заслуженной благодарности потребителя и служит примером коллегам, которые и Шульженко высокомерно не слушали, и уж конечно не читали Агнивцева.

Удачей мне кажется новое сочинение Б.Гребенщикова «Сакэ». Вот уж где чувствуется, что автор не только знает японскую поэзию, под которую вроде бы стилизует, но попросту влюблен в нее. Эта энергия влюбленности автора в материал вполне может передаваться слушателям, в том числе и предпочитающим совсем другие напитки...

Короче говоря, не обязательно, чтобы уровень песенных стихов соответствовал уровню мировой поэзии, но все же хотелось бы, чтобы авторы песен знали хоть в общих чертах эту мировую поэзию и учитывали ее многообразные законы в своем творчестве.

Убежден, меня обвинят в том, что я по большей части использовал для доказательства своей правоты тексты, созданные давным-давно. Так ведь не стал он лучше, уровень стихов, предназначенных для пения. Наоборот. Отдельные удачи (а они, слава Богу, есть) мало что меняют. Поколение воспитывается на стихотворной бодяге самого дурного вкуса.

Если в самом деле существуют профессиональные законы и критерии жанра, то почему сегодня тандем профессионалов: композитора и поэта — почти испарился с эстрады? Неужто они — законы и критерии жанра! — определяются лишь простым, как хали-гали, нежеланием автора-исполнителя отдавать кому-то часть гонорара? В это настолько не хочется верить, что невольно начинаешь искать другие объяснения. Вспоминаешь, например, что великие фильмы крайне редко создаются на основе великих литературных произведений, нет ли тут аналогии — в общем, занимаешься разной утешительной чепухой. И тут осознаешь всю сумбурность своих размышлений и понимаешь, что пора ставить точку.





## Мария Галина

### КАГГИ САРК

. . . . .  
неподалеку от пустой воды,  
в объятьях окружающей среды  
она — всего лишь тень бывшего света...

В том городке, где каждый знает всех,  
где каждый грех скорей уж смех, чем грех,  
и нет стыда в изношенном позоре,  
и кто же не подаст тебе руки,  
когда в воде мерцают огоньки  
под влажным ветром Северного моря.

И клерк, поднявши воротник пальто,  
бредет в ничто, поскольку сам — никто,  
вдоль улицы, где, подпирая стену,  
ты теплишься, как девка, на углу,  
и лишь маяк, мигая на молу,  
тебе дает действительную цену.

Он брат тебе, но ты, его сестра,  
изъявлена до самого нутра,  
ты прячешься за собственную тенью,  
исподтишка нащупывая дно,  
как черное, бродячее пятно  
в ретине ока, в солнечном сплетенье.  
Там устрицы на вафельном песке  
смыкают створки в сладостной тоске,  
утопленника темного целуя,  
там светятся бенгальские огни  
и некто, обозначившись в тени,  
зовет тебя сквозь пляшущие струи.

Когда бы он имел былую власть!  
А так — вольно же, скалясь и кривясь,  
плясать во тьме — тебе-то что за дело,  
как волчью пасть и заячью губу  
он ухитрился выдать за судьбу,  
как выдул душу из пустого тела.

Не так уж трудно вылететь в трубу,  
когда лежишь в землянке, как в гробу,  
и мать бранит, и худородный плод  
из ярки лезет головой вперед,  
и дом за три версты обходит сваха,  
и режет груди тесная рубаха,  
и на печи малец, синюшный ликом,  
до рвоты изошел кошачьим криком,  
и вся беда — в твоём дурном глазу,  
и вдруг ты видишь — там, вдали, внизу,  
в пологой тьме, которой нет предела,  
раскинулось твоё пустое тело,  
ползет туман по берегам реки,  
бродячие трепещут огоньки,  
слепые твари ползают в овраге,  
и тот, почти невидимый во мраке,  
тебя трясет на земляном полу,  
приподнимая, точно нить — иглу.

Да, помню, эта ведьмочка была  
грозна, что божий гнев, что день светла,  
что лезвие меча, необорима...  
Ах, ей когда-то было не впервой  
носиться с непокрытой головой  
куда как выше облака и дыма.

Обеих Индий малярийный бред —  
она летит — и свет восстал на свет,  
и следом мчатся орды жесткокрылых,  
и дети плачут в люльках, и отцы  
хрипят в объятьях жен, и мертвецы  
скребутся в свежеврытых могилах.

И, выпучив глаза на стебельках,  
русалка молодая на руках  
баюкает разбухшего матроса,  
и доктор Фрейд в кальсонах и пенсне  
который век уж вертится во сне  
в обнимку с козлоногим Леви-Строссом.

Ударница неправедных трудов,  
садовница неведомых садов,  
где вызревают яблоки глазные,  
в чумном чаду она летит во мгле  
на, говоря условно, помеле,  
грозна, как войско! Не гляди, Мария!

О, милая! Как ни верти хвостом,  
как ни кружись на Брокене пустом,  
в пороке нету прошлого размаха.  
Оставим нежность жителям земли;  
они тебя забыли, как могли —  
что им твоя короткая рубаха!

Кто б согласился, бросив все дела,  
предстать пред Богом, выгорев догла  
в горячечном дыхании разврата,  
когда кружат под зеркалом луны

не мертвецы и не больные сны,  
а самолеты и аэростаты.

Ночное небо сплошь населено!  
Как ни гляди — не для тебя оно,  
любительницы салочек и прятков, —  
там, раскачав эфирные мосты,  
соитие винта и пустоты  
влечет в зенит железных коловраток.

По тем морям, где меркнет звезд толпа  
(их миновала Божия стопа,  
их бросили во тьму без покаянья),  
лилась твоя пылающая плоть,  
единый свет для тех, кого Господь  
не осенил Божественною дланью.

Там серебрятся Ева и Лилит,  
там на скамье вокзальной Авель спит,  
держа ягненка на худых коленях,  
и Каин, укротивший естество,  
у изголовья бодрствует его,  
примером для грядущих поколений.

И лещ, с крючком в разорванной губе,  
и саламандра в огненном столбе,  
архангел с целлулоидным мечом,  
и Жанна д'Арк в обнимку с палачом,  
железный Феликс с именованным наганом,  
и Каганович со своим каганом,  
и Соломон, разбит параличом, —  
все беженцы, все твари под луной,  
гонимы аравийским ураганом,  
срываются с поверхности земной.

Когда всему «аминь» споеет труба,  
откроются сырые погреба  
и пращуры поднимутся из праха,  
и устыдятся звезды и луна,  
тогда взойдет на небеса одна —  
одна твоя короткая рубаха!



Данила Давыдов

**ОТ ПРИМИТИВА К ПРИМИТИВИЗМУ И НАОБОРОТ  
(русская наивная поэзия XX в.)**

Сергей Нельдихен, участник третьего «Цеха поэтов», сочинял странные, как будто бы совсем неуклюжие стихи. Такие, например:

Ощупай радостно свои мужские мышцы,  
Возьми ружье, пращу, удилице и стэк, —  
Ведь больше не на что, как на сухие мышцы,  
Надеяться тебе, румяный человек...

Евгений Кропивницкий, создатель лианозовской школы, учитель Игоря Холина и Генриха Сапгира, писал нарочито «простые» тексты. Вроде этого:

Там, где мусорно и грязно,  
Где горюн-трава —  
Возлежали в позах праздных  
Оборванца два.

Поднималась и чернела  
Сизая труба.  
В ярком солнце зелень млела,  
Спали короба...

Или, например, Зинаида Быкова, школьная учительница с Украины:

...В большой пестрой ярмарочной толчее  
держимся друг дружки.  
А наши хлопцы — порознь.  
То одного в толпе увидим, то другого,  
а сердце каждый раз так и замрет —  
могучие плечи, блеск в очах, густые чубы...

Что это такое? Как функционируют подобные стихотворения в литературе? Художественный ли это прием, а если прием, то как отнестись к сочинениям этих авторов, неучтенных историей поэтического андеграунда XX века, — авторов, которых окрестили маргиналами, дилетантами, и т.д., и т.п.??

Сразу определим необходимые для дальнейшего разговора понятия. Итак, *примитив* (или *наив* — это признанные в теории изобразительного искусства синонимы) мы противопоставляем *примитивизму*: явление «природное» — художественному приему.

Наивный поэт, по замечанию молодого современного исследователя Тараса Вархотова, — «разрушитель устойчивых структур»; это разрушение производится на всех уровнях — орфографии и пунктуации, синтаксиса, логики образа, поэтической традиции, семантики, метра и ритма. Примитивист же — дрессировщик, приручающий тот хаос, что создан наивным поэтом, придающий совершённой уже деформации определенный художественный смысл. Если примитив представляет собой максимально «подлинный», не связанный с литературным процессом, издательской практикой и всеми прочими явлениями этого ряда феномен, то примитивизм — его сознательная имитация, в той или иной степени окзывающаяся литературным фактом. И если стихи Николая Олейникова:

Почему я плачу, Шура?  
Очень просто: из-за Вас.  
Ваша чуткая натура  
Привела меня в экстаз,

— это часть истории литературы, а опус современного сочинителя Виталия Овчинникова:

Любовь всегда вокруг была,  
Любовь добра, любовь смела,  
Любовь надежна и чиста,  
Любовь не эта и не та,

— отнюдь нет, то дело здесь не столько в «новаторстве» или же в традиционном понимаемом «качестве» текста, сколько в особенностях его бытования.

Существует такая точка зрения: наивные тексты по преимуществу плохи, поэтому-де, незачем о них и говорить. Однако примитив — не оценка, а вполне нейтральный термин; в рамках наивной словесности сторонник «традиционалистского» взгляда на иерархическое устройство литературы можно найти примеры «хороших» и «плохих» текстов.

Усталость от «нормы», от гладкого, профессионального письма, от всеобщей умелости, тотального мастерства заставляет многих современных поэтов обращаться как к собственно наивной словесности, так и к традиции предшественников-примитивистов (таких, как Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Эдуард Лимонов, Владимир Уфлянд, Владлен Гаврильчик, Олег Григорьев, Анатолий Маковский и др.) — к эстетике непрофессионализма, неотделанности, может быть, даже банальности. Это делает рассматриваемую тему чрезвычайно актуальной.

Восприятие художественного примитива в европейской традиции задано известной работой Фридриха Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии». Вот что пишет немецкий классик: «Там, на ступени естественной простоты, где человек действует своими силами как гармоническое единство, где, таким образом, цельность его природы получает полное выражение в действительности, подлинным поэтом делает наиболее полное *изображение* действительного мира; ... напротив, на ступени культуры, где это гармоническое взаимодействие всего его существа есть только идея, поэтом делает возведение действительности в идеал или, что то же, *изображение идеала*».

Шиллер, по сути дела, противопоставляет здесь природу и цивилизацию (как бы банально это ни звучало сейчас; напомним, что упомянутой статье больше двухсот лет). Свойства наивной поэзии — искренность, подлинность и т.п. Современному поэту все это, по Шиллеру, недоступно (впрочем, Шиллер выступает как раз в поддержку своих современников, призывая не сравнивать их с древними, а рассматривать, как бы мы теперь сказали, *в контексте актуальной культурной ситуации*). Итак, мы имеем полный набор антиномий: древнее — новое, естественное — искусственное, самодостаточное, равное самому себе — стремящееся (тщетно) вырваться за собственные пределы. По большо-

му счету, этим исчерпывается расхожая мифология, связанная с наивным искусством. Но не все так просто.

Оговоримся: тема этой статьи неоднозначна, и вот почему. Так получилось, что проблемой наивной словесности исследователи занимались (и занимаются) не слишком много — по крайней мере, в нашей стране. При этом пограничные с примитивом области культуры (фольклор, самодеятельная песня и т.п.) более-менее обрисованы или, хотя бы, начинают обрисовываться. Появляется эдакое зияние, белое пятно. Может даже возникнуть вопрос: а есть ли вообще такая штука — литературный примитив? На этот вопрос, как мы увидим дальше, трудно ответить простыми *да* или *нет*.

Совсем иная картина — в теории изобразительного искусства. Серьезнейшее изучение художественного примитива, ушедшее куда дальше шиллеровских противопоставлений, продолжается больше ста лет. Наивный художник нередко обласкан критиками и весьма успешен в финансовом отношении. Издается множество альбомов, открываются галереи наивного искусства (в том числе и у нас — например, московская галерея «Дар»). Руссо и Пиросмани давно признаны гениальными мастерами. Создаются сложные классификации художественного примитива, вводится хитрая терминология: «ар-брют», «новый вымысел», «искусство аутсайдеров», «интуитивное искусство»... Причина такого разительного отличия, думается, в совершенно различном статусе словесности и визуальных искусств в современной культуре. Картина или скульптура, даже наивная, продаваемы (ну, хотя бы в виде базарных «лебедей»), текст — практически нет. Более того, наивный текст, как правило, вообще почти недоступен внешнему наблюдателю, он — личное дело автора, по крайности — узкого круга его близких; визуальное же произведение часто оказывается доступно зрению посторонних, хоть бы автор и не желал того.

Итак, нам приходится идти по стопам теоретиков изобразительного искусства, применяя их открытия к литературе и попутно устраняя разнообразные недоразумения, образовавшиеся вокруг проблемы наивной словесности.

Часто возникает путаница при разграничении наивного искусства и архаического (мы уже видели у Шиллера, что он отождествляет *наивность* и *древность*). Между тем, это принципиально разные явления. Примитив осознается в качестве такового только тогда, когда уже существует хоть сколько-нибудь полноценный *литературный процесс* (значит, это явление Нового времени, а в России мы можем говорить о наиве лишь с середины или даже конца XVIII — начала XIX вв.). Иными словами, примитив не может быть воспринят как существующий сам по себе, но лишь по отношению к литературе, актуальной в ту или иную эпоху. Одна из при-



чин этого — частая ориентация наивного автора на воспроизведение (обычно деформированное) определенных литературных канонов, которые к данному времени уже исчерпали себя, «умерли» для автора-профессионала и существуют лишь в массовом сознании как «высокие образцы». Более того, наивный автор, как правило, не волен в выборе этого канона; он лишен информации, которой бы обладал, будь он участником литературного процесса.

Точно так же необходимо делать различие между примитивом и *письменным фольклором*: «святые письма», дембельские и школьные альбомы (в которых фиксируется не столько личное творчество, сколько варианты фольклорных текстов: жестокие романсы, анекдоты, страшные истории и т.п.) и прочая письменность этого рода хоть и близки к примитиву, но не являются им. Наивный текст, как мы его понимаем, — принципиально авторское произведение. Что не исключает анонимности примитива (очень даже частый случай): и без указания имени автора, наивный текст несет черты индивидуальности создателя, его стиля.

В то же время, примитив — это не литература (как можно заметить, мы предпочитаем говорить: *наивная словесность*). Наивная словесность, так сказать, *неконтинуальна*, лишена собственного пространства: здесь невозможна внутренняя иерархия, эстетические декларации, сознательное структурирование процесса. Если упростить, то некто, заявляющий: «я наивен», перестает быть таковым. Абсурдом было бы представить объединение наивных авторов в пику авторам-профессионалам; любая такая попытка заведомо может расцениваться только как окологонимистический проект (так, вспоминается существовавший одно время «Союз Графоманов», которые, декларируя свою «выключенность» из литературного процесса, волей-неволей оказались внутри него, пусть и довольно близко к обочине). Именно поэтому те авторы, которых принято называть эпигонами, ни в коем случае не принадлежат наиву, так как они работают в контексте литературной ситуации, совершенно сознательно ориентируясь на избранные образцы. Наивный автор *непрофессионален*, письмо для него — частное, *приватное* дело.

Отсюда вытекает разница между примитивом и *субкультурными литературами* (создаваемыми разного рода субкультурами, например хиппи, панками, «кээспэшниками» — приверженцами авторской песни, «ролевиками», т.е. любителями ролевых игр, и т.п.), в которых как раз налицо и иерархии, и процесс (пусть более эзотеричные, нежели в профессиональной среде, но вполне ощутимые для тех, кто с теми или иными субкультурами близко соприкасался).

Наконец, нужно упомянуть еще об одном понятии, часто сопровождающем разговор о наивных авторах, а именно о *графомании*. С нашей точки зрения, графомания — не термин, так как чаще всего употребляется исключитель-

но оценочно, и вовсе не только применительно к создателям примитивов. Если же под графоманией подразумевать просто «любовь к письму», то и тогда это не более чем обозначение определенного психологического типа, к каковому в немалой мере принадлежат и профессиональные писатели. Сошлемся здесь же на исследователей наивного письма Наталию Козлову и Ирину Сандомирскую, отмечающих, что «наивный текст отличается от художественной графомании, которая полностью остается в рамках... норм (так называемой «высокой культуры». — Д.Д.) и самим своим существованием эти нормы определяет и объективизирует» (по нашему мнению, впрочем, здесь исследовательницы отчасти путают графоманию с эпигонством).

Вот некоторые важнейшие черты наивной словесности в ее «дистиллированном» состоянии. Но, понятное дело, редко приходится иметь дело с примитивом в чистом виде. С одной стороны, наблюдатель, как известно, деформирует объект наблюдения, изъав его из родной среды. С другой, существует целый корпус текстов, в которых примитив сознательно имитируется: это явление, как уже сказано, мы будем называть *примитивизмом*. Но и примитивизм в чистом виде — не более, чем абстракция. Большинство текстов, имеющих отношение к теме нашего разговора, располагается на некоей умозрительной шкале где-то *между* примитивом и примитивизмом; мы можем лишь говорить о большем или меньшем приближении к одному или другому.

Положение наивной словесности между фольклором и литературой (или, если угодно, литературами) заставляет некоторых исследователей говорить о ней как о «третьей культуре». Примитив находится, как пишет искусствовед В.Н.Прокофьев, «под постоянным давлением уходящей вперед «верхней» культуры и все более остающейся где-то позади «нижней», в постоянном активном общении с той и с другой». Иными словами, традиционное противопоставление фольклора и письменной литературы не в полной мере правомерно: между этими областями словесности лежит третья, подверженная влиянию и той, и другой, но отличная от обеих — культура примитива. Именно взаимодействия всех этих трех областей, влекущие за собой перемещение и наивного автора, и его текстов из «третьей культуры» вверх или вниз и наоборот — снизу или сверху в «третью культуру», а следовательно, изменение культурного статуса автора и текста, — заставляют говорить о крайней сложности рассматриваемой проблемы.

Самый знаменитый текст о наивной словесности в русской критике — это, пожалуй, «Ниже нуля» Владислава Ходасевича. Как все помнят, Ходасевич говорит о некоей иерархии «отрицательных ценностей» в русской поэзии, об авторах, чья «бездарность» по масштабу соответствует гениальности Пушкина

или Лермонтова. Приводится несколько и впрямь впечатляющих цитат, вроде знаменитых строчек некоего Е.А.М.:

И вот свершилось торжество:  
Арестовали Божество.

Но не все помнят, что абзацем ниже Ходасевич уравнивает этого самого Е.А.М. с Николаем Заболоцким — правда, с оговоркой: «не выяснено, не были ли эти стихи (Заболоцкого. — Д.Д.) сознательной насмешкой над редакцией журнала, в котором они появились».

Столь тонкий критик, как Ходасевич, в данном случае оказался не слишком чутким: примитивистские стихи Заболоцкого приняты либо за беспомощный примитив, либо за мистификацию, своего рода «фигу в кармане», издевательство над советской литературой. Ходасевич фактически поставил знак равенства между Заболоцким и самым знаменитым русским наивным поэтом — капитаном Лебядкиным (этот персонаж Достоевского, как и Козьма Прутков, кажется, обрел вполне самостоятельную литературную судьбу). По воспоминаниям Павла Антокольского, сам Заболоцкий говорил, что ему близки стихи Лебядкина. Но надо ли сегодня объяснять, что эта «близость» отнюдь не означает знака равенства? К той же традиции относится и творчество Николая Олейникова, которого с Лебядкиным сравнивала Ахматова.

Другой сходный случай обнаруживаем в воспоминаниях Николая Чуковского, где описывается вечер «Цеха поэтов» в Доме искусств (1921 г.), который вел Николай Гумилев. Уже упоминавшийся поэт Сергей Нельдихен «пользовался твердой репутацией дурака, по-моему, им не заслуженной. Он был плут, фантазер и чудака, но Николай Степанович говорил о нем в тот вечер именно как о дураке.

Вот что приблизительно он сказал о Нельдихене:

— Все великие поэты мира, существовавшие до сих пор, были умнейшими людьми своего времени. И Гомер, и Вергилий, и Данте, и Ронсар, и Корнель, и Бодлер, и Рембо, и Державин, и Пушкин, и Тютчев заслуженно прославились не только своим мастерством, но и своим умом. Будучи умными людьми, они, естественно, в своем творчестве изобразили мир таким, каким его видят умные люди. Но ведь умные люди — это только меньшинство человечества, а большинство состоит из дураков. До сих пор дураки не имели своих поэтов, и никогда еще мир не был изображен в поэзии таким, каким он представляется дураку. Но вот свершилось чудо — явился Нельдихен — поэт-дурак. И создал новую поэзию, до него неведомую — поэзию дураков». Ниже мемуарист оговаривается: то была «тяжеловесная» шутка синдика «Цеха поэтов». Но в этой шутке реаль-

но отражено восприятие нельдихенской фигуры и его творчества — маска не отличалась от «подлинного лица», примитивист принимался за примитива.

Примеры можно множить, вспомнив и Александра Тинякова, и Хабиас, и других, да и более ранние случаи, связанные с восприятием футуризма, раннего символизма, да и чуть ли еще не стихов Случевского. Все же большая часть такого рода недоразумений в XX веке связана с поэтами-авангардистами. Быть может, одна из крупнейших заслуг русского авангарда (и европейского авангарда вообще) — в приучении публики к наивному письму через собственный примитивизм.

Авторы-авангардисты испытывали интерес не только к творчеству примитивов, но и к ним самим — не бескорыстный, впрочем, а используемый в художественных целях. Практически около каждой из авангардистских групп вращались маргинальные субъекты, создающие те или иные наивные опусы. Это касается как западных групп (дадаисты, сюрреалисты), так и русских. Характерный пример — ОБЭРИУ. Так, в программу их знаменитой акции «Три левых часа» (1928 г.) было включено выступление Николая Кропачёва. Во время выступления Даниил Хармс, как вспоминает еще один обэриут Игорь Бахтерев, «достав из жилетного кармана часы, ... объявил, что в эти минуты на углу Проспекта 25 октября (так тогда назывался Невский) и улицы Имени 3 июля (так называлась Садовая) Николай Кропачев читает свои стихи.

Действительно, тем временем поэт, а в первую очередь кочегар торгового флота Кропачев удивлял бормотанием прохожих. Он успел вернуться до первого антракта и исполнить крохотную роль нищего в спектакле («Елизавета Бам» по пьесе Хармса. — *Д.Д.*).

Прибывшего вытолкнули на сцену, объявив, что за джентльмен раскланивается перед публикой. Раздались выкрики — требовали повторить уличное выступление. Однако выполнить требования мы не могли, слабые стихи не проходили цензуру (т.е. эстетическую цензуру обэриутов. — *Д.Д.*). А на афише его фамилия фигурировала, только перевернутая вверх ногами».

Можно вспомнить Хармса, которого отличал интерес к так называемым «естественным мыслителям». По словам В.П.Петрова, «это была совершенно особая категория его знакомых, по большей части найденная случайно и где придется — в пивной, на улице или в трамвае...

Их всех отличали высоко ценимые Хармсом черты — независимость мнений, способность к непредвзятым суждениям, свобода от косных традиций, некоторый алогизм в стиле мышления и иногда творческая сила, неожиданно пробужденная психической болезнью. Все это были люди с сумасшедшинкой; люди той же категории, из которой выходят самодеятельные художники-при-

митивисты (Naive Kunst), нередко превосходные, или просто народные философы-мистики, нередко весьма примечательные».

Но хотелось бы еще задержаться на менее известном (но не менее талантливом) Нельдихене. Его случай — из тех, о которых мы говорили уже, что часто можно определить только «большую» или «меньшую» наивность автора. Если в ОБЭРИУ Кропачев и подобные фигуры исполняли роль своего рода шутов, вдохновлявших обэриутов на примитивистские опыты, то Нельдихен, при безусловной эстетической близости тому же Олейникову, сам оказался на положении шута в куда более консервативном «Цехе поэтов». В самом деле, Нельдихен давал повод к отождествлению себя и своего лирического героя:

— Приказываю вам любить меня!  
Смешно, не правда ль, — глупо иль трагично  
Для тех, кто даже власти не имеет  
Ни в дворницкой, ни в третьем этаже.  
Но что же делать мне? — не примиряться  
С обычнойшею жалобой природе, —  
Хоть мир не кончился лишь для того,  
Чтоб повторить ее еще не раз.  
Кто брошен в жизнь без спроса, без участия,  
Должна тому жизнь предоставить все, —  
А мне дают иль ничего, иль мало.  
Виною этому, конечно, розы,  
Да, самые обыденные розы, —  
Мы перед ними часто лицемерим.  
Еще, пожалуй, этому виною  
Мой нос, — не радуется он сбоку;  
Не нравятся мне также толстяки...

Справедливости ради надо признать, что Георгий Иванов довольно высоко оценил Нельдихена, а Юрий Тынянов писал по его поводу: «Теперь приходится, по видимому, доказывать обратное: что умеешь писать вне канонов — «классического», или символического, или футуристического, или даже своего собственного». Нельдихену невозможно отказать в стилизаторской изощренности:

- Кого ты, тетя, больше всего любишь, из вещей, из кушаний,  
из птиц, из людей и из детей?
- Из вещей, Нюрочка, я больше всего новую швейную машину люблю.
- Нет, ты послушай лучше.

Кого ты больше всего любишь, из вещей, из кушаний,  
из птиц, из людей и из детей?  
— Из кушаний, скажем, я больше всего пирог с капустой люблю.  
Из птиц я больше всего жаворонка над полем люблю...

Не правда ли, нечто среднее между Уитменом и Зощенко? Нельдихен сходен с Зощенко именно «срачиванием» маски и авторского голоса — известно, что многие письма Зощенко стилистически близки к его же рассказам. Кстати, Зощенко был также большой ценитель наивного письма, причем самого беспомощного. Вот, например, стишок, вполне в олейниковском духе, за подписью «Ольга Б.» из записной книжки Зощенко:

### ЭЛЕГИЯ

*Посвящается дорогому Н.*

Вчера я шла по коридору  
И вдруг увидела Вас.  
Какая радость взору!  
Какой волшебный сон без прикрас!  
Вы прошли своей небрежной походкой,  
А я замерла у стены.  
И хоть от Вас не несло водкой,  
Но мне казалось, что Вы пьяны.  
Вы пьяны Вашей работой,  
Пьяны от нашей любви.  
Какой волшебной заботой  
Мы окружены. Мерси.

(Этот текст Зощенко дословно процитировал в своей комедии «Опасные связи».)

И еще один поэт, которого нельзя не назвать, говоря о русском авангарде и наивной словесности, — Велимир Хлебников. В личности Хлебникова присутствует много черт, характерных для наивного автора, — внелитературность (например, его равнодушие к правке собственных текстов), «неадекватность» внешнему миру, в том числе литературно-художественной среде, склонность к утопизму, пресловутая «графомания» (включая и многописание, и вряд ли сознательную *недоделанность* текстов), и т.д. Этот разговор мы рассчитываем продолжить в специальной работе.

Не без участия авангардистов возникла парадоксальная ситуация: примитив порой воспринимался (да и воспринимается) как «бледная копия» примити-

визма, «неудачный» примитивизм. В значительной мере как классика примитива воспринимаются тексты именно примитивистов *par excellence* (напомним еще раз о том, что *чистых* примитивистов и *чистых* примитивов найти не так-то просто), существовавших в неподцензурной литературе второй половины века (далеко не полный перечень можно найти в начале статьи).

К своему апофеозу эта путаница пришла уже в наше время, благодаря концептуализму. Более того, в концептуализме становится невозможным с хотя бы небольшой долей уверенности отделить примитив от примитивизма, кроме как полностью довериться декларациям самих авторов-концептуалистов (по формуле: *они знают, что делают*). Примитивизм становится здесь не принципиальным методом, а одним из возможных художественных языков, с которыми автор работает. Различение наивного высказывания и его имитации возможно лишь при знакомстве с высказыванием автора о концепции текста. Текст же сам по себе никак не может быть идентифицирован, он, по замыслу, становится как бы *черным ящиком*: из него самого нельзя извлечь его художественный смысл. Смысл этот, как нам объясняют, заключен не в самом тексте, а в концепции его создания, не в языке, а в метаязыке: эстетическая ценность приговских, например, сочинений никак не связана с качеством собственно текстов — Пригову важно не *как* написано, а *зачем*.

При этом если концептуалисты всегда охотно рефлексировали по поводу собственного творчества (собственно говоря, именно эта рефлексия и является основным художественным наследством всего концептуалистского движения), то последующее поколение испытавших их влияние авторов не слишком заботится об интерпретации своих текстов. Неразличение усиливается, возникает некое аморфное общеироническое пространство.

Говоря иначе, у читателя не остается никаких инструментов (каким, к примеру, ранее был художественный вкус), позволяющих отделить наивный текст от его имитации, поэтому, в целях самосохранения, читатель, желающий не отставать от моды, не признает разницы между профессионализмом и непрофессионализмом.

Конечно, так выглядит лишь одна из тенденций; как рецепт борьбы со столь безрадостной ситуацией возникло (что существенно, из недр концептуализма же, вернее, благодаря лично Д.А.Пригову) движение «новой искренности» (оговоримся, что сторонники его не объединяются конкретно под этим лозунгом и вообще не представляют собой целостной группы). В рамках «новой искренности» декларируется преодоление концептуализма привнесением в текст прямого высказывания, подчеркиванием авторского «я», нарочитым помещением в текст реалий, связанных с бытованием того или иного весьма узко-

го круга реальных людей, и т.д. Все это — отдельная тема; заметим лишь, что, парадоксальным образом, сторонники «новой искренности», что называется, «с другого боку» приходят все к тому же неразличению: если постконцептуалисты демонстрируют волю к тотальной искусственности, то радикальные деятели «новой искренности» — волю к тотальной естественности. Так, например, Герман Лукомников и Дмитрий Воденников приходят к близкому результату. Первый выхватывает из живого потока речи минимальные фрагменты, которые вне этого потока приобретают черты «прототекстов»:

Удавы,  
Куда вы?

Второй, особенно в последних циклах, пытается формализовать реакцию зала на собственные опусы, указать в ремарках к тексту нечто, принципиально выходящее за рамки текста, — к примеру, когда публике нужно встать, а когда сесть на место (эти указания, впрочем, публика почему-то не спешит выполнять).

Обе эти тактики, при их принципиальной несхожести, почти идентичны в одном — авторы пытаются выйти за пределы текста, стать «наивными демиургами», творя текст по «законам жизни», будто бы никакой литературы нет. Подобная стратегия представляется нам утопичной.

Описываемые процессы сугубо внутрилитературны и мало касаются собственно наивных авторов. Но, как уже говорилось выше, наивный автор нередко перемещается по шкале культурных статусов и, так или иначе оказавшись внутри литературного процесса, вряд ли может избежать влияния господствующих здесь тенденций.

Другой сценарий — бытование наивного текста внутри литературы без ведома автора, демонстрация текста как редимэйда, артефакта — вроде того как изготовитель дюшановского писсуара вряд ли мог предвидеть громкую судьбу своего детища. Как чистые артефакты Александр Михайлов печатал «графоманские вирши» в своем журнале «Соло» под общим заголовком «Клуб им. полковника Васина»; точно так же Дмитрий Кузьмин напечатал тексты некоего монгольского молодого человека (Энхтувшина Уртнастана), написанные по-русски, в вестнике молодой литературы «Вавилон»:

Стоит на ветру корова красная,  
Мычит песню пролетарскую  
И орет, как Ленин всемогущий...



Характерно, что если во втором случае мистификация не более чем возможна, то в первом, как минимум единожды, реально зафиксирована: красноярский примитивист-постконцептуалист Егор Смирнов был принят Михайловым за «безумного графомана» и именно потому напечатан...

Подобные aberrations неизбежны при том отношении к наивной словесности, что характерна для значительного большинства литературной общественности: от примитива ожидают комизма, и только комизма. Это ожидание схоже с упрощенной интерпретацией Хармса, из которого читают исключительно абсурдистские анекдоты (кстати, Хармсу не принадлежащие и созданные в 70-х гг.), а метафизическую поэзию знают довольно плохо. Вообще, до самой недавней поры было весьма расхожим отношение к примитиву исключительно как к забаве.

Не менее, однако, распространено любование примитивом как экзотическим объектом; прочитанный таким взглядом наивный текст интересен лишь как некая маргиналия на полях культуры; он не имеет эстетической ценности сам по себе, а только увиденный ценителем «литературной экзотики». Некоторые наивные тексты и впрямь располагают к такому прочтению. Вот, например, стихи Геннадия Голосова из Новомосковска:

Ты будешь дикая смотреть,  
Как умираю я мужчиной.  
И, тишину соединив,  
Ты будешь плакать над улыбкой.  
Над расстояньем глаз.  
Под смехом глаз погиб красиво.  
Ты будешь гордая смотреть,  
Не чувствовать, не сожалеть ты будешь,  
И содрогаясь, хотеть  
Соприкоснуться и увидеть,

— «удовольствие от чтения» достигается в данном случае именно благодаря *неправильности, неконвенциональности* текста.

Упомянув в начале статьи о пограничных с примитивом областях культуры, мы не сказали о нескольких, наименее отличных от примитива феноменах. В первую очередь речь идет о творчестве детей и социальных и/или психологических аутсайдеров (в особенности, людей с теми или иными психическими отклонениями). Эти явления, как и примитив, находились под пристальным вниманием авангардистов (можно вспомнить бретоновский «Манифест сюрреализма»).

Говорить о поэзии детей (не путать с поэзией *для* детей!) надо особо, в данной же статье важно отметить распространенность «обратной шкалы ценностей» в расхожем представлении об этой области словесного творчества; читателю интереснее «спонтанное» детское творчество, нежели «профессионализм» вундеркиндов (характерный пример — приводимая Роланом Бартом фраза Ж.Кокто по поводу французской девочки-вундеркинда Мину Друэ: «Все девятилетние дети гениальны — кроме Мину Друэ»). И впрямь — нефиксируемость, одноминутность поэзии детей роднит ее со многими лучшими образцами наивной словесности. Вот, к примеру, стихотворение семилетнего Кирилла Сафонова (из коллекции ивановского поэта Игоря Жукова):

Вырос гриб боровик.  
На полянке гантель валяется,  
А на море яхта, а на церкви купола  
Золотые, а гриб боровик  
Просто пьет водичку.

Что же до поэзии душевнобольных, то здесь проблематике поэтического примитива близка присущая многим безумцам одержимость письмом ради самого письма, процессом сочинения, никак не подчиненным результату.

Впрочем, сближение этих трех тем или даже объединение в одну — тему поэта-ребенка-безумца — провоцирует на разнообразные спекуляции, которых хотелось бы избежать. Все же нельзя забывать о статусе «чудака», «маргинала», который приписывается многим наивным поэтам, да и примитивистам (по аналогии или же справедливо — второй вопрос). Инфантильность, взбалмошность, неадекватность реальности (последнее, заметим, вопреки шиллеровской схеме) — их постоянные качества в массовом представлении (вычленимом и в злых пародиях, и в сочувственных воспоминаниях друзей).

Наивный художник часто представляется блаженным или юродивым. Таков был один из лучших православных поэтов нашего века Леонид Сидоров:

...И отвечал тут Пифагор  
Такой ужасный глупый вздор:  
«Потом в дела других людей,  
Растений, может быть, зверей  
Душа твоя опять войдет  
И снова по миру пойдет».  
— О не пойму тебя я, друг!  
Зачем же этот вечный круг:  
То быть котенком, то ребенком,  
То женщиной, то жеребенком,

То львом, то птицей, то змеєю,  
То тигром, деревом, свиньей?  
Или душа моя актер?  
О нет, ты просто фантазер!..

Такова была Ксения Некрасова (чуть ли не единственный значительный наивный поэт, существовавший в контексте совписовского литературного процесса):

А земля наша прекрасна.  
И, может быть, одинока  
среди пламенных солнц  
и каменно-голых планет.  
И вероятней всего,  
что сами мы —  
еще не выросшие боги,  
живущие под воздухом целебным  
на нашей зеленой  
и сочной земле.

Таков Василий Филиппов, поэт ленинградского-петербургского андеграунда:

...Комар превратился в Б-52,  
Дело мое труба.  
Комар напился крови и улетел,  
А я от мысли вспотел.  
Разгладились морщины.  
Я снова невинный.

Справедливости ради заметим, что Некрасова и Филиппов так или иначе не избежали литературного окружения. Они, конечно же, не в полной мере наивные авторы, хотя и близки к примитиву в нашем понимании.

Но — хватит цитат, хотя мы не сказали ни слова о многих других поворотах нашей темы. Есть, например, *наивная гражданская лирика* (либеральная, коммунистическая, анархистская, националистическая — на любой вкус). Есть *наивная научная поэзия* — медицинские справочники в стихах или зарифмованные описания контактов с инопланетянами. И т.д. Все это также представляет интерес не только для исследователей, но и для любителей всевозможных артефактов.

По своему происхождению феномен примитива являет глубокую маргинальность поэтического слова, отверженность поэта, его отгороженность от мира. Характерно однако, что сегодня наивная поэзия оказывается все чаще востребованной профессионалами и представляется одной из точек роста актуальной русской поэзии.



## Игорь Паньков

### РУСЬ ПРАВОСЛАВНАЯ

Кустодиевский мир берет меня в полон  
церквушек золотых и девок толстозадых,  
сивухи перегар и запах от попон  
веселым колтуном стоят над чудным градом.

В печатных пряниках — ребяческий восторг..  
Малиновый трезвон с ума мещанок сводит..  
И ручка теребит цыганистый платок,  
зовет за самовар и граммофон заводит.

И радостная Русь, ясна, как Божий день,  
пасхальное яйцо по небу катит снова...  
И не темна невзгод стремительная тень,  
а яблочно-красна и клюквенно-лилова.

Благоотишен труд с молитвой на устах,  
и глаз голубизна, прозрачнее купели,

свет каждого окна в тесовых кружевах,  
и в горенке уют от жостова и гжели...

Спаси, Христос, твоя владыки и народ!  
С церковной паперти за все воздаст сторицей  
избранец Божий, ласковый юрод,  
на черный хлеб да соль звяцая на цевнице.

Он зрит иные дни: падение и взлет,  
исходища путей, где в предрассветном мраке  
у сизой полыньи ступив на алый лед,  
два русских витязя сошлись в кулачной драке.

## ДЖАЗОВАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В СТИЛЕ НАЧАЛА СЕМИДЕСЯТЫХ

### 1.

Это было на пике языческой веры в нечто, что очень близко  
нигилизму приставки «бес»: беспринципность, беспозвоночность.  
Время стены китайской. Безвременье стен берлинских.  
В мире кривых зеркал кремлевских курантов точность.

Это было горячее время напалма и МиГ-двадцать третьих,  
оголтелых полемик в печати, десятиклассниц беспечных,  
новоявленных пастырей, хиппарей. И в любой котлете  
стрекотали дозиметры, как табуны бунтарей запечных.

В кухонных репродукторах гремели раскаты гимна. Хрипел Высоцкий,  
охренивая с тоски, марафет догоняя водкой.  
В студенческих общежитиях рабфаковцы ели на ужин кондёр и клецки.  
(Выходцы из Вьетнама предпочитали жареную селедку.)

Гоношилась фарца у «Березок». Мадонна с помятой мордой  
из-под полы торговала, краснея, компактной пудрой.  
Молодожены слагали охалки цветов к подножиям монументов. И бодро  
отправлялись по распределению в пустыни, тайгу и тундру.

Диссиденты сидели в психушках. Алия сидела на чемоданах.  
Крымские здравницы оккупировали подвалы Массандры.  
Дикция у генсека была чрезвычайно странной.  
Наш паровоз бил копытом на стрелке между Даманским и Кандагаром.

### 2.

В арсеналах страны было вдосталь патронов, рядового состава, иприта.  
Чистотою сияла курилка в любой казарме, как скит монаший.  
Боже мой, чуть не забыл! — жив еще был Никита.  
И караванами шли сухогрузы с пшеницей в Россию нашу.

Амбициозные карлики темпераментно заточали  
непомерно громадных джиннов в компактные боеголовки.  
И одно за другим происходили события, о которых молчали,  
день за днем отравляя пространство ложью, газетные заголовки.

День начинался передовицей и завершался стихотвореньем.  
Встреча двоих, не успев стать волшебной сказкой, становилась  
дурацкой байкой.

Жизнь, вдохновленная притчей о вавилонском столпотворенье,  
вновь устремлялась вслед за байкало-амурской пайкой.

Только суровою ниткой зашитый рот был пригож для пеня.  
Взгляд, обращенный всегда вперед, зрил только образ вражий.  
Ссылку покинул Бродский для вечного поселения  
в дивной земле, о которой с пеленок мечтает каждый.

Дети рождались, играли, влюблялись. Старики умирали.  
Были разлуки пожизненны, а перемирия кратки.  
Это было великое время самой последней схватки  
двух безумных идей, в которой обе они проиграли.

### 3.

Время истлело, стерлось. Остались воспоминанья  
и миражи, в которых тоже немало стерлось.  
Уцелели обломки машин, ракет, грандиозные здания,  
кватроченто «Дип пёрпл», квинтэссенция спазмов горла.

Все уцелело, все! Кроме старенькой классной дамы,  
кроме отцовских рук, кроме всех, кому сорок было...  
Даже следы на Луне! Даже следы помады  
на обеих щеках, если только слезой не смыло.

Встали и вышли. Остались медали, маски,  
моль в гардеробе, простынки в крови, пуанты,  
из-под боли шприцы, разлученные с мозгом каски,  
некрологи, программки театров и просто сухие факты.

Сотни тысяч кило бумаги, заполненной мелким шрифтом,  
электронная рухлядь, пустая тара, оборванная проводка.  
И обязательно женщина, согласная дать. Но видом  
говорящая: «Сволоочь, плати за водку!»

Время другим понуждать сапогами планету. Ибо  
просто — уставшим пора на покой. Ибо просто — не стоит в тогу  
триумфатора обряжать бездыханное тело. Ибо  
то, что можно поэту, не под силу герою, быку и богу.

### ПОСВЯЩАЕТСЯ ЛЕРМОНТОВУ

И скучно, и грустно, и некому руку подать.  
И в каждой руке, как в реке, медицинская утка.  
И стонут бойцы в лазарете, поскольку поддать  
им хочется жутко.

И хочется руку подать, но не хочет рука  
расти из плеча. И чеченцы совсем озверели.  
И Терекom диким и злобным зовется река  
для ловли форели.

А дома на полке пылятся Тацит и Марцелл,  
что также любили Кавказ. А в окопах голплиты,  
с холодным вниманьем взирая на жизнь сквозь прицел,  
смеются: «Иди ты,

поручик! Любить, — говоришь ты, — не стоит труда?  
А если приперло? А если в Казани невеста?  
А сам-то, голубчик, зачем ты приехал сюда?  
Весьма неуместно

в пылу бородинских сражений дуэль затевать...  
Недаром Москва отдана Генеральному штабу!  
А если за что-то кого на дуэль вызывать,  
так лучше — за бабу».



## Виталий Мануйлов

### ОДА

Графиня-бабушка опять попала в пику..  
гуляй, шальная... не влезай — убьет..  
взвод, пли... ура... почти не вяжем лыка..  
особенности нравов и охот..  
цена договорная... в недоступе..  
круша креветки, эльфы дуют эль..  
поштучно, побутылочно и вкупе  
секреты раздает полишинель..  
свобода... трансвеститы и турусы..  
всех стран соединяйтесь... не канючь..  
в шеренгу становись... живи со вкусом..  
не время... времечко... сегоднячко... под ключ..  
фарс... форс... минор... «про это»... сник в отпаде..  
макс фактор... нескафе... упругость щек..  
а утром дали премию бригаде..  
мондоро... лореаль... хочу еще...



не отходя от кассы... мчатся бесы...  
хруст булки... чипсы... с помощью зонта...  
обвисли флаги... требуется слесарь...  
вставляйте все... иллюжн... суета...  
билайн... джин-тоник... не хотим ни пяди...  
конец цитаты... бош... добавь огня...  
с умом... сегодня мы — не на параде...  
вперед... но утки... слышите меня?!

Мы не один еще развеем миф,  
и не одна АССР нам будет сниться.



Гребчиха —  
вместо дискобола-грека,  
«палаццо» —  
в пять народных этажей...  
Латинский номер уползающего века —  
изображенье танковых ежей...



## Виктор Кривулин

### БЕЛЫЙ ПЕПЕЛ

Белый пепел поет на своем бельканто  
Петел белый звенит  
И не жалко слушателей но музыканта  
жаль за то что закатанные в зенит

пусты глаза его той пустотою  
какая воспроизводит себя каждый вечер после семи  
исключая субботы и среды, время простоя  
зону отдыха Бога семьи

В эти редкие дни он едва не библейский плотник  
или столяр евангельский что прилаживает столешницу в том саду  
где опустится вечер любви на воплень больных животных  
на едва ли кому-либо слышимое: «*Иду!*»

Хозяин торопит — гости уже на подходе  
Слезятся доски стола смолянистой слезой

А вино затевает речь о своем урожайном годе  
оно в кувшинах густеет как воздух перед грозой

но не для него. Предстоит окончанье работы  
и в театре служебный подъезд  
и в буфете булочки с кремом приторные до рвоты

Вкус обыденной жизни радующий кого-то  
но совсем не его Он как пятница средь воскресенья  
в оркестровой пропасти — в пепле который поет

### **ГУЛ ПРОГРЕССА**

Из-за леса —  
гул прогресса

Ретроградные гудки —  
от реки

Ну а вечность — вид с откоса  
Фет, беседка, папироса  
вопросительный дымок...

Да и я бы — если б смог —  
жил не здесь, но в том поместье,  
где роза, срезанная вместе

с крупной каплею росы,  
тешит розового беса  
в предзакатные часы

### **ГРЕБЧИХА**

всем нашим выдали по первое число  
в седьмой последний день творенья  
когда гребчиха выходная  
о гипсовое опершись весло  
перевела тяжелое дыханье  
и обнаружила что вся она в снегу  
что кое-где из проволоки ржавой

она спортсменка сооружена  
и никакой посмертной славы  
работница веретена  
по воскресеньям — первая регата  
садово-парковая ранняя весна  
из публики — одни солдаты  
чьи на обломках имени  
тупыми процарапаны гвоздями  
чтобы никто никто их не прочел

### **ВОЙНА В СТАРОЙ СТОЛИЦЕ**

в центре бывшей империи забну  
скоро совсем нахохлюсь и перейду на щебет  
заговорю по-ханьски  
с пьяницей Бо-цзюй-и

здесь, уважаемый, на месте старой столицы  
среди чжурчженей и северных шу  
мы живем как в пограничном гарнизоне  
я и стихов давно уже не пишу

так, записки начальству о состоянии нравов  
да и то белой тушью по синей бумаге  
слишком тяжелой и плотной  
для полнолунных бесед

все о том же — о состоянии нравов  
о ветрах восточных, они всегда под рукою  
за воротом и в рукаве халата  
и в иероглифе «ночь»

уголья на железной жаровне  
остывают как синева под ногтями  
у солдатика из новобранцев —  
откуда набрали таких?

большие войска разбредаются по округе  
чем воинов гуще тем ночи темнее

дни короче зато прозрачней  
суп-лапшевник

варвары любят шелк и едят на тонкой посуде  
мой терракотовый чайник их не прельщает  
грубая красная глина эпохи Циней —  
где ей здесь настоящий ценитель?

### **ПИСЬМО НА ДЕРЕВНЮ**

не казали б нам больше казаков рычащих: «РРРоссия!»  
утворяющих «Р» в наказание свету всему  
за обиды за крови за прежние кымы в дыму..

бэтээр запряженный зарею — куда он? к чему? —  
на дымящейся чешет резине  
тащит рубчатый след за холмы

и для раненой почвы одна только анестезия —  
расстоянье доступное разве письму  
в молоко, на деревню, в туман поедающий дома

### **ПЕРЕД БАЛОМ**

в зеркалах высоких по привычке обмирали  
от желанья любви... о выплеск ожерелья  
обжигающего шею

хорошо им снежными кружилось вечерами!  
шуба скинутая на руки лакею  
восхождение по лестницам к разрывному веселью

к эйзенштейновскому шоу



### ИЗ КНИЖНЫХ ЛАВОК

Книга Генриха Сапгира «Лето с ангелами» (М.: НЛО, 2000) вышла в свет вдогонку ушедшему из жизни поэту. Добрая ее половина написана летом 99-го года, накануне его ухода, к чему поэт, как мы видим теперь, мужественно готовился, словно обживая грядущую смерть как предстоящую творческую трансформацию. Он и на этом бытийном витке не расстался с поэтикой театра, буффонады, цирка — и тем пронзительней звучит его *завет*, исполненный трагической печали и светлого приятия мира. Герой стихотворения «Фокусник» в разгаре *игрового действия* падает, схватившись за сердце:

Друзья, прощайте!.. Никакого чуда!..  
Единственно — запомните — любовь!..  
(*Фокусник умирает.*)

Поразительно жанровое и ритмическое (все очевиднее тяготение поэта к верлибру, впроброс инкрустированному рифмами) разнообразие книги: ода, и послание, и поэма, и стихотворные мемуары, и мистерия, и поэтическая проза, и заметки по поводу стихов, и «метаморфозы», и «аппликации», как поименовал автор липнущие к памяти впечатления на границе борющихся меж собой жизни и смерти. «И повсюду — ангелы / круглые их личики — / зреющие яблоки / Про погоду говорили — / Воскресение обещали / будет или нет».

Сапгир издавна жаловал словесную игру, персонажные маски, лирический гротеск, заостренный сарказм — его авангардные поиски скрещивались с традицией скоморошины и лубка. Музыкальную полифонию поэзии он почитал для себя высшей свобо-

дой. «Я, — писал он в 1992 году, — принимаю и гекзаметр, и русский барский ямб, и неологизмы, и птичий крик... Главное для меня — самовыражение художника».

В последних его стихах природа отразилась не столько визуально, сколько звукописью — *шорохом, шелотом, звяканьем, шелестом, хрустом, молчанием*. В нашей с ним беседе (она вышла в «Вопросах литературы» сразу после его смерти: он успел вычитать верстку) поэт сказал: «Именно из музыки я понял, что такое молчание и пауза, научился пользоваться паузой... Недосказанность — великое дело! Возможно, самое главное в человеке не там, где все сказано, а там, где все затаено, и там, где суть вообще не может быть выражена. И как это выразить — человек еще будет искать. Я целую книжку такую написал, где обрывались строки, где были пустоты, выдохи». По всей видимости, он имел в виду именно «Лето с ангелами» — книгу, где пустоты, паузы и выдохи не менее семантически, нежели законченно внятные строки. В той же беседе Генрих Сапгир, окликавая Флоренского, назвал поэзию *памятью будущего*. И добавил, усмехаясь в усы: «Искусство — должно — проявляться — из будущего».

Даже о самых трагических моментах бытия в книге Генриха Сапгира «Лето с ангелами» говорится *играючи*: «Мир обошелся с нами / мир обойдется без нас...» — однако вся материя его книги вопиет об обратном.

Если первая книга оригинальных стихотворений **Марины Бородицкой** (а она — блистательный и признанный поэт-переводчик) называлась с форсированным по-женски вызовом «Я раздеваю солдата», то новая поименована с точностью до наоборот: «**Одинокое катание**» (С.-Пб.: Б&К, 1999). Так лучше, так точнее, так ближе к сущности лирической героини, к ее экзистенциальной отдельности и нерасхожести.

Сугубая *милота* этой постакмеистической лирики (внучка достойно распоряжается нищим наследием бабушки, и из «сора» опять, не ведая стыда, растут живые и, разом, *культурные* стихи) состоит в нежной самоиронии, в городском, чуть виньеточном, ретро, в редком даре — дать *вещь* крупным планом и пропустить сквозь нее сильный метафизический ток.

Встаньте, кто помнит чернильницу-непроливайку,  
Светлый пенал из дощечек и дальше по списку:  
Кеды китайские, с белой каемочкой майку,  
И промокашку, и вставочку, и перочистку.

Дальше следуют через запятую *самописки, перочистки с пуговкой посередине, тележки и стаканчики с мороженым*, а также *скверик при Моссовете* и — как кода — важнейшее для автора резюме: «Разные нити людей сочленяют: богатство, / пьянство, дворянство... порука у всех круговая, / пусть же пребудет и наше случайное братство: / — Встаньте, кто помнит, — и чокнемся, не проливая!» Вся книга пронизана очень московским выверенно-ностальгическим колоритом. В лучших стихотворениях («Четырнадцатый год...», «Попытка оды», «Пограничное») содержательное поле отважно расширяется, и так называемая *женская лирика* перерастает в универсальный *эпос духа*.

Стихи Бородицкой подчеркнута традиционны, но то и дело рвут, как тесную рубашку на груди, инерцию. Освежение (остранение) стиха происходит здесь посредством

легкого сдвига, когда, например, эротичность самовыражается в ритмике, в интонации, в разговорных оборотах, закрепленных скорее за стихами прохладно-ироническими: «И в мужских глазах отразится узор ковра, / и останется в женских — лепной узор потолка. / Эта разница ракурса, в сущности, так мудра — / как и разница тел, которая так сладка». Несовпадение двух планов: прототипического, реального — и художественного, отражающего, на чем, кстати, держится любая *пародия*, в поэтике Марины Бородицкой служит лирической задаче. И служит вдохновенно.

*Татьяна Бек*

«Люди — чудовища. Я тоже, конечно, чудовище. Но сам себя, по крайней мере, я могу выносить», — так в передаче Льва Наврозова говорил некогда Евгений Михайлович Винокуров (1925—1993), которому в октябре этого года исполнилось бы 75 лет. Как раз к юбилею вышел сборник «**Евгений Винокуров. Жизнь, творчество, архив**» (М.: РИК Русанова, 2000), составленный дочерью поэта Ириной Винокуровой и ее мужем Александром Колчинским. Архивный раздел сборника представлен неопубликованными ранее мемуарными очерками Винокурова об отце и матери, Эренбурге, Пастернаке, Смелякове, Светлове, Слуцком, а также письмами Анастасии Цветаевой к поэту. Собраны также статьи о поэзии Винокурова и беседы с ним. Основную часть занимают, естественно, воспоминания — и уже публиковавшиеся, и новые.

Евгений Михайлович был, как известно, очень колоритной фигурой, даже во внешнем облике. Татьяна Рыбакова, Белла Ахмадулина, Эрик Булатов, Елена Николаевская, Вадим Сикорский, Андрей Сергеев, Лорина Дымова и другие мемуаристы, на удивление, нигде друг другу не противоречат, а только дополняют один другого, создавая обаятельный — со всеми простительными человеческими слабостями — образ поэта. Для меня, знавшего Евгения Михайловича, но не слишком близко (так, я ни разу не беседовал с ним в неформальной обстановке), наиболее интересным оказался мемуарный очерк Александра Колчинского, в частности, его наблюдение, что член партии Винокуров в разговорах был одним из самых последовательных антикоммунистов, которых он, Колчинский, знал.

Я работал одновременно с Винокуровым в «Новом мире», учился у него в семинаре (см. в сборнике очерк Олеси Николаевой «У нас был гениальный семинар!»). Он любил повторять нам, семинаристам, судя по всему, поразившую его восточную мудрость, примерно так звучащую: *успокойся, сядь на берегу реки и смотри на воду — и трупы твоих врагов проплывут мимо тебя*. Добавлю и от себя связанный с ним анекдот (в старинном смысле слова). В новоми́рском, до сих пор существующем, буфете сидит Евгений Михайлович, считавший, между прочим, *прозаизмы* — как бы *басовыми регистрами поэзии*, и жадно поедает котлеты с огромным количеством картофельного пюре.

«Кто это?» — с благоговейным ужасом спрашивает какой-то случайный посетитель, глядя на двигающиеся пухлые руки Винокурова.

«Это поэт *Винокуров*».

«Это поэт?»

А то!.. См. начало.

*Андрей Василевский*



Пару лет назад, высказываясь о состоянии поэтической критики, **Илья Фаликов** посетовал: «Чернорабочего критического анализа — нет!». Если это суждение и верно, то все ж с заметным исключением, ибо не учитывает собственных фаликовских заметок и статей, появляющихся из года в год в газетах и журналах, а ныне составивших книгу «Прозапростихи» (М.: «Новый Ключ», 2000).

Для тех, кто следит за положением дел в нашей поэзии, эти регулярные, за подписью Фаликова, обзоры текущей поэтической продукции, эссе, размышления, воспоминания о поэтах сами успели стать привычной частью литературного пейзажа. Собранные же вместе, они составили как бы моментальную фотографию поэтического времени, причем — еще не ушедшего: самая ранняя из включенных в книгу работ датирована 1994 годом, самая поздняя — нынешним.

Сотни имен и кратких, выразительных, выловленных подчас в никому неведомых изданиях цитат, сразу делающих разговор предметным. Не только поэты первой величины, но и те, чей голос, быть может, только на миг, в этот год и в этой подборке, прорезался. Экспресс-анализ намечающихся тенденций. Цепкий и памятный взгляд. (Если память порой и подводит критика, то своей чрезмерностью: иные из подмеченных им аналогий, переключек — а он любит сопоставлять *нынешних* с *прежними* — все же кажутся поверхностными, случайными.) Такова основная ткань этой уникальной в своей подробности хроники.

Другая ее составляющая — очерки или эссе, посвященные наиболее интересным для автора поэтам, в основном — старшего поколения. Но и они не столько портрет персонажей, сколько времени, только иного, предшествовавшего нынешнему — и в куда большей мере, чем принято думать, определившего его. Владимир Соколов и Окуджав, Евтушенко и Самойлов, Мориц (о ней лаконичное, одно из лучших в книге эссе: «На собственной мачте») и Межиров, Тряпкин и Слуцкий (фактически целое исследование: отклик на него см. в заметках И.Шайтанова в предыдущем номере «Ариона»)...

Вся книга представляет собой единое высказывание, столь же слитное, как и составившие ее название слова. Выпадают из него разве что имеющий мало отношения к поэзии полуочерк-полумемуар о Владивостоке, видимо, просто дорогой автору воспоминаниями о местах его юности, и странноватая по тональности зарисовка «Тюменский эпизод», скорее с некоторой ностальгией, чем с трезвой оценкой живописующая литнравы времен запойных поэтических декад и «десантов» конца 60-х.

«Прозапростихи» ценна не только широтой и подробностью наблюдений, но и афористичной точностью формулировок. «Евтушенковский демократизм предполагает такого «широкого читателя», глаз коего в пространстве стадиона не видно и, следовательно, не видно, светятся ли они умом». «Среднестатистический стихотворец симулирует сумасшествие». «Перекося в сторону самоновейшего — страх составителей отстать от новейших времен» (об антологиях). «Вся русская поэзия протянулась по оси между тронем и частным человечком». «Литературное одиночество выстрадывается, его надо заслужить». Выписки можно продолжить.

Фаликов — критик-старатель, но не критик-судья. Если и судья, то в спортивном смысле слова — тот, что взмахом флажка или свистком фиксирует ауты и офсайты (но скорей, в этой аналогии, тот человек, что сидит рядом с тренером на скамейке и помеча-

ет в блокнот удачные и неудачные пасы и обводки, главным образом — удачные). Ключ к этой позиции мы находим в его собственном признании о «щадающей критике»: «Жаль поэтов». Он сознательно не создает иерархии, более того — довольно последовательно разрушает ее. Это именно старательский подход к делу: и самородок в килограмм, и крупинка — все золото. Правда, в итоге может сложиться впечатление, что Бродский равен Тряпкину, а Кушнер — малоизвестному А.Королеву, но ведь пишет он, все ж, для людей осведомленных.

Впрочем, время от времени Фаликов влюбляется — то в «куртуазных маньеристов», то в Андрея Сергеева, то в молодого Максима Амелина, и тогда его монолог делается более живым и пристрастным, явственней прорезывается авторский голос. Думается, для «постороннего», не включенного в литературный процесс, читателя именно такие фрагменты представляют наибольший интерес.

Возвращаясь к «футбольной» метафоре, можно сказать, что по текстам этой книги не угадать, кто выиграл, даже — кто забил гол. Зато картина того, кто *был* на поэтическом поле и как и в какой манере играл — складывается скрупулезная. Учтивая, сколь часто пророчества критиков, даже великих, отказываются сбываться, такую установку можно понять. Окончательные оценки все равно расставят не раньше, чем через поколение. И до чего ж интересно будет тогда, с переписанной набело антологией в руках, заглянуть в эту добросовестную черновую хронику поэзии наших дней.

*Алексей Алексин*

Порою талант бывает трудно отличить от графомании. Творчество гениального безумца Хлебникова служит тому примером.

Не удивлюсь, если кто-то назовет стихи **Сергея Полинина** («Записки внутреннего человека», Тула: «Шар», 1999) «графоманскими» — они с трудом поддаются расшифровке (если вообще поддаются), смыслы состыкуются на первый взгляд достаточно произвольно, даже правила грамматики нарушаются. Зато как нарушаются!

В час вечерний сугроб посинеет,  
что подумаешь: «Это алкаш».  
Плотно сомкнут молчаньем, читая  
сексуальную полосу туч.

Кого-то такая «неряшливость» оттолкнет. И все же, у нее есть универсальный прототип — я имею в виду внутреннюю речь. Поток сознания. Когда сигналы из внешнего мира причудливо преломляются, сталкиваясь с ассоциациями мира душевного, умственного.

Регулярность, дискретность внутренней речи чужды — при формальном расчленении книги на отдельные стихотворения и на разделы (пять «Тетрадей»), стихи Полинина неразложимы; они являют собой целостный массив. Целостный, но не однородный — как и положено при «внутренней речи», смысловая направленность и эмоциональный заряд каждый следующий миг меняются, причем достаточно непоследовательно с точки зрения логики внешнего мира («...Света слышен в коленях порой перебой: / это — чтоб ему! — облачко ходит. // Не до бульканья песен, льющихся из... / снег вишнево-души-

стый ох! За горами. / Туго свернута в трубку ландыш-строка, — / в руки власть отдана матерщине. //А в душе — кипарисы...»). Мысленная речь при попытке зафиксировать ее на бумаге оставляет (даже в ритмически организованном виде) впечатление разорванности, алогичности, состыковки отдаленных понятий («Плуг прошел по воде — и отвалами волны. / Углубляется жук, средоточец, другими словами. / К облаку — взгляд: поразодрано в ключья ветрами. / Руки души потянулись... тебя обнимают...») Попытка воспроизвести поток сознания заодно воспроизводит свойственный этому потоку хаотичный напор:

Сейчас я мучаюсь... Тогда как невоспитанно все было!  
Рекою в море впал, но я не придавал значенья.  
Я мог удариться, нет-нет, не головой, а в бегство.

Поэт, в отличие от графомана, не может существовать вне культурного поля — в стихах Плынина можно найти не только гремучий сплав Хлебникова и Есенина («Черное стадо. Деревья свежеют. / Коленки берез пробирает бурав»), но и прямые отсылки к Батюшкову («О память неба, ты сильней / рассудка моего земного...») и Мандельштаму («И вдруг: над волнами стоим, бросая вызов. / Сыночек маменькин — волна, а на губах что? — пена»). Но более всего стихи эти с их спорадической подрифмовкой и свободной импровизационной речью, загнанной в русло четких ритмических клише, укладываются в систему Вагинова (ну, хоть эти: «...Вся округа в репьях собачьего лая. / Снег / особенно жилист под яблонью... Тени, — / черная кровь под ногами бежит!»). Традиция более чем достойная.

Насколько близким покажется такой причудливый сплав созерцательности и эмоциональных взрывов анемичному городскому человеку? И привлечет ли эта небольшая, скромно (хоть и вполне приглядно) изданная книжка внимание ценителей, чей внутренний слух истрепался под напором авангарда и постмодерна? Кто-то раздраженно захлопнет ее сразу, кто-то, подобно мне, быть может, зацепившись взглядом за случайные строки (ну как пропустить: «Я б ложку протянул в малиновый закат / и наслаждался б, как бурлак — покоем! / Из лесу в тапках вышел Тихон-вечер, / заулыбался мягко и тепло»), начнет разматывать клубок собственных давних ощущений, воспоминаний и ассоциаций.

*Мария Галина*



## Борис Горзев

### НОЧНЫЕ СТРОФЫ В МАЕ

1.

В саду, меж вишен, до надрыва сладко,  
хотя, увы, уже не лихорадка  
любовных бдений до пяти утра,  
с сопящим ангелом (последнее — покамест),  
которой снится детородный аист,  
но я — не он: ни пуха, ни пера...  
Прелюдия банальна и стара,  
да и финал заранее известен.  
В деревне даже грех мелкопоместен  
и всё, как сказано, действительно игра —  
однако кроме сада и сарая,  
где ночь и пусто, как в песках Синая,

2.

но слышно все. Вот запеваёт птица,  
вот ангела прозрачная ключица

за вздохом обтекает мыс  
моих сомнений, и во сне не стертых.  
Мы были не в живых, мы были в мертвых,  
но тех, кому положен парадиз.  
Я мог бы молвить: «Вы устали, мисс?» —  
или иначе: «Ты жива, голубка?»  
Не все ль равно: и юбка что уступка,  
полураздетость — тот же компромисс.

## 3.

Мне пятьдесят. Я прожил больше срока,  
и если брал, то только как сорока,  
крадущая блестящую муру;  
в моем гнезде — ее скоплений залежь,  
которой не приманишь, не одаришь —  
ну, разве подмигнешь ей поутру,  
слетая наземь. Перья на ветру  
топорщатся, и холодна водица,  
в которой отражаюсь я — не птица,  
а помесь гамадрила с кенгуру.

## 4.

Привет, о чудо! Что, слагаешь вирши?  
А май слагает зацветанье вишни —  
всевышнее, пожалуй, торжество.  
Что там слова, коль этот белый лепет,  
пусть раз в году, а вот, поэму лепит,  
из света, из воды — из ничего!..  
Сопи, голубка. Жизни кочевой  
тебе еще достанет. Спи покуда —  
покуда май, покуда чудо-юдо  
в моем обличье здесь еще, с тобой.

## 5.

Валить мосты — не проще ли простого,  
как в книге про Людовика Святого, —  
валить — не ставить! И уже не мост  
меж нами, а, конечно, бездна.

Но ты взлетишь — ты ангел, и любезно помашешь мне откуда-то со звезд, пред тем как мне, и, ясно, во весь рост, придется влипнуть в немоту базальта. Не худший случай: не исполнив салто, обидней было б покидать помост!

6.

Сопи, голубка. Редкая удача: полусарай (иль то же — полудача), где, обнявшись, в неясном полусне лежим с тобой, два тихих оккупанта; вот вишен лепет, птичье бельканто... Чего ж еще — по крайней мере, мне? Тебе — не то! Тебе еще в войне за право царствовать

отдать придется крови.

Привыкнешь: жизнь — базар условий, еще послужишь, ангел, сатане!

А здесь, сейчас, покуда май и вишни, грехи, голубка: за тобой — Всевышний.





## Вячеслав Куприянов

### ВИДЕОКЛИПЫ

#### 1.

звучит музыка революции  
блок слушает  
появляется маяковский  
навстречу небо  
снимает перед маяковским шляпу  
подходит барков  
снимает штаны  
делает в шляпу  
барков с маяковским после смерти  
стоят почти что рядом  
они сжигают библиотеку блока  
блок поет  
мировой пожар раздуем  
барков поет  
дело в шляпе



блок поет  
ветер ветер  
белый снег

2.

звучит аппассионата  
ленин слушает  
маяковский поет  
ленин жив  
после смерти нам стоять почти что рядом  
вы на л а я на м  
появляется есенин  
есенин поет  
для меня и ленин не икона  
появляется зверье  
набрасывается на есенина  
голос есенина из звериных глоток  
никогда не бил по голове  
из маяковского появляется пастернак  
я один все тонет  
из ленина появляется сталин  
у мэня других пысатэлэй нэту

3.

звучит музыка перестройки  
евтушенко поет  
горбачев с тэтчер слушают  
поэт в берлоге больше чем медведь  
хор чеченцев под руководством кобзона  
поет  
хава-нагила хава-нагила  
появляется дмитрий александрович пригов  
в форме милицанера  
его вопль перекрывает хор  
чеченцы в страхе разбегаются  
кобзон поет  
в этом наша сила  
пригов цитирует

где гойя  
после смерти нам стоять почти что рядом  
входит гойя появляясь из берлоги  
я — гойя  
кобзон и пригов с достоинством удаляются  
гойя поет  
медведь в берлоге больше чем поэт  
  
медведь в россии больше чем медведь

#### 4.

после смерти  
все лежат  
почти что рядом

### ХОРОШИЙ ЯПОНЕЦ

хороший японец вежливо ловит рыбу  
хороший японец ловко делает хакари  
хороший японец ловко отрубает голову  
довольно редкому плохому японцу  
хороший японец любовно выводит иероглиф  
хороший японец заботится о больших числах  
не тесно ли им в портативном приборе  
хороший японец вежливо уступает место  
другому японцу который лучше считает  
хороший японец осторожен с чужеземцем  
как бы тот не испортил что-то в чужой японии  
хороший японец в буддийском саду камней  
стоит как самый достойный камень  
хороший японец рядом с хорошей японкой  
раз в году запечатлевается на вечную память  
возле всех знаменитых чудес света



Конные статуи всех времен и народов  
понесли своих грозных всадников  
в сторону уверенно протянутых рук  
и в конце дальнего пути

все они сбились в огромное зловещее стадо  
в неведомой точке земли

Теперь надо разбиться  
на два враждебных войска  
и начать решающую битву  
за место в истории

Надо только найти  
сам принцип  
например  
бронзовые  
против  
чугунных



## МЫ ВСЕ — ЖЕРТВЫ ПРОШЛОГО

Брейтен Брейтенбах по национальности принадлежит народу, который на его родине занимал господствующее положение. Брейтенбах мог пользоваться многими привилегиями и благами. Но он уехал, когда ему исполнилось двадцать лет. Путь обратно ему был заказан, ибо он женился на женщине другой расы, а по законам, действовавшим в его стране, это запрещалось. Затем он нелегально вернулся на родину, решив бороться против ненавистного режима. Его уже ждали. Арестовали.

Его судили люди, принадлежащие к его собственному народу и считавшие себя выразителями интересов этого народа. Приговорили к девяти годам. Провел в заключении семь с лишним лет, причем долгое время — в одиночной камере. Освободили за полтора года до срока — из-за ходатайств чужой страны, и поставили условием, чтобы он снова уехал с родины.

После освобождения он делал все, что мог, чтобы рухнули установленные там порядки. Горячо обрадовался, когда это произошло.

Но, вернувшись на родину, увидел, что его собственный народ не только потерял там привилегированное положение, но и подвергается обвинениям за прошлое. Люди, с которыми он когда-то вместе рос, жил, учился, те, с кем связаны его детство и юность, теперь не уверены в будущем, испуганы, растерянны. Не знают, как жить дальше.

Так что новые порядки, которых Брейтенбах добивался, тоже оказались ему не по душе. Он почувствовал себя ближе к своему народу. Свои произведения, во всяком

случае, некоторые из них, снова стал писать на родном языке. Хочет купить дом на родной земле. Заявил, что новый режим, как и прежний, дает ему понять, что эта страна – не для него. Но что, чего бы ни добивались любые уходящие или приходящие правительства, он сам считает эту страну своей. И никто не вправе ее у него отнять.

Не буду судить, во всем ли оправданны прошлые и особенно нынешние настроения Брейтенбаха. Дело не в том, насколько объективно в них отражается реальность. Его, как поэта, трудно понять, не зная этих его настроений и его слов: «Мы все – жертвы прошлого».

...Теперь – немного конкретней. Родился Брейтенбах в 1939-м. Родина – Южно-Африканская Республика. Его народ – африканеры, или, как у нас чаще пишут по старинке, – буры. Потомки голландцев, обосновавшихся на Юге Африки три с половиной столетия назад. Порядки, против которых он выступал, – апартхейд (или, как у нас не вполне точно писали, – апартеид), режим, основанный на расовой дискриминации всех «небелых». А женился он на вьетнамке. Поселился в Париже.

Повидать родину все же очень хотелось. В 1971-м не удалось – не дали даже сойти с парохода. В 1973-м все же разрешили, дав его жене Иоланде на три месяца (!) статус «почетной белой».

В 1975-м он, приехав нелегально, решил показать, что и среди белых есть люди, готовые бороться против расизма. Правда, такие люди в Южной Африке уже были, прежде всего, среди коммунистов. Но объединяться с коммунистами Брейтенбах не стал. Он хотел создать собственную организацию.

Взяли его сразу же, на аэродроме. Осудили на девять лет. За него вступались, просили деятели культуры разных стран. Ведь он уже к тому времени был известен. В Амстердаме уже вышел двухтомник его произведений.

Но ничего не помогло. Тюрмы, одиночная камера, лагерь – в Кейптауне и Претории. «Скостили» только последние полтора года, и то лишь под давлением французского президента Франсуа Миттерана.

В тюрьме очень много писал – иначе в одиночке мог бы просто сойти с ума. Правда, все написанное проходило через руки тюремщиков, через их просмотр.

Выйдя из тюрьмы в 1982-м, вернулся в Париж. Принял французское гражданство и начал писать свои книги по-английски, а не на африкаанс, языке африканеров, но не перестал от этого ощущать себя африканером.

Объездил весь мир. Писал очень много, и стихи, и прозу. Увлекался средневековой китайской философией, буддизмом. Героями его книг стали люди разных континентов, разных культур.

Но как он ни называл тех, о ком писал: мистер Бёрд, мистер Миррор, Лазарус, Ян Африка, Венгей Бёрд, Брейтен Брейтенпах, Биббербек, Бьюборс или еще как-то, это он, Брейтен Брейтенбах, его судьба, его жизненный опыт, его мысли. Таков удел многих писателей. Марсель Пруст считал, что большинство авторов сквозь все свое творчество продолжают писать одну и ту же книгу. А Брейтенбах прямо это признает. В поэме, которая служит как бы девизом одной из книг, сказано:

Биография,  
Которую я повторяю писать,  
Всегда одна и та же...

К нему пришло и признание на родине. В 1990-м он получил в ЮАР высшую литературную премию – за выпущенную годом раньше книгу «Память о снеге и пыли», где говорится о годах изгнания и тюрьмы. В ней рассказ ведется от лица Мано, южноафриканского цветного (по южноафриканской классификации – человека смешанной крови) и Мерет, эфиопки, его возлюбленной. Их судьба – история самого Брейтенбаха. Отчасти такая, какой она была в действительности, а отчасти романтизированная. Мано, герой книги, повторяет: «Каждая жизнь – это роман».

Эта книга, как и многие другие, вышедшие из-под пера Брейтенбаха, носит на себе отпечаток тех литературных идей, которые повлияли на него в течение десятилетий его жизни в Париже, и прежде всего – постмодернизма. Вместе с тем он предупреждал своих соотечественников против слишком широкого увлечения интеллектуальными исканиями Запада. Он стремился понять и прочувствовать нужды и настроения «третьего мира».

Его положение оказалось особенно сложным. Перед ним стояли идеи не только двух миров: западного и афро-азиатского. Его родной народ, африканеры, не вполне относит себя к любому из этих миров. Его называли «белое племя Африки». Мир видел в африканерах-бурах то героев борьбы за независимость – как во время англо-бурской войны 1899–1902 годов, то создателей самых крайних расистских порядков – как после 1948-го, с установлением режима апартхеида.

Брейтенбах стремился проникнуться идеями борьбы против колониализма, евроцентризма и особенно против расизма белых, пустившего такие глубокие корни в его стране. Он даже осуждал «отсталые концепции господствующей культуры африканс».

В 1994-м режим апартхеида окончательно рухнул. Власть перешла к черному большинству, и Африканский Национальный Конгресс стал правящей партией. Брейтенбах это приветствовал. Но реальность оказалась сложной. Правда, той «кровавой бани», которую многие ожидали при переходе власти, не произошло. АНК сумел удержать экстремистов, которые хотели расправы с белыми. Однако горечь векового унижения все же дает о себе знать.

На карте мира теперь уже нет названия: Трансвааль. А для сердца африканера оно значило очень много. Во время церемонии вступления Табо Мбеки в должность президента ЮАР, в 1999 году, памятники африканерским политическим деятелям прошлого были прикрыты, задрапированы. Все портреты африканерских политиков давно уже сняты со стен залов парламента. Обсуждается вопрос о переименовании городов и чуть ли не в первую очередь – Претории, давней столицы Трансвааля, с которой так связана история африканеров.

С переходом власти к черному большинству, а вернее, к правящей партии, в стране провозглашена политика affirmative action. Дословный перевод – «утверди-

тельное действие» — ни о чем не говорит. Политика эта означает: открыть возможности для тех, кто раньше подвергался дискриминации. Против этого такие люди, как Брейтенбах, разумеется, и не думали возражать. Но среди африканеров растет ощущение, что это они теперь подвергаются дискриминации, что им трудно устраиваться на государственную службу, что их стремятся отправить на пенсию раньше положенного возраста. Что за любую критику их обвиняют в расизме. Что в проходящих в последние годы кампаниях «по борьбе с расизмом» белому населению, и особенно африканерам, предъявляются порой огульные обвинения.

У Брейтенбаха все это вызвало сложные чувства. В 1998-м он издал книгу воспоминаний о той жизни, что он видел в детстве и юности. О тех людях. Об их нравах. Он искал в музеях портреты, которые еще недавно висели. Но оказывалось, что они уже сняты.

Несколько слов о переводчице. Евгений Витковский заинтересовался Брейтенном Брейтенбахом в начале 70-х, когда его имя не имело еще всемирной известности. Годами готовил он том своих переводов. Ради него в значительной мере и выучил африкаанс. Но лишь несколько подборок увидело свет — главным образом, в восьмидесятые годы. Основной массив переводов еще ждет публикации.

...А стихи Брейтенбаха, признанно лучшего поэта сегодняшней Южной Африки, говорят сами за себя.

*Аполлон Давидсон*

## Брейтен Брейтенбах

### ПЫЛАЮЩИЙ МИНДАЛЬ

— быстро вечер приходит:  
ветер к земле приближает седые порывы  
и деревья колеблют свои кровеносные кроны  
у моря влажнеют глаза —  
это прекрасно когда расцветает миндаль

— море красуется в первом черном костюме  
и старается к нам повернуться спиной  
деревья мерцающая склоняются к морю  
лижет почву молочное стадо —  
это прекрасно когда расцветает миндаль

— ветра сухого порывы глотает ослица  
больше не блеет коза

вымя овцы незаметно твердеет  
свирельщик-пастух ускользает по нотам холмов —  
это прекрасно когда расцветает миндаль

— как летние птицы летят под поблекшей луной  
умирая  
как ящерица меж камней продвигается шариком ртути  
чтобы жить —  
это прекрасно когда расцветает миндаль

— не тогда ли случается нам задрожать  
и почуять в глазах теплоту и увидеть  
миндальное пламя свечи  
и понять как торопится кровь к напряженным рукам?

я приду и тебя обрету ты я знаю прекрасна  
одетые белым холмы начнут осыпать лепестки  
время настанет купания в море искристом  
и день так нескоро взойдет на притихшие кроны  
— ибо снова миндаль язычки зажигает свои



Я хочу умереть и уйти к отцу  
ногами вперед в Веллингтон\*  
ослепительный в свете воспоминаний  
о мрачных и темных комнатах  
о звездах сидящих на крыше подобно чайкам  
и ангелах копающих червей в саду  
я хочу умереть и взять совсем немного вещей  
в дорогу  
через холмы Веллингтона  
сквозь деревья и сумерки  
к моему отцу —  
солнце будет биться о землю  
ветхие петли будут скрипеть под волнами ветра  
мы будем слышать жильцов

---

\* Веллингтон — городок в Капской провинции, где прошло детство Брейтенбаха.



топающих над нами  
и стук шашек на заднем крыльце  
— ну и плут мой старик —  
и перед сном  
новости по радио

братья мои друзья до гроба  
не надо дрейфить: жизнь еще держится  
словно плоть на наших костях  
но смерть беспардонна —  
мы приходим и уходим  
подобно воде из крана  
подобно вдоху и выдоху  
подобно тому как приходят и уходят:  
наши кости хотят на свободу  
так идем же

как только умру со мной к моему отцу  
в Веллингтон где ангелы копают червей  
чтоб выуживать в небе жирные звезды  
дайте нам умереть истлеем не будем тужить:  
у моего отца был изрядный дом с меблированными комнатами

### ГДЕ ЖЕ ПРАВО ПРЕВОСХОДСТВА?

наша консьержка вдова 86 лет  
мадам ля консьерж  
только что упала  
тяжелый случай  
«эту зиму я переживу»  
«перезимую»  
скорая помощь общественной благотворительности  
в общем почти уже катафалк  
только что подобрали  
кладут на носилки  
один из санитаров лысый  
ливанский сухогруз «Нагусена» тонет у  
западного берега Дании  
к двенадцати часам подобрано 19 трупов  
везде одна вода

королева Юлиана сегодня торжественно откроет  
«Трондур» в тяжелом состоянии то же самое «Анхелос»  
ох ох  
ураганы катастрофы

там ее несут консьержку нашу вдову 86 лет  
мадам ля консьерж качаются носилки  
не тревожьтесь не уроним  
только не трясите  
через эту дверь всегда только под углом  
не хлопайте потом штукатурку подметать кто будет  
кажется поехали  
один из санитаров лысый  
кажется уже накрыли простыней  
тяжелая лежит ни дать ни взять индейка на подносе  
все там будем  
до свидания мадам ля консьерж  
оревуар  
конечно бон вуаяж  
ветер воев штормовой цунами наводнения  
весь мир водою залит  
сигналы бедствий отовсюду  
несчастный случай тьма  
смотри со всех сторон  
шагают новобранцы смерти  
коса в руке сухой паек с собой

### КАЗНЬ ГАРРОТОЙ

*Сальвадору Пуйгу Античу\**

Там в камере ждут накрахмаленные господа  
черные костюмы сигаретки на нижних губах  
и у каждого муха на лбу;  
в тихой тюрьме в умирании ночи  
шаги прозвучат словно выстрелы в упор.  
Выстрелы в ночь туда где ни врага никого;

---

\* Борец каталонского Сопrotивления, казненный гарротой (удушением) в феврале 1974 года.

он будет плотно пристегнут к деревянному стулу  
и воротник замкнется у него под затылком  
(он не должен захрипеть — это некрасиво);  
палач за его спиной за его головой за его душой  
начинает вращенье стального винта  
рукою что проклята до скончанья веков  
пока не сломаются шейные позвонки.  
Слишком для многих день никогда не настанет.  
Во дворце под надежной охраной как муха в утробе гнилой  
сидит палач-старикашка заплывший жиром  
он проводит концом языка по вставным зубам;  
шаги звучат возбуждая его ослабевшее сердце.

*Перевод с африкаанс Евгения Витковского*

**БЛАГОДАРИМ**  
**Благотворительный Резервный Фонд**  
за грант

на проведение поэтических вечеров журнала «Арион» в провинции!

**ПОДПИСКА — 2001**

***Уважаемые читатели!***

**Чтобы подписаться на «Арион»,**  
надо отправить из любого почтового отделения денежный перевод по адресу: 103006, Москва, ул. Садовая-Триумфальная, д. 12—14, редакция журнала поэзии «Арион». Четко укажите в графах «*талона к переводу*» свои Ф.И.О. и полный адрес, а в графе «*Для письменного сообщения*» проставьте срок подписки («годовая», «2-е полугодие») и количество экземпляров

**Стоимость** полугодовой подписки с доставкой по РФ — **50 руб.**,  
годовой — **100 руб.**; с доставкой в страны СНГ — соответственно **90** и **180 руб.**

**ПОДПИСКА С ЛЮБОГО НОМЕРА**

Журнал выходит в марте, июне, октябре и декабре

***Не забудьте подписаться на «Арион»!***

**ЖУРНАЛ ПОЭЗИИ «АРИОН»**

**можно купить:**

- В Москве:** «Гилея», «Графоман», «Эйдос»,  
«Дом Книги» на Новом Арбате, «Согласие»,  
«Мир Печати» и др., а также в редакции журнала
- В Санкт-Петербурге:** «Дом Книги», «Книжная лавка», «Борей-Арт»,  
«Университетская книга» и др.

**подписка за рубежом:**

через ЗАО «Международная книга-Периодика» — каталог: <http://www.mkniga.ru> — 117049, Россия, Москва, ул. Большая Якиманка, 39;  
E-mail: [info@mnkiga.msk.su](mailto:info@mnkiga.msk.su); факс: (095) 238-46-34; тел.: (095) 238-49-67,  
**а также через его контрагентов** в соответствующих странах

или: «KUBON & SAGNER» Buchexport-Import GmbH — D-80328 München,  
Germany; tel.: (089) 542-18-110, telefax: (089) 542-18-218  
E-mail: [postmaster@kubon-sagner.de](mailto:postmaster@kubon-sagner.de)



4 . 2 0 0 0



# Арион

ЧИТАЙТЕ  
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

новые стихи Олега Чухонцева,  
Иины Лиснянской, Новеллы Матвеевой, Вадима Перельмутера

обзор Ильи Фаликова: поэтические итоги года

о «большой форме» в современной поэзии

заметки Игоря Волгина: «литое как жанр»

Ж у р н а л П о э з и и