

3 . 2 0 0 1

ISSN 1562-8515



арион

3
2001



ж у р н а л п о э з и и

3 . 2 0 0 1



Арион

№31

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

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
E-mail: arion@arion.ru (присланные по электронной почте тексты не рассматриваются)

Электронная версия: www.arion.ru

Рукописи не рецензируются и не возвращаются
Уважаемых коллег просим при перепечатке ссылаться на наше издание

ПОПЕЧИТЕЛИ ЖУРНАЛА:

Московская межбанковская валютная биржа
Национальный резервный банк
САО «Ингосстрах»
Компания «СМА Small Systems АВ»
Благотворительный резервный фонд
Федеральная служба налоговой полиции РФ
Агентство «Интерфакс»

ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:

Александр ЗАХАРОВ (председатель), Михаил КОМИССАР, Александр ЛЕБЕДЕВ,
Людмила ПИХОЯ, Евгений ТУМАНОВ, Михаил ШВЫДКОЙ, Сергей ШИЯН

Техническая поддержка издания —
ЗАО «РИК Русанова» и издательское объединение «Композитор»

Из общего тиража номера по решению Попечительского совета
351 экземпляр бесплатно рассылается в библиотеки РФ

Налоговая льгота — общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93, том 2; 952000 — журналы

Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ № 4505

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

© Редакция журнала поэзии «Арион»

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

	читальный зал
Давид Шраер-Петров. Колесом колеса в колесе24
	голоса
Татьяна Бек5
Александр Шаталов9
Александр Фролов13
Игорь Шкляревский44
Иван Волков46
Михаил Кукин48
Елена Дубровская66
Александр Кушнер75
Арсен Мирзаев79
Глеб Шульпяков82
Александр Ревич98
Света Литвак104
	листки
Сергей Суций, Николай Родионов, Зинаида Палванова, Сергей Золотарев, Надежда Горлова, Герман Лукьянов, Григорий Стариковский, Сергей Нещеретов, Евгений Лебков, Михаил Гутман, Юлия Хайрутдинова34
	мастерская
Николай Байтов61
	свежий оттиск
Игорь Шайтанов. Формула лирики (о новой книге Евгения Рейна)40
Александр Пылькин <i>Вступительное слово Ильи Фаликова</i>116
	групповой портрет
Санджар Янышев, Сухбат Афлатуни, Вадим Муратханов, Михаил Книжник107
	пантеон
Арво Метс <i>Вступительное слово Вячеслава Куприянова</i> <i>Публикация Натальи Метс</i>51
	транскрипции
Томас Венцлова <i>Вступительное слово и перевод Виктора Куллэ</i>121
	монологи
Кирилл Кобрин. Дрезденский счет17
	анналы
Олег Клинг. Три волны авангарда86
	ойкумена
Ян Шенкман. www.stihov.net (о поэзии в Интернете)69

В оформлении номера использованы графические работы Михаила Васильева (4), Сергея Соловьева (65), Татьяны Рассказовой (103)





Татьяна Бек

• • •

О.К.

Что касается Кёльна, — его разбомбили дотла,
Исключая Собор, потому что служил орьентиром...
Городское пространство осталось в чем мать родила
С виноватою каверзой плакать вослед бомбардирам.

Это позже сквозняк запоет меж лесов и стропил,
Подбивая природу калькировать что потеряла.
И подумал Господь — и тяжелой печатью скрепил
Накладные бумаги по поводу стройматерьяла.

...Накануне Крещения выпал такой снегопад,
Что похоже на бедствие. Впрочем, светло и привольно...
Начинается эра (какая?) — и птицы не спят,
А поют в витражах. Вот и все, что касается Кёльна.



Художница пашет с утра в ателье.
Собака лежит на цементном полу.
Не терем, не замок, не дом, не шале,
Но короб рабочий, где свалка в углу.

«Квадрат» — неуместно сказать *окружен*,
Скорей *оквадрачен* кусками фольги.
Художница смотрит и думает «Schön?»*
На бедные смыслом квадратокурги, —

Решая ремесленно важный вопрос:
Возможно ли *кальку* взвинтить изнутри?
Назавтра грядет инсталляция... («Пес,
Ты слишком живой и мохнатый, замри!»)

Ключи, фотокопии плюс ордера
Развесит по стенам, втирая *повтор*
В собачью сетчатку, чтоб позже (ура!)
Сорваться — на воздух, на ветер, на двор, —

Впадая, как мелкая речка, в кураж...
А лай означает веленье: «Восславь,
Играя и бегая (к черту — коллаж!),
Кривую,
 вонючую,
 теплую явь».

А явь изнывает, и дышит, и мрет,
И плачет в подушку, и прет на рожон,
И — кукиш художнику, ежели врет!
...Должно быть, лишь это — воистину schön.



О, год проклятый — навет, и змеиный след,
И окрик барский, и жатва чужого хлеба...

* Schön — красиво (нем.)

И даже кошка, роднее которой нет,
Под Новый Год ушла без меня на небо.

Сквозь крест оконный — портовых огней игра:
Моя пушистая азбуку неба учит...
— Скажи: куда мне? Скажи, что уже пора. —
...Молчит, и плачет, и, всхлипывая, мяучит.



Это Альтона. Эльба. Сидим в «поплавке»,
Отражаясь в мерцающей влаге:
Каравеллы, буксиры и пестрые флотские флаги...
— Погадай по руке!

«Раздвоенье житейской дороги на путь
И тропинку зигзагом... Огромная шишка Венеры.
И успех — не из мрамора, а из легчайшей фанеры...»
— Ты меня не забудь, —

Пианист из Сибири в шарфе demodé
И в фуражке — старинной, веселой, нелепой!
...Дунаевский, и Вагнер, и зимнее небо над Эльбой...
Солнце: демон в воде?

БАСНЯ ДЛЯ ДРУГА-СОБАЧНИКА

Когда тебя Всевышний приведет
В роскошное жильё,
Где пышное влачит довольствие свое
Сиамский кот, —
А ты, мой друг, войдешь в обносках и с собакой,
Тогда она — не лай, а ты — не вякай.
Иначе дело вдруг оборотится дракой.
Скорей, мой друг, назад, под небо, на помойку!..
Дворняги и божжи — свободны, а коты
Сиамские — зависимы, поскольку
Не знают, кроме хоромов, широты,
В залоге пребывая у господ.

И чем корма сытней,
тем участь их напрасней...

Тебя ж я поздравляю этой басней
С тем, что ты сам — скорее пес, чем кот.



Еще со времен окропленной чернилами парты
Судьба не писала полотен, а — мелочь, рисунки...
Я слезы и вой умирjala, как жители Спарты,
Ходившие на людях и в иступленье по струнке.

Зачем же сегодня — с седою как лунь головою
(Навыорот шиворот, чья потрясает изнанка) —
Я плачу, как девочка, и с наслаждением вою,
Свободная, старая и вообще не спартанка?

Затем что безумье уродливо, но соприродно
Небесному шифру, — а мне он дается впервые...
Собой не владею? Зато развернула полотна —
Цветастые, мокрые и, как Творенье, кривые.



Александр Шаталов

РУССКИЙ КОНСУЛ В АЛЕКСАНДРИАПОЛЕ

русский консул в александриаполе
должен был улаживать
споры между русскими подданными
греческими купцами
редкими чиновными вдовами
какими-нибудь болгарами
или даже еврейскими портными
жертвовавшими иногда
несколько золотых на помощь
пострадавшим от наводнения в астрахани
тут и греческий консул
плетуший свои интриги
чтобы через них скорее возвыситься
и француз и австриец
все время норовящие сравить русских с турками
надо с утра рассмотреть все жалобы

вникнуть в суть конфликта
переговорить с турецкими властями
поддержать православное устремление
вновь обращенных
ну и еще много всяких хлопот
не имеющих никакого отношения
к дипломатии
правда в свободное время
можно хоть на базар или спортивные состязания
смотреть как обнаженные турки
где-нибудь в селе вежливо меряются силой
нежно хватая друг друга за причинные места
и тут же порывисто извиняясь
любоваться породистыми жеребцами
курить кальян обсуждая насущные проблемы
изредка отмечая поощрением
строгих турецких юношей из хороших семей
имеющих европейское образование
и склонность к серьезным беседам
разговаривать с ними о византийстве
роли православия и проблемах
развития новой экономической зоны
а может быть кого-нибудь из них
и взять в консульство на работу
писчим или помощником
руководствуясь самыми лучшими побуждениями



кафе *la opera* очень похоже на кафе *reggio* в нью-йорке
такие же темные подтеки на стенах и потолке
и тусклый свет хрустальных ламп. столь же публичное место.
время от времени сюда заходят с *ramble*
праздно шатающиеся юноши растерянно оглядываясь по сторонам
не замечая на себе сразу взгляда горячих глаз
но все же более девушки
бледные цветы британии и ирландии
томно заглядывающие в свои записные книжки

и меланхолично жующие жвачку
 пятидесятилетний жгучий брюнет в черной майке и черных очках
 сосредоточенно читает *el paico*
 машинально поигрывая браслетом от часов
 и время от времени поднимая глаза
 на проходящих мимо его столика молодых людей
 кафе со своей историей
 зимними вечерами здесь бывает особенно уютно
 завсегда таи пьют пиво и громко смеются друг над другом. легко
 перенестись отсюда в венецию или рим везде
 вы найдете такое место где можно будет сидеть одному
 за маленьким столиком обжигая горло горячим кофе
 куря лениво пролистывая старую газету и смотря в окно
 где как в аквариуме проплывают мимо тебя
 смуглые юноши с пестрыми перьями вставленными в пышные прически
 громко напевая арию из незнакомой пока еще постановки

ПОДСНЕЖНИКИ

снег уже спал но листва не распустилась
 порывы ветра бросают в глаза
 мелкий сор какую-то пыль и строительный песок
 небо то ярко голубое промытое словно
 вылизанные щенком глаза соседского мальчика
 то вдруг серое и хмурое говорящее о перепадах настроения
 где-то в тени забора или канаве в последней снежной крошке
 еще лежащей толстой коркой под стволами деревьев
 в роще ли что стучит мерзлыми ветками у городских гаражей
 в палисаднике ли у заброшенной дачи
 в сокольниках или измайлово
 в тяжелой густой синеве сумерек начинают появляться они
 бледно зеленые весенние цветы
 символы наступающей оттепели
 в пятнах осклизкой глины и синих прожилках венозных сосудов
 подснежники весенние сюрпризы проходим
 целующимся парочкам и прогуливающимся мамашам
 нежное соцветие красок «лети с приветом вернись с ответом»
 чьи-то мужья и жены за зиму пропавшие

домой к ужину не вернувшиеся;
«бросил другую завел» рыдает в подушку крашенная блондинка;
«сука» скрипит зубами небритый старший лейтенант;
«сыночка моя глупая» поскуливает старуха;
голая нога торчащая из снега вытекший глаз
распавшаяся ткань одежды
свалявшиеся в густую массу русые локоны
весенние цветы нежно именуемые подснежниками
вот он март время цветенья долгожданной встречи
похлопываний по плечу
«встретились наконец ты на меня больше не обижаешься
ну как дела да я тебе звонил даже хотел письмо написать
плачу ли нет не плачу ведь вот же встретились
я губной помадой губы тебе нарисую
химическим карандашом брови проведу
волосы твои по памяти на бок расчесу сыночка-сыночка»



Александр Фролов

СИМВОЛИСТЫ

Полвека друг другу небесные муж и жена,
духовные зерна от плотских плевел очищая...
Вот скука какая! Нет, нет, я не верю: сполна
ужель не вкусили семейного ада и рая?

Нет, мне не представить, как долгие тянутся дни
в слиянии братско-сестринско-бесплотно-духовном.
Неужто и правда друг к другу ни разу, ни-ни,
они не прильнули в бездумном порыве любовном?

Как можно! — тащить через жизнь этот крест, этот груз
взаимоотказа!.. Их ангельский, их белоснежный
астрально-сакрально-трансцендентальный союз
какой Абельяр освятил навсегда безутешный?

Какая тоска непознания! Холод какой
нездешний!.. Затем ли был дан им язык человеческий?..

Нет, я задохнулся бы, умер без нашей земной,
без нашей взволнованной, влажной, беспамятной речи;

нет, я бы не вынес безгрешных стерильных ночей!
О, лучше бы сразу — ослепшим остаться, оглохшим...
Я только руке доверяю затекшей своей,
я только губам доверяю своим пересохшим...

...Кастальская свежесть, и муз озорных шепоток,
подначки, словечки на языке голубином,
и мягкая мгла, и беспутный во мгле табунок,
бродящий в ночном по знакомым холмам и долинам...



Любе

Мы трезвее Папы Римского с тобой,
и спокойны мы с тобой, как никогда...
Я скажу тебе с последней прямою:
все лишь бредни, чепуха и лабуда;
этот век не подпереть уже плечом.
Мы последние, за нами — хоть шаром...
Только детки наши знают что почем;
им водить теперь, а нам свистеть щеглом.
Вдоль по Питерской на роликах бежит
чудо-чадо наше — ветер в голове...
Кроме перечня ошибок и обид,
ничего мне не придумать поновей.
Да и слушать ей когда? Летит стрелой:
все скорей-скорей, и все — потом, потом...
Говорю тебе — с присущей прямою —
мы последние. За нами — не потоп,
а, хотим ли мы того иль не хотим, —
наступает эра «NEXT» и время «Ч»...
Мы последние. За нами Третий Рим —
пыль столбом и груда кирпичей.



Для кого этот росчерк посмертный на красном граните —
в полумраке кладбищенском странно двоющийся, зыбкий...
Неужели сличать кто-то станет, в журнале прибытий
расписаться потребует во избежанье ошибки?
Для Графолога вышнего, что ли? Любви Его ради
к «мене-текел...» и прочей шифрованной жути лукавой?..
Где фамилия, инициалы? Ни сбоку, ни сзади
не видать ничего, только след от распила шершавый.

Кто же так обессмертил дрожащую руку поспешной
и тщеславной заботой? Кто так обессмыслил прощанье?..
Эта подпись, возможно, родне дорога безутешной,
как намек, может быть, на предсмертную блажь в завещанье.

Что стоящим в кружок у постели шепнул он устало? —
все принявший уже до конца в силлогизме известном;
вывод к выдоху приурочивший, край одеяла
на лицо натянувший последним осознанным жестом.



На работе, перебирая бумажный хлам
в недрах стола, прошлогодний ища отчет,
обнаружишь листок, сложенный пополам:
несколько строчек вразбежку — что за черт! —
никакой логической связи, белиберда;
скоропись лихорадочная, даже не черновик:
«...быть — зачем?.. — неразборчиво, — или не быть — куда?..» —
Это чей такой полужадушенный крик?
Неужели мой? А что я имел в виду,
что хотел сказать?.. Дальше — полнейший бред:
«Всех выносят... — читаю, — на раскладушки кладут...»
Почему — раскладушки? А почему бы и нет.
Вот провал! И не вспомнить уже — когда и где,
ни причины, ни следствия; и зацепки нет никакой...
Что пытаюсь поймать на пустую блесну в мутной воде,
в той реке, куда дважды войти невозможно?..

Боже мой,

неужели и ты вот так же теряешь нить,
забываешь однажды сказанное; на когда-нибудь
оставляешь непроявленное, навсегда, может быть,
как ненужное, как несущественное ничуть.



Эти выходы в свет и хождения эти в народ
со спецназом на крышах и крупнокалиберной сворой
по бокам — мифотворчество наоборот;
никаких превращений ни с фауной нашей, ни с флорой.

Превратился бы лучше в быка или, скажем, в слона.
Нет, спускается к нам добрым дядей и молний не мечет.
А скажи-ка нам, дядя, какого-такого рожна
примеряешь к себе наш язык и масштаб человеческий?

Это косноязычие — вязкий, раздерганный слог, —
он еще и под нас ладит речь, и врубаться не хочет,
что и самый догадливый вряд ли понять его мог:
смертный так не гремит, не трещит, не рычит, не грохочет.

Словно палкой по жести за сценой и молотом в рельс,
словно бог из машины — блестящей своей многодверной...
Он нас так приласкает, как Ио покорную Зевс;
сохрани и помилуй от этой любви непомерной.



Кирилл Кобрин

ДРЕЗДЕНСКИЙ СЧЕТ

Есть в Германии город Дрезден. Некогда — столица Саксонии, монархи которой по совместительству занимали иногда польский престол. Замечательный был город, довольно стильный и молодой, по европейским меркам. Отстроился уже на излете семнадцатого века, в восемнадцатом стал почти красивым, в девятнадцатом — получил мировую известность: оперой, музеем, культурными институциями. Если не ошибаюсь, именно здесь главный герой манновского «Доктора Фауста» подцепил роковой сифилис. Затем, в сорок четвертом, прилетели англо-американские летчики и снесли почти весь Дрезден. Послевоенные коммунистические власти понастроили хрущовок и панельных девятиэтажек, реставрировав для симметрии полуразрушенные дворцы и соборы. Потом и они — гдээрзовские лепилы — сгнули и пришли западнонемецкие буржуи с западнонемецкими деньгами. Глянули на хрущовки и панельные девятиэтажки, на панно, прославляющие строителей коммунизма и прогрессивную кубинскую молодежь, и ахнули. Полетели буржуйские деньги в Дрезден; стали затягивать матовым стеклом убогие балкончики панелек, завешивать рекламами агитационные мозаики, украшать сверкающими магазинами обшарпанные се-

рые дома. Кстати, магазины в Дрездене — первоклассные, чуть ли не лучше, чем в Берлине. Странный получился город. Рядом с вокзалом — строительная площадка, гигантский котлован, в котором на немыслимой глубине копошатся хорошо одетые рабочие. Потом выходишь на Прагштрассе — улицу неотличимую от улицы Культуры в Сормовском районе Нижнего Новгорода или улицы Ленина в Перми. Только рекламы больше, магазины роскошнее и, естественно, мостовая неестественно чистая. Идешь дальше. Попадаешь на площадь, где раньше была ратуша и проводились государственные и муниципальные торжества. Ратуша восстановлена по-лужковски, напротив — те же панельные убожества с еще более роскошными магазинами. Есть там, между прочим, потрясающая винная лавочка: одного апулийского не меньше десяти сортов. Сворачиваешь налево и оказываешься в дремучем архитектурном лесу, бродишь между классицизмом и барокко, всё из грязно-серого камня, протестантское безумие. Наконец, Цвингер — эта северонемецкая пародия на Версаль, тонко рассчитанная, простреливаемая опытным взглядом любителя архитектуры насквозь, с неожиданными и остроумными кунштюками, будто сочиненная рисовальщиком из известного фильма Гринуэя. Там же и знаменитая галерея, полная не только патентованными титанами Возрождения, но и потрясающими мельчайшими голландцами и сновидцем Каналетто. Коллекция саксонского фарфора закрыта, кажется, всегда. Выходишь на площадь перед рекой: сзади Цвингер, слева — оперный театр, где пели и махали палочками героини эпохи национальной оперы, справа — Католише Хофкирхе и Резиденцшлосс, впереди — река, а за ней, впрочем как и справа и слева за концентрационным пяточком артефактов, — девятиэтажки и хрущевки. Версаль в Челябинске. Переходишь реку, и ты в истинном чуде: бульвар, в центре которого липы, по бокам — грязно-серые панельные дома, на первых этажах сверкает «Венеция», «Си энд Эй», «Гуччи», «Кристиан Диор», «Гурме». В самом начале бульвара — странная пародия на Медного всадника, только сделанная будто из самоварного золота; во всяком случае, сверкающая, как начищенный самовар. Памятник Фридриху Августу Первому. Идешь между лип, поглядываешь на магазины, на вполне европейскую толпу, озабоченную стремлением потратить деньги, и вдруг замечаешь, там и здесь, то амурчика, спрятавшегося за дерево, то обломок колонны с коринфским ордером, торчащий прямо из земли посреди бульвара, то еще какую архитектурно-скульптурную деталь, пощаженную англо-саксонской бомбой; их и не заметишь в барочном парке, ренессансном дворце, а здесь они, будто жалкие остатки расстрелянного еще в воздухе десанта, застыли нелепо на чужой земле и не знают, что им делать: то ли отстреливаться до последнего патрона, то ли сдаваться и идти в лагерь к другим пленным страшной европейской историей. В музей. В Цвингер.

Русская поэзия сейчас и есть такой Дрезден. Поговорим же о тех, кто живет в наших дрезденских хрущовках, и о тех, кто бомжует в Цвингере. О провинциальных поэтах: обитающих там, где есть жизнь, но нет искусства, и о тех, которые живут там, где есть искусство и нет жизни.

В родном Нижнем Новгороде вышла забавная книга под названием «Пятнадцать человек на сундук мертвеца». Йо-хо-хо... Типичный самсебяиздат, почти без выходных данных, на обложке — скверно сканированная фотография: в дверном проеме маячит силуэт мужичка с продуктовой сумкой, он стоит с занесенной рукой у порога типичной комнаты в типичной квартире в типичной панельной девятиэтажке. В руке то ли серп, то ли лезвие косы. Эдакая вот аллегория «жатвы смерти» в позднесовковых апартаментах.

Сочинил книжку автор не неизвестный и не очень-то известный. Печатался в «Урби», в поволжском выпуске «Золотого века», какие-то сайты, сетевые конкурсы... Зовут его Владимир Климычев, и если верить аннотации, это уже его вторая книга стихов. Что тоже типично. Впрочем, за типическим скрывается нечто страшно важное, быть может, самое важное для понимания современной провинциальной поэзии в России.

Общеизвестно, что провинциальные поэты en masse живут подражанием; подражанием, в лучшем случае, предпоследнему столичному (или заграничному) слову. На моих глазах мода писать «под Бродского» менялась на моду писать «под Пригова», затем — на моду «под Кибирова», наконец — под нечто не очень внятное, скажем так: «под Кальпиди». Последнее, между прочим, факт отрадный, не с эстетической, а с геокультурной точки зрения; Кальпиди — принципиально провинциальный поэт, при этом — принципиально «урбанистический». Поэтому линии влияния его мрачного стиха обходят Москву и простираются, по большей части, в города контекстуально близкие родному ему Челябинску или Перми. Впрочем, вернемся к «Сундуку мертвеца». Когда его читаешь, возникает ощущение, что автору надоело подражать современным (или мертвым) поэтам, но не надоело подражать вообще. В результате он решил подражать так называемой «жизни», однако, живя в довольно суровом городе на стрелке Волги и Оки и представляя «жизнь» не иначе, как криминальную хронику местной многотиражки, он именно этой многотиражке и стал (уже неосознанно) подражать. Нет-нет, это не циничный концептуализм восьмидесятых, не мрачный неоминимализм чуткого собирателя газетных слов Филиппа Минлоса — это простодушное и искреннее движение поэта из литературных дебрей к простоте и правде жизни. Руссоизм постсоветского интеллигента. Варваризация стиля. Раньше провинциальные поэты писали о Париже и Шагале, сейчас —

о самогоне и бытовухе, не имея, впрочем, реального представления ни о первом, ни о втором. Усталость от литературной условности рождает еще одну условность, зависящую теперь не от образцов так называемой «высокой словесности», и даже не от «криминального читива», а от душного, грязноватого, полуграмотного мира копеечных газетенок — этой обшарпанной жилконторы русского печатного слова.

В «Пятнадцати человеках» («человецех»?) есть одна формальная несообразность — трупов в ней не пятнадцать, а восемнадцать. Это, безусловно, нарушает арифметический замысел автора — на одно стихотворение по одному бытовому убийству. Художник более просвещенный (или более тонкий — это иногда не совпадает) построил бы книгу на заметной только посвященному аналогии с негритами Агаты Кристи: завораживал бы сам счет и незримая ниточка между очередными (в прямом смысле) кандидатами на тот свет. Но у Климычева место «культуры» занимает «природа», «жизнь» — так ему кажется; поэтому читатель без всяких ухищрений погружается в самую гущу довольно однообразного круга существования, гениально определенного известной формулой «украл, выпил, в тюрьму»:

Пригласили в дом и напоили,
А затем спокойно задушили
Доверчивого гостя.
Как-никак зарплату (2 тысячи рублей) с работы нес.

(«Чисто русское убийство»)

Познакомились друг с другом
По тюремной переписке.
Стала ездить к нему на зону:
Объятия, поцелуи...
Наконец, расписались.
А после освобождения
лагерная любовь
распалась на глазах.

(«Смерть по переписке»)

Н. и К., бывшие зэки.
Огородничали в деревне,
А выручку пропивали.

(«Нож в грудь друга-зэка»)

Круг замкнулся. Из тюрьмы в тюрьму, от стакана к стакану, персонажи Климычева проходят круг жизни, определенный им всеильным богом — Богом Газетного Отдела Происшествий.

С этими стихами можно произвести любопытный трюк — «развернуть» их обратно в статью; проделав это, становится очевидным главное, оглушительное открытие Климычева: стихи можно не сочинять, «жизнь» (газетную статью) надо просто нарезать псевдо-верлибровыми фразочками и назвать «стихами», а многозначительное молчание после каждой строчки выполнит необходимую поэтическую работу. Итак: «В детстве болел часто, родители ни в чем не отказывали, вот и вырос эгоистом. После первой отсидки престарелых отца с матерью избивал нещадно. Выгонял из дома, руки выкручивал и даже горящим окурком голову* прижигал» («Домашний палач»). Повторяю. Перед нами не хитроумие прожженного постмодерниста, а простодушие поэта-провинциала. Впрочем, провинциала, «испорченного» современной культурой, особенно визуальной — все эти инсталляции, когда «инсталлируется» уже существующий дом, мост, завод, телевизор, коробок спичек, что угодно, и только рамочка (видимая или словесная, интерпретационная) выделяет «объект» из общего хаоса, создали иллюзию, что для создания «произведения искусства» вовсе не нужно махать кистью, пилить смычком по струнам, кропать строчки, вообще ничего не нужно, кроме рамочки. Так сказать, остраннения. Вот Климычев и «остраннил» кухонно-криминальную хронику, точнее, ее язык, нарезав косноязычные отчеты о душащих, режущих и рубящих друг друга пьяницах не очень аккуратными строчками в верлибры, собрал их, придумал название, отсылающее читателя старше двадцати пяти к детству, к Стивенсону, к пиратам, по сути дела не отличающимся от сормовских или автозаводских обитателей — вечно пьяненьким, перепадающим от слезливого бреда к идиотической агрессии. И издал сам, мизерным тиражом, который канул там же, откуда книга появилась, — в мутном хаосе постсоветской провинциальной жизни. Круг замкнулся.

Уж не знаю, псевдоним ли это — Голышко-Вольфсон, или судьба так распорядилась, но избыточное, барочное удвоение этой фамилии уже настраивает на определенный лад. И ожидание не обманывает.

Я пью кампари за все, в чем винули меня,
за мнемозы в салоне авиалайнера,

* Здесь, конечно, затесался Зошенко. Строго говоря, изверги и садисты прижигают не «голову», а «кожу». Это уже не известный перенос свойств целого на часть, а наоборот. Хотя и не удвоение сущности, как в «морде лица моего».

поцелуем, плевком спермы, алкогольным выхлопом. Ничего не получается. Культура, традиция — мертвы. Поэту остается только кормить с руки таблетками экстази бетонных голубков кузминско-пикассовского происхождения, обнимать свою невыносимую Гернику — эту новейшую Долорес Ибаррури, бормотать и переиначивать божественные мандельштамовские строчки и пить свой горький кампари, которого, впрочем, много не выпьешь. Кампари — это аперитив или дижестив. Только вот обед съеден уже очень давно и другими людьми.

Климычев и Голынка — это не хармсовские герои, не Пакин и Ракукин. Это два призрачных полюса провинциальной поэзии, провинциалы в квадрате, ибо не только не проживают свой (хитрый или нехитрый) век вдали от кремлевских стен, но и сами считают себя — поэтами. Что может быть провинциальнее звания «поэта» сейчас? Разве что «физик-атомщик»...

Все же, несмотря на их полярность, простоватый, ленивый Климычев и неутомимый, многословный Голынка-Вольфсон есть эманации одного и того же духа — духа наивности. Они трогательны, ибо наивны, и наивны, ибо трогательны. Несколько страниц (больше или меньше, того или иного качества — неважно) навсегда определили их сущность как поэтов.

Вот еще что. Они, безусловно, оба помешанные. Помешанные на собирании и складировании слов окружающего их контекста, сколь бы разным он ни был — от районной газетенки до онлайнowego трепа новейших культурописателей.

И последнее. Оба живут заемной интонацией. Зомби чужих голосов, они населяют Дрезден русской поэзии хрущовками и обломками барочных завитушек.



Давид Шраер-Петров
КОЛЕСОМ КОЛЕСА В КОЛЕСЕ

ДЕВОЧКА В СОЛОМЕННОЙ ШЛЯПЕ

листья акаций морщины старух
краска скамеек мозаика детства
сад озвученный трелью трамваев
листья акаций морщины старух
девочка в желтой соломенной шляпе
с лентой широкой синей как небо
брызги фонтана трели трамваев
краска скамеек морщины старух
велосипеда звенящие спицы
девочка в желтой соломенной шляпе
брызги фонтана трели трамваев
велосипеда сине-лиловых
трели трамвая брызго-красавых
листья акаций мозаика детства

ветер слетела сине-зеленых
шляпа фонтана девочка детства
через бордюры наклонилась фонтана
краска скамеек морщины старух
шляпа фонтана девочка детства
через бордюры наклонилась фонтана
ветер заловлен клетками юбки
ветер попался плавают шляпы
белые трусики ноги расставив
листья акаций морщины старух
девочка ноги внатяжку расставив
этого зрелища не бывает
этого зрелища в мире прекрасней
этого взгляда не оторвать
это белые трусики над
это внатяжку расставлены под
это белые трусики над
нежным орнаментом ямочек под
это коленок орнамента свод
это ноги расставлены так
это фонтана старого круг
это мозаика детства мой друг

ПРИМОРСКОЕ ШОССЕ

о чернота асфальта синь залива песнь облаков
о колесный курсив спиц пересвист колеса с колесом
о приков на цепи любви и скольжение мимо сосен кустов
о песков невозможное счастье свело колесо в колесо
ахиллесову пятку любви и весов велосов осовело свело
о любви о о о о о невозможное счастье скользить
велотреком шоссе и хотеть и крутить и потеть и любить
и скользить и скользить и скользить и скользить оооо
оооооооо увело оооо колесо в колесо осовело крутить
и скользить и скользить и скользить и скользить ооооо
пролетать махаоном оранжевочерным над бархатом
черным шоссе ооооо обращение крови залива и плоти
заплыва ощущать колесом в колесе и крутить ооооо
и любить и хотеть и лететь махаоном любви однодневной

и вечной пока не сорвется упрямая цепь с передачи ооо
оо пока колесо ооооо не прервет свою связь с колесом
ооооо и над лесом сосновым сонный сом не вспарит
беспольным пустым одиноким как я колесом ооооо
не любить не крутить не потеть не хотеть не лететь
вдоль залива по черной дороге любви ооооо махаон
желтый это песок черный это шоссе мертвый это любовь
ооо ооо ооо колесом колеса в колесе ооо ооо ооо
велосов часослов на засов ооо ооо ооо колесом
колеса в колесе ооо ооо

ВОРОНЫ В КОМАРОВО

в комарово вороны кричат по утрам
тарарам тарарам тарарам тарарам тарарам
драгоценная что же нам делать
от самих от себя что ли бегать
по утрам вечерам по утрам вечерам
тарарам тарарам тарарам тарарам тарарам
за воронами будем скакать по буграм
или в город рванем пообедать

в ресторан-поплавок забредем невзначай
айяйяй айяйяй айяйяй айяйяй
разорались приневские чайки
как разгневанные хозяйки
коммунальных клетушек да ну их давай
уважаемый водочку наливай
драгоценная рюмочку подставляй
под бутылочку-негодяйку

над прудом за Удельной русалки поют
обоют обоют обоют обоют
то ль ласкают то ль убивают
то ли под воду умыкают
обовьют и убьют обовьют и убьют
обоют обоют обоют обоют
божий дар божий суд божий дар божий суд
за блажную любовь упрекают

ПО ТЕМНЫМ УЛИЦАМ КРОНШТАДТА

по темным улицам кронштадта шел спотыкаясь капитан
навстречу шла его елена прекрасная жена елена
шел капитан довольно пьян по темным улицам домой
он возвращался из похода навстречу шла его жена
она была она брела елена шла из ресторана
она брела в сопровожденье елену вел из ресторана
довольно трезвый лейтенант поскольку не его талант
был напиваться лейтмотивом его таланта и елена
вполне хотя была пьяна его способность оценила
слова в таком порядке ставить чтобы гудели как волна
которую испил сполна в походе старый не совсем
но опытный водитель лодки подводной с архиперископом
не разглядел издалика елена шла ему навстречу
троянский конь пришвартовался подводный конь
и капитан явился городу кронштадту
он в перископ не разглядел жену влюбленную в поэта
влюбленную не разглядел елену завернув случайно
в таверну погребок пивную буфет к приятелю елену
прекрасную предвидя встретить на темных улицах
кронштадта в сопровождении поэта на темных улицах
в подъездах среди змеящихся аллей среди смеющихся
аллей среди измятых простыней квартиры преданной
своей где ключ предательство а не супружеская верность
аллеей среди измятых простыней квартиры преданной
своей где ключ предательство а не супружеская верность
ей наш капитан давно не верил хотя прекрасная елена
была второй троянский конь подлодка первый и она
вынашивала плод своей давнишней нелюбви а лей
тенант-поэт был третий конь войны троянской
троянский конь стихи носящий под сердцем отданном
елене прекрасной губящей и страстной поскольку сразу
три коня фатально сгрудились на темной в киношном
свете фонарей туманной улице кронштадта неподалеку
от квартиры дитя зачато в нелюбви и ресторана где поэт
и лейтенант стихи елене столь прекрасной хотя она
играла роль троянского коня в квартире дитя зачато
капитаном который был довольно пьян бредя домой к
своей елене

БЕЛАЯ НОЧЬ

на крыльях бумажных черемух чумных
летает белая ночь
в небе тесемки рубашек ночных
летает белая ночь

скользит по неве трамвайчик речной
летает белая ночь
ты уплываешь белой волной
летает белая ночь

на крыльях белесых черемух чумных
летает белая ночь
в белом кипении струй водяных
летает белая ночь

ты улетаешь на крыльях черем
летает белая ночь
ты уплываешь в море с ворьем
летает белая ночь

ты улетаешь на крыльях бумаж
летает белая ночь
ты уплываешь курсами краж
летает белая ночь

белая ночь на крыльях чумных
летает белая ночь
это сирены в рубашках ночных
летает белая ночь

это сирена в рубашке ночной
летает белая ночь
в дыме черемух играет со мной
летает белая ночь

ты — сирена и в парусах
летает белая ночь

ты в парусах голосах волосах
летает белая ночь

как же когда в парусах и черем
летает белая ночь
как же я встречусь когда мы умрем
летает белая ночь

АБРИКОСОВОЕ ДЕРЕВО И ЧИНАРА В ТБИЛИССКОМ ДВОРИКЕ

что стоишь качаясь
пьяное предместье
абрикос нисколько
не влюблен в чинару
русской песни чары
сломана отмычка

мелкими листьями
трепетом крылатым
кожуры заплаты
абрикос чинаре
желтый плод подкатит
мальчик перехватит

если бы влюбилась
ну скажи на милость
о чем размечтался
абрикос достался
мальчику открылось
несколько сюжетов

плод дразнящий этот
с дерева слетевший
и полуистлевший
в куче красной пыли
про него забыли
что ж бывает или

девочка вкусила
дьявольская сила

вожделений гунны
о движенье дюны
в океан стремленье
чудное мгновенье

или плод как символ
семя слезы слово
с дерева скосило
ветра курасиво
о как ты красива
в лапах вихря злого

ждет не ждет чинара
абрикос растерян
растерял монеты
золотых приветов
мальчик че гевара
девочкой расстрелян

черными глазами
альими губами
белыми зубами
медными сосками
кормчими руками
гончими ногами

абрикос надкусан
сок течет по лону
сладкому полону
нет конца и края
нету слаще рая
в космос тянут гуси

лебеди просторов
журавли вселенной
абрикос чинаре
а рябина дубу
лаской вожделенной
ласточкой повторов

ягода карминна
плод солнцезолотев
старики грузины
под чинарой курят
абрикосен стражник
без углей камины

князь в тигровой шкуре
витазь в шкуре тигра
под чинарой курят
старые грузины
ждет старуха сына
выстрелы ли игры

ОСЛИК ПО ИМЕНИ ЖАК

ослик по имени жак
мальчика в город привез
дядя снимите пиджак
вы абсолютно до слез
напоминаете нам
плач по убитым стенам
ослик по имени жак

мальчик мохнатой спине
ослика топают в храм
дядя поскольку палач
вам помешает пиджак
с ослика слезть и пешком
с посохом босиком
плач неубитой стене

камни усеяли путь
солнце сожрало траву
голову оторву
или гвоздями к спине
или камнями к стене
дай под оливой взрешнуть
дани орлиному рву

ослик по имени жак
рыцарь с железным крестом
дядя снимите пиджак
кажется мы не о том
вспоротым животом
греть транскавказский большак
ослик а не дурак

в чтиво гостиниц вошел
мальчика верный осел
горных аулов и сел
и виноградных долин
клином не вышиблен клин
господи я не один
куст огнесловый прочел

господи я не один
ослик по имени жак
между взбесившихся псин
я осязаю твой знак
дядя снимите пиджак
в землю упрятанный знак
вашей гибели знак

о не упорствуй палач
ты закатай рукава
топчет пески караван
ослик понуро бредет
в храм никогда не придет
мальчик поскольку полет
господу посланный плач

ослик по имени жак
мальчик отправился в храм
дядя снимите пиджак
мальчик по имени сим
дядя по имени хам
толпы спешат на большак
шире карающий шаг

ослик по имени жак
мальчик по имени сим
дядя по имени хам
город ерусалим
наша империя рим
наш император дурак
мы за толпой семеним

МОСКОВСКИЙ МАРТ

был март и пятница в москве снега кипели на садовом
ты в комнату вошла снега упали облаком на стог
снега на старую тахту которая в углу стояла
упали облаком на стог цветы лежали на столе

был март и пятница в москве цветы отсвечивали снегом
фонарь потух пропел петух на ярославском электрички
ты в комнате была со мной а за стеной две истерички
считали деньги под луной таясь от света фонаря

всё зря всё зря твердила ты решетками загородившись
от истеричек от меня в решетки пледа спрятав тело
последним петухом пропела тахта и я забыл цветы
в кувшин поставить на столе они лежали иссыхая

ах ты такая и сякая кричала дама за стеной
своей партнерше костяной а ты ждала бесплатно рая
я умираю умираю я умираю от любви скажи ты любишь
я не знаю ах ты такая и сякая а ты ждала бесплатно рая

снега кипели на садовом цветы валялись на столе
валялся плед — кусок поп-арта пришпиленная кнопкой карта
метро качалась на дверях свет фонаря свалился в лужу
и я спросил измены глуше зачем ты мучаешь меня

зачем ты мучаешь ведь любишь зачем уйдешь не позабудешь
зачем иссохли на столе зачем кипели чтобы грязью
зачем решетками когда нет слаще наших тел сгорая
зачем твердила умирая зачем ждала бесплатно рая



Сергей Сущий

ТРИ ЖЕНЩИНЫ

Три женщины. Три грации. Три стервы.
Три подколодные змеи. Три серафима.
Три свежих яблока. Три старые консервы —
не то что есть — смотреть невыносимо.

Три белых мотылька. Три паучихи.
Три чистых гения. Три умницы. Три дыры.
Три Золушки. Три сватьи Бабарихи...
Откормленные рыжие амуры

пускают стрелы в них — и смех и слезы...
И каждый день мешает мед с полынью.
Я не Овидий — их метаморфозы
воспеть классической бронзовой латынью

мне не под силу. И Парис не пара
тому, кто яблоко, по краю золотое,

съест лучше, чем подарит, — может, свара
трех женщин не окончится войною —

Второй Троянской, Третьей мировую...
Но эти женщины, меняющие имя,
так неотступно следуют за мною,
как сам всю жизнь я следую за ними.

Николай Родионов

ДЕНЬ

Шкаф стоит. А в шкафу что находится? Книги.
Стол стоит. На столе что находится? Чайник.
Передвинуть бы мебель.
Но кто будет двигать?

Могут гости придти.
Может, сам я уйду.
Пыль покроет и стол, и шкаф,
если не продам.

Шкаф мой низенький, стол мой узенький — пусть стоят.
Я поплю чайку, посмотрю в окно: гаснет снежный день,
как природа, скуп,
как рисунок, стерт,
как бумажка, смят.

Прожит как? — никак.

Кто звонил? — никто.

Где был я? — нигде.

Нет меня. А в шкафу что? Книги.
Нет меня. На столе что? Чайник.
Вот и пусть кто желает их двигает.
Что еще вам сказать на прощанье?
Телефон мой не автоответчик —
без меня он
не отвечает.

... Вы бы мне помогли
стол и шкаф передвинуть, но где же

были вы до сих пор?
Мебель продана.
Ночь на дворе.

Зинаида Палванова

ОТКРЫТЫЙ ВОПРОС

Рисунки в кабине общественного туалета.
Что-то вроде чертежей совокupления.
Сделано отчетливо и подробно,
так что не остается ни в чем сомненья.

Что сказать? Попадись на глаза мне
лет в пять или шесть картинки эти,
я бы, поглазев, поняла, постигла,
откуда берутся дети.

Вот бы так ненавязчиво, между делом,
мечтая о чистой правде, как о чуде,
получить наглядный ответ на вопрос открытый:
куда уходят люди?

Сергей Золотарев

• • •

В каждом доме старик
Утекает в ребенка.
Умыкает ворона крик.
Утекает вода — в воронку.
Война — в похоронку.
В каждом доме старик.

Надежда Горлова

• • •

Там нет меня, где ходит в ветках ветер,
Скрипит сосна, как в старом доме дверь,

Но ни сосны, ни дома нет на свете,
 Там, где был свет, стусился мрак теперь.
 И рощу обогнув, никто в мой дом не входит
 И не ложится на мою кровать.
 Ведь в доме, во дворе и в огороде
 Растет полынь — границ не разобрать.
 В дом не войти, собаку не позвать.
 Я дом пережила. И внукам не узнать,
 Где стол стоял, и где была кровать,
 И сколько окон было. Но опять,
 Как кости поднимаются в пустыне,
 Ослицей пред пророком предстают,
 Там дом и двор во мне восстали ныне,
 И огород, и сосны вслед встают,
 И я держу в себе мой дом, неудержимо
 Растущий из подробностей, минут,
 Из прошлого, из детского, из дыма,
 Как сосны из семян своих растут.



А.Р.

Я верю только в тайные события,
 Таящиеся в глубине души,
 В трагедии во время чаепитья
 И в те пруды, где гуще камыши:
 Где рыбы тихо тянутся из тины,
 Как руки в варежках, и за душу берут,
 Где лещики, как пряники из глины,
 Чешуйчатую воду тихо трут...

Герман Лукьянов



Мы с женой
 живем так дружно и так долго,
 что и во сне
 переворачиваемся с боку на бок,
 словно дрессированные дельфины.



Кошмарный сон коммуниста.
Белые начинают
и выигрывают.

Григорий Стариковский

БРУКЛИНСКИЙ ПЛЯЖ

Г.К.

Крутые волны бьют челом
Саженым пляжам,
И через миг идут на слом,
Блеснув плюмажем.

Здесь дети с обликом котят —
Но глаз — воловий,
А рядом сборища сутяг
И кость сословий

Ломает копыя ассамблей
О хрящ настила.
Вальяжен старый дуралей
Анфас и с тыла.

А продавщице молодой,
Как знак вопроса,
Подсыпьте жаркою страдой
Немного проса.

Ей, опоздавшей на века,
Коснеть в изгибах.
Она запуталась слегка
В хлебах и рыбах.

И дальше солнце, с медных крыш
Румяным злаком
Промыслив, лижет свой барыш
И ставит на кон.

Сергей Нещеретов

ВМЕСТИЛИЩА

Квартиры и комнаты,
где в начале века жили гении,
подобны средиземноморским амфорам,
из которых навеки выветрилось вино.

Евгений Лебков



Начало зимы. Легкий снег.
Тихо и медленно летает,
Штабеля и бревен, и слег
Синеватой остудой обметаны.
Да и губы у многих селян
Простуда пообметала.
Приходил по вызову врач Силуян,
ОРЗ полдеревни достало.

Михаил Гутман

БЕРЕЗОВАЯ АЛЛЕЯ

О, Господи!
Так бы брести до скончания века —
чтоб только березы.
И — ни одного
человека...

Юлия Хайрутдинова



— Петли считаешь? —
Спросил меня муж.
И правда, вязанье похоже
На стихосложение без рифм...
Снова спустилась петля.



Игорь Шайтанов

ФОРМУЛА ЛИРИКИ

«Арка над водой»* — сборник избранных стихотворений Евгения Рейна. Он хорошо составлен. Составлен так, что согласуется с мнением Иосифа Бродского, приведенным в качестве послесловия: «На мой взгляд, Рейн — наиболее значительный поэт нашего поколения...» (из интервью 1988-го года).

Бродский говорил или подразумевал это не раз, в том числе в своем предисловии к первому «Избранному» Рейна в 1993-м. Не только его оценка, но и аргументация в целом не менялись. С тех пор трудно писать о Рейне не соотнося свое суждение с тем, что сказал о нем Бродский, соглашаясь или отталкиваясь от его слов: *Рейн — лирик, поэт элегического склада*; он идет от простой интонации («каденции советской легкой музыки 30-х и 40-х годов»), но «не потрафляет банальным чувствам...»; Рейн — «элегический урбанист», — говорилось в том прежнем предисловии. В интервью, сопровождающем новый сборник, сказано: «элегический рубаист...» Таинственно, интригующе, но это всего лишь опечатка. Как бы она не пошла гулять по критическим статьям, подарив нам ориентального Рейна.

Повод в сборнике к тому есть: Алма-Ата, Бухара, Фергана... Однако это лишь эпизоды в жизненном путешествии, наряду с Амстердамом, Македонией, Таллином, Одес-

* Евгений Рейн. Арка над водой. М.: «Олимп» — «Астрель», 2000.

сой, Вологдой, Венецией, Михайловским, Нью-Йорком, Псковом... Бедекер по Рейну этим перечнем далеко не исчерпан. Насыщенная топонимика — один из знаков памяти о его стихах, обживающего далекое, но прочно привязанного к традиционной оси русской культуры, пролегающей между Москвой и Петербургом. Для Рейна она не чревата противостоянием. Его элегия равно принадлежит обоим этим городам: «...над Невкой», «Над Фонтанкой», «Печатников переулок», «На Ордынке», «У Новодевичьего»... Или даже без точных адресов в названиях: «На старых улицах», «Набережная», «Балкон»:

Кроме этого пейзажа,
Что любить нам горячо?
Отвечайте, Ося, Саша,
Яша, Миша, — что еще?

Имена друзей отзываются эхом пейзажа, отзвуком шагов, встреч, звучащим в перечислении имен, шепотком голосов. Да, «элегический урбанист»... Бродский настаивал, что «это определение до известной степени суммирует творчество Рейна». Но согласуется ли с ним конкретное наблюдение над языком поэзии: «... поэт чрезвычайно вещественен. Стандартное стихотворение Рейна на 80% состоит из существительных и имен собственных, равноценных в его сознании, впрочем, как и в национальном опыте, существительным. Оставшиеся 20% — глаголы, наречия; менее всего прилагательные...»?

Если у Рейна и преобладает элегия, то какая-то не вполне элегическая. Жанр, как он существует последние триста лет (не будем сейчас заглядывать в античность — там все другое), это всегда переживание — со слезой, с жалобой. То есть преобладает эмоциональная оценка. Для оценки необходимы эпитеты, прилагательные. Традиционная элегия не удовлетворится назывной отсылкой к предмету, но обязательно отбросит на него тень своего восприятия.

У Рейна даже эпитет вещественен:

Жизнь прошла, и я тебя увидел
в шелковой косынке у метро...

В двух строчках лирическая формула дана едва ли не исчерпывающе. Сначала в движении жизни, остановленном взглядом, припоминанием. Пресловутый «психологический параллелизм», едва ли не с момента рождения поэзии ведущий лирическое чувство: ход жизни параллелен событию памяти. Мгновение останавливается, вечное замирает, обретая место действия — «...у метро». Впрочем, узнавание, опредмечивание произошло одним поэтическим мгновением раньше, прошелестев в вещественности эпитета.

Арка поэзии Рейна перекинута не над пустотой или бездной. В ее проеме зыблется воздух, под нею — напоминанием о текучести времени — проблескивает вода. Арка как рамка, обрамление поэтических кадров, из которых склеивается лента памяти или даже само полотно жизни: «Но жизнь еще короче и сшита наугад!»

Стихи прорезают темноту. Впечатление в них всегда отчетливо, предметно, не ярко, мелькает лишь основной цвет. Вот старое и как будто непримечательное стихотворение Рейна:

За рекой Алма-Атинкой
подружился я с блондинкой —
челка и зеленый взор.
Оказалось, что татарка.
Я купил ей два подарка —
брошь и ложки — мельхиор.

Не царский подарок, но его обыденность в стихе приобретает поэтическое достоинство. Бывшее однажды остается навсегда. «Алмазы навсегда» — название поэмы Рейна. Это одна из метафор, представляющих его отношения с жизнью — не судимой, но переживаемой, далеко не безбедной, но под знаком вечности вспоминающейся не трудностью быта, а счастьем того, что все-таки выпало *быть*. Оттого урбанистические эскизы в его стихах и не складываются в уже привычную картину мертвящей антиутопии. Самый неприглядный жизненный сор прорастает элегией:

Уже концы видать,
совсем как в «Страшной мести»,
и все же благодать —
приплясывать на месте.
Преображенка и Рогожская застава —
Как на ладони все — от ЖЭКа до «Райздрава».
Окликни ТБЦ
хоть палочками Коха...
В конце концов, в конце —
эпоха, как эпоха.

Рейн не изменил тона своих воспоминаний, когда эпоха кончилась и когда память расколола общество, культуру. Одни вспоминали, чтобы отвергнуть, другие — чтобы подтвердить свою верность. И те, и другие вспоминали избирательно, азартно. Рейн помнит элегически, принимает с грустью, относящейся то ли к тому, какой была эпоха, то ли к тому, что она была жизнью, и ее такой, какой она была, больше нет.

Мне хотелось бы, приближаясь к выведению обещанной формулы, выйти из-под власти метафор, предложенных Рейном, и привести одну со стороны. Она мне кажется к месту как в отношении самого поэта, так и той поэтической ситуации, в которой он существует.

Когда-то Джонатан Свифт выступил на стороне классической ясности против ее современных ниспровергателей, гордящихся своей глубокомысленной темнотой: «Я думаю, что по части глубины писатель тот же колодец: человек с хорошим зрением увидит на дне самого глубокого колодца, лишь бы там была вода; если же на дне нет ровно ничего, кроме сухой земли или грязи, то хотя бы колодец был всего в два аршина, его будут считать удивительно глубоким лишь на том основании, что он совершенно темный».

В окнах поэзии Рейна мерцает глубина. Вот почему для его элегий достаточно существительных: на эпитет часто не остается времени, его едва хватает на то, чтобы при-

помнить, назвать. Припоминание — поминовение. А в общем, и бывшее, и будущее — «свежие новости / с перекрестка судьбы».

Когда в уже процитированном выше предисловии к «Избранному» 1993 года Бродский счел Рейна элегичным, он тем самым установил момент принципиального различия между им и собой. Но там же Бродский употребил и другое слово — «метафизик», приближая Рейна к себе. Метафизик это тот, кто инстинктивно ощущает, «что отношения между вещами этого мира суть эхо или подстрочный — подножный — перевод зависимостей, существующих в мире бесконечности». Иными словами, считал Бродский, жизненный сор повседневности, так много значащий для поэзии Рейна, переживается им в его призрачности, на пределе распада, исчезновения.

Мгновение — важнейшая хронологическая мера в поэзии Рейна. И все-таки он не торопит время, не спешит заглянуть через голову *сейчас* в *никогда*. Он сосредоточен на переживании каждого сущего мига и готов возвращаться к нему памятью, чтобы пережить снова — как однажды бывшее, а не как уже минувшее. В этом смысле Рейн прямая противоположность Бродскому, по крайней мере в последние полтора десятилетия острее всего ощущавшему небытие, отсутствие, пространство не под знаком времени, а под знаком вечности.

Не метафизическое — «уж нет», а физическое, предметно переживаемое — «были» задает тон поэтическим воспоминаниям Рейна и делает его столь пронзительно, непозволительно — с точки зрения расхожей стихотворной моды — лиричным.

Классическое преобладание вещественности в образе, озвученном «музыкальной жизни» в ее повседневности. Такой мне видится (или слышится?) формула лирики Евгения Рейна.



Игорь Шкляревский



Играл Державин с шулерами,
под стол крапленое швыряли,
как хитроглазый рыболов,
играл на ярмарках Крылов.

Под вечер запрягал пегасов
в меха закутанный Некрасов,
в Английском клубе до утра
не на копейки шла игра.

В ней Пушкин находил забвенье
пред ужасом исчезновенья,
вистуя ночи напролет,

кто не играл, тот не поймет,
как сладко сердце замирает,
ведь человек себя не знает.

Толстого в колесо рулетки
затягивало с бородой!
И говорил Тургенев едкий:
— Граф, не пора ли вам домой?



Остановки... Озера... Осины...
Окна тамбура синие-синие.
Облака и круги на воде.
— Что за станция?
— Это Онега.
Отклик тихого брата Олега.
Стук колес и неведомо где
золотые круги на воде...



По улицам Рима блуждая,
вдыхаешь целящую грусть.
Так пахнет вода дождевая,
в траве намокающий груздь.
И думаешь вдруг иногда,
свое на земле доживая,
что родина это вода
дождевая.



В миражах флорентийского зноя
над холмами струятся столбы.
Даль блестит! И шоссе золотое
догоняет поля и сады...



Иван Волков



Волшебная женщина входит ко мне,
Но я уже сплю, я уже над бульваром,
Фонарь, подымаясь над утренним баром,
Горит, как планета, со мной наравне,
Отсюда я вижу рытье котлована,
У маленькой Сретенки трубы кладут,
Гремит и зияет железная рана,
И в ней работяги шумят и спуют.

И я накрываю тяжелым платком
Фонарь воспаленный и взрытую землю,
Поскольку волшебная женщина дремлет
На облаке легком, свернувшись клубком.
Но это мне снится, на самом же деле
Бесшумно и быстро проходит она
От двери по комнате мимо постели
Задержать от света остаток окна.

И что-то меняется в жизни моей,
Но я уже спит, я уже не узнает,
Что свет у меня на столе выключают,
Что пахнет духами, что стало теплей.
Волшебная женщина тихо выходит
С задуманной книгой и теплым платком,
И тоже не знает, что с ней происходит,
И в чьем она сне, и на небе каком.



В «Океане» ремонт. Полируют и дряют форелей,
Переборка икры при искусственном свете в четыре руки,
И колючих, но сладких ершей поднимают с отравленных мелей,
Продувают им жабры и вешают ценники на плавники,

И тяжелого краба, как колокол, с криками *вира!*
Водолазы берут на подъемник, сейчас на брюшине броню
Простучат монтировкой, зальют драгоценного рыбьего жира
И заменят четвертую правую, сбитую в драке, клешню.



Михаил Кукин



Шли день и ночь, не ставили шатры,
Боялись потерять ее из вида.
И вот — закрыли небо облака.

Куда теперь несем свои дары?
В какой ты стороне, земля Давида?
И снег пошел, сперва легко, слегка,

Но дальше — гуще. Караван притих.
Земля и небо — все вокруг белело.
А снег ровнял долину и холмы.

И вот нашло уныние на них.
Намаявшись в пути, слабело тело.
И все-таки среди снежной этой тьмы

Светилось что-то... «Рядом есть жилье. —
Сказал погонщик. — Слышу, тянет дымом.
Наверно, пастухи...» И вот на дым

Они свернули обсушить свое
Сырое платье, и вошли с пустыми
Руками — и предстали перед Ним.



Весенней ночью, у костра, в саду,
Протягивая к пламени ладони,
Сидели мы. Прожектор на техзоне
Светил вдали, похожий на звезду.

Кичай картошку жарил, я смотрел
В огонь, а над холмами высыпали
Созвездья юга, и в траве мерцала
Бутылка «Айгешата», и балдел

Сержант Петров, уставясь в небосвод,
И вкусно пахло луком, и звенели
Кузнечики... Петров и я вот-вот

Должны были отправиться домой,
И эти дни тянулись еле-еле —
Совсем не так, как прошлою зимой.

Прохлада набегала из степи.
Мигали огоньки молдавской «Ватры»...
Петров делил буханку, я разлил

Вино по кружкам... — Ну, боец, терпи, —
Сказал Кичаю Шмель из автобата. —
Служи, солдат, как дедушка служил.



Ты посылаешь мне разорванные сны,
Они недоговорены, туманны,

И в мир ночной, неуловимо-странный,
Всплываю я из темной глубины.

Свет фонаря лежит на потолке.
Мерцает бездна зеркала пустого.
И где-то там, в прихожей, вдалеке
Пальто чернеет тенью безголовой.



Зима в окне. Сквозь пыльное стекло:
Забор, деревья, к дому престарелых
Асфальтовая лента с поворотом,
Где изредка проедет «санитарка»
Или пройдет, сутулясь, пешеход,
Похожий на обугленную спичку.

Воронья стая, мусорные баки,
Заснеженные крыши гаражей,
Надвинутые пепельные тучи
И бледная полоска над домами
Соседнего микрорайона.

Мир

Не принимает времени, не хочет
Ни ясных дней, ни свежих новостей —
Вцепился в простыню, лежит и ждет,
Когда придут и заберут отсюда.



Рукой тебя коснуться, не сказать
Ни слова, улыбнуться, постоять
В толпе, смотря, как закрывают спины
Чужих людей тебя, как ты идешь.

И выйти из метро под мелкий дождь...

Земную жизнь пройдя до середины,
И дальше надо двигаться! Ну что ж...



НЕВИДИМАЯ СКРИПКА

Недавно прочитал в статье А.Ямпольской «Из истории итальянского верлибра»: «В Италии утверждение верлибра проходило отнюдь не гладко».

Вот и в Италии «не гладко», и русский преподаватель Литературного института озабочен этой проблемой. А когда-то учился в этом странном московском вузе странный поэт Арво Метс, озабоченный проблемой русского верлибра. И его даже не выгнали, в отличие от Геннадия Айги, за «странность», даже поддерживали и более-менее издавали. И сегодня нельзя не вспомнить этого энтузиаста. В прошлом году я представлял в Германии составленную мной антологию русского свободного стиха, несколько расплывчато названную издателем строкой из Валерия Липневича: «Куда идет тополь в мае?» Я убедился: из всех стихов всего живее воспринимались миниатюры Арво Метса.

К своей последней малюсенькой книжке «В осенних лесах» (1997) он еще успел написать вступление: «В основе настоящей поэзии лежит нравственное начало, без которого все здание будет построено на песке». Но мы еще вернемся к художественным воззрениям Арво Метса.

Арво Метс (1937—1997) был спокойный, выдержанный человек, типичный эстонец. Переводил эстонских поэтов. Что-то взял у них: краткость, сдержанность прибалтийских красок, но и — стремление обновить свой поэтический язык, которым для него был — русский. Насколько его верлибр идет от эстонского, должны были бы ис-

следовать критики — его соотечественники. Мне кажется, что даже подражания японским хайку возникли у Метса благодаря увлечению ими в эстонской лирике 60-х — 70-х годов. И не от мелодики ли эстонского языка его «тоска по дактилю», как он сам с неожиданной наивностью пытался в своих статьях определить свободный стих? Русский свободный стих. Ибо писал он по-русски и носил в себе страсть революционно-преобразования русской поэтики. И сам изумлялся:

Я и сам не знаю,
как меня,
парня из эстонской глуши,
настигла судьба
русского поэта.

...Со всеми
вытекающими последствиями.

Георгий Резниченко, работавший когда-то с Арво Метсом в редакции еще знаменитого «Нового мира», во вступлении к его сборнику «Годовые кольца», вышедшему в 1992-м, обнажает, видимо, одно из этих «вытекающих последствий»: «Будем откровенны: поэту не на что жить».

А ведь позади была далеко не безуспешная борьба за русский свободный стих. Были «Осенние прогулки» (1970), между прочим, первый сборник верлибров в нашей новейшей истории.

В те годы вовсю балаганила «эстрадная» поэзия. За что-то боролись, то ли за свободу, то ли за неевклидову геометрию, что-то ниспровергали, то ли Сталина в мавзолее и за его пределами, то ли Ленина на деньгах. На фоне всенародного признания происходило государственное приручение буйных поэтов. Верлибра не было видно. Он произрастал если не в подполье, то в подвале. «Крысы — голуби подвалов», — писал «непечатный» Владимир Бурич, любимым поэтом которого был бунтарь Маяковский. Также «непечатный» Иван Шапко эпатировал недоступного ему советского читателя буддийскими аллюзиями или предвосхищал еще неизвестного нам экзистенциалиста-христианина Киркегора:

Это я доносчик Богу
на себя и людей

Однако даже не отвлекаясь на подозрительный смысл и более чем отсутствие рифмы, возмущались отсутствием пунктуации: такое мы не печатаем! Это против духа русского языка.

У Арво Метса в этом смысле все, как нам тогда казалось, было достаточно традиционно и правильно. Он был чистый лирик! Нам же представлялось, что верлибр более объективен, нежели обычный силлабо-тонический стих, ориентированный на пение и скандирование. А тут — сплошная субъективность, лирический субъект впол-

не уравновешен собственным «я». «Исчезаю в весне». «Я — дух созерцания». «Я добрый», правда, — «такого живо слопают». «Я помню из детства / запах земли...» «Я маленький...» Все это чувства, а не претензия мысли на образ, все это просто (а мы готовы были увидеть в его стихах «упрощение» — нам хотелось усложнения, совмещения более удаленных смыслов...) Буричу не хватало у Метса ироничности, отрешенности от навязанных нам будней, а чуть заметной праздничности в его стихах он не замечал. Бурич стремился связать чувство узлом афоризма, мне тоже хотелось вязать речь из «узлов», а здесь какая-то вышивка гладью...

Мой скептицизм поколебал академик Ю.В.Рожественский, принявший безоговорочно стихи Метса за их непосредственную поэтичность, не требуя от них никаких излишеств пафоса. Я не мог не поверить его филологическому чутью.

Я понял, что Метса стоит перечитывать. Тогда появляются открытия:

...Я не тот, кого мир ждет,
но помогаю ему
открывать свинцовые двери.

Это уже понимание своей мимолетной («Личность мгновенна...») жизни как миссии, как незаметного, но высокого все же подвига. В его миниатюрах, где он бескорыстно любуется старой настольной лампой, осенней листвой, красивой девушкой — но и бездомной собакой, и обнищавшим музыкантом в гастрономе, — вдруг просыпается китайское понимание культуры: ведь культура по-китайски именно — любование, в отличие от нашего латинского «возделывания». Сейчас, когда жесткость, «крутизна», откровенный аморализм становятся стилем как жизни, так и вектором цивилизации (намеренно не говорю — культуры), доброта и человечность Метса приобретают особую цену.

С годами — и это можно заметить — радостного, восторженного Метса время загоняло в более трезвый и горький фокус жизни. Ранний Метс: «Ливень солнца!», «Мы встали в длинную очередь / за счастьем», «Мне так хорошо», «Счастливы женщины, / носящие в себе будущее!», «У кончиков пальцев / мерцает звезда»; поздний: «Где вы, / мои безмятежные годы...», «мы цепью прикованы / к злобе времени», «Страшнейшая из осад — / осада нищеты», «железные звезды, / жестокие и глухие» и —

Годовые кольца
все более
врезаются в душу.

А в адрес окружающей толпы и вовсе беспощадно:

Бессловесные рабы
во мгновение ока
превратились
в крикливых хамов.

пантеон

Метсу, надо сказать, помогало его происхождение — недаром его первая книга верлибров вышла в Эстонии. То же и в Москве: ему, как «национальному кадру», было позволено чуть больше, хотя и меньшим тиражом. Тем больше прошел по жизни разрыв времени:

Эстония моя,
маленькая,
за буреломами,
за разливами рек.

Вот-вот отколетса
и уплывет
вдаль,

— это написано уже в 90-м году. Впрочем, он отзывался не только на свою боль. Вот редкое для Метса обращение к речевому каламбуру:

Пути цивилизации —
от Нагорной проповеди
к Нагорному Карабаху.

В отличие от В.Бурича и К.Джангирова, Арво Метс не выступал резко против практики традиционного стиха, а если и отвергал чей-то метод, то по взгляду на мир (добрый — пренебрежительный), по художественной философии. Вот его миниатюра «Поэту» с посвящением — «И.Б.»:

Эти стихи
написаны гипсовой маской
(или голым черепом),
которой все равно
в какой точке глобуса
обитать,
презирая
живых.

(Забавно, как с этим умозаключением перекликаются наблюдения Эдуарда Лимонова: «Иосиф Бродский никогда не бывает в состоянии восторга. Взрывов у него нет. Человек он невеселый. Классикист. Бюрократ в поэзии. Бухгалтер поэзии, он подсчитает и впишет в смету все балки, костыли, пилястры, колонны и гвозди мира».)

Бродский не верил в верлибр на русском языке, хотя и сочинил несколько верлибров и, что делает ему честь, еще в 60-е годы поддержал своей внутренней рецензией для журнала «Аврора» питерского верлибриста Геннадия Алексеева. Что же касается стихотворения Метса, в него любопытным образом прокралась и заговорила «маска» из текста Бурича:

Жизнь —
 постепенное снятие
 масок
 до последней
 из гипса

Здесь как раз уместно вспомнить Метса — подвижника и теоретика русского верлибра. Прочитывать сохраненные памятью и бумагой его суждения и поступки.

Дискуссия «От чего не свободен свободный стих?» в журнале «Вопросы литературы» появилась в № 2 за 1972 год, а происходила она в редакции под руководством Евгения Осетрова в конце 1971-го. «Я чувствую, что на этой дискуссии может грянуть буря», — так открывал ее Метс, преисполненный пафоса культурной революции. Он охотно согласился с А.Жовтисом, определявшим свободный стих как «метрический взрыв». И в подтверждение приводил Уолта Уитмена: «Если бы среди нас присутствовали астрономы, они сравнили бы его рождение с рождением «суперновы». Впрочем, начав с набата, который должны были услышать даже астрономы, к концу своего доклада взрывом уже не пугал: «Свободный стих вошел в русскую поэзию не «взрывчато», а вливался как бы струйками...» Тут он был прав. Реальных публикаций было мало, редакции от верлибров отмахивались, а если печатали, то жалкими порциями, разбавляя привычными рифмованными стихами.

Проблески надежды забрезжили в конце 80-х. Карен Джангиров выпустил роскошную антологию русского верлибра — «Время Икс», куда наряду с другими избранными 18-ю авторами по справедливости вошли лучшие стихи Арво Метса. Это 1989 год. В том же году в Калуге прошел первый фестиваль верлибристов, где Арво Метс получил первую премию.

«Закрыл» тему два года спустя тот же Карен Джангиров — выпустив «Антологию русского верлибра», где Метс соседствовал уже с 360-ю авторами. С тех пор монументальная издательская деятельность переродилась в судорожное производство ярких мелочей, и поэзия попала в мало кому интересные мягкие переплеты. За лирику пришла расплата, ударившая по наиболее непрактичным авторам. Метс уже не сочинял, он констатировал:

Заботами
 заслонили от нас
 небо.

Назревало время нудного постмодернизма, занявшего опустевшее место социалистического реализма. Читатель перекочевал в маргинальные группы с различными нетрадиционными ориентациями. Болезненно ощущалось снижение культурного интереса. На всеобщее свинство откликнулся даже Арво Метс, некогда подчеркнуто аполитичный:

После ваших подлостей
вы навсегда отлучены
от наших улыбок.

На этом фоне о «взрывном» действии свободного стиха не было речи. Его уже никто не запрещал, но и никто не праздновал победы, ибо побеждать было нечего и некого. Не сбылось пророчество Метса: «сильный напор содержания» так и не сломал «плотину старой формы». Новые поэты с упоением продолжали рифмовать, тем более что пародировать отмененную социалистическую литературу следовало ее же методами. Весь этот стиль «молодежной моды» можно было бы даже назвать бунтарски-мелкобуржуазным, но тут мне подворачивается цитата из работы И.Маца «Литература и пролетариат на Западе», которую Метс привел как «ненаучную» в своей статье «О свободном стихе» («Писатель и жизнь», 1978): «Развитие свободного стиха тесно связано с развитием и осуществлением индивидуалистических тенденций буржуазного общества — точнее, с развитием и осуществлением индивидуалистических тенденций мелкой буржуазии» (1927). Будущее покажет, усилят ли «индивидуалистические тенденции» интерес к поэзии вообще, пока как раз наоборот, хотя, возможно, здесь виновата половинчатость реформ, затормозившая появление у нас здорового среднего класса, то есть «мелкой буржуазии». Во всяком случае, «челнокам» не до литературы.

Но вернемся от вульгарной социологии к эволюции взглядов Метса на свободный стих.

В той последней своей статье 1978 года Метс нащупывает важное определение: «Свободный стих представляет собой качественный скачок — переход от слогового стиля речи к новой стихии — к стихии полнозначного слова. Основой, единицей в свободном стихе становится любое значимое слово...» И далее: «Каждое значимое слово в свободном стихе является носителем ударения». Здесь сделан решающий шаг в сторону слова как носителя смысла, а не как фонетического (слогового) объединения.

Метс с сочувствием цитирует Вяч. Вс. Иванова (из «Иностранной литературы» № 2, 1972): «Верлибр — это близкий к киноправде способ говорить о действительности иначе, чем о ней говорилось в традиционной поэзии». Вячеслав Всеволодович был в то время увлечен поэтикой кино, написал книгу об Эйзенштейне, поэтому, видимо, ему всюду грезилась «киноправда».

Арво Метс не пропускает возможность сослаться и на структуралистские разработки Ю.Лотмана, привлекая для оправдания верлибра «учение об автоматизации и деавтоматизации стиха», вот и вывод: «Свободный стих — это один из видов деавтоматизации стиха».

И даже: «Свободный стих — это ясно осознанный переход к семантической организации поэтической мысли».

Арво Метс, находя верные посылки, часто как бы стеснялся сделать последний вывод. Но его кропотливая работа по выяснению теоретических нюансов более чем

поучительна. Это он организовал одну из первых дискуссий о русском свободном стихе, которая дала возможность высказаться, что называется, противным сторонам, а главное — поставить во всеуслышанье сам вопрос. Как ни странно, в то время (начало 70-х) он был самым «официальным» из нас, и это пошло на общую пользу.

...Такой нежный поэт, а пугал общественность «взрывом» верлибра. Но лирика и правда бывает способна «открывать свинцовые двери». Сомневающимся как бы из вечности доносится скромный вопрос Арво:

...А я
со своей
невидимой скрипкой?

Вот так...

Вячеслав Куприянов

Арво Метс

• • •

Отец
был скуп
на чувства,
но когда он работал,
я воочию видел —
молчаливая добротность
в его руках
превращалась
в высокую доброту.

• • •

Незадолго до кончины
отец,
превозмогая боль,
тщательно расставил
дрова в сарае.

...Последнее,
что он успел сделать
для гармонии мира.



Еле слышный
шелест листвы —
вероятно, это и есть
далекий гул
прибоя вечности.



В поисках поэзии
Я забрел в этот город,
где ее нет и в помине.

Четыре узбека снимают ботинки.
И в комнате вонь
наподобие удушливого газа.

Но я прошел и сквозь запах роз
на центральном базаре.

1967



Где взять слова
для певучести шеи,
милых завитков,
для этой старинной
смешной лампы
или угрюмого стола?
Вещи и люди
мурлычут тихо
себе под нос.
Я слышу,
а передать не умею.



Когда я в лесу
вижу мусорную свалку,
я обычно говорю:

наверно, цивилизация
где-то недалеко.

ОКТАБРЬ

Листья лежат,
как подбитые птицы,
лапками вверх.



Господи, как я беден,
мне нечем ответить
на улыбку девушки,
делаю вид,
будто я выше улыбки.
И улыбка умирает.



Мы уезжаем,
а в саду
так же таинственно
продолжают наливаться
яблоки.

Ветки наклоняются
все ближе
к земле.



В такие темные вечера
добывать свет
можно только из книг.



Две морщины
застыли
у рта.

То ли остатки
добродушной улыбки,
то ли глубокой скорби...



Вечером,
когда люди уходят домой,
одиноких не видно.

Днем,
когда люди садятся обедать,
голодных не видно.

Тени их витают
возле нас.



Мужчина
со скрипкой
вошел в гастроном.
Щемящая жалость
вдруг возникла к нему —
так нелепо он выглядел
среди прилавков
и толкотни.
...А я
со своей
невидимой скрипкой?



Березовый лист
оторвался от дерева.
И медленно летит в вечность.



Николай Байтов

ПОЭТ И СМЕРТЬ

Теперь я назову по именам
пять или шесть известных вам предметов.
Конечно, это *нары*, это *утро*,
стон, *кашель*, *храп*, *вонючая параша*,
отряды марширующих клопов
и *суета последних сновидений*.

И вот стучат *запоры*. С лязгом *дверь*
распахивается... Там *ночь* и *звезды*.
Прожектора и *лай*. И *надзиратель*
вбегает с *палкой*, злой, в *клубах мороза*,
кричит: «Подъем, пятнадцатый барак!»

Все вздрогнули, вскочили, очумели,
привычно мечутся, со всех сторон
спешат на *перекличку*. Лишь один
какой-то *скрюченный* еще лежит,

упрятав голову в дырявый ватник.
К нему подходит надзиратель с палкой
и тыкает. Тот неподвижен. Мертв.

Когда я комбинировал слова
как тени неких сущностей, мне было
немного неудобно: я сбивался,
производя в уме перестановки.
Мне посоветовали раздобыть
клочок *бумаги* (пусть даже *газеты*)
и карандашный *грифель*. Я искал
эти предметы долго. Наконец
мне повезло: я их нашел. Но только
хотел писать — как тут сразу и умер.

Теперь я назову по именам.



Когда надеялся «на куны и на фрязи»,
дорожкой Лены я ходил, дорожкой Кати,
да их обеих поминать теперь некстати.
Куда до Генуи повздорожали рейсы!
Нет на доске моей ферзя — хоть плачь, хоть смейся.
И аз являюся, смеясь, — но стынет сердце.

Резную грацию и вензеля на пряжках
Она бы медленно внесла в безумство спящих,
да здесь немало без нее искусств напрасных. —
Здесь дикий Зверев рисовал свои шедевры,
здесь двери рваные вели в былые дебри,
где каждый пил и засыпал в объятых стервы.

Входи без ужаса в любые лабиринты.
Какие бы ни закружились балерины,
мы наши вальсы подыграем раболепно.
Но шифр, но шарф, и шлейф, и фальшь — всё в виде фарша.
Пусть эта фраза пляшет так:

«Нет в сердце фарса,
и аз озябший злюсь в слезах, — но в рифме арфа».



Петя Капкин
кроет матом
черный список.

Буря мглою,
где здесь рифма,
я не знаю.

Альма матер,
Коза ностра,
нота бене,

Вот и осень,
рощи голы,
запах смерти.



Звук в паутине.	Крупнозаводский замолк.
Блюда утиные,	подернул болотца лед.
Зорькой на тяге	поселковый торчит комсомол.
Бледной глиной	потрафил разинутый рот.
Злой в бараке	отапливает. Мокрый нос.
Остывают шлаки	в отвалах. И дальний волк
прелость золы	вынюхивает, но не новость
дождь в овраге.	Скучнозаводский зевок.
Грелись козлы,	притаптывая мокрый снег.
Вырезали	автогеном, слышь, гаражный замок.
Завуч в пучине.	Хлебоучилищный слеп.
Были грустен, но строг.	
Завуч был с нами ласков с утра, но груб	
перед обедом, когда старосты групп	
шли с кошелками	в хлебобулочный цех.
Автогеном вырезали	гаражный замок.
Отогрелись	козлы, притаптывая мокрый снег.
Вкруг отвалов	сплошь. Крупнозевотный завод.
Зорко прелость	вынюхивает трехлапый волк,
злой в облавах.	Поселковый разинул рот.

Блюдца утиные, болотца лед заволок.
Звук в паутине. Мутнозаводский мазут.



«Владимир Андреич посла ему много вина», —
написано в летописи. И у нас нет сомнений. —
И правда, какая его в том могла быть вина? —
Владимир Андреич послал ему много вина.

Потом он поехал на прежнюю отчину в Брест
в дождливую пору, раскисшей дорогой осенней,
когда вспоминаешь: «се повести временный блеск.» —
Вот так он поехал на прежнюю отчину в Брест.

Когда же в столетях наступит такая зима,
что сразу возьмется стоять без знамен и знамений? —
И правда: то было бы всем непонятно весьма.
Нескоро, как видно, наступит такая зима.

Но он исцелился и милостью выполз на брег
сознания: милость Господня рукою незримой
вцепилась — и хрустнул, как тоненький лед, его бред.
Так он исцелился и милостью вышел на брег.

И долго казалась застрявшая в горле стрела
вороньей крамолой. И брезжило утро изменой.
Там чья-то торчала хоругвь, а кругом всё снега,
и долго казалась проткнувшая горло стрела.





Елена Дубровская



Мне снится, что в двухтысячном году
с цветком в руке Вы ходите по саду,
все дело в том, что дом стоит в саду,
сад пахнет морем, море дышит рядом.

Друзья в беседке режутся в лото,
кричат, а с моря слышно крики чаек...
То девочка обгонит Вас, а то
на повороте женщина встречает.

Мне нужно что-то вспомнить и сказать,
но нет меня, зато в закатном свете
Вы ходите от моря — и назад,
Вас охраняют женщины и дети.

Еще в избытке летнего тепла,
на запад окна, солнце в каждой раме,

но нет меня — ни с книжкой у стола,
ни на крыльце в соломенной панаме.

Немного погода, в седьмом часу,
всем вдруг приходят мысли выпить чаю.
Свежеет, кофту из дому несут,
и чье-то платье в сумерках мерцает.

Куда-то листья по ветру летят,
и вот уже понятно станет вскоре,
что это я — тот самый поздний сад,
который водит Вас от дома к морю.



Пишу тебе в разгар зимы,
получишь к Рождеству,
из той страны, где жили мы,
где я сейчас живу.

Конечно, если посмотреть,
то я еще жива.
В аптеке выставили сеть
для ловли Рождества.

Полсотни звездочек на ней
качаются в окне,
и этих маленьких огней
достаточно вполне,

чтоб все, включая и собак,
нашли себе тепла,
чтоб досыта наелся всяк
у всякого стола,

чтоб все, кто едет в поездах,
успели отдохнуть,
потом доехали туда,
куда... Куда-нибудь.

Чтоб нынче парился в толпе
и бегал в гастроном
Четвертый гость в моем купе
и третий за столом.



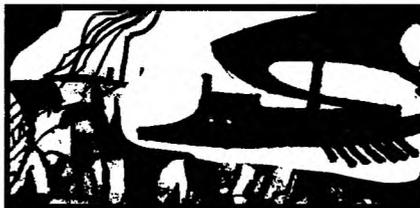
Блестящие автомобили
в конце уходящего дня...
Не то, чтобы где-то любили —
все любят и все без меня...

И больше уже не до смеха,
кончается яблочный Спас.
Не то, чтобы кто-то уехал —
все едут куда-то без нас.

Еще ничего не известно,
все ближе осенний распад,
зато наблюдать интересно,
как с листьев деревья летят.

И надо же, хочется верить,
что кто-то, совсем налегке,
сидит в освещенном партере
и держит программку в руке.

Шумит оркестровая яма,
сейчас отворится Сезам,
и рядом какая-то дама
смеется и щурит глаза.



Ян Шенкман
WWW.STHOV.NET
(о поэзии в Интернете)

Всякий раз, когда говорят об интернет-поэзии, гомосексуальной поэзии, женской, провинциальной и т. д., — возникает ощущение, что эпитет к слову «поэзия» служит оправданием несовершенства стихов. Глупо отрицать, что субкультуры действительно существуют и в качестве средства самоидентификации в том числе используют литературу. Но, увы, если стихотворение «Алина, жальтесь надо мною» выложено на специальном пушкинском сайте, оно не становится «сетевым». Не станет оно и негритянским, если публикацию сопроводить статьей об африканском происхождении автора. Трудно охарактеризовать его и как произведение специфически петербургское. Это просто стихи. Не больше, но и не меньше.

Если относиться к стихам именно как к стихам, все эпитеты автоматически опадают. Но есть и другой подход. Назовем его «культурно-историческим». В нем нет ничего дурного и предосудительного, важно только понимать, что он имеет косвенное отношение к собственно литературе. В общекультурном контексте на первый план выходят такие фигуры, как, скажем, Пригов и Евтушенко, и становится важным, кто, где и когда напечатал тексты, а также, каким комментарием он их сопроводил.

В этом контексте разговоры о существовании самостоятельной сетевой литературы в противовес печатной вполне правомочны и даже в некотором смысле полезны. Литература

ратура может, конечно, существовать без околотекстовой идеологии. Но литпроцесс — никогда. Для процесса крайне важно обсуждать явление и выявлять его типологические черты. Мне хотелось бы внести свою лепту и рассказать о проблеме, как я ее понимаю.

Особенности Сети, сформулированные именитыми американскими психологами, такими, как доктор Кимберли Янг: анонимность, интерактивность, возможность поиска собеседника, удовлетворяющего любым критериям, неограниченный доступ к информации...

Что все это значит применительно к литературе? В основном то, что акцент ставится на ее *коммуникативную* функцию. Интернет по природе своей — средство массовой коммуникации куда в большей степени, чем печатные органы. Потому и тексты зачастую выкладываются здесь с целью получить мгновенный отклик — как на живом выступлении. Слово «интерактивность» обозначает именно это: возможность обратной связи, диалогичность.

На 90% литературных сайтов у читателя есть возможность оценить в баллах прочитанные стихи, вступить в диалог с автором, а то и опубликовать собственные тексты явочным порядком, минуя редакторов, определяющих правила игры. На большинстве сайтов нет людей, которые могут сказать: «Это нам подходит, а это, извините, никак». В лучшем случае присутствует модератор, вымарывающий нецензурную лексику. В этих условиях авторам приходится самим следить за качеством публикации и быть собственными редакторами. Получается это далеко не у всех.

Кстати, грань между автором и читателем в Сети иногда почти неразличима. Как сказано в гостевой книге одного известного сайта: *«Все мы тут — авторы»...*

С помощью «ников» (сетевых псевдонимов) один человек может создать сколько угодно образов автора. Допустим, под ником «komandante» я буду печатать гражданскую лирику, под ником «alik_podzabornuj» — частушки на алкогольную тему, а ником «skrom-puj_genij» подписывать что-то очень личное и серьезное. Так поступают и в бумажной литературе, но для Сети эти фокусы более органичны. Здесь важно не столько представлять самого себя и свое творчество, сколько поддерживать общение. Добавлю, что возможность скрыть имя — это не только возможность вести старые добрые литературные игры, но и причина пониженной ответственности за то, что пишешь и публикуешь.

К некоторой текстовой неряшливости в Интернете отношение вполне снисходительное. Всякий текст, самый несовершенный, имеет шанс найти здесь своего читателя. В коммуникативной среде Интернета важен message, то есть *что* именно человек хочет нам сообщить. *Как* он это делает — вопрос второго порядка. Кстати, message, записанный стихотворной строкой, отлично привлекает внимание.

Плюс ко всему колоссальный объем информации и высокая скорость доступа к ней не позволяют читателю сосредоточиться на качестве текста. Восприятие текстов постепенно упрощается и сводится к тому, что если есть в стихах пародийный элемент или сленг, — словом, прикол, значит стихи хорошие. А если нет, то текст не заслуживает внимания. С трудом можно представить себе, что читатель будет, сидя перед монитором, часами размышлять над стихотворением Кушнера или Гандлевского. Этот процесс

требует высокой концентрации нравственных и интеллектуальных усилий, к которым не располагает среда Интернета.

Было бы нелепо думать, что сетевая поэзия однородна. Ее, пусть условно, можно подразделить на виды, качественно отличающиеся друг от друга. Хотя есть у них и точки пересечения.

Бумажная поэзия, выложенная в Сети. Это как раз случай Александр Сергеевич, упомянутого в начале статьи. Сайты поэтов (живых и мертвых) создаются в основном их поклонниками. Реже — ими самими.

Спрашивается, а зачем вообще публиковать в Сети общеизвестные тексты? Ведь с монитора не особенно считаешь. Но известные тексты выкладывают в Сеть не с целью чтения. Цель — коллекционирование, поиск нужного места, цитирование. Поскольку стихи на сайтах удобно каталогизированы, многие предпочитают не покупать толстый том или просиживать в читалке, а пользоваться сетевыми библиотеками. Разговоры о том, что это приведет к исчезновению книги как таковой, критики не выдерживают. Во-первых, потому что аудитории несопоставимы, а во-вторых, как было сказано, с монитора читать неудобно.

Вкусы интернет-аудитории не слишком отличаются от общечитательских. Особой популярностью здесь пользуются Бродский, Хармс, Вишневский, Иртеньев, Пригов, Цветаева, Орден куртуазных маньеристов... Ничего специфически «сетевого» в их стихах не отыщешь при всем желании. За исключением многочисленных опечаток.

Сетевая литература. Тексты, проходящие по этому разряду, публикуются в сетевых изданиях, самые авторитетные из которых: Vavilon, TextOnly, Liter.net. Некоторые из них, например Вавилон, ставят своей целью отслеживать и организовывать литпроцесс. Другие же напевают на сетевую специфику, а по сути формируют интернет-истэблшмент, который отличается от традиционного литературного разве что в худшую сторону.

Особого внимания заслуживают сетевые конкурсы. Такие, как «Тенета» и «Анти-тенета». Участвуют в этих конкурсах и известные «бумажные» авторы, например Быков, Строчков, Байтов. У них — своя устоявшаяся эстетика, сетевая публикация для таких поэтов — лишь выход к дополнительной аудитории.

Есть и другие. Чтобы не быть голословным, процитирую нескольких авторов:

просто пойми: никогда — это счастье
просто поверь: пустота — это рай

(Сергей Тетерин)

дырка в бумаге
белые крошки
на черной доске
а в голове
джаз вперемежку с Вивальди

(Виктор Степной)

сети о сети
сети сети
тисети се
сети в сети
все о сети
ссссссссс
тииииииии
иииииииио
сеееееееи
си
соси
соси
со всеми
как тетел
нао чешуи
иииииииии

(Евгений Из)

Очки мои сломались, смотрели мы в бинокль —
потому что слепые оба, а гнездо — тремя этажами ниже.

(Стелла Моротская)

Шуршащим роликом иное поколение
Все гонит разноцветный пелетон.
Незримое для Next'ов привидение
Горящим сердцем освещает неба склон.

(Вадим Курилович)

Коль уродились на свет эмигрантами
сопротивляемся этому зря
Мы выживаем — над зыбкими говнами
словно летучие рыбки скользя

(Александр Елисеев)

Судите сами, стихи ли это. Может быть, и стихи, но именно «сетевые». Они с легкостью находят в Интернете своего читателя. Правда, читатель этот, по моим наблюдениям, ищет не поэзии, а прикола.

По текстам лучших сетевых авторов (Левин, Львовский, Зондберг) можно отследить тенденцию, к которой тяготеют интернет-поэты. Большинство из них хочет выдать за стихи любое лирическое высказывание. Например:

я подумал о родителях
которые запрещали мне
дружить с сашей

потому что считали
что он
плохо на меня влияет

(Кирилл Медведев)

В подобных текстах, согласитесь, есть некоторая необязательность. Стихи же — языковая неизбежность. То, о чем говорят: «Умри, но лучше не скажешь»...

Тяготение к простому лирическому высказыванию не является сетевым ноу-хау. Михаил Айзенберг в критической книжке «Взгляд на свободного художника» отмечает его у таких поэтов, как Всеволод Некрасов, Ян Сатуновский, Георгий Оболдуев... За этими авторами стоит определенная лирическая концепция. Обсуждать, насколько она ценна, можно. Но тут хотя бы есть предмет спора. Если же концепции не существует, а существует некая антиконцепция, призыв к разрушению традиционной формы не из принципиальных соображений, а просто так, — получается совсем иной результат. Неорганизованный стих трудно назвать новой формой организации стиха. Можно, конечно, объяснять тяготение к неорганизованному высказыванию поиском «новой искренности», но тогда надо признать, что этот поиск пока не увенчался успехом.

Стихи, спровоцированные Сетью. На моей памяти в тусовках хиппи рифмовали все поголовно. Правда, никто не смог написать ничего такого, что переросло бы тусовочный уровень. Мне кажется несчастливым нынешний уход большинства «тусовщиков» в виртуальные сети. Ведь текст здесь выполняет примерно ту же функцию, что в неформальной тусовке: функцию прикола, фенечки. Лучше всяких комментариев свидетельствуют об этом, например, такие цитаты:

Ступор. 25 кликов мышкой в минуту.
No messages in the box. No messages in the box. No messages in the box.
You have a new message.
А-а-а! Адреналин в кровь, пульс 150, звон в ушах.

(Галя Анни)

Или:

Ты, Зин, на грубость нарываешься!
Тебе бы только дергать мышь!
Тут в фирме с юзерами маешься,
Придешь домой — там ты сидишь.

(Юрий Нестеренко)

Стихи, спровоцированные возможностью выложить их в Сеть, прекрасно выполняют свою функцию и без того, чтоб называть их стихами. В них почти всегда фигурируют узнаваемые компьютерные реалии, шутки по поводу, известному лишь узкому кругу, и откровения тусовочного масштаба. Этого достаточно, чтобы иметь успех среди своих. Ничего дурного в подобном творчестве нет, если правильно квалифицировать его и не придавать ему ненужного пафоса.

ойкумена

Сетевой самиздат. Если вас отвергли все литературные сайты, и даже в гостевые книги вас не пускает злой модератор (практически нереальная ситуация), — не отчаивайтесь. Есть верный способ быть опубликованным: создайте собственный сайт. Это не так сложно и доступно даже непрофессионалу. Можете разместить там все, что сочинили, сопроводив тексты фотографиями автора в младенческом возрасте и хвалебными отзывами его бабушки. Персональные страницы — это и есть нынешний самиздат. Это все равно, что выпускать книжки за собственный счет. Интернет, однако, среда гораздо более демократичная, чем бумажная печать, — кто-нибудь да прочтает. Место в литературной иерархии здесь не так уж и важно. Качество публикации — предрассудок. И не исключено, что какой-нибудь сетевой критик напишет про вас на своем собственном сайте: «Вчера по адресу www.vasja_rupkin.ru прочел стихи нашего гениального современника»...

Возможны, конечно, и другие разновидности сетевой поэзии. Я назвал лишь основные. Но даже при неполноте охвата вывод напрашивается очевидный: та современная поэзия, что идентифицирует себя исключительно с Интернетом, в большинстве своем поэзией не является. Настоящие же стихи воздействуют на нас независимо от того, где мы их читаем. Хоть на туалетной бумаге.

На этом разговор о поэзии в Сети можно было бы и закончить. Но парадокс ситуации в том, что Интернет не просто очередное техническое новшество, а культурный феномен, реально меняющий нашу жизнь и образ мыслей. Он не просто делает литературный процесс интенсивней и разнообразней, не только позволяет поддерживать связь с читателем и чувствовать себя независимым от консервативных литературных кланов, контролирующих бумажные журналы. Главное: опыт человека, живущего Интернетом, не может быть безразличен литературе. Пока же этот опыт остается невостребованным. Именно опыт, а не описание электронных манипуляций и богемного образа жизни. Стихи, как известно, растут из любого сора. Но иногда вместо стихов получается рифмованный и нерифмованный мусор.

Есть и еще одно замечание. Сеть — гиперсвободная зона и не признает структурных ограничений. Поэзия же, напротив, привлекательна тем, что способна структурировать абсолютно любой опыт, даже тот, который находится вне пределов культуры. Для этого нужно всего ничего: превратить опыт в стихи. Эта ситуация напоминает походы римлян, которые, завоевав новую территорию, привозили чужих богов в свой пантеон. Поэзия, как и Рим, живет захватом новых земель. Она не знает предрассудков и может молиться любым богам. Но только на своей территории.

Интернету не так много лет. Быть может, через некоторое время эйфория схлынет и люди по-домашнему обживутся в Сети. Тогда у *интернет-стихов* и *интернет-поэтов* отпадет наконец необходимость в эпитетах. Закончится период самоутверждения, и поэзия обогатится новыми именами. Надеюсь, что эта радужная перспектива осуществима. Но пока сетевая поэзия с точки зрения истории культуры вещь гораздо более интересная и живая, чем с точки зрения литературы.



Александр Кушнер



В павильоне у моря был свет погашен
И на столиках ножками кверху стулья
Неприглядно висели. Был воздух влажен,
Было холодно, как в разоренном улье.
Бар затянут был занавесом железным.
Неужели в купальниках здесь сидели?
Тяга к пропастям в сердце, стремленье к безднам
Существуют, пожалуй, и в самом деле.

Символисты испортили эти вещи
Беспредметным стенаньем по трафарету,
Но осенние звезды во тьме трепещут,
Искупая громоздкую пошлость эту, —
Он вошел в павильон, поднял стул за спинку
И, поставив его на краю площадки,

Сел над морем, с полночною тьмой в обнимку,
Словно с кем-то, как в детстве, играя в прятки.

— Проигрался? — спросил его тихий голос.
Казино золотыми, как сноп, лучами
За спиной полыхало, звезда кололась.
— В переносном значенье? — Пожал плечами.
— Знаю, ты не игрок. Но перила, сходни,
Берег, лестницы — все здесь ведет к обрыву..
— Лучше я тебя, голос, спрошу сегодня:
Смерть сулит нам какую-нибудь поживу? —

И смутился, услышав: Еще какую! —
Тень цеплялась за тень, среди их сплетений
Чайку он разглядел, а за ней — другую.
Там не будет обыденных отношений.
То есть там, если нам назначают встречи,
Эти встречи такую же дарят радость,
Как звучащая здесь в стихотворной речи
Окрыленность, — так можно сказать? Крылатость.



Поскольку я завел мобильный телефон, —
Не надо кабеля и проводов не надо, —
Ты позвонить бы мог, прервав загробный сон,
Мне из Венеции, пусть тихо, глуховато, —
Ни с чьим не спутаю твой голос: тот же он,
Что был, не правда ли, горячий голос брата.

По музе, городу, пускай не по судьбам,
Зато по времени, по отношению к слову.
Ты рассказал бы мне, как ты скучаешь там,
Или не скучно там, и, отметя полову,
Точнее видят смысл, сочувствуют слезам,
Подводят лучшую, чем здесь, под жизнь основу?

Тогда мне незачем стараться: ты и так
Все знаешь в точности, как есть, без искажений,

И недруг вздорный мой смешон тебе — дурак
 С его нескладицей примет и подозрений,
 И шепчешь издали мне: Обмани, приляг,
 Как я, на век, на два, на несколько мгновений.



С какой-нибудь самой нелепой
 Фамилией новый поэт
 Приходит, уж лучше б Мазепой
 Он звался, чем Блок или Фет,
 Но стерпится — слюбится... Музе
 Не хочется баловать нас:
 Она в своем праве и вкусе
 Земной не расслышать заказ.

Она подбирает иначе
 Созвучья, а может быть, ей
 Решать непростые задачи
 Отраднее и веселей, —
 И вот никого, кроме Фета,
 Представить уже не могу
 На месте такого поэта
 Ни в майскую ночь, ни в снегу.



Мне тоже читать приходилось с эстрады,
 Что самое страшное, — вместе с другими!
 Софокл с Еврипидом не так ли награды
 От греческой публики ждали, бог с ними,
 А здесь выпевал свои строки Соснора
 И с крика на шепот срывался Горбовский,
 И голос из зала, как голос из хора,
 Приветствовал стих наиболее хлесткий.

Понятный и громкий. А то и крученный,
 А то и расчетливо-сентиментальный,
 А то и тоской мировой удрученный,
 А также и здешней картиной печальной,

И публика часто дремала, как львица,
Почти засыпала — и вдруг просыпалась,
Я тоже умел иногда подольститься
К ней, о, не разнузданно, самую малость.

Не жалуясь. Может быть, эти кошмары
Оправданны, даже нужны для начала.
Я, может быть, тоже писать мемуары
Мог, — нет, не могу. Что осталось от зала
Того? На три четверти, если не боле,
Он переселился, глотая обиду,
Туда, где предложены лучшие роли:
Софоклу внимает опять, Еврипиду.



После Освенцима, мы доказали,
Может быть музыка, вот и стихи
Пишутся... Списаны слезы, печали,
Смертные ужасы, злые грехи,
Все хорошо. Потакают поэту,
Жалуют кисть, ободряют кларнет,
Жизнь уточняют счастливую эту.
Только бессмертия, может быть, нет.



Арсен Мирзаев

ОБРАЩЕНИЕ

решаю
обратиться на «ты»
к дереву
говорю ему:
эй! ты! дерево!
и оно
выходит из себя
и идет ко мне
своим плавным
тополиным шагом
улыбка у него
немного загадочная
монолизина

НИЧЕГО

(Роман в буквах)

1. нет
ничего
больше
2. ничего больше
нет
кроме тебя
3. больше тебя
ничего
нет
4. тебя
больше
нет
5. больше
ничего

ПОРА

К 30-ти годам
я обзавелся
друзьями
врагами
детьми
женами
правами
обязанностями
дурным характером...

У меня все уже есть
в этой жизни.

Пора заводить
новую.

ОТСУТСТВИЕ

I

В Праге,
Париже,
Варшаве,
Санкт-Петербурге,
Рио-де-Жанейро
роскошные дворцы,
торжественные костелы,
величественные замки,
неприступные крепости,
таинственные монастыри.

II

В Праге,
Париже,
Варшаве,
Санкт-Петербурге,
Рио-де-Жанейро
ничего нет
кроме
людей.

Освенцим. 1991

ТРУДОВАЯ КНИЖКА

Человек
у которого все чужое:
походка чертежника-конструктора
улыбка грузчика
повадки музейного работника
сноровка лаборанта
кругозор кочегара
обаяние университетского дворника
снисходительность пожарника
застенчивость инженера
заносчивость почтальона

и только душа —
МОЯ.



Глеб Шульпяков

CAMDEN TOWN

В.П. и D.W.

Давным-давно, в те времена, когда
в крови бежала кровь, а не вода
(и даже не крепленое вино):
давным-давно, давным-давно, давным-давно,
когда был жив отец и мать в субботу
готовила рассольник и пельмени —
так вот, давным-давно, в четвертом классе,
я выменял у Голубева Ромки
на серию болгарских марок флоры
журнальчик «Англия» на русском языке
и шел домой, зажав портфель в руке.

А дома я тайком от всех забрался
в чулан, где мы хранили раскладушку,
и там, среди поношенной одежды,

открыл портфель и вытащил журнал, —
тем временем рассольник остывал,
а я смотрел волшебные картинки,
где двухэтажный мост висит над речкой,
и красные гвардейские мундиры,
и черные гвардейские папахи,
забыв, что мне давно пора к столу.
Потом я два часа провел в углу.

Но не Биг Бен и царские кафтаны
я вспоминал, разглядывая стенку
(и даже не рекламу «кока-колы»),
а мальчика на глянцевой обложке,
в очках на позолоченной цепочке,
и в белой отутюженной рубашке,
и в черных лакированных ботинках,
который у решетки с вензелями
стоял и наблюдал, как старый негр
рисует на заплывающем асфальте
у ног прохожих свой автопортрет.

С тех пор прошло примерно двадцать лет.
И вот я в Лондоне — болтаюсь в галереях,
брожу по кабакам и магазинам,
и как-то утром черт меня заносит
на Camden Town, где у них толкучка,
и там, среди поношенной одежды,
на набережной старого канала,
у бабы в синих стеклах за копейки
я покупаю черные ботинки
и тут же, у решетки с вензелями,
завязываю толстые шнурки.

И вдруг — провал, и сердце от тоски
сжимается, и все вокруг плывет,
и что-то про журналчик и мундиры
мелькает в голове, и про рассольник —

а рядом, на заплыванном асфальте,
все тот же старый негр в тубетейке
рисует разноцветными мелками
у ног прохожих свой автопортрет,
и лондонское небо над решеткой
совсем как на картинах у Констебля,
а может быть, у Тернера, клубится.

.
Я бросил фунт в стаканчик из-под колы,
взял башмаки и двинул вдоль канала,
а после там, где каменные сходни,
я эти самые английские ботинки
(из бычьей кожи, с толстыми шнурками)
поставил на воду, которая покорно
их понесла куда-то в Копенгаген,
а сам пошел, пути не разбирая,
один в толпе из голубых сорочек,
и целый день по городу шатался.

И вот под вечер, сидя на холме
какого-то классического парка
с бутылкой пива, черного как деготь,
я два часа смотрел на этот город,
похожий на жестянку со шпинатом,
но видел не громадины Ист-Энда
и не ночной колпак Святого Павла,
а мальчика с портфелем из клеенки,
который на Сиреневом бульваре
уходит от меня все эти годы,
заваленные корками граната
и фантиками тех времен, когда
в крови бежала кровь, а не вода
(и даже не крепленое вино).
Давным-давно. Давным-давно.
Давным-давно.



Быть может юноша веселый
В грядущем скажет обо мне.

Шестьсот двенадцать, два нуля.
«Простите, можно Александра?»
В прихожей шелк и соболя,
и горький запах кориандра.

«Желтеет зимний Петербург!»
(зачеркнуто четыре раза).
«Сырой туман вползает в грудь.
И не дожدهшься Фортинбраса».

А за окном плывут дымки
и снег хрустит, как сторублевка.
Идут вдоль Пряжки мужики.
У них сегодня забастовка.

А тут в спиртовке огонек,
зеленый штоф на занавесках.
«Давай чаевничать, дружок,
и засыпать в глубоких креслах».

Какой ему приснился сон?
Февральский снег на черных шпалах?
Гремит в прихожей телефон,
но пусто, пусто в темных залах.

Закройте двери в кабинет!
Там на столе щенка забыли.
«Весь мир — Варшава. Смысла нет».
И толстый слой холодной пыли.



Олег Клинг

ТРИ ВОЛНЫ АВАНГАРДА

Русская поэзия за последние три столетия пережила по крайней мере три волны авангарда.

Первая пришлась на конец XVII — начало XVIII вв. — она связана в первую очередь с Симеоном Полоцким и Феофаном Прокоповичем, но особую высоту набрала ближе к середине столетия в творчестве Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова.

Вторая волна — это начало XIX в. У нее свои предшественники: Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский; свои вершители: Пушкин и Грибоедов — в комедии «Горе от ума». Да и вся поэтическая ситуация 1820-х — 1830-х годов (поверх тыняновской концепции «архаистов» и «новаторов») была принципиально отличной от ломоносовской эпохи. Потому здесь надо назвать множество имен — от Дельвига и Баратынского до Тютчева и Лермонтова.

Третья, самая известная, волна относится к началу XX в. Здесь предтечи — русские символисты, и в первую очередь Брюсов, Андрей Белый; пик ее — футуризм, авангард в собственном смысле слова.

Слово *авангард* в начале предыдущего фрагмента и в его конце предстало в разных значениях. В последнем случае — в конкретно-историческом, когда под этим термином подразумевается явление в русском и мировом искусстве 1910-х — 1920-х гг. В первом же авангард понимается в расширительном значении, синонимичном эксперименту,

резкому обновлению литературы — прежде это называли *новаторством*. Правда, и в авангарде в узком смысле слова, и в авангарде, трактуемом безгранично, на передний план в равной степени выступают устремление к коренному слоому привычной художественной практики, разрыв с устоявшимися принципами и традициями, поиск необычных, иных, новых средств изобразительности. Семантический ореол слова *новый* включает в себя: *другой, созданный, сделанный, неизвестный, нетронутый, не прежний, незнакомый, малоизвестный...* Он присутствует и в разговоре о коренном изменении поэзии в первой половине XVIII в. и в начале XIX-го, и в разговоре о зарождении авангарда как одном из направлений в искусстве XX в.

Главной отличительной чертой авангарда XX в. считается разрыв с прежним художественным опытом. Многие полагают: именно в авангарде недавно завершившегося календарного века (сегодня мы еще не знаем, завершился ли вместе с ним и век литературный) произошел невиданный дотоле отказ от классического наследия. Однако и в конце XVII — первой половине XVIII в. и в начале XIX-го происходил не менее радикальный отказ от канонов предшествующей поэзии. Но мы с дистанции трех столетий лишь можем догадываться о степени экстремальности, драматизма происходившей и в «петровскую», и в александровскую эпохи смены культурных парадигм. Ничего нет удивительного в том, что мы отчетливее ощущаем накал страстей, происходивших в поэзии недавнего века, пусть даже его начала. Он нам ближе. Однако второго такого решительного слома всего хода культуры, какой произошел в XVII в., в русской истории не было. Как отмечал Д.С.Лихачев, то был век «перехода от древней литературы к новой, от средневековья к Новому времени».

Определяющим стало возникновение светской литературы. Она не сразу и не во всем обособилась от церковной. Эта остаточная связь, подспудная сопряженность светской культуры с духовной, во многом предопределила своеобразие русской литературы в целом — вплоть до нашего времени. Тем не менее освобождение культуры от подчиненности церковным интересам, проявление самостоятельности писательских мнений, оценок вместе с развитием литературных направлений и критики, периодической печати, театра, наконец, *стихотворства*, — все это сделало возможным окончательный переход к иному по структуре типу литературы, который окончательно утвердился во второй четверти XVIII в.

Правда, возникает вопрос... Если к этому времени новая литература уже завоевала свои позиции и стала монопольной, можно ли ее именовать, хотя и условно, авангардной? Можно. Так как и в эту эпоху сосуществовало несколько литературных систем — в том числе прежняя. Д.С.Лихачев, называвший XVII в. мостом между древним и новым периодом русской литературы, подчеркивал: древняя русская литература и новая не две разные литературы, где одна — внезапно прервавшаяся, а другая — внезапно начавшаяся. Средневековая система жанров не отмерла и в XVIII в. «Она продолжала существовать в церковной, старообрядческой среде, в среде крестьянства и простого городского люда. Продолжали читаться и составляться жития. Переписывались старые сборники, составлялись даже летописные заметки», читались памятники древнерусской словесности. Другими словами, параллельно бытовали обе культуры. Новое рождалось на фоне старого. Поэтому и позволительно сопоставлять рубеж XVII — XVIII веков с рубежом XIX — XX-го.

В некотором смысле сопоставление XVII в. с первой половиной XVIII-го напоминает соотношение 1890-х — 1900-х годов (тогда в России зарождался, а затем эволюционировал символизм) с 1910-ми годами, когда с появлением футуризма и акмеизма утвердилось «новое искусство», в целом изменившее всю литературную ситуацию в России. Точно так же появившиеся в XVII в. силлабическое стихотворчество, переводные приключенческие романы, театральные пьесы, первые записи фольклорных произведений, пародии и сатиры — следствие *светской прививки* к культуре того времени — подготовили становление «новой литературы» в XVIII в. Другое дело, что сам процесс формирования новой культурной парадигмы шел медленно и затянулся вплоть до первой половины XVIII в. В начале XX-го все это происходило стремительней — всего за три неполных десятилетия. Но несравнимы и масштабы литературных перемен. Их пролонгированность (почти на протяжении столетия) в до- и послепетровскую эпоху объяснялась не только темпом исторических процессов того времени, но и решительностью происходивших перемен в жизни и искусстве.

Ни одна — даже самая экстремальная — эстетическая программа века XX-го (будь то итальянские или русские футуристы, в том числе «гилейцы» со своими *пощечинами* общественному вкусу, будь то дадаисты, сюрреалисты или современные концептуалисты) не может даже приблизиться по своему накалу к *радикализму* задач, стоявших перед первыми русскими «авангардистами» XVII — первой половины XVIII в.

В начале XX в. происходило существенное, но все же лишь *очередное* в ходе культурной эволюции обновление литературы. Причем с дистанции времени видна *относительность* этих перемен. Установка на новизну, «синдром новизны» (Вяч. Вс. Иванов) считается характерной чертой минувшего столетия. Но в реальности в нем много было от века девятнадцатого.

В XVII в. — первой половине XVIII-го происходило *становление* литературы в собственном смысле слова. Да и само слово *литература*, с обязательным добавлением *изящная*, возникшее относительно недавно (после появления книгопечатания в середине XV в.), лишь в XVIII в. (и это неслучайное совпадение) потеснило термины «поэзия», «поэтическое искусство».

Манифесты русских кубофутуристов, при всем почтении к ним, в сравнении с задачами, стоявшими перед поэтами первой авангардной волны, кажутся не столь уж немислимыми. Русские футуристы вслед за символистами мечтали о небывалом языке. На этом пути они ратовали за «слово — новшество», словотворчество. Количество неологизмов у футуристов, особенно у Хлебникова, впечатляет, но оно несравнимо с числом слов, вошедших в литературный обиход XVII — первой половины XVIII в. Тогда тоже надо было почти с нуля создавать *новый* литературный язык, способный передать отпечаток личности, новые условия жизни. Как и в начале XX-го, он во многом отменял прежний — словарь Московской Руси. Отрицание старого во имя нового — черта любой переломной эпохи. В этом отношении начало XX в. напоминает XVII-й — первую половину XVIII-го. В обоих случаях созиданию новых канонов предшествовало их разрушение. Это вообще типологическая черта авангарда.

Тем не менее между двумя эпохами была разница... Зарождение на Руси стихотворчества произошло именно в XVII в. (имеется в виду «книжное стихотворчество» — народное существовало и прежде). Уже в этом кроется непревзойденный авангардизм русского средневековья. Авангард начала XX в., а особенно лефовского толка, мог лишь пытаться «упразднить» поэзию и искусство вообще, противопоставив ему *делание* вещи. Но это ему не удалось, как, впрочем, не удалось и создать принципиально иной способ бытования литературы.

На XVII в. — первую половину XVIII-го приходится еще одно явление первотворчества: создание не существовавшего прежде *поэтического языка*. В современном представлении это понятие не совпадает с термином «литературный язык» (оно шире последнего и вбирает в себя все лексические пласты языка, от литературного до ненормативного, обценного).

Развитие стихотворства особенно ускорилось в начале XVIII в.: оно активно входит в культурный обиход, в духовных академиях преподают пиитику. Стихами пишутся учебники по математике, «Букварь» Кариона Истомина. Стихи проникают в быт. В 1717 г. Феофан Прокопович жалуется в одном из писем: «Все начали стихотворствовать до тошноты». Известен случай, когда один из сподвижников Петра, князь Головин, обязывал своего старосту отчеты составлять виршами! Но главным в процессе самоопределения поэзии было ее обособление от деловой литературы, от внеэстетической функции. В русле этого устремления и происходит становление поэтического языка — с его установкой, в отличие от языка науки и делового, стремящихся к точности, на многозначность, индивидуальность.

Кстати, в призыве лефовцев отказаться от искусства можно увидеть возврат к тем ценностям, которые пересматривал русский авангард первой волны. Как нередко уже бывало, новое — это хорошо забытое старое. Случайно, а может быть закономерно, многое из программы русских футуристов связано с возвратом в культурный обиход того, от чего отказывались XVII и XVIII века. Русские футуристы яростно порывали в своих декларациях с XIX веком: «бросали» «с парохода современности» в первую очередь Пушкина, Достоевского и Толстого, воплощавших в своем творчестве модель культурной парадигмы второй волны русского авангарда. Русский символизм, хотя и назывался в «Пощечине общественному вкусу» «первой любовью», тоже отрицался. Здесь также можно усмотреть интуитивное осознание его внутренней связи с XIX в., хотя главное, конечно, — стремление перечеркнуть заслуги школы, которая первая привнесла в искусство XX в. новое, в том числе и то, что содержалось в самом футуризме. В борьбе за место под солнцем отрицались, как это водится, все достижения современной литературы — от Горького и Куприна до Ремизова и Саши Черного. Впрочем, так поступали, поступают и будут поступать все новые поэтические школы. Это древнейший механизм самоутверждения в культуре, один из рецептов успеха — через скандал. Но поразительно, что русские футуристы с точки зрения большой исторической перспективы не менее, а может быть и более, яростно бунтовали и против рубежа XVII и XVIII веков. Это не было заявлено открыто в манифестах, но обнажается, как мы увидим дальше, при внимательном изучении поэтической программы, а также практики русского футуризма. Чем

это объяснить? Какое дело авангарду XX в. до поэзии двух-, а то и трехвековой давности? Объяснить это можно так: преобразования рубежа XVII — XVIII вв. оказались и для XX века столь радикальными, что эстетическая, особенно языковая, программа русского авангарда, направленная на разрушение современных ей литературы и языка, оказалась обращенной против этих фундаментальных достижений.

Еще в XVII в. рукописная культура на Руси сменилась печатной. Кубофутуризм и авангард в живописи культивировали книгу *непечатную*. «Странно, ни Бальмонт, ни Блок — а уже чего, казалось бы, современнейшие люди — не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику», — писал А. Крученых. Выпад направлен, казалось бы, против символистов. Но здесь они ни при чем — виноват во всем Иван Федоров, отпечатавший в 1564 г. первую русскую датированную печатную книгу «Апостол». Конечно, возврат к рукописной книге был на фоне гутенберговского диктата своего рода эффектным «минус-приемом». Но обеспечен он был именно сложившейся книжной формой бытования литературы, достигшей особого расцвета в символистских изданиях.

По степени изысканности, эстетизма книги символистов достигли той высоты, за которой в условиях технических возможностей того времени ощущался предел. Не только по бедности, но и в полемике с символистами гилейцы напечатали первый «Садок судей» на обойной бумаге. Следующий шаг — рукописная книга, точнее, стилизованная под рукописную. Футуристы их называли *автографами*, *«само-письмами»*. Одна из вершин на этом пути — сборник стихов К. Большакова «Le futur» (1913) с рисунками Н. Гончаровой и М. Ларионова. В нем всего 15 страниц (из них 8 отведены под иллюстрации). Стихотворения даны не типографским набором, а в виде рукописи (шрифт обложки и текст исполнены художником И. Фирсовым). На самом деле этот, как и другие сборники футуристов, оставались печатными. Настоящие рукописные, точнее рисованные — с текстами и иллюстрациями, книги создавали авангардисты-художники. В этом можно увидеть и возврат к рукописной повести начала XVIII в., к устной народной драме того же времени, бытовавшей в виде гравюр, где взаимодействовали словесный и изобразительный ряды. В экспериментах авангардистов с рисованной книгой сказались традиции зародившегося в XVII в. русского лубка — народных картинок, исполненных в технике ксилографии, либо гравюры на меди, либо литографии, раскрашенных от руки. Правда, и сам лубок восходит к традиции житийных икон, в центре которых располагался средник с изображением святого, а по сторонам в клеймах были представлены основные события его жизни, иногда сопровождаемые кратким текстом. Так через лубок и народную драму рукописная рисованная книга авангардистов начала XX в. связана с иконописью.

Именно как «минус-прием» по отношению к канонам, сложившимся в XVII — XVIII веках, можно охарактеризовать если не все, то многое в программе русских футуристов. Взять хотя бы их языковые искания. Они прямо противоположны достижениям «великой грамматической реформы» (В. В. Виноградов) века семнадцатого, перетекавшего в восемнадцатый. Тогда необходимо было создать грамматические правила, без которых всяк писал на Руси как хотел. Кубофутуристы же в качестве одного из пунктов своей программы выдвинули сознательный аграмматизм. «Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание», — заявляли они. Что мы и находим уже в ранних опытах Д. Бур-

люка, одно из стихотворений которого в первом выпуске альманаха «Садок Судей» называлось «Щастье циника». Деформация языка компенсировала реальное отсутствие искомой новизны.

Если рубеж XVII — XVIII вв. ознаменовался созданием синтаксиса, закреплением правил пунктуации (без чего невозможным было дальнейшее развитие деловой письменности, литературы, всего книжного дела), футуристы, по их признанию, «расшатали синтаксис». Ими же, вслед за французскими модернистами, были «уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана».

Считается, что основной приметой русского поэтического авангарда явилось «слово — новшество». И действительно, поэтический словарь футуристов существенно расширился по сравнению с символистами, у которых неологизмы встречались редко. Вслед за Пикассо и другими кубистами в живописи будетляне культивировали речетворчество «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями». Но знаменитый *заумный язык*, призванный воплотить в себе «стремительную современность» и уничтожить, по замыслу его создателей, «прежний застывший язык», на деле не мог существовать без опоры на привычную лексику. Даже у Хлебникова, особенно раннего, не говоря о других (в том числе у Маяковского и Д.Бурлюка), доминировал язык общепозитический. Ведь любая новация вне точки отсчета теряет свою остроту, по крайней мере, свою очевидность. (Так постмодернизм утрачивает свой семантический ореол вне текстов соцреализма или массовой литературы.) К тому же футуристы, в том числе Хлебников, не хотели лишиться контакта с читателем. Искусство для них еще в большей степени, чем для символистов, обладало коммуникативной функцией. Потому в самом авангардистском произведении Хлебникова, поэме «Зангези», параллельно существуют обе стихии — *звездный язык* и обычный. А «Песни звездного языка» тщательно переводятся на привычную речь: «*Че* юноши — рубашка голубая...»; «Вэо-вэа — зелень дерева, / *Нижеоты* — темный ствол, / *Мам-эами* — это небо...»

Сам принцип формирования нового поэтического языка был и в начале XVIII в. и в начале XX-го сходен: словотворчество на фоне лексического арсенала прошлого и настоящего.

В языке кубофутуристов, с его репутацией крайнего эксперимента, поражает обилие архаичной лексики. Так, в уже упомянутом стихотворении «Щастье циника», за исключением не до конца последовательного отказа от пунктуации (может быть, по вине наборщика, но в тексте появляются точки в конце предложений) и деформации языка, доминируют поэтические приемы чуть ли не XVIII в.: «Скользи своей стезей алмазный / Неиссякаемый каскад / На берегу живу я праздный / И ток твой возлюбить я рад». Вслед за *током* каскада следует сходная архаическая лексика: *вериги, вежды, вяя*. Но еще показательней в этом отношении поэтический словарь Хлебникова. В нем неологизмы соседствуют с неким «прязыком». Б.Лившиц называл это «ожившим языком», «дыханием современного слова». По его наблюдению, «обнажение корней, по отношению к которому ... словоновшества играли служебную роль, было... пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых». Однако в опытах этих происходило и возвращение к тому языку, что формировался еще в XVII в. — на основе взаимодействия старославянского и народного языков. Там искал Хлебников опору.

При этом он еще и разрушал тот поэтический язык, что складывался в русской литературе на последующем этапе — усилиями Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова. Последнему принадлежала особая роль. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) теория Ломоносова «положила в основу нормы русского литературного языка те слова, обороты речи, которые с точки зрения стилистической были нейтральными и общими для народно-разговорной стихии и книжно-славянской, ограничила употребление «обветшалых» славянизмов и заимствований...» (В.П.Вомперский) — «славенщины», как он ее еще называл. Хлебников сознательно или стихийно, но вполне целенаправленно разрушал канон поэтического языка, представление о гармонии, что сложились усилиями Ломоносова. Отсюда обилие «обветшало», на основе еще одного наблюдения Б.Лившица, скажем, *додалевской* лексики. Удар самого радикального авангардиста века двадцатого направлен был против самого смелого авангардиста века восемнадцатого!

Имя Ломоносова не упоминается в хлебниковской статье «О расширении пределов русской словесности» (1913). В ней отечественная литература упрекается в «искусственной узости»: «...мало затронула Польшу. Кажется, ни разу не шагнула за границы Австрии», «...не знает персидских и монгольских веяний... Индия для нее какая-то заповедная роща». Исторические пробелы — русский народ «между Рюриком и Владимиром или Иоанном Грозным и Петром Великим», «великий рубеж 14 и 15 века...». «Плохо известно ей и существование евреев». Вывод статьи опровергает попытки трактовать воззрения Хлебникова как славянофильские с налетом великорусского шовинизма: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым». Эта открытость художественной программы естественна для Председателя земного шара. Но восходит она, пусть отчасти, к Ломоносову, который вобрал в себя многие достижения культуры европейской, и не только немецкой, русской и восточной. (По собственному признанию, он с «малолетства познал... российский и славенский языки», «...всё, древним Словено-Моравским языком сочиненное и в церкви употребительные книги. Сверх сего довольно знает все провинциальные диалекты здешней империи, также слова, употребляемые при Дворе, между духовенством и простым народом, разумея при том польский и другие с российским сродные языки».

Во времена Ломоносова любили называть трактаты через *о* — к примеру, «О пользе книг церковных в Российском языке» (Ломоносов), «О качествах стихотворца рассуждение» (Г.Теплов), «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (Тредиаковский). Под них стилизовал и Хлебников: кроме упомянутой выше статьи есть и другая — «О пользе изучения сказок». (Впрочем, здесь можно назвать и «Об искусстве» Л.Толстого и «О искусстве» Брюсова.)

К давней традиции, восходящей к античности (Гораций), к европейскому (Буало) и русскому (Тредиаковский) классицизму можно отнести облачение в стихотворную форму манифеста «Воззвание Председателей земного шара» (1917). Как указывают В.П.Григорьев и А.Е.Парнис, первоначально оно написано было прозой, но потом Хлебников вместе с Г.Петниковым решили ее ритмизовать.

Хлебникова, по месту его в преобразовании литературы и отчасти по кругу интересов, можно, конечно, сопоставлять с Ломоносовым. Оба совмещали в себе дар пита

и филолога, обоих отличал интерес к естественным наукам, к истории и живописи. Но, конечно, искания Хлебникова, при всей их радикальности, несопоставимы с открытиями Ломоносова. По энциклопедизму своей деятельности Ломоносова можно сравнить лишь с Леонардо да Винчи. Русское Возрождение в стертом виде состоялось позже европейского, но длилось дольше. Потому его элементы ощутимы и в первой половине XVIII в., когда наступила уже совсем другая эпоха — Просвещения. Все, чем Хлебников занимался как гениальный самоучка (в качестве примера приведем хотя бы его во многом ученическую статью 1910 года «Опыт построения одного естественнонаучного знания» — она посвящена понятию метабиоза), представало у Ломоносова плодом кропотливой научной работы в самых разных сферах естествоиспытания, которые все не перечислить.

Интересно сопоставление деятельности этих двух реформаторов в области словотворчества, обычно относимой к приоритетам Хлебникова. Его неологизмы известны — но все ли помнят, сколь огромен вклад Ломоносова в создание русской научной терминологии? Это он ввел для обозначения сложных понятий общедоступные русские слова: *законы движения, магнитная стрелка, кислота, земная ось, негашеная известь, преломление лучей, воздушный насос* и т. д.

Начало XX в. сходно с ломоносовской эпохой решительным обновлением поэтической системы. Но трудно согласиться, что стихотворная реформа Тредиаковского и Ломоносова была менее радикальной. В первую очередь это касается становления нового, «тонического», как его назвал Тредиаковский, принципа стихосложения.

Поэтическая практика самого Тредиаковского была на деле переходной, промежуточной — от полуторавековой на Руси силлабической традиции к тонической. Эту *промежуточность* Тредиаковского по отношению к Ломоносову можно сравнить с предавангардизмом русских символистов: они первыми не только обратились к долнику (З.Гиппиус), но и канонизировали его (А.Блок). Но как и в случае со знаменитой «лесенкой Маяковского», которая на самом деле восходит к А.Белому и по справедливости должна бы, но уже никогда не будет называться «лесенкой Белого», в нашем сознании становление долника в русской поэзии связано в первую очередь с Хлебниковым, Маяковским и другими кубофутуристами. (Хотя основной массив наследия Хлебникова все же силлабо-тонический.) Так же и немалая часть лавров, по праву принадлежащих Тредиаковскому, отошла Ломоносову...

Кстати, незадолго перед смертью Ю.М.Лотман писал о том, что название знаменитой тыняновской статьи «Промежуток» охарактеризовало *промежуточное положение* всей русской культуры в целом. Сам он видел историю русской культуры как цепь *взрывов*. Такие события, как Крещение Руси, Петровские реформы, Октябрьская революция ученый описывал как результат количественных накоплений, но подчеркивал: «современниками они переживались как разрушение старого мира «до основания» и создание на его развалинах совершенно нового... Само слово «новый» с назойливой повторяемостью проходит через всю русскую культуру».

Окончательно преобразовал русский стих Ломоносов — один из первых читателей трактата Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735). Экземпляр этой книги Ломоносов увез с собой в Германию. Именно идеи Треди-

аковского, подкрепленные наблюдениями немецких филологов, дали толчок теоретическим и практическим исканиям Ломоносова, пришедшего к выводу, что силлабическая версификация свойственна далеко не всем языкам. Результаты этих исканий («русские стихи надлежит сочинять по природному нашему языку свойству, а того, что ему несвойственно, из других языков не вносить») впервые были заявлены в «Оде на взятие Хотина», к которой примыкало «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739 г., правда, широкой публике «Письмо...» стало известно лишь после его первой публикации в 1778-м). Так произошла самая великая реформа стихосложения в России.

Иногда при чтении научных и не очень научных работ о литературе возникает ощущение, что сейчас изучение *закономерностей* развития культуры вытесняет интерес к *случаю*. Но все это преходяще. По крайней мере, разговор о традиции авангарда в России заставляет еще раз задуматься о специфике бытования поэзии в разные эпохи. Это касается в первую очередь сходства самого механизма формирования *ситуации авангарда*, которая оказывается необходимой на разных, но в чем-то повторяющихся витках истории литературы. В конце концов, *случай авангарда* — это всегда не только и не столько случай, сколько закономерность.

Сказанное относится и ко второй ситуации авангарда в России — началу XIX в. Небывалая по своему размаху перестройка литературы, начавшаяся на рубеже XVII — XVIII вв., завершилась на исходе «вельможной эпохи», как и все периоды скачков («взрывов» по Лотману), стагнацией. Проще всего было бы обвинить во всех бедах застоя сложившийся в отечественной литературе классицизм. Традиционное представление о развитии литературы по схеме классицизм — романтизм — реализм располагает к этому. Однако классицизм, в котором действительно на первом плане стоит канон, на раннем этапе своего формирования столь же решительно ломал каноны предшествующего периода, в первую очередь древнерусской культуры, как в свое время приемы классицизма яростно будет рушить романтизм. В России опоздавший на два века по сравнению с Европой классицизм (датой его возникновения считается 1515 г., когда итальянский поэт Триссино создал «Софонисбу» — первую трагедию нового времени, написанную по античным образцам и в духе «Поэтики» Аристотеля), сыграл крайне благотворную роль катализатора становления светской, *новой* поэзии. В русском классицизме, как и при любой ситуации авангарда, происходил невероятно резкий разрыв с предшествующей традицией. Более резкий, чем в Европе, которая возвращалась к наследию античности, в значительной степени ассимилированной христианской культурой. В России же античное искусство воспринималось совсем по-иному. Роман Д.С.Мережковского «Петр и Алексей» из трилогии «Христос и Антихрист» не случайно начинается описанием праздника в честь привезенной из Рима статуи Венеры, которая воспринимается как дьявольское начало и противопоставлена иконе Божьей Матери.

И хотя еще Феофан Прокопович в написанных им на латыни «Поэтике» (1705) и «Риторике» (1706 — 1707, опубликована только в 1982-м), уже своими названиями восходящих к Аристотелю, пропагандировал идеи античности, именно классицизм, в основном французский, привил к русскому поэтическому дичку художественный и эстетич-

ческий опыт не только эллинов и римлян, но и Европы за все семнадцать веков. Ведь то явление западноевропейской культуры, которое под пером романтиков получило определение «классицизм», вобрало в себя не только ориентацию на античные образцы, но и все богатство Ренессанса, в том числе позднего.

Классицизм в готовом виде привнес в Россию учение о поэтических жанрах, «штилях», дал новые способы изображения мира и человека. Впервые это осуществил Третьяковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», где не только излагал эстетическую систему классицизма, но и дал первые русские образцы сонета, рондо, мадригала, наконец, оды. Однако должно было пройти более полувека, чтобы под пером Державина, Крылова, Карамзина, а затем Жуковского, Батюшкова все эти жанры обрели художественное совершенство. Пушкин писал о «гармонической точности» школы, созданной Жуковским и Батюшковым, а Л.Гинзбург в давней, но оставшейся непревзойденной книге «О лирике» причисляла к этой школе Вяземского, Баратынского, Дельвига, наконец, самого раннего Пушкина.

Как и все новаторы, Пушкин в своем развитии прошел несколько этапов (по крайней мере, три). Первый — ученичества у предшественников, от Державина до Вяземского. Правда, по наблюдению Б.Томашевского, самые ранние дошедшие до нас произведения Пушкина — любовное послание «К Наталье» и незавершенная поэма «Монах» — поразительно напоминают стиль зрелого поэта. Другими словами, гениальность, а вместе с ней будущий запал авангардизма, были заложены в нем с рождения. Но затем Пушкин сознательно встал в позу ученика, осознавая, что на одном даровании не выедешь — нужна долгая, старательная учеба у старшего поколения. В этом Пушкин отличался от, к примеру, И.Северянина, у которого даже Брюсов находил врожденную гениальность, но который так и не реализовал своего дара. Именно потому, считал Брюсов, что сознательно не хотел учиться опыту предшественников, поэтическому ремеслу. Вообще-то Брюсов повторил сходное суждение Пушкина, высказанное в 1820-м: «Шаховской никогда не хотел учиться своему ремеслу и стал посредственный стихотворец».

Лицейская, а также петербургская лирика Пушкина во многом была классицистической. Поэт придерживается вплоть до 1820 г. «жанрового принципа» (Б.Томашевский) — одного из важнейших в классицизме. Суть его в том, что каждому жанру приличествуют своя тема, особенный язык и устойчивые образы. Так, торжественному случаю соответствует ода, которая в свою очередь требует высокого языка, архаичности образов и т. д. Любовная тема, особенно с налетом печали, реализуется в элегии, в которой на первый план выступает медитативный язык и психологическое начало. Л.Гинзбург называла русскую элегию «характернейшим образцом устойчивого, замкнутого стиля, непроницаемого для сырого, эстетически не обработанного слова». Ранний Пушкин владел всеми поэтическими жанрами, совсем не чувствуя еще тогда стеснительности ограничений. Пример тому — «Воспоминания в Царском Селе» (1814), смахивающие на домашнюю работу на заданную тему. Ведь стихи предстояло читать на экзамене в присутствии Державина — потому выбор лицейского профессора Галича пал на подобающую такому случаю оду. Тынянов называл ее, правда, в своем романе «Пушкин» «элегией для праздника», но далее приводил слова Галича: «Пора вам испытать себя в важном роде»

(под «важным родом» тогда понималась как раз ода). Галич же нашептал юному поэту во время совместных прогулок по царскосельскому саду и «сюжет» «Воспоминаний...». В дневнике 1834 г. Пушкин с благодарностью отзывался о своем «добром» учителе: «Он заставил меня написать для экзамена 1814 года мои *Воспоминания в Царском Селе*». Сегодня это назвали бы ангажированностью. Но Пушкин внутри этих рамок ощущал поэтическую свободу, безусловно, отличающуюся от романтической.

Конечно, уже в ранней лирике Пушкина присутствуют предромантические черты. К тому же, вопреки устоявшемуся мнению, между классицизмом и романтизмом имелись не только различия, было и сходство. Но подлинный прорыв к свободе, понимаемой в духе поэтики произвола, утверждаемой сначала европейскими, а затем и русскими романтиками, произошел лишь в 1820-м. С этого времени и начинается второй период творчества Пушкина, когда на смену ученичеству пришла пора слома канонов. Так начинался авангард Пушкина, а вслед затем и второй виток ситуации авангарда в русской поэзии. Лихорадочный поиск нового — всегда результат разочарования в искусстве своих дней, в первую очередь, в том понимании поэтической гармонии, которое складывалось в России начиная с первых опытов Ломоносова и заканчивая шедеврами Жуковского и Батюшкова.

По наблюдению Б.Томашевского, в 1819 г. Пушкин пережил творческий кризис. Как и знаменитый кризис 1823-го, он был прологом к поиску нового. Следы его преодоления видны в стихотворении «Возрождение», заканчивающемся «виденьем / Первоначальных, чистых дней». Слова эти можно трактовать как осознание необходимости возврата к самому себе, своему поэтическому почерку, тому предназначению, которое безошибочно ощущает каждый большой художник. Стать преобразователем всей русской поэзии должен был Пушкин.

Это проявилось уже в стихотворении 1820 г. «Погасло дневное светило...» Оно может быть названо манифестом новой, романтической, авангардной по отношению к классицизму, поэтики. В нем одном столько сломано канонов, что этого заряда *разрушительного созидания* хватило для последующего литературного развития на десятилетия. Пушкин отказался от культивируемой классицистами чистоты жанра. В стихотворении произошло соединение элегии, с ее психологизмом и философским началом, с дружеским посланием, которое считалось «низким» жанром, но через которое в литературу смело входила будничная, повседневная, не освященная поэтической традицией жизнь. На основе этой прививки во многом выросло своеобразие не только зрелого Пушкина, но и всей русской литературы в целом.

Абстрактное, общее начало, то, что можно вслед за С.Аверинцевым назвать «поэтикой общего места», вытеснялось конкретным, индивидуальным. Усиливается автобиографическое начало, но через изображение собственного внутреннего мира глубже постигается душа человека. Самонаблюдение становится средством психологического анализа. В стихотворении отразилась смена настроения.

На нет сходят готовые литературные приемы, восходящие еще к античности, мифологизмы. Пушкин обращается к национальным истокам — фольклору. Этот перечень новаций, сосредоточенных в одном лирическом произведении, можно было бы продол-

жить. Но отметим главное — здесь реализуется новое понимание творческой свободы, которое окончательно воплотится позднее, после прощания и с канонами романтизма. Зрелый Пушкин порвет с любой нормативностью и заданностью. «Даль свободного романа» — это ключ не только к «Евгению Онегину», но и ко всему творчеству поэта. Аналог этому кредо можно найти лишь у Грибоедова, еще одного авангардиста 1820-х годов, который в ответ на упреки классициста П.Катенина отвечал: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно». И здесь нельзя не упомянуть вновь блестящую тыняновскую концепцию «архаистов и новаторов», где и лежат истоки нашего представления о пушкинской эпохе как авангардистской (правда, Тынянов ошибочно к архаистам причислил и Грибоедова).

Пушкинский виток авангарда не похож на предшествующий, ломоносовский. Не было в нем такой кардинальной, броской, очевидной ломки стихосложения, как в эпоху Тредиаковского и Ломоносова, но именно под пером Пушкина и его современников русский стих преобразился до неузнаваемости.

Потому кубофутуристы, расчищая для себя в отечественной поэзии нишу и отвоевывая репутацию самых радикальных новаторов, начали с Пушкина, лишь затем указав на своих отцов — символистов. Странно, что они не упомянули Ломоносова. Им казалось, что уж он им не мешал. Но с дистанции времени очевидно, что одним из первых авангардистов на Руси был он. Это ничуть не умаляет заслуг всех последующих реформаторов, в том числе начала XX в. В одной из своих последних книг Л.Гинзбург обмолвилась о периодичности возникновения авангардизма в России. Сначала футуризм и Хлебников, затем — обериуты. Но эту идею цикличности следует распространить на все поэтическое развитие в целом. Эпоху авангарда неизбежно сменяет стихия «неоклассики», между прочим, тоже непохожая на предыдущий виток возврата к традиции. В этом — источник движения поэзии.

Вот только возникает вопрос: что сейчас доминирует в современной поэзии — стихия авангарда или неоклассики, в основе которой лежат открытия прежних времен?



Александр Ревич

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ

В начале мира вспыхнул свет,
как было сказано вначале,
явилось время свету вслед,
и шестеренки застучали.

Пока мы спали, мир возник,
чтоб зеленью зашевелиться
за окнами и желтый блик
нарисовать на половице.

ВОСПОМИНАНИЕ О КОТЕ

Под нашей старой крышей
жил полосатый зверь,
однажды взял и вышел,
и нет его теперь,

пошел гулять по свету
неведомо куда,
быть может, канул в Лету:
с тех пор прошли года,

давно забытой эрой
квартира стала та,
кто вспомнит, друг мой серый,
какого-то кота?

Но ты знаком с наукой,
той самую, простой:
возьми и помяукай,
и попросись домой.

СТАРАЯ ГРАВЮРА

До края неба путь был долог,
а кажется на глаз, что короток;
упал на землю звездный полог,
куда в конце дошел — и скоро так —
монах босой в нескладной рясе,
стал на колени, будто кается;
ему уйти бы восвояси,
но полог приподнять пытается,
пролез под складки ближе к тайнам
и замер, поражен загадками.
Не дай нам, Господи, не дай нам
узнать, что там, за теми складками.

ИСТОРИЯ

Так разрушалась империя,
Господи Боже, прости!
Сгнули Сталин и Берия,
следом пошли травести,
но и эпоха Тиберия
к дождику ноет в кости.

1963—2000

УЛИЧНЫЕ ПЕСНИ

1. Шарманка

Тот ящик одноногий,
обшарпанный такой,
топтался на пороге
с протянутой рукой,

и старичок в ермолке
своей совершал помол:
на этой кофемолке
судьбу свою молол.

Качались волны звука
у самого окна:
разлука ты, разлука,
чужая сторона.

Ладов унылых хрипы
кто помнит в наши дни,
и тень дворовой липы,
и старика в тени?

2. Чикита

Как-то все позабылось, простите,
давний двор и листва, как во сне,
но вздыхал о какой-то Чиките
патефон на раскрытом окне.

То далекое лето забыто,
капал, кажется, дождь по утру,
но доносится имя Чикита,
как чуть свет кукованье в бору.

РАЙ

Здесь вечный день и сон в тени деревьев,
и солнечных былинков шевеленье,

и всплеск ручья, и шелестящий лес,
овечье стадо, а за ним олень.

Здесь лев прилег под лиственный навес,
и мирно дремлет волк, а в отдаленье
павлин уснул, и слон-тяжеловес,
и прочее лесное население.

Где это все? Пришло издалека,
приснилось и растаяло, — так странно
прямоугольником телеэкрана

бежит неуловимая строка.
И это все пришлось нам слишком рано
забыть навек, чтоб вспоминать века.

ЧИТАЯ КОТА МУРА

В безделье своем городском
о чем только, братцы, не пишем,
мечтая сравниться с котом,
который шатался по крышам
и все-таки выпустил том
о жизни, но проще простого
бумажные кипы марасть,
кропать за тетрадью тетрадь
под сенью хозяйского крова,
забравшись тишком под кровать
в тогдашнем заштатном Берлине,
в немецком своем закутке,
где можно княжне иль графине
припасть, изогнувшись, к руке,
подглядывать из-под скатерки
и жить себе кум королю,
а впрочем, кота не хулю.
Засмотришься в глаз этот зоркий,
зеленый, как лист на просвет,
а там вековая дремота,

мгновенная вспышка и что-то,
где смерти и времени нет.

МУЗЫКА

Седой двадцатый век уже при нас
завел манеру танцевать с прискоком
по-воробьиному и создал джаз,
а под конец, хлебнувши ненароком
и рок, и лихо, и иной балдеж,
утратил всякий слух, и не найдешь
щемящей ноты в мире одиноком,
нет музыки, и нам выходит боком
безмолвие, грохочущее сплошь,
та глухота, предсказанная Блоком.

29 декабря 2000 г.





Света Литвак

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ АВТОРА

(отрывок)

Иной поэт щебечет и стрекочет,
А мой герой лепечет и бормочет.

В рассказе целый ряд проблем охвачен.
Моя вина — он вял и неудачен.

О чем рассказ? — О том, как мир циничен,
Но в то же время прост и органичен.

Какой накал и выраженность чувства!
А ты — нахал, и бред — твое искусство.

Кого-то холят, хвалят, превозносят,
А нас с тобой на дух не переносят.

О тех, других, кричат, что было мочи,
А нас двоих никто понять не хочет.

Кого-то переводят на французский,
А нас проводят матерно по-русски.

Любимца муз в наставники нам прочат,
А нас с тобой ругают и порочат.

Как вы стройны, изящны и прелестны,
Тогда как мы больны и неизвестны.

Таланты вас одели и обули,
А нам здоровье сильно пошатнули.

Иной — подлец, пролаза и проныра,
А нашей жопой затыкают дыры.

Как гордо он парит на крыльях славы!
Мы — голубей пускаем для забавы.

Как жив рассказ, как образ верно схвачен!
Содрал у Сидоренко, не иначе.

Бесценный друг, что с вами неразлучен,
Со мною весь издерган и измучен.

Его стихи — в набор с пометкой «срочно»,
А у меня — задержка, как нарочно.

Ты торжествуешь в этот миг разлада.
А мне, ты полагаешь, так и надо.

Взгляни сюда, и знатен ты и славен,
А я, бедняк, завистлив и тщеславен.

Ты стал достойным важным господином,
А я возле помойки ссу в штанину.

Пока твой спонсор мышцу разминает,
Моя душа страдает и стонет.

Рассказ о том, что идеал утрачен.
Я признаю — он груб и однозначен.

Иной родник чарует и пленяет,
А мой гнойник гноится и воняет.

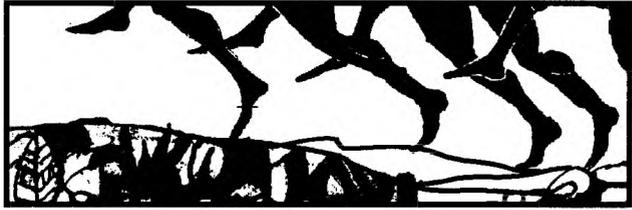
Иной сосуд на выставках мелькает,
А мой стакан пылится и тускнеет.

Знакомый открывает галерею,
А я телюсь, линияю и зверею.

Твой афоризм на камне высекают,
Мои слова не любят и не знают.

Тебе — подъем на горные вершины,
А мне — провал в подземные глубины.

Рассказ о чем? — читатель озадачен.
Дурак просек, а умный одурочен.



О РУССКОЙ УЗБЕКСКОЙ ПОЭЗИИ

Отличие восточного поэтического мира от западного глубже отличий языков, сюжетов и художественных приемов. Оно — в самом поэте, в его мировоззрении, ощущении времени и пространства, собственного места в искусстве.

XX век дал нам достаточно примеров взаимодействия восточной и западной культур. Благоприятные предпосылки к этому обоюдному влиянию создавал уклад советского общества на среднеазиатских окраинах империи, обусловивший плодотворный деспотизм русского языка как языка науки и культуры, появление новой этнической общности в результате смешанных браков и европеизации местного населения. Полукровство явило новую «микрорасу» со своим особым менталитетом.

Русская литературная речь, привитая элитной прослойке коренных жителей азиатских республик, приносила в сочетании с традиционно восточным укладом быта и мышления весьма неожиданные плоды.

С творчеством поэтов «Ферганской школы» в России кое-кто уже знаком. Ее представители опираются на традиции западноевропейского верлибра, сохраняя при этом в своих произведениях восточную медитативность и визионарность.

Однако узбекская русская поэзия — это не только ферганцы. Так же как журнал «Звезда Востока» — не единственный огонек над пространством вымирающей в последние годы в Узбекистане русской словесности.

групповой портрет

Сегодня мы заявляем о существовании *Ташкентской поэтической школы*.

В чем ее своеобразие?

Прежде всего, в углубленном — «детском» — восприятии ткани пространства и времени, когда рамки каждого предмета, каждого мгновения раздвигаются до громадности. Отсюда — особая, метафизическая, «вещность» и камерность изображения.

Авторам Ташкентской школы присуще обостренное чувство прошлого, индивидуальной истории, поэтизация детства, стремление если не обратить время вспять, то, по крайней мере, осмыслить утраченное.

Объясняется это тем, что для жителей союзной периферии (особенно для «азиатского подбрюшья») распад империи, хотя и проходил с некоторой оглядкой на бывшего «старшего брата», сопровождался более резкой, нежели в центре, сменой идеологии и коренными переменами в культурном и языковом пространстве. Можно говорить о почти вещественном — шагреновом — исчезновении родины в привычном ее качестве.

Малая родина поэта — последнее, что ему остается, но и она понемногу вытекает сквозь образовавшуюся брешь. Не поэт в данном случае эмигрирует из родной страны — она покидает его, словно почва, уходя из-под ног.

Замкнутое пространство вагона, комнаты, скворечника или улья, часто фигурирующее в произведениях поэтов ташкентской школы, — не что иное, как попытка укрыться от бога времени, любой ценой сохранить образ и воздух малой родины; это вечный поиск дороги домой.

Еще одно отличие Ташкентской и Ферганской школ — «пейзаж за окном». Подобно тому, как эллинистический глинобитный Ташкент — так называемый «старый город» — все больше уступает современным сейсмоустойчивым постройкам, антураж в творчестве ташкентских поэтов преимущественно городской: на смену кишлакам и предгорьям приходит среднеазиатский мегаполис. Точно так же вместо рассчитанных на глубокое дыхание верлибрических оползней — сформованные метрические строфы, создающие тесноту стихового ряда.

В своей поэтике Ташкентская школа обращается преимущественно к традициям философской лирики. Мы не приемлем эпатажа и псевдоноваторства в любом их проявлении. Вместе с тем мы стараемся использовать все добытое современной русской поэзией в области рифмовки, мелодики, композиции.

Ташкент переводится как «каменный город». Мы надеемся, что наше творчество займет *свое* место в поэтическом саду камней.

Санджар Яньшев, Вадим Муратханов, Сухбат Афлатуни

Санджар Янышев



Мама под мышкой квартиру несла.
Крайшек балкона из сумки выглядывал.
Мама ее десять раз перепрятывала,
прежде чем в кожаный дом убрала...

Кухня, санузел, 17 жилой
площади, антресоли и шкафчики...
Маленькая — но своя, не иначе как.
Всем по углу: маме, детям с женой,

мне и коту, нашим шалостям-глупостям...

Бы подходящий кусочек земли
с видом на лес отыскать — там уж мы
мамину сумку откроем и выпустим.

ГОРОД В ПУСТЫНЕ

Я распознал тебя: однажды
торговым рядом
ты стрекотал, как язва, нажит,
как сум, припрятан
в невытрясаемых пожитках,
узлах и тарах
восточной женщины... Скажи-ка:
а ведь недаром
вагон бубнил мне, что подстрочник:
ночь, Кызылкумы... —
о том, как пучит позвоночник
пути твой кумыс.

Ты подстерег меня, чтоб, выйдя
со сна в твой облак,
я сверил, как степной Овидий,
с пустыней область
парного дня, земных потужий

конечный логос:
там, в вышних волостях, где лужи
берут в свой *locus*
гусиным смазанный, как пристань,
стручковый перец, —
уже ошипанный, расхристан
археоптерикс.

Казалинск, 1998

ЧЕРВЬ

Мы теряем волосы и ногти,
память кожи, зрение лица...
И душа, как высота от ноты,
отшелушивается.

Но, когда, беспамятны, откажут
и язык и разум, всё еще
остаётся ма-а-ахонький очажек,
с детства не остуженный ожог.

И летят на одеяло листья
свернутой, как молоко, воды —
там, где загорелое величье
обнажает глиняный тандыр

(чтоб, как он, старея — ближе, ближе
слышал колокольчики вещей);
там, где времени блатная жижа
залепляет жаберную щель, —

там, открыв земле ее трахеи,
голос тьмы вскопав, соленый чрев,
завершить земную одиссею
на асфальт выходит Червь.

И земля, впитавшая всю воду
всех морей и век, блаженно спит,

равнодушная — к нему ли, к ходу
времени, колес, копыт...

Он, на берег выброшенный сгусток,
радужка кита, явил собой
рудимент искусства для Искусства,
слова ради Слова, ради Бо...

.....

КУРКУЛЬДУК

«Пинь-пинь-пинь» — я услышал из теста.

Ну и ну! Неужели сверчок?

«Кок-э-додл-ду!» — некто с насеста.

Пес из будки: «Кандай-ва-качон?»

И увидел я в небе: протяжно —
кра-ка-тук — пуповина луны
разменяла мой многоэтажный
сад на буквы, которые — хны.

Распрямляется хижина шаром,
раздувается, точно халиф.
— Все так плохо? — молчу-вопрошаю.
— Все? Неплохо. Ступай на залив.

Там вода голубым рафинадом,
точно лесенка в сторону дня.
Там любое мгновенье, как атом,
неделимо и не от меня.

Принеси мне с залива ракушек.
Я ракушками лоб уберу
и чердак; будет... лучше, а хуже
будет, если я снова совру —

про родимый кишлак и про речку,
где ягненок, ты помнишь, тонул...

Твою почву не вылечить речью;
ну — попробовать разве одну..

Так давай, не молчи: что ты? как ты?.. —
И тотчас же, как в летнем чаду,
мой ответ застрочили цикады.
Некто им отвечал: «Кур-куль-ду-у-к!»

Сухбат Афлатуни



Какие тихие поля,
Какие золотые.
Лишь ветер, по ночам шая,
Лопочет по-латыни.
Здесь утром хочется уснуть,
Чтоб вечером проснуться;
И даже в градуснике ртуть
Не смеет шелохнуться.
И ты стоишь — здесь каждый шаг
Звучит как оскорбленье
Земли, растущей на дрожжах
Покоя и забвенья;
Земли, растущей вширь и ввысь
Так медленно, так вечно,
Что ты на ней остановись
Как первый ее встречный.
И глядя в шелуху земли,
В чешуйки и былинки,
Ты пальцами пошевели
Под кожурой ботинка.



Тишина, он стал тобой:
перетек в твои сосуды.
вызывая пересуды,

крик лифтера, бой посуды
и природы перебой.

Затаясь, как вор иль сыщик,
как копейка или тыща
в щели шумной мостовой,
ждет, когда его отыщет
мир подземный, мозговой,

где одно сплошное ухо,
задних мыслей заваруха,
чуть прикрытая листвою —
сфера выдоха и нюха,
область жизни неживой.

И теперь глядит лукаво
сквозь прозрачные пески,
для него и суд, и слава —
просто драные носки,
для него сухие волны
поят инеем висок,
и блестящий ветер хвойный —
он не низок, не высок —

тишина, его прости,
защити от осужденья,
упаси от дня рожденья:
дай подумать взаперти.

Вадим Муратханов

ПРОХЛАДА

Лето. Людей покинули силы.
Кружку к губам донести — и ладно.
Где-то там, за горами синими
ходит вдали от людей прохлада.

Ходит вдали белоснежным теленком.
И от нее получает лето
только с трудом узнаваемый голос
на пленке арычной ленты.



Когда нас день не освещает,
мы долго не включаем свет.
Но в прежнем виде возвращает
он каждый маленький предмет.

Ты возвращаешься к тетрадам,
настольной лампе и столу.
И вероятно, где-то рядом
играют дети на полу.

А вечер зимний, вечер поздний.
Термометр на целый дом
один, неразличимый, мерзнет
за индевеющим окном.

КАПЧАГАЙ

Песчаный город Капчагай.
Он рос не возле очага,
над ним легенда не витала.
А был он, погруженный в сон,
сюда ветрами принесен —
клочок столичного квартала.

Среди степей, где поезда
идут, не замедляя хода,
искусственна его вода,
искусственна его природа.

Но на краю, где светофор
глядит в расплавленный простор,

мигает, полон опасенья,
надежно врытое в песок,
уже готово колесо
для будущего обозренья.

В разгаре утро. Мать пока
мою кровать не застилает,
вдоль подоконника стирает
дорожку тонкую песка.

Михаил Книжник



Я стану старожилом этих мест.
Я стану сторожить и буду помнить
июльский град и распорядок комнат
в домах давно снесенных, и невест
преувеличенно широкие наряды,
загадочную смерть актрисы У.,
на площади небравые отряды
не в эту, в предыдущую войну,
писателя, что, мучаясь виною,
роман писал (рыбачил, пил вино)
о том романе мальчика с вдовой,
из книги позже сделали кино,
снискавшее немало первых мест,
хотя по самой сути вышло лживо,
я стану старожилом неких мест.
Жизнь положу, но стану старожилом.



СЮЖЕТ ПЫЛЬКИНА

**Александр Пылькин. «Стихотворения Александра Пылькина».
Рязань, 2000 г.**

О Пылькине мне рассказали молодые коллеги по Антибукеровскому жюри М.Амелин и П.Белицкий, выдвинувшие это имя в шорт-лист 2000 года. Рассказали следующее: этот Пылькин — неизвестно кто, и его, возможно, нет в природе, но в книжной лавке Литинститута кто-то из студентов наткнулся на его книжку, впечатлился, расшумелся, и книжку мгновенно смели с прилавка нищие ревнивцы-соперники-поклонники. По какой-то из версий, этот Пылькин, изданный в Рязани забавно исполненной книжкой, тиражом в 130 экз., вроде бы обучается где-то в Питере. В аспирантуре, кажется. Ничего достоверного.

Кто-то сказал, что он вообще-то из Саратова.

Такие чудеса еще бывают. Без всякого лобби возникает некто, обрастает легендой, становится фактом, заставляет говорить о себе. Надолго ли? Это неважно. Поэзии не нужны паспортные данные. Она согласна на Гомера с Шекспиром плюс, допустим, Черубина де Габриак. Не думаю, что это плохо — назвать книжку «Стихотворения Александра Пылькина». В выходных данных он еще и Александр Александрович. Привет из Питера.

В этой книжке не все как у людей. Стихи идут в подбор, с небольшим пробелом между разными вещами, и это почти тот же интервал, что между строфами, когда они

существуют, а если есть заголовок, то он набран тем же шрифтом, и все это можно считать единым текстом. Собственно, так оно и есть. Потому что Пылькин на 235 страницах говорит об одном и том же. О «поэте убогом», то есть о себе. Тут часто применяется слово *дурак*, но и слово *дураки* в обращении к другим не менее регулярно. Мир этот достаточно дурацкий, если по-доброму. В принципе же этот мир беспощаден и бесформен. Гармонических песен сей объект — сей мир — не вызывает. Пылькин предпочитает дурачиться, валять дурака, дураковать. Эпитет *юродивый* у него в ходу.

Известно, что институт юродства пришел на Русь, как говорили в старину, из латин. Это определенное миропонимание, выраженное в средствах определенного поведения. Божественных идиотов крайне мало. Хлебников — один. У нас куча дырбулщылистов. Заболоцкий изобразил Безумного волка, имея в виду, конечно, не Крученыха. Однако обэриуты заплатили за свой опыт сполна.

Пылькин наследует этой линии. Но его достояние — не образ юрода сам по себе: такой образ создать несложно. Их нынче, повторяю, куча. Пылькин богат воображением. В его миниатюрах — он состоит из малого жанра — вечно что-нибудь происходит, случается. Сюжет Пылькина — бесчисленное количество катастрофических сюжетов, проистекающих ни с того ни с сего. Он задержался в мальчишках, фантазирующих на каждом шагу. Мир давно бы распался, кабы не эти фантазии. Этот мир держится на воображении поэта.

«Так однажды поутру Он взял и прекратил игру». Не прекратил. Это игра без правил в том смысле, что совершенно невозможно предугадать ход авторской мысли, да и сам автор скорей всего не ведает в начале стихотворения, чем он кончит его. Сны наяву мелькают безостановочно. Они вертятся вокруг нескольких опорных слов-понятий: *война, отец, дядька, мышь, крыса, жук, пальцы, лодочка, коробочка, мундштук, ящик (гроб), ушанка, лес, поле...* Что, скажем, вкладывается в понятие война? Состояние мира. Тут и немцы, и чечены, и вообще все против всех. Что такое дядька? Некто взрослый, то есть мир взрослых. Мышь? Он ее любит и жалеет. Жук? То же самое. Возникают персонажи, вполне проходные, однако это — святой Степан, святой Иван, святой Александр (Сашка тоже есть), вплоть до святого Николая. Ситуативно описан лишь последний, остальных достаточно назвать. Порой Пылькин играет совсем незамысловато («язык смеется русский») — на таких парах слов, как колокол-колокольчик, елочные иголки — игла швей, кузнечик — кузнец. Он говорит: «Тебе же, госпожа, лукавый раб» — и впрямь лукав: в море своего наива разбросал хорошо организованные сонеты (не менее шести), октаву («В нагом лесу...»), триолет («Вьюгой гнезда разметало...»). Себя самого не прочь назвать и шаманом. Однако шаманства в расхожем смысле тут нет — если это и шаманство, то вот именно традиционное: продуманная поэтика, устойчивое миропонимание, осознанный адресат. Пылькинский автогерой действует в основном на фоне сельского пейзажа, поля, леса, но и заглядывает в город (чаще всего Питер), в метро, в подземные переходы, где много нищих, и у Пылькина нищих тоже много, да и герой его — гол и бос.

Лаконизм утомителен. В него надо вчитываться. Когда на одной страничке стихов происходит несколько сюрных катастроф, ошалеть можно. Пылькин облегча-

ет положение читателя, напр., банальностью: «И у меня в душе настала осень». Правда, следом идет такой стих: «И я стою, главу печально брея». Кстати, у него много всяких колюще-режущих орудий: нож, шашка, сабля или бритва, особенно бритва. Есть и такая игла: «До небес игла стояла. В небеса я не полез: По игле уже слезала Весело вода с небес». Это напоминает метафорику Ю.Кузнецова, идущую из фольклора. В один из сонетов попал безусловный отзвук Рубцова: «Горит в ночи печальный огонек». Упомянут «писатель Гоголь», есть намек на Байрона («И я хочу прожить жизнь так, Чтобы в 38 лет Погибнуть за свободу Чужого народа»), окликнут Мандельштам («Нерусский нам ответил: «Ос»), Камюэнс и Петрарка вошли в соображения о сонете прямоком от Пушкина, без которого тоже не обошлось («Моцарт и Сальери»), Некрасов не назван, но воспроизведен («На колокольне колокол...»). Вот вам и Сашка-дурак. Он задирает Бога, говорит о «немощи господней», о «Боге усталом»; о натальном кресте — так: «золотой мужик распятый». Да, за мировое неблагополучие кто-то должен отвечать. Тем не менее, в итоге: «Волосы покидают меня. / Зубы оставляют меня. / Силы оставляют меня. / Только ты, господи, / Остаешься со мной».

При всем при том от книги веет полнокровным здоровьем человека, явно не душевнобольного. Это мальчик, попавший на войну. Я бы сказал, сын полка, но полк разбит. Он ходит по лесу в поисках своих. Большеглазое сиротство с удивительным зрением.

Илья Фаликов

Александр Пылькин



Смотря на женщин интересных,
На заграничные авто,
На небольших детей прелестных,
На дядьку в клетчатом пальто,
Который солнцу улыбнулся,
Я шел проспектом, но споткнулся
Об гвоздь, который дураки
В дорогу гладкую забили...
Чрез миг я видел только башмаки,
Что вверх куда-то уходили.



Часто в дверь мою стучат
Ветви голые деревьев.
Руки белые девчат,
Что идут со смехом в поле,

Часто в дверь мою стучат.
В полном мраке коридора
Я, прищурившись, стою.
Скоро, скоро, очень скоро
Постучатся в дверь мою.



Войду я в кухни тесную коробку.
И, теща застарелый кретинизм,
Нажму на таракана, как на кнопку,
На миг включивши смерти механизм.



В клюку вцепившийся старик,
Что белые глаза тарачит, —
Подумать страшно — каждый миг
Меня, меня с собою тащит:
Когда ему будет 50 лет —
Мне будет 20.
Когда ему будет 60 лет —
Мне будет 30.
Когда ему будет 70 лет —
Мне уже будет 40!



Это где-то на Востоке
По воде ходить — волшебство,
А у нас под Рождество
Сорванцы гурьбой веселой
Ловко бегают по речке,
И, скудным звездам ухмыляясь,
Рыбаки сидят толпой.



Он долго шел в туннеле тесном,
Пытаясь руку вдеть в рукав

Нелепой маленькой шинели.
И вот увидел свет в конце туннеля.



Упала мышка в молоко,
А погрузилась в полный мрак.
Я знаю точно: далеко
За голыми полями,
За темными лесами,
Ушанку сняв, стоит дурак.



Ты в платье с белыми цветами
Под голубыми небесами
Стояла в поле одиноко.
Лукавое зажмурив око,
Смеясь, на ягоду смотрела,
Своими легкими перстами
Ее касаясь в двух местах,
Ее, стоящей в небесах!



Я был у мамы на могиле.
Кресты синели величаво.
Жуков согласное гуденье.
Оград блистающая сталь.
У мертвых есть святое право
На вечное землевладенье,
А у живых — на долгую печаль.



«Крылья, крылья, мои крылья.
Неподатливые крылья», —
Возле пропасти стоящий
Скажет на плече сидящей,
Улыбнется и шагнет.



ТРЕТИЙ СОБЕСЕДНИК

«Разговор зимой» — так назывался вышедший в свет дюжину лет назад сборник стихов Томаса Венцловы в переводах на польский. В предисловии к книге Йосиф Бродский сравнил «человека, возникающего из этих стихов, с настороженным наблюдателем — сейсмологом или метеорологом, регистрирующим катастрофы атмосферные и нравственные: вовне и внутри себя». Метафора эта, характеризующая нормальное состояние любого стихотворца, как всякая универсальная метафора, не совсем точна. Сдержанный, выверенный, густо «замешанный на христианской этике» голос Венцловы только на первый (поверхностный? романтический?) взгляд представляется звучащим в пустоте. Подобно всякому неоклассику, Венцлова нуждается в собеседнике — в том, с кем возможно вести бесконечный подспудный диалог, не опасаясь быть непонятым.

В этом смысле название «Разговор зимой» не только эмблематично, но — скорее — симптоматично. Для Венцловы это — реальный диагноз нынешнего состояния поэзии. Его отличие от традиционного неоклассициста в отчетливом и довольно жутком осознании того, что для великих ушедших голос современного стихотворца темен и невнятен. Возможно, они нас и слышат, но попросту не понимают:

Нет больше дисков звенящих, латынь умерла в свой черед.

Если Бродский мог позволить себе роскошь влезть в шкуру уснувшего Джона Донна или написать письмо Горацию, то Венцлова несоизмеримо более скромн: его

собеседниками в стихах являются друзья, поэты-современники. Зато друзьями этими оказались Чеслав Милош и Иосиф Бродский. Это тройственное поэтическое содружество представителей исторически соперничающих культур — поляка, литовца и русского — достаточно уникально. Тот разговор о возможности выживания поэзии, который они вели на протяжении последних десятилетий иссякшего века, как никогда актуален сегодня в России, переставшей быть азиатской Империей, но так и не обретшей самосознания европейского государства.

Некогда Станислав Баранчак, пытаясь определить характерные черты, присущие представителям послевоенной восточноевропейской поэзии, предложил, на мой взгляд, довольно удачный термин: «скептический классицизм». Общим для его представителей (помимо поименованных поэтов, справедливо было бы назвать еще Виславу Шимборску и покойного Збигнева Херберта) является безусловное осознание себя частью христианской культурной традиции, полярно противопоставленное «всякому авангардизму». Но если для «утверждающего классицизма» Т.С.Элиота вся европейская культура является неизменно актуальным наследством, в котором прошлое, настоящее и будущее сосуществуют одновременно, то в основании «скептического классицизма» «лежит особый парадокс: тот факт, что современный человек одновременно наследует и не наследует многовековые европейские гуманистические традиции. Наследует, ибо только обращение к этим традициям позволяет ему ... восстанавливать расшатанную веру в возможности рода человеческого. Не наследует, потому что как раз двадцатый век принес с собой такие радикальные испытания, что прежние представления о сущности человеческой природы, прежняя модель человеческой культуры поставлены под сомнение» (Баранчак).

Следствием подобной самоидентификации является представление о культуре как некоем совокупном итоге индивидуальных усилий стихотворцев. Традиционное понятие «потока культуры» и, тем паче, «литературного процесса» не то чтобы отсутствует — существует как некое ностальгическое воспоминание о золотом веке, о невозвратном младенчестве литературы. И если правда, что истоки поэтического миро-восприятия следует искать в детстве стихотворца, то обращение поэтов к античности является не только закономерным итогом современного состояния литературы, но и, возможно, единственным залогом ее выживания. Другое дело, что условием выживания поэзии в XX веке нередко являлась физическая гибель стихотворца.

Венцлове, вероятно, повезло. Вступив некогда в конфликт с режимом страны, которой больше нет на карте, он оказался далеко за ее пределами, в США. Пережив сокрушительный опыт изгнания, уже при жизни стал гордостью литовской поэзии. Являя собой довольно непривычный для российского читателя продукт пересечения нескольких культурных традиций, Венцлова стал бесспорным фактом национальной культуры (что, в свою очередь, позволяет ему быть открытым навстречу живому и плодотворному в *любой* культурной традиции).

Мне уже доводилось писать, что поэт, которому посчастливилось метафизически дораста до подобной позиции, превращается в своеобразную капсулу культуры, сохраняющую до лучших времен генетический код безнадежно больной эпохи. Но ес-

ли, по определению Станислава Баранчака, основным творческим методом «скептического классицизма» является ирония, то в диагнозе, вынесенном Венцловой европейской цивилизации, слов ободрения и надежды все-таки больше, нежели скепсиса и отчаяния. Стихи его, написанные представителем того поколения европейской культуры, которое, процитируем Бродского, сумело написать музыку после Аушвица (и ГУЛАГа), отнюдь не претендуют огласить приговор палачам — скорее, они стремятся стать финальным аккордом в реквиеме жертвам века. Его поэзия, закаленная — разовьем другую цитату из Бродского — сопротивлением нравственной реальности не самого благоприятного времени, кажется, изначально обладала по отношению к этому времени своеобразным качеством «несмачиваемости». Стихи Венцловы не противостоят времени, но внеподчинены оному. Следовательно, универсальны.

Некогда Бродский, скандализируя адептов отечественной изящной словесности, заявил в одном из ранних интервью, что считает Венцлову лучшим из ныне живущих в СССР поэтов. Тогда его слова воспринимались как изящный космополитический выпад, однако минувшие десятилетия, подсвеченные траекторией судеб обоих стихотворцев, заставляют более основательно вдуматься в это утверждение. Ибо версификационные уроки Венцловы не менее актуальны, нежели уроки метафизические. Причем, не только для литовской, но и — в не меньшей степени — для русской поэзии.

Литовской поэзии никогда не была чужда русская силлабо-тоника. Она, собственно, являлась и литовской классической силлабо-тоникой. Однако за время советской власти литовский поэтический язык (как, впрочем, и русский) столкнулся с рядом угрожающих явлений. Не мое дело касаться опасности лексической: угрозы русифицированного новояза, с которой литовская поэзия успешно справилась. Опасность была в другом: классическая силлабо-тоника стала восприниматься поэтами как некое родовое клеймо поэзии соцреализма, ее неперемный атрибут. Многие замечательные стихотворцы искали (и находили) пути ухода от нее. На их фоне Венцлова, никогда не изменявший классической традиции, выглядел в лучшем случае белой вороной.

Если Милош (родившийся, как и Венцлова, в Вильнюсе и прекрасно знающий русскую поэзию) полагал, что «для каждого, у кого слух чувствителен к русскому, подверженность сильному ритму русского ямба вредна», то у Венцловы русский ямб не только «не вызывает протеста», но и является одним из важнейших версификационных и метафизических инструментов. Некоторые его ранние стихотворения построены как сознательные интонационные кальки с поэтов Серебряного века (плюс — с Бродского). Среди наиболее очевидных примеров — написанные в 1961 году стихи «За наших белых стен квадрат», автоматически отсылающие отечественного читателя не только к ахматовскому «Я пью за разоренный дом», но и к «Я пью за военные астры» Мандельштама. Либо — предшествовавшая эмиграции «Ода городу», апеллирующая (в прекрасном переводе Владимира Гандельсмана) к знаменитым «Стансам» юного Бродского. Излишне говорить, что сама возможность создания подобной иноязычной «двойчатки» чревата огромным метафизическим потенциалом.

Со временем стихи Венцловы становятся все более изощренными и начинают требовать обстоятельного филологического комментария. (В скобках свидетельствую:

автокомментарии, высылаемые им своим переводчикам, необычайно интересны, и надеюсь, когда-нибудь он даст согласие на их публикацию — скажем, в составе готовящегося к изданию солидного тома избранных стихотворений.) Однако наиболее любопытным и поучительным для всякого современного автора является, на мой взгляд, то, как Венцлова исхитряется сражаться с наиболее заезженными, чреватými бессознательным интонационным плагиатом стихотворными размерами.

К освоенной еще Бродским опоре на изощренную строфику он прибавил причудливую, но необычайно убедительную систему рифмовки, когда «далековато» отстоящие друг от друга рифмы, нетривиальное сочетание мужских и женских окончаний побеждают интонационную инерцию не только внутри строфы, но и в каждой конкретной строке. Такая «неочевидная» рифмовка, тем не менее, организует текст более жестко, нежели привычная перекрестная или опоясывающая. Поэтому перевод Венцловы, требующий не только эквиритмичности, но и построчного совпадения с оригиналом, — занятие адски сложное, но и чрезвычайно увлекательное. (В моем конкретном случае рискну прибавить: благодатное.) Преодолев интонационную инерцию, кардинально обновив поэтический инструментарий, Венцлова уже может позволить себе роскошество: воспеть ликование воздуха, «заселенного латынью живой».

Но вернемся к «Разговору зимой» — стихотворению, открывающему данную публикацию. В присланном переводчику автокомментарии Томас сообщал, что это «стихи о восстании в польских приморских городах — Гданьске и Щецине. Автор находится на другом берегу моря в Паланге, пытаюсь что-то узнать и ничего не зная о своих польских друзьях. ...Диалог ведется с самим собой; возможный третий собеседник — Бог». Реализовать эту возможность третьего собеседника — тайная мечта всякого берущегося за перо. В воздухе зимы это сделать даже проще, нежели в воздухе, заселенном живой латынью. Тридцать лет, отделяющие написание этого стихотворения от публикации его перевода на русский язык, — свидетельство того, что уровень диалогов Томаса становится все более сложен. Причем, для всех участников разговора. Тем, вероятно, внимательней прислушивается к стихам Томаса Венцловы возможный третий собеседник. Как известно, путь наибольшего сопротивления в поэзии если не самый удачливый, то, как минимум, самый честный.

Виктор Куллэ

Томас Венцлова

РАЗГОВОР ЗИМОЙ

Вступи в пейзаж. Еще темно в окне.
За дюнами шоссе гудит надсадно.
Невидимый, кишащий голосами,
Сражается с морями континент.
Прохожий (либо ангел) легкий след

В снегу оставил — он почти не виден.
И отраженье берега в стекле
Напоминает нам об Антарктиде.

Незамерзающая бездна тьмы
Вскипает пеной. Ледяная пряжа
Скрывает пирс и обнажает пляжи.
Все шире география зимы.
Ни телеграмм, ни писем. Замолчал
Транзистор. Лишь десяток фото возле.
Ты, кажется, сказал бы, что свеча
Свирепость времени скрепила воском.

Как влажен воздух! Как звенящ и прост
Предутренный рентген! Пришурься — сразу
Прозрачны для натруженного глаза
Стена костела и живая плоть.
На белом фоне различима лишь
Чреда деревьев. Под корою черной,
Зажмурившись, древесный слой узришь —
Последний, самый узкий и упорный.

«Привычку эту суетную брось:
Замылен глаз, ошибка недалека».
«Знать, не о нас звучала речь пророка».
Кренится индевеющая ось,
И кажется: где сходит звук на нет,
Где горизонт, и корабли чернее,
Юпитер с Марсом изливают свет
На неподвижном прибалтийском небе.

К Атлантике простерта пустота
Нагих полей — открытых настезь залов.
Ландшафт, продутый мокрым ветром, замер.
Грядет февраль с бумажного листа,
И обнажаются холмы за той
Лагуной, и темнеет каждой порою
Подтаявший сугроб. «А дальше что?»
«Опять заливы, устья рек и порты».

Под сетью из тяжеловесных туч
Блестят, как рыбы, площади. «Ты помнишь,
Что говорили звезды?» «Этот пошлый
Век не приемлет знаков — только ключ
Статистики». «Знать, смерти все равно:
Что человек, что ствол древесный гибкий.
Но прорастают жертва, и зерно.
И, думаю, не все еще погибло».

«А где свидетель? Не узреть черты
Меж явью и иллюзий мнимым роем:
Возможно, нас на свете только двое». «Мне кажется, реален только ты».
«А третий собеседник? Дай ответ:
Ужель никто не слышит сей беседы?»
«Есть небо и заснеженная твердь,
А голос может длиться дольше сердца».

Темны деревья в полдень. Но ясны
В сознании при нарастанье света
Заместо слов случайные предметы,
Что из небытия сотворены
Минутой раньше: дряхлая стена,
Ветвей скелеты на ветру промозглом,
Осколок льда... А дальше — тишина
По обе стороны седого моря.

1971

ШЕРЕМЕТЬЕВО, 1977

Пройдя сквозь холод таможни, сквозь строй настороженной стражи,
Вскарабкавшись по ступенькам в скудный валютный эдем,
Вспомнил, что не помахал рукою тем, кто остался.

Еще до отлета они уже превратились в тени,
Голос на дне телефона, адрес в забытой книжке —
Времени нашего, может, единственное чудо.

Я знал: голоса рассыплются, слова обернутся прахом,
В полумрак фотографий отступят знакомые лица,
Пока, наконец, их не вытеснят книжные полки и лампа.

Не знал, кто из нас в плену Персефоны — я ли, они ли.
Смотрел сквозь стекло из-за столика на чистое летное поле —
На брошенное тело, как здешний сказал поэт.

Подле электростанции повиснет влажное солнце,
В марте трамвай, шелестя, грязь на бульварах разбрызжет,
Скоро оттают пруды рядом с Большой Грузинской.

Некогда там, у стены послевоенной высоты
Мертвый лежал ничком, менты зевак разгоняли.
Сразу я и не понял, что это означало.

С этой минуты мне время дано с излишком,
Чтобы понять — двенадцать, двадцать, а может тридцать
Лет — в темных комнатах, на континентах просторных и темных.

Там же в ответ на стук дверь ключом отворялась.
Там же, поблизости, я узнал, как строка сияет,
Как она озаряет в полночь снег и деревья.

Страна неродная, данная как временное тело.
До льдистого моря — топкая почва непобедивших,
Где над незримым городом сияют кресты самолетов.

1985

Перевод В.Куллэ

ПОДПИСКА — 2002

Уважаемые читатели!

Чтобы подписаться на «Арион»,
надо отправить из любого почтового отделения денежный перевод по адресу: 103006, Москва, ул. Садовая-Триумфальная, д. 12/14, комн. 12, 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 — **60 руб.**,
годовой — **120 руб.**; с доставкой в страны СНГ — соответственно **100 и 200 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», Клуб «Проект ОГИ», «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.

По России: Во всех магазинах «Академкнига» (Москва, С.-Петербург, Владивосток, Екатеринбург, Иркутск, Красноярск, Новосибирск, Самара, Томск и т.д.)

подписка за рубежом:

через ЗАО «Международная книга-Периодика» — каталог: <http://www.mkniga.ru>;
E-mail: info@mkniga.msk.su

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



3 . 2 0 0 1



Арион

ЧИТАЙТЕ
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

новые стихи Юрия Ряшенцева,
Михаила Синельникова, Евгения Карасева, Владимира Аристова

эссе Вадима Перельмутера о «бедной» рифме

взгляд на четыре поэтических поколения

Велимир Хлебников как примитивист

ISSN 1562-8515 Арион, 2001, № 3, 1 — 128

Ж у р н а л П о э з и и