

Антология Литературных чтений
«Они ушли. Они остались» Том II, часть I



Антология Литературных чтений
«Они ушли. Они остались» Том II, часть I

**Издано при содействии
Национального фонда поддержки правообладателей**

**УЙТИ.
ОСТАТЬСЯ.
ЖИТЬ**

2-е издание

**Том II
(часть 1)**

**Антология
Литературных чтений
«Они ушли. Они остались»**

Москва

ЛитГОСТ

2020

УДК 831.161.1
ББК 84 (2Рос=Рус)6-5
У40

Составители
Борис Кутенков
Николай Милешкин
Елена Семёнова

Дизайн обложки *Сергей Ивкин*

У40 **Уйти. Остаться. Жить**

Антология Литературных Чтений «Они ушли. Они остались». Т. II (часть 1). 2-е издание / Сост.: Б. О. Кутенков, Н. В. Милешкин, Е. В. Семёнова. — М.: ЛитГОСТ, 2020. — 388 с.

ISBN 978-5-6041920-0-9

Антология включает в себя подборки поэтов, рано ушедших из жизни в 1970-е годы (составители предлагают достаточно условную границу этого понятия — до 40 лет включительно), а также литературоведческие и мемуарные статьи о них.

© Кутенков Б. О., составление, 2020
© Милешкин Н. В., составление, 2020
© Семёнова Е. В., составление, 2020
© Коркунов В. В., оформление, 2020
© Ивкин С. В., обложка, 2020
© «ЛитГОСТ», макет, 2020

ISBN 978-5-6041920-0-9

Содержание:

Марина Кудимова. Страсть к свободному страданию 5

Хроника Литературных Чтений «Они ушли. Они остались»

Екатерина Ливи-Монастырская. Зов из будущего разгадан . . 24

Поэты, ушедшие в 70-е годы XX века

Леонид Аронзон (1939 — 1970) 38

Илья Кукулин. Неопознанный контркультурщик 38

Валерий Шубинский. Почти-лицо 52

Борис Габрилович (1950 — 1970). Я — Новый День! 58

Константин Комаров. Назначающий лететь 64

Борис Режабек. Беглец из концлагеря жизни 69

Алексей Еранцев (1936 — 1972). Солнце в траурных горах . . . 74

Юлия Подлубнова. На языке утопии 83

Ефим Зубков (1947 — 1976). А второй половине не больно . . . 91

Валерий Отяковский. На Парнас попёр сам 103

Наум Каплан (1947 — 1978). Нет на Земле Аполлинера 112

Василий Геронимус. На стороне страдания и добра 123

Геннадий Лукомников (1939 — 1977).

Милльонэтажный солнцезлаз 133

Валерий Отяковский. Туманность ля Лукомников 146

Данила Давыдов: «Дикий» андеграунд приходится
разыскивать буквально по крупицам» . . 153

Уйти. Остаться. Жить

Намжил Нимбуев (1948 — 1971). Мечтая жизнь вскормить . . .	158
Светлана Михеева. Тайный жар узнавания	165
Владимир Полетаев (1951 — 1970). А в доме музыка жила . . .	174
Марина Кудимова. Вдоль медленного листопада	184
Николай Пророков (1945 — 1972). Не в грим макается перо . . .	197
Ольга Медведкова. Не пророк, а про рок	212
Илья Рубин (1941 — 1977). Привычка жить — последнее занятие	219
Ольга Постникова. Портрет в смешанной технике	229
Николай Рубцов (1936 — 1971). На голос удачи капризный . . .	245
Светлана Михеева. Русский огонёк в мёртвом поле	256
Михаил Соковнин (1938 — 1975). Вот вам и чудо	266
Владислав Кулаков. Имена предметов	280
Вячеслав Терентьев (1940 — 1975). Который поезд на Бессмертье?	288
Леонид Быков. На наждачном ветру	300
Сергей Трофимов (1953 — 1979). Все дороги мои — круги . . .	306
Алия Ленивец. Зигзаг в пространстве	313
Дондок Улзытуев (1936 — 1972). Среди самых разных сказок . . .	320
Станислав Куняев. За радугой бегал бегом	335
Геннадий Шпаликов (1937 — 1974). Мертвец, певец и умница	344
Патрик Валох. Как шагают по доске	352
Дмитрий Быков. Как будто бы автопортрет	360
Владимир Воскресенский, Илья Габай, Юрий Галансков, Сергей Дрофенко, Геннадий Лысенко, Татьяна Макарова . . .	367
Сведения об авторах статей	381

Марина КУДИМОВА

СТРАСТЬ К СВОБОДНОМУ СТРАДАНИЮ

I ОЖИДАЙ, НО НЕ БОЙСЯ

Смерть — одна из ключевых и базовых тем мировой поэзии с древнейших времён. Это связано не только с неизбежным осознанием конечности земного пути (бытием-в-сторону-смерти, по Хайдеггеру), но и со спецификой создания поэтического текста, которую в книге «Поэзия и смерть» обозначил современный поэт Максим Лаврентьев: «Подлинный поэт умирает в своём тексте ещё до момента констатации физической смерти человека...» Собственно, работа Лаврентьева посвящена не смерти как таковой, а танатогенезу — процессу наступления смерти, динамике умирания. С олимпийским спокойствием описал танатогенез — жизнь в присутствии смерти — Пушкин:

*День каждый, каждую годину
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.*

Точно так же поэт рождается, полностью воплощается и метафизически умирает в каждом отдельном тексте, словно бы проходя полный цикл бытия.

Символизм и вся поэзия Серебряного века вывели из ожидания смерти эстетику, параллельную христианской этике. Смерть стала постоянным, причём желанным и, главное, нестрашным спутником поэта. Так ребёнок, которого часто наказывают, перестаёт бояться наказания и изловчается его избегать. Как писал Константин Бальмонт,

*К тебе, о царь, владыка, дух забвенья,
Из бездны зол несётся возглас мой:
Приди. Я жду. Я жажду примиренья!*

Это глубоко европейская агностическая — как, впрочем, под иным углом и гностическая тоже — традиция. По словам одного из интереснейших представителей «ферганской школы» Шамшада Абдуллаева: «Танатос, говоря грубо, излюбленный архетип в европейской лирике...» Здесь достаточно вспомнить знаменитый сонет Шекспира: «Зову я смерть». Эти, как правило, риторические фигуры с девальвированным трагизмом ведут родословную от Данте. Романтическая поэзия лишь несколько «облегчила» и эстетизировала поэтику «Ада».

В русской поэзии дантовская традиция претерпела изменения. Антология и апология смерти здесь огромна. Недаром одно из фундаментальных, задавших тон целому направлению, произведений поэзии XIX века, ещё полностью ориентированной на европейскую традицию, называется «Смерть поэта». Хотя в стихотворении Лермонтова собственно смерть обозначена одной строкой: «Но он убит — и взят могилой», причём эта строка не что иное, как перифраз пушкинской поэмы «Тазит»:

*Уж труп землёю взят. Могила
Завалена.*

<...>

Далее в лермонтовском тексте следует аналогия с «Евгением Онегиным», в котором воспета и оплакана смерть юного Ленского:

*Как тот певец, неведомый, но милый,
<...>
Воспетый им с такою чудной силой,
Сражённый, как и он, безжалостной рукой.*

Ленскому было 18 лет. Зачем Лермонтову понадобилась именно такая аналогия, такое удвоение смерти? Уход Пушкина, не дожившего до 38 лет, при всём драматизме не вызывал вопросов, связанных с возрастом: мужчина его лет считался в XIX веке пожившим и умудрённым. Другое дело — гибель самого Лермонтова

в 26 лет, уже его современникам представлявшаяся преждевременной. Но не кто иной, как Пушкин, силой своего гения создал образ удваивающейся, повторной смерти в «Медном всаднике», где по водам взбунтовавшейся Невы плывут «гроба с размытого кладбища». Это образ посильнее дантова «Ада», который Пушкин, как известно, глубоко изучал.

В культурах, разошедшихся с религиозной традицией, исчезновение «с поверхности земли», как говорила Марина Цветаева, в молодом возрасте считается противоестественным и трагическим. В культуре, связанной корнями с традицией общехристианской и конкретно православной, отношение к ювенильному акценту смерти иное. Христианская этика в равной степени является наукой жить и наукой умирать. «Всегда ожидай, но не бойся смерти, то и другое — истинные черты мудрости», — сказал Святитель Иоанн Златоуст. Это прямо противоположно, к примеру, философии экзистенциализма. Как писал Жан-Поль Сартр: «Смерть не может ни в коем случае ожидаться, если она совершенно точно не назначена в качестве моего осуждения на смерть». Удивительная переключка возникает здесь у французского философа с Василием Шукшиным, посвятившим проблеме умирающего как приговора рассказ «Залётный». «Кому же это надо, если я не хочу?» — вопрошает «весь больной, весь изрезанный» герой рассказа Саня. А если «хочу» — и всё делаю, чтобы приблизить конец, как многие представители богемы? Самоубийство — вечное препирательство с Богом, попытка преодоления неизвестности смертного часа.

Хрестоматийное стихотворение Николая Некрасова написано по следам трагической смерти критика Дмитрия Писарева, утнувшего в 28 лет:

*Не рыдай так безумно над ним,
Хорошо умереть молодым!*

*Беспощадная пошлость ни тени
Положить не успела на нём,
Становись перед ним на колени,
Украшай его кудри венком!..*

Финал стихотворения прямо относится к теме наших размышлений:

*Русский гений издавна венчает
Тех, которые мало живут...*

У Некрасова было много личных оснований сказать именно так хотя бы после потери 25-летнего Добролюбова, друга и соратника, погибшего от чахотки. Эстафету в конце столетия подхватила почти дословно Мирра Лохвицкая — уже в парадигме модернистского эгоцентризма: «Я хочу умереть молодой...» Но культ смерти в юности, явленный в «Онегине» образом Ленского, тоже имел свою подоплёку. Она приоткрывается в биографии Дмитрия Веневитинова, одной из ярких комет московских «архивных юношей», который посмел оспаривать поэтическое первенство молодого Пушкина. В глубокой статье Натальи Мазур «Пушкин и “московские юноши”: вокруг проблемы гения» прямо указывается на то, что «идеальной моделью гения стал биографический миф, сконструированный “московскими юношами” после ранней смерти Веневитинова» и что до 1826 года Пушкин на этот титул претендовать не мог. Сам Веневитинов поддерживал такой миф всю свою действительно молниеносно короткую жизнь:

*Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!*

Ранняя смерть человека творческого провоцирует подобное отношение. Мета избранности ложится на кудри, украшенные венком, часто независимо от прижизненной данности в виде таланта. Смерть до наступления «возраста дожития», старости, которая способна безжалостно уничтожить все упования и анонсы, автоматически добавляет на весы дарования лишние килограммы. «Поддающего надежды» она возводит на пьедестал надежд сбывшихся и превращает авансы в долги оставшихся перед памятью ушедшего. Особенно касается этот щекотливый момент тех, кто свёл счёты с жизнью по своей воле. Точно отразил такую причинно-следственную связь в стихах, посвящённых памяти Дениса Новикова, Олег Хлебников:

*...если ты самоубийца,
то, стало быть, недюжинный поэт
и всё свершил — погиб во цвете лет.*

Именно потому творчество поэтов, отмеченных печатью преждевременной (с точки зрения средней продолжительности жизни) кончины, нуждается в беспристрастном, лишённом лести-вых приписок анализе: жажда «умереть молодым» превращается в самоцель во многом ради поддержания мифа гения. Так было, например, у Сергея Есенина и Бориса Рыжего. Элегизм Рыжего пронизан предчувствием «гавани смерти», того «вечного покоя», который испрашивается православными в поминальных молитвах: «Вечный покой даруй им, Господи, и да сияет им свет вечный». Увы, обстоятельства смерти самого поэта эсхатологически исключают такое состояние. Впрочем, что нам об этом известно?

*Отупевший от тоски и дыма,
кто-то там скомандует: «Вперёд!»
И кораблик жизни нашей мимо
прямо в гавань смерти поплывёт.*

Это прямой перифраз строк Маяковского: «Так и жизнь пройдёт, как прошли Азорские острова» с безликим «ктототамом» на месте шифруемого Бога. Эфирность создания мифа гения порождает либо его полное некритичноеприятие, либо столь же полное отрицание. Гениальность не зависит от возраста. Бродский не зря сказал, что поэты равны не по возрастам, благозвучию фамилий или томам ПСС, но по «ощущению неизбежности сказанного». Лермонтов, думавший о смерти едва ли не с младенческих лет, выразил главный страх этого неподъёмного ожидания:

*Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.*

Поэтизация ранней смерти вернулась в XX веке в облики нового романтизма, воплощённого в рок-музыке. Культ безвременного ухода и связанного с ним мифа непонятого гения перешёл на новый уровень. Количество самоубийц в рок-среде стало притчей во языцех. Песня Цоя со словами «кто живёт по законам другим и кому умирать молодым» явила мысль о ранней смерти как проявление индивидуализма, рецидивное по отношению к XIX веку. Уже цитировавшийся Шамшад Абдуллаев выразил эту романтическую привязанность так: «Это особая форма поэтического риска, откуда гораздо удобней дотянуться до смерти или,

по крайней мере, прикоснуться к дистанции, заботливо и аккуратно отделяющей молодого человека от его столь желанной будущности». Рок-культура заразила поэзию вторичным вирусом досрочной кончины, явилась катализатором темы. Виктор Цой и Егор Летов здесь первые среди равных.

Бесстрашие по отношению к смерти целой плеяды поэтов рубежа XX — XXI веков во многом связано с социальными потрясениями, но порождено также недостижимостью героической биографии, как у Лермонтова или Гумилёва, а в более полном смысле — отсутствием биографии как таковой. Нехватка героического в обыденности позвала, например, на грузино-абхазскую войну, где он и сложил голову, куртуазного маньериста Александра Бардодыма.

Что ещё мог бы написать поэт, как происходила бы его творческая эволюция — вопрос праздный. Повторим: поэт воплощается в единице текста не менее, чем в целом своде его творчества. Противопоставление «памяти смертной» Св. Иоанна Златоуста — «ожидай, но не бойся» — перекликается со словами русского Святителя Феофана Затворника: «Поспешим же, ибо кто может предсказать себе долголетие? Жизнь может пресечься в этот час». При всей внешней противоречивости жизни и могилы поэты бессознательно ориентированы на этот завет, хотя такая ориентация, конечно же, не является абсолютной и зависит от метафизических ожиданий и поэтических предчувствий.

II НЕМЕРКНУЩЕЕ НАПРЯЖЕНИЕ

«Время есть отношение бытия к небытию», — сказал Фёдор Достоевский. Привычная метонимия времени как «лёгкого» или «тяжёлого» наделяет его, пусть символически, весом. В физике вес — категория скорее привычная, чем необходимая. Силу веса, как и силу тяжести, устанавливают в условиях относительного покоя. Обладающее весом тело под воздействием силы тяжести гнетёт некую опору, препятствующую падению. Масса имеет только значение. Сила характеризуется ещё и направлением. А время имеет как минимум три направления — прошлое, настоящее и будущее. Сила тяжести и вес равны, когда тело движется равномерно и прямолинейно. Но человек не движется так практически никогда, да и опор у него обычно несколько.

«Неподвижным телом на сухой горизонтальной поверхности» человек остаётся только в гробу. Любые измерения живых здесь заведомо неравноточны. При подъёме с ускорением вес превышает силу тяжести. При спуске понижается. При свободном падении обнуляется. То есть становится равен небытию. Пророк Даниил прочёл слово «текел» на стене царя Валтасара: «Ты взвешен на весах и найден очень лёгким». Ночью Валтасар был убит.

Были 70–80-е годы «легче» или «тяжелее» других? Для кого как. Многие мнят их чуть ли не раем. Наши воспоминания подвержены дисторсиям — отклонениям, искривляющим подобие объекта при получении его изображения. Но факт остаётся фактом: именно в эти годы погибло чудовищное количество поэтов. Большинство из них ушло из жизни добровольно. С тех пор как самоубийство вышло из зоны ханжества, его повелось считать культурным, а не только социологическим или медицинским феноменом. Сложилась целая литература и наука — суицидология. Статистика этого печальнейшего явления хотя и перестала быть тайной за семью печатями, но наличия печатей не отменила. И не по одному обывательскому стереотипу, согласно которому накладывать на себя руки «нехорошо», «неприлично», «морально безответственно». По разным — и многим — причинам цифры постоянно занижаются или, напротив, астрономически завышаются. Но, как бы то ни было, жители планеты Земля кончают с собой каждые 40 секунд. Обладающие минимальными математическими способностями пусть вычисляют абсолютные цифры. Одна из передовых по уровню здравоохранения и образования стран — Южная Корея — занимает 3-е место в мире по количеству самоубийств. Суициды прочно закрепились в первой десятке причин смерти. Отмахнуться от этого не удастся, о какой бы социальной категории ни шла речь. Но представители творческих профессий с точки зрения суицидальности лидируют безусловно, а поэты — беспрекословно.

Наиболее трагически и болезненно художники — в широком смысле — переживают безвестность, недооценённость. Но мера как прижизненной знаменитости, так и непризнанности, настолько условна, что ставить её во главу угла, где вешается или стреляется, травится или использует любой иной способ добровольного ухода поэт, я бы всё же не стала. Статус «непризнанного гения» хорош в юности и смешон в зрелости. Поэтому расстаться с жизнью часто так торопятся отмеченные хоть толикой таланта. Владимир Полетаев, москвич из благополучной семьи, студент

Литературного института им. А. М. Горького, выделенный из ряда наставниками и ровесниками, опубликованный в гипертрофированном «Московском комсомольце», 30 апреля 1970 года шагнул из окна в бездну. Ему было 19 лет. С другой стороны, курганцу Алексею Еранцеву — на 17 лет больше. Ему не помешали покончить с собой через два года после Полетаева ни достаточно ранний приём в Союз писателей, ни выход сборника в престижном «Советском писателе», ни фигурирование имени в статье авторитетнейшего Вадима Кожина. Еранцев пронзительно описал хроническое состояние поэта, не зависящее от внешних обстоятельств:

*И этот,
В душе разразившийся голод
Не выжечь,
Не вытравить,
Не утолить...*

Так же внешне совсем не плохо всё обстояло и с биографией Геннадия Лысенко, которого называют «лучшим дальневосточным поэтом». У него к моменту самоубийства вышли две книги во Владивостоке и Москве, он вёл литстудию и сам уже воспитывал поэтическую поросль. Известность не помешала смерти через повешение в 26 лет Бориса Рыжего, молодого отца и лауреата; открывшиеся к концу 80-х многочисленные студии звукозаписи и беременность любимой не остановили полёт Александра Башлачёва с 8-го этажа. В исследовании Павла Тетюцкого «Самоубийство и писатели» есть мысль о том, что самоубийство «...является находящимся под запретом подтекстом человеческого успеха и счастья... Среди всех наших мечтаний о счастье или успехе таятся кошмарные тенденции саморазрушения».

Это, несомненно, так. Успех в творческом воплощении называется славой, и стремление к ней сознательно или подсознательно преследует каждого, чья деятельность не имеет чётких материальных активов. Утверждение, что «самоубийство существовало всегда», тоже не представляется универсальным. Суицид в языческой древности и отношение к самоумерщвлению после давних событий в Галилее принципиально различны по последствиям. Об «интимной простоте смерти» средневекового человека писал историк Филипп Арьес. Смерть Генриха фон Клейста в 1811 году (застрелился) или Жерара де Нерваля в 1855-м (повесился на са-

довой решётке) — совсем не то же самое, что смерть Лукреция (бросился на меч) или Петрония Арбитра (вскрыл вены). Самоубийство в христианском мире не просто личный грех. Акт лишения себя жизни усиливает общую, «соборную» вину и отдаляет главную цель христианина — спасение себя и вымаливание спасения мира, «во зле лежащего». Отравление Радищева больше говорит об общественных проблемах начала XIX столетия, чем запрет его книги в столетии предыдущем. «Земля как будто потеряла силу держать на себе людей», — напишет пристально исследовавший проблему самоубийства Фёдор Достоевский ещё почти через столетие. А в следующем столетии ему ответил Марк Рихтерман, лёжа в Боткинской на гемодиализе: «Ведь бывает иногда, что свет, шанс на удачу безнадежно мал (или его нет даже теоретически), а тяжести так много, что и душа не несёт...» Опять эта метафорическая тяжесть!

Конечно, главная цель настоящей антологии — показать «подземную» часть литературного процесса определённого временного отрезка и оценить качество этой скрытой части, до поры вынутой из сферы публичности. Но не учитывая обстоятельства смерти участников, проанализировать сделанное ими объективно невозможно. Творчество — одна из продуктивных попыток онтологически оправдать человеческое существование, но и один из самых великих соблазнов, выпутаться из сетей которого часто выше человеческих сил. Творчество — неизбежно игра в Бога, в которой играющий — заведомо проигравший. У Бога нет комплексов, нет и не может быть ощущения «недоданности», «недооценённости». А человеческая психика устроена так, что требует «всё и сразу», «здесь и сейчас». Ожидание признания, немедленного отклика и понимания — не то же самое, что ожидание автобуса на залужанной остановке. Но ведь и автобуса не каждый дожидается. Топает пешком в дождь и буран. «Задав какой-нибудь вопрос, Маленький принц уже не отступался, пока не получал ответа». Поэзия только кажется ответом. На самом деле — это сплошной вопрос, троп, но совсем не риторическая фигура. Ответы здесь страстно ожидаемы, но ответственный скрыт из вида, как ведущий в передаче «Что? Где? Когда?». И главным немым вопросом является: «Вы меня любите????!!!»

Поводов для самоубийства можно найти сколько угодно в самой счастливой жизни. Но итожащий обиду на весь мир акт остаётся глубоко иррациональным. А поэты кончают с собой, что ни го-

вори, из-за глобальной обиды на ответное молчание мира — или на отклик уровнем много ниже ожидаемого. В книге Владимира Полетаева «Небо возвращается к земле», вышедшей в тбилисском издательстве «Мерани» в 1983 году, были и стихи, которые выглядят как предсмертная записка Полетаева. Во второй строфе этой небольшой автоэпитафии, как мне кажется, намечена разгадка трагедии — тем более что там присутствует слово «загадка»:

*И мы уходим без оглядки
В неведение и простоту
Затем, что давние загадки
Разгадывать неумогуту.*

«Неведение» в этом контексте означает, скорее всего, небытие. Простота символизирует не что иное, как саму смерть. Давняя рецензия Майи Кучерской на книгу французского философа, психолога и музыковеда Владимира Янкелевича так и называлась: «Смерть как простота». В рецензии приводится популярная среди верующих легенда о том, как митрополит Антоний (Блум) на вопрос: «Владыка, что такое смерть?» ответил: «Это проще». Но «проще» — лишь сравнительная степень простого. Вопрос «проще чего? проще чем что?» напрашивается сам собой, и Владыка не случайно остановился на полуслове, поскольку каждый отвечает на этот вопрос в течение всей жизни и автономно. Володя Полетаев тоже попытался на него ответить: проще «древних загадок», разгадывать которые «неумогуту».

«Загадки» такого рода для априорно неординарной личности, какой является поэт, неизбежно связаны с Богом. Для Полетаева, человека атеистического по преимуществу поколения, ответ был затемнён и затруднён господствующей идеологией. На примере этой трагедии особенно ясно, насколько серьёзных успехов достигли идеологи. Самоубийство лишает смерть простоты, природности и публичности, ставя как совершающего этот акт, так и переживающих его в совершенно иные обстоятельства и порождая иные переживания, нежели самая ранняя, но «естественная» смерть. Чаще всего любящие в принципе не предполагают для своего любимого суицидального исхода, не доверяют угрозам и пограничным состояниям и совершенно к нему не подготовлены. Потому незамечание, пропускание близкими очевидных примет надвигающейся развязки часто кажется неправдоподобным.

Смерть человека, не принявшего Бога, вообще сродни самоубийству. По словам того же Арьеса: «Если... ада больше нет, то и рай меняет свой облик». К периоду короткой жизни Полетаева свобода как способ жить «не признавая произвола» стала мировоззренческим фетишем. И юный поэт принял эту схему без длительной рефлексии:

*Свобода жить. Свобода жить без страха.
Без страха жить. Без страха умирать...*

В антихристианском мире свобода внешне так же нерасторжимо связана с бесстрашием, а страх так же связан с рабством, как и в мире христианском («Не бойся, малое стадо!», Лк. 12, 32). Но если страх Божий поставлен осиливать невроты и фобии, то страх безбожный преодолевается только смертью, и зачастую — смертью самовольной. В стихах Полетаева подтверждением отсутствия страха, как у многих советских поэтов, служат кощунства — «бесовские колокольни», храм, «семиголовый, как дракон» и т. п. Повторила этот тушиковый путь квазиборьбы и Светлана Цыбина из Кисловодска:

*Под рясой крест позолоченный,
На нём Иисус опороченный,*

словно предвосхищая нынешнее подростковое «отрицалово» уровня панк-группы «Pussy Riot» и, по-видимому, просто не зная, как пишется имя Иисуса после русского раскола.

Но не всё так просто и с обрётённым в муках вопрошания Богом. Игорь Поглазов повесился в неполные четырнадцать лет в декабре 1980-го года. В его последнем стихотворении читаем:

*Пажити мои, пажити.
Пожить бы ещё, пожить бы.
Со спасения нашего
За Спасителя нашего.*

*Не дали мне, не дали.
Ангелы обедали.
Встанут, посторонятся,
Даже не поклонятся.*

Вина за неотвратимость трагедии всегда выносятся вовне, обращается к Богу и людям. Только удержавшийся на краю способен трезво оценить свои помыслы и намерения. Поражающие антологизмом и укоренённостью в русском фольклоре стихи удавались Юлии Матониной:

*Я посеяла следы —
Выросла дорога.
Там, где близко до беды,
Близко и до Бога...*

Тем не менее, в 1988-м Матонина повесилась, предоставив мужу и детям самим разбираться в произошедшем.

Глубоко религиозны стихи Сергея Морозова, что не удержало его от нескольких суицидальных попыток. В итоге он бросился с балкона, не дожив до 40 лет, в 1985-м году. Дмитрий Голубков или Павел Мелёхин, тем более Владимир Высоцкий, ответивший на многие вопросы, не попадают в антологический ряд, потому что совершили непоправимое, перевалив за 40. Это несправедливо, но избирательность — главный принцип любой антологии. Сергей Морозов мучительно старался осознать,

*...к чему вселенская гоньба,
что значит в ней твоя судьба,
земля, отчизна, мать.*

На мой взгляд, именно ему удалось обозначить свойство трагедии многих стихотворцев 70-х — 80-х:

*Какой неотвратимый час!
Упорное преображенье
тревоги, обступившей нас,
в немеркнущее напряженье.*

Тревожность как экзистенциальную черту «эпохи застоя» отмечали не раз. «Немеркнущее напряженье» — формулировка, напоминающая о негасимой лампочке под потолком одиночной камеры или палаты в психушке. Теперь, когда в живых осталось не так уж много свидетелей этого явственного изменения качества времени, его магматической кристаллизации, утраты теку-

чести и вообще движения, пришла пора не просто подведения итогов, но анализа физического и химического состава времени. Муж Матониной Василий говорит в интервью: «От того времени у меня осталось ощущение недостатка воздуха, почти физическое ощущение предгрозовой духоты». «Что-то воздуху мне мало», — написал Высоцкий в 1972-м году. Воздух тоже имеет вес, обуславливаемый атмосферным давлением, — 1 кг на см². Но давление воздушного столба равно давлению внутри нашего тела, и потому человечество пока не расплющено.

Отчего же так тяжело дышалось именно в 70-е — 80-е? Есть газы тяжелее воздуха — попутные, или углеводородные, растворённые в нефти. В справочнике читаем, что углеводородный газ «оказывает наиболее сильное влияние на центральную нервную систему. При острых отравлениях наблюдается возбуждение, беспричинная весёлость, затем наступает головная боль, сонливость, головокружение, усиленное сердцебиение, тошнота». Знакомые симптомы «гибельного восторга». Может, во всём виноват нефтепровод «Дружба-2»? Сорт советской нефти Urals? Бездарное проедание нефтедолларов? Это время характеризуется «стабильностью». Термин «эпоха застоя» появился гораздо позже. Стабильность вылезала наружу панельными пятиэтажками, одинаковой одеждой и секционной мебелью, общим обезличиванием природы и человека.

Какое отношение это имеет к поэзии? А такое, что набор готовой книги могли рассыпать, обнаружив слово «церковь». «Зачистки», безусловно, начались гораздо раньше. У Олега Чухонцева в 1960 году «зарубили» книгу «Замысел», а потом и следующую — «Имя». Однако окончательно литература поделилась на печатную и непечатную, самиздат и официоз к середине 70-х. В каком-то смысле тотальный «стоп-лист» давал такие же авансы, как и ранняя смерть, непечатание возвышало автора в собственных глазах и глазах малочисленного читателя. Именно тогда возникло представление о пропорциональности таланта его связям (или их отсутствию) с официальными изданиями. Мечта о читателе на столетия опоздала к производству продукции станка Гутенберга. XIX век довольствовался узким кругом и не плакал. Первые два тома пушкинского «Современника» вышли тиражом 2400 экземпляров. Из них разошлась едва ли треть. Последний том выпущен тиражом вообще 900 экземпляров. О затруднениях с цензурой и напоминать излишне. При этом издателя волновало

не количество читателей, а финансовая неуспешность журнала. Фантомная триада «читателя, советчика, врача», как и зашкаливающий суицидальный синдром, разрослись в XX веке на почве всеобщей грамотности и «невроза известности».

Мир никуда не годен, Бог несправедлив, соперник бездарен, друг и любимая «не понимают», «всё не так, как надо». Но это ещё можно пережить. Нельзя перетерпеть только отсутствие читателя в таком количестве, которое поэт считает приличествующим своему гению. На меньшее не согласен никто. Однако история литературы ясно показывает, что и дарование, и количество написанного, не говоря о качестве, весьма опосредованно связано с числом оценивших эти величины по достоинству. Первое издание «Камня» Мандельштама вышло тиражом 300 экземпляров на средства автора и содержало 23 стихотворения. Третье — перевалило за 3000 и заключало 76 стихотворений. За десятилетие в среднем писалось по 5 стихотворений в год. Таковую «производительность» Мандельштам не превышал в самые тучные годы. Зато в воронежской ссылке создал четверть всего наследия.

Процент самоубийств среди поэтов не сильно снизился в связи с распространением интернета и появлением портала «Стихи.ру», хотя, казалось бы, проблема «непубликабельности» потеряла актуальность. Но психическая организация не изменилась, как и вектор претензий. Недостаточное внимание литературной среды или «толстых» журналов, всеобщие «ложь и лицемерие» по-прежнему способны привести к точке бифуркации. И всё же именно 70-е и 80-е годы можно назвать наиболее моровыми для поэтов, сравнимыми со страшным литературицидом (термин Артюра Рембо) начала XX века. Поэты составляют до двух третей объёма любой энциклопедии самоубийств.

*Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
Ни тяготы в душе, ни пороха в нагане,
Ни самого нагана. Видит Бог,
Чтоб застрелиться тут, не надо ничего, —*

уверял один из самых признанных авторов самиздата и авторитетов сегодняшних 30-летних, «альтернативный Бродский» Леонид Аронзон.

Крымчанин Ефим Зубков писал стихи в целом традиционные, но часто без знаков препинания. Это уже было основанием не пу-

бликовать их, хотя Ефима однажды даже показали по телевизору. Он кончил жизнь в петле, не дождавшись своего 30-летия. Зубков метко выразил взаимосвязь поколения и времени:

*вот она кружит
над нашей страной
общей судьбы
торопливая стая
время иное
и стая иная
стая иная
и время долой*

«Стайность», поиск «своих» в разной степени были присущи поэтическому кругу всегда, никогда не отменяя одиночества, культивируемого и прокламируемого в стихах, как и другие виды человеческого неблагополучия:

*Не искупленье — цель,
Свободное страданье —
Предмет и страсть.*

Это строки чемпиона андеграундного существования Николая Пророкова, долгое время жившего в подвале булгаковского Мастера в Мансуровском переулке, отвергавшего любые социальные институты и тоже покончившего с собой. Сегодняшняя стайность, тусовочность обладает совершенно иным набором качеств, лишённым примет «свободного страдания». Все друг друга бесперебойно нахваляют и поздравляют с какими-то призрачными достижениями. Это связано прежде всего с постмодернистским размыванием понятия дара — совокупности признаков готовности к определённой деятельности. По большому счёту, что такое «поэтический дар», не было достоверно известно никогда. Но каждый из причастных знал его мерило и все коэффициенты, и в 70-е дождался похвалы за стихи от «своих» было недосягаемым блаженством. Требования к качеству поэтического текста, как правило, превышали возможности абсолютного большинства фигурантов, а познания в этой области должны были быть исчерпывающими — или не брались при общении в расчёт. Гением поэт мог считать только сам себя, ни на кого не опираясь.

«Жизнь и литература менялись местами. Литература была важнее жизни», — справедливо заметила Ольга Медведкова.

Ради литературы сплошь и рядом отказывались от жизни сперва в переносном, а в случае неудачи и в буквальном смысле. При этом калорийность стихов была неизмеримо выше нынешней и часто служила единственным источником питания и автора, и читателя. Нищеты никто не боялся и не обращал на неё внимания. Жизнь без денег не вела к смерти от истощения — плавленный сырок стоил 14 копеек, пакет молока — 16, батон «Нарезной» — 13. Отсутствие книг, считавшихся необходимыми для вхождения в круг, преодолевалось ночными бдениями с подложенной под пишущую машинку тряпкой. ««Эрика» берёт четыре копии» (Александр Галич). Мы ухитрялись на слабенькой «Москве» «вырубить» по десятку, подслеповатых, но читаемых. Новеллу «о том, что происходит, когда не происходит ничего» (Владимир Соколов) никто бы и в руки не взял. Читать её уцелевшие вынуждены лишь теперь. Скучнейшее, надо сказать, повествование. Тогда же изо дня в день происходило чудо открытия наглухо запертого и постижения «умонепостигаемого».

При всём при том одиночество 70-х было каким-то одновременно разрушительно едким и истощающе плодотворным, и чем дальше от Москвы, тем оно было губительнее. Страх одиночества теперь, когда в любое время суток можно связаться с любым знакомым или незнакомым и вести с ним пространные виртуальные дискуссии, как это ни парадоксально, многожды превышает тот, мучивший в безвоздушие 70-х. Поэтому и принимают в хоровод всех, кто оказался на поляне. Нехватка воздуха, тысячу раз обсуждённая и воспетая, тогда была обусловлена не только общественной гипоксией, но и психологической перегрузкой. Поэзия ещё сохраняла атрибуты высокого служения, миссии, была ещё целью, а не средством. И пастернаковское «строчки с кровью — убивают» действовало на полных оборотах, а не просто щекотало нервы в состоянии абстиненции.

«О, время, — ты потеря крови...», — Марк Рихтерман тоже ведал, о чём говорил, умирая от почечной недостаточности. Сердечная недостаточность убивала вернее петли и заряда охотничьего ружья. Творческое расслоение в литературе было сродни нынешней пропасти между олигархом и бомжем. Удача не маячила за окном отверженных и не покидала избранных, но избранных государством часто раньше, чем читателем, и навязанных ему

раньше, чем он был готов совершить самостоятельный выбор. Совершивших же его время записывало в стан несчастливцев, казалось, неотменимо. О «заболевании неудачливостью» писал Всеволод Некрасов в статье, посвящённой Михаилу Соковнину. В исправительно-трудовых учреждениях бытует такое наказание — «лишение ларьком». Поэтов описываемого времени «обнесли судьбой», а значит, лишили произносящего имени и слова. Как верно подметил повесившийся в 1975-м Вячеслав Терентьев:

*Судьба утратила значенье.
Слова утратили звучанье.*

Пресловутое «ожидание перемен» выматывало, измочаливало плуце нужды и безвременья. «Столкнулись годы лбами», — обозначил Василий Бетехтин, которого занесло в Киргизию, где он и погиб неизвестно как и когда, но, скорее всего, самовольно и в 80-х.

*Бог Поэзии, принц Нищета,
О не всё ж без конца выбирать!
Слово — жить — бумеранг — умирать.*

Это Игорь Бухбиндер, ставший одним из неповторимых голов азиатско-русского андеграунда 70-х и одной из ярчайших поэтических звёзд над Киргизским Алатау. Михаил Озмитель, до сих пор не покинувший этих мест, писал о друге: «Ему надо было сказать: “Игорь, мы тебя не печатаем, потому что ты политически неблагонадёжен”. Этого-то наши оппоненты сказать не могли, потому что сами себя числили по ведомству свободомыслящих, но не диссидентов. Поэтому прозвучало то, что, в конце концов, и должно было прозвучать, именно этого мы ждали и добивались: нас, а значит, и Игоря, стали обвинять в поэтической неграмотности!» Бухбиндер в своей недолгой творческой жизни, пока не умер в 83-м от астмы, недуга, словно символизирующего эпоху («мы бредим от удушья» у Высоцкого), тоже бился над разгадкой времени, меняющего химический состав:

*Для чего я над временем горблюсь?
Сердце мучу и воду мучу...*

Пушкинское «они любить умеют только мёртвых» при Брежневе и после, в пору генсекоцида, работало непоследовательно. Мёртвых

не любили, возможно, ещё больше, чем живых. С живыми всегда можно как-то справиться. Правда, книга одного из немногих радостных и светлых поэтов антологии Руслана Галимова вышла тотчас после его смерти от острого лейкоза в 1982-м году. А вот посмертный диплом ЦК ВЛКСМ — уже на грани издевательства. Но тогдашние засидевшиеся в комсомольцах функционеры были ещё и не на такое горазды. Их лукавство и иезуитская изворотливость границ не имели. Посмертная — первая на Родине — книга Владимира Высоцкого «Нерв» была снабжена такой аннотацией: «В сборник вошли произведения широко известные, а также публикующиеся впервые». (Смайлик с улыбкой во все зубы). А ведь Высоцкий был не просто известнейшим в своём времени, но и благополучнейшим из поэтов уже фактом органичного вписывания в магнитофонную культуру, действительно «звучал из каждого окна», по выражению Валерия Золотухина. А хотел быть настоящим, не магнитофонным!

Если бы трагедию можно было объяснить медицински! Созидательный интенсив поэзии представленного времени был таков, что переутомление подкрадывалось незаметно и набрасывалось на жертву стремительно, вызывая депрессию с предсказуемым финалом. В прямом боестолкновении уйти с линии огня удаётся не всем. Да не все и хотят покинуть поле боя — иначе бы не было подвигов. Плюсуем сюда плохое питание и неистовое подпитывание жидкостью, оказывающей успокаивающее и подавляющее действие на центральную нервную систему.

*Радости, ярости, горести дым
Так и ведёт помереть молодым.*

Это строки из стихотворения воронежца Сергея Попова — слава Богу, перескочившего бездну, в которую упали авторы антологии.

Книга — один из способов победить время. Видимо, поэтому новое исчисление вечности («книга недели», «книга месяца») так старательно, хотя пока и недостаточно успешно, сводит книгу на нет, лишая её силы тяжести. Будем наивно надеяться, что очередному тому антологии, посвящённой памяти рано ушедших поэтов, эта опасность не угрожает. Или такая угроза слишком слаба против нашей памяти.

**ХРОНИКА
ЛИТЕРАТУРНЫХ ЧТЕНИЙ
«ОНИ УШЛИ.
ОНИ ОСТАЛИСЬ»**

Екатерина ЛИВИ-МОНАСТЫРСКАЯ

ЗОВ ИЗ БУДУЩЕГО РАЗГАДАН

30 ноября и 1–2 декабря 2017 в Москве состоялись Пятые Литературные чтения «Они ушли. Они остались», посвящённые памяти безвременно погибших поэтов XX века

На этот раз речь шла о восьмидесятих, уже далёких, подёрнутых дымкой былого, которая превращается иногда в непроходимый туман забвения, годах. В какой-то мере чтения ступили на неведомую, зыбкую почву до-, а вернее прединформационной, эпохи, говорящей с нами со слепых, хрупких от времени машинописных страниц, неразборчивых магнитофонных записей, порывавших фотографий и плывущих кадров любительской киноленты. Путешествие в восьмидесятые — это в своём роде сталкерская вылазка в «зону», которая изменяется с каждой минутой, непостоянна и многолика, как любая реальность, находящаяся между мирами. Чтения были посвящены памяти организатора Первых, Вторых и Третьих Чтений «Они ушли. Они остались», культуртрегера Ирины Медведевой (1946–2016), и её сына, замечательного поэта, разносторонне одарённого Ильи Тюрина, погибшего девятнадцатилетним в 1999 году.

В блестящем импровизированном вступительном слове Людмилы Вязмитиновой на открытии чтений 30 ноября в Культурном центре имени Чехова прозвучало то, что означало эту странную эпоху, которую можно назвать «предреволюционной», детали которой кажутся невыносимыми в нынешнем, насыщенный информацией мире: как, например, то, что книгу давали почитать на ночь, или что не существовало никаких иных средств передачи информации, кроме живого общения. Восьмидесятые, в своей удушливой, но пронизанной сквозняками из трещин неудачно давшего осадку, уже накренившегося со-

© Екатерина Ливи-Монастырская, 2019

ветского монолита, были полны ощущением страшного кануна, подвешенности между мирами, блуждания в этой самой «зоне», когда советское измерение в культуре, собственно, кончилось, уступив пустоте трескучих партийных мантр, а иное — ещё не началось. Поэт как своего рода «антенна», «уловитель колебаний», как особенно чуткое существо, находится в зоне риска ещё и потому, что, по словам Вязмитиновой, «выполняет миссию между мирами без принадлежности какому-либо из них».

Таковы были и восьмидесятые «поколения дворников и сторожей» — эпоха «между», наложившая отпечаток маргинальности, «переходности» на слово, на жизнь и на смерть.

О Юлии Матониной (1963–1988), покончившей самоубийством в глубокой депрессии на Соловках, матери троих детей, написавшей:

*Я посеяла следы —
Выросла дорога.
Там, где близко до беды,
Близко и до Бога... —*

о её тончайшем таланте, безбытности, существовании «не от мира сего», о мировосприятии поэта, воспринимающего жизнь «как ребёнок игрушку, которую нужно сломать, чтобы понять её устройство», рассказала Света Литвак. Она поведала также об Олеге Мустафине (1959–1982), однокашнике по Ивановскому художественному училищу и друге юности, отчаянном спорщике, любившем задевать людей за живое и погибшем из-за собственной задиристости. От Мустафина осталось единственное страшное стихотворение о «предельной чёртовой усталости».

Борис Альтшулер и Елена Санникова вспомнили Марка Рихтермана (1942–1980), авиационного инженера, поэта, переводчика и прозаика из кружка Арсения Тарковского, который последние четыре года провёл на гемодиализе в больнице имени Боткина и написал там лучшие свои стихи и автобиографический роман «И в мрачных пропастях». В 1991 году вышел небольшой сборник его лирики «На чудной земле».

*Вдыхай скорей сырое это благо,
Лови скорей связящее мгновенье,*

*Ты человек, и горькая отвага
Тебе нужней печали и забвенья.*

Стихи Александра Тихомирова (1941–1981) прозвучали в исполнении его сына, Дмитрия Тихомирова.

*Ну что ж, себя не переделаю,
Кем я родился, тем и стал, —
Хорош и плох до тех пределов,
Которых не переступал...*

Дмитрий снял удостоенный многих наград короткометражный фильм по одноимённой поэме отца «Зимние каникулы».

О Руслане Галимове (1946–1982) из Чистополя рассказала жена Лидия. Поэт работал на КамАЗе, писал верлибры, его высоко ценили Юрий Нагибин и Арво Метс.

*Сегодня думал я о смерти,
бродил по лужам,
щурился на солнце.
Сегодня встретил я двадцать девять
беременных женщин
и решил,
что не страшно умереть.*

Не все понимали стихи Руслана и спрашивали, почему они не имеют размера, на что поэт отвечал: «А зачем им размер, они ведь не ботинки!»

«Актёр милостию Божиею, он умел играть сыграть абсолютно всё», «те, кто сейчас его издают, возможно, при жизни его бы проклинали», — так Евгения Харитоновна (1941–1981) охарактеризовал Олег Дарк. Поэт, актёр, режиссёр, православный, русофил, гомосексуалист, находивший прелесть в тоталитарной эстетике, он говорил о себе: «Я живу на разрыве двух миров»...

*О выброшенные на помойку новыми жильцами
мои заветные листки.
О милый, милый мальчик,*

*который умер много-много лет назад во мне,
и даже день смерти его неизвестен.*

Творчество Владимира Гоголева (1948–1989), забитого до смерти нунчаками около станции Красково ученика Аркадия Штейнберга, осветила хорошо знавшая его Наталия Стеркина. Владимир за год до смерти раздарил друзьям сборник своих стихотворений, словно предчувствуя смерть.

*А тот, кого Господь не посещает,
Он с каждым днём и ночью убывает,
И втайне тает слепок восковой.
Хотя бы плоть горою нарастала —
Иссякли в ней источник и начало.
В руинах бродит голос неживой
И не встречает отклика нимало.*

Вечер 30 ноября завершился видеорассказом Юрия Богомольца о его друзьях, поэтах, связанных с Фрунзе (ныне Бишкек) и самиздатским альманахом «Майя», — Игоре Бухбиндере (1950–1983), сосланном в Киргизию за протест против ввода войск в Чехословакию и умершем от астмы:

*О мой ангел небесный, зачем говорить понапрасну?
Оглянись и увидишь, что пала бессмертная мать.
Если время земное тебе не покажется рабством —
Есть ли смысл умирать?*

и Василии Бетехтине, ушедшем из жизни при невыясненных обстоятельствах (1951–1987), по определению Захара Клеймера — «патологическом биче, который знать не хотел ни о какой работе», который, как вспоминал поэт Мирослав Андреев (1960–2000), «недоучивался, доучивался, недоучился, бродяжил, терял, хорошо, находил иное призвание, писал, сидел, любил и не любил»:

*Жизнь — женищина, непостиженье,
Идёт, как бы творя обряд
Преображенья с пораженьем,
И поцелуи зим горят!*

Второй вечер Пятых Литературных чтений состоялся 1 декабря в Культурном центре Фонда «Новый мир». На вечере были подведены итоги конкурса «Уйти. Остаться. Жить» на лучшее эссе о рано ушедшем поэте. Первое место получила Ирина Кадочникова из Ижевска за статью о поэте Алексее Сомове (1976–2013) «Отчего, неизречённый Боже, ты меня покинул на меня». Алексей Сомов был редактором отдела прозы «Сетевой Словесности», публиковался во многих изданиях: его большая подборка с послесловием поэта, критика Александра Корамыслова опубликована в первом томе антологии Литературных чтений «Они ушли. Они остались», «Уйти. Остаться. Жить».

*за всё, что не оставить на потом
за средиземный снег и зимний гром
за ласточек, что брызнут из-под стрех
за белый свет и вот за них за всех
мы никуда отсюда не умрём
.....
Мы никогда до смерти не умрём*

Работу оценили члены жюри — Марина Кудимова, Владимир Коркунов, Борис Кутенков, Николай Милешкин, Елена Семёнова, Николай Тюрин и Ольга Снежко. Захватывающее изложение позволило Елене Семёновой назвать эссе «триллер-критикой, логично объясняющей раннюю смерть поэта». Текст Кадочниковой опубликован в журнале «Прямая речь» (№ 4 (20), декабрь 2017), который стал одним из информационных спонсоров конкурса.

Второе место разделили эссе «Слово и молва» москвича Вячеслава Куприянова, посвящённое уже упомянутому Евгению Харитонову, и статья Андрея Цуканова «Титан эпохи девяностых» о Руслане Элидине (1963–2001), чья подборка и эссе о нём Людмилы Вязмитиновой также вошли в первый том антологии «Уйти. Остаться. Жить». Владимир Коркунов и Марина Кудимова назвали эту работу одной из самых интересных на конкурсе. (См. эссе Цуканова в «НГ Ex Libris» от 22.02.2018. — Прим. ред.)

*Представьте ночь
второй этаж
открытое окно
Представили*

*Ну вот и славненько
И дай вам Бог здоровья*

На третьем месте оказалось эссе Тимура Бикбулатова о ярославском поэте и музыканте Никите Титаренко (1993–2016).

*В любую жизнь найдётся дверь
И возглас счастья.
В небесную сквозную твердь
Бежишь, стучась, ты.*

«Бронзу» получила также Алина Дадаева из Ташкента за эссе о своём земляке, Владе Соколовском (1971–2011), поэте, прозаике, переводчике и эссеисте, герое первого тома антологии «Уйти. Остаться. Жить».

*Когда мы станем тихим белым эхом,
И этот мир засыплет чёрным смехом,
И синий кот уснёт в слепой ночи,
Я упаду на жёлтые преданья
На старом окровавленном диване
И в топку памяти подброшу кирпичи.*

Эссе Дадаевой Марина Кудимова назвала «замечательной работой на тему рассеяния русского литературного пространства».

Но вернёмся в эпоху, плывущую от застоя к перестройке.

Дарья Новикова рассказала об Игоре Поглазове (1966–1980), минском школьнике, покончившем собой в неполные четырнадцать лет. В кармане покойного нашли последнее стихотворение «Пажити мои, пажити...» и начатое письмо поэту Андрею Вознесенскому. Стихи Поглазова, поражающие бездонностью образов, ходили в самиздате, пока не были напечатаны в ленинградской «Авроре».

*Мы отмерим себе эту осень,
Этот вереск шумящих равнин.
Мы вдохнём эти ветхие сосны
И рассвета клубящийся дым.*

*Эту жизнь мы отмерим с лихвою
И уйдём ночевать за порог.
Нас с тобой одеялом накроет
Это пыльное сито дорог.*

Друг Леонида Губанова (1946–1983) Лев Алабин поделился воспоминаниями о лидере «СМОГа», представлявшемся так: «Я гениальный поэт, я умру в 37 лет».

*Знаю я, что меня берегут на потом,
И в прихожих, где чахло целуются свечи,
Оставляют меня гениальным пальто,
Выгребая всю мелочь, которую не в чем.*

Валерия Исмиева посвятила выступления Александру Алону (1953–1985), израильскому солдату, поэту и барду, погибшему в Нью-Йорке от рук бандитов, и ещё одному СМОГовцу, Сергею Морозову (1946–1985), «переживающему вещественность мира, но в очень текучей и прозрачной манере», уничтожившему почти всё написанное им до 1966 года.

*Зов из будущего разгадан
и в минувшее обращён.
Здесь душа отыграла градом
и ползёт на забор плющом.
Зеленеет Господним оком,
безнаказанна и свежа.
Киноварным трепещет соком
в сердце радости и стрижа.*

Антон Метельков страстно и эмоционально рассказал о своём знакомстве с поэзией Анатолия Кыштымова (1953–1982).

*Огни, огни... Нам осень явно
Спешит ресницы опалить.
А мы стоим, как изваянья,
И время, кажется, стоит.
А мы не задаём вопросов,
Мы просто так стоим и ждём.*

*Когда по нам ударит осень
Крупнокалиберным дождём.*

А Елена Фролова увлечённо поведала о Тимуре Назимкове (1963–1988), заинтересовав слушателей мистическими переплетениями судьбы Назимкова с её собственной.

*Я спал — и вдруг проснулся.
Я к жизни прикоснулся — содрогнулся.
И никому с тех пор не улыбнулся.*

Андрей Соколов заочно рассказал о Сергее Швецове (1950–1984), поэте неординарной судьбы, чувствовавшем слово на уровне подсознания. Швецов погиб вместе с женой и малолетним сыном в авиакатастрофе накануне своего тридцатидвухлетия.

*Кто-то прёт на карусели,
Эх, раздолье-широта.
Веселись, кружись, Рассея,
И плевать, что ты не та.*

Борис Кутенков, ведущий и организатор чтений, представил Владимира Матиевского (1952–1985), поэта ленинградского андерграунда, которого всю жизнь преследовали беды и неудачи и ни одна его строка не увидела свет в изданиях той поры.

*Дворцы, колонны, лёд — всё в девятнадцатом,
Всё навевало сон, и сон без лиц.
А в сердце, в сердце — словно девять Надсонов
Втыкали розы в тридевять петлиц.*

Соорганизаторы чтений Елена Семёнова и Николай Милешкин поделились рассказами о поэзии Николая Соколова (Данелии) (1959–1985), сына известного кинорежиссёра, умершего в квартире отца при невыясненных обстоятельствах,

*НАСТОЯЩЕЕ НЕ СКАЖЕШЬ,
НЕ НАПИШЕШЬ,
НЕ ПОКАЖЕШЬ.*

НАСТОЯЩЕЕ УЗНАЕШЬ
И, КОНЕЧНО, ПРОМОЛЧИШЬ.
ПОНИМАЯ, ЧТО
НЕ СКАЖЕШЬ,
НЕ НАПИШЕШЬ,
НЕ ПОКАЖЕШЬ.

и Вадима Делоне (1947–1983), известного поэта и диссидента, расплатившегося годами заключения и изгнания за протест на Красной площади в 1968 году:

*И только подкожным страданием
Любовь повторяется в нас.
Короткое рук замыкание,
Прощание в назначенный час.*

О Рашиде Шагинурове (1951–1986), сформулировавшем в одной строчке: «Время! Дай шепнуть: “Я жил!”» — и атмосферу эпохи, и призыв каждого человека к вечности, рассказала Ирина Семёнова.

Завершающий, третий вечер Чтений прошёл 2 декабря в Культурном центре академика Д. С. Лихачёва.

Открылся он рассказом Бориса Кутенкова о Светлане Цыбиной (1957–1984), талантливом поэте, находившемся в становлении. Её сборник выпущен в электронном виде коллегами по литературной студии «Голос» города Кисловодска.

*Из тетради ночной вырывая страницы,
Чтоб дневную тетрадь хоть на миг удлинить,
Я успею состариться и завершиться,
Но боюсь, что могу не успеть — совершить.*

Но нет, эпоха ведь не осталась в выдохах, шёпотах, предчувствиях. Пришли «новые люди», которых мы помним, любим, они-то и пропели, прокричали свидетельство об эпохе и даже сейчас не ушли в прошлое, продолжая быть современниками, — именно о них шла речь на заключительном вечере Пярых чтений «Они ушли. Они остались». Имя им — русский рок. Вечер был посвя-

щён как любимым и известным рок-поэтам (Виктор Цой, Майк Науменко, Янка Дягилева, Александр Башлачёв), так и мало кому известным и ныне почти забытым.

О Яне Никитине (1977–2012) и его группе «Театр Яда» заочно рассказал Данила Давыдов, затронув проблему: насколько представители этого поколения осознавали себя самостоятельными поэтами или просто текстотвиками, чьи слова неотделимы от музыки.

*дым разбитого моря
смерть у изголовья
жестяных берегов отщепенство
вливает в кровь сквозных простыней
свою боль*

Давыдов вспомнил ещё об одной фигуре — екатеринбуржце Тарасе Трофимове (1982–2011), герое первого тома антологии «Уйти. Остаться. Жить», блюзмене, лидере группы «Stockman», исполнявшем классическое американское рокабилли. О том, что он прозаик и поэт, знали только близкие друзья.

*А жук жужжал. А ящик был из досок.
А жук сердился — панцирь ему жал.
А ящик тень бросал — всю из полосок.*

*А мальчик книгу по ночам читал,
Раскрыв страницы до размеров ночи.
Под утро удивлялся, что устал.*

*Ложился он. С ним в темноте лежал,
Как тень от ящика,
с т о л б е ц
з е л ё н ы х
с т р о ч е к.*

Автобус первый, словно жук, жужжал

Евгений Таран и Николай Милешкин представили сибирскую группу «Пик Клаксон» и братьев Лищенко — Олега (1968–2004):

*Мамлюки свернулись в канаты
Хряки покрасили дёсна
Греки сажали маки
Маки сушили вёсла
О переклик эхо само*

и Евгения (1961–1990):

*Голова как глобус
В кишках транквилизатор
В руке гладиолус
Я гладиатор.*

А Юрий Рейзер посвятил выступление Александру Непомнящему (1968–2007), музыканту и поэту из Коврова, русскому страннику, человеку удивительного мужества и красоты.

*Вечная метель над нами, трассами и городами,
Адресами позапрошлыми, бесхозными словами,
Что гоняет время-ветер по декабрьской планете,
По пролётам стылых лестниц, и летит прочь моя песня —*

*До далёких звёзд,
Что снились серому коту на одной из крыши.
Под ногами мост —
Черна вода — что ж, берег милый, ты молчишь? —
Твоё имя — Жизнь.*

Благодаря Дарье Кудрицкой мы по-новому взглянули на творчество одной из самых знаковых фигур русского рока — Янки Дягилевой (1966–1991). Дарья пояснила, чем русский панк отличается от западного, а именно — равнодушием к внешней атрибутике и вниманием к поэтической и онтологической составляющей произведения.

*А мы пойдём с тобою погуляем по трамвайным рельсам,
Посидим на трубах у начала кольцевой дороги.*

<...>

*Ты увидишь небо, я увижу землю на твоих подошвах,
Надо будет сжечь в печи одежду, если мы вернёмся*

Елена Семёнова вспомнила отрочество, накрепко связанное с песнями и энергетикой Виктора Цоя (1962–1990).

*И мы знаем, что так было всегда,
Что Судьбою больше любим,
Кто живёт по законам другим
И кому умирать молодым.
Он не помнит слово «да» и слово «нет»,
Он не помнит ни чинов, ни имён.
И способен дотянуться до звёзд,
Не считая, что это сон,
И упасть, опалённым Звездой
По имени Солнце...*

Профессор РГУ Юрий Доманский рассказал о Майке Науменко (1955–1991) и группе «Зоопарк», обратив внимание на связь смертей Янки, Цоя и Науменко с окончанием классической эпохи русского рока к 1991 году.

*О, город это забавное место,
Он похож на цирк, он похож на зоопарк.
Здесь свои шуты и свои святые,
Свои Оскары Уайльдъ, свои Жанны д'Арк.
Здесь свои негодяи и свои герои,
Здесь обычные люди и их большинство.
Я люблю их всех...
Нет, ну, скажем, почти всех.
Но я хочу, чтобы всем им было хорошо.*

Лев Наумов выступил с интереснейшим сообщением, представив Александра Башлачёва (1960–1988) в совершенно неожиданном ракурсе, сравнив его с классиками — Лермонтовым и Блоком. При всей влюблённости в рок-культуру, мечте о создании собственной группы, Башлачёв наследует русской поэтической традиции и продолжает её. Один из персонажей ленинградской рок-тусовки даже предлагал ему выступать под псевдонимом «Лермонтов».

*Поэт умывает слова, возводя их в приметы,
подняв свои полные вёдра внимательных глаз.
Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта.
И за семерых отмеряет. И режет. Эх, раз, ещё раз!
Как вольно им петь. И дышать полной грудью
на ладан...*

*Святая вода на пустом киселе неживой.
Не плачьте, когда семь кругов беспокойного
лада*

*Пойдут по воде над прекрасной шальной
головой.*

Пятые Чтения «Они ушли. Они остались» завершились. Ещё один кирпичик лёг в подножие нерукотворного памятника молодым поэтам, ушедшим от нас в последние десятилетия.

Поэты остаются с нами, это бесспорно, как бесспорно и то, что Цой — жив.

Первая публикация: на сайте «Сетевая Словесность», 28 декабря 2017

**ПОЭТЫ, УШЕДШИЕ
В 70-е ГОДЫ XX ВЕКА**

Леонид АРОНЗОН (1939 — 1970)

Родился в Ленинграде. Годы войны провёл в эвакуации на Урале. Окончил Ленинградский педагогический институт. Преподавал в вечерней школе, для заработка писал сценарии научно-популярных фильмов. В начале 1960-х общался с Иосифом Бродским, в 1965 году сблизился с Владимиром Эрлем и другими поэтами Малой Садовой, дружил с Евгением Михновым-Войтенко и Александром Альтицулером. По официальной версии, застрелился из охотничьего ружья во время поездки по Средней Азии.



Фото Бориса Понизовского

На этом месте должна была быть подборка Леонида Аронсона, но, к сожалению, публикация оказалась невозможной в связи с отсутствием согласия наследников. Предлагаем вашему вниманию две статьи о поэте — Илья Кукулина и Валерия Шубинского.

Илья КУКУЛИН

НЕОПОЗНАННЫЙ КОНТКУЛЬТУРЩИК

В октябре 1970 года 31-летний ленинградский поэт и киносценарист Леонид Аронзон, путешествовавший вместе с приятелем по Узбекистану, был смертельно ранен в горах под Ташкентом выстрелом из охотничьего ружья (по версии следствия, виноват в этом был сам Аронзон, а причиной могли быть желание покончить с собой или неосторожное обращение с оружием) и через

© Илья Кукулин, 2019

несколько дней умер в больнице. Эта смерть не только произвела шоковое впечатление на всех, кто знал Аронсона, но и вызвала почти немедленную «канонизацию» поэта в ленинградской неподцензурной литературе — признание его «мучеником» и классиком новейшей русской словесности.

Парадоксальным образом гибель Аронсона дала последний, решающий импульс к эстетическому самоопределению поколения неофициальных поэтов, пришедших в литературу после Иосифа Бродского. Всем в этом кругу было хорошо известно, что Аронзон и Бродский, дружившие и входившие в одну компанию в начале 1960-х годов, впоследствии пришли к чрезвычайно различным манерам письма и стали воспринимать друг друга как соперников¹. Прямо поэтику Аронсона никто из «младших» продолжать не пытался, но для молодых поэтов начала 1970-х — в особенности, видимо, для Виктора Кривулина² — принципиальное значение имела психологическая и культурная новизна его поэзии и жизнетворческого поведения. Характерной для Бродского позиции романтического поэта-демиурга, претворяющего в стихах разные культуры и исторические эпохи, Аронзон противопоставил позицию автора слабого, уязвимого, не претендующего на «величие замысла» и в то же время пугающе свободного от любых привязанностей — даже от привязанности к жизни — и тем самым творящего новую концепцию личности в литературе. Подспудное, опосредованное влияние эстетики Аронсона или неявный диалог с его стихотворениями, по-видимому, можно наблюдать в очень широком спектре поэтик авторов 1990–2000-х годов, от Дмитрия Строева (см. его стихотворение «Гнев об Аронзоне») до Василия Бородин³.

¹ Впрочем, с внешней точки зрения они всё равно воспринимались как люди одного круга: в известном фельетоне «Околослитературный трутень», предшествовавшем аресту Бродского, «некий Леонид Аронзон» упомянут как человек, неизвестно зачем перепечатавший стихи Бродского «на своей пишущей машинке» (Ионин А., Лернер Я., Медведев М. Околослитературный трутень // Вечерний Ленинград. 1963. 29 ноября).

² См.: Иванов Б. И. Виктор Кривулин — поэт российского Ренессанса (1944–2001) // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 273; Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб., 1998. С. 154–155.

³ См.: Строев Д. Виноград. Минск: Виноград, 1997; Он же. Остров Це. Минск: Новые Мехи, 2002; Он же. Бутылки света. М.: Центр современной литературы, 2009, и др.; Бородин В. Луч. Парус: Стихи. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2008.

После формирования «аронзоновского мифа», закрепившегося в самиздатских журналах и обсуждениях на полуподпольных семинарах 1970-х годов, дальнейшее развитие посмертной репутации поэта и судьба его наследия складывались драматически. Творчество Бродского, несмотря на то, что его стихи не печатались в СССР, было признано и любимо многими группами советской и постсоветской интеллигенции. Произведения Аронсона на протяжении нескольких десятилетий были востребованы только в сравнительно узком кругу, расширявшемся очень медленно. Аронзон оставался «поэтом для поэтов». Ситуация эта, в общем, легко объяснима: стихи Аронсона у неподготовленного читателя могут вызвать скорее растерянность, чем заинтересованность или тем более восхищение: на первый взгляд, они выглядят любительскими, сосредоточены на частных переживаниях — любви к жене, отношениях с друзьями, личной религиозности, углублении в собственные чувства (с оттенком культивирования богемной праздности) — и кажутся аутичными до сомнамбулизма.

Посмертная судьба Аронсона была необычной даже для неподцензурной литературы. К двум названным выше обстоятельствам — весьма ограниченной известности и мифологизированности биографии — следует добавить и то, что большая часть его произведений не попала даже в самиздат, а его репутация была основана на небольшом количестве «ударных» стихотворений. Вопрос о том, что принципиально нового его стихи внесли в русскую поэзию, несмотря на начатую в 1980-е годы исследовательскую работу, до сих пор, кажется, в явном виде не поставлен, поэтому культурный статус творчества Аронсона остается неопределённым. Контекст его творчества, как и истоки явно связанного с эстетическими новациями поэта «аронзоновского мифа», кажется, ускользает от описания и анализа.

В последние десятилетия было подготовлено несколько сборников стихотворений Аронсона: в 1985 году в Иерусалиме, потом — в Петербурге, Франкфурте на-Майне и т. д., вышел CD с записями авторского чтения... Однако описание масштабного по объёму и вдобавок разнесённого по двум частным собраниям (Виталия Аронсона и Владимира Эрля) архива шло долго и тя-

жело⁴. Только после того, как эта работа была в целом завершена, в 2006 году в Издательстве Ивана Лимбаха наконец вышло двухтомное собрание сочинений, в котором были представлены все зрелые произведения — стихи и проза — и репродуцированы многие рисунки и словесно-визуальные композиции поэта. В рецензии на двухтомник Данила Давыдов провозгласил, что «...Аронзон теперь вписан в научную историю русской литературы — так что <...> исследователю не придётся доказывать необходимость внимания к [его] наследию...»⁵. Один из интерпретаторов и издателей творчества Аронсона, поэт и прозаик Олег Юрьев, оценил выход этого издания ещё более энергично: «Теперь всё будет по-другому — с нами, с нашей поэзией, с нашим языком. Я думаю, мы спасены»⁶.

Косвенным следствием публикации двухтомника стал выход тематического номера «Венского славистического альманаха» «Леонид Аронзон: возвращение в Рай», целиком посвящённого изучению творчества этого автора и составленного двумя работающими в Германии филологами — Йоханной Ренатой Дёринг (Мюнхен) и Ильёй Кукуем (Билефельд), ранее принимавшим участие в подготовке «лимбаховского» собрания. Отдельные статьи об Аронзоне на русском и других языках публиковались и ранее⁷, однако сборник представляет новый этап в осмыслении его твор-

⁴ См. рассказ об этой работе: Аронзон В. О том, как «рукописи не горят», или Заметки о публикации произведений Леонида Аронсона // Критическая масса. 2006. № 4. С. 55–56. В настоящее время часть архива, которая хранилась у Виталия Аронсона, старшего брата поэта, живущего в США, передана на хранение в Архив Центра исследований Восточной Европы Университета Бремена (ФРГ).

⁵ Давыдов Д. Миф и наследие [Рец. на кн.: Аронзон Л. Собр. произв.: В 2 т. / Сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя и В. И. Эрля. СПб., 2006] // Критическая масса. 2006. № 4. С. 52.

⁶ Юрьев О. Об Аронзоне (в связи с выходом двухтомника) // Там же. С. 64.

⁷ См. мемуарное эссе: Авалиани Д. О Леониде Аронзоне // НЛО. 1996. № 14. Библиографический список публикаций об Аронзоне, составленный Иваном Ахметьевым, см. в Интернете: <http://rvb.ru/nr/publication/02comm/21/01/aronzon.htm>. Наиболее значительная работа о поэте — написанная в первой половине 1980-х годов книга А. Степанова «Главы о поэтике Леонида Аронсона», до сих пор опубликованная только в Интернете. Из работ, не указанных в названном списке, см., например: Айзенберг М. Некоторые другие // Айзенберг М. Взгляд на свободное художника. М., 1997. С. 69–70; Böhmig M. Il sonetto russo nella seconda metà del 900 tra norma e sperimentazione // Europa orientalis. 1999. № 18. P. 42–43, 50; Кукуй И. Два «Пустых сонета»: анализ стихотворений Л. Аронсона и А. Волохонского // Поэтика исканий или поиск поэтики. М., 2004.

чества. Едва ли не половина авторов, писавших статьи специально для сборника, подчёркивают, что переломным этапом не только в эдиционной истории, но и в истории исследований Аронсона стало издание двухтомника 2006 года.

В 2008 году вышел сборник «Leonid Aronzon: Ruckkehr ins Parodies» (Hrsg. Von J. R. Doring, I. Kujuk/Wiener Slawistischer Almanack Wien, 2008. Bd. 62), в который помимо статей на русском, английском и немецком языках, вошло несколько очень важных разделов: подробный библиографический список самиздатских и типографских публикаций Аронсона, составленный Владимиром Эрлем (учтены не только авторские сборники и подборки, но и публикации отдельных текстов в составе научных изданий и критических статей), хроника основных событий жизни поэта, подготовленная Ильёй Кукуем, и не публиковавшиеся ранее записные книжки Аронсона и его ранние стихотворения (подготовка текстов — Петра Казарновского, Ильи Кукуя и Владимира Эрля).

Авторы сборника — преимущественно литературоведы, поэты и критики, большинство — известные или очень известные: так, в сборник включены расшифровки магнитофонных записей лекций об Аронзоне, прочитанных двумя выдающимися русскими поэтами, Ольгой Седаковой и — увы, недавно ушедшей от нас — Еленой Шварц⁸. В сборнике участвуют филологи, последовательно на протяжении многих лет занимающиеся исследованием творчества и текстологии Аронсона, — Илья Кукуй и Пётр Казарновский.

Темы сборника весьма разнообразны, тут есть и имманентные разборы произведений Аронсона, и масштабные историко-литературные гипотезы (как, например, идея «новой гимнографии», обоснованная в лекции-статье Ольги Седаковой: представителями этой «гимнографии» в XX веке поэт считает Пастернака, Аронсона и Пауля Целана), однако у включённых в книгу разборов есть общая черта: авторы редко сопоставляют Аронсона с современниками и никогда — с последователями. Главное подспорье в анализе — обращение к русским и (гораздо реже) европейским поэтическим традициям XIX–XX веков. Таким образом обсужда-

⁸ Лекции были прочитаны в составе курсов о новейшей русской поэзии в 2007 году: Шварц — в Университете Висконсин-Мэдисон (США), Седаковой — в Стэнфордском университете (США).

ется и «поэтическая философия», одна из главных составляющих творчества Аронсона: в детальной, весьма содержательной статье Натальи Фатеевой «“Лежу я Бога и ничей...”»: поэтика парадоксализма Л. Аронсона» эта «философия» описана с опорой на переклички стихотворений Аронсона с произведениями Велимира Хлебникова и Игоря Северянина.

Исключения из этого правила — Наталия Азарова и Райнер Грюбель, которые рассматривают поэтическое мышление Аронсона не только в историко-поэтических, но и в других контекстах: Грюбель — в философском и социокультурном, Азарова — в философском. Райнер Грюбель в своей содержательной статье «Ничто лица. Поэтический рай пустоты Леонида Аронсона: еврейскорусская религия искусства» анализирует творчество Аронсона как «эстетическую теологию» и показывает, как в этой «теологии» взаимодействуют иудейские и христианские мотивы, в том числе и в игре слов (с. 126). Наталия Азарова обсуждает философский смысл употребления местоимения «ты» в стихотворениях Аронсона в сопоставлении с диалогической философией Мартина Бубера и Якова Друксина.

Одна из стержневых тем сборника — возрождение Аронсоном жанров философской элегии и религиозно-философской оды в ситуации, когда обусловленный революцией разрыв преемственности сделал дальнейшую трансляцию традиции этих жанров невозможной. Об этом пишут Ольга Седакова, Пётр Казарновский, Юрий Рубаненко и др. Обойти тему «воскрешения исчезнувшей поэзии» оказывается невозможным и в «имманентных» анализах произведений Аронсона. Например, П. Казарновский подробно рассматривает мотивы глубины в стихотворениях Аронсона — как «буквальной» глубины пространства (например, пейзажа), так и метафорической глубины духовного пространства, созерцаемого внутренним зрением повествователя-визионера. Возникновение и развитие этих мотивов Казарновский интерпретирует как возрождение жанра элегии XIX века, для которого «характерны временные совмещения, проникновение в глубь внутреннего мира адресата и, что самое важное, усилие оценить, синтезировать экзистенциальный и эзотерический опыт. <...> Из традиции, восходящей к Пушкину, Баратынскому, Тютчеву, Аронзон перенимает опыт гармонизации экзистенциального опыта, причём не в философ-

ском смысле (часто заретушированном), а в подчёркнуто личном, интимном, домашнем» (с. 80, 81).

Другая сквозная тема сборника — возрождение Аронзоном традиций русского авангарда и конкретно — его хлебниковской традиции, тоже после её блокирования в тоталитарную эпоху. Об этом — статья Сергея Бирюкова «Опыты неописательного письма»: «...Аронзон уже в начале 60-х входит в стихию хлебниковского слова, синтаксиса, ритма» (с. 251).

Только Владислав Кулаков и Томас Эпстайн выносят в центр своей работы сопоставление поэтических систем Леонида Аронсона и его современников: Кулаков обращается к творчеству поэта Станислава Красовицкого⁹, Эпстайн — к творчеству европейских и американских «шестидесятников», от Боба Дилана до Пьера Паоло Пазолини («Дух [Zeitgeist] этой эпохи был одним из абсолютов: Всё или Ничего. Всё и Ничего» — с. 42¹⁰). Однако сравнения, предложенные в статье Эпстайна, изложены весьма эскизно — скорее в эссеистическом, чем в аналитическом духе. Например: «Как и два его любимых музыканта, Глен Гульд и Джон Колтрейн, Аронзон был одновременно сверхдуховным (hyper-spiritual) и глубоко чувственным...», или: «...подобно поэтам-битникам, Аронзон <...> пережил второе рождение на руинах, в пепле конца света (Хиросима, Колыма и Дахау <...>)...» (там же). Сами по себе эти аналогии интересны и многообещающи, но из их беглого перечисления трудно понять, почему и каким образом Аронзон, Дилан и Пазолини выражали дух времени катастроф.

Ещё одно сопоставление работы Аронсона с произведениями современников проводит Сергей Бирюков. Он справедливо указывает на перекличку творчества Аронсона с произведениями авангардистов Ры Никоновой и Сергея Сигея (с. 257), но никак не объясняет, в чём был смысл приёмов, которые в 1960-е оказались общими для Аронсона, Никоновой и Сигея и которые не имеют аналогов в творчестве Хлебникова. Один из таких приёмов — экспериментирование с графикой машинописного

⁹ Предложенное Кулаковым сопоставление двух поэтов по признаку антипсихологизма их произведений представляется весьма продуктивным, однако жаль, что в статье не учтено эссе Аронсона «Размышления от десятой ночи сентября», которому предпослан эпиграф из Красовицкого (см. в двухтомнике: Т. 2. С. 123–125).

¹⁰ Здесь и далее переводы иноязычных текстов выполнены мной.

текста (двойная несовпадающая печать одного и того же текста на одной странице, так что у каждой буквы появляется слово бы тень — см. репродукцию стихотворения «Ателье блуз» на с. 257). По-видимому, Аронзон, Никонова и Сигей были среди первых авторов, воспринявших обусловленный «самиздатской» ситуацией новый вид поэтического текста — машинописную страницу — как новую эстетическую реальность, свидетельствующую об особой приватности текста. Впоследствии такое эстетизирующее отношение к машинописной странице привело к формированию эстетики визуальных произведений Дмитрия Александровича Пригова в духе его сборника «Стихограммы» (опубликован в Париже в 1985 году). Если же говорить о том, к каким истокам могут быть возведены «машинописные» и визуальные эксперименты Аронзона, то следует назвать, конечно, не поэтику Хлебникова, а скорее европейский дадаизм и советскую агитационную графику 1920-х годов, в духе, например, Эля Лисицкого.

Общий уровень статей, включённых в сборник, очень высок, но мне бы хотелось обсудить не столько сами статьи, сколько тематические ограничения, характерные для всех вошедших в сборник работ. Перечислю, хотя бы эскизно, проблемы, которые остались за пределами внимания авторов сборника.

Образ Аронзона словно расщеплён надвое. В большей части статей Аронзон — продолжатель традиций европейской, а ещё больше — русской модернистской поэзии, от Пастернака до Заболоцкого. В меньшей — радикальный авангардист, обрушивающий на читателя множество необычных приёмов (работы Сергея Бирюкова и Рено Факкани). Как эти стилистики сочетались в сознании автора? Этот вопрос в новом сборнике в явном виде не поставлен.

Аронзон в записных книжках и мемуаристы упоминают об экспериментах поэта по расширению сознания с помощью психотропных веществ, однако в книге не обсуждается, были ли эти эксперименты обусловлены особенностями стилистики и эстетики Аронзона или, наоборот, оказали влияние на его произведения. О самих же этих опытах по расширению сознания из авторов сборника упоминает только Райнер Грюбель.

В статьях заходит речь и о значении эротических и сексуальных мотивов в поэзии Аронзона (Томас Эпстайн, с. 43), в под-

тверждение чему приводятся соответствующие цитаты, иногда вполне эпатажного свойства (см., например, в статье С. Бирюкова на с. 251–252), но культурный смысл этих мотивов так и остается непрояснённым.

Игнорирование трёх этих аспектов проблематики в сборнике, похоже, имеет систематический характер. Возникает подозрение, что большинство участников находятся под неявным воздействием комплекса идей, который манифестарно и крайне заострённо оказался проговорен в статье-лекции Елены Шварц «Русская поэзия как *hortus clausus*: случай Леонида Аронзона». Мне кажется, что эти идеи в смягчённом, диффузном, «анонимном» виде присутствуют в современном культурном сознании, вызывая одностороннее представление о культурном значении таких авторов, как Аронзон.

«*Hortus clausus*» на латыни — в буквальном значении «внутренний двор», но в Средние века это выражение получило метафорическое значение — «скрытое место», укромное, укрытое от глаз посторонних пространство. Известен мадригал Орландо ди Лассо, в котором так названа Богородица.

Елена Шварц говорит о литературной ситуации 1960-х (позволю себе привести обширную цитату, так как важны здесь не только отдельные мысли, но и связывающая их логика): «... очень опасной тенденцией, с моей точки зрения, была [тогда] западная ориентация на как раз тогда покоривший мир *vers libre*, свободный стих. Я считаю большой заслугой именно этого поколения, и Бродского, и Аронзона, и даже московских официальных поэтов — Евтушенко (какой бы он ни был), Вознесенского, Ахмадулиной — что они не пошли по пути верлибризма. Поэзия, с моей точки зрения, есть слияние мысли и музыки, то есть путём погружения в какую-то дионисийскую стихию, в музыкальное хаотическое море. <...> Сейчас современная поэзия по своему формальному устройству приближается к самой древней поэзии, может быть, к римским и греческим истокам, то есть она организована ритмически. Она может не иметь рифмы, но обладает ритмическим началом, а верлибр — нет. И поэтому это тупиковая мёртвая ветвь, которая после войны погубила поэзию на Западе, просто её уничтожила. <...> Россия [в 1960-е] осталась фактически единственной страной (ну, не совсем, конечно...), которая противостояла верлибру. <...> [Русская поэзия] была, есть и,

я думаю, всегда будет абсолютно закрытым пространством, не доступным со стороны» (с. 49–51).

Неловко и трудно полемизировать с работой Елены Шварц — одного из крупнейших русских поэтов второй половины XX века. Но я хотел бы оспорить не её культурный статус и тем более не её поэтику, но её философскую и методологическую позицию в критике — а на это, мне кажется, при условии корректности аргументов есть право у любого автора. Эта полемика мне представляется тем более необходимой, что, как уже сказано, процитированная мысль характерна не только для Шварц — аналогичные соображения высказывались самыми разными авторами, в том числе и в самое недавнее время¹¹, Шварц лишь изложила её в наиболее радикальном и концентрированном виде.

Превосходно знавшая историю христианства Шварц в приведённом пассаже, насколько можно судить, даёт неявную, но совершенно сознательную аллюзию на давнюю религиозно-политическую концепцию России как единственной страны, после падения Константинополя стоящей в истине православия против всего Запада. В современном мире Россия для Шварц оказывается уникальной хранилищем самопознания человека, основанного на ритмически организованной поэзии, *и поэтому* (этот логический переход очень важен!) русская поэзия всегда останется непостижимой для внешнего взгляда.

После общего «изоляциялистского» вступления к своему курсу лекций 2007 года Шварц делает резкий поворот и предлагает анализ произведений Аронсона не с точки зрения столь уникальной для русской поэзии ритмики, а с точки зрения психоаналитического юнгианского разбора ключевых для его поэзии образов холма и свечи. Читателю — или слушателю лекции Шварц — остаётся предполагать, что, несмотря на то, что поэзию Аронсона можно анализировать по немецкому психологу Юнгу, она всё равно есть *hortus clausus*, подлинное значение которого можно понять только в контексте русской поэзии.

Мне кажется, что подобное изоляционистское восприятие оказывается своего рода скрытым магнитом, который направляет

¹¹ Ср., например: «[Мы] приотплены гигантским количеством верлибров как бы одного совокупного автора, к тому же переводного. Это вполне в духе конвенциональной “мировой поэзии”; если называть вещи своими именами (а почему бы нет), это — недопоэзия, следовательно — не поэзия» (*Костюков Л. Интонации нового века // Новый мир. 2010. № 4*).

«силовые линии» интерпретации и в некоторых других работах об Аронзоне: творчество Аронзона предстаёт как феномен, который может быть рассмотрен только в контексте классической поэзии, на фоне традиций «школы гармонической точности» (Лидия Гинзбург) или модернизма «Серебряного века».

Вероятно, подобный путь интерпретации до некоторой степени был предопределён самим строем творчества Аронзона. Для его зрелых стихотворений характерна чрезвычайная плотность и демонстративность реминисценций из русской поэзии XIX и первой половины XX века — ритмических, грамматических, семантических. Взять хотя бы знаменитые строки:

*В рай допущенный заочно,
я летал в него во сне,
но проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?*

(«На стене полно теней...», 1969)

Сам Аронзон с удовольствием обсуждал в своих дневниковых записях и эссе сходство своей поэтики с поэтикой тех или иных классиков или дилетантов, но обязательно представителей «старинного слога»; например, он с нежной иронией любил строки третьестепенного поэта Афанасия Анаевского (1788–1866): «Полетела роза / На зердутовых крылах, / Взявши вертуоза (sic!), / С ним летит в его руках».

Однако если не удовлетвориться лишь указанием на такого рода реминисценции и пойти дальше, можно увидеть, что Аронзон не только вводит в стихи разнообразные стиховые аллюзии, но и *деконструирует* их, лишая легитимирующей силы, и в этом он для 1960-х годов, стремившихся заново выстроить связи с прошлыми культурными эпохами, был безусловным новатором. Это условные, полуигровые аллюзии. Если обратить внимание на такой «промежуточный», «необязательный» статус интертекста у Аронзона, некоторые проанализированные в сборнике стихотворения могли бы предстать в новом свете. Например, Владислав Кулаков провозглашает, что в последние три года жизни «доминирующая в предыдущие несколько лет [развития Аронзона] обэриутская стилистика окончательно пе-

реплавилась в нечто действительно уникальное» (с. 245), и в качестве доказательства приводит известное стихотворение¹²:

*Полулежу. Полулечу.
Кто там полудетит навстречу?
Друг другу в приоткрытый рот,
Кивком раскланявшись, влетаем.
Нет, даже ангела пером
Нельзя писать в такую пору:
«Деревья заперты на ключ,
Но листьев, листьев шум откуда?»*

Нельзя сказать, чтобы это стихотворение было вовсе лишено переключек с произведениями обэриутов. В предпоследней строке содержится явная реминисценция из стихотворения Заболоцкого «Ивановы» (1928): «Стоят чиновные деревья, / почти влезая в каждый дом; / давно их кончено кочевье — / они в решётках, под замком» (напомню, что Аронзон, по образованию филолог, защитил дипломную работу по творчеству Заболоцкого). Однако эта реминисценция не имеет цели «укоренить» стихотворение в обэриутском контексте — это скорее своего рода пометка на полях, не требующая обязательного читательского узнавания.

Приведённый выше пример «реминисценции по касательной» — ещё не деконструкция, но весьма близкое к ней явление: ссылка на поэта-предшественника перестаёт быть «сильным» членом оппозиции «чужое авторитетное слово — собственное слово автора, чью авторитетность ещё нужно доказать». «Часто под деконструкцией понимается такое обращение с бинарными оппозициями любого типа (формально-логическими, мифологическими, диалектическими), при котором оппозиция разбирается, угнетённый её член выравнивается в силе с господствующим, а потом и сама оппозиция переносится на такой уровень рассмотрения проблемы, с которого видна уже не оппозиция, но скорее её возможность (чаще — невозможность)»¹³.

О близости поэтического метода Аронзона к деконструкции упоминает в своей статье Томас Эпстайн (с. 43), но никак

¹² Я позволил себе для экономии места сократить цитату.

¹³ Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 19.

не аргументирует этот тезис, подавая его скорее в эссеистической форме. Деконструктивистский элемент поэтики Аронсона вполне можно описать более развёрнуто, но как будто что-то препятствует такому описанию — своего рода незримое моральное обязательство рассматривать творчество поэта только с точки зрения преемственности, а не разрывов с традицией. В сборнике помещено исследование о произведении Аронсона «Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого» (1968), принадлежащее одному из специалистов по творчеству Заболоцкого, поэту и филологу Игорю Лощиллову. Удивительно, что в своей обширной работе Лощиллов уклоняется от разбора ключевого парадокса обсуждаемого им сонета: бесконечной «взаимооборачиваемости» «я» повествователя и мёртвого Николая Заболоцкого. Первый катрен сонета говорит о Заболоцком, второй — о «я» повествователя («Однако мне отпущен дар другой..»), а терцеты устанавливают между этими головами отношения неустойчивого взаимоперехода (что контекстуально «поддерживается» мотивом зеркала и отражения, вообще очень значимым для Аронсона):

*Увы, всегда постыден будет труд:
где, хорошея, розаны цветут,
где, озвучив дыханием свирели,
своих кларнетов, барабанов, труб,
все музицируют — растения и звери,
корнями душ разваливая труп!*

Подобный подрыв парной оппозиции — в данном случае оппозиций «я — другой» и «я — поэт-предшественник» — как раз и лежит в основе деконструкции. (Вероятно, и приведённые выше строки Анаевского нравились Аронзону, среди прочего, и романтическим «взаимобращением» субъекта и объекта, «розы» и «вертуоза»).

При чтении Аронсона под этим углом зрения становятся заметны не только близость его поэтики к деконструкции, но и другие черты специфически постмодернистского мышления, в частности, самостоятельная открытая Аронсоном идея ретроактивного изменения восприятия более ранних авторов под влиянием чтения более поздних: «Пушкин влиял на Державина, Ломоносова

и пр.» (с. 331; эта фраза из записных книжек поэта впервые опубликована в рецензируемом сборнике).

Теперь, если объединить в единую исследовательскую рамку те особенности поэтики и культурного поведения Аронсона, о которых пишут авторы сборника (апелляции одновременно к европейской классической традиции XIX века, от Байрона до Бодлера, и к радикальному авангарду дадаистского типа; принципиальная установка на антиномичность и парадоксальность поэтики; глубокий интерес к мистике и оккультизму), с теми, о которых они не пишут (внимание к эротическим переживаниям и их мистическая интерпретация; эксперименты с психотропными веществами; мотив выхода за пределы линейного времени и причинно-следственных связей; предвосхищение поэтики постмодернизма, но не в расслабленной интонации «конца истории», а скорее в экзатической интонации экзистенциального прорыва), то можно увидеть узнаваемый набор черт европейско-американской «высокой» контркультуры 1960-х годов, от поэтов-битников до Джона Леннона или Алена Роб-Грийе. К этому международному движению, несомненно, и принадлежал Аронзон и был ярким и очень своеобразным его представителем. Не такой уж и *hortus clausus*.

Составители и авторы сборника решили очень важную задачу: они произвели на современном уровне всесторонний имманентный анализ поэтики Аронсона. Мне кажется, однако, что дальнейшее «отдельное» исследование его творчества само по себе не слишком перспективно: для того чтобы поэзия Аронсона могла быть описана не как музейное, а как живое явление, она нуждается в дальнейшей контекстуализации.

Первая публикация: «Новое литературное обозрение», 2010, № 104.

Валерий ШУБИНСКИЙ

ПОЧТИ-ЛИЦО

Леонид Аронзон, один из крупнейших поэтов, дебютировавших между 1956 и 1968 годами, остался в целом чужд глобальным проектам своего поколения, как в массовом, так и в элитарно-андеграундном изводе. Несомненно, он, как и почти всякий писатель, не был чужд суетных мечтаний и сожалений — ему было досадно, что его стихи не печатают (в том единственном смысле, который могли иметь эти слова в то время: не печатают за государственный счёт массовыми тиражами), но пафос противостояния социуму был ему чужд. Будучи изначально, на антропологическом уровне, в удивительной для той эпохи степени «несоветским» человеком (в большей мере, чем Бродский), он, по видимому, не испытывал необходимости специально подчёркивать свою суверенность, дистанцируясь от окружающего.

Некоторые отличия зрелой (с 1962–1963 годов начиная) поэтики Аронзона от поэтики Бродского сразу бросаются в глаза: это богатый (у Бродского)/лаконичный (у Аронзона) словарь; это аронзоновская любовь к рефренам, словесным повторам, кольцевым структурам — в то время как большинство текстов Бродского («среднего», но особенно позднего, начиная с середины 1970-х), и повествовательных, и медитативных, движутся «по прямой», не замыкаясь, не ограничивая себя, не зная о своём завершении.

Несомненно, эти отличия связаны с различиями мироощущения, прежде всего — с разным пониманием времени. Здесь, кстати, очень выразительная цитата из «Путешествия в Стамбул» Бродского:

«Единицей — основным элементом — орнамента, возникшего на Западе, служит счёт: зарубка — и у нас в этот момент — абстракции, — отмечающая движение дней. Орнамент этот, иными словами, временной. Отсюда его ритмичность, его тенденция

к симметричности, его принципиально абстрактный характер, подчиняющий графическое выражение ритмическому ощущению. Его сугубую не (анти)дидактичность. Его — за счёт ритмичности, повторимости — постоянное абстрагирование от своей единицы, от единожды уже выраженного. Говоря короче, его динамичность.

Я бы заметил ещё, что единица этого орнамента — день — идея дня — включает в себя любой опыт, в том числе и опыт священного речения. Из чего следует соображение о превосходстве бордюрика греческой вазы над узором ковра. Из чего следует, что ещё не известно, кто больший кочевник: тот ли, кто кочует в пространстве, или тот, кто кочует во времени. Идея, что всё переплетается, что всё лишь узор ковра, стопой попираемого, сколь бы захватывающей (и буквально тоже) она ни была, всё же сильно уступает идее, что всё остается позади, ковёр и попирающую его стопу — даже свою собственную — включая».

Более отчётливого гимна линейному (западному) типу времени русская литература не знает. Но это время дорого Бродскому не своей направленностью во вневременное (в чём на самом деле и заключается смысл и оправдание его линейности), а как процесс непобедимого линейного движения, бесконечного освобождения от себя-прошлого, только потому, «что ощущение времени есть глубоко индивидуалистический опыт». Опыт отчуждения и расставания. Поэтому сказанное слово для Бродского — окончательно, непоправимо сказано. Поэтому ему надо больше слов. Поэтому он ненавидит тавтологичность (известно, что он не мог простить Блоку строчки «красивая и молодая»).

Для Аронсона же цель противоположна: предельное замедление времени и в идеале — его остановка, мгновенный выход во вневременное, в «рай». Поэтому и слов должно быть мало; важно наполнить каждое из них максимумом смыслов.

*Чем более ячейка, тем крупней
размер души, запутавшейся в ней.
Любой улов обильный будет мельче,
чем у ловца, посмеющего сметь
гигантскую связать такую сеть,
в которой бы была одна ячейка!*

(«Есть между всем молчание. Оно...»)

Но какие именно слова остаются — кроме абсолютного минимума общепотребительных? Из «нижнего слоя» поэт берёт лишь два-три простейших слова, «сигнализирующих» о плотской стороне бытия: они необходимы Аронзону, потому что и его собственная поэзия, при всей своей возвышенности, вполне конкретна и чувственна, не меньше, чем у его великого соперника; его Прекрасная Дама — одновременно Ева, и у неё должны быть «и пах, и зад». Гораздо интереснее с «верхним» слоем. Пренебрегая отдохнувшей «под паром» славянщиной, Аронзон спускается на один регистр ниже — и обнаруживает там полный склад романтических поэтизмов, отживших свой век в высокой лирике, потом отслуживших нестройную в жестоком романсе и годных уже, казалось бы, только для кавказских тостов.

*Красавица, богиня, ангел мой,
исток и устье всех моих раздумий,
ты летом мне ручей, ты мне огонь зимой,
я счастлив оттого, что я не умер
до той весны, когда моим глазам
предстала ты внезапной красотой.
Я знал тебя блудницей и святою,
любя всё то, что я в тебе узнал.*

Всерьёз или «понарошку» это говорится? Есть ли в этих словах элемент иронии? (Ведь строки про «блудницу и святою» — это, если на то пошло, прямая цитата из статьи Жданова про Ахматову). Или — сформулируем вопрос иначе: кто является субъектом речи и насколько он тождествен автору? Ответ должен звучать, видимо, так: если лирический герой стихов, скажем, Олейникова или Пригова — «почти-маска», то у Аронзона — «почти-лицо». Текст чуть-чуть закавычен, и именно это, как ни парадоксально, позволяет читателю воспринимать его с полной мерой серьёзности и прямоты.

Но что же выступает в качестве «кавычек»?

Мы до сих пор ничего не сказали о синтаксисе Аронзона. В этом отношении он гораздо ближе к Хлебникову (воспринятому и непосредственно, и через Заболоцкого), чем, например, Соснора. Неожиданные синтаксические конструкции, пришедшие из разных, в том числе и архаических, эпох русского языка,

сталкивающиеся друг с другом и порождающие неожиданные повороты смысла (но при этом органические, спонтанные, а не порождённые настойчивой авторской волей) — этого в его стихах немало, особенно в стихах середины 1960-х:

*Не сю, иную тишину,
как конь, подпрыгивая к Богу,
хочу во всю её длину
озвучить думами и слогом,
хочу я рано умереть
в надежде: может быть, воскресну,
не целиком, хотя б на треть,
хотя б на день, о день чудесный...*

(«Не сю, иную тишину...», 1966)

*О, как осеня осень! Как
уходит вспять свою река!
Здесь он стоял. Ему коня
подводят. Он в коня садится
и скачет, тело удлиня...*

(«О, как осеня осень..», 1968)

Ближе к концу таких оборотов становится меньше, и они существуют в «нейтральном контексте». Иногда достаточно одной, слишком усложнённой, витиеватой фразы, чтобы придать речи нужное ощущение странности. Например, в процитированном выше стихотворении «зеркальная» конструкция («Я знал тебя блудницей и святою, / любя всё то, что я в тебе узнал») маркирует некую самоиронию, или точнее — лёгкое удивление тому, что высказываемое чувство и в самом деле существует и может быть выражено, да ещё такими обветшалыми, скомпрометированными словами. Удивление собственной поэтике — которое эту поэтику и приводит в действие.

Нечто подобное происходит и в других стихотворениях Аронсона. Поэт, в 1968 году осмеливающийся начать один из своих лирических шедевров словами

*Уже в спокойном умиленье
смотрю на то, что я живу.
Пред каждой тварью на колени
я встану в мокрую траву... —*

спустя строфу «остраняет» их заверченным оборотом:

*Мне все доступны наслаждения,
коль всё, что есть вокруг — они...*

Это не wit в британском вкусе: Аронзон не Бродский. Здесь и иронии почти уже нет, есть лишь полуулыбка над «зеркальностью», над как будто достигнутым, зримым блаженным состоянием мира, над собственной безоглядной нежностью и смелостью — не упраздняющая эту смелость, но позволяющая сохранить связь с контекстом, с реальностью эпохи и языка, связь, которая только и делает смелость реальной.

«Я» Аронзона (в его вершинных стихах) — это лишь нечто, результирующее из безоглядной смелости речи и чувства и из помянутой «полуулыбки», из легкой закавыченности сказанного. Индивидуальность поэта и житейский «образ автора» — вещи совершенно разные, не имеющие между собой ничего общего; в шестидесятые этот трюизм осознавался немногими, и в этом одна из причин, по которым Аронзон не был вполне оценён при своей короткой жизни.

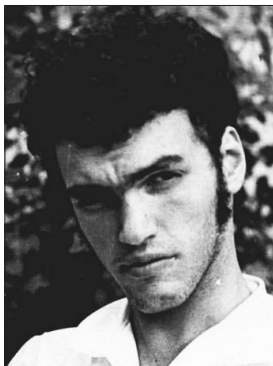
Однако в семидесятые годы его имя стало одним из важнейших для ленинградской «второй культуры». И неслучайно именно в эти годы взаимная подвижность и взаимозаменяемость лица-маски становится одним из важнейших принципов в поэзии Елены Шварц и Сергея Стратановского. Правда, этих поэтов отличают от Аронзона две важнейшие особенности: во-первых, драматургическая, программно полифоническая структура большинства их стихотворений, во-вторых — то, что смена лица говорящего (или изменение степени «закавыченности», отчуждённости речи) у них маркируется не столько грамматикой, сколько сменением лексических пластов. Впрочем, всё это может стать темой отдельной статьи, как и язык Олега Григорьева (которого часто сближают с концептуалистами и которым он на самом деле противоположен), и поэтика Олега Юрьева, нацеленная на мак-

симальное раскрытие именно тех возможностей русской речи, от которых пытался уйти Бродский. Ленинградский андеграунд 1970-х — 1980-х годов был, пожалуй, в большей степени погружён в язык и мотивирован языком, чем московская неомодернистская поэзия той поры. Но пути этих поисков были во многом намечены ещё ленинградскими шестидесятниками — самыми талантливыми из них.

Первая публикация: «Знамя», 2008, № 2, фрагмент статьи «Игроки и игральница. Очерк поэтического языка трёх ленинградских поэтов 1960–1970-х годов»

Борис ГАБРИЛОВИЧ (1950 — 1970)

Родился в Ростове-на-Дону в семье учёного-бактериолога и учительницы русского языка. В 1968 году окончил школу, поступил на филологический факультет Ростовского университета, проучился два года. Был одним из лучших студентов и создателей Клуба поэзии РГУ, публиковался в газете филфака «Журналист и филолог». 1 сентября 1970 года во время студенческой вечеринки упал из окна 4 этажа, скончался 4 сентября в больнице. Наиболее вероятная причина смерти — самоубийство. Похоронен на Братском кладбище Ростова-на-Дону.



Я — НОВЫЙ ДЕНЬ!

ВЫСЛУШАЙТЕ МЕНЯ

Как колёса требуют смазки,
как детишки требуют сказки
или как письмо почтальона,
на исходе любого дня,
так я требую исступлённо,
чтобы выслушали меня.

Я уже на вашем пороге,
я уже вытираю ноги,
я стою у дверей, звоня,
посидим за бутылкой вместе,
уделите мне лет так двести.

ВЫСЛУШАЙТЕ МЕНЯ

© Наследники Бориса Габриловича, 2019

* * *

...И когда я уже начинал засыпать,
растворённый ночным июнем,
он пришёл и сел на мою кровать,
весь прозрачный, хрупкий и юный,
и сказал, коснувшись моей руки,
осторожно, как пробуют лёд:
«Я пришёл из-за самой дальней реки,
где разбился последний пилот.
Он лежал на земле, прижимался к ней,
и дыханье его кончалось,
только лишь в одном голубом окне
голубая свеча качалась.
Я не спас его, я пошёл в твой дом,
и когда ступил на порог —
то в дверях столкнулся
с последним сном
и его пропустил вперёд.
Так вставай! Я тебя назначаю лететь
вместо тех, кто разбился, мчаться...»
Я воскликнул:
— Кто ты?
— Я — Новый День,
я пришёл. Я уже начался.

ТРОЛЛЕЙБУС

Он всё-таки возник, троллейбус,
в квартале сером и пустом,
когда я размышлял, колеблясь,
не лучше ли пойти пешком.
Ругал я транспорт и судьбу,
меня сомненья одолели:
троллейбус этот в самом деле
существовал когда-нибудь?
А он по своему маршруту
пришёл, покачиваясь чуть...

И я подумал в ту минуту:
вот так бы мне когда-нибудь
дойти до вас, как кровь по венам,
как боль по лезвию ножа,
когда в меня не станут верить,
когда меня устанут ждать.

* * *

О, тоненько звеня, воскресни,
блесни кометой,
натянутая струнка песни,
ещё не спетой...
уже не спетой.

* * *

и хлопнет дверь как стартовый сигнал
рванёмся к финишам и каждый к своему
ты не заметишь как я споткнулся и упал
и больше головы не подниму
уходят в небо ленточки дорожек
и мы стремимся именно туда
но каждый сантиметр всё дороже
и каждый ощущимее удар
и я не добежу а ты уж выдержи
шпаль через боли планки не задев
пускай себе орут с трибун подвыпивших
пусть мы им не по нраву не за тем
на старте хлопнул пистолет и он
велел искать на спринтерской беду ...

Какой, к чертям собачьим, стадион?
Перила. Ночь. По лестнице иду.

* * *

Не радостная невесомость,
не водка на чужом пиру,
а лишь истерзанная совесть
толкнёт к бумаге и перу.
Стихи слагаются о боли,
и больше нет на свете тем,
всё остальное — лишь обои,
которые сорвут со стен.

* * *

Мне снился сон, как будто рифмы
Вываливаются из строк,
Как окровавленные бритвы
Из разжимающихся рук —

И сразу сталь
Покрылась ржавью,
Погасла синяя звезда...
Мир развалился. Он держался
На рифмах, а не на гвоздях.

* * *

а если до утра не спал ты
гадая что же впереди
чтоб окончательно не спянуть
скорей на улицы иди
пройди по спинам их одетым
непромокаемым дождём
где бродят старики и дети
и знают что нас дальше ждёт
там словно в вечности летящей
вобравшей запах слёз и смол
старушка опускает в ящик

своё последнее письмо
не ведая о том письме
детишки во дворах подсолнечно
глядят на солнце все в песке
и эти детские песочницы —
песочные часы веков
перетекает в них позванивая
наивный опыт стариков
в премудрость детского незнания

МИНУТНОЕ

Что-то режет глаза...
Тяжело голове...
Боль в сердце — непостижимая...
Перережу
колючую проволоку вен
и сбегу
из концлагеря жизни!

* * *

И вдруг в природе каждый атом
стал ясно виден — и глаза
сместились в сторону куда-то,
и оказались вне лица,
и забрели в седую чащу,
бездомные, как светляки,
вбирая каждый лист летящий
и каждый поворот реки.
Мотались тени по поляне,
как ключ, надетый на брелок,
и становилась им понятней
вся призрачная суть берёз,
а я,

 безглазый,
 лепестал,

уткнувшись кулаками в Землю,
что наступила слепота,
пока не понял, что прозренье.

БАЛЛАДА ПАДЕНИЯ

Л. Блехеру

А я вот славлю не нападение,
а отступление и падение,
ведь на дымящихся баррикадах
не только драться — и падать надо!
Я славлю падающих от усталости,
я славлю каждого, кто опускается
на два колена перед святой,
хрустальной, словно олень, красотой;
 о, эти осени листопадные,
 о, эти осени звездопадные,
 о, снегопадные зимы эти!
Как парашют — за спиной планета...
Что б мы ни делали — всегда летим.
Полёт с падением неразделим!
Пусть с мотоциклов на страшной скорости
 слетают навзничь на травы скошенные,
 пусть аргументом, решившим спор,
 с размаху ваза летит об пол,
 причёской слипшейся упав на пульт,
 пусть физик слышит эпохи пульс,
 пусть
 и я когда-нибудь упаду,
 в высоту!
 падает
птица
как

Константин КОМАРОВ

НАЗНАЧАЮЩИЙ ЛЕТЕТЬ

Есть поэты забытые, а есть поэты невспомненные. Борис Габрилович, кажется, из вторых.

Рисунок судьбы ушедшего из жизни в 1970 году в возрасте 19 лет ростовчанина видится довольно типичным для молодого поэта вообще и для молодого поэта-шестидесятника в частности. Интеллигентная семья (и отец и мать — учёные), филологический факультет, признание среди сокурсников, студенческая активность (издание стенгазеты), дружба со старшими товарищами, фрагментарная разнонаправленность поиска себя (проза, сценаристика, критика, переводы), трагическая смерть — судя по всему, от неслышанности и непонятости — посмертное издание друзьями самиздатских книг и, наконец, «официальное» издание. В стихах тоже много узнаваемых примет: юношеский максимализм, пафос открытия новых горизонтов, склонность к авангардным экспериментам (поэма «Надсолнух подсознания»), ориентация на Маяковского, преломленного через Вознесенского (Габрилович вслед за Вознесенским даже создавал стихотворные рисунки) и Евтушенко, обострённое стремление быть понятым если не современниками, то хотя бы потомками («ВЫСЛУШАЙТЕ МЕНЯ») и т. д.

Но за всей этой «образцово-показательной» картиной открываются интересные противоречия. Типовой шестидесятилетний оптимизм выворачивается Габриловичем наизнанку, как бы «перешивается» пессимистическими и даже депрессивными нитками-нотками. При том, что инструментарий («иглолка») вполне соответствует духу времени, в которое поэту довелось жить и творить. Эта — во многом драматическая — амбивалентность и кажется мне наиболее примечательной в поэзии Габриловича.

Может ли поэт сформироваться к 19-ти годам, обрести «лица необщее выраженье», оформить свою поэтику, свой голос? В подавляющем большинстве случаев — нет. Не сформировался полностью и Габрилович, но сама эта несформированность любопытна и обещала если не многое, то уж точно кое-что. Поэтическая стратегия его — это наследующая Маяковскому стратегия выброса себя вовне, «опережения волны». Вообще, Маяковскому Габрилович наследует во многом, как явно, так и подспудно. Стихотворение «ВЫСЛУШАЙТЕ МЕНЯ» очевидным образом апеллирует к «Послушайте!»: «так я требую исступлённо, / чтобы выслушали меня» (ср.: «...слов исступлённых вонзаю кинжал / в неба распухшего мякоть» у Маяковского). Строки же «посидим за бутылкой вместе, / уделите мне лет так двести» представляют пример менее очевидной оглядки на Маяковского, который ответил злопыхателю, предрекавшему ему неперемное забвение: «приходите через двести (в некоторых вариантах — через тысячу. — К. К.) лет — поговорим». Прилежное ученичество (но не дурное подражание) у Маяковского обнаруживается практически во всех стихах представленной подборки: «дойти до вас, как кровь по венам, / как боль по лезвию ножа, / когда в меня устанут верить, / когда меня устанут ждать» (ср.: «мой стих дойдёт, / но он дойдёт не так, — / не как стрела в амурно-лировой охоте, / не как доходит к нумизмату стёршийся пятак / и не как свет умерших звёзд доходит»).

Сама фигура поэта предстаёт у Габриловича в романтическом ореоле. Он настаивает на соприродности творчества окружающему природному космосу. Поэт встроен в природный, пробуждающийся, обновляющийся мир: «стихи печатала ночь / на печатной машинке дождя!» Этот мотив обновления принципиален для Габриловича. Даже субъект из стихотворения «И когда я уже начал засыпать...», поначалу вызывающий пугающие ассоциации с есенинским Чёрным человеком и Дзержинским из «ТВС» Багрицкого, к финалу оказывается зовущим к свершениям «новым днём»: «Так вставай! Я тебя назначаю лететь».

Мудрость поэта, по Габриловичу, — это мудрость старика и ребёнка — «наивный опыт стариков», «премудрость детского незнания». Он постоянно находится на грани безумия и в попытках спастись от него бросается к людям (опять Маяковский: «я снова земными мученьями узнан, / да здравствует / — снова! — / моё

сумасшествие!»). Через слепоту, «безглазость» поэт приходит к прозрениям, обретает свою сверхточную, «фасеточную» оптику. Окликая пушкинского «пророка», ценой неимоверной боли обретшего зрение, которому доступны «и гад морских подводный ход, / и дольней лозы прозябанье», Габрилович пишет:

*И вдруг в природе каждый атом
стал ясно виден — и глаза
сместились в сторону куда-то,
и оказались вне лица,
и забрели в седую чащу,
бездомные, как светляки,
вбирая каждый лист летящий
и каждый поворот реки.*

По форме многие стихи Габриловича вполне в духе времени: изошрённая неточная рифма («троллейбус — колеблясь», «скорости — скошенные»), свободный, расшатанный ритм с перебойми, формирующими нервную, взволнованную «кардиограмму» стиха и т.д. Рифма вообще воспринимается поэтом как мотор стихотворения (точно по заветам статьи «Как делать стихи») и как — ни много ни мало — скрепа мироздания: «Мир развалился. Он держался / На рифмах, а не на гвоздях» (и здесь опосредованно слышен Маяковский: «Светить — / и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой — / и солнца!»). Рифма для Габриловича, по словам его друга Бориса Режабека, — «рабочий инструмент мысли и чувства». При этом рядом с кумирами шестидесятых мы обнаруживаем у Габриловича артефакты совсем иных поэтик: губановской, высококой («натянутая струнка песни, / ещё не спетой... / уже не спетой») и т.д. А строка «птица падает в высоту» и вовсе в определённом смысле предсказывает грядущих метаметафористов, в частности Ивана Жданова.

Таким образом, общая воодушевлённость Габриловича, его вера в пока довольно эфемерное завтра как бы прорачивается им через вполне конкретную сегодняшнюю боль и собственное поэту чувство собственной обречённости: «и я не добегу а ты уж выдержи», «Перережу / колючую проволоку вен / и сбегу / из концлагеря жизни!» (здесь особенно ошутима подчёркнуто телесная авангардистская образность). Чисто поэтическое, пророческое,

вечное перерастает временное, метафизика оказывается весомей актуальщины: «Какой, к чертям собачьим, стадион? / Перила. Ночь. По лестнице иду». В этом ночном лестничном одиночестве поэта среди стадионного ликования слышится мандельштамовский вопль: «— Читателя! советчика! врача! / На лестнице колючей разговора б!» Натруженный, вымученный и во многом (как стало понятно потом) искусственный оттепельный оптимизм (кстати, немаловажно, что «пиковые» свои стихи Габрилович, видимо, пишет уже после пражских событий — кажется, судьба диссидента была для него вполне реально) перевешивается естественным, идущим изнутри личностным пессимизмом, предощущением гибели. Усталость одного конкретного человека звучит сильней и убедительней миллионного гула, в который он решил не встраивать свой голос. Источник у подобных стихов один — «боль в сердце — непостижимая» и «истерзанная совесть», о чём Габрилович прямо говорит в манифестарном и лучшем, на мой взгляд, стихотворении подборки:

*Стихи слагаются о боли,
и больше нет на свете тем,
всё остальное — лишь обои,
которые сорвут со стен.*

Временами эта максималистская, по сути своей, установка реализуется поэтом излишне декоративно (что, опять же, объясняется его возрастом), но сомнений в своей искренности и истинности не вызывает.

Вообще, Габрилович, вопреки общему пафосу эпохи, отстаивает «негативное» — слабость, падение, проигрыш: «А я вот славолю не нападение, / а отступление и падение». Здесь уже приходит на память Ходасевич: «Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг, — а иной». А ещё вспоминается Сартр, давший в своё время одно из лучших, на мой взгляд, определений поэзии: «Поэзия — это когда выигрывает тот, кто проигрывает». Это понимание онтологии поражения, осознание, что «полёт с падением неразделим», прославление падения во времена апофеоза полёта обнажает в Габриловиче удивительную для совсем молодого человека зрелость и мудрость. А если учитывать способ, кото-

рым поэт решил расстаться с жизнью, — строки о полёте и падении звучат особенно горько.

Конечно, Борис Габрилович поэт — не «гениальный», как характеризует его в своём мемуаре (написанном, кстати, тоже во многом в шестидесятнической стилистике) его соратник Борис Режабек. В 20 лет невозможно стать гением, если ты, конечно, не Александр Пушкин и не Артюр Рембо. Но во многом Режабек прав: по стихам видно, что Габрилович горел не ровным огнём костра, а мгновенным пламенем метеора и, как пел Андрей Макаревич, «всё спалил за час, <...> / Но в этот час стало всем теплей». Пламя это, разумеется, не уклонилось от всевидящего ока ГБ (учитывая инициалы поэта, нельзя не вспомнить строчку Александра Башлачёва: «Мне нравится БГ, / а не наоборот») и других соответствующих органов, относившихся к поэту «настороженно» и с «липким интересом» (Режабек). И это навязчивое внимание, судя по всему, стало одной из причин ухода поэта.

«Джентльменский набор» самовольно ушедших из жизни поэтов с небольшими корректировками сходен: неуслышанность, непонятость, ощущение ненужности собственных стихов. Всё это — причины для суицида очевидные и понятные. И тем не менее всегда до боли обидные. Жаль, что Габрилович перед своим роковым шагом не перечитал предсмертную записку дорогого ему Владимира Маяковского и в особенности фразу: «прости — это не способ (другим не советую), но у меня выходов нет», не удержался... В этом случае мы скорее всего имели бы сейчас явление большого масштаба. Но и то, что осталось, — несомненно, заслуживает публикаций, читательского внимания, критического и литературоведческого анализа — и как поэтический документ неоднозначной эпохи, и как исповедь горячего (почему-то в случае Габриловича этот эпитет не кажется штампом) человеческого сердца. Думаю, что перво-наперво взяться за актуализацию наследия поэта должны его земляки, тем паче что в Ростове-на-Дону существует довольно сильная поэтическая традиция и функционирует интересный журнал «Prosōdia», отличающийся, помимо прочего, вниманием к поэтам-ростовчанам.

Борис Габрилович заслуживает, чтобы его выслушали.

Борис РЕЖАБЕК

БЕГЛЕЦ ИЗ КОНЦЛАГЕРЯ ЖИЗНИ

В Ростове-на-Дону в 60-е годы XX века жил гениальный поэт. Он писал:

*Костёр жесток к дровам,
но всё же как права,
необходима как жестокость эта!
Они горят — на то они дрова.
И мы горим — на то мы и поэты.*

Так писал Борис Габрилович, когда ему было около 18 лет. Но огонь, которым он горел, похож не на пламя костра, а на яркий след метеора, который пронёсся в шестидесятые годы в небе полусонной поэзии Ростова-на-Дону.

Арон, отец поэта, был с юности другом моей мамы, и я помню Борьку, когда он был ещё школьником, задумчивым увальнем с удивительными глазами. Тогда он уже писал стихи, издавал со своим одноклассником Сашей Шахмейстером самодельный журнал «Синтез современности» и думал о разных вещах, таких, которые явно не приходили в голову его однолеткам.

В 60-е годы Саша, ставший моим студентом, привёл его к нам в Межфакультетскую группу биофизиков, организованную мной по просьбе замечательного учёного Александра Борисовича Когана, именем которого сегодня в Ростове-на-Дону назван Институт нейрокибернетики. Для будущего института нужны были кадры, и в этой группе учились по специальному разрешению ректора студенты физического, биологического и даже математического факультетов. В небольшой комнате, в лаборатории № 153 на физическом факультете царил удивительная атмосфера — здесь не только велась экспериментальная работа по исследованию нервной клетки, но и звучали стихи, ставились пьесы,

© Борис Режабек, 2019

велись диспуты на разные темы, вызывавшие недоумение и интерес у парткома, профкома, комитета комсомола и иных организаций. В гости приходили философы и филологи. Самым ярким из них был, вне всякого сомнения, Борис Габрилович, после поступления на филологический факультет сразу же признанный поэтами факультета как очевидный лидер.

С ним мы тогда написали поэму «Надсолнух подсознания». Это имя стала носить и уникальная стенгазета, выполненная в виде круга с лепестками, на которых были стихи, рисунки, эссе на разные темы. Четвёртая глава в поэме называлась «Баллада утренних сумерек». О ней сегодня в Интернете пишут как об отдельном стихотворении¹, правда, отмечая, что это «один из самых известных текстов Габриловича», «реквием по молодому советскому поколению конца 1960-х». Это неудивительно — поэма «Надсолнух подсознания» никогда не издавалась — она существует лишь в рукописи. Ошибка бытует и в отношении стихотворения «Шестидесятые» (оно вообще-то моё, и было опубликовано в настенном «Надсолнухе»).

С Борей мы написали ещё стихотворение «Мусоропровод» и «авангардную поэму» (хотя я и не уверен, что эту вещь можно так квалифицировать, поскольку она — отнюдь не просто поэма) «АСУ НОЧИ ВСЕГО». Она была создана незадолго до гибели Бориса. Мы спиной ощущали липкий интерес к нашим занятиям со стороны заинтересованных органов и договорились скрыть эту вещь от людей до нового тысячелетия, когда, вероятно, можно будет дышать свободнее. Так и поступили. Я был уверен, что честь явить «АСУ» миру будет предоставлена Боре — я на 10 лет старше его — но вышло по-иному. Тем не менее уговор был исполнен. Летом 2000 года во дворе дома моей дочери собрались чудом явившиеся из 60-х друзья, и поэма была зачитана, а позже — издана в Москве в альманахе «Лира».

Начальство и общественные организации факультета относились к поэзии Бориса настороженно. С одной стороны, отрицать её талантливость было невозможно. А с другой — как можно допустить, чтобы советский студент, живущий в самой счастливой стране, писал такие стихи:

*Что-то режет глаза...
Тяжело голове...*

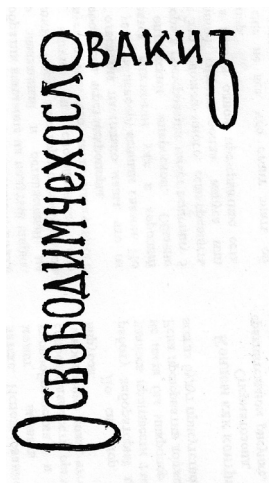
¹ URL: <https://coollib.net/b/323932/read>

*Боль в сердце — непостижимая...
 Перережу
 колючую проволоку вен
 и сбегу
 из концлагеря жизни!*

Подражая Андрею Вознесенскому (которым он восхищался не меньше, чем Маяковским), Боря создавал «изопы» — «стихорисунки», в которых присутствует игра с буквами, когда поэтические строки являются в то же время картинкой с соответствующим смыслом. Например, такой:

		С			С											
		в			в											
		о			о											
		б			б											
		о			о											
		д			д											
		а			а											
С	в	о	б	о	д	а	С	л	о	в	а	в	С	С	С	Р
							С	л	о	в	а					
							о									
							в									
С	в	о	б	о	д	а	С	л	о	в	а	в	С	С	С	Р
							С									
							С									
							Р									

Особенно сложно стало после того, как в 1968 году, после ввода наших танков в Чехословакию, Боря нарисовал такой «изоп»:



Сегодня многие пишут стихи. «Но, боже, как их замолчать заставить!», — хочется иногда воскликнуть вслед за великой поэтессой. А стихи Бориса, по мере того, как он уходит от нас во времени, становятся всё более прекрасными. Конгениальная первой поэтесса писала: «Моим стихам, как драгоценным винам, / Настанет свой черёд».

Стихи Бориса врезаются в память — скажу, пользуясь его метафорой, — «как окровавленные бритвы». В них главное — мысль, пронизанная чувством, а форма, к которой Борис всегда относился с пиететом, особенно к рифме, — это рабочий инструмент мысли и чувства.

*Стихи слагаются о боли,
и больше нет на свете тем,
всё остальное — лишь обои,
которые сорвут со стен.*

Иногда кажется, что он пренебрегает знаками препинания. Но вот что писал сам Боря по поводу своих переводов Джона Леннона и Пола Маккартни: «У Леннона — Маккартни знаки препинания убраны лишь из некоторых стихов. Я позволил себе вообще проигнорировать их, чтобы шальным ногам поэтических ассоциаций не грозила опасность пораниться о глупые ненужные колючки точек и запятых».

Потрясает глубина стихов (особенно если учесть, что их писал 19-летний мальчик) «О, дай мне не сфальшивить, Боже!», «И вдруг в природе каждый атом...», «а если до утра не спал ты...», «Александрю Грину». Боря увлекался «битлами», переводил как тексты отдельных песен, так и целиком альбом «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера»; написал киносценарий «Ковыляя, кот идёт», достойный такого режиссёра, как, скажем, Пётр Тодоровский... Не опубликованы и тексты Бориса к пьесе «Как зарезали профессора», написанной вместе с Георгием Тимофеенко. Смеею думать, что тексты, чеканные по форме и насыщенные смыслом, такие как, например, «Монолог шизофреника», не утратили значения и сегодня, более чем через полвека.

1 сентября 1970 года Борис, как пишут в Интернете, «выпал из окна четвёртого этажа во время вечеринки, состоявшейся на квартире студента мехмата Леонида Блехера». О причинах го-

ворили разные глупости, вроде того, что «он встал на окно, чтобы подышать, а рама была плохо прибитая». Сошлось многое — крушение «любвовой лодки», ощущение невыносимости жизни в атмосфере, пронизанной злыми излучениями «наблюдателей», понимание невозможности остаться собой и ненужности (как ему казалось) стихов: «Попрощаемся, поэзия, — / Дальше нам не по пути. / Не могу идти по лезвию, / А под ним — боюсь идти», «Щёлкнет скворец-загвор / И конвоир спокойный / Скажет: “Поэт какой-то / Против порядка пёр”», «и я когда-нибудь упаду / в высоту / падает / птица / как».

На похороны Бориса 6 сентября на Братское кладбище пришло много людей. Пришедшие хотели нести гроб на руках от института до кладбища, что, естественно, вызвало негативную реакцию служб университета — парткома, профкома, деканата, очевидно, уже получивших грозные звонки из спецслужб. Но те, кто там был, помнят этот день.

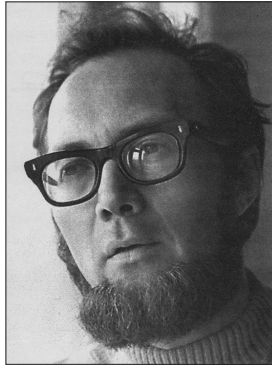
Стихи Бориса в машинописном самиздатском варианте издавали его друзья (Алексей Прийма, Леонид Струков), но только в 1994 году друг Бориса Георгий Булатов, создатель первого в Ростове частного издательства, выпустил сборник «Опреди волну». В 2013 году вышла книга «Птица падает в высоту». Стихи Бориса Габриловича можно найти в Интернете. Но издано пока ещё очень мало. Сегодня, в 2010-е годы, литературоведы начинают присматриваться к творчеству Бориса Габриловича. И, может быть, сбудется, то, о чём он мечтал:

*дойти до вас, как кровь по венам,
как боль по лезвию ножа,
когда в меня не станут верить,
когда меня устанут ждать.*

Первая публикация статьи — в Международном альманахе литературы и искусства «Среда», № 2 (5), 2016.

Алексей ЕРАНЦЕВ
(1936 — 1972)

Родился в селе Павловском Алтайского края в крестьянской семье. В 1961 году окончил факультет журналистики Уральского государственного университета. Работал литературным сотрудником газет «Молодой ленинец» и «Советское Зауралье», редактором Южно-Уральского книжного издательства, журналистом на местном телевидении. Занимался живописью. Стихи публиковались на страницах районных, областных газет, в журналах «Смена», «Октябрь», «Наши современник», «Сельская молодёжь», «Урал» и других. Автор книг стихов: «Вступление», «Ночные поезда», «Кумачовые журавли», «Глубокие травы», «Лирика», «Талица» и книги прозы «Разомкнутые берега». Последний сборник стихов «Талица» вышел в 1973 году в издательстве «Советский писатель». Спустя 35 лет после смерти поэта увидела свет книга «Избранное». В ней собраны стихи в том числе не вошедшие в прежние издания и впервые опубликована поэма «Пророк», над которой автор работал в последний год жизни.



СОЛНЦЕ В ТРАУРНЫХ ГОРАХ

ОШИБКА

Сапёр ошибается только раз,
Пилот ошибается только раз.
Взрывник ошибается только раз.
Высотник...

И горе брызнет из глаз,
И скажут: «Недоглядели».
Поэт ошибается только раз,
И каждый раз — смертельно.
Солжётся — и где-то правда умрёт,
Одна, на щербатой лавке.
И тихая шавка из-под ворот
По этому поводу твякнет.
Спасуешь — и, страхом насквозь продут,
Дрогнет солдат в солдате,
И пули в потный затылок войдут,
Посланные проклятем.
Дружбе изменишь — окрепнет враг.
Слову — взойдут пустомели...
Сапёр ошибается только раз.
Пилот ошибается только раз.
Взрывник ошибается только раз.
Поэт ошибается тысячу раз,
И каждый раз — смертельно.

АКВАРЕЛЬ

Герману Травникову

В быстром небе звёзды тают,
Затихают облака.
Из баклаги кисть глотает,
А в баклажке ни глотка.
Погибает вольный беркут,
Степь дырява и пуста.
Звёзды слепнут,
Травы меркнут,
Горы прочь бегут с листа.
Не вздыхай, художник, тяжко.
Если выпита река,
Если сухо в старой фляжке,
Сухо в горле родника,
Пусть попьёт твоя сестрица —

Колонковая свеча —
Из-под ноющей ключицы,
Из сердечного ключа.
И тогда звезда согреет,
И взлетит орлиный прах,
И кого-нибудь согреет
Солнце в траурных горах.

КУЗНИЦА

Там, на задворках, посреди
Подсолнечного гвалта,
Стучит у мельницы в груди
Тяжёлая кувалда.
Плуги куёт, подковы гнёт.
И там, в угаре плотном,
Всё дышит, дышит огонёк
Одним дырявым лёгким.

* * *

Из милости — не обниму колени,
Из жалости — себя не изолгу,
Из доброты к твоим глазам оленьим
Уйду и за собой мосты сожгу.
Пусть ливнем переполнятся колодцы,
Совьёт звезда гнездовье на сосне,
И пусть в ладони ждущие прольётся
Вся радость, предназначенная мне.
Пусть из следа, упавшего на камни,
Бессмертные подснежники взойдут,
И пусть твоё морозное дыханье
Цветёт, как ветка белая в саду.
А я уйду, с самим собой не сладив,
Сожгу мосты кленовые дотла,
Чтоб ты пришла ко мне, держась за пламя,
Чтоб ты сто горьких рек переплыла.

В МИХАЙЛОВСКОМ

Да, няня старая жива.
Она с камина пыль стирает.
В осеннем парке собирает
Его прощальные слова.
И кормит праздную ораву,
Когда с весны до покрова
Вокруг хозяйничает слава,
Разбогатевшая вдова...
Но вот зима гостит в поместье,
И дом притих и опустел,
И няня на ночь глядя крестит
Его свинцовую постель.
С крыльца ворчит на пустолаек
И раз в столетье, выгнав слуг,
Суровой ниткой заживляет
Его простреленный сюртук.

* * *

Гроза — пророчица, праmaterь
Житейских бурь, тяжёлых крон —
Ушла за чёрный элеватор,
За белозеровский район.
Впустую гром. И мало проку
В дожде, сгоревшем на лету,
И у районного пророка
Огарок молнии во рту.

* * *

Ты поверь в меня, старый тополь,
Старый тополь — лепные морщины.
Ты ушами меня не прохлопай:
Я приду — тебе выращу сына.
Ты поверь в меня, угольный скворушка,

Говорящий по-человечьи.
Я приду — усталый ли, хворый ли —
Сколочу тебе новый скворечник.
Ты поверь в меня, дом бревенчатый,
Дом под крышею краснопёрой.
Поднимусь на крыльцо, на крылечко я —
Будут плечи твоею опорой.
Ты поверь в меня, сердце усталое,
Постучись наяву ли, во сне ли.
Я взамен ничего не пожалую,
Просто оба мы станем сильнее.

* * *

Перед лицом земли моей очнись,
Верни сухой поляны всё, что горько.
И куполам листвяным поклонись
Перед лицом зелёного пригорка.
Теперь входи. Шаги твои легки,
Не дрогнет лютик, не качнётся мята,
И вместо ветра свистнут кулики,
И всё святое снова будет свято.
И высота над миром — высота!
И слышно, как под тяжестью сосновой,
Там, под корнями, в горле родника,
Рождается, захлёбываясь, слово.
Испей добра и душу отвори,
За словом слово обкатай в аортах.
И всё забудь. И вдруг заговори,
Как говорят восставшие из мёртвых.

* * *

Вот приехал я деда проведать,
А застал самануху пустую.
Вот приехал я к матушке в гости,
А застал муравьиное царство.

Вот назначил я встречу подружке,
А пришла на свиданье берёза.
Белолица она, черноброва,
Мастерица выманивать песни,
Укрывать одеялом лоскутным,
Обнимать молодыми корнями.

КРАСОТА

Женщина, похожая на осень,
Рано схоронила красоту:
Голубое небо в вёдрах носит —
В каждом — по кленовому кресту.
А потом развешивает мяту,
И лучину щиплет на лучи,
Варит чай, поджаривает мясо
На костре, танцующем в печи.
Открывает солнышку калитку,
Курам сыплет корм из решета,
Ковшиком в морозное корыто
Наливает тёплого дождя.
В дождь роняет ворох полотняный,
Мнёт в руках и мучает, пока
Над парными, вечными руками
Не взойдут парные облака.
Отдохнёт, как вымоется в бане,
И тогда приснится наяву:
Лебедями белые рубахи
С привязи уходят в синеву.

* * *

Окликают поля: ты, мой город, прости —
Зреет песня в земной, приоткрытой горсти.
Ах, дорога моя — травяные бока,
Над тобою деревья плывут в облака.
Невидимкою ветер идёт со стерни —

Только схожие с листьями лапки видны.
Ах, дорога, налево — сосновый заслон,
А направо в ботве — черноглазый паслён,
И подсолнух над ним, словно дед, черномаз,
В лопушок собирает грустинки из глаз.
Ах, дорога, железные ели опор,
Вскинут месяц над ними, как древний топор.
Рубит дятел на зиму сухие дрова —
Отлетают и падают в песню слова.

* * *

Что ж ты печален, мой конь вороной?
Волчьи огни пронесло стороной,
Рыжая рысь — в подкопытном бору,
Бурый медведь — на овсяном пиру,
В тёплом хлеву, за решёткой двойной...
Что ж ты печален, мой конь вороной?
Там, за горами, в медвежьих горах,
Месяц встаёт из нетронутых трав.
Там, под окном, от темна до темна
Вольная воля горюет одна.
Воля, одна среди горниц пустых,
Вольная воля одна на двоих.
Вольная воля — за дверью тройной...
Что ж ты печален, мой конь вороной?

* * *

Ты скажи, что ослеп и оглох,
Из орешины выруби посох
И проникни в страну пастухов,
В край поскотин, в долину покосов.
Эта древняя мудрость проста,
Ни блинов, ни полатей не надо.
За хвостом смоляного кнута

Длиннохвостое тянется стадо.
Водопой отворяют ключи.
На ушах угнездилась папаха.
Копит солнце для кринок ключи
В полумраке коровьего паха.
Задохнись в комариной пурге
И, рога принимая за месяц,
Приглядишь, как в пастушьем зрачке
Нарождается звёздная песня.
И прозрей в глубине шалаша,
И открой под шуршанье полёвки,
Что вскормили тебя из рожка
Этой лиры с обрывком верёвки.

ВРЕМЯ

Когда балясы и когда пирушка,
Когда в цене загадочность бровей,
Я вижу:
Время маленькой старушкой
Уходит от постылых сыновей.
По улицам, где празднично от снега,
Пройдет, не поклонившись никому,
Но сквозь окно увидит человека
И в матери попросится к нему.

* * *

Поэт над братьями не княжит,
Он книги им читает вслух,
Молотит, стряпает, бродяжит,
Он служит нянькою у слуг.
Для них штиблеты драит ваксой,
Бельё стирает добела,
Питьё заморское и яства
Несёт на тридцать три стола.

Конюшню чистит и коровник.
Он служит триста лет подряд.
Но только рот они откроют —
Его словами говорят.

* * *

Ходит ветер, ищет мельницу,
Залетает в рукава:
Может, сердце перемелется
На хорошие слова.
Встану в поле, там, где ветрено,
Под грачиный перелёт.
Мне курган полынным веником
Пыль с ботинок обметёт.
Из серебряного месяца
Звёзды сыплются в сусек,
От добра лузга ответеся —
Через край ударит свет.
Вышел в поле — травы стелются,
Чаяк гонит от реки,
Только звёзды рассыпаются,
Только ноша тяжела,
Только что-то вспоминаются
Два отброшенных крыла.

Юлия ПОДЛУБНОВА

НА ЯЗЫКЕ УТОПИИ

Алексей Еранцев — один из признанных на Урале поэтов-шестидесятников. Он вполне представим в ряду с Алексеем Решетовым¹, а если разбираться в специфике письма поэтов следующих поколений, например Юрия Казарина, то и здесь окажутся значимые параллели. По крайней мере, визитной карточкой Казарина стало то, чем Еранцев вынужден был закончить: особое прочувствованное почвенничество, точная яркая метафорика, сдержанная интонация поэта, помнящего о пережитой боли.

Тем не менее за пределами региона Алексея Еранцева знают мало, при том что Евгений Евтушенко включил его стихотворения как в «Строфы века», так и в «Десять веков русской литературы». К примеру, известны лишь две неуральские исследовательские работы последнего времени, посвящённые поэту, обе — авторства тверского профессора-пушкиниста Юрия Никишова². И далее приходится констатировать лагуну, поскольку имя Еранцева может что-либо сказать лишь небольшому количеству ценителей советской оттепельной поэзии, литературоведов и профессиональных литераторов.

Однако если говорить о всесоюзных контекстах, то стоит заметить, что Алексей Еранцев и при жизни не был поэтом, как иные шестидесятники, обласканным славой. В 1971 году его упоминает на страницах «Комсомольской правды» Вадим Кожин (статья «Климат поэзии») в ряду авторов из провинции, которые смогут повлиять на развитие советской поэзии. Пожалуй, это упоми-

¹ См.: Никишов Ю. Звезда Алексея Еранцева // *Еранцев А. Избранное*. Курган: Зауралье, 2007. С. 333, 349, 430.

² См.: Никишов Ю. Звезда Алексея Еранцева; Он же. Философская глубина стихотворений Алексея Еранцева // *Studia Humanitatis*. 2016. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskaya-glubina-stihotvoreny-alekseya-erantseva>

См. также сб. «Журавли Алексея Еранцева». Курган, 2012.

вание и выпуск издательством «Советский писатель» сборника «Талица» (1973) стали пиком признания Алексея Еранцева.

Курганский писатель Иван Яган полагает, что преждевременная смерть заморозила дальнейший процесс признания поэта³. Однако, как представляется нам, срок жизни в данном процессе не столь важен: 36-ти лет не всегда, но подчас достаточно как для формирования поэтической личности, так и для принципиального обновления представлений о пределах возможного в поэзии. И вот здесь видится самый нерв разговора об Алексее Еранцеве, поскольку в истории литературы он остаётся поэтом, написавшим некоторое количество (и немалое) достойных стихотворений, классиком уральской советской поэзии, поэтом, чётко вписанным в традиции (как минимум в две: советскую и почвенническую, впрочем, не исключаящих друг друга), но притом не создавшим свой и только свой поэтический мир, свой поэтический язык.

Остаётся стойкое ощущение недопроявленности поэта Алексея Еранцева. Кем бы он стал, доживи хотя бы до 1990-х? Яркой и бескомпромиссной звездой почвенничества, как Юрий Кузнецов? Тихим и тонким лириком, мастером лирико-философской миниатюры, как Алексей Решетов? Кем-то иным, к кому не применим ни один сравнительный союз?

Очевидно лишь, что Алексей Еранцев принципиально не шёл на разрывы, ему претила любая социальная и художественная маргинальность (а ведь именно маргинальность становилась почвой для формирования крупных поэтов второй половины XX века). У Еранцева благополучная биография советского писателя. В 1961 году он оканчивает Уральский государственный университет и работает в газете «Советское Зауралье». Затем вступает в партию. Публикует стихи в журналах «Смена», «Октябрь», «Наш современник». В 1966 году его, молодого автора сборников «Вступление» (1963) и «Ночные поезда» (1965), принимают в Союз писателей. Биография дополняется и картиной мира, где нет места какой-либо метафизике, — только суровый реализм жизненного опыта советского человека. При том что советскость, которую мы столько раз уже упомянули, вовсе не ограничивала

³ Яган И. Многоликая и самобытная (Заметки о литературе Зауралья). Курган, 2007. Цит. по: *Еранцев Алексей*. URL: <http://kultura.kurganobl.ru/3578.html>

поэтическое сознание Еранцева, хотя, без сомнения, была одной из его весомых составляющих.

Говоря о творчестве Алексея Еранцева, Юрий Никишов отмечает, что оно довольно целостно и не делится на периоды: «Поэт на удивление сразу нашёл свой язык»⁴. Тем не менее дальнейший анализ сборников, предпринятый исследователем, последовательно опровергает это утверждение: курганский поэт развивался и менялся. Можно выделить два периода творчества Еранцева, связанных с его соотнесённостью с поэтическими традициями: советский (примерно 1959–1965 годы, сборники «Вступление» и «Ночные поезда») и почвеннический (1966–1972 годы, «Кумачовые журавли», «Глубокие травы», посмертная «Талица»).

Первые два сборника стихотворений создавались на оттепельной волне, с её идеалами и разочарованиями.

*В календарях не видано такого.
Зато бывают в судьбах времена,
Когда на десять зим, как бой суровых,
Приходится всего одна весна⁵.*

Другое политическое высказывание — стихотворение «Память» — тоже очевидным образом оттепельное. Оно постулирует возвращение к ленинским идеалам общества, пересмотревшего практики тоталитаризма, но не решающегося отказаться от идеи построения социализма. Образ Ленина, с «прицельным и лучистым прищуром», готовый войти «в зовущие сердца»⁶, создан — что очень заметно — с молодой искренностью, как бы вдыхающей «живое биение жизни» (Вячеслав Веселов) в клише советской ленинианы.

Оба стихотворения обозначают неразрывную связь курганского поэта с традициями комсомольской поэзии 1920–1930-х годов и с поэзией оттепельного времени в целом, а также с устойчивой советской системой образов, клише, художественных приёмов. Что характерно, Еранцев не идёт по пути новаций, которыми отмечено, например, творчество эстрадников, со всеми их «Лонжюмо», «Братской ГЭС», «Письмом в тридцатый век» (если

⁴ Никишов Ю. Звезда Алексея Еранцева. С. 315.

⁵ Еранцев А. Вступление. Стихи. Курган: Советское Зауралье, 1963. С. 7.

⁶ Там же. С. 10–11.

вспоминать ту же лениниану), но пытается говорить на сложившемся поэтическом языке, привнеся в советскую поэзию лишь молодую искренность. Для эпохи это уже немало. В конце концов, того же Евгения Евтушенко широко популярным и любимым сделало манифестированное желание говорить искренно, и только потом — мастерские аранжировки этой искренности.

В этом отношении важен лирический субъект раннего Еранцева. Молодой, открытый миру, верящий в обновление страны, готовый идти по всем дорогам вместе с такими же молодыми, как он, субъект, конечно, для своего времени типичен. Он неизменно почитает старших («Память»), но готов восхищаться своими ровесниками, взявшими на себя ответственность на каком-либо участке работы («Начальник»). Его привлекают молодёжные стройки, освоение целины и романтика дорог, которую ценители мира советского человека 1960-х Пётр Вайль и Александр Генис связали с «дорогой никуда»⁷, хотя за перемещения молодёжи по стране стояла в том числе и производственная прагматика. Для Еранцева имеет значение и сама идея судьбы как дороги, подчас тяжёлой, но ведущей только к лучшему — см. поэму «Дороги» о девушке, выбравшей вместо поступления в институт жизнь чернорабочего в Кургане.

При этом Еранцева не покидает ощущение общности поколения, осознание его миссии:

*Мы поднимались, как солдаты,
Сгоняли сон водой с ледком.
Калач, подмокший и щербатый,
Мы запивали кипятком.
Мы глохли в грохоте моторном.
И задыхались в злой пыли,
И нянчили в ладонях зёрна,
И жить без шуток не могли...⁸*

Собственно, в этой зарисовке, столь характерной для советской производственной литературы (вспомните, сколь мучитель-

⁷ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 2-е, испр. — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 368 с. С. 126-141.

⁸ Еранцев А. Вступление. С. 16.

но и напряжённо строила комсомолия Боярку в романе «Как закалялась сталь»), только способность шутить является знаком нового времени, нового поколения, обновлённой поэзии.

Лирический субъект раннего Алексея Еранцева довольно целостен. Он находится в гармонии как с природным миром, так и социумом. Старики? Работа омолаживает («Скульптор») — в производственной литературе утверждение нередкое и отнюдь не издательское, воспринятое Еранцевым, как и многое другое, очень искренне. Люди рабочих профессий? Достойны уважения и поэтичны («Доярка», «Кондукторша» и др.). Ветераны? Безусловные герои, образцы для подражания («Учитель»). И только деятели рынка вызывают сатирическую усмешку поэта («Барахолка») — советская антимещанская риторика.

Внутренняя гармония говорящего субъекта, в какой-то своей части наследующая пушкинской (пушкинский канон в советской поэзии), вовсе не бездумна и безоблачна. Военное детство, нелёгкая женская доля, трудности на работе и в быту, наконец, неприкрытое горе — лирические зарисовки поэта полны скрытого и явного драматизма. Драматичным может быть даже пейзаж, как в стихотворении «Озимки»:

*А яблони, поверившие в лето,
Ещё не разгадавшие беду,
Губами лепестковыми, как дети,
Седые хлопья ловят на лету⁹.*

Предельная открытость жизни и осознание её драматизма, наверное, и есть самое ценное в ранней поэзии Еранцева, не очень самостоятельной, но принципиально обращённой к глубинам сознания, к человеческой душе.

С чем можно согласиться, так с утверждением, что у Еранцева довольно рано сложился набор художественных приёмов, которым он не изменял на протяжении всего творчества. Сюда относятся нарративизация поэтического текста, осознанная работа с сюжетом, склонность к обобщениям и символизации, использование потенциала сравнений и метафор. Поэтические образы Еранцева конкретны и осязаемы. И чем дальше, тем ярче тропы, острее сюжеты, очевиднее талант поэта.

⁹ Там же. С. 33.

*Там, на задворках, посреди
Подсолнечного гвалта,
Стучит у кузницы в груди
Тяжёлая кувалда.
Плуги куёт, подковы гнёт.
И там, в угаре плотном,
Всё дышит, дышит огонёк
Одним дырявым лёгким¹⁰.*

К концу 1960-х идеалы оттепели остались позади, наступило время новых ценностей. В литературе всё зримее заявляли о себе писатели-деревенщики с их консервативной идеологией¹¹ и традиционалистской картиной мира, где особое место занимали дом, деревня, родина. «На себе вспахал бы поле. / Хлеб посеял, дров запас, / Чтобы вспомнить и запомнить, / Как Россия началась», — писал Алексей Еранцев¹², словно бы оказавшийся за пределами советской утопии и обратившийся к опыту русской классики, особенно Есенина. Прочитированное стихотворение «За холмом, в зелёной пади...» не случайно помещено между выдержанными в духе советской идеологии «Думой» и «Флагом», открывшими сборник 1967 года «Кумачовые журавли». Советская риторика вновь, как это было, например, в 1930-е, использовала национальные идентичности и коды. Однако возвращаемое почвенничество, а иногда, как в случае Солженицына, растущее наперекор системе власти, в позднесоветское время освобождало писателя от многого. Неслучайно курганский поэт определяет в качестве родины Россию, отнюдь не СССР.

И вот здесь, как мне представляется, у Алексея Еранцева была возможность разрыва с советской традицией и пути, схожего, например, с путём Леонида Губанова: вон — за флажки, к предельной самобытности, к апофеозу индивидуального. «В стихах Еранцева появились напряжённые, драматические интонации, горечь, надрыв...»¹³, — точно подмечает Вячеслав Веселов. И...

¹⁰ Еранцев А. Глубокие травы. Стихи, поэма. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1970. С. 10.

¹¹ См., например: Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: НЛО, 2015.

¹² Еранцев А. Кумачовые журавли. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1967. С. 5.

¹³ Веселов В. Живое биение жизни // Еранцев А. Н. Звезда в траве: кн. стихов. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1990. С. 5.

разрыва не происходит. «Похожую эволюцию претерпело творчество его сверстников, талантливых, рано сгоревших поэтов Алексея Прасолова, Николая Рубцова...»¹⁴ Еранцеву претит всяческая оппозиционность, он выбирает конформный путь ускользания от официоза, постепенно освобождаясь от риторики газеты, от молодёжного и поколенческого мессиджа, от всего того, что не укладывалось в его гуманистическую концепцию «добрый человек живёт на доброй земле».¹⁵

Человек и природа — поэтическая тема зрелого Алексея Еранцева. Тема, позволяющая сказать больше, чем разрешалось советским писателям, тем более в регионах. Тема, разумеется, во многом почвенническая. Что ж удивляться, что центральным образом в художественном мире Еранцева становится земля, почва?

*Пусть сердце простучает землю,
Прослушает душу земля*¹⁶.

Образ почвы традиционно — мифологический и символический. Мера земли — это мера души. Человек поверяется отношением к земле. Самым страшным его преступлением становится отказ от земли, её продажа, предательство (см. поэму «Горсть земли», в другом варианте — «Голодный остров»).

В системе координат Еранцева человек на земле — это человек, живущий в деревне, осознающий свою связь с почвой и родом. Известно, что поэт сам купил дом в деревне и устроил во дворе настоящий крестьянский очаг¹⁷.

*По пояс в счастье, по колено в горе,
Я помню роцу на краю села:
Наверно, от берёзового корня
Любовь моя земная проросла*¹⁸.

¹⁴ Там же. С. 5.

¹⁵ Никишов Ю. Звезда Алексея Еранцева. С. 328.

¹⁶ Еранцев А. Кумачовые журавли. С. 74.

¹⁷ Веселов В. Поэзия родного дома. Художник и поэт на фоне города // Каменный пояс: альманах. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1980. С. 237–248.

¹⁸ Еранцев А. Лирика. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1974. С. 7.

Судьба деревни — непростая, полная радостей и горестей. Но деревня — это ещё и особое мироустройство, с сильными родовыми традициями, с непременным патернализмом, впрочем, не отменяющим почитание женщины-матери («Мать», поэма «Горсть земли»), и с возможно неявной, но отнюдь не выкорчеванной религиозностью. «Зелёные купола» — называется один из разделов книги «Кумачовые журавли». «Храм» и «Святой» — называются стихотворения из этой же книги, в которых и говорится о том, что, собственно, и заявлено в названии, разве что храм не совсем тот — рукотворный. «Пророк» — целая поэма, оставшаяся в рукописях вплоть до 2007 года.

Разумеется, в зрелой поэзии Еранцева затрагиваемых тем гораздо больше, чем здесь обозначено. У него есть стихи об Урале, о Ермаке, о Кургане, о голодном детстве, о поездке на море, есть проникновенная любовная лирика. Всё есть. Но принципиальнее для поэта изображение очень частного самодостаточного мира, находящегося вдалеке от крупных городов. Вдалеке от официоза, вдалеке от актуальной политики, вдалеке от литературной жизни.

К концу 1960-х в стихах Еранцева усиливается притчевое начало, всё более задействованы иносказательность и фольклор. Но эволюция — не революция. Еранцев остаётся верен самому себе, выросшему в пространстве утопии и говорящему на её языке.

*На тропах, нехоженных, вешних,
На тайной поляне лесной
Пьёт жёлтым бокалом подснежник
Весенний медовый настой.
В нём дождика светлая ноша,
В нём шёпот травы-муравы.
И солнцем на тоненькой ножке
Считают его муравьи¹⁹.*

¹⁹ Еранцев А. Кумачовые журавли. С. 61.

Ефим ЗУБКОВ (1947 — 1976)

Родился в Симферополе. Первые стихи написал 12 апреля 1961 года, они были посвящены полёту Юрия Гагарина и в тот же день напечатаны в газете «Крымский комсомолец». Позже печатался в коллективном сборнике «Моя Светлана», выпущенном «Лениздатом» в 1965 году. Выступал по Центральному телевидению. Окончил техникум, служил в армии. Работал слесарем, монтажником, мастером производственного обучения, руководил театральной студией. Жил в Ленинграде, затем в Москве. В 1973-75 годах занимался в Московской литературной студии при Союзе писателей. Покончил с собой в 1976 году.



А ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ НЕ БОЛЬНО

ПОПЫТКА АВТОПОРТРЕТА

*Читать снизу вверх (если серьезно)
сверху вниз (назло автору)*

Человек
наверное, я не ласковый
песню
ласковую
хотелось
очень
ласковую
только

ласковую
просто
ласковую песню
написать
как мне захотелось
хорошо помню.

* * *

какая
длинная зима
какие в городе
метели
как отощали
оскудели
тепла и ласки закрома

отдать полжизни
задарма
рискуя насмерть
простудиться
согреть за пазухой
синицу
какая скверная зима

* * *

Никто уже не скажет
«подожди»
сегодня мы
ни в чём
не виноваты
но в памяти
опять
идут дожди
 колонной
 равномерно

как солдаты
воспринимаю
капли на лице
как ласку
раздражительной Пальмиры
там
под дождями
пушкинский лицей
как старая
забытая квартира

* * *

Почему так странно
складываются судьбы
задумайтесь
это относится
к любой судьбе

* * *

Наверное
напрасно
а всё-таки
не зря
по-прежнему прекрасно
прибытие дождя.

Осенние заботы
толпятся за спиной
мой друг сказал
«охота
обзавестись женой»

поскольку осень
длится
поскольку дождь

идёт
желаю убедиться
что другу
повезёт

* * *

Когда-то меня впервые предали.
Сделал это друг.
Потом предавали ещё,
но было
уже не так интересно.

ВОКАЛИЗ

1. Почитаю факты
по Канту ли
Гегелю
Жизнь
де-фактум
и следовательно
уважение к факту
засчитаться должно
богом
кем-нибудь
всё равно

2. воспринима
емы едва ли
зимы
смешные пасто
рали
как принима
ема едва ль
судьбы
убогая мораль

3. но
предлагается выбор
между
строфой и верлибром
между
забавой и ленью
с привкусом
снегохотенья

4. какая скука
хвастать мужиками
безнравственность
растили под замками
а если говорить
о добродетели
как получилось
сами
не заметили

5. зачем
Господь
дозволил
бабе петь
не проще ли
оставить без
голосой
наличие
конкретного вопроса
предполагает ясности
на треть

6. зато
не ведаю когда
поняв
что боли
нету боле
опять увижу
жизнь
как поле

не
помещается в глазах
решив
что подобрел господь
забыв
кручину Магдалины
колени
торопясь раздвину
авось

* * *

Если встретишь
улыбающегося прохожего
ответь
возможно
это
хороший человек

* * *

девушка
давайте погуляем
времени
немного потеряем
поболтаем
разного насчёт

мальчики
давайте бить посуду
время
максимального абсурда
нехотя
а всё же настаёт

девушка
давайте погуляем

времени
немного потеряем
поболтаем
личного насчёт

мальчики
давайте мыть посуду
не бывать в отечестве
абсурду
этот фокус
с нами не пройдёт

девушка
давайте погуляем
ничего совсем
не потеряем
помолчим
добытого насчёт

мальчики
не трогайте посуду
повернитесь задницей
к абсурду
нечего
заглядывать вперёд

* * *

не стоит горевать
по мелочам
судьба и так
 убога
 но прекрасна
 решительна
 медлительна
напрасна
и каждому
чуть-чуть по мелочам

тем более
пора не замечать
идущего
 грядущего отлива
 беспечно
 милосердно
 терпеливо
 не стоит
 горевать по мелочам

* * *

дождь
 активен
 как хоккеист
 если

в
ы
л
о
ж
е
 н пас
 на
 к
л
ю
ш
к
у
где
промазавшего
рас-
плющит
свист
ливень в городе
водопад
ак-
 купированы

парадные
неужели вас
не обрадовал
дождь
случившийся невпопад

а я иду
чего глазеть
на проходящие трамваи
и только спутницу
к себе
как шайбу к борту
прижимаю

* * *

кумира
как будто бы нет
и всё же
и всё же и всё же
морозом
морозом пройдёт по коже
какой-то забытый поэт

наверно
он ведал секрет
и всё же
и всё же и всё же
мы тоже секретом владеем
мы тоже
себе
раздобыли секрет

не зря
мы явились на свет
и всё же
и всё же и всё же
добавил бы боже

чего ему гоже
да видно
в наличии нет

* * *

хочу
определённости
как в гавани корабль
чтобы во мне
как в доме
поставили кровать
и затопили печку
и горькую
на стол
чтоб
собутыльник вечер
постукивал перстом

неторопливо ужинать
затем зажечь
свечу
и долго-долго
думать
о том
о чём хочу

* * *

Гале

весна
прорастают
женские ноги
у толпы

РАЗГОВОР С САМИМ СОБОЙ

любимый
Ефим Григорьевич
не проще ли
застрелиться
уж если
в шутку не тянет
валяйте себе
всерьёз

всё равно
попрошу повтори
не согласен
что прожил
подпольно
колокольня стоит
на крови
разворованная колокольня

давно
про это
подумываю
можно сказать
собираюсь
никто из ваших
знакомых
обреза
не продаёт

начинается звук
изнутри
продолжается
сколько угодно
колокольня стоит
на крови
изумительная колокольня

любезный
Ефим Григорьевич

повеситься тоже
выход
строкою закончить
вдох

чем дожить
до чужого
«взорви»
лучше
шнур запалить
добровольно
колокольня стоит
на крови
приезжайте смотреть
колокольню

да вот
всё места
не выберу
и времени
не хватает
народ меня
беспокоит
подумает
что подвох

лечь под утро
а встать
до зари
жить нуждой
умереть добровольно
пол
действительности
на крови
а второй половине
не больно

Валерий ОТЯКОВСКИЙ

НА ПАРНАС ПОПЁР САМ

Вряд ли получится написать сколько-нибудь полную биографию Ефима Зубкова: источников мало, и все посвящены скорее личным впечатлениям от встреч с поэтом, чем рассказам о его жизни. Приехал из Симферополя («Фима-с-Кныма» — передразнивали друзья его причудливую дикцию), кочевал между столицами, преподавал в театральной студии и техникуме. Вино, несовместимость с режимом, ближе к концу короткой жизни — жена. И, конечно, горстка стихов, бережно собранных друзьями и изданных тиражом в сто экземпляров (выходные данные грозят: «Книга не предназначена для коммерческого использования»).

Увы, датировок и хронологий не сохранилось, механизмы творческой эволюции скрыты — так что остаётся воспринимать его поэзию как цельный феномен, а не как динамичную историю. Можно лишь гадать, в каком отношении находятся стройные ряды привычной метрики и играющие графикой лесенки, наивно-восторженные стихи о любви и размышления об обществе — было ли это переходом от одного к другому или параллельными попытками найти для каждой темы свой способ высказывания.

В автобиографии Зубков рассказывает: «Первые стихи написал 12 апреля 1961 года. Они были посвящены полёту Ю. А. Гагарина». Это — ключевой поэтический миф, из рефлексии над которым вырастает творчество. Хотя сами космические свершения почти не шумят в его текстах — вместо шестидесятилетнего стремления к эпохальному он интересуется малым. Собственно космоса в его стихах также нет, но ощущение того, что Земля негерметична, способна отпустить человека, определяет оптику.

В первую очередь это ведёт к трансформации лирического героя, лишая его «героичности». Лучшие стихи Зубкова — это попытка понять Другого как себя, увидеть посторонним взгля-

дом глубоко личные чувства и переживания. В отличие от многих современников, Зубков не старается всеми силами доказать собственную неповторимость, он ищет общности и компании, от лица которой можно будет слагать несубъективную лирику, лирику искреннего множества. Свой необычный взгляд на мир он хочет разделить с кем-то, стремится найти единомышленников по сокровенному, мечтает сделать общим знаменателем то, что принято считать интимным. Отсюда — частое в стихах «мы», потому же многие из них называются «Песенками»: этот жанр подразумевает коллективность. Перед нами — попытка вслушаться в Другого, не теряя при этом самости.

Однако эта компанейскость — мнимая: гусары и народовольцы, которым приписываются «Песенки», никогда не стали бы распевать его тексты не только из-за немзыкальности, но и из-за нетипичности, которая подаётся как норма. Впрочем, это и не распространённая в неофициальной литературе склонность к маргинальности как таковой, ибо андеграундная направленность «против» чаще всего приводила к образованию идентичной системы, только перевёрнутой наизнанку. Отличались от массы по шаблону, а настоящие индивидуальности не вызывали сочувствия, если только не были гениями. Зубков не гений и не революционер — обе этих роли подразумевают властность, повышение голоса, к чему он в стихах не способен. Одна из важных тем Зубкова — механистичность, заранее обозначенная общественная роль каждого современника. Поэтому его интересуют чудачки, для которых «вопреки» — не жизненный принцип, а самая жизнь: вместо разрушения рамок общей культуры они устанавливают какие-то собственные границы:

*...всем расчётам вопреки
(предпосылок никаких),
эта девочка ждёт затмения,
как решают: быть или не быть.
Просто вечер. Ложатся тени.
Прихожу. Говорю про быт.
А она говорит:
...затмения,
жду затмения, — говорит.*

Его чудики в каком-то смысле ламанчские идальго, и сам автор иронизирует над этим: «Поржавели по музеям / Все доспехи Донкихотов / На дорогах Ваших быстрых / Россинатов не встречал». Эти люди для Зубкова — соль земли; их непризнание (и отсутствие стремления к признанию) служит гарантом искренности, а именно в искренности их сила. «Песенка древней Руси» — это рассказ от лица уходящих в поход воинов, типичных героев, воспеваемых в эпосе. Но главное в стихотворении — не эти витязи, а «дневальные», на которых они оставляют родную землю. Незримые хранители, не попавшие ни в одну летопись, но без которых невозможно продолжение жизни, — вот с кем ведёт диалог Зубков.

Выбор таких собеседников и определяет почти полное забвение наследия поэта. Единственный текст, нашедший признание, — песня «Корабли детства», но на форуме израильских бардов (!) можно найти сообщение о том, что она принадлежит некоему Роману Саравайскому. Известность как-то не идёт его напряжённым текстам, даже известность среди поэтов: для интеллектуалов он недостаточно тёмный, для популярной поэзии — слишком сложный.

Хотя для современного читателя в его стихах и нет почти ничего авангардного — тексты совсем не герметичны, явно создавались для диалога. Поэт чувствует драматургию высказывания, постоянно обращаясь к самым причудливым ролям — от Шахерезады до Пушкина. При этом избегает стилизаций: персонажи изображаются человеком второй половины XX века, и автор не даёт ни на секунду забыть об этом. Рольевым моделям посвящен цикл «Бредов», где Зубков показывает сумбур внутренних миров дизайнера, живописца, ангела и режиссёра. Наверное, в последнего ему и перевоплотиться не пришлось, его тексты — работа не актёра, а именно режиссёра. Поэт руководил театральной студией, рассказывал студентам про западный авангард, знал Ионеско и Брехта — в рисуемой им модели мира видно влияние модернистов, уцелевших в мясорубке европейских войн.

Зубков чувствует, что максима «вся жизнь — театр» имеет трагическое звучание. Но он не восстаёт против тоталитарности рока, предначертанной социальной роли — лишь наблюдает за ними со стороны. Судьба «чуть-чуть не по плечам» человеку, невозможно жить с осознанием диктата бытия. Поэтому так ча-

сто персонажи Зубкова убаюканы течением жизни — нонконформизм может разрушить видимую гармонию их существования. Но этот уют опустошает, высасывает из человека жизненные силы. Не то чтобы убивает творческую свободу — делает её ненужной: «потребностью / в уюте / обременяют нас / последние минуты / на выставке проказ». Даже сильные мира сего не ответственны за абсурдность этого порядка, будучи его жертвами:

*Для царей никто не пишет сказок.
Пишут докладные и доклады,
рапорты, доносы за декаду
и проекты строевых уставов.
Если письма — это дипломатия,
манифесты — так трещит монархия.
Им на подпись подают указы,
грамоты, бюджеты, буквари.
Для царей никто не пишет сказок:
понимают, заняты цари.*

Этот абсурд космичен, а космос, повторюсь, безличен. Поэтому слабее всего у Зубкова те стихи, в которых он рассказывает о себе, а не о других. Его любовная лирика так искренна, что автор сбивается на клише. Обращения поэта к Богу остроумны, но не исповедальны. Уже название стихотворения «Молитва на всякий случай» выявляет то ли неиндивидуальность, то ли необязательность его веры. Один из подобных текстов начинается Блоком («Девушка пела в церковном хоре...») и заканчивается Блоком же («А монисто брэнчало, цыганка плясала / И визжала заре о любви»):

*Пела женщина о том,
что кончаются печали,
на смерть вцепятся вначале,
но забудутся потом,
<...>
что живётся налегке,
но грустится то и дело —
целый вечер, шельма, пела
на каком-то языке.*

Зубков конспектирует известную «Трилогию вочеловечения», но вместо напряжённой религиозной трагедии у него выходит размышление о судьбе и быте.

Вообще же, с Серебряным веком поэта связывает не так уж много, куда плодотворнее искать источники его вдохновения в современной ему поэзии, в первую очередь — у Андрея Вознесенского. «Монологи» последнего (то от лица битника, то — от Мэрилин Монро) — такие же дёрганые потоки сознания, как «Бреды» или «Песенки» Зубкова, разве что у младшего поэта сделан акцент на механистичность, казалось бы, индивидуальных сознаний. На разнузданную типографику зубковских стихов (о ней чуть ниже) значительное влияние оказали экспериментальные «Изопы». В воспоминаниях Леонида Гольдберга рассказывается, что Давид Самойлов сказал Зубкову на семинаре: «Я не говорю вам “да” т.к. не понимаю ваших стихов, я не говорю вам “нет”, боясь убить нового Пастернака». Но если в Зубкове и есть Пастернак, то именно прошедший через призму восприятия шестидесятников. В тех же воспоминаниях, кстати, говорится, что Зубков «так и не воспользовался рекомендательным письмом к Андрею Вознесенскому, <...> на Парнас он попёр сам». Вполне в духе адресата письма, который, по собственным словам, «был убеждён, что в поэзию не входят по протекции».

Отличие Зубкова от шестидесятников выдаёт то направление, по которому пошла неофициальная поэзия семидесятников: вместо ярких эмоций и громких выкриков — работа с языком как конструктом. Хотя Зубков не дорастает до радикализма лианозовцев и местами в нём ещё слышна инфантильность эстрадных, сам вектор прослеживается весьма точно: на смену восторженному желанию менять окружающее приходит осознание неизменной статичности, вместо интереса к ленинизму — равнодушие и презрение к любой идеологии.

При этом кумиром поэта был идеологичнейший Маяковский. Ян Прусский вспоминает о том, как был у Зубкова в гостях: «Когда я уходил, на стекле кухонной двери увидел фотографию Маяковского. Не заметить сходства Ефима с ним было невозможно. Это не было чисто внешнее сходство». Другой автор вспоминает спонтанную двухчасовую лекцию о футуристе, сходу прочитанную поэтом. Маяковского Зубков и прямо называет в стихах:

«Меня любимая не бросит / и лучший друг не подведёт: / есть треугольник — Лиля, Ося, / Володя — кто его поймёт».

Поэта революции Зубков воспринимает совсем не революционерному, это не тот ранний Маяковский, которого Елена Шварц назвала «нашим Рембо». Но и не другой, которого та же Шварц назвала «мёртвой и уродливой ветвью». Футуристы в представлении Зубкова открыли новый язык, но весь их эпатаж и польхание совсем не слышатся в его стихах — как и послереволюционное служение власти. Вот, например, как он смягчает взрывной лозунг о пароходе современности:

*Когда избавлюсь ото всех забот,
чтоб объяснить, куда девал заботы,
я нарисую длинный пароход,
а их оставлю где-нибудь за бортом.*

Маяковский, к которому обращается Зубков, — автор не «Вам» или «Нате!», а «Юбилейного» и «Необычайного приключения». Это не борец с буржуазной скукой или певец нового строя, а одинокий гений, слава которого мешает ему общаться с людьми. У Зубкова, конечно, никакой славы нет, но он также не может найти собеседника. Весьма органично, что он был учителем: это слышно в его стихах — не дидактический пафос, а желание найти объект для разговора. В одном из стихотворений поэт обращается к статуе, и отсылки к «Юбилейному» заставляют предположить, что это памятник Маяковскому. При этом лирический герой — не наследник и не продолжатель поэзии классика, а лишь его внимательный читатель:

*давайте с Вами
молча посидим
ни скромничать
ни важничать не станем
приятно ли скучать на пьедестале*

<...>

*пусть вечер не наступит
а обступит*

*и тривиальной песенкой
разлуки
Вам подтвердит
что я необходим*

Очевиднее всего то влияние, которое оказала на Зубкова лесенка Маяковского. Разорванный, разбросанный по странице текст концентрирует внимание на визуальном измерении стихов. Изощёренная типографика не слишком влияет на ритмический каркас — как и у Маяковского, эти эксперименты можно «переписать» более или менее традиционными размерами, разброд и шатание строк не влияет на звучание. Но если привычная лесенка не стремится к какой-то фигуративности, то для Зубкова визуальность несёт дополнительный смысл¹. Стремление подключить изобразительный аспект вкупе с характерным шрифтом печатной машинки вызывает в памяти «Стихограммы» Пригова. Однако у того визуальное явно доминирует над вербальным: это не стихи, которые можно увидеть как изображения, а картины, где мазками служат слова. У Зубкова же эксперименты остаются текстами, где графика хоть и вносит дополнительную нагрузку, но не выходит на первый план. Иногда эти смыслы весьма очевидны (стихотворение об икебанае сделано в форме растения), иногда — туманны и невербализуемы (то есть собственно живописны).

Конечно, тот факт, что поэт не дожил до публикаций этих текстов, несколько затрудняет идентификацию некоторых приёмов. В книге факсимильно воспроизведено стихотворение «Мы люди подневольные» о механической жизни советских полуроботов, где от руки вписана единственная жизнеутверждающая строка. Уже никто не ответит на вопрос о том, задуманный ли это жест или попросту черновик. Чувство гармонии придаёт его формальным ухищрениям какое-то внутреннее спокойствие и такт — это совсем не то, ради чего футуристы совершали свою революцию

¹ Стоит отметить, что Зубков постоянно апеллирует к музыкальному началу, прокламируя: «Россия музыкой живёт», но мы имеем дело не с внутренним свойством его стихов, а с неким концептуальным представлением об этом искусстве. Полтора десятка текстов озаглавлены «Песенка», на этот же жанр указывает подзаголовок цикла «Стихи с пушкинскими эпиграфами», ещё и «Зонг о двух профессиях». Лёгкий, беззаботный жанр вскрывает всё ту же трагичность внешне бесконфликтного бытия, вместе с тем подчёркивая нерациональность, ассоциативность внутритекстовых связей.

в поэзии, но созданный ими инструментарий может быть применён и так.

Рефлексия по поводу поэтической традиции, конечно, не может обойтись без солнца русской поэзии — и Зубков пишет небольшой цикл «Стихи с пушкинскими эпитафиями», да и другие тексты начиняет узнаваемыми цитатами. Пушкин у Зубкова выглядит странновато — с одной стороны, это явно не «школьный» поэт, но с другой — отсутствует и популярный (у того же Маяковского) пафос счищения хрестоматийного глянца. Скорее обращение к Пушкину — это попытка использовать известный поэтический код для автокомментария: эпитафии говорят не с классиком, а с читателем.

В целом же Зубков стремится вырваться из-под чужих влияний, но поэтическая традиция так же тоталитарна, как причудливы траектории судьбы. Птица — вечный спутник поэтов, стоит вспомнить хотя бы державинского снегирия и мандельштамовского щегла. Зубков, явно имея это в виду, связывает две темы:

*есть аллегория
птица судьбы
древний набор
от орла до синицы
каждым
давно облюбована птица
шансы известны
и дни сочтены*

Расстояние от орла до синицы — это весь размах поэзии, от эпоса к камерной лирике. Вся длинная традиция вызывает у Зубкова желание спорить. Постоянное стремление уйти от судьбы заставляет его в буквальном смысле переворачивать свои стихи с ног на голову — «Попытка автопортрета» сопровождается примечанием, предлагающим читать его снизу вверх. В этом тексте он признаётся: «Человек / наверное, я не ласковый», но в одном из самых тёплых стихотворений проговаривается:

*Отдать полжизни
задарма
рискуя насмерть*

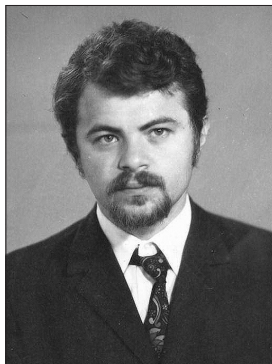
*простудиться
согреть за пазухой синицу
какая
скверная зима*

Как ни пытается поэт сбежать от выбора между птицами поэзии, своя у него всегда за пазухой. Эта птичка — сородич пушкинской, дающей удивительное утешенье: «За что на Бога мне роптать, / Когда хоть одному творенью / Я мог свободу даровать!»

Но зима брежневского застоя — совсем не пушкинская весна. Когда нет сил противостоять бурям, лучше уж согреть птенчика, чем строить из себя «неласкового» человека. Оказавшийся поэтом противоречий, выбирающий между традиционной лирикой и нарождающимся постмодерном, своеобразно читающий классиков Зубков сетует в одном из текстов: «как мало молодости остаётся». Увы, он нашёл лишь один выход из вечного абсурда и продлил свою молодость до бесконечности.

Наум КАПЛАН (1947 — 1978)

Родился в Кишинёве. В 1969 году окончил филологический факультет Кишинёвского государственного университета. Служил в армии. Работал сборщиком на заводе, кинооператором, фотографом, сменил несколько других профессий. Печатал заметки в газетах, часто под псевдонимом из-за «пятой графы». При жизни не смог издать ни одного сборника стихов. В июле 1978 года погиб и автокатастрофе. Первая посмертная публикация стихов состоялась в 1989 году в коллективном кишинёвском сборнике «Дельтаплан». После смерти выходили подборки в журналах «Звезда», «Горизонт» и др., в периодических изданиях Нью-Йорка, Сан-Франциско, Тель-Авива, Мюнхена.



НЕТ НА ЗЕМЛЕ АПОЛЛИНЕРА

РЕПОРТАЖ

Пули, как мёртвые птицы,
сабли, как светлые реки,
планы, как длинные спицы,
ястребы, как человеки,
думы, как голые ноги,
ягоды падают в море,
смерть, как трава на дороге,
белые скатерти в морге.
Деньги, как белые спины,
вина, как бёдра и плечи,

груди, как талые льдины,
а остальное далече.
Слёзы, как белые камни,
камень, как памятник хлебу,
фильмы увозятся в Канны,
души уносятся к небу.

1968

* * *

... Не затем, чтобы войлок хитонов
Загорался в горячих песках?
Чтоб у вахтенных в мире титанов
Волдырилось на главных перстах?
Шимпанзе чтоб в задумчивость впали,
И без всадников кони — в бои,
Чтобы ласточки вылились в пули
И крушили гнездовья свои?
Не затем, чтобы пыльные руки
Обхватили мне плечи, дрожа,
Чтоб рванулись кровавые звуки,
Как пожарники из гаража?
Не затем? А зачем мимо окон
Кто-то ночью поспешно прошёл?
Дорогая, дай спрячу твой локон —
Что-то слишком давно хорошо.

1968

ЦВЕТНОЙ ШИРОКОЭКРАННЫЙ

За слонами и лианами
среди голодных чёрных рыл
два бочонка с бриллиантами
царь в отчаяньи зарыл.
И уже в ином отчаяньи

за неслыханным добром
от Америки отчалили
три испанца впятером.
Не без удали поцапались
с нашим господом они
и объели до конца почти
пистолетные ремни.
И как с мухамисфалангами
змей хватали из травы,
и стонали вокруг лагеря
умирающие львы.
И предсмертно лихорадило,
и в бреду являлась мать,
и хотелось вспомнить родину,
да откуда её взять.
И гадали: двести, триста ли
или больше во сто крат,
и оценивали пристально
каждый мысленный карат...

Ко святым столбам привязана
их измученная честь.
Колдуны шипят над вазами:
всех изжарить и поесть.
Барабаны, плясы чёртовы,
и глаза твои светлы,
и над Африкою чёрною
на треножниках котлы.

1968

СЧАСТЬЕ

Молча судно обходит остров.
Это связано с мрачной, прекрасною тайной.
Неуместен и глуп голос чайки.
Волна впервые скалу толкнула
так странно.

Так же мой эротический вздох
неожиданн.

Кружит судно, пьяна команда.
На палубе пусто, как на крыше.

Мы сошлись или нет —
я не знаю.
Не помню,
какое назвала ты имя.

Декабрь 1969

ССЕЕГГОООДДННЯЯ

Вчера на земле было семь человек невидимок.

Это верно, не спорю.
Но сегодня один из них умер.

Эзидельдика — самый серьёзный.

В эту ночь мимо нашего дома
плыл невидимый гроб
и стояла
музыка без осадков.

И отчётливо спрятанный голос
указал мне пустую дорогу
по которой, не оставляя следов,
плыли сани.

А потом кто-то шёл нам навстречу
из окраины в город,
покупать пиво и сигареты.

Я смутился, поправил пижаму.

Эзидельдика унёс все мои слёзы,
и гроб его был невидим как утро.

Декабрь 1969

КТО УБИЛ ДЕДА ВАСЮ

В белом тельце моём
мы сидим и поём,
мы сидим водноём,
то пищим, то ревём.
Под нагим животом
потеплел чернозём,
мы лежим и плывём...
А за речкою дом.
Там — у стенки — беда.
Мужня кровь не вода.
Лесничиха седа;
Правда, слёз ни следа.
В алом небе гряда
К старику на свида...
Не прощусь никогда,
Что стрелял не туда.
Испаряется пот,
В тельце белом поёт
И шевелится рот;
Может, ужас пройдёт,
И забудусь вот-вот
В знойном царствии нот;
Ну а полночь сойдёт —
Уж никто не найдёт.

1968

* * *

Чуть в сторону
И дальше
И опять
По травам
И к тропе,
А там дорога,
К обочине
На камень не ступать,
По стылой зыби
И
Коснувшись Бога —
На грунт,
И дуб в усталости обнять
И средь высоких древ
По днищу леса, —
Во взгляд озёр.
И,
Раздвигая лето,
Чуть в сторону,
И дальше,
И опять.....

1969

РЕМЕСЛО

Уйду из-за стола,
Когда неспешный официант
Поставит долгожданный деликатес.
Потуплю взор в тот самый миг,
Когда бы уж наконец прочесть
В глазах любимой
Благосклонность.
В миг счастья
Подерусь со старым другом.

Порву однажды рукопись,
Когда уж внесена
Последняя, надрывная поправка.
Так в этой жизни
Повелевает поступать
Моё мне ремесло.

* * *

Я ленивый студент и гороховый шут,
но когда-то меня под венец поведут;
и во всякую ночь: в тишину и в метель
буду с милой моей я ложиться в постель.

Как я буду обласкан, как весел и сыт;
я позволю себе всё, что бог повелит...

Но пока я стою на другом берегу,
и чужая жена отдыхает в стогу.

1970

* * *

— Да, — отвечали ветки, —
Да, — отвечали ветки, —
Парень, мы тоже в клетке,
Парень, мы тоже в клетке.
Ветка к стволу прилита.
Ствол заползает в землю.
Кровью земной налитый,
Корень в потёмках дремлет.
Корень не видел неба,
Птичьего счастья не слышал,
Листва умирала на крыше.
А корень при этом не был.
Летели бы ветки в небо —

Их души мучительно ноют,
Но корень их кормит и поит,
А кто им заменит это?..

1968

ДИКИЕ ГОЛУБИ

призы кровавой лотереи,
отрава северных людей, —
голубоглазые евреи —
порода диких голубей, —

не крутонравные семиты,
собой поправшие пески, —
у тех чернилами налиты
возлезрачковые кружки, —

нет, здесь не торжество, не двойня, —
те — отдалённая семья:
и человеко-скотобойня
у них своя, и речь своя.

тебя магнитит к их гнездовью,
мой любознательный плебей,
но не пронять ничьей любовью
породу диких голубей.

тому, кто алкоголь проклятья
всё пил и выпил до конца,
враждебны братские объятья,
противны свежие сердца.

пусть хнычут римляне и турки
над памятью шальных побед,
пусть заплюют свои окурки
рабы в краях, где рабства нет;

но нет ни рабства, ни свободы,
и выбор суетный смешон
для некой сумрачной породы.
есть гон и лёт, и лёт и гон.

1970

МОЙ ДЕТСКИЙ РИСУНОК

Голубые ночи, матовые дни.
Ангелы хохочут, ведьмы жгут огни.
Корабли повисли в жаркой синеве.
Стоящие мысли мечутся в траве.

С целью их поимки на высокий берег
вышли невидимки, тихие как снег.
Хорошо их знаю, нежно их люблю:
завтра умираю, нынче — просто сплю.

1970

ОТКАЗ

Я смиряюсь.
Не станет твой дом моей церковью,
не станет.
Ты не дочь казнённого короля —
я ошибся.
Только зря целовал я твои руки,
Зря назвал своё настоящее имя.

Разве можешь понять,
отчего я сажу за столом и плачу?..

(Нет на земле Аполлинера,
а у тебя такие атласные груди).

1970

СОЛНЕЧНАЯ БУРЯ

Всё вспыхнуло. Взбесившееся солнце
ударило в октябрьский барабан,
и всех своих старух увидел мир,
на деревянных лавках ждущих сонно
известий дивных из заморских стран.

Я становился светом. Я оделся
шаманом и в бреду затанцевал,
я был хитёр и грустен, как Одесса,
и добр, как конь, сражённый наповал.

Беснуясь, я не знал, куда мне деться,
закрыв глаза, забыл родной язык.
Солёный, раскалённый запах детства
вошёл в меня внезапно, словно крик.

И понял я, как весь ему я предан,
как властно он в душе моей притих,
и понял я, что ни одну не предал
из праведных наивностей моих.

О сладкий дух, смиренный дух окраин...
Навеки, память солнечной поры,
свинцом печали я к тебе припаян,
хотя во многом вышел из игры...

Старухи спят на лавках деревянных,
над крышами стихает барабан,
и, как усатых, подбирают пьяных
и бережно разносят по домам.

1971

* * *

Далёкая тайная плаха,
По-тихому спрятанный прах —
Кровавые правила страха
Нас бережно держат в руках.

Минуя серьёзное слово,
Виляя, тянусь как лоза.
Полаю на звёзды и снова
Тяжёлые прячу глаза.

О площадь! Высокая плаха!
О старые правила страха!

1972

Василий ГЕРОНИМУС

НА СТОРОНЕ СТРАДАНИЯ И ДОБРА

I

АРХЕТИП СКИТАЛЬЧЕСТВА В ПОЭЗИИ НАУМА КАПЛАНА

Поэзия Каплана побуждает задуматься о вещах, казалось бы, элементарных, а на самом деле — непостижимых и едва ли вообще вполне познаваемых.

Сколько бы мы ни употребляли словосочетание «поэтический образ» и сколько бы оно подчас ни озадачивало, мы всё-таки исходим из того, что всякий образ, не только поэтический, это общее в частном или общее как частное. О том, что такое художественный образ, написана не одна весомая монография, а всё-таки трудно, даже невозможно отрицать начальное смысловое ядро приведённого словосочетания. Всякий художественный образ — это нечто единичное и одновременно — наделённое общезначимым смыслом.

Лирика, как объясняет Ефим Эткинд в своей книге «Разговор о стихах», на фоне словесности вообще, несёт особое исповедальное начало, однако особая искренность лирики (совсем не обязательная, скажем, для эпоса) художественно ценна и интересна тогда, когда частный биографический опыт автора открыт и понятен, а главное, созвучен читателю. Не об этом ли писала Ахматова?.. «Чтоб быть современнику ясным, / Весь настежь распахнут поэт».

И вот эти простые истины, подчас даже трюизмы, обнаруживают свою таинственную грань и даже скрытую непознаваемость тогда, когда мы вслушиваемся, вчитываемся, вдумываемся в поэзию Наума Каплана. В самом деле, если, мысленно следуя за Капланом, отслеживая его шаги в поэзии, вникнуть в затронутый предмет, то всё окажется таинственно зыбким и появятся вопросы. А где, собственно, граница между общим и частным?

© Василий Геронимус, 2019

И если частное связано напрямую со временем, то общее в принципе связано с вечностью, но тогда где граница между временем и вечностью? И как вечность или, по выражению Свидригайлова, героя Достоевского, «клочки и отрывки других миров», проникает в нашу повседневную реальность?

Юдоль Наума Каплана — извечная еврейская неприкаянность. И, не побоимся сказать, она приобретает форму не только перемещения в пространстве, но и странствия во времени, скитания по эпохам. Благодаря своей масштабности не умекаясь в собственной эпохе, Каплан открыт и созвучен нам, он во всём и нигде... Вместе с тем, как своего рода беженец из прошлого, поэт познал его и оставил нам живое свидетельство о нём.

Жизнь поэта сложилась по-своему типично для еврейского интеллигента, но вместе с тем и несколько парадоксально, ибо сам тип творческой личности, который являет Наум Каплан, крайне редок, более того, романтически исключителен и не мыслим вне индивидуальных вариаций. Не будучи способен вполне вписаться в советский коллектив, он часто менял работу, его не печатали...

Будучи изгнанником среди своих современников, будучи, подобно Мандельштаму, изгоем «в народной семье», Каплан был как бы вытеснен из ниши времени в вечность. Вместе с тем характер социальных мытарств, которые переживал поэт, показателен именно для той далёкой от нас (и живо памятной нам, а значит, по-своему близкой) эпохи, на протяжении которой он мыслил и страдал.

Поэт переживает подобие египетского рабства, описанного в Библии:

*— Да, — отвечали ветки, —
Да, — отвечали ветки, —
Парень, мы тоже в клетке,
Парень, мы тоже в клетке.*

<...>

*Летели бы ветки в небо —
Их души мучительно ноют,
Но корень их кормит и поит,
А кто им заменит это?..*

Случайно ли, что в его стихах присутствует мотив блуждания во времени? Поэт поэтапно готовит к нему читателя. Перед нами является своего рода дорожная зарисовка, которой суждено перерасти в нечто большее.

*Чуть в сторону
И дальше
И опять
По травмам
И к тропе,
А там дорога,
К обочине*

Путешествие в пространстве постепенно и в то же время творчески неожиданно обретает новое качество, становясь путешествием во времени:

*И,
Раздвигая лето,
Чуть в сторону,
И дальше,
И опять.....*

Байроновский архетип скитальчества, который угадывается в этой поэзии, почти в буквальном смысле переводим на социальный язык и на метафизический язык страдающего еврейства. Этот романтический архетип узнаваемо соизмерим с судьбой богоизбранного народа-скитальца. Не случайно Пушкин на страницах «Онегина» в контексте западноевропейской литературы (едва ли не возглавляемой Байроном) упоминает *Вечного жида*. Он грезится Татьяне наряду с прочими романтическими химерами и фантамами, которые, так или иначе, ассоциируются у Татьяны с разочарованным героем, Евгением Онегиным, персонажем байронического толка.

В стихах, где являет себя упомянутая еврейская неприкаянность, возникает парадоксальная нота:

*Родился. Плакал. Жмурился от света.
В рассеянности дрыхнул у грудей.*

*Сопел в беспамятстве. И снова где-то
рассеянный был принят иудей.*

*(Мой однодневок, мой одноминутник,
нам не дано обняться никогда,
мы в разные христьянства окунуты,
но общая к нам падала звезда!).*

Как это *рассеянный иудей окунут в христианство*? И почему мы говорим непременно о *разных* стихиях христианства?.. Однако если выйти за пределы земной логики и углубиться в поэзию Наума Каплана, кое-что станет понятно и, главное, узнаваемо. Существует единый иудео-христианский корпус Библии, и сам Спаситель говорил: «Не нарушить пришёл я [закон], но исполнить». Итак, в каноническом смысле Новый Завет не отменяет Ветхого Завета, а скорее является его *исполнением*. В этом смысле христианин и есть подлинный иудей. Это кажется парадоксальным, даже безумным, но органичным для поэзии Каплана (и понятно почему). Сказанное, однако, не противоречит той уйме, даже бездне различий, которая существует между Ветхим и Новым Заветом. Вот почему у Каплана *иудея* сопровождает эпитет *рассеянный*. Мы знаем, что евреи были рассеяны по земле, и мы убеждаемся, что между Ветхим и Новым Заветом пролегает таинственная метафизическая дистанция. Вот эти расстояния, смысловые и географические, вновь и вновь полагают лирического субъекта Каплана в качестве изгнанника. Воистину трудно позавидовать его участи! Однако странствия по всему миру — мало того, по всей вселенной, — сообщают ему уникальную свободу и почти неземную мудрость. Пусть даже это страдальческая мудрость, добытая почти непомерной ценой.

II ОБРАЗ ЕВРЕЙСКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА В ПОЭЗИИ НАУМА КАПЛАНА

Поэтическая судьба Наума Каплана явственно напоминает об имени другого еврейского поэта-изгнанника — Иосифа Бродского. Как и Каплан, Бродский менял разные профессии,

маялся, тщетно пытаюсь как-то прижиться в советской действительности со своей личностной безмерностью. И, как мы знаем, Бродский пережил свою одиссею, познал всю горечь и всю свободу земных странствий, будучи насильственно отправлен (или буквально вытолкнут) за границу. Его зигзагообразному пути параллельны метафизические скитания Каплана...

В то же время параллель Каплана с Бродским как бы от обратного свидетельствует и о том, как варьируется в судьбе Каплана единый личностный архетип. В смысле литературных влияний Бродский был не чужд гигантизму Маяковского, который воспринял опосредованно — через поэзию Цветаевой. Марина Цветаева стихийно вторила Маяковскому — литературному «Голиафу», ощущая себя «безмерностью в мире мер». Для Бродского заявить о себе подобно Маяковскому *во весь голос* или подобно Цветаевой обнаружить *безмерность* было почти байроническим бунтарством. Известно, что Бродского преследовали не по политической статье (собственно, диссидентом поэт не был), а по статье о тунеядстве. Она грозила Бродскому вопреки тому, что поэт пытался устроиться на работу, чтобы хоть как-то выжить в советских условиях. Однако личностная и творческая самостоятельность Бродского не позволяла ему надолго задержаться ни в одном «трудовом коллективе», не позволяла ему толком ужиться ни с одним начальником.

В противоположность Бродскому Каплан по своей эстетике минималист. А по своему, как мы сегодня бы сказали, имиджу — обаятельно хрупкий еврейский интеллигент. И в противоположность всякого рода гигантизму его стихи отличает лирическая прозрачность.

*Твои мне открываются черты,
как будто бы в классической Венере;
голубушка с младенцем в полусфере,
итак, мы у таинственной черты.*

В дальнейшем герой как бы облегает контуры той, которую сравнил с классической Венерой.

*Лицо твоё загадочно светло,
и страсть моя тебя не занимает,*

*меня же безотчётно вдруг пугает
нелепый профиль тела твоего.*

*Как странен, как значителен итог
любви моей, слепых прикосновений,
какой простой, какой расхожий гений
ступает к нам сегодня на порог.*

Обаятельный минимализм эротического поведения лирического «я» — *слепые прикосновения* — соответствует прозрачности цитируемых строф. Сквозь многомерный флёр как бы проглядывает она; эмоции благородно сдержанны и служат созданию литературного портрета лирического «ты». Лирическое «я» настолько не стремится заявить о себе *во весь голос*, что... почти самоустраняется в финале:

*Грядёт игра, туманная игра,
но, милая, нам счастливо, не так ли?
Мы как-никак участвуем в спектакле
на стороне страданья и добра.*

Туманная игра — есть не столько лицедейство, сколько насмешливо мудрое самоустранение, принципиальный отказ от «ячества» во имя служения *добру*. Лирический субъект Каплана — это человек, которого как бы нет, однако сама эта фигура отсутствия, пожалуй, беспрецедентна (или почти беспрецедентна) в русской поэзии и значима как художественное открытие. Быть может, эпиграфом ко всей поэзии Каплана мог бы стать «Silentium» Тютчева, однако то, что Тютчев провозглашает в качестве программы творческого поведения или некоего личностного императива-меморандума («Молчи, скрывайся и таи...»), Каплан реализует на уровне поэтики.

В своём обаятельном минимализме Наум Каплан неизбежно задумывается о хрупкости человеческого существования вообще, о природной ранимости интеллигента и своего рода уязвимости поэта в этом мире. Так, в его поэзии является новая авторская версия дуэли поэта как своего рода метафоры его конфронтации с окружающим миром. Каплан с грустной иронией предлагает поэту — и значит, себе — уклониться от дуэли по причине ничтож-

ности коллективного или собирательного противника, по причине никчёмности павшего мира,

*где гостью оскорбленье
наносят просто так.*

Капкан свидетельствует:

*Пусть называют трусом —
на это наплевать,
я сам считаю плюсом
способность промолчать.*

Дальнейшая мотивация отказа от дуэли у Каплана связывается с высшим альтруизмом: поэт понимает, что его уход из жизни (и вообще смерть певца) — это опасный вызов миру.

*Поэт уйдёт из жизни —
и этим ранит всех,*

— пророчит Капкан, одновременно и предостерегая поэта от роковых, необратимых шагов.

III ПОЭЗИЯ МЕЖДУ СЛОВ

«Слова поэта суть уже дела его», — сказал Пушкин; осмелимся немножко перефразировать классика, предположив, что его слова имеют обратную силу. Жизненное поведение (то есть дела поэта) связывается не просто с отвлечёнными смыслами, но выражается в его языке, причём слово «язык» мы здесь можем употреблять едва ли не в хайдеггеровском смысле (Мартин Хайдеггер мыслит *язык* как нечто настолько же сокровенное, принадлежащее личности, насколько таким же атрибутом личности является *язык* — часть тела и речевой орган). Иначе говоря, философ считает два значения слова «язык» попросту синонимичными. (См. книгу Хайдеггера «Время и бытие»).

Минималисту Каплану сопутствует не просто благородная сдержанность на уровне смысла, но и стихия молчания в поэзии. Каплан работает с мандельштамовской «дыркой от бублика» — то есть с некими контурами, которые создаёт слово в окружающем пространстве. На их фоне слово таинственно немо или сокровенно.

Мандельштам в противоположность Цветаевой, Пастернаку, Маяковскому избегал одической громкости («С важностью глухой, насупившись, в митре бобровой, / Я не стоял под египетским портиком банка»). Он работает с тишиной или с дыркой от бублика, и случайно ли, что она — изобретение еврейского ума?.. Наум Каплан в социогенетическом смысле принадлежит к тому архетипу хрупкого и ранимого, но принципиального интеллигента, к которому принадлежал и Мандельштам с его еврейскими корнями.

Каплана вообще многое латентно роднит с Мандельштамом. Вот почему в стихах Каплана подчас важнее не то, что в них сказано, а то, чего в них не сказано.

*Я ленивый студент и гороховый шут,
но когда-то меня под венец поведут;
и во всякую ночь: в тишину и в метель
буду с милой моей я ложиться в постель.*

*Как я буду обласкан, как весел и сыт;
я позволю себе всё, что бог повелит...*

Позитивной картине некоего неопределённого будущего противостоит то, что есть:

*Но пока я стою на другом берегу,
и чужая жена отдыхает в стогу.*

Наивен будет тот читатель, который увидит здесь просто литературные портреты двух жён, — эти жёны носят собирательный характер. И речь даже не о них персонально, а о том, что поэт со своей внутренней безмерностью не уместается в параметры мещански понятого счастья. Несчастье или некоторая ущербность становится романтичнее и выше психофизической самодостаточности, которую человек способен обрести, обитая в насиженном месте.

Поэтическая тайна заключается, однако, даже не в сатире на благоустроенный семейный дом; такой сатиры в стихотворении, собственно, нет. Напротив, говорится о том, что и семья ничем не плоха, даже хороша, но ухоженного гнезда всё же недостаточно для того, чтобы личность поэта была полноценно реализована. Чего же ему не хватает? Вот это таинственное «нечто» и витает у Каплана между слов — в мандельштамовской «дырке от бублика».

Она присутствует и в «Песне» Каплана. И вот что там говорится (поётся?) о причинах бегства поэтов из России:

*Они бегут державного презренья,
от водки, от одолженных рублей,
от сна, от напускного вдохновенья,
от невозможных жён и матерей.*

Невозможные жёны и матери — это жёны и матери, которым не дано понять, вместить в свои сердца поэтов. Параллельно между слов мы читаем о том, что жизнь в России содержит иррациональную ценность, которая едва ли может быть описана словом. И всё, что мы могли бы представить в форме слов, относится к сентиментальным штампам — плодам *напускного вдохновенья*. А всё-таки между слов остаётся нечто, по сравнению с чем закеканский опыт... ну, что ли, недостаточен.

И в конце «Песни» возникает неожиданный патриотический мотив (хотя речь, конечно, не идёт о патриотизме официального толка). Каплан пишет о России, покинутой поэтами, которые из-за немогли от полной невозможности жить на родине:

*и худшая в их жизни половина,
и лучшая — всё остаётся тут...*

Чем же в России лучше, нежели на чужбине? Это «лучшее» снова остаётся в воздухе между слов, слова этого «лучшего» не вместят. Осмелимся сказать, что стихотворение названо «Песней» не потому, что оно требует непременно вокала, а потому, что устная или интонационная поэтика (то есть поэтика *не-слова*, иногда поэтика молчания) в «Песне» едва ли не преобладает собственно над вербальной поэтикой. «Песня» содержит своего рода

ребус: Россия — это хамство, водка, мракобесие, а всё-таки она дороже чужбины. Почему это так, понятно не из текста, а из подтекста, который по-своему опровергает текст (и едва ли оформляется вербально).

Двигаясь по следам Мандельштама, другого поэта-минималиста, Каплан выстраивает новую по отношению к Мандельштаму поэтическую вселенную. В отличие от Каплана, Мандельштам, сказавший «Природа — тот же Рим и отразилась в нём», мыслит некий космический универсум, однако для поэтизации избирает не столько крупное целое, сколько его детали, его составные части. Поэтику деталей Мандельштам отдалённо наследует у Горация. Каплан совершает новый шаг в направлении минимализма и воспекает (словами другого поэта) *полуслова и тени*, уже не предполагающие неременной «привязки» к крупному целому. Смыслы поэзии Каплана — это обаятельно ускользающие смыслы... или же ясные смыслы, которые всё-таки выявляются причудливым ребусным путём. Их надо угадывать.

Наум Каплан — поэт, не издавший за жизнь ни одной книги. И возможно, сам этот факт по-своему изоморфен (или, точнее, омонимичен) присущей Каплану стихии творческого молчания. Однако же, отразив свою эпоху в свете незримой вечности, тихий поэт Каплан поэтически ожил, наполнив своими стихами и наши дни.

Геннадий ЛУКОМНИКОВ (1939 — 1977)

Родился и жил в Баку. Поэт- и художник-аутсайдер. Работал чертёжником, картографом, фотографом, монтировщиком сцены в Бакинском театре оперы и балета, затем там же художником в декораторском цехе. Регулярно «издавал» свои рукодельные сборники — рукописные, а в последние годы иногда и машинописные, тиражом от одного до нескольких экземпляров. Погиб, сорвавшись с балкона при не совсем ясных обстоятельствах. Отец поэта Германа Лукомникова. Посмертно несколько стихотворений публиковались в антологиях «Самиздат века» (Минск — Москва, 1997), «Русские стихи 1950–2000 годов» (М., 2010; т. 2), газете «Лимонка» (№ 212, 2003), в журнале «Волга», на портале «Textura». Рисунки (со статьёй Ариадны Арендт об авторе) публиковались в английском международном журнале ар-брюта и искусства аутсайдеров «Raw Vision» № 97 (2018).



МИЛЬОНЭТАЖНЫЙ СОЛНЦЕГЛАЗ

МАРШ ГРОТЕСКОВ

Сено, солома, труба, барабан,
Бей асфальт под тяжестью песен,
Гробы городов превратим в океан
Радостей, счастлих, ликующих весен.

Треснул затхлый старинный быт,
Грядём пьяные, прокуренные и сытые,
Будет красным флагом обвит
Шар Земной, революциями умытый.

© Наследники Геннадия Лукомникова, 2019

Новые вселенные рубя топором,
Мчим сквозь века и расстояния,
Икра, шашлык, и кубинский ром,
Серп, и молот, и мечтания.

СОНМЫ ПУТЕШЕСТВИЙ

Каляки-маляки по шару земному,
Испытанный способ все звёзды пройти,
Потом вдруг прямая
 стремительно к дому —
И новые страсти увидишь в пути.

Арканю Нью-Йорк — непомерно богатый,
Но скатерть Союза — ужасно строга,
Иди докажи, что ты пятый-десятый,
Иначе энцика возьмёт на рога.

Масштабы мышления, слова и дела
Весьма необширны в сравненьи с бытём,
Моя голова от муры поседела,
Звезду исправляю чернильным битьём.

* * *

Позади миллиардная галактика,
Бесконечное количество вселенных,
На душе от путешествий Арктика,
В сердце тыща океанов пенных.

Театральная среда вокруг —
Звёзды танца, оперы вплотную,
И Пегас — мой закадычный друг —
Затащил меня в стихов пивную.

Раж планеты ширится, растёт,
Всё из-за того, что гениален

Я, любивший всех на свете тёт
В тишине роскошных тихих спален.

Так руби же новую главу,
Ибо зло лишь злом перешибают,
Сквозь богатств опавшую листву
Вижу будущих Нью-Йорков стаю.

Чуткий я палач и обедала,
Резвы мысли, словно полотёры,
В животе скандалы за скандалом,
Вот бы всё на свете было горы.

Путешествия совсем надулись,
Роскошь и богатство обалдели,
Эх, пустил бы я в планету пулю —
Хватит похваляться своим Дели.

* * *

Анимбра
воткус
флоринт
гребус,
Исчадно
вопля
плыл
моржа,
Канимбра
требус
перегребус,
Голодному
весь мир —
ежа.
Драднибра
кребус
клобусончик

Сверхжутко
съездил
по стране,
Избрыбоздил
всех рож
бусончик,
Гардыбуле,
гардыбуне.
Правдкривда
обуяла
миры,
Гардыбуне,
гардыбуле,
Сверхквадрильоны
взяли *Иры*
За восемь тысяч тонн брюлле.

КОЛОВОРОТ ЛЮБВИ

Сверлю глазами мелководье,
Мусоля пряностей заказ,
Тащу оскомину разводов
В мильонэтажный солнцезлаз.
Рыжеет чувство превосходства
Над эпитафией любви,
Ржавееет слова благородство,
Очистив мир от злой крови.
Верни, Пегас, моей лампы
И кельи скромный уголок,
А то анафемой рулады
Покрою страсти закуток.
Плешив измученный зайчишко —
Чужой пирог всегда вкусней,
Скопил немного золотишка
Известной подлостью своей.
Рыдает сразу в трёх квартирах,
Свой тощий зад укутает в плед,
Не создавал себе кумира —
Он сам нахально прёт в обед.

ГЛЯЖУ В ТРУБЫ

По волнам движется корабль,
Корабль движется по волнам,
Ползут по мачтам всюду крабы,
И трюмы все лягушек полны.

А я с любимою на лодке,
На лодке я плыву с любимой,
Все лодки, как известно, ходки,
И я гребу неутомимо.

А в небе реют самолёты,
И я разок укротил небо,
Я ей бормочу анекдоты,
Она жуёт огурчик с хлебом.

Вдали макет родного края,
В кармане сердобольный рубль,
Я песни тихо напеваю,
Гляжу своей любимой в трубы.

СОТОЕ БАКУ (В ПЛЕНУ МАКРОМИРА)

Приехал я куда-то в Андромеду,
А дальше всё никак, ни тпру ни ну.
Количеству Баку предела нету.
Наверно, это сотое Баку.

* * *

Андромеда далеко,
Там другие сны,
Там другие существа
Щупают носы.
Андромеда высоко,
Там другой компот,

И изящно и легко
Проступает пот.
Мчат другие корабли,
Лишь бы где-то мчать,
Поцелуй там — рубли,
Рук пожатые — мать,
Всё плохое шлют в музей,
Балуют труды,
Там умов лишь Колизей,
Тем, что есть, — горды.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ШОКОЛАД

Я был на балете, играла музыка,
Порхали артистки с цветка на цветок,
А я сидел и семечки лузгал,
И иногда плевал в потолок.
Никто не поверит, но, честное слово,
Понравилась мне
 балерина
 одна,
Я встретил её
 в ресторанной столовой,
Она уплетала
 хобот слона.
Никто не поверит, но, всеми богами
Клянусь, я увидел в меню
 балерин,
Одну заказал за сверкающий камень,
Подали её в обложеньи перин.

РОСТ

Земля, я б тебя сосватал,
Чтоб всю ощупав понять,
За талию за экватор
Обнял бы и стал!

* * *

...Из кустов искусства
Вышел чудодей,
Чистыми чувствами
Взволновал людей.

Потом потом
Прошибло насквозь,
Одежду оптом
Повесил на гвоздь,

Об пол он
Топнул дерзко
И представился:
— Аполлон
Бельведерский.

РЕЗОН

В колесе любви и зол
Мчусь, века перегоняя,
Новый ультрамодный стол
Снова в чём-то обвиняет.
У поэта нет границ
Ни во времени, ни в ранствах,
В хороводе земных лиц
Новых мур иное пьянство.
Всё материя и бред,
Великанов город спрятал,
Чтобы меньше жрали ед
Алюминевые пяты.

* * *

Ну и Музу себе откусил
Тот, кто дремлет, питаюсь стихами,
Кто рабочими скачет шагами,
Кто творит всюю армией сил.
Говорят, что ума не надо,
Если мышцы играют под кожей,
Если ходишь с нахальной рожей
Под кольчугой большого оклада.
Отзвоните и прохрустите
Что-нибудь в отношении денег,
И на Марсе какой-нибудь Беник
Вас проводит глазком нефертити.

БАЛЛАДА О ПАЛАТЕ

Скачь, конь моей любви,
Сердце обливается слезами,
Песню под бутылкой утопи
Ярыми налитыми глазами.

Мечь пыжится в окне,
Солнце окатило всех жарою,
В красном чуть подслащенном вине
Счастье наконец своё открою.

Мир делом озарен,
О тебе одной пою я песню,
Будет день негодный возмещен,
Как когда-то кто-то делал Пресню.

Царь песен и стихов —
Дикие мечты я обезглавил,
В пьяном куралесии грехов
Я тебя одну со мной оставил.

Трезв воздух ледяной,
Я иду сквозь снег, буран и вьюгу,
Вижу я свой памятник стальной
И под ним любви моей подругу.

Бит миг, что я в аду,
Отряхнув пылинки благочестья,
В райском эlegantнейшем саду
Издаю стихов я перелесье.

Дань огненной любви
Шляется по звёздному базару,
Всей своей ценою улови —
Где, когда, какую дали кару.

Пляж мается вдали,
Окати стихов волной планету,
Рыжею лисицею любви
Двое неизвестные согреты.

Я в знанье перспектив,
За моей спиной стоят миллиарды,
Твёрдый словно пень стоит штатив,
Строф лукавых злые леопарды.

Сгинь, смрад иных времён,
Я отягощён одною мыслью —
Сбросить притаившийся мильон —
Диалектик медленные Вислы.

ВЫХОД

Ни денег, ни товаров у пиита,
Стяжатель — мир, — Иуда и подлец,
Всё завуалировано, шито-крыто,
И самочувствие как в лоб свинец.
Сто рук у дерева и каждая гутарит,
Застывших знаков немота и честь,

Сто ног у дерева в земли сыром амбаре
И каждая вбирает века мечь.
Всё адски трудится во тьме грядущих светов,
Зеницы ока ищут Енный Свет,
Устал от путешествий и Советов,
Покой, покой, покой — душе совет.
Нью-Йорк, ракеты, самолётов стаи
Сумеют отлягать приставший мир,
Но космос негостеприимен, как Китай,
Осталось из планеты сделать тир.

СКРЕЖЕТ

Просчиталась мура бесконечных размеров,
Глаз циклопа — планета осталась вдали,
Я во власти иных убеждений и дверей,
Надоело шататься в болотах, в пыли.
Уникальных миров уникальная детка,
Предо мною бумаги волшебная нимфа,
Стобоядно остра, изыскательно метка,
В ритмов вечном венке раскрасавица-рифма.

НАДУВАТЕЛЬСТВО

Папа
долго
фыркал,
шарик
он
надул.
Шарик
л-о-п-н-у-л!!!
Дырка.
Кто ж
кого
надул???

ОКЕАН И ЛУЖА

(басня)

— Нас много, ты один, —
Сказала Лужа Океану,
— Хоть ты и важный господин,
Якшаться я с тобой не стану:
Лягушки любят нас,
И даже Человек
Пришёл и развалился,
Как в кровати...

Тут начался прилив,
И кончили свой век
И лужи,
И лягушки,
И блеватель.

* * *

Толстой написал страницу,
Островский закончил пьесу,
Колумб обнаружил Америку,
Кеплер нашёл звезду,
А я обошёл границу,
Дал новый толчок прогрессу,
Спокойствием сделал истерику
И счастьем — езду.

ГИМН ТРУДУ

Деталь вытачивая сложную,
Кладя с цементом камень в здание,
Иль, выпекая слов пирожные,
Страны своей влачу задания.
Рыдван судьбы толкаю просекой,
Неужто в мире всё материя?

Пиано звуки льются россыпью,
В грядущем заново уверен я.
Сто гладиаторов политики
Врубилась в тушу человечества,
Они богатыри — не нытики,
Каждый дерётся за отечество.
Я созидаю, строю, взвинчиваю
Ракету мира в небо штопором,
Всех Леонардо я довинчиваю,
Хоть путь в печать мурой застопорен.
Рыдания в цирке макрохохота
Под поездом в кино валяются,
В наш век энергии и грохота
Алфавит новый где-то шляется.

ПЕСНЬ О СОБСТВЕННОМ ЧУДЕ

Жизнь развивается и ищет
Иные формы бытия,
Смерть — это где-то странный прыщик
Владельцу не даёт житья.
Смерть — это хохот над вселенной,
Жизнь — это страшный океан,
Сколько товаров так надменны!
Не ухватить их толстый стан.
Везде «яхшы», а дома лучше,
Звенит стиха тугой набат,
Мебель, как здания на суше,
Я от поэзии горбат.
Мясо лиризма жру, потея,
Лечу на планере рубля,
Я в положении Антея
Мчусь над вселенною, трубя.
И этот пирожок не горький,
Стихи за тридцать семь рублей,
Забыл я школьные уроки,
Мозг мира, радость только сей!
«Пышны, душисты розы счастья,

Воркую, словно соловей...»
Но ждут пиита лишь напасти
Безгрешной Родины моей.
Да, я согласен, я отрава,
Яд, змей, колючий острый ёж,
Но почему такая слава?
Страна, где бог лишь медный грош...
Обжору славных томных звуков,
Речитативов языка,
Какая сила, злая мука,
Меня распяла на века?!

Валерий ОТЯКОВСКИЙ

ТУМАННОСТЬ ЛЯ ЛУКОМНИКОВ

Наверное, многие литераторы достигают метафизического блаженства в тот момент, когда их поэзия изливается из рукописей в поток поэтической просодии и, растворяясь в ней, меняет — хоть на атом — химический состав повседневной речи. Но стремления к этому совсем не видно в абсурдистских стихах Геннадия Лукомникова — они закрыты для языка. Эта поэзия не дарит, а забирает — это жест присвоения, ограждающий авторскую индивидуальность от хаоса речи.

Такие радостные и беззаботные на первый взгляд, его тексты полны проговорок о неприязни к внешнему миру: «Всё материя и бред», «Но космос негостеприимен, как Китай», «Впереди миллиарды лет / Безмянных мур». Подразумеваемая трагичность советского быта исключена из его текстов так тщательно, что это выглядит как минус-приём — старательно выписанные картины радужного и яркого мира подспудно показывают страх поэта перед окружающим.

В хаотичном макромире единственной стратегией выживания становится каталогизация, очерчивание хоть небольшого кусочка подконтрольного пространства. Творческий акт для Лукомникова — это акт отсечения лишнего, фокусировки расплывающейся словесности через поэтическую призму. В одном из текстов Пегас затаскивает поэта из открытого пространства в «стихов пивную», в другом — лирический герой просит дать ему «келью скромный уголок». На странице Германа Лукомникова на Facebook, где выложено много фотографий отца, сохранилась одна, на которой поэт ладонями изображает объектив, закрывая себе часть обзора¹, и другая, где он помещает в «объектив» из рук

¹ URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1313006958747610&set=a.1312995235415449&type=3&theater>

почти всю голову². Ставя себя в ряд исторических личностей, он находит своё призвание именно в упорядочивании:

*Толстой написал страницу,
Островский закончил пьесу,
Колумб обнаружил Америку,
Кеплер нашёл звезду,
А я обошёл границу,
Дал новый толчок прогрессу,
Спокойствием сделал истерику
И счастьем — езду.*

Стремление выстроить единственно значимый — поэтический — мир по личным законам, резко отличающимся от действующих в окружающей реальности, позволяет автору сказать: «я — комплексная Вселенная». Его образы выстроены в систему, Вселенная действительно комплексна, но её правила отличаются от предписаний здравого смысла.

Первая аксиома этого мира — гениальность автора. Сам факт создания стихов как бы приобщает пишущего к традиции, поэт провозглашает своё место в культурном пантеоне, панибратски обращаясь к Гомерам, Леонардо и Галилею. Рассуждая о своём таланте, он походя упоминает «муки лукомниковедов» (видимо, автор этого очерка — один из первых). Его возвеличивание не ограничивается задорной апроприацией литературных иерархий, он стремится подчинить себе и формальные внутритропические каноны. Например, сразу несколько его текстов называются «Сонет», но каждый из них состоит из четырёх катренов перекрёстной рифмовки с двумя самостоятельными созвучиями в каждой строфе. Никакого отношения к канонической форме это не имеет, но назначающим жестом Лукомников творит собственные поэтические законы.

Другой важный для него мотив связан с сексуальностью. Самые талантливые строки автора посвящены именно эротике, которая сквозит во многих текстах, от невинного «Клянусь, я увидел в меню / балерин, / Одну заказал за сверкающий ка-

² URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1313005638747742&set=a.1312995235415449&type=3&theater>

мень, / Подали её в обложеньи перин» до «Земля, я б тебя сосватал, / Чтоб всю ощупав понять, / За талию за экватор / Обнял бы и стал!»

Эти стихи ещё выше поднимают статус Лукомникова в выдуманном мире — он не только поэт божьей милостью, но и воплощение чистой маскулинности. Никакого образа возлюбленной художник не рисует, женщина для него — лишь объект чувства, а не самостоятельный субъект. Из этого преувеличенного внимания к себе, соединённого с незаинтересованностью в личности другого, рождаются строки почти обэриутского звучания:

*А в небе реют самолёты,
И я разок укротил небо,
Я ей бормочу анекдоты,
Она жуёт огурчик с хлебом.*

Метапоэтические мотивы постоянно переплетаются с эротическими, логично дополняя друг друга в этой лукомниковоцентричной модели мира. Свой *exegi monumentum* он снабжает не безымянным «народом», а вполне конкретной поклонницей: «Вижу я свой памятник стальной / И под ним любви моей подругу».

В пределах одной планеты такому таланту не уместиться — и ещё одним важным мотивом Лукомникова становится космос. Размышлениями и мечтаниями о внеземном полнится чуть ли не половина текстов поэта, он постоянно стремится вовне. В шестидесятые такой взгляд формируется под влиянием многих факторов, из которых главные, конечно, — это полёт Гагарина и бум научной фантастики. Источников литератор и не скрывает: космонавт назван первым среди действующих лиц незаконченной оперы «Длань Земли»³, а популярному жанру дань отдана в прекрасно иллюстрированном самим автором крохотном романе «Горящие глаза»⁴.

В лирике Лукомникова космос понимается двояко, и одни и те же образы могут противоречиво звучать в разных контекстах. Например, в одном стихотворении Андромеда — это завет-

³ URL: <https://www.facebook.com/notes/668709113177401>

⁴ URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=701979763183669&set=a.701979703183675&type=3&theater>

ная утопия, где исправлены недочёты дольнего мира: «Мчат другие корабли, / Лишь бы где-то мчать, / Поцелуй там — рубли, / Рук пожатые — мать», а в другом тексте та же Андромеда — символ безысходности бытия, ибо даже бегство в другую галактику не спасает поэта от опостылевшего родного города:

*Приехал я куда-то в Андромеду,
А дальше всё никак, ни тпру ни ну.
Количеству Баку предела нету.
Наверно, это сотое Баку.*

Объясняет это мерцание название текста: «Сотое Баку (В плену макромира)». Первая галактика вымышлена поэтом, это Андромеда его внутреннего творческого локуса, где правит грёза. Вторая же — реальная Андромеда паршивого бытия, безысходность которого для автора очевидна. В устойчивом противопоставлении для выражения разных полюсов могут использоваться одни и те же образы, бесконечным описаниям восторга внутреннего мира противостоит онтологическая серость мира внешнего:

*«Пойдёшь налево — умрёшь от блева,
Пойдёшь прямо — попадёшь в яму,
Пойдёшь направо — умрёшь от отравы»*

Напротив внешнего мира — бескрайнего и враждебного, стоит внутренний, управляемый космос Лукомникова, в каком-то смысле ручной. Хотя поэт без устали гиперболизирует, упоминая то «звёздный базар», то «миллиардную галактику», эти понятия не несут в себе тайны неизведанного, наоборот — вполне уютны и занимают своё строго очерченное пространство в его поэзии.

*Здесь только явства и бедлам,
Туманность ля Лукомников,
Средь ритмов, рифм и прочих лам —
Любовницы полковников.*

Строки «Новые вселенные рубя топором, / Мчим сквозь века и расстояния» из стихотворения «Марш гротесков» иску-

шают связать лукомниковское мировидение с учением Николая Фёдорова, однако вряд ли он был знаком с трудами основателя космизма. Вообще, поиск влияний в этой поэзии — дело затруднительное. Живя в Баку, он вроде бы не имел доступа к самиздату и редким дореволюционным изданиям, а помещённый в автобиографической повести «Не первый блин» список любимых книг показывает, что он внимательно прочитал всё достойное внимания в библиотеке им. Виссариона Григорьевича Белинского, но его эрудиция осталась в рамках разрешённой литературы.

Пожалуй, самым близким источником его космического пафоса является незаконченная поэма Маяковского «Пятый интернационал». О поэтической ориентации Лукомникова на лучшего, талантливейшего поэта советской эпохи говорят и сын поэта Герман⁵, и Данила Давыдов⁶. Но это влияние давит на Лукомникова, он не вступает с классиком в диалог, а лишь подражает его лирике (единственный удачный «маяковский» образ — «Мясо лиризма жру, потея»).

Две цитаты вскрывают различие поэтов: «Флейта-саксофон» вместо «Флейты-позвоночника» и умозрительный стотомник Лукомникова «Оказия» вместо вполне существовавших ста томов «партийных книжек» Маяковского — вот расстояние между ними. Если образ футуриста трагичен или монументален, то у примитивиста он стремится к внешнему изяществу, почти пародийной несветскости. Куда более мощным вдохновителем Лукомникова мог бы стать Северянин, прекрасно знавший, как довести пошлость до уровня художественного жеста. Эгофутуристические интонации у Лукомникова звучат оригинально и остроумно, но непоследовательно и не всегда уместно, из чего и приходится делать вывод, что гений Игорь не был прочитан гением Геннадием.

Через рисунки поэта (их сохранилось достаточно много, самые интересные оцифрованы его сыном и также выложены на Facebook), в частности «Красную серию»⁷, становится очевидным ещё один источник маяковских влияний на Лукомникова — младший поэт

⁵ Лукомников Герман. «Для меня в папином творчестве важно ощущение, что всё можно найти в себе самом...» // Textura. 20.10.2018. URL: <http://textura.club/german-lukomnikov-intervyu/>

⁶ См. настоящее издание.

⁷ URL: https://www.facebook.com/lukomnikov/media_set?set=a.667474969967482&type=3

внимательно рассматривал «Окна РОСТА», опубликованные в собрании сочинений старшего. Кажется, что социалистический лубок, его яркость цвета и скорость воздействия опосредованно влияли на примитивизм Лукомникова. По сути, «Окна РОСТА» формируют из десятков и сотен текстов свою микровселенную, где реальность мешается со слухами, причудливые противники лишены любого человекоподобия, а силы главного героя-пролетария гиперболизированы. Весь плакатный мир работает по несуществующим в реальности абсурдным законам — и Лукомников переосмысливает этот приём, делая его стержнем собственной поэтики.

Конечно, на этом поле он пересекается со столичным андеграундом, и лукомниковские совпадения с лианозовцами-соцартистами-концептуалистами не могут не удивлять. Самый цельный текст поэта, басня «Океан и лужа», напоминает «Жертву транспорта» Евгения Кропивницкого. «Размышления об одной проблеме» и «Объяснительные» сопоставимы с «Банальными рассуждениями...» и «Обращениями к гражданам» Пригова. Выпиленный лобзиком орнамент «СЛАВА КПСС»⁸ и вовсе выглядит подражанием Эрику Булатову, при этом весьма остроумным — если концептуалист, донося идею о переизбытке лозунгов, остаётся в рамках станковой живописи, примитивист создаёт артефакт, своего рода объектив, через который идеологема проецируется не только на запечатлённые художником пейзажи, но и в принципе на любое пространство.

Наряду с определением Данилы Давыдова «дикий андеграунд» я бы вспомнил термин Андрея Хлобыстина «народный концептуализм» — незнание широкого круга контекстов вынуждает Лукомникова изобретать множество не едущих велосипедов. Но вместе с тем впечатляет его чувствительность к прочитанному, впитывание крупниц информации. Сын поэта рассказывает: «Он имел некоторое представление о Хлебникове, но опосредованно, через Маяковского, который часто того упоминал и цитировал, особенно в статьях»⁹. В другом месте он также говорит, что поэт «входил в какое-то особое состояние и шпарил без остановки — стихи, прозу, рисунки... У него очень уверенная

⁸ URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1435946829786955&set=a.1435898486458456&type=3&theater>

⁹ Лукомников Герман. Указ. соч.

линия на рисунках этого зрелого периода. Иногда он записывал так — строчку за строчкой — некую поэму в тетради, — и когда тетрадь заканчивалась, то и поэма заканчивалась»¹⁰, и это напрямую корреспондирует с известным некрологом Маяковского: «У Хлебникова нет поэм. Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая весёлое недоумение Хлебникова».

В отличие от будетлянина, для Лукомникова денежная необеспеченность становится одним из критически проблемных мотивов. Целая серия его рисунков — это удивительные, всё возрастающие по номиналу, психоделические купюры¹¹. При этом рассказы сына полнятся упоминаниями о бытовой беспомощности отца, его неумении обращаться с деньгами — для него они были важны не как знаки вещей, а сами по себе, как индекс успешности, даже выплачиваемую по инвалидности пенсию он воспринимал как государственный гонорар за стихи. Поэт мечтал о славе футуристов, но при жизни так и не смог ничего напечатать. Посмертная его слава также невелика — считанные публикации (среди них жутковатым курьёзом видится появление «Марша гротесков» в национал-большевистской «Лимонке»), не до конца разобранный архив, отсутствие критики.

Увы, внешний мир так и не принял Геннадия Лукомникова. Чтобы не впасть в вульгарный психоанализ, вплоть до конца очерка не хотелось говорить о том, что поэт был болен шизофренией. В его стихах можно разглядеть нечто терапевтическое, они уж точно — не просто блажь талантливого внесоветского гражданина, а, быть может, попытка оградиться от мира врачей и больниц. Как помним, тюрьма — это недостаток пространства, а больница — та же тюрьма, но здесь избыток времени протекает в медикаментозно стимулированных условиях. Поток этого времени в итоге настиг поэта, и остаётся думать, что окно, в которое он вышел, было дверью во внутренний космос.

¹⁰ Там же.

¹¹ URL: https://www.facebook.com/lukomnikov/media_set?set=a.669031673145145&type=3

Данила ДАВИДОВ:
«“Дикий” андеграунд приходится
разыскивать буквально по крупичкам»

О творчестве Геннадия Лукомникова с литературоведом Дániлой Давыдовым побеседовали Елена Семёнова и Борис Кутенков

— Данила, насколько, по-Вашему, творчество Геннадия Лукомникова вписывается в русла основных поэтических течений XX века? Можно ли его осмыслить в рамках какого-то направления, хотя бы ассоциативно, или он (учитывая тотальную оторванность от литературной среды в реальной жизни) стоит особняком?

— Мне представляется, что даже в случае самого изолированного наивного автора, к примеру, говорить о полной внеконтекстности невозможно. Всё равно определённые осколки или фрагменты контекстов будут им сознательно, полусознательно или несознательно учтены. Тем более мы говорим о человеке хоть и изолированном литературно, но явственно имеющем собственное художественные интенции. Иное дело, Лукомников-старший, конечно, должен быть отнесён к авторам своего рода «дикого» андеграунда, который приходится разыскивать буквально по крупичкам.

— Можно ли считать Геннадия Лукомникова представителем наивной поэзии, учитывая то обстоятельство, что биография не сохранила его собственных оценок своего творчества? Если да, то какие художественные приёмы говорят нам о том, что это наивная поэзия?

— Я не думаю, что это в узком смысле наивная поэзия. Но и не рафинированный сознательный примитив. Это некое промежуточное явление, то, которое искусствоведы называют «культурный наив». С одной стороны, перед нами явные стилистические маркеры непрофессионализма (от спонтанно

неточной рифмы и невыдержанного размера, или от непонимания собственно стихового смысла понятия «сонет», который у Лукомникова предстаёт просто рядом катренов — не могу подозревать здесь сознательной игры, — до пафоса, максимально сближающего лирический субъект, подчас воспринимаемый как автопародийный, но им не являющийся, с некой затекстовой личностью автора). С другой стороны, перед нами всё-таки часто работа с очень разными стилями, вполне последовательная: от радикального авангардного графического стиха до безыскусной прозрачной лирики в духе деревенщиков, а такого рода частота стиля в общем и целом противоречит примитиву (хотя бывают исключения).

— **Любимым поэтом Геннадия Лукомникова, по словам его сына Германа, был Маяковский. Мы определённо ощущаем его влияние (гротеск, вселенскость, космичность взгляда, яркие эпатажные метафоры, неологизмы, иногда даже более неожиданное и непосредственное, чем у классика, расшатывание морфологических и грамматических форм). Как в этом контексте проявляется новизна творчества Лукомникова?**

— Маяковский — вне ориентации на более экзотические явления исторического авангарда — предстаёт здесь очищенным от политико-идеологического уровня восприятия текста — что сейчас вполне возможно (хотя неисторично и, собственно, опровергается многими примерами новой поэтической политизации), но в те времена, особенно учитывая изолированность Геннадия Лукомникова от поэтического круга неподцензурной словесности, выглядит нетривиально (хотя вспоминается рассуждение Льва Лосева, который в эссе «Тулупы мы» говорит о важности знакомства его поколения с историческим авангардом именно благодаря легитимированному советской идеологией Маяковскому; а ведь речь идёт о вполне рафинированном круге ленинградской «филологической школы»).

— **Заметно ли вообще в его стихах влияние футуристической поэтики — и если да, с чем мы имеем дело, на Ваш взгляд, — культурным эхом или сознательной ориентацией на определённую традицию? Можно ли говорить о нонконформизме в отстраивании от мейнстримной культуры?**

— Нонконформизм здесь присутствует безусловно. Я не готов говорить о конкретном влиянии исторических футуристов

(кроме Маяковского и, может быть, не ручаясь, разрешённых Асеева и футуристического последыша Кирсанова), но само обращение к графическому стиху, или зауми, или раёшнику, или метрической прозе, или абсурдистской парадраматургии, конечно, задаёт гораздо более широкий контекст, нежели широко доступные в то время источники. В то же время нельзя отметить и вероятное влияние легальных шестидесятников, эпигонов футуризма (Вознесенского в первую очередь, но и Евтушенко, и Рождественского), которые не могли не быть на слуху.

— Следы каких поэтов заметны ещё в творчестве Геннадия Лукомникова? Перевоплощены ли их интонационные или иные влияния и, если да, каким образом это достигается?

— Маяковский это понятно. Возможно, Виктор Соснора? Соблазнительно было бы назвать хеленуктов, поэтов Малой Садовой, участников группы Черткова — каких Лукомников-старший безусловно не знал. Есть основание думать, что могли повлиять прогрессивные западные поэты в русских переводах, — Гийом Аполлинер, Жак Превер, Пабло Неруда, Юлиан Тувим, Витезслав Незвал... Через такие источники, кстати, во многом создавались немаловажные предпосылки для неоавангарда. Что-то могло проникать и через театральную среду, с которой Геннадий Лукомников был связан: авангардные традиции в театре хранились под спудом, но, как ни странно, были теснее связаны с широким культурным социумом, нежели в литературе.

— «Анимбра / воткус / флоринт / гребус...» — интересное стихотворение, где заумь смешана со смысловой поэзией. Здесь возникает ощущение, что автор совершает эксперимент. Можно ли обнаружить в стихах Геннадия Лукомникова осознанный эксперимент либо всё это обусловлено случайным полётом фантазии?

— Это не единственный пример. Герман Лукомников подробно рассмотрел в чём-то близкий случай в своих комментариях к подготовленному им тому Юрия Смирнова — поэта, существовавшего одновременно в подцензурном и неподцензурном пространствах; но Смирнов всё-таки был поэтом, осознающим себя профессионалом, а Лукомников-старший — скорее поэтом, «призванным» на это место. Осознанность и неосознанность — понятия интерпретационно смутные; как нам провести грань между

глоссологическим озарением и штукарской холодной работой, не зная всех обстоятельств? Я бы предпологал, что всё-таки здесь речь идёт об озарениях, которые фиксировались в духе «а почему бы и нет». Эпоха в принципе подразумевала некоторый элемент возможного безумия и даже не вполне чётко обозначала границы допустимого и недопустимого в этом смысле, поэтому за первичным импульсом вполне могло идти осознание приёма; первичный импульс, однако, был для него первичным в самом прямом смысле слова.

— **Какую роль выполняют отсылки к хрестоматийным произведениям классики («И скучно, и грустно, и нету в Америки виз...») в его стихах?**

— Роль цитаты в тексте столь многообразна, что ей посвящены тысячи работ и будут посвящены ещё тысячи. Приведённый вами пример заставляет вспомнить пародию Николая Некрасова: «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...» и вполне вписывается в пародийно-сатирическую линию, от того же Некрасова и поэтов-«искровцев» (Минаева, Курочкина) к «сатириконовцам» и далее со всеми остановками. Может быть контекстная цитата, вводящая в своего рода метрико-семантический ореол (по Тарановскому и Михаилу Гаспарову). Может — чистое острашение, превращение чужого текста в отчуждённый объект. Может и просто необходимость указания на высокую преемственность. Кажется, в той или иной степени у Геннадия Лукомникова встречаются образцы всех этих стратегий.

— **Мы знаем, что помимо сочинения стихов Геннадий Лукомников любил мастерить, делал поделки, рисовал, иногда выпускал стихотворную и художественную продукцию «в одном флаконе». А если мы вспомним историю с разбрасыванием размененной на монеты пенсии в фонтане¹, то его вообще можно назвать художником-акционистом, правда, особым, совершающим «очищенный» акт искусства, не думающим о публике, фиксации и выгоде. Вероятно, в данном случае нужно говорить не только о поэзии, но и о жизнетворчестве?**

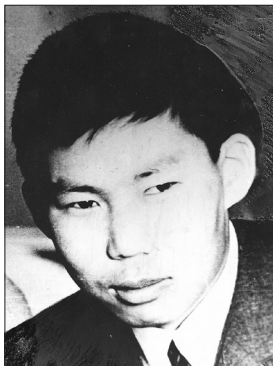
— Да, конечно. В этом смысле мне вспоминаются самые различные фигуры схожего толка — от дадаистов до гораз-

¹ Лукомников Герман. «Для меня в папином творчестве важно ощущение, что всё можно найти в себе самом...» // Textura. 20.10.2018. URL: <http://textura.club/german-lukomnikov-intervyu/>

до более поздних уральских жизнетворцев Сандро Мокши и Б. У. Кашкина... Жизнетворчество и акционизм всё-таки не две стороны одной медали, а тоже вполне неразрывный ряд с множеством промежуточных звеньев, как и в случае примитива и примитивизма; уверен, что можно говорить о наивном акционизме как о феномене, — и в случае Геннадия Лукомникова это было бы справедливо.

Намжил НИМБУЕВ (1948 — 1971)

Родился в Улан-Удэ в семье известного бурятского поэта Шираба Нимбуева. Большинство стихов написано на русском языке, есть несколько стихотворений на бурятском. Учился в Литературном институте им. А.М. Горького. Писал стихи, тексты песен, рассказы, пьесы, повести для подростков. Перевёл на русский язык с монгольского семнадцати поэтов Монгольской Народной Республики, с бурятского — стихи Дондока Улзытуева, а также рассказы и повести бурятских писателей. Автор работы «От чего не свободен “свободный” стих».



Посмертно вышли: подготовленный им самим сборник стихов «Стреноженные молнии» (Улан-Удэ, 1974), переизданный в 1975 и 1979 годах в Москве; детективная повесть «Мальчишка с бантиками» (совместно с Олегом Манджиевым; Элиста, 1975; позже — Улан-Удэ, 1988). К 50-летию поэта был издан сборник «Стихи», дополненный переводами стихов поэта на бурятский и воспоминаниями современников (Улан-Удэ, 1998). В 2003-м увидело свет издание «Стреноженных молний», включающее переводы с монгольского и прозу. В 2017 году в Москве вышел двухтомник: Том I «Стихи». Том II «Проза», в 2018-м в Улан-Удэ — книга «Я песчинка огромной оранжевой Азии».

МЕЧТАЯ ЖИЗНЬ ВСКОРМИТЬ

УТРЕННИЙ НАМАЗ

А. Ш.

Не шуми, цветущая яблоня,
не роняй розовых аистят,
рождённых умереть на закате.

© Наследники Намжила Нимбуева, 2019

Не пляшите, журавли, в небе,
спрячьтесь у меня за пазухой.

Не стучи, грачонок, о скорлупу,
ведь всюду слышно.

Тише, ради бога, тише!

На пороге моей скромной хижины
любимая расчёсывает волосы,
словно играет
на золотистострунной арфе.

МУЗА

Перо и мысли
на заре сошлись.

Дитя карнизов городских,
я вспомнил о кипчакских саблях,
девятихвостом знамени монголов
и о Чингиза красной бороде.

Молчала моя муза.

Я загрустил
об уходящем времени кочевий,
арканов,
юрт
и запаха овчин.

Молчала моя муза.

И я воспел в отчаянье
паренье крыш, чердачных голубятен,
мелодию трамвайных проводов,
весну и осень человека.
Тут муза из угла отозвалась

звучаньем старой потемневшей скрипки.
А водосточная труба
вдруг распустилась белыми цветами.

* * *

Стою на планете
под деревом моей родины.
Играю словом —
румяным краснощёким яблоком —
подкидываю и ловлю его,
подкидываю и ловлю его.

Меня обступили со всех сторон
лошади, цветы, дети.
И немым тысячецветным взглядом
просят не прерывать моего занятия.

Стою на планете
под деревом моей родины.
Играю словом —
румяным краснощёким яблоком —
подкидываю и ловлю его,
подкидываю и ловлю его...

И нет времени слёзы вытереть.

* * *

Послушайте, люди,
не одолжит ли мне кто
четыре потёртых копейки
для права сесть безбоязненно в троллейбус?
Всё дело, видите ли, в том,
что я — поэт,
служитель скромный
деревенской музыки.

Честность — единственная моя медаль,
и Пегас — не ассенизационная кобыла!

Послушайте, люди,
не одолжит ли мне кто
четыре потёртых копейки?..

* * *

О, родина,
лишь гляну на тебя —
моя песня умолкает смущённо.

ДЕВОЧКА, РИСОВАВШАЯ ЗВЁЗДЫ

Заурядные люди невезучи.
Жизнь и со мной здоровалась
в ежовых рукавицах.
Будь знаменитым,
я вам показал бы
неистребимые рубцы от крапивы
на своих ягодицах.
Или глубокую вмятину в сердце —
словно на него наехала
скрипучая телега с пустыми корзинами
и угрюмым дедом на облучке.
Но на смертном одре
я вспомню не рябоватого верзилу
с пучком крапивы,
не ту смугленькую девушку,
которая умела свистеть по-мальчишечьи
и разбивать мужские сердца.
В последний миг,
который ещё урву у жизни,
я вспомню крохотную
русскую девочку,
которая рисовала на асфальте

красные пятиконечные звёзды
и с детской простотой
обозвала меня «хунвэйбином».

ДОЖДЬ В ГОРОДЕ

Упали первые капли,
и улица
распустилась цветами:
пёстрые женские зонтики
по тротуарам плывут,
как по осенней канаве
опавшие лепестки.

ФОТОГРАФИЯ

— Дети, — сказал фотограф, —
смотрите сюда, не мигая,
из этой дырочки круглой
вылетит птичка сейчас.
Дети старательно ждали,
но птичка не вылетала.
Годы прошли и войны,
фотограф-обманщик умер,
а дети глядят со стенки:
где же всё-таки птичка?

* * *

Ночь напролёт до самого рассвета
бродил я по аллеям, размышляя
о глубочайших тайнах бытия.
— Что потерял? —
спросила дворничиха.

* * *

Нелёгкая, трудная служба
у всех телеграфных столбов.
Ведь они держат на плечах
не только тяжесть проводов,
но и бегущие по ним
человеческие мысли,
которые не впустую сказаны,
а значит, имеют вес.

Оттого-то эти столбы
так и не смогли разветвиться
в горделивые цветущие деревья.

* * *

«Умереть бы в седле
со стрелой под сердцем,
как истый бурят!»
...Ах, опять размечтался,
немошный интеллигент.

ЖИЗНЬ

Чуть слышно, как обиженный ребёнок,
вздохнуло сердце
и... остановилось.

Где мудрый старый часовщик
с волшебной лупою на лбу?

Лишь ветра свист в пустынном переулке
и крик грудной, надрывный за углом:
«Эй, пирожки горячие кому?»

Светлана МИХЕЕВА

ТАЙНЫЙ ЖАР УЗНАВАНИЯ

Начинать разговор о Намжиле Нимбуеве, бурятском поэте, писавшем на русском языке, следует издалека. С того времени, когда и Намжил ещё не родился. Когда Сибирь была местом вынужденного переселения и пребывания русскоязычного населения, принимающим одновременно вольнолюбивую голь и декабристов, нескончаемые реки каторжных этапов и ленточки столыпинских переселенческих поездов. Люди прибывали под давлением обстоятельств. И до сих пор Сибирь остаётся местом меньших возможностей, местом испытания или островом спасительных побегов.

Когда-то здешние областники в поддержку своих политических теорий указывали на особенную породу сибирского русского человека, сформированную благодаря географии и климату. И, соответственно, поддерживали разговор о зарождении в Сибири особой культуры, выделяя, конечно, в первую очередь особую литературу — и тем самым отграничивая себя от европейской России, а также и от азиатских пространств, которые опасно разлеглись на востоке и юге.

Их желанию выстроить границу есть объяснение. Невидимая граница с европейской Россией, отказавшейся от своих детей, служила их гордости. Граница с непознанной Азией — типичная попытка спастись, огородить и, в итоге, окультурить подвластное душе, глазу и уму пространство. Ведь понятно: что неохватно, то не поддаётся окультуриванию. А всякое некультуренное — есть дикое и априори несущее опасность. Не будем забывать, что русские пришли как колонизаторы, а колонизатор всегда боится, сколько бы лет ни минуло. Народ-колонизатор носит в себе внутреннюю вину, которую со временем всё труднее заглушить громом имперских барабанов.

Мыслящая часть понимала, что лучшее ограждение — это не забор или колючая проволока, а демонстрация превосходства

© Светлана Михеева, 2019

через культуру. Таков бессознательный план спасения — такова внутренняя логика колонизации.

Образованная часть русской Сибири с трудом принимала соседскую азиатскую культуру, уповая на цивилизаторскую роль русских и отметая пагубное инородческое влияние. А советское время нивелировало отличия: все люди стали как бы «братьями семье народов». На самом же деле всё сводилось к культуре — безусловно имперской, несмотря на формальную поддержку национальных интеллигенций: следовало быть переведённым на язык господствующей нации для того, чтобы стать сколько-нибудь значительной фигурой. Или же писать по-русски.

Для доминирующего русского населения Сибири Азия оставалась закрытой в силу того, что слыла объектом пугающим и непонятным, «больным корнем», который ещё Достоевский мечтал «воскресить и пересоздать». Доминирующая культура всегда старалась сохранить обособленность, словно боясь потеряться, попасть под влияние, смешаться, раствориться, исчезнуть. Она как бы не доверяла себе. Казалось, синтез культур невозможен.

* * *

Сомнения разбились об удивительное явление улан-удэнца Намжила Нимбуева, в шестидесятых сверкнувшего и в самом начале семидесятых ушедшего: плавная бурят-монгольская степь на просторах его духа сочеталась с чистой тонкой русской речью. «Главное в поэзии — мысль, эпоха формализма прошла. Ведь любое стихотворение оценивается по силе его впечатления, не так ли?» — он написал это студентом Литературного института, не старше двадцати трёх лет, поскольку в этом возрасте умер.

Намжил объявил себя поэтом в четыре года, очевидно, позаимствовав образ у отца, Шираба Нимбуева, литератора, редактора книжного издательства, поэта, пишущего на бурятском языке. Глава семьи всячески поддерживал творческие проявления у всех четверых своих детей, которые с азартом ставили домашние спектакли и сочиняли стенгазеты.

Сын поэта, пишущего на родном бурятском, использовал русский, имея в виду не только его гибкость и податливость: русский позволил ему быть отдельным — личностью, вышедшей из кочевой массы своего народа, говорящей и скачущей степи. Это было явление дипломатии высшего толка, в котором не люди, но их

языки пытаются договориться друг с другом. «Я считаю, для нерусского поэта, пишущего на русском языке, важнее не подражать традиции русской литературы, а творчески манипулировать великим, всемогущим языком, ибо только в свободном стихе можно выразить самое национальное лицо, душу своего народа», — излагает молодой поэт. В Литературном институте он учился на переводчика, знал и любил французскую классику, современных ему верлибристов, классику китайскую и японскую. Мог писать и писал кое-что на бурятском — например, две пьесы, одна из которых создана в соавторстве с отцом. Переводил с монгольского и бурятского на русский. Его лингвистический взгляд был широк.

Традиционно считается, что Нимбуев обогатил русскую поэзию восточным колоритом. Но он сделал гораздо больше — он синтезировал такой способ говорить, который одинаково осветил и русскую, и бурятскую культуру. В нём, как в зале переговоров, с лучшими намерениями сошлись две цивилизации, чтобы понять и принять друг друга.

Нимбуев обратился к верлибру. В 60-х бурятская литература переживала расцвет — «золотое время», как назвал его в воспоминаниях о Нимбуеве ровесник-поэт Баир Дугаров. Целая плеяда национальных поэтов осваивала новое пространство свободного стиха.

Конечно, с самого начала советская империя склоняла народы к титульному (я бы даже уточнила — к общему, имея в виду удобство управления) языку — так или иначе. Бурятская литература перестраивалась в зависимости от требований эпохи. В поэзии на бурятском языке набирала обороты конечная рифма, развившаяся при большом влиянии русской и советской поэзии, в тридцатых происходит ломка традиционного бурятского стиха, на почве бурятской силлабики прорастает «маяковщина», в наиболее удачных вариантах Дамбы Дашинимаева тоника позволила приблизить бурятский стих к принципам русского стихосложения. Открывались возможности для развития бурятской поэзии, раньше жёстко ограниченной принципами родного языка. В этом языке нет ударного слога, слова лишены динамических и силовых ударений — и более молодой коллега Дашинимаева Дондок Улытуев, тогдашний корифей и смелый экспериментатор, за которым и шёл Намжил Нимбуев, развивал методику долгих гласных после кратких («Природа его стихов в основном песенная», —

писал о нём критик Лев Пеньковский на страницах «Дружбы народов» в далёком 1966-м). Улзытуев, а за ним и Даши Дамбаев начали работать с верлибром на бурятском. Это не одобрялось «домашними» бурятскими критиками, категорически выступавшими против свободного стиха в родном языке.

И тут появился Намжил Нимбуев и заговорил на удивительном русском — точном, лишённом звуковых излишеств. Это был невероятно ясный язык для объяснений — своей природы и своей судьбы для Другого. Улзытуев и Дамбаев осовременили древнюю улигерную традицию, насыщали её другим, Дальним Востоком — и она всё равно требовала перевода. Чужая, хотя и географически близкая, культура, довлеющая и традиционно, по привычке носителя-колонизатора, избегающая синтеза, — это сложный сосед. Даже если вокруг декларирован полный интернационал — и особенно если декларирован. Нимбуев обратился к русской культуре как равный, преподнес ей в дар неамбициозное, открытое, деликатное приветствие: «Я бурят, я песчинка огромной оранжевой Азии».

Считается, что в русском языке верлибр стал использоваться в начале двадцатого века для связи русской и европейской культур и закрепился как инструмент за переводчиками. Точно так же он связал русское европейское с азиатским. Просочившись и подточив незыблемые устои улигерной традиции, он создал возможность свободного бурятского, с которого можно было перейти на свободный русский, — что и сделал Нимбуев. Верлибр, великий коммуникатор, обрёл в голосе юного поэта инструмент такой точности, что степь вдруг (на мгновение, может быть) перестала быть для Других враждебной территорией и засияла красками и переживаниями своих людей. Именно переживаниями — лирик Нимбуев вышел из коллективной зоны комфорта, свойственной родовому принципу монгольских народов, и явился один на решающую встречу. Без страха, но помня, между тем, и о временах иного толка: у него рыжеволосый метис-бурят — молодое деревце, воздевшее руки «с мольбою» на поле грозной и кровавой брани между «русской горделивой ратью и пыльными туменами Батыя». Безусловная память, коллективное бессознательное оказалось глубже всякого симптоматичного деления. Бурят-Монгольская АССР, кстати, только в 1958 году, когда Намжилу было уже десять лет, «потеряла» свою «монгольскую часть» — не территориально, конечно, а вербально: будучи, несмотря на споры и возра-

жения бурятских историков, переименована в Бурятскую АССР. До той же поры развевались над её шестнадцатью аймаками, от Аларского до Кяхтинского, призрачные древние флаги восточных кочевников. В Монголии бурят и посейчас признают за своих, в Китае — записывают как монголов, но со своим языковым диалектом.

После 1958 года опасное «монголы», которое упорно кочевало на просторах российской памяти и отзывалось на устойчивые сигналы «Батый», «Чингисхан», «татаро-монгольское иго», утасло. Буряты стали восприниматься безопасными «домашними монголами». Но степь-то стояла за ними, со степью ничего нельзя было поделать. В ней заключалось наследство не одного тысячелетия, от бронзовой культуры плиточных могил хунну. Нимбуев вышел от этой глубокой степной памяти, от имени своих монгольских предков к носителям русской памяти. На бранных полях, освобождённых от призраков прежних войн, они встретились. И подобная встреча оказалась эффективней любого принуждения: считается, что Нимбуев — «основатель бурятской поэзии на русском языке» (внеклассные уроки на эту тему и сейчас проводятся в школах Бурятии). Выглядит как оксюморон, но это скорее парадокс.

* * *

Один молодой кочевник, «капля охры», как полнозвучный голос всей разноцветной Азии, осмелился выйти в новое пространство — в «царство шумных проспектов», которое наполнило его «материнской кровью русской речи». Почему русская речь — материнская? В чём объяснение? В доме Нимбуевых говорили по-бурятски, у деда с бабушкой на родине отца в Маракте, где частенько бывал Намжил, — тоже на родном языке, на нём же писал отец.

Пожалуй, объяснение в том, что Намжила как *предназначение* создала русская речь. Известно: поэты могут предсказать даже время своей смерти, а уж предназначение чувствуют всем своим существом. Он сказал о русском языке: «ты голубем въешься, воркуешь о чём-то / в гортани моей» — «в подъязычье» же «сидит беркутёнок», наследие «древних монголов», недовольных отступником Намжилом. Языки не сотрудничают, они противостоят, сочетаясь при этом — как сочетаются в изменяющемся мире «Битлз» и молодой бурят, танцующий под рваные ритмы «мелодий-эмигрантов».

Есть один решающий момент: при всей разноликости мира, величайшей путанице рас и телепатии, благодаря которой личность чувствует общность с человечеством, внутри существа есть «точка сборки», без которой оно — ничто. Это гудят голоса предков, которые при случае и собираются в «полномочное представительство / крохотного народа» — воплотившись в телесной оболочке потомка. Точка сборки — и есть та база, от которой можно начинать путешествие в мир другого смысла и другой культуры. Если ты не осознаёшь себя как «песчинку» чего-то огромного, как его активную (в принятии, познании и любви) часть, то встреча с Другим останется формальным рукопожатием.

* * *

Бурятская степная широта и японская «культура детали» (Нимбуев, как и старшие поэты, прибегает к помощи рафинированного, более освоенного западной традицией Дальнего Востока) при общем фоне восточной созерцательности взаимодействуют на почве русского языка, приспособленного для особого рода рефлексий. Это позволяет поэту посмотреть на собственную национальную сущность взглядом Другого. «Оранжевый мальчик», как назвал его Баир Дугаров, апеллируя к юному возрасту Нимбуева и характеризуя его поэзию как «зыбкую», подверженную «разного рода влияниям», вышел к нам как был — человеком без доспехов, без защиты, без армии за спиной. «Стою на планете под деревом моей родины». В этой связи предельно понятно, отчего и зачем его поэзия — «зыбкая». Сам Нимбуев в ученическом литинститутском эссе о преимуществах и особенностях верлибра поднимает вопрос, относящийся к специфике содержания: «Непрерывное нарушение ритмичной интонации в верлибре имеет своим основанием содержание...» Монолог предполагает устойчивость — диалог «плавает»: акценты смещаются, говорящие присматриваются друг к другу, притираются, входят в контакт. Каждое стихотворение Нимбуева — это обращение с расчётом на ответ. Кое-где он выстраивает мизансцены, как в стихотворении «Диалог с бегущей девочкой». Кое-где провозглашает — но оставляя место и для того, к кому обращается.

Верлибр представляет собой превосходный инструмент для того, чтобы согласовать абсолют и частное, национальное и личное, неподвижное и подвижное, убеждённость и способность ус-

лышать другого. Поэтому, хотя поэт и «привязан степь воспеть», воспевание её не противоречит эстетическому принципу свободы, которая, конечно же, больше желаний самого поэта, больше любой идеи и выше любого убеждения. Свобода у Нимбуева равна природе — она такой же абсолют — поэтому даже и «стреноженные молнии» способны «копытами ударить гимн свободе / в зелёный барабан степных долин...». А если свобода — абсолют, то и диалог, как одна из позиций свободы, — тоже абсолют. И поэт, её исполняющий, — представитель Абсолюта в мире материи. Может быть, этим можно объяснить одно короткое зарифмованное, немного неловкое четверостишие: «Я мёртв давно, я голый абсолют. / Безмолвная и чистая идея... / Ношусь себе без памяти, без пут, / Монгольскими умами не владея».

* * *

После Нимбуева Азия перестала быть книжной, формальной «духовной скрепой» нации, отвлечённым мифом. Она воплотилась в нём в чистую энергию «песчинки», как части, имеющей вес и создающей вес. Тяжесть песка слагается в конечном счёте из веса каждой песчинки. От него зависело многое — от поэта, ушедшего так рано, что при жизни он не увидел даже первой своей книги, которую между тем он подготовил и назвал. «Стреноженные молнии», вышедшие в издательстве «Современник» в 1975 году, сделали имя Намжила Нимбуева, умершего за четыре года до публикации, знаменитым.

Со временем его личность возвели в культ. По восточному обычаю вокруг этой замечательной фигуры завел жаркий ветер славословия. Современный читатель сталкивается будто бы уже с легендой, в которой истинные события преобразились согласно мифу о рано гибнущем мальчике-поэте.

Несмотря на то, что живы друзья и родственники Намжила, например, сестра Любовь Ширабовна, много делающая в Улан-Удэ для сохранения памяти брата и распространения его стихов, существуют две конфликтующие версии о причине смерти юного поэта. Одна прозаична, нелицеприятна. Её озвучивают газеты, о ней говорят негромко: Намжил Нимбуев умер, захлебнувшись рвотой после крепкого возлияния в честь Дня учителя на родине предков в Маракте. Такая подлая и глупая смерть не может быть присуща гению — возмущены почитатели. Другая версия,

о которой свидетельствуют в том числе близкие знакомые: молодой человек скончался от проблем с сердцем, возможно наследственных. Фабула такова: гостил у друга в деревне, прилёг отдохнуть, сославшись на плохое самочувствие, и умер так быстро, что и фельдшер не успел добежать. Бытует история, что смерть свою он предсказывал, сообщив осенью 1971-го, что не переживёт зиму.

При всей «легендарности» остаётся один неоспоримый факт: Намжил Нимбуев о смерти говорил, мечтая «умереть легко и красиво», ссылаясь на боль «в каждой клеточке», которая преследует его: «Она ожила во мне давно. Мало кто догадывается, что наедине с самим собой я одинок и беспомощен». О какой боли идёт здесь речь — о физической ли, о личной душевной? Или всё же о более глубокой боли соучастия, когда весь мир имеет в тебе отражение, а ты — всего лишь песчинка.

К сожалению, идея ранней смерти бывает превратно понята публикой: как вариант особой удачливости, позволяющей неизвестному стать знаменитым. Блуждает мнение, что «культость» Нимбуева зависела от ранней смерти, нелепой, «как у рок-музыкантов». Увы, эта идея не нова, она закреплена в общественных анналах, педалирующих раннюю смерть наших классиков как романтическую неизбежность. Со временем ранняя смерть превратилась в этакий проводник славы, в закрепитель гениальности. Иррациональной боли соучастия, в которой, как мне кажется, и спрятан секрет неестественно быстрого ухода, вряд ли найдётся место в урезанных романтических концепциях, обслуживающих «общественное мнение».

* * *

«Мои чувства, конечно же, выглядят старомодно, как важный сухонький старичок в соломенной шляпе-канотье и в галошах “прощай молодость”, времён нэпа, не вызывая ни доверия, ни уважения, кроме единственно исследовательского любопытства. Наверное, мне надо было родиться двумя-тремя веками раньше где-нибудь близ Барселоны», — сообщал о себе юный поэт, подзревая, что два цвета, скудная палитра его степи, оранжевый и синий, что поэзия, которая «убегает» с холста из-за такого небогатого антуража, обеспечивают естественность переживания, которая и есть главное условие объединения слов в Слово. Это

естественно для стариков и детей, это естественно для поэтов — «детей вселенского джаза».

По тропе старой души, вобравшей все культуры, Нимбуев ведёт нас, читателей, в таинственное место, где роскошь национального слова расцветает в тайном жаре быть узанным. В стихотворении «Легенда о времени» явления, существа и предметы, пересёкши черту бытия, обращаются у него в яблоню — превращаются в события вне времени, которые и составляют понятие «культура».

Нимбуев сам был таким чудом — событием культуры столь же ярким, сколь мимолётным. Признанная величина, он нечасто фигурирует как герой исследовательских монографий или же литературных воспоминаний. На волне «роста национального самосознания» его фигура может — вдруг — показаться даже и лишней. Однако именно его мы должны благодарить за ту возможность истинного сближения русского и азиатского, в которой страх неведомого превращается в музыку принятия и вселяет надежду на то, что однажды мы посмотрим на Азию совсем другими глазами.

Владимир ПОЛЕТАЕВ (1951 — 1970)

Родился в Саратове. Окончил московскую школу. Учился в Литературном институте им. А. М. Горького (семинар Льва Озерова). При жизни три стихотворения были опубликованы в «Московском комсомольце» (февраль 1969 года), в сборнике «Тропинка на Парнас». Переводил стихи с белорусского, грузинского (Николоз Бараташвили, Иосиф Гришаивили, Георгий Леонидзе, Галактион Табидзе, Симон Чиковани и др.), немецкого (Райнер Мария Рильке) и украинского (Богдан-Игорь Антонич, Виталий Коротич, Василь Симоненко, Павел Тычина, Тарас Шевченко и др.).



Покончил с собой, выбросившись из окна своего дома по Ленинградскому проспекту. Похоронен на Востряковском кладбище. В 1983 году в тбилисском издательстве «Мерани» вышла книга «Небо возвращается к земле» (составитель Олег Чухонцев, предисловия Льва Озерова, Георгия Маргвелашвили), в которой собраны почти все стихи и переводы.

А В ДОМЕ МУЗЫКА ЖИЛА

* * *

Мои слова не станут небом,
Не омрачающим чела,
А будут только чёрным хлебом
Да красной глиной гончара.

Та глина пахнет родниками,
Идущими издалека,

© Наследники Владимира Полетаева, 2019

И светлый камень, белый камень
Лежит в истоке родника.

* * *

Небо начинается с земли,
с лепета последнего былинок,
с огонька случайного вдали,
с жёлтых Якиманок и Ордынок.

Как страницы, листья шелестят.
Где-то рядом, где-то очень рядом,
слышишь, подступает листопад,
мы с тобой стоим под листопадом.

Задышающаяся жара
торопливо обжигает щёки,
дождь зарядит с самого утра,
глухо забормочут водостоки.

Дождь зарядит с самого утра.
Эта осень на дожди щедра.
Капли расплывутся на стекле —
небо возвращается к земле.

* * *

...Я заучил вас наизусть,
дожди, похожие на грусть...
Я прислоняюсь к фонарю,
я с фонарём заговорю,
неосторожная звезда,
свалившаяся из гнезда,
покатится по рукаву, —
живу я или не живу? —
часы, прозрачный циферблат,
идут они или стоят?..

* * *

Кружился снег, стократ воспетый,
кружился медленно и строго,
и под полозьями рассвета
плыла январская дорога.

Неприбранная мостовая
лежала в белом беспорядке,
мучительно напоминая
об ученической тетрадке.

Ах, сколько снега, сколько снега,
какая чистая страница —
пройти, не оставляя следа,
и в пустоту не оступиться.

Ах, детство, детство, моё детство,
моё фарфоровое блюдце,
мне на тебя не наглядеться,
мне до тебя не дотянуться.

Над розовыми фонарями,
над фонарями голубыми
кружился снег, и губы сами
произносили чьё-то имя.

* * *

А у нас на Зубовском бульваре
рупора играют во дворах.
А у нас на Зубовском бульваре
дождь вразброд и окна нараспах.

Дождь вразброд и улица — вкосою,
светофор вкосою на углу.
Женщину поющую рисую,
осторожно — пальцем по стеклу...

Не наказывая, не прощая,
тихо наклоняется ко мне
молодость моя или чужая —
женщина — поющая в окне.

* * *

Сегодня белый плоский теплоход
(над ним зигзаг — реки изображение)
нам предлагает странствия начать.
...А где-нибудь играют Мендельсона,
и это время выпускных балов
и всяких глупостей. Теперь ведь лето
и можно делать глупости. И окна
распахнуты. И каждое окно —
цветной фонарик. Улицей плывёт
чудесный запах булочных, молочных,
кондитерских. До локтя рукава
закатаны. Сливаются кварталы
в зелёное и шумное пятно.

А на вокзалах в мокром целлофане
серебряную продают сирень,
и, осыпаясь, тёмные соцветья
таинственное обещают счастье,
и мокрые уходят электрички
за железнодорожный горизонт,
и где-нибудь захочется сойти
и больше никуда не возвращаться.

Вы знаете, что я чуть-чуть романтик,
чуть-чуть нахал. Вы знаете, что я
разглядываю с равным изумленьем
созвездья Девы хрупкую звезду
и ваши осторожные колени...

* * *

Ах, как накурено в тёмном подъезде,
ах, как натоптано, ах, как темно.
Чёрная лестница, белая песня —
чёрное, белое — словно в кино.

Прямо из горлышка — горько и сладко,
жарко и холодно — пей без остатка!
Катится вечер, гремя и звеня,
девочка в губы целует меня!!!

* * *

Густая сладкая смола,
Дыхание греха
Да солнечная шелуха,
Истлевшая дотла.

И только сыплются слова
За пазуху и в рукава

Ой, наглотались города
Июльской белены
И облака раскалены,
И кругом голова

* * *

...когда приметы листопада
закопошатся там и сям,
когда незваная прохлада
уже бежит по волосам,
когда над городом упорно
играет чёрная валторна,
и на развалинах жары
пируют старые дворы,

и розовая Поварская,
заученная наизусть,
закружится, а я смеюсь,
и рук твоих не выпускаю,
и недоделаны дела,
а ты проста и весела...
Вот небо хлынуло потоком
и нам загородило путь,
и так легко его потрогать —
лишь только руку протянуть.

* * *

Тряская бричка с фольварка.
Полдень. Дорога. Стога.
Ах, как на масляной ярко
заполыхают снега...

Съехались. Заночевали.
Тихо поёт снегопад.
В жарком натопленном зале
толстые свечи горят...

Хлынет мазурка из окон,
словно в небытие...
Смотрит пылающим оком
в прошлое сердце твоё.

Нет ни гостей и ни сцены,
ты у рояля один.

Творчество — вечная смена
клавишей, мыслей, картин.

* * *

Ну что ты? Видишь, мир Господень
сегодня снова беззаботен,
а улицами — листопад,
а у него такие струны,
а у него такие струи
такую музыку струят.
А где-нибудь в Замоскворечье
найдётся двор, найдётся вечер,
глаза найдутся и слова,
смывающие все заботы.
Свет расплывётся, голова
закружится... Но что ты? Что ты?

* * *

...заговори же поскорей
посередине тротуара,
свояченица снегирей —
шарманка, дудочка, гитара.

Заговори, заговори,
окраинная, гулевая —
смотри, какие фонари,
какие звонкие трамваи:

как будто нотную тетрадь,
раскрыли вдруг на середине...
Заговори...
А мне отныне
твои напевы повторять.

* * *

Вот снег неумелый и мокрый
по горло дворы завалил.
О, привкус живительной охры
на синьке февральских белил.

А большего нам и не надо,
такая у нас благодать,
такая простая отрада
снежки в мирозданье кидать.

* * *

А в январе — как в январе,
не первый снег и не последний,
а во дворе, как во дворе,
всё те же хлопоты и сплетни.
А где-то шестнадцатилетний,
неосторожный человек
идёт моим неверным следом —
неверным следом — белым светом...
Кому-то станет первым снегом,
быть может, мой последний снег...

* * *

А в доме глухо и темно.

О. Чиладзе

...а в доме музыка жила, —
когда она входила в двери,
вставали мы из-за стола,
себе уже почти не веря.

Не глядя, не смотря вокруг,
она протягивала руку,
и от руки тянулся звук
или, верней, подобье звука.

Он возникал помимо фраз,
обетов наших и обедов,
и знали мы, что он от нас
не утаит своих секретов.

Что он, правдивый до конца,
рыдая и смеясь над нами,
летит, как бабочка на пламя,
на руки наши и сердца.

Он открывал нам в нас самих
такие стороны и струны,
что становился старец юным,
а юный — мудрым, как старик.

* * *

Рубахи смертные стираем,
Огня не гасим до утра,
И начинается вторая,
Непреходящая пора.

Повиснуть капелькой брусники,
Травинкой землю проколоть, —
Меняет облики и лики,
Но плотью остаётся плоть.

Ушла божественная сила
В извечной бренности своей,
Но по земле идёт могила,
Надвинув шапку до бровей.

* * *

...но вы забыли, что в итоге
стихи становятся травой,
обочинами вдоль дороги
да облаком над головой.

И мы уходим без оглядки
в неведение и простоту
затем, что давние загадки
разглядывать невмоготу.

А ветер длинными руками
раскачивает деревья,
и листья кружатся над нами,
и превращаются в слова.

Марина КУДИМОВА

ВДОЛЬ МЕДЛЕННОГО ЛИСТОПАДА

Студент Литинститута Владимир Полетаев, успешный юноша из хорошей семьи, 30 апреля 1970 года шагнул из окна 5-го этажа дома на Ленинградском проспекте в Москве. Самоубийце шёл 19-й год. Его сверстники, не столь озабоченные, как покинувший их товарищ, отношением мира к себе — и наоборот, недоумевали: «Мы любили ушастого Володьку и никак не могли понять, откуда это у него — щемящая тоска по смерти и страх перед неизбежным, долженствующим непреложно произойти? Ведь он не был изгоем, неудачником, больным». Миллионы изгоев, больных и неудачников, а также не столь многочисленные граждане с тонкой душевной организацией на грани болезни доживают до старости и — пусть нечасто — даже компенсируют свои невзгоды и поражения.

Самоубийство лишает смерть простоты, природности и публичности, ставя как совершающего этот акт, так и переживающих его в совершенно иные условия. Близкие не провожают человека, прыгающего с подоконника или балкона, хотя, скатываясь по лестнице навстречу неизбежному, наверное, так же надеются на чудо, как и в случае изнурительной многолетней болезни ближнего. Но самоубийство, как правило, совершается втайне, так чтобы никто «не помешал», и родные не присутствуют при последней минуте умирающего и не закрывают ему глаза. Это только киник Перегрин в сатире Лукиана, прежде чем совершить самосожжение, произносит прочувствованную речь. Недоумение — обратная сторона чугунной вины, на которую самовольно ушедший обрекает оставшихся.

Поэтическое призвание Владимира Полетаева никем не оспаривалось и всеми поощрялось. Три его стихотворения были опубликованы в «Московском комсомольце» в 1969 году, что по тем временам для старта совсем не слабо. Выпустить книгу молодой

© Марина Кудимова, 2019

человек не успел. Почти наверняка она бы появилась на свет максимум через пару лет, но стихи, переводы и записи из дневника Полетаева, собранные под одной обложкой, вышли в тбилисском издательстве «Мерани» в 1983 году. Книга называлась «Небо возвращается к земле», и составил её не штатный редактор, а признанный мэтр Олег Чухонцев. Я хорошо помню, каким событием стало это издание, по-советски аскетичное, лишённое полиграфических изысков, в Грузии и России. О нём много говорили и писали, тщательно избегая темы самоубийства и во всех подробностях шепчась на эту тему на ещё остававшихся символом уходящей эпохи кухнях. «Тихонько, шёпотом говорили в семье о трагедии», — свидетельствует родственница Гершензонов-Полетаевых. В названии книги содержались и трагедия, и безумный полёт сверху вниз, и материальное воплощение, возвращение поэта в посмертии.

Запрет порождает отнюдь не немоту, а многословие на грани пустословия, но в специально отведённых местах. Пустословием оборачивается всё, чего нельзя зафиксировать и проанализировать публично, в идеальном варианте — печатно. Александр Фадеев, застрелившийся в 1956-м, был едва ли не последним из крупных публичных фигур, чья причина смерти называлась без обиняков, прямым текстом. Открыто оглашалось самоубийство Есенина и Маяковского. Вопрос, были ли версии гибели последних достоверными, мы здесь не обсуждаем. После Фадеева любой факт нестандартной, нарушающей «правила» смерти известного человека причислялся к компрометирующему основы советского строя.

Отношение к суициду в разных культурах принципиально различно. Это общее место. Но, казалось бы, в атеистическом обществе добровольное прерывание жизни, автоэвтаназия, которой, по сути, является самоубийство как способ решения экзистенциальных и онтологических проблем, не должно вызывать отторжения и подвергаться организованному замалчиванию. Сводная цитата из рассуждений Ивана Карамазова: «Если Бога нет, то всё дозволено» имеет прямое отношение и к сведению счётов с жизнью. Ведь самоубийца действует, как он полагает, по собственному умыслу, не признавая высшего замысла о себе и своих земных сроках. Зачем же скрывать факт, удостоверяющий саму суть атеистического мировоззрения? Захотел — и умер, ни у кого

не спрашиваясь. Но советскую систему привёл к краху не только экстенсивный путь развития, но, чуть ли не в первую очередь, — нарушения логических и причинно-следственных связей.

Самоубийства замалчивали потому, что советский человек был всеми средствами принуждаем к хроническому счастью. Белинский писал в письме к Боткину: «Люди так глупы, что их насильно надо вести к счастью. Да и что кровь тысячей в сравнении с унижением и страданием миллионов». Отсюда, видимо, происходит известный пародийный лозунг: «Железной рукой загоним человечество к счастью». В этом смысле большевики первого призыва были честнее своих потомков, опасно играющих с христианской этикой и содравших «Моральный кодекс строителя коммунизма» с Нагорной проповеди блаженств. Театральное, публичное самоубийство прокламировалось литературой не позднее 20–30-х годов. Но уже Булгаков в последней редакции пьесы «Бег» вырвал из рук генерала Хлудова револьвер и заставил его вернуться в Россию, наверняка обрекая на гибель, но не по своей воле. В дальнейшем попытка суицида прямой дорогой вела в «дурку».

Преддверие и начало 70-х таинственным образом отмечено смертями почти детей, «вундеркиндов» с печатью гениальности. 6 марта 1969 года ушла 17-летняя Надя Рушева, чьи работы непостижимо воспроизводили контур рисунков Пушкина. Володя Полетаев отметил это записью: «Рисунки её — от кружева, от заставок и виньеток в старых романах. Быть может ещё морозные узоры на стёклах, витиеватые росчерки фигуристов на зеркале катка. Опустевшее зеркало... На него набрасывают белую простыню, а она всё сползает и сползает, открывая пустое стекло...» Причин последнего поступка Владимира, к чему бы они ни сводились, мы никогда не узнаем. Как писал судебный деятель и забытый поэт Иван Захарьин:

*И что сгубило жизнь его младую,
Осталось загадкой для людей.*

Но вне «тяги смертной» стихи Полетаева не могут быть прочитаны без искажений. Зеркало, изготовленное методом Флоата, даёт в несколько раз более точное отражение, чем зеркало, сработанное методом Фурко. Остальные классы маркировки годят-

ся только для комнаты смеха. «Пустое стекло» не годится ни для чего, поскольку не выполняет своего предназначения отражателя. И все зеркала зависят от освещённости объекта.

Одно из последних стихотворений заканчивается так:

*А ветер длинными руками
раскачивает деревья,
и листья кружатся над нами
и превращаются в слова.*

Отсылка к «Ветру» Пастернака тут неизбежна:

*И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья...
И это не из удальства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.*

Влияние поэтики Пастернака на Полетаева несомненно, хотя и преувеличено. Юный поэт пользовался прозрачной классической поэтикой, избегал смысловых темнот и стилистических изысков, просто и точно рифмовал. Он являл собою один из последних примеров поэтического аристократизма Серебряного века. Но и недооценивать впечатление, произведённое на молодых поэтов томом Большой серии «Библиотеки поэта», вышедшим в 1965-м с предисловием Андрея Синявского, тоже не стоит. «Потрясение» — слабое слово для характеристики явления. В московском Доме книги отнюдь не поэты высаживали витрину, охотясь за «синим» Пастернаком, выкидываемым на прилавок го-меопатическими дозами.

Переключек с опальным нобелиатом в небольшом по объёму наследии Полетаева предостаточно. Но в той же мере в своде его стихов наличествуют следы всего прочитанного. «Ты говорила: не хочу, / и вырвалась, и смеялась...» — очевидная вариация си-моновского «Ты говорила мне: “Люблю”, / Но это по ночам, сквозь зубы». Часто подобные «заимствования» привлекаются бессозна-

тельно. Сравните «Пройти, чтоб не оставить следа» у Цветаевой и «пройти, не оставляя следа» у Полетаева. Более опытные авторы избегают таких казусов. Но на рубеже 70-х «литература в отсутствие» выделяла с поэтами и не такие кунштюки. Чего стоит нашумевшая история, когда в 1965-м году Василий Журавлёв опубликовал под своим именем стихотворение Анны Ахматовой. Ахматова была ещё жива, и я практически уверена, что злую шутку с Журавлёвым сыграл книжный дефицит, невнимательность, но главным образом — идеологический «стоп-лист».

Если внутренняя связь двух поэтов очевидна, то настроения, рождающие стихи, как и поэтические выводы, из них вычитываемые у Полетаева, принципиально отличаются от пастернаковских. В приведённом фрагменте стихотворения из «Доктора Живаго» «полностью все деревья» неизбежно рождает аллюзию едва ли не политическую, и переход к «песне колыбельной» неожидан не меньше, чем — от противного — призрак «серенького волчка» и риск быть ухваченным «за бочок» в общеизвестной народной колыбельной. Колыбельная — жанр интимный, на демонстрациях и в застольях не исполняется. Пастернак употребляет слово «тоска», противопоставляя недифференцированную силу ветра этой интимности, обретаемой на фоне колебания «всех деревьев», тем более что «колыбельная» и происходит от слова «колыбать» (колебать).

Метафора Полетаева связана с иной метаморфозой, с отрывом «от ветки родимой». Листья «превращаются в слова», отделяясь от дерева и обретая кратковременную, предсмертную индивидуальность ради способности к творчеству. Ветер Пастернака не срывает отдельных листков — об этом в стихотворении нет и намёка, но стихийно преобразует и укрепляет «содержание» сада. Листья полетят у него во «Второй балладе»:

*Лопатами, как в листопад,
Гребут берёзы и осины.*

И хотя дело в балладе происходит не осенью, а летом в Ирпене, и «как листопад» — не случайное сравнение, дачный сон синовей — «охранная грамота» жизни. Эрос Пастернака — воскрешающий: от «Я кончился, а ты жива» — к «Жизнь вернулась так же беспричинно, / Как когда-то странно прервалась». Разность ощу-

щений мужчины и женщины после близости с последующим преодолением отчуждения и слиянием в новом объёме выводит на оппозиции эпохи и неизбежность объединения этих оппозиций. Натурфилософия Полетаева безвыходно круговоротна. Эрос вытесняется Танатосом. Оторвавшиеся листья «превращаются в слова», но сотканые из слов стихи «становятся травой». Это отсылка уже к дяде Ерощке из повести Льва Толстого «Казачи»: «Сдохнешь... трава вырастет на могилке, вот и всё». О том же мечтал и молодой Владимир Соколов (стихи помечены 1948-м годом):

*Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!*

«Соколовская гитара» звучит в стихах Полетаева часто громче пастернаковской виолончели. Но поиск спасения в слове, в творчестве, а не в природе определяет эпоху, в которой живёт мальчик, начитавшийся Пастернака и Ахматовой («Дай Бог окончить жизнь стихом...»).

Корпус словоупотребления в языке любого поэта статистически строится на «доверительной вероятности». Как написано в частотном словаре русской лексики Ольги Ляшевской и Сергея Шарова: «...если мы знаем размер выборки и экспериментальную вероятность события в этой выборке (т.е. частоту слова в нашем корпусе), то мы можем вычислить доверительный интервал вероятности этого события на всей популяции (т.е. частоту употребления того же слова во всем пространстве языка)». Самой частотной леммой и сплошной метафорой в языке Владимира Полетаева безусловно является «листопад».

Опадание листьев осенью — процесс глубоко парадоксальный. Смерть пересечена со спасением — и наоборот. Для перевода из Рильке Полетаев трагически прозорливо выбрал «Осень»:

*Паденье, словно позднее прощанье
Садов небесных с мёртвою листвою.*

Осенние деревья избавляются от организмов, которые их питают. Но те, которые не успевают сбросить листву, почти навер-

няка обрушатся под грузом снега и наледи. Дерево, не расставшееся с кущей, обезвоживается, как поэт, не израсходовавший накопившихся слов. Казалось бы, здесь нас снова подстерегает ДНК Пастернака: «Глухая пора листопада». Но выводы снова не совпадают: «Расстраиваться не надо: / У страха глаза велики» (Пастернак) — и могильные «Пригорки листьев вместо листопада» (Полетаев). Конечно, и Пастернак не так жизнерадостен, и Полетаев не так уныл, как может показаться по выхваченной строке. Но «vis vitalis» (жизненная сила), лежащая в основе философии Пастернака, аристотелева энтелехийность, где «действительный человек создаёт человека из потенциально существующего человека», не равнозначны энергии юности, данной биологически, а не выстраданной умом и сердцем в процессе длительного «расстраивания». Полетаев исконно «расстроен» мирозданием, отягощён скорбью раннего познания, озабочен ощущением «последнего света», с рождения словно вписан в круг колеса Сансары:

*Я всё увидел, всё заметил,
да разбегаются глаза, —
всё повторяется на свете.
Мы возвращаемся назад.*

Его преследует «бормотанье листопада», звук ниспадения, драма отрыва, схождения «во ад»:

*Как страницы, листья шелестят.
Где-то рядом, где-то очень рядом,
слышишь, подступает листопад,
мы с тобой стоим под листопадом.*

Разве дочитанная, долистанная книга — не метафора смерти? У Пастернака опавшие листья не умирают, но погребают под собой землю, как сама земля укрывает гроб с прахом:

*Погребённая земля
Под листвой в канавах, ямах.*

Кинематографичность Пастернака различима с первого прочтения. У Полетаева киношные «драгуны под Бородино» (скорее

всего, из «Войны и мира» Бондарчука) умирают «просто» и «нарядно», но умирают в бою, где смерть особенно неприглядна, и финал пронзительно саморазоблачителен по максимализму и выдаче тайны главного страха:

*Пусть муза больше не приходит,
когда, хоть раз, я так солгу.*

Тут уже не проступает маскировочная окраска Пастернака, а глотается взахлёб «самая правдивая вода» Манделштама («Сегодня ночью, не солгу...»). И «глухая пора» оборачивается беззвучной для глухих и оглушительной для слышащих музыки:

*а улицами — листопад
и у него такие струи,
и у него такие струны,
такую музыку струят!*

Музыка эта навеяна знаменитыми стихами Межирова («Какая музыка была!»), но мелос листопада предназначен вовсе не «всем и для всех — не по ранжиру», а слышен лишь избранным.

Наступление зимы венчает листопад Володи Полетаева, но снег, в отличие от «торжественного затишья» Пастернака, похожего на «четверостишие / О мёртвой царевне в гробу» (царевна, как известно, на самом деле жива и только ждёт поцелуя), у Полетаева стирает тлен черновиков, «развалы вянущей листвы»:

*Ах, сколько снега, сколько снега,
какая чистая страница...*

И эта страница рискует остаться незаполненной, оставаясь пустым палимпсестом, грунтовкой без живописания: «По снегу белому, по снегу / ложится новый снегопад». А городское лето у него многооконно, как в стихах Ильи Тюриня, потому что если поэзия — хоровое искусство, то в хор включены и голоса из будущего. Окна Полетаева выходят «на задворки, на жестяные гаражи», а не в профессорские «белые деревья». Вообще стилистическое отторжение от «шестидесятников» в годы, когда поэзии Большой спортивной арены не подражали только памятники,

изумляет. И ещё: лето Полетаева беззвучно, в отличие от его шопеновской осени:

*когда над городом упорно
играет чёрная валторна...¹*

К периоду короткой жизни Владимира Полетаева свобода как способ жить, «не признавая произвола», стала мировоззренческим фетишем. Преподобный Иоанн Лествичник писал, что «страх есть лишение твёрдой надежды». Володя Полетаев находился в пограничном юношеском состоянии между Богом и богоборчеством, то есть между жизнью и смертью («Не приходите! Я умру легко — / уткнусь кутёнком Господу в ладони...»). Страстное увлечение одной из самых религиозных поэтик — грузинской — компенсировало идиотские ограничения советской цензуры. Времена, когда в подстрочниках Давида Гурамишвили, грузинского псалмопевца, выданных раскабалённому Заболоцкому в 1947 году, Бог подменялся солнцем, а Богоматерь — Родиной, исчерпались. Владимир подстрочникам не доверял, изучал грузинский язык и переводческие задачи ставил перед собой грандиозные. Сакральный город Тбилиси ещё хранил дух Галактиона и Пиросмани. Разлука с городом, который внушал поэтам нечто большее, чем любовь, вызывала в Полетаеве сокровенный образ: «В Тбилиси, верно, листопад». Листья, падающие с платанов, похожие на слоновьи уши, при неиссякаемом тепле, — гомерическая проекция московской мелколиственной промозглости. Кто провёл в Тбилиси хоть одну осень, не сможет отринуть её власть:

*Что случилось сегодня в Тбилиси?
Льётся воздух, как льётся вино.*

(Николай Заболоцкий)

2018-й — год оставшегося незамеченным 200-летия самого известного из грузинских романтиков (то есть всех грузинских поэтов без исключений) — Николоза Бараташвили.

¹ «Чёрной валторной» называют музыканты инструмент в составе похоронного оркестра. — *Прим. автора.*

Переводы Пастернака заслонили горизонт его поэзии. Но только Пастернаку и покорились эта вершина. Бараташвили устремлён в горние высоты, к Богу. На его шедевр — большое стихотворение «Мерани» — замахивались многие. Чуть ли не всеююзные конкурсы объявлялись на перевод непереводаемого. Но камуфлируемая советской моралью смерть — неперемный атрибут романтической поэзии.

*Там, где в старинных могилах предков последний приют,
Тело моё не отыщут, слёз надо мной не прольют.*

Полетаев успел сделать несколько вариантов перевода творения Бараташвили и, судя по всему, ни одним не остался вполне доволен. Ранняя кончина грузинского поэта, страдавшего от необходимости служить стряпчим сильнее, нежели от неразделённой любви, несомненно, притягивала Полетаева.

Юноша попал авансом в ряды переводческой элиты: филитры отбора, когда дело касалось Грузии, были мелкоячеистые, и просочиться сквозь них абы кому удавалось редко. Наверное, появлению Полетаева в Грузии способствовал его литинститутский мастер Лев Озеров. Но одними стараниями учителя в литературе ничего не добьёшься. Поэтический перевод — это стихи одного, написанные другим. Мне, заставшей в активной работе когорту выдающихся переводчиков, известны не более двух случаев полного погружения и преобразования в переводимом тексте, полного отказа от себя. Это Владимир Леонович, пересоздавший по-русски Галактиона Табидзе, и Ян Гольцман, сделавший достоянием русской поэзии грузинский фольклор.

Полетаев не успел взять таких высот, хотя сделал на это серьёзную заявку. «Прямая суть оригинала» волновала его, но он ещё слишком был занят собой и поиском собственной стилистики. Тем не менее суть умирания поэтического «я» в чужом тексте уловить успел:

*И, овладев теченьем речи,
Не признавая произвола,
Попробуй, натяни на плечи
Рубаху мёртвого Паоло.*

В стихотворении названо имя поэта Паоло Яшвили, покончившего с собой в 37-м, когда его принуждали написать разгромную статью, объявляющую врагом народа другого поэта, Тициана Табидзе. С обоими дружил и обоих переводил Борис Пастернак, от тени которого в Грузии юному Владимиру уж совсем некуда было деться.

Показателен единственный прозаический опыт Полетаева-переводчика — фрагмент рассказа Гурама Рчеулишвили «Батарека Чинчараули». Рчеулишвили называли «грузинским Хемингуэем», что, на мой взгляд, весьма условно. С автором «Старика и моря», самым популярным на тот момент американским писателем, его связывало море — один из главных «героев» поэтизированной прозы Рчеулишвили. Но Гурам искал и нашёл оригинальный способ письма, используя возможности грузинской просодии.

В «Батареке» описывается хевсурское селение Шатили, жители которого одержимы кровной мстью — то есть смертью, неразрывно связанной с поэзией. «Безумие поэзии господствует здесь над прозой. Каждый хевсур, как правило, поэт. А напишет лучше всех, кто, охваченный неугасимой страстью, страдает больше и достойнее других...» Умонастроению Полетаева подобные мысли и ощущения соответствовали. Рчеулишвили погиб в 26 лет в Гагре, спасая тонущую в море русскую девочку. Владимир оплакал ушедшего собрата в одном из лучших оригинальных стихотворений, которое демонстрирует, помимо всего, полигонометрический ход его поисков, а просодическими средствами явно намекает на пастернаковский «Морской мятеж»:

...Я у моря спросил:

«Где Гурами, пловец одинокий?

Где Гурами, что в бурю пытался кого-то спасти?»

И ответило море:

«Было в Грузии много Гурами:

Тот — в Орпири до смерти зловонные топи сушил,

Тот — навеки уснул на весёлой пирушке с друзьями,

Тот — в жестоком сраженьи холодные веки смежил.

Изо всех над одним я тяжёлые своды сомкнуло,

Звонкий голос его поглотил беспокойный прибой.

*Ты к воде подойди и прислушайся к мерному гулу —
И дыханье Гурами почувствуешь перед собой.*

*Кружит нанятых плакальщиц-чаек крикливая стая.
Приглядишься, ты увидишь, где смелый Гурами плывёт.
Только мне не мешай. Я далёкие слёзы считая.
Я мелею, а это единственный верный доход...»*

Диалог со стихией строится на коротком вопрошании и длинном «ответе». Романтический образ «одинокого пловца» воспеваает героя, но заслоняет жертву, а море нивелирует её имя до равнодушного «кого-то», служа одновременно и обезличивающим символом смерти, и признаком единственности Гурами, выделения его подвига из неразличимого множества убитых морем. Забвение — лишь одна сторона смерти. По другую сторону этой границы пролегает линия бессмертия. В подспудном расчёте на него, ради сокращения пути и совершаются непоправимые поступки со времён Эмпедокла, бросившегося в жерло Этны.

В предисловии к «Небу, возвращающемуся к земле» незабвенный Гия Маргвелашвили, давший имена стольким русским поэтам, напомнил: «За два года до смерти московский школьник Володя Полетаев записал в свой дневник: “До чего же хорошо, когда живёшь на белом свете!.. И падает снег... И тебе семнадцать лет (а расти мне, кажется, расхотелось)... Пишется легко, не в том дело, что много, но легко, словно ведёшь разговор с кем-то и вдруг начинаешь слышать свой голос как бы со стороны”. «Слышать свой голос со стороны» — возможно, исчерпывающая метафора поэтического перевода. В переложении Полетаевым шевченковского «Заповіта» читаем — со строчной буквы:

*Не пришлось мне встретить бога
До смертного срока...*

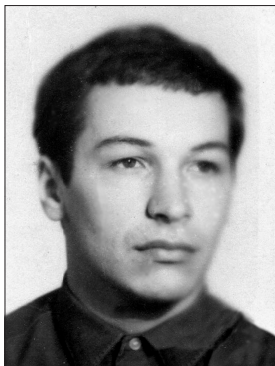
В оригинале не так: «Молитися... а до того (то есть до своей смерти. — М.К.) / Я не знаю Бога». Сомнения в виде сказуемого «не пришлось» (не довелось, не случилось) не наблюдается. «Не знаю» — и всё тут. Переводчик словно смутно надеется, что «придётся», что встреча может состояться. Ошибался ли он, призвав в пособия смерть, знать нам не дано.

Мир не спас «одинокое плывца», дрейфующего «вдоль медленного листопада». И поэзия не исправила «божественного беспорядка», и «существования горького основа» осталась непостижимой. Но счастье от того, что этот необыкновенный мальчик «посетил сей мир», не проходит. А не роковых минут для таких посещений попросту не бывает. И ни одна из загадок по-прежнему не разгадана.

*неосторожная звезда,
свалившаяся из гнезда,
покатится по рукаву, —
живу я или не живу? —
часы, прозрачный циферблат,
идут они или стоят?..*

Николай ПРОРОКОВ (1945 — 1972)

Родился в Мурманске в семье офицера военно-морского флота Николая Сергеевича Пророкова и военного врача Веры Михайловны Ивановой. Стихи начал писать в школе. Семья переехала в Москву, поэт в 1968-м году окончил переводческий факультет Института иностранных языков им. Мориса Тореза. В совершенстве знал английский и французский языки. До окончания вуза жил в знаменитом «подвале Мастера» (Москва, Мансуровский пер., 9). Позже поэт переехал в квартиру на Малой Тульской улице, выхлопотанную отцом. Работал диктором во французской редакции радио «Маяк». Не входил ни в официальные, ни в неофициальные литературные круги. Написал более ста стихов, поэму «Семь аккордов» (1972). При жизни опубликовано одно стихотворение по мотивам Роберта Лоуэлла «Возвращение» (журнал «Иностранная литература»). Покончил жизнь самоубийством — выбросился из окна. Впервые пять стихов опубликованы в 2016 году в журнале «Зеркало» (Тель-Авив). Затем вышли книги стихов «Стихи разве дом» (2017) и «Бывают ли вдвоём деревья» (2018).



НЕ В ГРИМ МАКАЕТСЯ ПЕРО

* * *

Я бежал на огонь из последних сил
Просто так, чтоб к жизни поближе,
Как вдруг язвительно пробасил
Голос сердитый свыше:

«Не спеши туда, где солнце встаёт
Багряным зовущим заревом,
Оно ведь горячее, ещё обожжёт,
Весь провоняешь гарью!»

Я стоял не в силах ногою двинуть,
Горько думал, ну как же так,
Неужели мне можно просто остынуть,
Словно я отработанный шлак.

1962

* * *

Эта стена не занята.
И не заняты мы.
Эта стена, словно часть и память
Белой большой зимы.

Сторонятся её афиши.
Ей неведом оконный плен.
Эта стена грустней и тише
Всех придорожных стен.

Ей незнакомы приказы строгие,
Крик объявлений вздорных.
Эта стена далеко от дороги
Прячется на задворках.

Светел и чист в тумане
Смутный просвет стены.
Эта стена не занята,
И не заняты мы.

1963

* * *

Прожектор врежется в ночную темноту
И осветит — не ту!
Той, видно, нет на свете.
А под слепящими лучами
Растерянно моргая,
 стоят не те,
И я среди них не тот.
Но не бегу, настырно кроток.
Настырно для себя
Топчусь, ногами шевелю,
Всё порываюсь с места,
Как кошка, когда надо пить...
И мысленно твержу,
Что я не местный,
 случайно занесло,
Что я не здесь служу,
А далеко.
И вроде бы легко
 так думать.

1963

* * *

Я не знаю, что будет завтра.
Почему наступает день.
Почему неоправданно засветло
тянет в город из деревень.

Тянет
удалью и престижем
из невырытых ям.
За лопатами очередь движется,
рассекая двор пополам.
Здесь начало,
конец — вон там,

за воротами.
Поворот —
и по улице
медленным маршем.

Вот бы влиться...
Дойти,
копать.

Над воротами есть окно.
Мне оттуда рукою машут:
— Ты не стой — это всё не наши.
Наши в поле, копают давно.

Встал напротив.
Покой в ногах.
Сам ни в поле, ни у ворот.
Мне разглядывать помогал
чёрный пёс —
атаман воров.

Вместе с ним воровали тёс,
вместе строили конуру,
вместе выли —
отдельно спрос:
поделили нас на миру.

Безлопатные
ковыряли пальцами.
Кто с ногтями,
кто — без.
Те, с лопатами,
яму вырыли, лопаты спрятали —
у них не «собес».

А мне в глаза
любимый странный блеск.
Вширь —
от ресниц до ледяных границ
и дальше.

Смурной, растрёпанный,
необходимо важный,
как равнодушие лесов,
как обнажённость фальши,
как звуки сквозь чужую дверь,
или сторонний взгляд — не мне...
Как зверь...

1964

* * *

Завет пришёл с нагою головой
Издалека в измученной одежде
И чувствовал, что он уже не свой,
И всё-таки заискивал в надежде.
Ходил вокруг невидный и смешной,
Глядел в глаза, разыскивая что-то,
И мерный шум казался тишиной,
В которой он один ногами робко топал
И говорил, не зная новых слов,
О том, что труден путь,
 а он совсем устал.
Он говорил, а слитный хор голов
Всё повторял, что речь его пуста.
Пуста. Пуста,
 обратно не дойти,
В глазах мельканье торопливых ног,
И свет чужой не освещал пути,
И силы нет перешагнуть порог...

1964

* * *

Закончили. Хор заслушали.
Рассыпали горсти по двору.

А горсти разбились душами
отдельно. И кто-то по двое.

Свои отбивая знаки
на пыльных панелях улиц,
скребётся дневная накипь,
скребут башмаки грязнули.

И каждый, себя отметив,
в лице и окне знакомом,
пристанет к обжитой клетки,
назвав её ласково домом.

май 1966

* * *

Раскованность воды
 в зеленоватой ряби.
Глаза налиты завистью
к воде,
к спокойствию лесов седых...

Там,
 увязая в хляби,
принять просил
и получил отказ
 шумливых сил.

Но не в последний раз,
между деревьями протискивая тело,
пытаюсь
сжиться с вольностью
и полностью
увидеть всё,
 чего не смело
 воображение вчера...

Хозяева
хранят свои дела
под непрозрачностью зелёного ковра,
питая жизнь
иными образами.

июль 1966

* * *

Я помню голос, его стихи
о поле, о лесах, о важности своей.

Был голос белым,
не словно снег,
но как экран,
готовый отразить любой пришедший свет.

Всем должно слушать.
Сидели,
Руки по карманам рассовав.
Никто не вторил
даже про себя.

Готовили невзрачные слова,
а в глубине
нечисто шевелилась радость,
за то, что вновь
нетронутой осталась
власть,
которой домогались все.

ноябрь 1966

СТАРУХИ

...безгрешно распахнув колени
На фоне храмов и домов,

И сквозь бесхитростный покров
Бугры —
 мозоли от молений...

Навек простуженная речь
Согласна с едкими чертами.
Вы их, наверно, не читали
В необходимости беречь
Свои глаза
 от слишком мелких букв.

Я примеряю их судьбу,
Я знаю своей размер.
У них размера нет.

И неподвижность их теней
Моей подвижности сильней.

июль 1967

* * *

Безликие мгновения распада.
Безвременье.
Потух.
Враз схлынуло
засилье жалостных потуг
и лоб просох.
Безверие.
Руками потными
ощупываешь круг
вскользь.
Изнутри
зудящий лепет,
оброк словесности:
«Инерция — коммерция»,
Савелий верен...
...труха — ха-ха — суха...

Причин и следствий нет.
Одно «теперь»
в бесплатной точке.
И выдох не спеша:
«Не лезьте, слезьте...»
Бывает так,
безумно кружишься
вокруг себя,
безжалостно, бездумно...
Стоп! — тошнота.
Глаза закрыть.
Крен — носом к полу.
«...инерция — коммерция...» —
Не то! Не так!
Вернее, всё равно!
Не этак иль не так.
Всё равноправно,
дымно.
И лишь поверх —
сверкает в напряжённых пальцах
(и выдох не спеша —
«не лезьте, слезьте...»)
— лезвие.

осень 1967

* * *

Стихи — разве плач?
Под Новый год,
за столом людей,
когда вода зацвела
в угоду оседлым.
Когда под огнём свечей
привычно,
выстрел за выстрелом,
сохнет ель,
исполнив приказ и образ
вечный, но чей?

Стихи — разве суд?
Без прав, с высоты окна,
в надежде,
что приговор по городу разнесут
заседатели —
завсегдаи смут.

Стихи — разве дом,
искомый,
лежащий у ног
в обществе милых лиц?
Дом, где мёртвых спасали,
потому что живых
не могли.

Стихи — разве грех
родителей? —
пешек в Его игре.

осень 1967

* * *

Нет, не пора
крепить слова любовью
и строить карточный квартал,
где короли —
ступени лестниц,
а дамы — двери.

Труд лестный
отвергаю с болью.

Я знаю,
не пора,
мне не поверят.

1967

* * *

За ратью рать —
парад
истерзанных былин
на светлый час,
на смутный час.

Резная
томная свеча.
Салонный дух,
народный нюх,
бульвары, избы —
сызмальства болеем.

А под Москвой кричит петух
и снег лежит,
скрипуч и нелюдим.

1968

* * *

Узда на душе слабее.
На вечер
намордник снят.
И сердце
шалеет,
поверив исходу дня.

Зов прошлого, как свирели.
Взгляд коварен и чист.
Так было,
когда горели
поленья
в любимой печи.

Не жаль.

Но какой-то
битый
бродил по свету с сумой.

А потом
за свои обиды,
шутя, расплатился
мною.

январь 1971

* * *

*Все мы смешные актёры
В театре Господа Бога.
Николай Гумилёв*

Ах, вы актёры?!
Что ж? — добро!
Но я на сцену не согласен.
Не ряженных
Мне мир подвластен.
Не в грим макается перо.

Мне платная уныла честь.
Не Гамлетом
брожу по залам
И что на свете счастье есть,
Увы, не пьеса мне сказала.

Но ведом
Трепет лицедейства,
Его чарующий акцент,
Когда звучит аплодисмент
В миг
Неподдельного
Злодейства.

10 февраля 1971

* * *

Нам пологом зияющая ночь.
И радостно в безудержной печали
тебя наречь: возлюбленная, мать и дочь,
и то единое, чему немые люди
имени не дали.

1971

* * *

Если дело души бередить,
то кого и для чего щадить?
Плачут люди:
«Мы и так больны!..»
Полночь.
Одни усыплены,
у других не прерывался сон,
третьи сами...

Только вдруг,
перекрывая стон —
голос тех,
с воспалёнными бессонницей глазами.

Спящие
считают их лгунами,
иногда играют в их игру.
Чаще просто режут на миру.

май 1971

* * *

Елене Медведковой

Не знаю,
Может, в каменной горсти
Все, что случилось,
 можно унести.
И схоронить
За сказочным углом
Тебя, а рядом —
 нищенский мой дом.
Да, схоронить, как в детстве,
Дабы знать,
 что я лишь захочу,
Могу опять
 там землю лёгкую
Руками разгрести.
Чтоб снова
Ты могла ко мне прийти.

1971

* * *

А если я тебя оставлю,
Тогда — свобода и покой,
И сорванные ставни,
И в трубах
ветра вой.

1971

* * *

По задворкам тетради
хитроват и велик,

возвращается краденый,
переливчатый миг.

И свита с ним —
толпа вопросов,
коленопреклоненные они:
где жил,
кого и как любил,
засеяно ли просо
и сколько лет не умирают пни.

«Пора, мой друг, пора» —
не в дальнюю обитель.
На улице моей
затеяна игра,
и я кричу,
я сам, как детвора:
«Пора, не пора,
я иду со двора.
Гори, гори ясно,
чтобы не погасло».

Опасная игра
неуловимых правил,
невидимых границ,
непрошенных послов.

Погиб Меркуцио —
печальный острослов.
Не жаль его —
закон для всех суров.

22 февраля 1972

Ольга МЕДВЕДКОВА

НЕ ПРОРОК, А ПРО РОК

Памяти моей мамы Елены Медведковой (1934–2011)

Он был высокий, красивый, молодой. Блестящий собеседник, грациозный танцор. Его любили все — женщины, мужчины, дети, собаки, пьяные проститутки. Семи-девятилетняя, я помню разворот его плеч и неотразимую серьёзность его иронии. В ночь с 1 на 2 ноября 1972 года он шагнул в окно коммунальной квартиры на Малой Тульской. Осталась горстка неистово скорбящих. Осталась пара-другая фотографий и рукописи: более ста стихов, поэма. Один из экземпляров — жёлтые листы, своей папиросной хрупкостью свидетельствовавшие об обречённости, — хранился у нас дома. Моя мама Елена, близкая подруга Николая, адресат многих его стихов, до самой своей смерти оплакивала погибшего. Она хранила папку, читала и научила меня понимать и любить эти стихи не как что-то домашнее, а как часть русской поэзии. Многое она, а затем и я, помнили наизусть. Меня поражала острота зрения, сбитость с натопанного, пронзительное чувство свободы. Время от времени она носила стихи кому-то; их возвращали, непонимающе качая головой. А потом я, выросшая, тоже их кому-то куда-то носила, и тоже никому они тогда негодились. Другая такая папка хранилась у вдовы поэта Элеоноры, и с тем же успехом. Казалось, что эта картонная дверь закрыта навсегда, что эти тряпичные шнурки никогда не развяжутся и что этим стихам никогда не выбраться на свет, что суждено им сгинуть, рассыпаться в бумажный прах. И вдруг, 45 лет спустя, папка раскрылась, жёлтые листы, испещрённые едва читаемыми буквами, были выволены на свет, и те, кто их увидел и прочёл, понял и полюбил, — им эти стихигодились. Первые пять стихотворений опубликовал осенью 2016 года тель-авивский журнал «Зеркало». И вслед за тем потянулась удача. Стихи увидел и прочёл издатель поэти-

© Ольга Медведкова, 2019

ческого андеграунда Владимир Орлов. Почему теперь, а не тогда? «Я знаю / всё произойдёт, / как я хочу, / но так нескоро». Так он сам себе напроорочил. «Он не пророк, а про рок», сказал о нём кто-то. И как верно! Между строк его недожитой биографии бродит тихая Мойра: «резвая товарка» богов, им неподвластная.

Николай родился в Мурманске в семье офицера военно-морского флота. Вскоре семья переехала в Москву; некоторое время жили в Мнёвниках, неподалёку от Серебряного бора, позднее на Фрунзенской набережной, рядом с Министерством обороны. Отец занимал там высокие посты, был сугубо военным и подлинно советским человеком. Мать тяжело болела и в октябре 1966 года покончила с собой, выбросившись из окна: эта смерть отпечаталась на всей последующей недолгой жизни Николая, пережившего мать всего лишь на шесть лет.

Вскоре после гибели матери отец женился на молодой женщине и попросил невоенного и отнюдь не советского сына искать себе иное пристанище. В 1967 году Николай вместе со своим другом, отщепенцем и паразитом, одарёнейшим юношей Олегом Едзаевым (1942–1979), сняли комнату в подвальном помещении дома № 9 в Мансуровском переулке, в двух шагах от института. Это был один из булгаковских адресов: дом друга Михаила Афанасьевича — драматурга Сергея Ермолинского, в котором Булгаков бывал постоянно, особенно в период тайного развития его отношений с Еленой Сергеевной, в 1929–1932 годах; этот подвал описан в «Мастере и Маргарите» — тот самый подвал Мастера. Это было время, когда, после сорокалетнего перерыва, Булгакова наконец стали печатать, в 1966–1967 вышла журнальная версия «Мастера и Маргариты», которую вскоре вся Москва знала наизусть, а «Маргарита Николаевна» стало прозвищем моей мамы.

В подвале была печь каминного типа, которую топили; иного отопления не было, как не было и ничего другого для нормальной жизни. Вместо кроватей — доски на кирпичах и матрасы; туалет на улице. Зато горел огонь в камине, и через подвальные окна можно было видеть идущие мимо ноги: всё было как в тексте. Жизнь и литература менялись местами. Литература была важнее жизни. Да и о какой иной жизни, кроме как подвальной, можно было мечтать?! Гостили разные люди: художники, актёры, переводчики. Поэтов не водилось. Пригласительных не было: «Их

надо было выдумать / И у себя украсть». Один такой пригласительный украла сама у себя моя мама. Звучала там, как когда-то встарь, французская речь, музыка, шансонье, Брель, Барбара. Лео Ферре пел Бодлера, Верлена, Рембо. «Цветы зла», «Вороны», «Спящий в долине». На полках стояли антологии французской и английской поэзии. Из русских стихов больше всего ценилась Ахматова. Но читали и Хлебникова, и Маяковского. Ни вина, ни водки: только чай, пьянели от слов, от бесконечных «игр» в повседневную мистику, в каббалу, в хиромантию — крутили столы, гадали на зеркалах. Жили как «некогда», как «встарь». Слышалось тихое треньканье клавишина. Тень Воланда маячила за окном, ибо «на берегу людей / все, / кроме дьявола, — воры».

Стихи Николай начал писать в ранней юности. Много стихов датировано 1962–1963 годами: ему семнадцать-восемнадцать лет. С первых строк — ощущение независимости. «Я здесь не служу». Чувство случайности своего рождения здесь и сейчас, неподвластности здешним правилам, неготовности «копать», ни в прямом, ни в переносном смысле, нежелания повторять то, что напели, накричали, понаписали на стенах другие. «Эта стена не занята». Чувство отрыва от страны, от корней, от семьи, от квадратной тени отца. «Я живу далеко от / Красной площади». Но и лёгкости. Ушёл как если бы вовсе и не было.

А настоящий прорыв произошёл после гибели матери в 1966-м, когда уже и вовсе стало нечего терять, и в подвале Мастера в 1967 году. Так что речь идёт о творчестве, уместившемся в какие-нибудь шесть-семь лет, завершившемся в 1972 году поэмой «Семь аккордов» и самоубийством.

Эта краткая юная жизнь, чем-то похожая на поэтическую жизнь Рембо, была целиком посвящена напряжённому поиску, не сводимому ни к какой «литературной» работе. О том, чтобы напечатать стихи, не могло быть и речи, ведь они были предельно индивидуальны и сложны, напитаны знанием английской и французской поэзии, странны по тону, построены на восприимчивости поэтической ткани европейского верлибра, с его сбоями, трещинами, вывихами, с его ритмами и рифмами, которые слагаются не вдоль, а поперёк, вопреки; на чувстве литературного одиночества, на пристальном, парадоксальном вслушивании в звучание корней, на отважном взглядывании в медузо-горгонью гримасу языка, полумёртвого, задушенного, забитого дубовой советской

демагогией. «Достало бы / Жеста — / Слова подвели. // Простые значенья устали, / Ушли».

Эти стихи-жесты никому не льстили и ничего не упрощали. В них не было ни самолюбования, ни сентиментальности. Они не играли на нервах. Смешивали высокую и низкую речь, ёрничили и закрывались перед любопытствующими во внешней непонятности. Тогда, как и теперь, их необходимо читать медленно и неоднократно. Только так понимаешь, что «на темени зимы» — это одновременно и в темноте и на темечке, на черепе-Голгофе. Что небо — «без плоти», а лес, наоборот, «старый плотник». Что «обеты» имеют свои меню, а тряпки играют в прятки. Что «горсти», рассыпавшиеся по двору, — это одновременно и гости на свадьбе, и горсти риса. Что строить лестницы в карточных домах — труд «лестный». Или что в «любом» просвечивает «любовь». Это сканирование своего языка как чужого, русского как иностранного, это понимание «наоборот» (как если бы стакан по мере питья наполнялся водой), это поэтическое перепридумывание языка, а вслед за тем и мира навыворот находят своё отражение в зрительных, кинематографических по внезапности и запоминаемости планах. Это перевёрнутое воображение, этот взгляд одновременно и в прошлое, и в будущее, и вовне, и вовнутрь, в плазму неоформленного, в противоречие и страдание незастьявшего, ещё не ставшего мира, есть одно из тех свойств лирического поэта, которые невозможно симулировать. Одно из тех качеств, богатых метафизической потенцией (ибо в этом лесу деревья растут корнями в небо), которых земная власть, а тем более диктатура и режим, боятся больше всего. Ведь противоречие и страдание живого, просто-напросто живого, ничем иным не примечательного и не отличившегося, чревато милосердием и состраданием. А что же может быть страшнее жалости и милости там, где людей «с воспалёнными бессонницей глазами» считают лгунами, а чаще просто «режут на миру»?

Именно как лирический поэт, метафизически стоящий на стороне живого, Николай — на стороне грустных (а между тем, в его стране «живётся легче тем, кто веселей»), старух, некрасивых, «милых калек» и «родных оборванцев», тех, кто босыми ходят по снегу, танцуют на льду, и кому отцы — «Здоровые / Отторженные старцы» — ничего не простят и никогда не подадут милостыни. Этот эпитет «отторженные» — один из самых сильных и важных

в его поэзии. Отцы, отторженные от жизни: оборотни, нетопыри. Недаром одно из ранних стихотворений «Мертвечина» описывает труп, выдаваемый за живое тело. Так, рядом с нежностью к битым возникает высокомерное презрение к «здоровым отцам», кликушам, слепым, спящим, «лишенцам от разума», тем, кто боится «души беречь».

Среди слабых: близкие Николаю люди, постоянный предмет и адресат его поэзии. И сам источник слабости: невозможность близости, дружеской, любовной, вместо которой — бесконечное сомнение, угадывание смысла, мгновенное, но не длящееся понимание, одновременно и доскональная подноготность и непрозрачность чужой души. А вместе с невозможностью близости, с неизбывным одиночеством — исключительность, непостижимость и недостижимость дома. Вместо дома — лес, в котором деревья не бывают «вдвоём». Вместо дома — стихи. Ненапечатанные. В папке. «Стихи разве дом»?

Среди слабых: совершенно отдельно и парадоксально стоит Ахматова. Ей посвящены ключевые стихи последних лет, по которым догадываешься, во что эта поэзия могла бы развиваться. Ахматовская поэтическая мистика живого, её торжественное предупреждение: «я живу в последний раз» становится его путеводной нитью. Беспомощная, бездомная, неприспособленная к этой жизни старуха с голосом Сивиллы становится для Николая его Дантом, поводёрём в сошествии во ад, этом ежедневном труде лирического поэта.

Со всей очевидностью, ни о каком «мы», даже самом прекрасном, в его поэзии не идёт и речи: ни о «мы» советском, ни о студенческом, песенно-гитарном, поколенческом, вознесенско-евтушенском, ни о православно-религиозном, ни о диссидентском. Только лишь звучит какое-то отдалённое языковое «мы», пушкинско-детское «пора, не пора, я иду со двора!» Да ещё столь же пушкинская «вольница», ничему и никому не принадлежность. Куда уж тут печататься!

Однажды, повинуясь уговорам друзей, Николай отнёс свои стихи Вознесенскому, тот вернул без комментария и обронил при прощании: «Вам, молодой человек, давно пора зарабатывать на жизнь литературой». И Николай опубликовал в журнале «Иностранная литература» свой якобы перевод стихотворения американского поэта Роберта Лоуэлла «Возвращение»

(«Homcoming»). Такое стихотворение Лоуэлла действительно существует, одно из самых знаменитых; но перевод Николая имеет с ним мало общего. Это как бы вариация на лоуэлловскую тему. Вот тебе и «зарабатывать литературой»!

Тем временем отец выхлопотал сыну комнату в коммунальной квартире в районе Даниловского рынка, на Малой Тульской улице. Богемная жизнь без всякой надежды на официальность продолжалась и здесь. Окружающий мир был слишком уродлив. Мир «истерзанных былин», лишённый всякой надежды на внешнюю взрослую, достойную, непродажную деятельность, был сужен до узкого круга людей, связанных сложными чувствами, словно нарочно запутанными отношениями и сворой несоответствий.

В 1968 году Николай окончил институт. Как профессиональному переводчику ему предложили работу в КГБ: специалисты этого профиля интересовали структуру. Николай отказался, поездка за границу по распределению, разумеется, сорвалась. И тогда знакомые предложили устроить его на радио, во французскую редакцию программы «Маяк». У него было прекрасное французское произношение, и его использовали в качестве диктора. Там он проработал до конца, продолжая жить «прячась на задворках» и на этих задворках продолжая в течение оставшихся ему немногих лет практически ежедневно писать стихи, везде и всюду, на обрывках, на обоях. Ни в официальной, ни в подпольной групповой поэтической жизни он не участвовал. Ходил иногда на какие-то семинары, тусовки, но возвращался неудовлетворённым. Не то, не о том. Ему лучше было там, где никто не претендовал на его место, «в обществе милых лиц», вне оценок и мнений, вне зависти и прочей суеты. В стихах последних двух лет — отторженность окружающего от живого чувствовалась всё сильнее, переносилась всё труднее. Поэма «Семь аккордов» подводила итог.

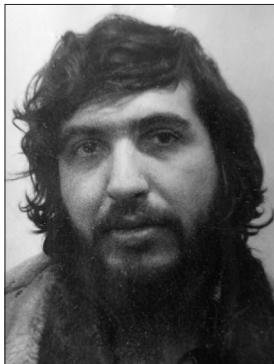
А потом был вечер первого ноября. Знал ли он, что в Европе это день всех святых? В этот вечер читалось его последнее стихотворение. Звучали строки, которые, будучи единожды услышаны, не забываются: «Случайно распахнулись тайны, / Словно ворота на пустырь». И случилось то, что случилось. В тайну «случайно» — а как же ещё? — распахнулись не ворота, но окно. Крики, истерика, скорая помощь. Умер он уже в больнице. И, казалось бы, — всё должно было стинуть. Ни в один сборник неофициальной поэзии он, будучи не вхож ни в какие литературные круги

и группы, не попал. Но ведь недаром жил он в подвале Мастера: рукописи не горят! А 45 лет — разве это так уж долго?

Первая публикация стихов и статьи — в книге «Николай Пророков. Стихи разве дом. Полное собрание стихотворений (1962–1972). — М.: ИП Бернштейн И.Э., 2017. — (Культурный слой), Составление и предисловие Ольги Медведковой», кроме стихов «Эта стена не занята...», «Нет, не пора...», опубликованных впервые в журнале «Зеркало» (Тель-Авив, 2016).

Илья РУБИН (1941 — 1977)

Родился в Москве, учился в Институте тонкой химической технологии, в Московском химико-технологическом институте им. Д. И. Менделеева, затем на филологическом факультете МГУ. Работал на Дорогомиловском химическом заводе им. М. В. Фрунзе, в ИНЭОСе (Институте элементарных соединений им. А. Н. Несмеянова РАН). Был уволен оттуда в связи с открытым заявлением против политики СССР и ввода войск Варшавского договора в Чехословакию в августе 1968 года. Автор стихов, рассказов и философско-литературных статей. С 1974 года — главный редактор самиздатского журнала «Евреи в СССР». Эмигрировал в Израиль в 1976 году. Печатался в журналах «Сион», «Время и мы», «Континент», «Клуб», в израильских газетах. Книга стихотворений и статей «Оглянись в слезах» вышла посмертно в 1977 году в Иерусалиме. В России в 90-е годы отдельные публикации появились в журналах «Огонёк», «Согласие», а также в юбилейном сборнике МИТХТ 2000 года. Позднее ряд произведений Рубина напечатали журналы «Грани» и «Плавучий мост».



ПРИВЫЧКА ЖИТЬ — ПОСЛЕДНЕЕ ЗАНЯТЬЕ

ОТЪЕЗД

Из угрюмого здания цирка,
Что стоит у Центрального рынка,
Убегают, все пути распутав,
Двое маленьких злых лилипутов.

И бежит эта странная пара
Вдоль гигантских скамеек бульвара.

Не забыли они, не забыли,
Как их пьяные клоуны били,
Как стояли они на помосте,
Где ломали им души и кости.

Убежали из этого ада,
Так не надо же плакать, не надо!

За Орфеем в костюмчике строгом
Поспешает она, как за Богом
Торопилась вослед Магдалина —
Мимо Праги, Москвы и Берлина,
Мимо воинов, шлюх, музыкантов —
Из жестокого мира гигантов.

Скоро смогут они по размеру
Выбирать себе горе и веру,
И шутить, эскимо покупая
И губами к нему прилипать.

Только ночью сквозь них сновиденья
Прорастут, как большие растенья.
И не будет в них бегства из плена —
Лишь арена, арена, арена...

БЕГСТВО

Я так бежал, что спотыкались губы,
Припоминая ремесло коня.
Свистели флейты. Надрывались трубы.
Я так бежал, что не было меня.

Как серый дым, я исчезал во мраке,
Вращался я, как призрак колеса,

Как будто вспомнил ремесло собаки,
Обнюхивая чьи-то голоса.

Свистели флейты. Надрывались трубы.
По версиям ранений ножевых
Я так бежал, что поднимались трупы,
Припоминая ремесло живых.

Не дай мне, Боже, умереть во прахе,
Мой одинокий бег благослови.
Я так бежал, что спотыкались плахи,
Припоминая ремесло любви...

* * *

безоблачно течение времён
над нашими большими головами
и травяными ветхими правами
простые вещи нас благоворят

нам краски утешение дарят
нам невозможно не услышать звука
о музыки священная наука
забывчивость моя как виноград

а память как вино из винограда
и опьянение лёгкая награда
за этот мир где нагота бесплодна
пуста земля и ласточка свободна
земля пуста а истина проста

играю музыку дышу стихотворением
дышу рассвет играю не дыша
переживу столетье не спеша
как не спеша живут его корни
не вспоминай о сломанных ветвях
потратиться на них пустая трата
лежу как голова Хаджи-Мурата

но чьё же тело волокут солдаты
подвесив бурку на больших кровях

переживу...

РЕВОЛЮЦИЯ

(поэма)

*Мы, лобастые мальчишки
невиданной революции...*

Павел Коган

1

И начинают каблучки пажей
Выстукивать чечётку мятежей.

И засоряют память площадей
Цвета знамён и прозвища людей.

И пулемёты лезут на балкон,
Захлёбываясь лентами окон.

Невыносимо низок потолок.
Невыносимо гениален Блок.
Невыносимы шорохи знамён,
Которым нету дела до имён!

Когда гортани рупоров мертвы,
Они уже не требуют жратвы.

Они, как жезла, требуют ружья.
Уже расстрелян и низложен я.

Уже калеки тянут кулаки,
Чтоб исправлять мои черновики.

2

Я постиг неизбежность френча.
Читаю революцию, как метеосводку.

Беру в руки винтовку,
Выхожу на улицу
И стреляю по освещённым окнам.
Приказываю:
Сегодня ликвидировать всех поэтов,
Завтра — художников, скульпторов, музыкантов.
Назначаю себя

Верховным Комиссаром Всяя Руси.
Ордера и мандаты
Без моей подписи
Недействительны.

3
Не оскорбить твои знамёна.
Твои бессонницы чисты.
Твои декреты и законы
Творят евреи и шуты.

Они на пленумах картавят,
И ради счастья моего
На камне камня не оставят,
Не пожалеют ничего.

4
Листаю плоские равнины,
В далёких комнатах сижу,
Где полоумные равнины,
Как предисловье к мятежу.

На площадях и в синагогах
Они задумали меня,
Лаская женщин синеоких
Руками будущего дня.

Моя святая неудача,
Россия. Плачу и молчу.
Твоей пощёчиной, как сдачей,
В кармане весело брэнчу.

Худыми, узкими плечами,
Глазами, полными луны,
Люблю тебя, люблю печально,
Как женщин любят горбуны.

Измерю ширь твою и дальность
Подробным шагом муравья.
Во мне твоя сентиментальность,
И только злоба не твоя.

И только медленные слёзы,
И тень ресниц на потолке...
Моя трагедия — заноза
В твоей сияющей руке!

5
Святые, лёгкие, как щепки,
Уже покоятся в гробах.
Уже распяты в пальцах цепких
Саднят железом на губах.

Очередями воздух порван.
И поезда издалека
Вонзают станции, как шпоры,
В мои кровавые бока.

Уже мешочники пируют,
Искусство брошено за борт,
И полоумные хирурги
России делают аборт.

Уже людей боятся люди,
Деревья просят топора.
Уже деревня голой грудью
Бросается под трактора.

О, Революция! растаешь,
Сгоришь в дыму библиотек.
Ты устаёшь и вырастаешь,
Ты слёзы пыльные глотаешь,
Грустишь и плачешь не о тех!

6

Страна повальных эпидемий,
Солдат, убитых наповал!
Нас тот же ветер отпевал,
Науки тех же академий
Двадцатый век преподавал.

Во-первых, серебро кадиллици
Среди обители пустой
Невероятно, как Кандинский,
В стране, где только Лев Толстой!

Невероятно постиженьё
Падений, слов и падежей,
И между тяжких этажей
Невероятно продвиженьё.

И, во-вторых, бредут заводы,
И раздирает песня рот,
И падают, глотая воздух,
Держась руками за живот.

И невозможна остановка.
Возможен выстрел сгоряча,
Когда, о будущем крича,
Забьётся песня у плеча,
Продолговато, как винтовка!

И, в-третьих, грустные Силены,
Стихами грустными звеня,
Проголосуют за меня
И вытолкнут меня на сцену.

Запричитаю торопливо.
Паду в тумане кровавом
Твоим суфлёром терпеливым,
Твоим последним крикуном!

7

Я нахожу причину плача.
Она наивна и проста.
Под сенью чёрного креста
Обозначаю палача,
А рядом — жертву обозначаю,
Не отрываясь от листа.

И если жертва — это я,
То почему палач спокоен,
И почему его рукою
Начертана строка моя?

А если убиваю я,
То почему мой труп холодный
Горой кровавого белья
Оголодавшим птицам отдан
Среди продрогшего жнивья?

8

Умирают боги, умирают...
И, не смея плакать, до утра
Бабы шмотки мужнины стирают,
Чтоб отмыть вчерашнее «ура».

И, пропитан щёлоком и содой,
На штыках полощется закат.
И, вздуваясь, опадают годы
На губах больного старика.

И дворцы пылают, как сараи.
И, куда-то в Африку уйдя,
Умирают боги, умирают,
Сладковато падалюю смердя!

Февраль — май 1965 г.

* * *

От вас останется рябиновая слякоть,
Мои наставники, учителя мои.
Пока эпоха крепкие чаи
Гоняла в блюдах до седьмого пота,
По лагерям разучивались плакать
Мои учителя, наставники мои.
И зашагала козырная рота
Ветра сибирские в колодки забивать.
А мне прикажете — тревожить Манделъштама
И Гумилёву руки целовать?
А мне прикажете — трёхвёрстного масштаба
Слепую карту в сердце рисовать?
Санкт-Петербург. Елабуга. Инта.
Ещё часок до утреннего шмона.
О, Господи, какая темнота!
Жестокого и царственного лона
Я близость нелюбимую познал,
Губами чёрными холодных век касаясь...
Давай, Кончак, веди своих красавиц!
Пушкой холодных век голубизна
Глубокой станет, губ моих касаясь.
Какие невесёлые подарки
Дарили вы, в бессмертье уходя
Бездонное, как тот сонет Петрарки,
Что станешь ангелом, его переводя...
И вечный голод. Хлеб нам только снится,
Холстина нежная той нищенской сумы,
Охрана пьяная, тюремная больница —
Бессмертье страшное, в котором жили мы.
Усталыми плечами прислониться
К стене, и окрик: «Повернись к стене!»
Какие руки шарили по мне!
О, Господи, забыться, раствориться,
Войти в рябиновую слякоть ваших тел,
Учителя, наставники и боги...
«Quo vadis, Domina?» Я встретил на дороге
Того, кто переделать мир хотел...

* * *

Не надо жалости. Добей меня, добей.
Любовь в парадном не умеет плакать,
Когда по Сретенке идёт царица Слякоть
И подбирает трупы голубей.

Когда по Сретенке идёт глухая ночь,
Я улыбаться не могу, как равный.
Плательщик бедный, плакальщик исправный
Платить не в силах и рыдать невмочь.

Прощальных слов дрожащий позвоночек
Со мной останется, и дым твоих затей.
И этих пальцев жалобный веночек,
Венец терновый, кровь из-под ногтей...

* * *

Когда воскресну — сожалеть о теле
Не стану я. Не вспомню о себе.
И семь чудесных пятниц на неделе,
И церковь медную в украинском селе
Забуду я. Так стоит ли жалеть,
Так нужно ль плакать, стоя на пороге
Дыры тюремной в Нерчинском остроге,
Где мне пришлось недавно околоть?

* * *

Я умирал у Сретенских ворот.
Ко мне пришёл Последний переулок,
Как Веневитинов — кусая нежный рот,
Как Мусоргский — велеречив и гулок.

И слов его я не успел понять,
Расшифровать последнее объятье...
Привычка жить — последнее занятие,
Которым боги тешили меня.

Ольга ПОСТНИКОВА

ПОРТРЕТ В СМЕШАННОЙ ТЕХНИКЕ

Когда-то в Музее изобразительных искусств имени Пушкина коллекция фаюмского портрета была спрятана за коричневой занавеской. Надо было подойти к стене и, взявшись за край шелкового полотна, отвести занавес, чтобы открылись лица большеглазых людей — черноволосого лохматого юноши, мальчика в веночке из позолоченных листьев, бородача со штрихами щетины на подбородке или бледного мужчины в лиловатом плаще, наверное, поэта, — во всяком случае, так назван он в описании. Я приходила снова и снова в этот зал. Что влекло к этой стене, спрятанной от солнечного света, — эстетическое любопытство, поиск идеального облика или тяга родства? Меня необъяснимо притягивала к себе эта живопись эпохи эллинизма с глянцевыми, выпуклыми бросками восковой краски. Написанные в технике, которая до наших дней не расшифрована, изображения людей, умерших в Египте в первые века нашей эры, для меня воплощали в себе черты живого дорогого лица, конкретного человека моего времени.

До сих пор возвращаюсь я сюда, точно, глядя на лики, можно свидеться со своей юностью. Стихи свели меня с теми, кто остался со мной на всю жизнь, даже и после безвременной своей кончины, потому что так, как связывает поэзия, ничто в мире не связывает.

Нас было — Илья Рубин, Аркадий Осипов, Нина Константинова и я. Мы были тощи, молоды и писали стихи. Я так запомнила это время:

*Мой друг, нас четверо болталось,
Мы начинали так давно,
Что даже строчек не осталось
Иль нам их вспомнить не дано.*

*...Зачем тогда мы повстречались
И под проклятия родни
Зачем навеки повенчались
В те неприкаянные дни!*

Илья был центральной фигурой нашего сообщества.

*Он — спорщик тощий и упорный,
Премьер голодных вечеров,
Владелец крашенных, невпору,
Домашней вязки свитеров.*

Мы сошлись в начале 60-х, в литературном объединении, которое вёл Николай Панченко. Именно Илья на каком-то вечере, где читали и Евтушенко, и Вознесенский, и много других молодых и немолодых авторов — тогда был поэтический бум, и вечера поэзии шли без конца, — услышал Панченко, поэта фронтового поколения, жёсткого в текстах, взрослого, мудрого человека, и пригласил Николая Васильевича в руководители литобъединения. Тот согласился, и это во многом предопределило литературную судьбу тех поэтов, кто назвал его тогда своим учителем.

Рубин везде был лидером, в любой компании, в любом коллективе. Он много читал, эрудиция его была феноменальной. Происходило это не только от того, что в отцовском доме было много книг, но и от его умения покупать — часто на последние гроши — и доставать книги, порою и те редкие, о которых мы даже не слышали. И от большой рубинской памяти. Из его рук, можно сказать, я прочла тогда Марселя Пруста и «Полутораглазого стрельца» Бенедикта Лившица. Позднее, работая в лаборатории ядерного магнитного резонанса, он говорил учёным своим сослуживцам: «Не думаю, чтоб человек, не читавший Пруста, мог что-нибудь открыть».

У него был нюх на всё талантливое и независимое. Песни Галича в магнитофонной записи я тоже узнала благодаря Рубину.

Судьба этого поэта как будто вместила все крайности тогдашнего существования, все искушения времени между XX съездом, от приглушённого грома которого всколыхнулось что-то в задавленной сталинизмом стране, до середины 70-х, когда начался исход евреев из Советского Союза.

Илья учился в Институте тонкой химической технологии, потом в Менделеевском. Ни одного института не окончив, везде был на виду, везде был средоточием вузовской интеллектуальной, параллельной обучению, жизни. Потом работал на заводе, в Институте элементоорганических соединений, поступил на филфак МГУ, став учеником Льва Копелева. В начале 70-х взял на себя обязанности редактора в неподцензурном журнале «Евреи в СССР», включившись в диссидентскую жизнь как бы поневоле, поначалу не ощущая в себе тяги к общественной деятельности и имея лишь культурные жизненные задачи. Тогда копировальная техника была недоступной, но и при тираже 20 экземпляров (четыре закладки на пишущей машинке) «самиздат» этот привлёк внимание соответствующих органов. Вызовы в КГБ, многозначительные угрозы вездесущей организации в конце концов вынудили Рубина эмигрировать.

Через восемь месяцев после приезда в Израиль, в апогее нового творческого взлёта, жизнь этого прозорливца и остролова, казалось бы, имевшего пятьсот процентов живости, неожиданно оборвалась. Прошлые его мыканья и переживания не прошли даром, ведь он нёс тройную тяжесть бытия: как человек в мизантропическом двадцатом веке, как личность в тоталитарном государстве и как еврей в антисемитской стране.

О тех страданиях, которые претерпел он лично из-за своей национальности, Рубин говорил немного, но именно отношением к еврейскому вопросу мерилась тогда для нас интеллигентность. Я помню, как тяжело реагировал Илья на бытовой и государственный антисемитизм, и то чувство бессильного стыда, которое я испытывала от его рассказов. Ещё в школе он встретился с этим. Его били за то, что он еврей. Был какой-то мучитель, превосходивший Илюшу силой и терроризировавший его.

Как-то мы шли по улице у Окружного моста, от моего дома к метро, — Нина Константинова, Илья и я. Какой-то пьяный, зигагами передвигавшийся по тротуару, взглянув на Илью, вдруг закричал: «Жид! Жид!» И нетвёрдой рукой замахнулся, чтоб ударить Илью в лицо. Они сцепились. Пьяный был довольно хилым, расслабленным, и через минуту Илья уже сидел на нём верхом. Подъехал милицкий патруль на мотоцикле с коляской. Пьяного, который опять ободрился и махал кулаками, погрузили в коляску, а нам велели идти в отделение, куда мы скоро припле-

лись, причём Илья страшно досадовал, что случилась такая история: «Зачем я на нём сидел?» — и хотел, чтоб обидчика его немедленно отпустили.

Мы все были нищи, но не замечали этого. У Ильи были особые проблемы в этом смысле. У него появлялись привязанности, он пытался соединиться то с одной, то с другой женщиной, образовывалось на некоторое время подобие семьи, надо было зарабатывать. Он не мог сидеть на шее у родных и никогда не побирался по салонам.

Я не знаю всех мест, где Илья трудился, но помню, как он нанялся на Дорхимзавод мастером-аппаратчиком в цеху, где профзаболеванием был рак мочевого пузыря. Странно, но с рабочими у него сложились нормальные отношения, и он рассказывал: они понимали, за что травили Пастернака после опубликования его романа на Западе: «Написал правду».

Чтобы добыть денег, Рубин сдавал кровь — у него была редкая группа, четвёртая. Рассказывал мне, что в день сдачи крови кормят казённым обедом и даже дают стакан красного вина, а потом полагается один день отгула. И денег дают, кажется, две десятки за два стакана крови. Такие были тогда кроваво-красные десятирублёвые купюры.

Мы много писали и пытались предлагать стихи в журналы. Напечататься никому не удавалось.

Однажды Илья предложил нам вчетвером обсудить литературную ситуацию. Мы собрались на Комсомольском проспекте в кафе, и Илья высказал идею сложить все наши стихи и представить их как труд одного автора, какого-нибудь инвалида-фронтовика, чтобы напечатать. Мы вяло реагировали на такое предложение, в полной мере уверенные, что это не пройдёт, да и не терявшие надежды когда-нибудь опубликоваться под собственным именем. Я помню, он хотел назвать этот общий гипотетический сборник «Здесь, на горошине земли». Он очень любил Ходасевича, и не раз я слышала от него «Перешагни, перескачи, перелети, пере— что хочешь» как заклинание.

При жизни на родине ничего у него не было опубликовано.

То, что осталось после Рубина: стихи, проза, статьи, — вошло в книгу «Оглянись в слезах», посмертно изданную в Израиле. Что-то сохранилось у его друзей в России, хотя часть замечательных рассказов и целый корпус писем из Натаньи были изъяты у его адресатов при обысках и до сих пор недоступны.

Илья Рубин прожил отрезок российской истории, вместивший войну («Я родился в сорок первом, в самом первом...»), «оттепель», брежневское застойное время, которое пожрало наши жизни и оболванивающей силой которого он всегда сопротивлялся. Сопротивлялся остроловием («Наш советский паралич — самый прогрессивный в мире»), ироническим отношением к комсомольской возне, к показухе так называемой общественной работы, на которой сделало карьеру немало его однокашников.

Как-то на политинформации, которую проводили после очередного пленума партии по сельскому хозяйству — с невыполнимыми, на далекое будущее расписанными планами, — Рубин съязвил: «Тысячелетний рейх просуществовал тринадцать лет!» Но в то же время говорил, что социализм (подразумевалось, в советском варианте) будет вечным, и его собственные прогнозы были безрадостны: уверен был, что коммунистический строй распространится по миру ещё шире, «потому что при нём порядок, а люди любят порядок».

Илья был беззащитен и в то же время абсолютно свободен.

Я думаю, исследователи литературы ещё напишут об этом авторе. О его духовной несмирённости, неподвластности пропаганде. О его нравственно-философских и критических статьях, написанных в последний период недолгой жизни. Но пока я жива, мне особенно помнятся те его стихи, которые принес он на обсуждение в 63-м году, которые, по словам нашего мэтра Н. В. Панченко, не избежали влияния Пастернака и которые до сих пор нигде не напечатаны:

*На землю знойную Тирасполь
Бросал, как женичину, себя,
Лепил лиловые террасы,
Лучами липы теребя.*

*И королева летних ливней,
Которой править и пленять,
Литые чаши белых лилий
Идёт рассветом наполнять.*

(«Стихи о Молдавии», 1962)

Стихи, полные юношеского романтизма, ассоциациями ещё связанные с той версией истории России, которая подавалась тогда как единственно верная («И ты, немых созвездий полон. / Поднимешь в бурю якоря, / И поведут тебя Гапоны / К твоим девятым января»). Стихи с незабываемыми военными и послевоенными реалиями, от которых саднило душу («Теперь поэзии стакана / Душа по капле отдана. / Так фронтовые ветераны / На хлеб меняют ордена») и которые уже явно обнаруживают главные черты его личности. С рубинским неприятием конформизма, с традиционным его понятием о чести, с «несомненной... талантливостью... упрямым отстаиванием своего права быть не “как все”, быть самим собой — евреем в России, русским в Израиле», — так после его смерти напишет о нём друг, — нерасчленимо соединены особенности его поэзии. Намеренная заострённость высказываний, бесстрашие признаний (стихи — самодонос), физиологичность в описании страдания и радости («оскотинев от счастья, / Целуя запястья и ноги твои» — так он писал о любви), которые характерны и для более зрелых произведений Рубина. Тексты всегда демонстрировали органическую включённость его сознания и чувственного аппарата в ближние и дальние события времени, будь то дело Синявского — Даниэля, китайская культурная революция или война во Вьетнаме («Я точно пьяный в дым американец, / Который завтра полетит в Сайгон»).

Воспроизвожу по памяти одно из отрывистых, как пощёчина, восьмистиший, с которых он начинал когда-то:

*Рассвет — это гомон и ругань
И тонкий малиновый плач,
Как будто кровавые руки
В воде обмывает палач.*

*А веткам деревьев не слушать
И взмахивать мокрым бельём,
Как будто рыдает «Катюшу»
Погибший штрафной батальон.*

Помню вечер в МГУ на Ленинских горах в 65-м, посвящённый памяти Манделштама и организованный студентами математического факультета. Нас повёл туда Панченко. Меня поразили

тогда скоростные лифты. Народу в кабину набилось так много, что я боялась: лифт сорвётся. Аудитория была переполнена, мест не хватало, и мы — Илья, Аркадий, Нина — сидели на подоконнике на верхотуре амфитеатра. Вёл вечер Эренбург, выступали Николай Чуковский, Арсений Тарковский, из речи которого особенно запомнилась одна удивившая меня фраза. Цитируя «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей...», Тарковский сказал, что, мол, век этот давит именно волков. Заявление такое меня взбесило.

Литературовед Степанов — белый, седой — говорил очень долго и, как мне казалось, слишком спокойно.

Дима Борисов, худой, стройный молодой человек, стараниями которого и был разрешён этот вечер в университете, читал стихи Осипа Эмильевича — очень хорошо, проникновенным голосом.

Когда объявили, что среди нас находится жена поэта, началась овация. Надежда Яковлевна встала и постояла полминуты под аплодисменты, но не выступала. За весь вечер не было высказано напрямую ни одной нелояльной фразы. Меня всё это возмущало, мне казалось, что *должно* было произнести обвинения.

Последним выступил Варлам Шаламов. Он читал рассказ «Шерри-бренди», тогда ещё не напечатанный: о смерти поэта-заключённого, не называя имени Мандельштама. Руки у него ходили ходуном. Ужасное неврастеническое действие вызывало жалость и возмущение тем, до чего доведён человек (мы знали, что он сидел). Потом в одном доме мне трусовато объясняли, что его манера трясти руками и качаться — не психоз, не болезнь, а стиль уголовной речи, что такова лагерная культура длительного повествования.

Я была неправа в своих претензиях к выступающим. В девическом максимализме требовала от всех правды, не понимая, что и такие литературоведческие речи и просто обращение к творчеству крамольного поэта — уже смелость. Ведь это было первое со времени ареста и гибели Мандельштама публичное чтение его стихов.

В эти дни Илья дописывал поэму «Революция».

Первые её строки акцентируют тот игровой, театральный момент, который присущ ранней стадии всех революций:

*И начинают каблучки пажей
Выстукивать чечётку мятежей.*

*И засоряют память площадей
Цвета знамён и прозвища людей.*

Но дальше, когда поэт пытается оценить революционные завоевания, перечислить всё, что доказывало бы необходимость главного пункта советской истории, поэтическая правдивость не позволяет ему умом и душой принять это событие. Начав за здоровье, Рубин кончил за упокой.

*И пулемёты лезут на балкон,
Захлёбываясь лентами окон...*

<...>

*Когда гортани рупоров мертвы,
Они уже не требуют жратвы.*

*Они, как жезла, требуют ружья.
Уже расстрелян и низложен я.*

«Уже калеки тянут кулаки, / Чтоб исправлять мои черновики», — пишет он, понимая, что власть не просто отрицает право на свободное творчество, приказывая «Сегодня ликвидировать всех поэтов, / Завтра — художников, скульпторов, музыкантов», но и претендует на художественность, готовая внаглую использовать поэта по-своему.

Свидетельствуя о том, как происходит осознание октябрьских событий человеком второго-третьего советского поколения, поэма эта превращается в сбивчивый, интонационно-напряжённый монолог от лица современного юноши, исторически причастного к последствиям переворота, и в то же время — от лица жертвы той катастрофы, которой стала для России революция.

*Не оскорбить твои знамёна.
Твои бессонницы чисты.
Твои декреты и законы
Творят евреи и шуты.*

*Они на пленумах картавят,
И ради счастья моего
На камне камня не оставят,
Не пожалеют ничего.*

Не все мы, остальные члены поэтической компании, в то время осознавали в полной мере гибельность для страны того, что произошло в 17-м году, а если даже и чувствовали что-то, то уповали в своём шестидесятничестве на возможность прихода просвещённого правителя. Когда сняли Хрущёва, но ещё не верилось, что возможен снова поворот к сталинизму, Илья сказал, что в СССР кончилось царство Иванушки-дурака.

Поэма «Революция» впервые опубликована в России в 2000-м году в альманахе «Плоток кислорода», посвящённом столетию МИТХТ.

С какой зрелой отчётливостью увидел Рубин трагедию страны, зародыши того начала, которое вело нацию к самоубийству:

*Уже людей боятся люди,
Деревья просят топора.
Уже деревня голой грудью
Бросается под трактора.*

С большой определённой констатируя ненужность для революции, «лишность» религии и искусства, Рубин видит и трагедию пролетариев, тех, ради кого якобы свершилось уничтожение прежнего строя, и трагедию поэта в мире новых ценностей:

*Во-первых, серебро кадьницы
Среди обители пустой
Невероятно, как Кандинский,
В стране, где только Лев Толстой!*

*Невероятно постижение
Падений, слов и надежей,
И между тяжких этажей
Невероятно продвижение.*

*И, во-вторых, бредут заводы,
И раздирает песня рот,
И падают, глотая воздух,
Держась руками за живот.*

*И невозможна остановка.
Возможен выстрел сгоряча,
Когда, о будущем крича,
Забьётся песня у плеча,
Продолговато, как винтовка!*

*И, в-третьих, грустные Силены,
Стихами грустными звеня,
Проголосуют за меня
И вытолкнут меня на сцену.*

*Запричитаю торопливо.
Паду в тумане кровавом
Твоим суфлёром терпеливым,
Твоим последним крикуном!*

Раздумья о своём месте в этой «стране повальных эпидемий», о невольном участии каждого в том, что совершается ныне... О неизбежности выбора между ролью жертвы и ролью палача, потому что сокрытие мыслей, двойственность существования невозможны для писателя и он не может отмолчаться, подобно большинству своих соотечественников... О необходимости для поэта словесно обозначить свою миссию:

*И если жертва — это я,
То почему палач спокоен,
И почему его рукою
Начертана строка моя?*

*А если убиваю я,
То почему мой труп холодный
Горой кровавого белья
Оголодавшим птицам отдан
Среди продрогшего жнивья?*

И о гибели мифа, развенчании культовых фигур, которым молились десятилетиями:

*Умирают боги, умирают...
И, не смея плакать, до утра
Бабы шмотки мужнины стирают,
Чтоб отмыть вчерашнее «ура».*

Позднее, в статье «Кто был никем...», написанной в середине 70-х, Рубин высказался определённое о психологических истоках революции — с её декларируемым неприятием отприродного человеческого неравенства и стремлением установить справедливость путём подавления всех тех, в ком подозревается возвышающее их отличие от остальных. Особость, идентифицированная Рубиным как богоизбранность, проявляющаяся как наделённость талантом, умом или богатством, вызывает такую ненависть у посредственности, что та ищет предлог уничтожить всех, кому присущи признаки избранности, в первую очередь аристократию. Рубин на примерах библейских и литературных пытается исследовать истоки зависти, «природу глубоких изначальных причин», толкающих человека к преступлениям под видом борьбы за возвращение должного миропорядка. Каин предстаёт у него родоначальником «всех борцов за справедливость, где благодать распределяется между гражданами, как сапоги, хлеб и мыло, — поровну».

«...Любая революция, отменяя Божественный произвол социального порядка, ставит на его место произвол человеческий, низводя его из сферы духа в сферу плоти. Уничтожая метафизическое, изначальное неравенство, она не может не усугублять неравенства физического, земного. Равенство в Боге она делает равенством в смерти, в страхе. Аристократию, духовно преодолевающую в Истории своё земное избранничество (вспомним декабристов), она заменяет безликой и беспощадной властью большинства, почти неспособной к самосознанию — а значит, и к творческому самоотрицанию — неперемennomу условию нормального развития государственности, неотчуждённой от жизни общества...

Путь насильственного насаждения безблагодатной материальной справедливости представляется соблазнительным, почти лёгким, тому сорту людей, кто заменяет разум его рабочим инстру-

ментом — логикой. Всякая революция вообще характеризуется “инструментностью” мышления, сводящей сложность вечных проблем к мнимой простоте и разрешимости. Простота эта всегда оборачивается простотой разрушения, не наполненного чаще всего никаким позитивным содержанием: ждуг, что оно появится само собой в результате “освобождения”, кровавой расчистки».

Был ли Рубин понят при жизни? Вопрос остаётся открытым. Я, определённо, не понимала ни масштаба его личности, ни значения его как литературного мыслителя. Вот как воспринимал его другой современник, начальник лаборатории, где Илья работал несколько лет: «Библиофил, поэт и эссеист, переполненный неистребимым интересом ко всяческим проявлениям своеобразия человека, яростный спорщик и лихой выпивоха, тонкий психолог и, в особенности, — знаток женской души... Химик, но института не закончил. Поэт, но не печатается... Побывал в психушке... Ухмылка какая-то непочтительная...»

Нам всем было худо и гнусно, мы пытались сохранить теплившуюся дружбу, но судьба делала немало, чтоб развести нашу четвёрку навсегда, хоть ей этого и не удалось. Главная мысль творчества Рубина, как написано в предисловии к единственной его книге, — «трагическое ощущение угрозы, которая нависла над нравственностью... над чистотой, над культурой... в современном дичающем мире», — не была тогда воспринята в должной мере нами, его поэтическим окружением.

Когда Рубин был лаборантом в ИНЭОСе, мы встречались по дороге на работу, вернее, каждое утро он видел меня из окна троллейбуса, который вёз его самого от метро «Библиотека имени Ленина», а я шла на службу пешком через Большой Каменный мост. Я не знала даже, что он стоит там, за грязными стёклами, только испытывала вдруг какое-то беспокойство, словно на мосту, где я была совершенно одна, присутствовал, незримый, ещё кто-то. Однажды он признался: «Постникова, я вижу, как ты шлёпаешь под дождем, и мне так тебя жалко».

Но не из-за дождя нужно было меня жалеть. Жизнь проходила вне существенных дел, мы терпели своё существование и совсем не стремились жить долго, не берегли себя.

Рубин везде оставался самим собой, «поперечником», стараясь быть предельно честным перед теми идеалами, которым предан в юности. Поэтому эпизод, о котором я расскажу дальше

и который в большой степени повлиял на его судьбу, неслучаен в рубинской биографии.

После чешских событий августа 1968 года на предприятиях, в институтах, даже в самых малых конторах страны проводилась кампания в поддержку военной акции стран Варшавского договора. Вообще-то власть не нуждалась ни в каком одобрении своих решений, но такие, по видимости демократические, мероприятия зачем-то были проведены. Надо сказать, чтобы в этом не участвовать, я сама с такого собрания в своём институте малодушно сбежала. Когда обсуждение партийного решения происходило в ИНЭОСе, Илья был на бюллетене. Вернувшись после болезни, он узнал, что не все сотрудники института, собранные в зале по указанию высшей инстанции, затеявшей, по-видимому, таким образом проверку на лояльность, выразили согласие с решением правительства. Объявились воздержавшиеся, хотя большинство, конечно же, подняли руки «за». Тогда Рубин пошёл в партком и сказал, что он не был на собрании, но он против ввода войск.

Сейчас забылось, чем грозил в те времена такой поступок, — неприятности начальнику строптивца, увольнение, невозможность снова устроиться на работу.

Был ли он совсем бесстрашным? Вряд ли. И в разговорах, и в стихах проскальзывало, что страх он знал. Об этом написан его рассказ, который так и называется, — «Страх». А уж когда друзей его начали таскать в КГБ... Не хочу искать в его текстах свидетельств малодушия, но в моих собственных стихах той, брежневской поры, вот они:

*Приходит страх. Его обличье
Неясно, но знакомо мне
Своим ознобным неприличьем,
Удушьем ярости во сне.*

*Я так боюсь, как будто брата
Уже поставили к стене,
Как будто дуло автомата
Уже примерилось к спине.*

*Твою фамилию прокличут
В кирпичной грубой тишине, —*

писала я, имея в виду именно Илью, задолго до того, как он стал числиться диссидентом, потому что всегда предчувствовала для него какую-то опасность, что вызывало в воображении картины его гибели. За много лет до эмиграции, в цикле стихотворений «Бегство», он сам так сказал о состоянии, в котором жил, возможно провидя и свой вынужденный отъезд, ведь уезжать он вообще-то не хотел:

*Я так бежал, что спотыкались губы,
Припоминая ремесло коня.
Свистели флейты. Надрывались трубы.
Я так бежал, что не было меня.*

*Как серый дым, я исчезал во мраке,
Вращался я, как призрак колеса,
Как будто вспомнил ремесло собаки,
Обнюхивая чьи-то голоса.*

Я помню, как после подачи заявления о переезде на постоянное местожительство в Израиль пытался он спрятаться от всеслышащих ушей, на несколько месяцев отправившись в северную экспедицию. Но в последние дни жизни в Москве, когда топтуны открыто дежурили на лестничной клетке у его квартиры (я их видела), этот страх у него превратился в избыточную, патологическую подозрительность, отравлявшую отношения с людьми.

Узнав о его планах, я не скрывала предчувствий, что мы прощаемся навсегда:

*Ты уезжаешь, точно умираешь,
Читаешь мне стихи в последний раз.
Как любишь ты тогда, когда теряешь,
Несдержанных не вытираешь глаз.*

*...Уже виски и смуглые надбровья
Засинены разлукой, как вдовством,
О, Господи, но больше, чем любовью,
Мы связаны, но больше, чем родством.*

*...Запомни всё и всё прости заране,
Когда я плакать буду, промолчи,
И карканье прости, и причитанье,
Сиротские пророчества в ночи.*

Он так был связан с Россией и так любил её! «...Читая стихи Ильи Рубина, невозможно представить себе, как он мог уехать из России, как мог расстаться с ней... Но кто из любящих Россию не проклинал, не обвинял и не обличал её?.. Илья Рубин принадлежал к тем, кто отделяет Россию от Советской власти», — написано в статье «Смерть поэта», где рубинская любовь к России предстаёт как «неразделённая больная страсть» с «тягой к самомучительству». Статья эта замечательно обозначает связь «русское — еврейское» в творчестве Рубина, завершая книгу его произведений, которую он уже не мог увидеть.

Моё восприятие Рубина зачастую отличается от того, какое впечатление он оставлял у других, даже и расположенных к нему людей. «Лохматый, небритый и нечёсанный, с толстыми яркими губами и громадными тёмными глазами, сторбленный, в каком-то невозможном свитере...» — пишет о нём доброжелательный современник. Остались и другие свидетельства о его внешности и речах, о его острогах. У друзей сохранились немногочисленные снимки, где он предстаёт перед нами то кротким подростком с пригоршней крупных грибов в руках, то главой легкомысленного застолья, то весельчаком в туристической компании. Он очень похож на себя на фотографии, сделанной накануне отъезда, где держит на руках свою кошку Трефу, отправившуюся потом с ним в далёкие палестины. В моей же памяти и в моих стихах он запечатлён по-другому.

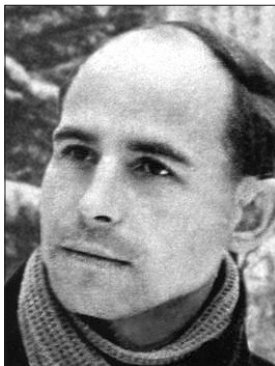
И когда я прихожу в зал музея, где хранятся портреты из некрополей Фаюмского оазиса, я узнаю Илью в этих лицах — сразу в нескольких. Но глядя на ритуальные изображения эпохи Птолемеев, где греко-египетские лица-маски как будто ожили и впервые открыли глаза, я задаю себе вопрос: может быть, как-то сказывается в облике человека то, что предопределено ему жить недолго? Лики тех, кто умер молодым в начале нашей эры, так похожи на обожжённое вдохновением лицо русского поэта, словно нет между ними этих тысячелетий, этих этнографических различий.

И мне думается, в живописном отображении чернокудрых людей, смиренно ожидающих загробной жизни, художник старался усугубить именно те черты: просветлённо-сосредоточенный вид и губы, разомкнутые и словно готовые к произнесению слова, и этот взгляд, непосредственно-открытый и затаённый одновременно, — черты, которые издревле присущи поэту, потому что это, может быть, самый вечный образ бытия.

Первая публикация — в журнале «Вопросы литературы», 2002, № 1

Николай РУБЦОВ (1936 — 1971)

Родился в селе Емецк Архангельской области. В 1942 году умерла его мать, и Николая направили в Красковский, а затем в Никольский детский дом Тотемского района Вологодской области, где он окончил семь классов школы. Учился в лесотехническом техникуме г. Тотьма. С 16 лет скитался по стране, был кочегаром на рыболовном судне, нёс срочную службу на Северном флоте. В Ленинграде работал на Кировском заводе кочегаром, слесарем. В 1962–1969 годах учился в Литературном институте им. А. М. Горького. Печататься начал



с 1962 года. Опубликовал сборники «Лирика» (1965), «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969), «Сосен шум» (1970), «Зелёные цветы» (1971). Занимался художественными переводами. Умер в Вологде 19 января 1971 года в результате ссоры со своей невестой, начинающей поэтессой Людмилой Дербиной (Грановской). Судебное следствие установило, что смерть наступила в результате удушения. Дербина была осуждена на 7 лет. Биографы говорят о стихотворении Рубцова «Я умру в крещенские морозы» как о предсказании даты собственной трагической смерти.

НА ГОЛОС УДАЧИ КАПРИЗНЫЙ

ЛЕСНОЙ ХУТОРОК (ИДИЛЛИЯ)

Я запомнил, как диво,
Тот лесной хуторок,
Задремавший счастливо
Меж звериных дорог...

Там в избе деревянной,
Без претензий и льгот,
Так, без газа, без ванной,
Добрый Филя живёт.
Филя любит скотину,
Ест любую еду,
Филя ходит в долину,
Филя дует в дуду!
Мир такой справедливый,
Даже нечего крыть...
— Филя, что молчаливый?
— А о чём говорить?

НИЧЕГО НЕ СТАНУ ДЕЛАТЬ

Год пройдёт...
другой...
а там уж —
Что тут много говорить? —
Ты, конечно, выйдешь замуж,
Будешь мужу суп варить.

Будет муж тобой гордиться,
И катать тебя в такси,
И вокруг тебя кружиться,
Как Земля вокруг оси.

Что ж? Мешать я вам не стану,
Буду трезв и буду брит,
Буду в дом носить сметану,
Чтобы дед лечил гастрит.

Ничего не стану делать,
Чтоб нарушить ваш покой.
На свиданье ночью белой,
Может быть, пойду с другой...

Так чего ж, забившись в угол,
Сузив жёлтые зрачки,

На меня твоя подруга
Мрачно смотрит сквозь очки?..

В ГОРНИЦЕ

В горнице моей светло.
Это от ночной звезды.
Матушка возьмет ведро,
Молча принесёт воды...
Красные цветы мои
В садике завяли все.
Лодка на речной мели
Скоро догниёт совсем.
Дремлет на стене моей
Ивы кружевная тень.
Завтра у меня под ней
Будет хлопотливый день!
Буду поливать цветы,
Думать о своей судьбе,
Буду до ночной звезды
Лодку мастерить себе...

НЕ ПРИШЛА

Из окна ресторана —
свет зелёный,
болотный,
От асфальта до звёзд
заштрихована ночь
снегопадом,
Снег глухой,
беспристрастный,
бесстрастный,
холодный
Надо мной,
над Невой,
над матросским
суровым отрядом.

Сумасшедший,
ночной,
вдоль железных заборов,
Удивляя людей,
что брожу я?
И мёрзну зачем?
Ты и раньше ко мне
приходила нескоро,
А вот не пришла и совсем...
Странный свет,
ядовитый,
зелёный,
болотный,
Снег и снег
без метельного
свиста и воя.
Снег глухой,
беспристрастный,
бесстрастный,
холодный,
Мёртвый снег,
ты зачем
не даёшь мне покоя?

ВИДЕНИЯ НА ХОЛМЕ

Взбегу на холм и упаду в траву.
И древностью повеет вдруг из дола!
И вдруг картины грозного раздора
Я в этот миг увижу наяву.
Пустынный свет на звёздных берегах
И вереницы птиц твоих, Россия,
Затмит на миг
В крови и в жемчугах
Тупой башмак скуластого Батыя...

Россия, Русь — куда я ни взгляну...
За все твои страдания и битвы

Люблю твою, Россия, старину,
Твои леса, погосты и молитвы,
Люблю твои избушки и цветы,
И небеса, горящие от зноя,
И шёпот ив у омутной воды,
Люблю навек, до вечного покоя...
Россия, Русь! Храни себя, храни!
Смотри, опять в леса твои и доли
Со всех сторон нагрянули они,
Иных времён татары и монголы.
Они несут на флагах чёрный крест,
Они крестами небо закрестили,
И не леса мне видятся окрест,
А лес крестов в окрестностях России.
Кресты, кресты...

Я больше не могу!
Я резко отниму от глаз ладони
И вдруг увижу: смирно на лугу
Траву жуют стреноженные кони.
Заржут они — и где-то у осин
Подхватит эхо медленное ржанье,
И надо мной — бессмертных звёзд Руси,
Спокойных звёзд безбрежное мерцанье...

ВЕЧЕРНЕЕ ПРОИСШЕСТВИЕ

Мне лошадь встретилась в кустах.
И вздрогнул я. А было поздно.
В любой воде таился страх,
В любом сарае сенокосном...
Зачем она в такой глуши
Явилась мне в такую пору?
Мы были две живых души,
Но неспособных к разговору.
Мы были разных два лица,
Хотя имели по два глаза.
Мы жутко так, не до конца,

Переглянулись по два раза.
И я спешил — признаюсь вам —
С одною мыслью к домочадцам:
Что лучше разным существам
В местах тревожных —
не встречаться!

РУССКИЙ ОГОНЁК

I
Погружены в томительный мороз,
Вокруг меня снега оцепенели!
Оцепенели маленькие ели,
И было небо тёмное, без звёзд.
Какая глушь! Я был один живой,
Один живой в бескрайнем мёртвом поле!
Вдруг тихий свет — пригрезившийся, что ли? —
Мелькнул в пустыне, как сторожевой...

Я был совсем как снежный человек,
Входя в избу, — последняя надежда! —
И услышал, отряхивая снег:
— Вот печь для вас... И тёплая одежда... —
Потом хозяйка слушала меня,
Но в тусклом взгляде жизни было мало,
И, неподвижно сидя у огня,
Она совсем, казалось, задремала...

II
Как много жёлтых снимков на Руси
В такой простой и бережной оправе!
И вдруг открылся мне и поразил
Сиротский смысл семейных фотографий!
Огнём, враждой земля полным-полна,
И близких всех душа не позабудет...
— Скажи, родимый, будет ли война?
И я сказал:
— Наверное, не будет.

— Дай Бог, дай Бог... ведь всем не угодишь,
А от раздора пользы не прибудет... —
И вдруг опять: — Не будет, говоришь?
— Нет, — говорю, — наверное, не будет!
— Дай Бог, дай Бог...
И долго на меня
Она смотрела, как глухонемая,
И, головы седой не поднимая,
Опять сидела тихо у огня.
Что снилось ей? Весь этот белый свет,
Быть может, встал пред нею в то мгновение?
Но я глухим брэнчанием монет
Прервал её старинные виденья.
— Господь с тобой! Мы денег не берём.
— Что ж, — говорю, — желаю вам здоровья!
За всё добро расплатимся добром,
За всю любовь расплатимся любовью...

III

Спасибо, скромный русский огонёк,
За то, что ты в предчувствии тревожном
Горишь для тех, кто в поле бездорожном
От всех друзей отчаянно далёк,
За то, что, с доброй верою друга,
Среди тревог великих и разбоя
Горишь, горишь, как добрая душа,
Горишь во мгле, и нет тебе покоя...

В МИНУТЫ МУЗЫКИ ПЕЧАЛЬНОЙ...

В минуты музыки печальной
Я представляю жёлтый плёс,
И голос женщины прощальный,
И шум порывистых берёз,

И первый снег под небом серым
Среди погаснувших полей,
И путь без солнца, путь без веры
Гонимых снегом журавлей...

Давно душа блуждать устала
В былой любви, в былом хмелю,
Давно понять пора настала,
Что слишком призраки люблю.

Но всё равно в жилищах зыбких —
Попробуй их останови! —
Перекликаясь, плачут скрипки
О желтом плёсе, о любви.

И всё равно под небом низким
Я вижу явственно, до слёз,
И жёлтый плёс, и голос близкий,
И шум порывистых берёз.

Как будто вечен час прощальный,
Как будто время ни при чём...
В минуты музыки печальной
Не говорите ни о чём.

ВОЛНУЕТСЯ ЮЖНОЕ МОРЕ

Волнуется южное море.
Склоняясь, шумят кипарисы.
Я видел усталость и горе
В глазах постаревшей актрисы.

Я видел, как ходят матросы
С тоскою в глазах на закате,
Когда задыхаются розы
В бредовом своём аромате.

А ночью под аспидным небом
В томительных сумерках юга
Гружённые спиртом и хлебом
Суда окликают друг друга.

И я, увозимый баржою
Всё дальше за южную кромкой,

Мимо зовущих нас
Милых сиротских глаз...

Если умру — по мне
Не разжигай огня!
Весть передай родне
И посети меня.

Где я зарыт, спроси
Жителей дальних мест.
Каждому на Руси
Памятник — добрый крест!

Плыть, плыть, плыть...

Я БУДУ СКАКАТЬ ПО ХОЛМАМ ЗАДРЕМАВШЕЙ ОТЧИЗНЫ...

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных вольных племён!
Как прежде скакали на голос удачи капризный,
Я буду скакать по следам миновавших времён...

Давно ли, гуляя, гармонь оглашала окрестность,
И сам председатель плясал, выбиваясь из сил,
И требовал выпить за доблесть, за труд и за честность,
И лучшую жницу, как знамя, в руках пронесил!

И быстро, как ласточки, мчался я в майском костюме
На звуки гармошки, на пенье и смех на лужке,
А мимо неслись в торопливом немолкнувшем шуме
Весенние воды, и брёвна неслись по реке...

Россия! Как грустно! Как странно поникли и грустно
Во мгле над обрывом безвестные ивы мои!
Пустынно мерцает померкшая звёздная люстра,
И лодка моя на речной догнивает мели.

И храм старины, удивительный, белоколонный,
Пропал, как виденье, меж этих померкших полей, —
Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны,
Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей!..

О, сельские виды! О, дивное счастье родиться
В лугах, словно ангел, под куполом синих небес!
Боюсь я, боюсь я, как вольная сильная птица,
Разбить свои крылья и больше не видеть чудес!

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом,
Что, всё понимая, без грусти пойду до могилы...
Отчизна и воля — останься, моё божество!

Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы
Старинной короной своих восходящих лучей!..

Я буду скакать, не нарушив ночное дыханье
И тайные сны неподвижных больших деревьев.
Никто меж полей не услышит глухое скаканье,
Никто не окликнет мелькнувшую лёгкую тень.

И только, страдая, израненный бывший десантник
Расскажет в бреду удивлённой старухе своей,
Что ночью промчался какой-то таинственный всадник,
Неведомый отрок, и скрылся в тумане полей!..

ЭКСПРОМТ

Я уплыву на пароходе,
Потом поеду на подводке,
Потом ещё на чем-то вроде,
Потом верхом, потом пешком
Пройду по волоку с мешком —
И буду жить в своём народе!

Светлана МИХЕЕВА

РУССКИЙ ОГОНЁК В МЁРТВОМ ПОЛЕ

Рано погибший Николай Рубцов осуществил для лапотных патриотов постсоветского пространства золотую мечту о проявлении крайне патриотичной русской души, не измеряемой общим мировым аршином. Клюев и Есенин, уничтоженные смутным временем, на эту роль не годились — они символизировали прошлую Россию. Нужно было свидетельство вечности явления, преемственности русского характера и неуязвимости русского духа, проходящего между жерновами истории. Смерть Рубцова, названного «поэтом-патриотом», трактовалась — и теперь, увы, традиционно трактуется — как происки злых сил, намеренных уничтожить русскую землю и народ.

На этом замысловатом уродливом фоне убийца-невеста, неосторожно связавшая свою жизнь с тёмной судьбой русского пьяницы, изначально не имела никаких шансов для понимания, олицетворив силу, имя которой легион. А судьба и стихи талантливого Рубцова в этих неблагоприятных обстоятельствах оказались спрятаны от прочтения за семью печатями политической трескотни. Их быстро растащили на штампы, которыми продолжают припечатывать то одно, то другое, бездумно восклицая «Россия! Русь!» — как бы ссылаясь на авторитет Рубцова. Они стали общим — а потому пустым — местом. Поэзия, которая открывала для нас глубокую правду о русском духе, была принесена в жертву политической игре и чьим-то кислым амбициям — Рубцовым (ровно как и Есениным) оправдывали незамысловатые вирши неталантливые поэты. Им прикрывались, ему подражали. Со временем в изменяющейся культурной парадигме Рубцов стал раздражающим объектом вроде балалайки, матрёшки или старых валенок. На его счёт интеллектуалы презрительно фыркали, а молодое поколение позёвывало, не справляясь со снотворным елеем, в котором стихи Рубцова попросту утонули.

© Светлана Михеева, 2019

* * *

А между тем, Рубцов куда яснее, чем харизматичный Есенин, объяснил нам парадоксы природы отечественного характера, лежащей в основе здешнего творческого бытия: принять себя русскому человеку куда как сложнее, нежели отринуть и пуститься прахом. Манящая темнота, схожая с первобытной материнской темнотой утробы, где таится начало, призывает к жертвенному служению (вспомним наблюдение Камю: «Русский народ может, безусловно, поделиться с Европой своей жертвенной силой...») — или бегству. Темноте противостоит свет осознанности, формирующий хаос в сияющем направлении творения. Гоголь записал скорбное высказывание митрополита Филарета: «В русском народе теплоты много, а свету мало». Владимир Вейдле в «Мыслях о Достоевском» описывает феномен Достоевского как грандиозную попытку найти источник света в теплоте и неудачу Гоголя со вторым, сожжённым, томом — как желание «тьму осветить извне, вместо того чтобы в ней самой искать и найти источник света».

Если мы попытаемся объяснить взаимоотношения теплоты и света проще и грубее, то это взаимоотношения женского и мужского, материнского и отцовского начал. Об этом писали многие наши мыслители, пытаясь предложить решение оппозиции, — очевидно, что в России это магистральная философская проблема. Рубцов в этой проблеме пример эталонный. Лежащая вокруг него мягкая и тёплая темень — природа, тени прошлого, безнадежное настоящее цвета поздней умирающей осени — лишена светового объёма. Её свет — это призрачное, мёртвое, недостижимое излучение звёзд, русский огонёк в мёртвом поле. Связь с ней — смертная, хотя и жгучая. «Древнерусская тоска» русской музыки — Градский, Мартынов, многие другие — позже соединит рубцовскую глубину с волнами звуковой природы, получив нечто особенное: непопулярное, но невероятно органичное, высвеченное изнутри осознанным протестом.

* * *

«Николай Рубцов, так же как и Сергей Есенин, был убит тёмными силами, потому что всё их творчество было пронизано светлой любовью к Земле Русской, к русскому народу» (из читательского отзыва на одном из сайтов). И этот миф переживёт Дербину

и нас с вами. Но, в существе своём, это правда — Николай Рубцов был убит тёмными силами, сопровождавшими его жизненное путешествие. Это была сила, не названная им, одолевавшая его всё больше, присутствие которой он чувствовал всюду, о которой писал — и от которой бежал. Но бегство «от помрачений» лишь усиливало эффект.

Не от этого ли фигура Есенина — с его чёрным человеком — стала так близка Рубцову изначально? Тёмная скрытая часть требовательно давала о себе знать. Как справиться с ней — если она разбужена и встаёт перед тобою во всём своём пугающем росте? Альтер эго в зеркале, морок, преследующий всякого. «Все неловкие души за несчастных всегда известны», — проговаривается есенинский Чёрный человек.

Это тень, которая неотъемлема и обычно не наблюдаема. Но в определённых обстоятельствах она может превратиться в нечто отдельное, которое вырастает в страшную фигуру, заставляющую оглядываться. Преследователь сохраняет минимальную дистанцию, каждый раз напоминая о своём присутствии то пугающим в природе, то отчаянием потери. Это стихия, которая проявлена в каждом, но особенно ощутима артистическими натурами. Это проблема, которая безуспешно решается искусством, выразительно её представляющим, — двойничество, Чёрный человек Есенина, тень Шварца и так далее — и «адский дух» Рубцова. Классическая психология описывает нам архетип Тени как нечто, что человек не хочет видеть в себе. Неназванная функция и организует для хозяина некоего «преследователя», то, чем человек не управляет, но от чего бежит, не имея сил принять.

* * *

У Рубцова настороженность видна во всём. Его необыкновенная тревожность — «помрачения», страх перед стихией, перед унылым, омертвляющим, уходящим — тем более выразительна, что составляет эстетическую основу его лирики.

Он пытался решить проблему взаимоотношений со стихией, которая всегда таит опасность и напрямую связана с темой смерти, — чего стоят хотя бы яркие зарисовки размытого кладбища и рубцовского предвкушения быть даже и посмертно разбитым стихией. Земля, вода, воздух, несметные силы природы уносят жалкие остатки человеческого ничтожества, человек предаётся

как бы двойной смерти. Это уже не отчаяние, это — дальше отчаяния (в стихотворении «Угрюмое» об этом говорится так: «И стало угрюмо, угрюмо / И как-то спокойно душе» — предел, за которым нет ничего, за которым личное переживание преобразуется в иррациональное, становясь частью общего вселенского замысла).

Пригодился опыт Тютчева, к произведениям которого у Рубцова была серьёзная тяга, — подозреваю, как раз из-за того, что тот особенно взглянул на стихийные силы природы. «Двойное бытие» Тютчева будто бы идеально накладывалось на рубцовскую проблему. И невольно подумаешь, что о Рубцове будто бы сказано в тютчевском стихотворении «О чём ты воешь, ветер ночной?»: «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый!»

Но Рубцов тютчевских «заснувших бурь» не обходит, погружается в них и провоцирует — хаос, который под ними шевелится, расцветает на тёмной половине его существа. Он отвечает Тютчеву: «Но стонет ветер! Не отдохнуть...» Рубцову просто нечем крыть. За деревенским парнем Есениным была старая патриархальная деревня, милейшая бабушка, мать, верившая в то, что сын «отмечен Богом», и успех, пусть в итоге и фатальный. Аристократ духа Тютчев обладал счастливым даром видеть общую картину космического равновесия и не сожалеть о происходящем, его альтер эго было в полной мере компенсировано памятью о безоблачном детстве, в которой господствовал «отец-благодетель». А вот Рубцов, дитя войны, оставленный и матерью, умершей вдруг, и отцом, устроившим после войны себе новую жизнь, имел в душе обиду неизбываемую. Он оставался сиротой всю свою жизнь, лишь временами — как на флоте — ощущая причастность к некоему братству. Об этом прямо сказано в его стихах. Обида оставленного раздувала костёр его жизни, который питался феноменальной бедностью, гордостью и, наконец, провальным пьянством. «Меня всегда преследовало впечатление, что приехал Рубцов откуда-то из неуютных мест своего одиночества», — сокурсник Борис Шишаев очень точно отметил эту горькую особенность рубцовского характера.

* * *

Не потому ли рубцовская русская природа кардинально отличается от природы Есенина и Тютчева? «Незабываемые виды!», которые, будучи вербально оживлены, тут же гаснут перед услови-

ем надвигающейся и обязательной смерти. Но и до смерти (до которой ещё надо дожить!), вот ведь парадокс, отделяет фатальная нехватка. «Но даже здесь... чего-то не хватает... / Недостаёт того, что не найти» — зелёные цветы как символ желаемого, но недосягаемого, простенький, но весьма убедительный, полнее всего иллюстрируют эту вечную недостаточность. По факту — недостаточность себя самого. Как будто маленький мальчик, всеми любимый, заблудился в тёмном лесу и не вернулся. А без этой своей потерянной части Рубцов словно неубедителен сам для себя и оплакивает самого себя.

Природа будто ещё больше заглубляла его одиночество. Она была остро необходимой — но так же остро, болезненно отдельной. Он — к ней, а она — не шелохнётся, молчит, не отвечает. А то вдруг выпустит какого-то древнего призрака, который начнёт смущать, то вдруг в кустах вместо лошади покажет нечто. Природа со временем стала для Рубцова зеркалом, в котором он видел запечатлённое одиночество. Ибо человек не дерево и не трава. И суть его в сочетании с другими людьми.

На выручку приходит старина, волшебное чувство идеальной древности, которая разбивает равнодушие природы. «Мне мерещится в тёмных волнах / затонувший какой-то флот» — и флот, и пеньё хора, и гонцы на тройках, которые мнутся ему в бору, отбрасывают в настоящее свою благородную тень. Тандем прошлого и природы для Рубцова стал на какое-то время спасением — он созрел в нём, как «неведомый сын удивительных вольных племён». Он больше не был сиротой.

Отсюда начинается мощный Рубцов, заявляющий без оговорок, что будет скакать вслед за минувшим, не находя себе места в настоящем. Настоящее для него — ничтожно, лишено «таинственной силы», в нём человек проживает жизнь, «всё понимая», не признавая чудес. Народный поэт Рубцов мечтает быть таинственным всадником, летящим что есть мочи вслед угасающему сакральному солнцу прошлого, оставляя позади свою собственную жизнь ради причастности к общему великому. В этом — одна правда русского характера, в этом и народность Рубцова — быть превыше себя, «по следам давно усопших душ» уходить в общий рай, где всё личное претворяется в великое общее. Возможно, это выражение общинности, «всеединства» Владимира Соловьёва, «соборности» Алексея Хомякова. Подозреваю, что подобное ощу-

щение приводило Рубцова к переживаниям особенного толка: к жажде идеальной вечности, в которой сливается сущее, производя Творение.

* * *

Известное стихотворение «тихого лирика» Анатолия Передреева «В атмосфере знакомого круга...», посвящённое другому «тихому лирику» Владимиру Соколову, констатирует «суматоху имён и фамилий», шум «об успехе своём» и прочие издержки прогресса, в противовес которому «тихая лирика» и манифестировала себя. В противовес набирающему обороты миру потребления — те, кто неслучайно заметил друг друга, сходятся на общей почве человечности. И эта почва — «среднерусская полоса», поэзия в чистом виде, искусство как эталон, как мерило человеческого идеала. Грубо говоря, спор семидесятых — это спор цивилизации с естественностью, города с деревней, трактора с жеребёнком. Это всё ещё есенинский мотив.

Рубцов из этого контекста выпадал своей апокалиптичностью. Для него природа — не милый приют; слава Пушкина с Блоком — не гарантия от одиночества. Деревня у него не спорила с городом, она спорила сама с собой: прошлое покидало настоящее. «Как будто сам я тоже сплю / и в этом сне тревожно брежу» — двойной сон как двойная смерть погружал Рубцова в состояние опасное: «Мне странно кажется, что я / среди отжившего минувшего...» Будущее для Рубцова — это память, которая «отбивается от рук» в его знаменитой «Элегии». «О печали пройденных дорог / шелестеть остатками волос» — не причуда, а неизбежность. Это путешествие в никуда. Это жертва, смысл которой беспощаден: отринуть себя, ибо как Сам ты не существуешь, спасаясь в Целом. На самом деле принять себя индивидуальным «Я» ничуть не легче, чем ощутить себя «сыном удивительных племён». Напротив, это было не под силу многим, даже и тем, кто выступил в России с соответствующим манифестом, извлекая «Я» из глубин мировой культуры, лелея индивидуальность на развалинах разрушаемого мифа. Постмодернисты, которым почвенники так любят противопоставлять Рубцова, оказались так же бессильны перед мощью «Я», как и Рубцов. Разным был только подход. Рубцов не сопротивлялся, став частью огромного мифа (и сейчас он транслируется как образец поэта-патриота, стоящего на защите

православия, — хотя о том, был ли он крещёным и верующим, нет достоверных свидетельств). Постмодернисты сопротивлялись, пытаясь сломать общественные мифы, но сами породили новый, потерпев сокрушительное поражение, — сами ушли в область мифа. Это миф о противостоянии в России «настоящей культуры», представленной деятелями вроде «поэта-патриота Рубцова» и «антикультуры», некоего — опять же, мифического — «западного разрушительного влияния», семечко которого якобы залетело на отеческие пастбища и проросло злостным сорняком.

* * *

Апокалиптичность рубцовского взгляда — это наше общее российское свойство, почти таинство. Суть его в том, что если всё и погибнет, то по особой какой-то воле, которая не даст пропасть всему окончательно, а выведет реку жизни в иное русло. Точно так, как свидетельствует история, с которой у Рубцова были особые отношения. Поразительно, но ведь мы можем посмотреть на три времени ровно в том же контексте, в каком смотрим на стакан, определяя, пуст он наполовину или же полон: прошлое — то, что уже породило, произвело на свет настоящее; настоящее закладывает основу будущему; а будущее всегда связывается с надеждой быть, в самом его словесном обозначении заложена некая апелляция к вечности. Индивидуальная гибель в итоге даёт возможность новому прийти на смену. «Все уйдём. / Но суть не в этом...»

Таинство — невидимая благодать под видимым образом — совершалось в простеньких строках, формировалось под прикрытием незамысловатой рифмовки и типичных образов, порой доходящих до кондиции штампа. Никакой новизны форм, напротив, стирание всякой отличности. «Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить...», — передаёт слова Ахматовой Лидия Чуковская. Апокалиптичность разворачивает свои флаги на ровном, ничем не выдающемся фоне. Михаил Гаспаров дал Рубцову довольно меткую характеристику: «Рубцов копировал стиль стихов “Родника” и “Нивы” за 1900 г., и копировал так безукоризненно, что это придавало им идеальную законченность». Речь идёт о второстепенных поэтах, которые создавали фон, а где-то и почву для прорывной поэзии Серебряного века. Но в Рубцове — много лет

спустя после Серебряного века, после потрясений двух мировых и гражданской войн, после большого террора, большого подъёма, в момент небольшой оттепели — «второстепенное» слово сложилось вдруг в развёрнутую картину жизни русского народа, перегорающего до состояния массы. Второстепенное слово, которое во времена «Нивы» и «Родника» было гулом сродни природному, на умиротворяющем фоне которого и фигурировали яркие явления, теперь стало самостоятельно значимым — хаосом, стихией, манифестацией бессознательного, требующего к себе внимания.

Для того, чтобы сражение состоялось, поэту как индивидуальности надо проиграть — доведя картину апокалипсиса до исполнения. «Я повода оставил...», — он говорит о своей жизни. Главное гибнущее звено — он сам, предел и творящая сила своего личного мира. Поэзия куда более точная наука, чем математика, поскольку занимается не сопряжением абстрактных величин, а миротворением: каждый стих — галактика, поэт — Вселенная, совокупность вещества, энергии и пространства.

* * *

Любовная лирика Рубцова — не более чем факт биографии: поэт — мужчина и тоже кого-то любил. Она не горяча и даже не тепла. Она порой банальна, лишена оттенков. Те же, к кому она обращена, — призрак памяти, образ, не более. «Мать моей дочери» — самое вещественное женское в его жизни, Генриетта, родившая Елену. Оно проявилось именно фактом рождения. Аленький же цветочек — символ любви — он навсегда отдал своей умершей матери. Воспоминания былых лет, о которых со слезами вспоминает Рубцов, — это воспоминания о ней, ожидание «гостей заветных». «И мысль, летая, / кого-то ищет / по белу свету» — то, чего она не найдёт никогда.

Аленький цветок он нёс за материнским гробом по дороге на кладбище — на то самое, которое размыла река, предав тела второй смерти. Одно из самых простых стихотворений Рубцова «Мы сваливать / не вправе / Вину свою на жизнь», сообщает нам позицию лирического героя: «Сам ехал бы и правил, / Да мне дороги нет...» Незамысловатое на вид, оно является сообщением-ключом. Почему же нет дороги? Дорога закончена ещё в детстве — кладбищем, переходящим в реку. Всё остальное — доживание до смерти.

Молодой и зрелый Рубцов всё ещё шёл по той, детской и страшной, дороге. И то, что смерть его случилась «через любовь», — факт скорее закономерный, чем удивительный. Он умер от невозможности обрести любовь в её полном, идеальном объёме. Она уплывала от него по сельской дороге в двойную неизвестность. Буйство и припадки ревности, о которых вспоминают многие знавшие Рубцова, по сути, были требованием о любви. Но кто бы смог удовлетворить этот запрос, который давно вышел за пределы человеческих отношений и стал безжалостным фактом поэзии и поэтической судьбы?

Людмиле Дербиной крайне не повезло стать для Рубцова исполнителем его собственного приговора. Она не рассчитала своих сил, прельстясь рубцовским талантом, желая упорядочить то, что упорядочить невозможно. Известно: одна половина поэта страстно хочет жить, а вторая половина всегда мечтает умереть, на разнице зарядов и существует поэзия. Скрытый рубцовский бунт, в поэзии выраженный образами душевной смуты и беспокойства, раскрывался в обыденной жизни кошмаром, представляя на суд общества действия настолько саморазрушительные и самоуничижительные, что и сам поэт, осознавая их в полной мере, говорит об «адском духе», который бесчинствует, не поддаваясь в нём никакому усмирению. В поэзии Рубцов пеняет на своё философское бессилие, голова его созревает «как плод» в кочевых раздумьях и вот-вот «отлетит от веток жизни» — а в жизни он влачит существование нищего пьяницы, юродивого. Дух-преследователь, Тень, альтер эго подводят его к завершению (или — к освобождению).

Окончание жизни Рубцова, которое многие предпочитают называть «неожиданным» и «странным», дабы не бросить тень на мифологического Рубцова, нуждается в осмыслении. Но не в осмыслении судьбы, которому положено во что бы то ни стало вынести приговор и наказать виновного, если таковой имеется. Можно представить и мотивы невесты, которая как натура ранимая, творческая, однажды не выдержала юродства, справедливо имевшего для неё вид издевательства. Нетрудно представить, что она удушила Рубцова. Не менее легко можно вообразить, что он умер в порыве ссоры от алкогольной кардиомиопатии. Осмыслить нужно то, как и почему его смерть стала предпосылкой для феноменальной популярности стихов, выпущенных лишь четырьмя

Русский огонёк в мёртвом поле

тоненькими книжечками общим тиражом в 64 тысячи экземпляров. Ещё Гаспаров отметил деталь: слава Рубцова началась после того, как он погиб. Это чем-то напоминает смерть Орфея от рук менад, бассарид или фракийских женщин — неважно, всё это не меняет сути мифа. Голова его, как плод, оторвалась от ветки древа жизни и пророчествует.

Михаил СОКОВНИН (1938 — 1975)

Родился и жил в Москве. Окончил отделение русского языка и литературы Московского педагогического института имени Потёмкина, работал лектором в Государственном центральном Театральном музее им. А. А. Бахрушина, в музеях-заповедниках Болдино, Мураново, Поленово и др. Писал стихи, лирическую прозу, переводил с английского стихи Альфреда Теннисона. При жизни практически не печатался, первые серьёзные публикации появились в 1978 году в Париже и в 1990-е годы в России. Вышли книги: «Рассыпанный набор» (М.: Фирма «Граффити», 1995) и «Проза и стихи» (Вологда, 2012). Умер от хронической сердечной болезни.



Фото Константина Доррендорфа

ВОТ ВАМ И ЧУДО

ИЗ ЦИКЛА «СТИ-ШКИ»

У-
ли-
зну-
ли.

ЖАБА

Жила-была
Же-А-Бе-А.

* * *

ПАУК —
ног пук.

РАЗЛИВ ОКИ

Н. С. Г.

Разлив холодных Оки,

одно шоссе — остаток суши,
и всю дорогу бьющий в уши
державинский разбег строки:

разлив холодных Оки.

Вода как смерть над берегами,
повсюду — *пустота* воды,
предчувствием такой беды,
которая не за горами.

Разлив холодных Оки,
пустых вагонов бег обратный.
Бог! День! Хоть чем-нибудь обрадуй,
хотя находкою строки:

разлив холодных Оки.

1970

О ПОГОДЕ

О погоде погадай,
о погоде.
О погоде и природе,
о приросте.

О приросте и приплоде,
о приплоде и погосте;
о погосте.

ЗАСТЕКЛЁННАЯ ТЕРРАСА

(предметник)

*Тише, мыши,
Кот на крыше.*

Часть 1

Стр. пр. — ?
— Старосадский переулок.
Есть маленько, перепутал,
ночь-то наша, ничего!

Едем, значит, с ночевой.

Толкотня машин,
колонка,
как он ловко,
вот мужик,
напирает грузовик,
выпер нас на троттуар,
выпирает — нет — ура!

Лес, шоссе,
брезент,
бензин,
что-то снова тормозим.
Остановка.
Ах, столовка.
А, колонка.
Б: поломка.
Одинцово, троттуар.

Едем, значит, до утра.

Кунцево, не Одинцово!
Лес, шоссе,
чего-то снова...
— Поезжайте
по Можайке.
— Хуже качество шоссе.
Что-то катится уже,
опрокидывается ведро,
борт — ребро,
ещё бедро,
борт и дробь,
и пр. и др.

Лес, Вере́йское шоссе,
26 до Вереи,
радиатор,
банка,
лужа,
что он в лес поворотил?
дальше — хуже,
скрежет,
кузов,
лезет вниз
и лезет из,
вниз
и из.
— Ну, как вы? Живы?
Как-то выжил,
так себе.
Выезжаем,
СТОП! —
объезд.

Черепаха,
как улитка,
ах-ты!..
Господи: калитка.
Фары гаснут,
грязь, роса,
частый скрип коростеля.

Водка. Чайная наливка.
Очень крепко,
сладко,
липко,
укачало... нет, не плохо...
рассветает...
не нужна...
Дверью хлопнул,
выбегаю
на террасу,
сразу:
холод,
польхает небо,
холод,
ульи,
вишни,
тишина.

Часть 2

Застеклённая терраса,
у порога —
ключ застрявший,
весь зарос он,
сон,
зарос,
очень страшно,
я не трогал!
Веник,
сор,
совок,
восход,
бабушка в очках
над сором,
занимается допросом:
— Вы не видели ключа?
Я сегодня чай пила?

Палисадник,
лук,
чеснок,
Муська, брысь!
Не подпускайте!
На ступеньках
вся семейка
тихо давится от смеха,
автоспуск,
автостоп,
самоподсекатель.

Грунтованный холст,
сохнет, висит,
кнопки и ногти,
перекосило,
перила,
палитра,
волконскоид,
воздушная перспектива.

Утро.
И так тут тихо.
Трактор

тарахтит.

Камушки
Раточки,
коровы,
дрова,
на кого глядит корова,
главное, виду не подавать,
если бы знать слово.

Уплывающие лавы,
переправа
через Протву,
перейду или не перейду,

передумал,
всё-таки на другом берегу.

Полуостров Лягушачий,
здесь, под ивой,
вместе с «дизей»,
груз, наживка,
поплавок —
от верховки наутёк.
Деревянный чемоданчик.

Он своё отрыбачил.

Зелёный бугор,
козлёнок,
телёнок,
изгородь и забор,
по привычке устал
у того же куста:
ветви, вода и ивы,
диво, какие виды.

Ворота во двор,
камни, трава,
кадушка,
курица Говорушка,
лапша,
не спеша,
разговаривать подошла.

В окошке выставлена
Евдокия Васильевна,
сковородник, ухват,
Виктор Грачёв
пошел рубить дрова,
глядя на ночь.
И мой-то Егор Иваныч,
Виктору-то чего...

Городище,
аптека, почта,
полдень,
пылища,
площадь,
ряды
заперты на засовы:
нынче поздно, а завтра рано,
фотография, где часовня,
дом, где Наполеон останавливался,
клуб, где показывали «Тарзана».

Мимо милиции
по улице, где больница,
в лес, где собирают шишки,
дача Тышлера,
дача Гинзбурга,
дача Глаголева
(с ним Егор Иванович разговаривал),

орешник,
овражки,
камушки
Раточки, —
полный круг.

А чего это ты вздрогнул?

Часть 2 (продолжение)

И одна только Даша:
«Дачника убило!
Дачника убило!»
— Туши простоквашей!
— Сами знаем.
— Надо же так случиться...
— Вы что это, как в могилу?..
— Уйди, папаша, —
человека спасаем.

Больница,
спина,
лиловая полоса.

— Гроза натворила.

Как бы то ни было,
а шесть раз било.

— Уснуть постарайся,
я вот — уснула.
Отсвет на белой печке.
Два раза, три раза,
опять полоснуло,
не знаешь, куда деваться,
видеть гораздо легче.

— Считай до раската:

...десять,
...двадцать,
...тридцать,
малиновая молния
и полная
тишина.

— Ну, когда же она
разродится?

— Это зарница.
Заречье,
змея!

Взыгрался младенец во чреве Ея.

Терраса,
раскаты,
азарт и восторг,
весь чёрный восток,
какая гроза!
какая гроза!
молнии по всему фронту,
надо закрыть бы фортку,

молния как игла!
грохот и звон стекла.
Вот! — это в громоотвод.
Кто-то встаёт.

До и после обеда:
посуда,
беседа,
серое небо,
небесная канцелярия,
гидростанция,
жёлоб-ведро,
стекло,
натекло,
вроде,
совсем светло.

Лавы и ивы,
на небосводе,
на небосклоне —
голубые разрывы,
золотые леса,
чистые небеса.

— К ночи опять нагонит.

Тихая ночь.
Ночь.
Ночь.
Звуки наперечёт,
мотылёк
о стекло.
Луна на дуга,
туман,
аромат,
воздух, листва,
литья чугуна
изгибы,
длинные искры реки,

домики, и —
движущиеся огоньки,
автобуса на мосту
полосы света,
пионы,
жуки,
луной напоённый,
всё это
и выше,
выше —
вишен,
угла у крыши,
выше
летучей мыши,
тучки,
луны и звезд,
столб
телеграфный влез,
выше столба, небес,
выше луны,
ошибка:
луна была уже выше,
выше луны и звезд,
выше темноты,
выше высоты,
выше вышины,
выше-повыше,
выше,
выше,
уже не слышу,
выше,
уже не вижу,
выше,
уже фальшиво,
выше
!
выше
!
хлоп! — земля.

Видимо, тебе нельзя.

Утро. Лучи и щели.
Кто это у постели?
Пошевелился —
он
большими шагами вышел.

Сон или не сон?
Терраса,
полная солнца страха,
запертая задвижка,
всё-таки как он —
вышел?

Одинокая
головоломка,
рукомойник,
фикус,
таз,
фикус, таз,

кому сказать...

Часть 3

Записные книжки Блока,
другая эпоха,
«Литературные мечтания»,
совместное обучение,
необратимый процесс,
последний приезд,
скошенная трава,
ивовый прут,
корзинки,
за ними
ещё придут,
погода,

погодка,
когда не подгадит,
поедем с утра,
рычащая медогонка,
ветер,
рычащая медогонка,
ветер,
почти полтора
ведра,
низкая дверка,
крошечный мокрый сад,
картошка,
роса,
роскошный закат,
осень — оса,
печаль и пчела,
Большая Медведица,
есть и другие созвездия.

Утро отъезда.

Разверсты
постели,
резкие тени,
колокол:
слабый,
двоящийся звук,
лестница,
сенница,
каждое утро
хмурая Ньюра
с косой и мешком —
а я от неё пешком!
солнце,
испуг:
в уборной
огромный,
дёргающийся паук,
противна

его паутина,
колокол:
слабый,
двоящийся звук.
Никак, пора.

Пёстрая жаба
зашлёпала по камням,
прямоком
к парникам.
Ну, всем, всем, всем! —
гудит
грузовик,
ещё уедет,
МГ-39-37.

1974

* * *

Вот вам и чудо:
из голубого пруда
торчит чёртик.
Да,
на фантазию всюду
и всегда
нужна зацепка.
В данном случае —
щепка.

Владислав КУЛАКОВ

ИМЕНА ПРЕДМЕТОВ

О Михаиле Соковнине долгое время мало что знали в кругу профессиональных литераторов, даже среди знатоков сам-и тамиздата. В самиздатском движении 70-х годов участия он не принимал — не успел, на Западе был напечатан (уже посмертно) только в парижском журнале «Ковчег», который просуществовал около двух лет (в конце 70-х) и мало кому сейчас доступен. Он был больной человек, инвалид с рождения. Какая-то редкая болезнь соединительных тканей со сложным латинским названием. Ему трудно было передвигаться без посторонней помощи: сердце, лёгкие не выдерживали малейших физических нагрузок, он задыхался, простая ходьба превращалась в пытку. Здоровому человеку невозможно себе этого даже представить, а он жил, и жил, похоже, счастливо. Малоподвижность, физическая беспомощность (требующая на деле поистине героических физических усилий), как водится, с лихвой возмещалась постоянным интеллектуальным напряжением, духовной работой «на износ» и — художественным творчеством.

Михаил Соковнин родился в интеллигентной семье, что называется, «с традициями». Из той ещё интеллигенции, дореволюционной: дедушка — царский офицер и дворянин, бабушка — из образованного купечества. Родители были людьми театрального мира: отец — оперный певец, мать — в молодости балерина, позже — театровед и балетный критик. Жили в «старой» Москве, в центре, в одном из переулков между Консерваторией и Большим театром, в той Москве, которая была ещё городом, культурным сообществом, а не тем, во что она превратилась сегодня, уйдя в свои «спальные кварталы». И эта культурная, а конкретнее, речевая среда, которая окружала Михаила Соковнина с детства, видимо, многое определила в столь точно найденной им позднее интонации, манере поэтического «говорения», в филологически

© Владислав Кулаков, 2019

выверенном, внешне чуть архаичном, рафинированном, но абсолютно убедительном стиле его стихов и прозы.

Соковнин был очень книжным человеком. С юных лет он серьёзно занимался философией, литературой. Гуманитарное призвание не вызвало сомнений, и с конца 50-х годов Соковнин — студент филфака Московского педагогического института им. Потёмкина. Этот давно уже не существующий институт (его слили с МГПИ ещё в 60-х) останется в памяти хотя бы тем, что в нём учились поэты Александр Аронов, Всеволод Некрасов и Михаил Соковнин. Аронова Соковнин уже не застал, а вот Некрасов был старше всего на пару курсов, и дружба с ним оказалась уже на всю жизнь.

Эта дружба имеет и чисто литературное значение. Трудно найти, наверное, поэтов более близких друг другу, чем Михаил Соковнин и Всеволод Некрасов. Их объединяло стремление к какому-то новому лирическому качеству, стремление малопопулярное тогда, в бурные, политизированные «оттепельные» годы, и недостаточно оценённое в не менее политизированное перестроечное время. А ведь это-то — новое художественное качество — в сущности, только и имеет значение для искусства, всё остальное лишь следствие, частности. Что же это за качество? Тут можно говорить очень много. Есть и название, понятное специалистам, — «конкретизм». Конкретная поэзия на Западе составила целую эпоху, но значение нашего конкретизма вряд ли меньше западного.

Центром московского конкретизма было подмосковное тогда Лианозово, больше известное как центр художественного андеграунда. Всеволод Некрасов — лианозовский активист — приобщил, конечно, и Соковнина к тамошней, как бы сейчас сказали, «тусовке», но Соковнин всё же остался в стороне, не заразился общим энтузиазмом. «Барачная» эстетика, социальность, зарождающийся поп- и соц-арт — всё это было любопытно, но как-то не очень близко. Соковнина мало интересовала пластика социального. «Паспорту» Оскара Рабина он предпочитал, например, мистически-декадентскую графику Валентины Кропивницкой. Вообще его вкусы принадлежали скорее модернистскому «Серебряному веку» с его метафизическим конкретизмом (любимый поэт — Блок), нежели какому бы то ни было авангардизму. Сказывалась и любовь к классической философии, ограждающая от крайно-

стей авангардистского агностицизма. Но, кроме Блока, был ещё любимый поэт — Козьма Прутков, а этот последний не одного Соковнина привёл в лоно отечественного поставангарда.

Всеволод Некрасов и Михаил Соковнин выделялись среди конкретистов своим вполне традиционным лиризмом, стремлением работать в обычной, не перевернутой, не «барачной» или соц-артовской эстетике. Язык формировался у каждого из поэтов свой, но говорили они часто о вещах очень близких и для поставангарда диковинных — о природе, например, да хоть бы о погоде, о том, о чём всегда говорила лирическая поэзия, — о красоте живого мира. При всём при том они оставались конкретистами.

Стих Михаила Соковнина вроде бы совсем не похож на интонационно-говорной стих Всеволода Некрасова или Яна Сатуновского, но речевая, разговорная основа тут не менее важна:

*Вот вам и чудо:
из голубого пруда
торчит чёртик.
Да,
на фантазию всюду
и всегда
нужна зацепка.
В данном случае —
щепка.*

Тоже говор, но говор рафинированный, изысканный, не та бытовая речевая стихия, в которой кристаллизуются стихи Некрасова и Сатуновского. Такова особая соковнинская интонация, определившая потом все его «предметники»: ровная интонация неторопливого размышления, бесстрастного фиксирования бесконечного потока внешних событий, впечатлений. Конечно, это чисто прутковская «сверхсерьёзность», игра, но здесь же и сильное лирическое чувство.

Соковнинская интонация сохранилась для нас в магнитофонных записях, и для тех, кто их слышал, тексты Соковнина уже неразрывно связываются с его манерой чтения, почти так же, как в песнях Окуджавы слова не существуют отдельно от мелодии. То же самое, впрочем, можно сказать и о стихах Некрасова и Сатуновского. Все они поэты интонационные. Дело тут, конеч-

но, не только в манере чтения. Интонация — музыка речи, и вот эта-то музыка и стала поэзией конкретистов.

Внешне бесстрастная, пародийно-серьёзная, аналитическая манера изложения Соковнина выявляет сложные художественные отношения внутри высказывания, между словами, внутри слов. Почти что чтение по слогам:

*Жила-была
Же-А-Бе-А.*

Или:

*Паук —
ног пук.*

Михаил Соковнин интересовался не только естественным звучанием слова (как остальные конкретисты), но его морфологией, «анатомией». Он заставляет читателя вглядываться в слово; мы видим, как повторяются звуки, как слова превращаются друг в друга (то же, хотя по-другому, происходит и в стихах Всеволода Некрасова). Звуки становятся максимально независимыми (даже не звуки — буквы: при чтении по слогам нет фонетической редукции — как пишется, так и слышится), они часть конструкции, которую можно ощупать руками, ощутить всю скульптурную прелесть швов и соединений — в «Жабе» так прямо и делается. («Жаба», кстати говоря, опубликована в 1975 году вместе с ещё несколькими стихотворениями Соковнина в детской книжке «Между летом и зимой», составленной Некрасовым).

Основным элементом поэзии Соковнина становится слово, а точнее, имя, существительное. Сами имена предметов оказываются настолько эстетически насыщенными, что простое их перечисление превращается в поэму. Соковнин так и назвал свои поэмы — «предметники». Перечисление тут, конечно, далеко не простое, но с точки зрения синтаксиса — да, сплошной поток назывных предложений. Предметы, все «мелочи жизни» лишь называются, бесстрастно регистрируются, как в фотореалистической картине. В результате, впрочем, действительно возникает поэма — связанное лирическое (и ироническое, конечно) повествование со своим сюжетом.

Основные сюжеты Соковнина — путешествия. По Волге («Рассыпанный набор»), в Подмоскowie, на дачу («Застеклённая терраса»), в Болдино, по «пушкинским местам» («Суповой набор»). Можно себе представить, как важны были такие не слишком, на наш взгляд, дальние путешествия для скованного болезнью нашего героя. «Поездки за впечатлениями» — так называли он и его друзья (конечно, путешествовал он не в одиночку) эти «акции», и совершались они действительно как художественные акции — в атмосфере непрерывной художественной рефлексии.

Вообще, для Соковнина всегда было важно коллективное творчество. «Коллективные действия» поэта и его друзей ещё, может быть, будут описаны, но ведь и одно из основных его произведений, книга «Вариус» — совместное творчество. «Вариус» писался вместе с Александром Мальковым. Мальков — друг детства Соковнина, художник, профессионально литературой, в общем-то, никогда не занимавшийся. Но в том-то и дело, что литература Соковнина возникает не столько из писательской работы, сколько из художественной игры, превращающейся в образ жизни.

Если в стихах и «предметниках» Соковнин — большой лирический поэт, то в прозе и пьесах он — интереснейший писатель-абсурдист, философ. Речевые манеры, интонации, впрочем, те же самые, легко узнаваемые. Но в этих текстах правят бал не «имена», не назывные предложения: в прозе без синтаксически распроstrанённой фразы всё же не обойтись. При этом фраза — характерная, соковнинская, построенная с особым филологическим изыском, можно сказать, даже с каким-то лингвистическим артистизмом. В результате тот же «высокий стиль», прутковская «серьёзность». Лирическое переживание почти уходит, зато усиливается игра, «акционность» (особенно в «Замечательных пьесах»), абсурдистски-метафизическое звучание. Это проза, созданная по поэтическим законам.

Михаил Соковнин не успел написать много. Однако слово своё сказал, веское слово, весомое. Трудно переоценить важность его работы для современного литературного сознания. Ему благодарны многие современные поэты. Но главное, что ему благодарны мы, читатели.

Остаётся немаловажным и другой аспект литературной деятельности Соковнина — его переводческая работа. Скажем о ней несколько слов, коснувшись переводов Соковниным Альфреда Теннисона.



К Альфреду Теннисону, популярнейшему при жизни поэту викторианской эпохи, радикальный XX век отнёсся столь же немилостиво, как и к большинству авторитетов слишком благополучного и рационального (с модернистской, «революционной» точки зрения) XIX столетия. Слава его, казалось, безвозвратно поблекла вместе со стремительно осыпавшейся мишурой викторианских ценностей, буржуазного благополучия, стабильности. Но прошло время, и выяснилось, что поблёкшие ценности не такая уж мишура. Модернистский художественный революционизм сменился постмодернистской эстетической бережливостью. Теннисон сегодня почитаемый и читаемый на родине классик.

В русской литературе поэзия Теннисона, в общем-то, никогда не оказывалась в центре внимания. Переводили его мало, и хотя среди переводчиков — Дмитрий Минаев, Алексей Плещеев, Константин Бальмонт, Иван Бунин, работы их единичны и основной корпус текстов английского классика до сих пор остаётся недоступным русскоязычному читателю. Единственная книга Теннисона на русском языке вышла в 1904 году — «Королевские идиллии» в переводе Ольги Чюминой. Книга никогда не переиздавалась и к настоящему времени прочно забыта¹. Самый известный перевод из Теннисона — это, разумеется, «Леди Годива» Бунина, своей популярностью обязанный знаменитому сюжету в той же мере, что и мастерству (и имени) переводчика.

В советское время Теннисону тоже не повезло. Его зачислили в разряд «реакционных» со всеми вытекающими отсюда последствиями. В середине семидесятых в серии «Библиотека всемирной литературы» вышел том европейской поэзии XIX века. Теннисона представили переводами Бунина, Маршака и несколькими работами поэтов нового поколения. Среди них одно стихотворение в переводе к тому времени уже ушедшего из жизни поэта Михаила Соковнина.

Михаил Соковнин не был профессиональным переводчиком. Он вообще не был профессиональным литератором в советском смысле слова, хотя и имел филологическое образование. Соковнин был замечательным поэтом, на мой взгляд, одним из значитель-

¹ Информация, актуальная на момент первой публикации статьи. На данный момент в России доступны многочисленные издания Теннисона. — *Прим. ред.*

нейших в своём поколении шестидесятников, но не тех, кто гремел по эстрадам и вёл сложную игру с коммунистической властью, а тех, кто никаких игр не вёл, не гремел, а просто занимался тем, чем хотел, — литературой. И занимался именно профессионально, хотя никаких гонораров от госиздатств практически не получал.

Но почему конкретист Соковнин обратился к викторианцу Теннисону? Случайность? Вряд ли. Других переводов Соковнина мы не знаем, а Теннисона он перевёл немало: две поэмы, десятки стихотворений... Наверное, присутствовал естественный для запрещённого поэта мотив: переводить запрещённого для переводов автора. Но это далеко не главное. Были у двух поэтов и другие точки соприкосновения.

Дело в том, что Соковнин при всём своём конкретизме-минимализме — поэт, что называется, высокого стиля. Его речь подчёркнуто изысканна, филологически изощрённа, может быть, даже манерна (конечно, сознательно манерна). Конкретистски отстранённый, иронический, но именно «высокий» стиль: не речь, говор (как у очень близких Соковнину уже упомянутых нами поэтов Всеволода Некрасова и Яна Сатуновского), а слог. Для его лирики органична эпическая интонация, ведь и «предметники», по сути, эпическая форма.

Конечно, «высокий стиль» Соковнина — стилизация, пародия. О пародийности Теннисона говорить не приходится, но вот викторианская любовь к благородному, освящённому традицией слогу, к высокой стилизации, особенно проявившаяся в «Королевских идиллиях», Соковнину была очень близка и понятна. Привлекал не только эпос, но и сама эстетика древних преданий, вообще культурное прошлое, классический канон. Историзм в высшей степени свойственен поэзии Соковнина. Его авторская позиция — позиция летописца, фиксирующего не свои переживания, а внешний поток событий. Особенно это характерно для «предметников». Все они представляют собой своеобразные хроники, исторические описания (несмотря на то, что речь в них идёт в основном о современности и вроде бы исключительно о быте). Поэтому непосредственное обращение к прошлому в единственном «историческом предметнике» (авторское определение) о Жанне д'Арк несколько не выделяет его из общего ряда. Работа над переводом «Смерти Артура» и «Леди

Шейлот», скорее всего, немало способствовала появлению собственной рыцарской поэмы.

Соковнин вообще любил классическую поэзию, питался ею как поэт, хотя и оставался авангардистом. Такова специфика постмодернистской эпохи: сохраняя аналитическое, острое отношение к условиям формирования собственного художественного высказывания, поставангард совершенно открыт для диалога с любой другой, внешне сколь угодно чуждой эстетической системой и часто находит друга и единомышленника в местах самых неожиданных.

Надо сказать, что для Соковнина всегда была важна метафизическая насыщенность высказывания — и в поэзии и в прозе (особенно в прозе). Жизнь и смерть, Бог, любовь — традиционные элегические темы — волновали конкретиста Соковнина ничуть не меньше, чем классика Теннисона. Но есть тут, видимо, ещё и щемящая личная нота.

Элегический цикл «In memoriam», частично переведённый Соковниным, посвящён памяти безвременно умершего друга Теннисона, молодого поэта Хэлама. Соковнин постоянно жил перед лицом смерти, которая могла настичь его в любую минуту. Об этом нет ни слова в его произведениях, но это так. Как знать, может, переводя «In memoriam», он чувствовал себя и автором и адресатом одновременно? Как бы то ни было, встреча двух поэтов состоялась. А это всегда радостное и полезное для читателя событие.

Впервые опубликовано в журнале «Московский наблюдатель», № 2, 1992 и в книге Владислава Кулакова «Поэзия как факт» (М.: Новое Литературное Обозрение, 1999)

Вячеслав ТЕРЕНТЬЕВ (1940 — 1975)

Родился в селе Тюбук Челябинской области в семье геолога. Детство провёл в разъездах, побывал во многих районах страны. Стихи начал писать с детства, публиковать с 1957 года. Изредка печатался в разных газетах и журналах. Работал геологом, электриком, электрообмотчиком, каменщиком, штукатуром, бетонщиком, собкором газеты и др. Учился в Свердловском педагогическом институте, который не закончил, преподавал иностранные языки в школе. Покончил с собой 16 октября 1975 года. Четыре поэтических сборника Вячеслава Терентьева были изданы в Свердловске (ныне Екатеринбург). Единственная прижизненная книга «На планете моей» вышла в 1969 году; посмертные — «Високосный год», «Звёздный свет» и «Синь» — в 1981, 1994 и 2003 годах.



КОТОРЫЙ ПОЕЗД НА БЕССМЕРТЬЕ?

* * *

Пока смотрел на твои слова,
и те, что плыли в твоих глазах,
и те, что плыли уже в моих,
и те, что плыли в ветвях берёз,
пришёл октябрь и задул леса
у той реки, где струится дым
набухших почек и первых гроз
и грустно плавали три гнезда,

весною сорванных меж стволов.
«Они вороньи», — утешил я.
Ты промолчала и отошла.
И долго-долго ещё в тот день
закат был ясен и одиноч.

1969

* * *

Сегодня день невысшимый с утра —
влетает солнце с длинного разбега,
как факельное шествие по снегу,
разносит лес
дыхание костра.
И из глубин
огня и снега,
словно из миража,
выходит человек
и замирает,
совсем один,
до дерзости один.

Октябрь 1965

ЗАБЫТАЯ ПЕСНЯ

Моряна, моряна.
Забытая песня раскроет глаза
из сердца наружу,
над памятью встанет ущербной луною.
Пусть тысяча «против» тромбонных
падут на свирельное «за»,
уйду,
и сиреной
растянется время за мною.
Забытая песня,

я глупый,
я глажу твои лепестки,
в ромашках мелодий
и в мощных побегах симфоний,
неслышно ступая,
почти не дыша,
на носки,
я в собственном горле
ночами живу,
как печаль в саксофоне.

17.11.65

* * *

Вместо души у меня — изваянье
из плотного мрака, петушиного крика
и волчьего воя ночного.
Вместо судьбы у меня — одуванчик,
да божья коровка, ещё отраженье
в зеркале или заря на витрине.
Вместо лица у меня — ускользнувший огонь
светофора, а может быть, сфинкса улыбка
да тоненький выкрик кларнета.
Вместо тебя у меня — только плащ, сигарета
да спички, да низкие тучи,
да клин журавлиный над степью.
Вместо меня у меня — только я да огромная
осень в дождях и в дорогах,
только
огромная осень
в дождях
и в дорогах.

1969

* * *

Мир не скорбит об одиноких.
Им просто отцвести и кануть:
отдельный звук —
ещё не слово,
один оттенок —
не картина.

Но выпасть нотой из сонаты,
уйти значком из уравниенья —
какое это беспокойство —
быть частью общего звучанья.
И я не выберу ни крохи
из вечного многообразья,
песчинки мыслей и событий
из глаза в глаз пересыпая,
и жизнь моя рекой песчинок
из взгляда взгляду перельётся,
из памяти в слова
и снова
слов отраженьем

в чью-то память.

Сгораю в пламени познания,
звучу в симфонии народов,
лишь одного боюсь в грядущем —
присниться дочке после смерти.
Встаю в поту.
Рассвет февральский
в окно вливает новой песней.
Ах, мама,
ну зачем ты снова
сегодня ночью мне приснилась?

10.2.67

ОЗАРЕНИЕ

И вот наступил
оглушительный миг чистоты
и ясности мира,
подобной тончайшему бреду,
и я не поверил,
что это действительно ты
с горячего солнца
спокойно спустилась к обеду.
Я прял тростники
и в ладонях качал города,
и вёсен порывы
впрягал в колесницу событий.
Крутила турбины страстей
дождевая вода,
и кисти сирени,
 как звёзды,
срывались с орбиты.
И всё это было
прелюдией к странной беде.
Сосульки посыпались с крыши
от солнечной ласки,
и март по земле расползался,
и в чёрной воде
уже проступали черты
непридуманной сказки.
И пахло смятением от улиц
и мокрых кустов,
и сны воробьями
на ветках топорщили перья,
и ты говорила о чём-то,
и с медленных слов
капелью время
стекало в озёра доверья.
А пальцы сплетали венки из оранжевых гроз,
терялись в лучах
и, в предчувствии новой разлуки,
неловким движеньем

сорвали последнюю гроздь,
рассыпав весну
на мельчайшие краски и звуки.

18.3.66

* * *

Ну и к чёрту.
И голову сном не морочь —
в губы воздух морозный целуя,
для того и сбегает в осеннюю ночь,
чтоб в проулках орать «Аллилуйя».
И какое там —
робко, с носка на носок,
если,
словно обруганный свыше,
ветер яростно рвёт облака
и несёт,
и гибает тела телевышек,
и в пустом вестибюле,
где сторож ворчит,
бородёнку прижав к батарее,
телефонная трубка в ответ закричит:
— Где ты долго?
Мне страшно.
Скорее.

10.10.66

* * *

Уходишь в апреле,
в закаты,
в дома,
во дворы
любить и страдать
и не верить в набухшие почки.

Но снова, как враг,
настигает желанье
 творить,
за горло хватает
и снова доводит до точки.
И рушатся сны,
и в зрачковой метели —
 ни зги,
движения губ
 в звездопадах
 наощупь
неверны.
Пучком электронов
уходят в пространства мозга,
чужие миры
задыхаются в щупальцах нервов.
Спи, город.
Бедою моею себя не морочь.
А я не утешусь,
а я никого не утешу,
покуда в который уж раз
 за одну эту ночь
у мира на шее
строку захлестну
и повешу.

1.2.65

* * *

Всё умею —
 не умею умирать
и, должно быть, никогда не научусь,
всё умею —
 не умею унимать
страсть к движению —
опять куда-то мчусь.
Ветер трётся,
ветер валится в кювет,

КОНЕЦ СВЕТА

Не напиши последнего стиха,
последних губ не оскверни молитвой,
и пусть безмолвье
обласкает бритвой
последний крик из горла петуха.
И, обратив к заре спокойный лик,
качнувшись над пустынею дороги,
умрёт последний высохший старик.
И грянет гром.
И захохочут боги.

31.1.67

НОКТЮРН

Когда раздеваются памятники
и спят на скамейках в скверах,
свои пиджаки и шинели
под головы подложив,
когда поперёк улиц
ложатся на спины клёны
и смотрят бездумно на звёзды,
а свет фонаря звенит,
как льдинка,
в бокале ночи,
я вижу опять, как скользят
под звёздами радиоволны
и тысячецветный блюз
вплывает в твоё окно,
и в воздухе машут крыльями
ночные странные звуки,
сидят, облепив карнизы,
и вновь ускользают
в ночь.

1962

ТРЕВОЖНЫЙ СВЕТ

Был шорох слов
и снов усталый гул,
Был шорох звёзд
и жаркий шёпот губ,
был шорох туч
и дальний шёпот бед,
был шорох глаз
в сухих ресницах бездн,
был шорох дум,
не спящих по ночам,
был шорох рук,
скользящих по плечам,
был шорох рек,
стекающих в рассвет,
был шорох гроз
и был тревожный свет.
Тревожный свет
во все виски стучал,
тревожный свет
во все зрачки кричал,
со всех деревьев
листьями свисал,
во всех пейзажах
жил и угасал.
Он мириады звёзд в себя включал,
он был перечисленьем всех начал,
он был тревожным перечнем концов,
он состоял из шрамов и рубцов,
забытых болей и грядущих бед.
Он был не волен в горечи побед.
Тревожный свет,
мечты тревожный смех
в глазах у всех
и на губах у всех.

1963

* * *

Если высохнет море
и рыбы начнут умирать,
я схожу к колодцу
с большим зелёным ведром
и, в большом ведре
поселив морского конька,
позову тебя
улыбаться над ним
вдвоём.

1966

* * *

В огромном городе качаются мосты,
в огромном городе смущаются кусты,
в огромном городе глаза домов пусты
и звёзды полночи над городом чисты.

В ночную даль течёт из города вода
и вдали из города уходят поезда,
искрясь, подмигивает городу звезда
и ночь над городом тиха, как никогда.

На тёмной площади чуть плещется фонтан,
на тёмной улице сирени сарафан,
цветы завернуты в хрустящий целлофан.
Все тихо —
ждут меня.

17.03.66

Который поезд на Бессмертье?

* * *

Когда в огромном гербовом конверте
мои стихи вернут в последний раз,
спрошу:

— Который поезд на Бессмертье?

Мне подешевле,
в третий, что ли, класс.

10.10.66

Леонид БЫКОВ

НА НАЖДАЧНОМ ВЕТРУ

Всю обложку вышедшей года спустя после смерти Вячеслава Терентьева третьей его книги «Звёздный свет» занимает любительская фотография, на которой он, бывший студент иныаза, просматривает «L'Humanite». Читающим по-французски не может не броситься в глаза анонс, выделяющий на первой странице одну из публикаций номера: «Les suicides d'Amiens» («Самоубийцы из Амьена»). Конечно, это случайность, что в руках Вячеслава, когда делался снимок, оказалась газета с таким «гвоздевым» материалом. Тем пронзительней символика этого фотопортрета: запечатлённый на нём через несколько лет повесится в одном из нефтедобывающих посёлков, куда его занесёт всегдашняя неприкаянность. До тридцати пяти оставалось полтора месяца.

Одарённый стихотворец, уверенного пера газетчик, обаятельный эрудит, владевший французским и немецким, фонтанирующий фантазиями, доброжелательный к другим — и, одновременно, по свидетельству тех же других, бродяга, лишённый внутренней дисциплины, изгнанный из института, не расположенный к постоянству ни в работе, ни в семейной жизни, алкоголик, способный оттолкнуть от себя непрезентабельным видом и развязным поведением. Кто о нём ни вспоминает (таковых, правда, немного), непременно заводит речь про эту контрастность.

Его юность прошла в Свердловске. Тогда, в 60-е, никому не приходило на ум вести речь об «уральском поэтическом движении», какое так энергично позиционирует себя ныне, хотя стихописанием по обе стороны Каменного Пояса увлекались ничуть не меньше, чем теперь. Просто «железной страны золотая пора» (Евгений Блажеевский) благоволила сочинительству всюду, и эта версификационная активность не выглядела региональной литературной аномалией: едва ли не в каждом областном центре возникали творческие объединения — при журналь-

© Леонид Быков, 2019

ных и газетных редакциях, местных отделениях Союза писателей, библиотеках, вузах.

Хватало таких и здесь. Центром молодёжной литературной жизни Свердловска стал организованный при газете «На смену!» клуб имени одного из её редакторов — Михаила Пилипенко, автора стихов известной всем и ныне «Уральской рябинушки». Вячеслав Терентьев был вхож в этот круг, являвший собой, по оптимистической формуле Андрея Комлева, «заманчивую будущность Свердловска», и среди в нём первых — после Владимира Дагурова и чуть прежде Майи Никулиной — выпустил на излёте «оттепельной» поры собственную книжечку. Меньше ладони, вместившая три с половиной десятка стихотворений, жизнерадостным пафосом и экспрессивным образным языком она была характерной для того времени. Показательно, что открывался сборник единственным у автора опубликованным в столичном журнале («Молодой гвардии») текстом с восклицательным названием «Счастливо, парни!»:

*Им,
верящим в свои надежды,
самозабвенно молодым,
рюкзак,
почти как часть одежды,
привычен и необходим.*

Проведший после школы не один сезон в геологоразведочных партиях, Терентьев и сам, как вспоминает руководитель «пилипенковского» клуба Светлана Марченко, «всегда ходил с линиялым мешком-рюкзаком на плече, бытуя по принципу “всё моё ношу с собой”». При этом основным содержимым этой ноши были, хлебниковски, блокноты и тетради стихов.

И в этих стихах — а писал он легко и много — сквозь инерцию «готовых слов», в очередной раз славящих весну, что «фейерверком врывается в строчки», и убеждающих, что «только сущее достойно удивленья и любви», пробивается живая интонация того, кто дорожит масштабной первозданностью открывающегося перед ним мира:

*И кажется,
что эта синева,*

*что это солнце,
эти сосны красные
самой весной
слагаются в слова,
неслыханные,
чистые,
прекрасные.*

А вот, по сути, о том же, но уже через спортивную метафору:

*Рассвет на ходу зашнуровывал бутсы,
чтоб солнцем пробить над воротами сна.*

Да, многим тогда (молодым — особенно) грезилось, что и впрямь «медленная ночь сдаётся, наконец» (Борис Марьев). И вместе с тем, доверяя не столько политической интуиции, сколько поэтической эмоции, стихотворцы, приветствуя обещающую «добрый свет» и «солнечный ветер» пору, начинали догадываться, что она — недолговременна. Не потому ли в терентьевских стихах тогдашних уже лет (остававшихся, правда, в том самом рюкзаке) начинает звучать тревожная нота, которая обозначится то как «ненавязчивая печаль», то как «лёгкий вкус досады», то как «начало стыда»:

*И стало жаль и самой малой малости
того, что нам собрать не удалось.
Конец весны,
а не начало старости,
но что-то напряглось
и порвалось,
и проступили признаки усталости,
и к горизонту подступила злость.*

И даже если в стихотворении запечатлевается природная идиллия:

*К самой-самой воде наклонилась ветла,
и вода под ветлюю тиха и светла*

<...>

*Влажной дымкой над речкой
струится покой.
Вот ведь день удался
погожий такой, —*

всё равно остается ощущение, что миг этой безмятежности — краток и что большинство дней — иной совсем погоды.

Ещё недавно поэту казалось, что «не так уж плохо жить на белом свете», но всё чаще стали возникать и скорбные осенние пейзажи («Опять за окном желтизной берёзовый траур по лесу»), и отрезвляющие констатации («...мир как праздник. Только праздник детский. А мы не дети и уже давно»), и предостерегающие самонаставления («Убереги рассудок от распада...»). И если приглядеться к датировке стихов в его последних двух книгах, составленных Андреем Комлевым, продолжившим заботиться о своём старшем товарище и после его ухода, то нельзя не заметить, как мировосприятие автора очевидно драматизируется. Чувствовал это и сам поэт, оттого и терзался вопросом: «Откуда эта тяжесть? Неужто сердце начало стареть?»

Конечно, он сознавал неумолимость времени, существенно корректирующего юношеские грёзы: «В ночную даль от нас уходят дни, / уходят из когда-нибудь в когда-то...» Не без восхищения писавший: «С европейской причёской на глобусе дремлет Россия, / азиатское тело закутав в леса и меха», — поэт стал понимать и с учётом личного опыта, что живёт «в большой разборчивой стране, / неласковой к своим поэтам лучшим». Да, «в маленьком тёплом сердце / могущественной державы / свирелька грустила тихо, / сама не зная — о чём».

Ольга Седакова в одном из опубликованных писем пронизательно заметила, что исповедальная лирика не то чтобы старит пишущего, но рано даёт почувствовать груз возраста. Но и переменна общественного климата тоже провоцировала эту раннюю усталость.

Честный перед собой в большей степени, нежели перед другими, Терентьев не мог не предъявлять счёт и к себе самому, когда ставил диагноз: «Мой самый старый враг, моя болезнь». Его вдова, Любовь Новак, в стихах, написанных ещё при жизни мужа, солида-

ризируется с этим объяснением: «Он в себе заблудился — хмельной поэт». Алкоголь, к которому Вячеслав рано пристрастился, и стал для него той самой, пусть иллюзорной, перемычкой между почвой и небом, которую поэт, по слову одного из его ровесников, искал и не мог найти. «Ему вредна захлопнутая дверь / на всех замках, за-совах и щеколдах», — а водка наделяла ощущением, хотя и минутным, внутренней свободы, оптимизировала душевный настрой, неизбежно потом оборачиваясь очередным приступом похмельного отчаяния, когда гранёный стакан мог вызвать горестную ассоциацию с гранёным кладбищенским обелиском.

Однажды он написал: «От всех болезней далью излечусь». С юности питавший «охоту к перемене мест», Терентьев неоднократно пробовал поправить биографию географией. Камчатка, Казахстан, Нижневартовск... «Географии примесь к времени есть судьба», — сформулировано Бродским. Но когда «судьба утратила значение, слова утратили звучанье», и даль «на наждачном ветру» Тюменского Севера той ноябрьской ночью была избрана совсем другая. Бесповоротная.

Тут не было попытки доказать смертью то, что не удалось доказать жизнью. Человек (помните это блоковское?) есть будущее. Будущего для себя он не видел. А развернуть драматизм своей «ничейности» и творческой невострребованности в трагедию, где эффект катарсиса возникал бы именно благодаря личностному самостоянию, сил не достало.

Душа не выдержала нагрузки. «От всех больших и маленьких потерь / спастись нас пока не научили». Он не сумел себя отстоять под давлением ставшего к нему, как, впрочем, и к большинству его сверстников, неласковым времени. Дар писать стихи его не оставлял до последнего дня, а вот способность противостоять превратностям фортуны, которым он и сам потакал своей, скажем так, непутёвостью, в середине четвёртого десятка его жизни иссякла.

В стихах, возникших на пороге тридцатилетия, Терентьев сделал беззащитное признание: «Вместо судьбы у меня — одуванчик / да божья коровка, ещё отраженье / в зеркале или заря на витрине». А на исходе 1974 года он уже обречённо спросит себя:

*На что ты надеешься в гиблой ночи,
Оставшийся в зеркале солнечный зайчик?*

«Ночь» фигурирует в каждом втором, если не чаще, его стихотворении. Но в стихах двадцатилетнего Славы «ночной темью» отенялся «звёздный свет». Потом пришло более зрелое понимание: «Я понял: что мне звезда с небес, / когда звезда горит внутри». Когда же тепла и света не стало и внутри, он подтвердил, ошибившись на пять лет в свою пользу, прежде им и предсказанное: «талантливым алкоголиком / повеситься в тридцать лет».

Похоронили Вячеслава на ханты-мансийской земле. Но со временем сквозь тот участок кладбища в Нижневартовске, где находилась его могила, запроектировали строительство железнодорожного вокзала. Перезахоронить прах поэта не сумели. Так что могилы у Терентьева нет. Как, впрочем, нет её у Гумилёва, Мандельштама, Павла Васильева, Бориса Корнилова, Цветаевой. В этом он оказался со своими кумирами схож. Впрочем, как обмолвится в стихах, посвящённых его памяти, Альфред Гольд (1939–1997), «душа не знает пережня».

Сергей ТРОФИМОВ (1953 — 1979)

Родился в Москве. Жил на окраине города, в 40 минутах езды от метро Белорусская. Окончил среднюю школу, пробовал поступить в вуз, но не получилось. Работал на суточных дежурствах и т. п. С ранней юности писал стихи, которые были популярны среди друзей. Посещал студию Игоря Волгина «Луч». Был пациентом психиатрических больниц, злоупотреблял спиртным. Покончил с собой 19 декабря 1979 года в день рождения Леонида Брежнева, приняв большую дозу лекарственных препаратов. Стихи опубликованы в антологиях «Самиздат века», «Русские стихи 1950–2000. Т. 2», журнале «АКТ Литературный самиздат» (№ 16, 2005; публикация Ивана Ахметьева).



ВСЕ ДОРОГИ МОИ — КРУГИ

* * *

Должно быть странно с непривычки,
пока ты сам не испытал,
что я лежу в психиатричке,
а меня лечит — коновал.

Весь персонал — одни подлюки,
больные частью — сволота,
и подыхаю я от скуки,
и страшна эта скукота.

Все говорят: невроз, лекарства,
аминазин, мелипрамин,
я будто в сумасшедшем царстве
и надо мной довлеет сплин.

Я от депрессии спасаюсь
в игре, в стихах и в табаке.
Я без свободы задыхаюсь:
она ведь так недалеке!

Спасибо родине, народу
и лично Лёньке Ильичу
за эти человеко-годы,
что тихо канули в мочу.

Спасибо ленинцам-марксистам,
где моет вор руку вора,
спасибо б...м-коммунистам,
и нашей партии — ура!

ВЫХОДНОЙ

«Начинаем передачу» —
звонкий клин меж сном и явью.
Свет в глаза и в сердце холод.
Запах кухни. Шум дождя.
Непривычный час означил
циферблат, и время вправе
заморить духовный голод,
раз в неделю снизойдя.

Перед завтраком-обедом,
после нежностей взаимных,
позапрошлую газету
тоже стоит почитать:
кто обуты, кто раздеты,
где прижимисты режимы,
незнакомого поэта
юбилей, хоккейный матч.

За стеною клокотанье —
наш сосед опять в загуле:
у него нет синекуры —
есть с женою нелады.
Непонятное старанье:
кое-как концы стянули.
Не клевали б денег куры.
Хлеб, портвейн вместо воды.

Книг сомкнутые шеренги,
как бывалые солдаты:
Чосер. Бернс. Петроний. Келлер.
Глянец всех цветов горит.
Суперум за суперденьги.
Неподкупные баллады.
Кто карман, кто душу греет,
кто тщеславие бодрит.

Два звонка — отбыл повинность:
«Не приедете? Как жалко».
(Не поедешь — ждёт уборка.)
Славь находчивость свою,
воплощённую невинность:
«Ветрено, дождливо, марко».
Что в программе — полфутбола,
репортажи, интервью,

песни рыжего француза.
Разрушающая осень.
Созидающая память
не пропустит ничего:
отдан долг, но крепки узы,
и прощения не просит
неразумный в сердце камень —
надо бы простить его...

КЛЯТВА

Говорят мне: будь умней,
водку и вино не пей,
 поступи учиться в вуз,
 кончишь вуз и будешь — туз.

Буду, — говорю, — умней,
 водку ж брошу, ей-же-ей!
 Брошу, воля коль Господня,
 только завтра, не сегодня.

* * *

Я был спокоен. Чёрта с два!
 Нет, не был я спокоен.
 Ходила кругом голова,
 и мир был неустроен.

Я внешне вид имел такой
 смешливый, равнодушный...
 Но горечь цепкою рукой
 жгла горло до удушья.

Конечно, проще накричать —
 к чему душе отравы...
 Но если право есть — молчать,
 а возражать — нет права?

Ах, право, как же всё старо —
 радушен будь для виду.
 Есть долг — ответить на добро,
 нет долга — на обиду.

...А человек в окно, грустя,
 смотрел, не отрывался.

Он целиком купил тебя,
 когда ты в нём нуждался.

* * *

И вот уже подходит вечер,
а день отходит, отошёл,
ушёл куда-то, сгорбив плечи,
как параноик на укол.

А вечер чист — и чище к ночи,
прозрачен и до звёзд глубок.
Я сексуально озабочен,
неполноценен и жесток.

Годива на позор решилась.
В толпе вокруг — и я стоял.
— Скажи на милость, на немилость,
но вслух, о Боже! — я шептал.

Несла река русалок в сети,
мелькали бёдра и хвосты...
Да будет жить на белом свете
лишь тот, чьи сети не пусты!

Чай, сторож, сахар, мандарины,
диван, машинка, столик, вэф.
Стою среди ровных долины —
не человек, не бог, не лев.

Да будет жить на белом свете
лишь тот, чьи сети не пусты!
Да будет славен в этом свете
Сын Человеческий — не ты.

Вовеки, присно и отныне
гляжу навстречу из зеркал.
Глас вопиющего в пустыне —
не видел, не любил, не знал...

* * *

Снег и дождь — по лугам и по крышам.
Все дороги мои — круги.
Я курю у окна и слышу
за дверями свои шаги.

* * *

Границей ограничен силуэт.
И профиль обведён застывшей тенью.
Луна в косой очерченный просвет
проглядывает месяцем весенним.
Мой контур обежал пунктир дождя.
Я прочь пошёл, но капли не слетали
на землю, а всё так же обтекали
зигзаг в пространстве, там, где ждал тебя.

* * *

Познав начала и концы,
в дремоту погружён,
сидит великий Лао-цзы
вдали от всех времён.
Он чайкой лёгкою парит,
не ведая свинца,
и безмятежный свет горит
на зеркале лица.
Он юркой рыбкой золотой
в воде скользит, кружит.
Опущенный крючок стальной
над ним, как меч, блестит.
Он ланью мчит по лугам,
не смяв цветов и трав,
он обойдёт любой капкан,
об этом не узнав.
Когда ж свой облик обретёт,
пойдёт — задумчив вид,

о жердь споткнётся, разобьёт
коленку, но смолчит.

* * *

Не обрести душе покоя,
и смертный призрачен покой.
Должно быть, я её не стою,
но каждый миг она со мной.

Она со мною, как ребёнок,
и чистый взгляд не отведёт
от глаз моих, где лжи так тонок
лукавый масляный налёт.

Она мне верит, словно богу,
людскому не предаст суду,
подскажет лёгкую дорогу, —
за это ей гореть в аду.

* * *

И когда дробятся скалы,
Ворон кружится удалый,
А волны струится свет,
Не забудь: ведь счастья нет.
Уходя в покой предвечный,
Алчи вечной красоты.
Хоть и время бесконечно,
Можешь не найти мечты.
Если друг тебя обманет,
Ты не плачь и не грусти;
Б — мягче будь и легче станет,
Если мягок будешь ты.
В общем, дело наше худо.
Ухожу... Что ж... Кем-то буду.

Публикация Ивана Ахметьева

Алия ЛЕНИВЕЦ

ЗИГЗАГ В ПРОСТРАНСТВЕ

Страницы века громче

Отдельных правд и кривд.

Мы этой книги кормчей

Простой уставный шрифт.

Борис Пастернак. «Безвременно ушедшему»

Тема «писатель (творец) и самоубийство» не может не быть завораживающей и одновременно отталкивающей, но неизменно проговаривается (хотя бы внутри себя и себе) каждым живущим. В русской литературе суицид как способ разрешить конфликт личности и общества был заявлен ещё Александром Радищевым в романе «Путешествие из Петербурга в Москву»: устами наставляющего детей отца писатель провозглашает добровольную смерть как спасение от угнетения: «Тогда вспомни, что ты человек, вспомяни величество твоё, восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся. — Умри». Но спустя полгода после выхода романа Указом Екатерины II от 4 сентября 1790 года Радищев признан виновным в издании книги, «наполненной самыми вредными умствованиями, разрушающими покой общественный, умаляющими должное ко властям уважение, стремящимися к тому, чтобы произвести в народе негодование противу начальников и начальства и наконец оскорбительными и неистовыми изречениями противу сана и власти царской», роман запрещён, почти весь тираж уничтожен, автор сослан в Илимский острог (смертная казнь была заменена десятилетней ссылкой).

Но запретный плод всегда сладок: роман разошёлся в списках и обрёл широкую популярность. Называя «Путешествие из Петербурга в Москву» причиной несчастья и славы автора, Пушкин отмечал посредственность произведения и его варвар-

ский слог. У читателя прежде всего вызывал интерес не сам текст, но скандал, разразившийся вокруг него.

Смерть автора, тем более самоубийство, неизменно привлекает внимание публики. Культовыми слоганами поколения 50–60-х годов XX века панк- и рок-культуры становятся две ёмкие фразы «Живи быстро, умри молодым» («Live fast, die young») и «Секс, наркотики, рок-н-ролл» («Sex, drugs & rock 'n' roll»), под этими лозунгами сторали жизни талантливейших музыкантов и актёров: Дженис Джоплин, Джим Моррисон, Джими Хендрикс, Джеймс Дин, Сид Вишес, Курт Кобейн, Эми Уайнхаус (так называемый «Клуб 27»). В самом конце 80-х Владимир Шахрин, лидер рок-группы «Чайф», в песне «Поплачь о нём» резюмирует: «Сегодня умрёшь, завтра скажут — поэт» (в 1988 году уйдёт из жизни Александр Башлачёв). В 90-е новая аранжировка Гарика Сукачёва превратила эту тихую балладу в настоящий гимн.

Вспомним здесь слова Петра Вайля и Александра Гениса: «Присовокупив к званию писателя должность трибуна, защитника всех обездоленных, Радищев основал мощную традицию, quintэссенцию которой выражают неизбежно актуальные стихи: “Поэт в России больше, чем поэт”»¹.

«Иногда нужно умереть, чтобы начать жить» (Пауло Коэльо). Жить в своих стихах. Жить самим стихам. Но не стоит забывать, что «душа в заветной лире <...> прах переживёт» лишь при одном условии: «...доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит». Необходим читатель, но не потребитель текста, а творец (со-творец). И запретить, скрыть, сжечь текст невозможно. Он неизбежно пройдёт свой путь и обретёт читателя в любой форме и любом формате: в кожаном переплёте с золотым тиснением, в наскоро сшитых рукописных листах, в произнесённых шёпотом словах... История «Путешествия из Петербурга в Москву» доказывает актуальность самиздата, меньшую или большую его востребованность в зависимости от исторических реалий. «Опыт самиздата свидетельствует о том, что литература может развиваться — и довольно успешно, — игнорируя само понятие “книги” в том виде, в каком оно существовало последние пятьсот лет, будучи одним из фундаментальных понятий европейской культу-

¹ Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. — М., 1991. Цит. по: <http://lib.ru/PROZA/WAILGENIS/literatura.txt>

ры», — в предисловии к электронной антологии «Неофициальная поэзия» пишет Виктор Кривулин. — «Самиздатская продукция напоминала не книгу, а скорее её черновик, эскиз или макет. Принцип черновика (подвальной, хтонической, необработанно-подпочвенной речи) определял и восприятие текстов»². Не книга, но черновик. Не картина, но эскиз. Не рисунок, но линия. Не человек, но силуэт, контур, абрис. Поэт (думатель, создатель) в условиях эпохи застоя был вынужден писать книгу, выдавая её за черновик, и быть существом двуликим-многоликим, не теряя собственного лица и голоса.

«Это было замечательное поколение. В 70-е годы его литературное будущее представлялось крайне гадательным, чтобы не сказать безнадежным. В высшей степени одарённые молодые поэты не вписывались в существовавший литературный контекст. По тональности, по ценностным ориентирам, по внутреннему достоинству это была другая поэзия, обречённая в собственном отечестве на допечатное существование»³, — вспоминает эти времена Игорь Волгин — организатор одной из самых влиятельных и долгоживущих московских литературных студий — «Луч», которую посещал Сергей Трофимов. Эту допечатность (догутенберговость) отмечают и сами студийцы: «Вокруг стояла если и не глухая ночь, то не менее глухие сумерки. Ровесники “с головой” старательно делали карьеру по комсомольско-общественной линии. В печать было не пробиться...»⁴, — Наталья Ванханен называет это время «Великой Скукой». Вот и в стихах Сергея Трофимова читаем: «и подыхаю я от скуки, / и страшна эта скукота» или: «я будто в сумасшедшем царстве, / и надо мной довлеет сплин» («Должно быть, странно с непривычки...»). Ощущение бесконечного одиночества и бессмысленности бытия убивает лирического героя, обвиняющего власть предрержащих и партийное устройство государства:

*Я от депрессии спасаюсь
в игре, в стихах и в табаке.*

² Кривулин В. Золотой век самиздата. URL: <https://rvb.ru/np/publication/00.htm>

³ Волгин И. Литературная студия как жанр. // Арион. — 2001. — №1. — URL: <http://www.volgin.ru/public/907.html>

⁴ Ванханен Н. Танцы в Луче // Alma mater. Литературная студия Игоря Волгина «Луч». Поэты МГУ. — М.: Фонд Достоевского; Зебра Е, 2010. — С. 59.

*Я без свободы задыхаюсь:
она ведь так невдалеке!*

*Спасибо родине, народу
и лично Лёнке Ильичу
за эти человеко-годы,
что тихо канули в мочу.*

*Спасибо ленинцам-марксистам,
где моет вор руку вора,
спасибо б...м-коммунистам,
и нашей партии — ура!*

Мотив удушья, затруднённого дыхания и необходимости молчать как знак отсутствия свободы прозвучит ещё в одном стихотворении Трофимова: «Но горечь цепкою рукой / жгла горло до удушья» и «Но если право есть — молчать, / а возражать — нет права?», но дальше сразу же оговаривается — «Ах, право, как же всё старо» («Я был спокоен. Чёрта с два!»). Действительно старо. При этом Игорь Волгин, говоря о студийной атмосфере того времени, отмечает высокий градус «внутренней свободы»: «В поэзию всгупало “поколение дворников и сторожей”, пока ещё не подозревавших, что им предстоит пребывать не один год именно в этом качестве. Университетский диплом уже не обязательно становился трамплином для профессиональной карьеры. Поэты семидесятых, положим, не были в большинстве явными диссидентами, готовыми за свои убеждения выйти на площадь. Но в них начисто отсутствовали признаки того социального конформизма, который у многих из нас блистательно сочетался с вольномыслием эстетическим и даже гражданским. <...> Сама студийная атмосфера, абсолютная независимость от официоза, духовная раскрепощённость — всё это не оставляло шансов для проявления пошлости — как эстетического, так и социального порядка»⁵.

И Сергей Трофимов начинает нащупывать и осознавать многогранность-многоглубинность самого слова «свобода».

⁵ Волгин И. Литературная студия как жанр. // Арион. — 2001. — №1. — URL: <http://www.volgin.ru/public/907.html>

Появляется в стихах не зримый, но отчётливый тандем: свобода и воля, свобода человека и воля Бога. И стихотворение сплетает в единую ткань разные жанровые модели: клятву и частушку, христианство и язычество, высокое и низовое. А лирический герой обретает маску певца-плясуна-актёра — скомороха (в XVIII веке церковь и государственная власть обрушились на скоморошество, добившись полного искоренения).

*Говорят мне: будь умней,
водку и вино не пей,
 поступи учиться в вуз,
 кончишь вуз и будешь — туз.*

*Буду, — говорю, — умней,
водку ж брошу, ей-же-ей!
Брошу, воля коль Господня,
только завтра, не сегодня.*

В этом стихотворении провозглашается скоморошьё (шутовское) антиповедение (в том числе — алкогольная зависимость), переворачивающее с ног на голову привычный и принятый порядок вещей. При внешнем согласии лирический герой отстаивает свою позицию, при этом ссылаясь на неподвластную ему «Господню волю». Переодевание (ряжение) предполагает присвоение определённой роли с соответствующим поведением лишь на период праздника, а значит, хотя бы на время дающее право на нарушение границ-правил-норм и обрекающее на свободу слова. Площадного шута, как и юродивого, заботит только песня и только слово, а потому — «скоморох голос на гудке настроит, а житья своего не устроит».

Травестирование как художественный приём можно обнаружить в других стихотворениях Сергея Трофимова. Например: «Непонятное старанье: / кое-как концы стянули. / Не клевали б денег куры. / Хлеб, портвейн вместо воды» («Выходной»). Едва заметные изменения (лёгкая инверсия и «временной» глагольный сдвиг) смысл известного фразеологизма «денег куры не клюют» полностью перелицовывают, добиваясь зеркального отражения. В стихотворении оказывается, что именно «куры» клюют деньги, будучи причиной бедности, тогда как в ситуации полного пти-

чьего бездействия можно было бы вместо воды заполучить портейн. Хлеб и вино. Плоть и кровь. Трапеза и жертва.

Есть в этом стихотворении строки, которые таят в себе несколько смыслов. По всем законам самиздатской литературы читатель снимает не только верхние напластования, но и важный внутренний слой. Так, в двух строках «Два звонка — отбыл повинность: / “Не приедете? Как жалко”» звучит отчётливый намёк на времена тоталитарных репрессий, ежедневного ожидания и ужаса «звонков». Стоит помнить, что начало брежневского правления — это конец «хрущёвской оттепели», это «Пражская весна», это «эпоха застоя» и обвал иллюзий 60-х. Но 70-е годы — это не 30-е и не 50-е, а потому в этом стихотворении слышна издёвка: «Не приедете? Как жалко». При этом очевиден и личностный, и поэтический рост Трофимова: юношеский максимализм и зубоскальство заменяются грустной философичностью: «Славь находчивость свою, / воплощённую невинность: / “Ветрено, дождливо, марко”». В ассоциативном ряду «блестит» фраза-рассуждение Ильи Семёновича Мельникова, персонажа киноленты «Доживём до понедельника»: «В безличных предложениях есть какая-то безысходность. Моросит. Ветрено. Темнеет. Знаешь, почему? Не на кого жаловаться и не с кем бороться».

Безысходность — движение по кругу. Существование в замкнутом пространстве и невозможность выйти за его пределы. Тотальное одиночество. Безысходность, рождающая раздвоенность.

*Снег и дождь — по лугам и по крышам.
Все дороги мои — круги.
Я курю у окна и слышу
за дверями свои шаги.*

Отчётливее слышится голос Трофимова в другом стихотворении:

*Границей ограничен силуэт.
И профиль обведён застывшей тенью.
Луна в косой очерченный просвет
проглядывает месяцем весенним.
Мой контур обежал пунктир дождя.
Я прочь пошёл, но капли не слетали
на землю, а всё так же обтекали
зигзаг в пространстве, там, где ждал тебя.*

Два стихотворения, которые созданы не наивным идеалистом, а мужаящим поэтом. И этот страшный путь к обретению собственного голоса и своего слова концентрирует читательскую (человеческую) боль утраты. Самовольно и «безвременно ушедший», заполучивший свободу такой ценой.

Стихотворение Пастернака «Безвременно ушедший» посвящено молодому поэту Николаю Дементьеву, который в 1935 году покончил с собой (ему было 28 лет). Его судьба была другой, но линии соположения можно провести: поэты, проходившие лечение в психиатрических клиниках и рано решившие расстаться с этой жизнью. В стихах Трофимова нет имени или любой другой отсылки, но ассоциации в читательском сознании возникают. Возможно, их рождение сопряжено со строками трофимовского стихотворения «Выходной»: «Книг сомкнутые шеренги, / как бывалые солдаты: / Чосер. Бернс. Петроний. Келлер. / Глянец всех цветов горит». Это четверостишие заставляет вспомнить другие строки: «А в походной сумке — / Спички и табак, / Тихонов, Сельвинский, Пастернак...» Стихотворение Эдуарда Багрицкого — то самое, обращённое к Николаю Дементьеву («Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»), в котором, кстати, действие происходит осенью. И в тексте Трофимова читаем дальше: «Разрушающая осень. / Созидающая память / не пропустит ничего: / отдан долг, но крепки узы, / и прощения не просит / неразумный в сердце камень — / надо бы простить его...» И тогда, держа крепко наши знания о Дементьеве и не отпуская стихотворения Багрицкого, эти финальные строки позволяют догадаться об авторском замысле, его противоречивых и противоречащих «смертельных» размышлениях. Поэт не признаёт вины, но просит читателя его простить (и Дементьева, и себя, и любого взявшего себе таким — самоубийственным — образом право быть свободным): «и прощения не просит / неразумный в сердце камень — / надо бы простить его...»

Скудные биографические сведения и всего несколько стихов, но честный духовный путь.

Как тут не вспомнить знаменитое:

«— В учебнике о нём — всего пятнадцать строчек...

— ...От большинства людей остаётся только тире между двумя датами».

Дондок УЛЗЫТУЕВ (1936 — 1972)

Родился в улусе Шибертуй Бичурского аймака Бурят-Монгольской АССР. В школе посещал кружок любителей родного языка «Ошон». Первая публикация стихов состоялась в 1953 году в газете «Бурят-Монголой унэн». На русском языке стихи появились впервые в год окончания школы в газете «Бурят-Монгольский комсомолец». После окончания школы работал в Бурятском книжном издательстве. Первая книга стихов «Три тайны пера» вышла в 1957 году в Улан-Удэ. С 1962 года — член Союза писателей СССР. В 1963 году окончил Литературный институт



им. А. М. Горького. Работал в издательстве журнала «Байкал». Стихи и поэмы переводились на русский язык (среди переводчиков — Евгений Евтушенко, Станислав Куняев, Михаил Светлов), публиковались в журналах «Юность», «Смена», «Огонёк», «Знамя», «Дружба народов» и др. Автор сборников «Млечный путь» (1961), «Напев» (1963), «Избранная лирика» (1964), «Олений рог» (1965), «Большой перевал» (1970), «Ая ганга» (1974), «Собрание сочинений в трёх томах» (Улан-Удэ: «НоваПринт», 2015, 2016, 2017).

СРЕДИ САМЫХ РАЗНЫХ СКАЗОК

* * *

Ползал я, ползал,
По седлу с серебряной оковкой

я ползал...

Падал я, падал,
На потник, пропахший конским потом, я падал...

© Наследники Дондока Улзитуева, 2019

Бегал я, бегал,
Вокруг родного кочевья от дедовской палки
я бегал...

Плакал я, плакал,
Обжёгшись зелёной крапивой,
я плакал...

Думал я, думал,
Почему крапива — трава, а жётся так больно,—
долго я думал...

Вырос я, вырос,
Среди полевых цветов, на земле каменистой
я вырос...

Я удивлялся,
 глядя на синее небо,
 на белые горы,
 на быстрые реки...

И до сих пор я живу тем удивленьем.

ЛЮДИ

Люди — не гвозди.
Не доски.
Не шурупы и не машины.
Не цветы и не боги.
Просто — люди.
Они — несравнимы.
Небо,
Яблоко,
Птица
Могут с чем-то сравниться.
Можно новое имя
Придумать всему на свете.
Но ни с чем не сравнимы
Женщины, и мужчины,
И весёлые дети.
Ходят люди, как чудо,
И мечтают о чуде.

Кто они и откуда —
Несравненные люди?

Перевод Станислава Куняева

ЖАВОРОНОК

В нагретой и сухой траве
лежу в степи. Прошла усталость.
Где же певец! Где эта малость,
трепещущая в синеве!
Вот проблеснул — я вижу точку.
Теперь возьму тебя я в толк.
Вот сделал петельку, вот «бочку»,
вот крылышки сложил, умолк,
и падает, и снова кружит,
и замирает, и поёт,
и петельки незримых кружев
себе плетёт, плетёт, плетёт...
Он неба малая частица,
все песенки его просты,
и я, лежащий, с высоты
ему кажусь парящей птицей.
Ах, жаворонок! Для того,
чтоб так парить и в небе стынуть,
мне надо землю опрокинуть —
пожалуй, только и всего.
Он в небе исчезает снова,
и песня сыплется дождём,
и я не знаю, для какого
полёта я на свет рождён.
Свяжу ль невидимый узор
и птичье повторю круженье!
Лежу — безмолвный, без движенья
в степи — и руки распростёр...

Перевод Владимира Леоновича

* * *

На берегу речушки Белая Лошадь
В маленькой больнице сельской
Ты молчишь и слушаешь клёкот
Больного человеческого сердца.
А на меня весной повеяло —
Это «Танец огня» Равеля.
А за окнами плачет весна,
Каплют слёзы с веток сирени...
Я вспоминаю твои глаза,
Задумчивые по-оленьи.
Твои руки — добрые, властные.
Твои губы — тёплые, влажные.
Но надолго тебя не представишь —
То появишься, то растаешь.
Начертать на небо тело твоё?
Но ведь небо меняет цвета.
Начертать на волнах лицо твоё?
Но ведь убегает вода.
Написать имя на камне плит?
Но ведь холоден камень нефрит.
Нет, никак для тебя
Образа не найти,
Лучше поглядеть на тебя,
Лучше к тебе прийти.

* * *

Блещет, как зеркало, светлый Байкал,
А кругом тишина.
Словно небо, раскинулся мирный Байкал, —
И проходят года...

И по глади зеркального моря Байкал
Моя лодка скользит.
Вся природа, словно от Первого дня,
Первозданно чиста.

Белоснежные шапки Тункинских гольцов
Громоздятся вдали...
Я пою — умывается сердце моё,
И светло на душе...

Перевод Станислава Куняева

* * *

О цветы —
Голубые подснежники,
Бамбагаа и линхуа,
Где вы взяли свет,
Чтоб подсвечивать
На подножьях из трав и мха?
О цветы,
Пурпурные,
Синие,
Как мне тайну вашу открыть?
Где вы взяли такую силу —
Грусть рождать
И радость будить?
О цветы,
Подарки земли,
Дети вольной несломленной воли,
Расскажите,
На чём вы взошли?
На костях наших предков,
Что ли?
Вот стоите вы,
Тонко светясь.
Вы похожи
На доброе «Здравствуй!»
Если вы так прекрасны сейчас,
Видно, предки
Были прекрасны...

* * *

В летний полдень, гуляя,
я увидел внезапно
на самом краю тротуара,
самом-самом краю,
мощное проявление
природы, рвущейся в завтра,
природы, всегда находящейся
с тем, что мешает, в бою.
Я очень долго смотрел
и очень долго стоял там.
Я думал и о поэзии.
Прекрасен он был и суров —
пучок травы, разорвавший
глухую толщу асфальта,
взошедший навстречу жизни
как отклик на вечный зов.

Перевод Евгения Евтушенко

* * *

Затянувшийся дождь,
задержавшийся гость
Одинаково надоедливы...
Третий день подряд сеет мелкий дождь,
Зарождая тоску в груди...

Море хмурится,
и грустна тайга...
И тоска в груди...
Третий день подряд
сеет мелкий дождь,—
«Мочится гуран».

Затопить бы квадратную русскую печь,
Отдохнуть бы прилечь...

Но стеснило грудь,
и сосёт тоска...
Кто зовёт меня?
Дальние дороги меня зовут
Иль друзья пришли?
Третий день подряд
сеет мелкий дождь,
Наводя тоску...
Отсырели дрова,
и шипят, и чадят —
Холодно в избе...
Отсырела постель,
и матрас сырой —
Некуда прилечь...

СЭСЭГ

Тебя не стало
В лунную ночь,
В разгар сенокоса,
Сэсэг,
Железом подкошенная,
Как сноп,
Ты ушла, Сэсэг.
Просыпаюсь и вижу,
Как я одинок,
И слышу тебя,
Сэсэг.
Слышу,
Как тает голос твой,
Уходит в горную даль.
Ты стала эхом и тишиной,
Криком осенних стай.
Ты стала туманом,
Звуком, звездой, —
Но пролетят года,
И я унесу тебя с собой,

Когда уйду в никуда.
Ты помнишь
Гору Эреэлжэ,
Оранжевые цветы?
Вечно буду помнить в душе,
Как хохотала ты!
Как токовали тетерева,
Как бормотал ручей,
Как заливалась смехом трава
Под ногою твоей...
Но ты хохотала
Звончее всех,
Звончее птиц и цветов,
Я не забуду этот смех,
Этот далёкий зов.
В лунном сиянии пела ты —
Песнь летела в дуга.
Разве гадала, думала ты,
Что разлука близка?
Не наречённая никому,
Вольная, как трава,
Пела,
Глядячи на луну,
Неведомые слова.
Вижу,
Как на крутой скале
Плещет твой сарафан,
Рядом с берёзой в белой коре —
Твой изогнутый стан.
Синее небо над головой —
Слышишь крик журавля?
Всё, что любила ты,—
Рядом с тобой,
Только нету тебя.
Так упали же в синюю гладь —
Слушай вешнюю трель
В час,
Когда уйдет за Хангай
Сверкающая метель!

В час,
Когда в журчащей реке
Омуль блеснет со дна
И на оранжевом нашем цветке
Поставит печать весна.
С часа того,
Как ты ушла,
Всё так же прекрасен мир,
Диким цветком опять расцвела
Яблоня Улир.
Всё так же,
Всё так же прекрасен цвет,
Всё так же багульник синь.
Но нет рядом тебя, Сэсэг,
А ты — это юность и жизнь.
На всё,
Что ново на этой земле,
Твоим взором смотрю.
На всё,
Что старо на этой земле,
Твоим взором смотрю.
С каждой весной
Всё ближе смерть,
Но ты — молода навек.
Твоими глазами
Хочу смотреть
На каждый новый рассвет.
А журавли летят и летят —
Имя твоё кричат.
Подруги твои
На крыльце сидят,
О тебе говорят.
В жизни моей
Блеснула ты
Мгновенно, словно звезда,
В небе моём
Мелькнула ты —
Чтобы пропасть навсегда.
Нераспечатанное письмо...

И не узнать вовек,
Что там,
Зачем,
Для кого оно,
Юность моя,
Сэсэг.

Перевод Станислава Куняева

* * *

В комнате тёплой, где много
самых разных игрушек,
где много картин красивых
и вкусных конфет — ирисок,
среди самых разных сказок,
сказок весёлых и грустных,
сидит, распустивши волосы,
сказка моя — Ирина.
Беззвучно течёт Таганка
Сквозь все огни и афиши.
Холодной водою асфальта
течёт она длинно-длинно.
Оркестр каменный города,
Прошу тебя, тише, тише.
Иринина улица дремлет.
Уснула моя Ирина.

Перевод Евгения Евтушенко

* * *

Много горького горя
Мама пережила,
Словно большое море
Не спеша перешла.
Я в сравнении с мамой —

Покоритель ручья.
Это, конечно, мало,
Но всё-таки понял я,
Что драгоценные вещи,
Деньги и сундуки,
Мама, увы, не вечны,
От истины далеки.
Где божки золотые —
Статуи в серебре
С ликом хана Батья? —
Где-нибудь в Селенге¹,
Где-нибудь под землёю —
А земля глубока, —
Где-нибудь под водою
Голубого Хилка.
На белой волне пространства
Улететь не хочу!
Ветру повиноваться
Однодневному — не хочу!
Глупое сердце людское —
Мой негасимый очаг.
Синее небо родное
Вечно в моих глазах.
У очага родного
Вижу истины свет,
Нежностью сердца людского
Я навсегда согрет.

Перевод Станислава Куняева

* * *

Вечером грудастые тучи
Задевают тугими сосками
Лиственниц зелёные губы
У потемневших оград,

¹ Селенга — река, протекающая в Монголии и Бурятии. У бурят был обычай бросать статуи божков в воду.

И девушка, вдруг притихшая,
С голубыми большими глазами,
У самого сердца тревожно
Шепчет мне:
«Будет град».
Берёза с корою белой,
С первой листвою клейкой
Что-то шуршит неясно.
Мне слышится:
«Будет град».
Птица забыла песню
Над нашей зелёной скамейкой,
Прикрыла глаза игрушечные
И съёжилась:
«Будет град».

Перевод Евгения Евтушенко

* * *

Дунул горячий ветер
В зарослях кедрача.
Вздрыгнул могучий кедр,
Заяц дал стрекача.
Эхо отозвалось,
Покатилось в тайгу,
Пёстрому дятлу пришлось
Замолчать на суку.
Но промелькнула тень,
Вновь наступил покой...
Самолёт пролетел
Над вековой тайгой.

* * *

Я спросил, обращаясь к весенним цветам,
Над которыми красное солнце всходило:
— О цветы бамбагаа, известно ли вам,
Неужели погаснет золотое светило?
Неужели отец тридцати трёх планет
Превратится в холодный, безжизненный камень?
Неужели исчезнут закат и рассвет
И Земля в темноту и безмолвие канет? —
Бамбагаа, в молчаньи склонясь до земли,
Головами под ветром спокойно качали,
Подтверждали молчаньем вопросы мои,
Подтверждали, но всё-таки не отвечали.
И тогда у сверкающих звёзд я спросил:
— Братья звёзды, скажите, неужто рокочет
Ваше сердце в предчувствии жизненных сил
И такое же Время над вами грохочет? —
Запрокинув лицо, я на звёзды глядел,
Слушал музыку сфер, слушал медленный рокот,
Но куда-то в пустое пространство летел
Мой безмолвный вопрос — полукрик-полушёпот.
В темноту,
 в мирозданье,
 в безгласную ночь
Улетал и навек пропадал безвозвратно.
Видно, было ему не по силам, невмочь
Всё понять и ко мне возвратиться обратно.
Но осталось в глазах у меня навсегда:
Мимолётным виденьем, прекрасным и странным,
Темноту рассекая, срывалась звезда,
Пролетала и гасла намёком туманным.

капает музыка,
льётся снова и снова,
и, старец уже седовласый,
самый старый на свете,
подставляя полу халата,
длинного,
голубого,
я собираю мелодии
и раздаю их детям.
И будто я умер,
и музыка,
как дождь, мне лицо омыла,
и вот со всех континентов
ночью и поутру
на насыпь моей могилы
прилетают все птицы мира
и оставляют на память
по одному перу...

Перевод Евгения Евтушенко

Станислав КУНЯЕВ

ЗА РАДУГОЙ БЕГАЛ БЕГОМ

В 1958 году Ярослав Смеляков прочитал подстрочные переводы студента Литературного института Дондока Улзытуева и впал в такой восторг, что серьёзно решил напечатать эти подстрочники, так сказать, в «натуральном виде», настолько они «сочились» и дышали поэзией. Правда, в конце концов «Пятнадцать песен» всё-таки были переведены поэтом Евтушенко и увидели свет в журнале «Дружба народов». Таким блистательным был дебют Дондока Улзытуева в Москве...

К югу от Улан-Удэ, в окруженье бурятских степей и плавных холмистых возвышений, на берегу небольшой речушки стоит древний бурятский улус Шибертуй. Здесь прошли детство и юность поэта.

*А когда я бродил босиком,
По крутым берегам Шибертуйа,*

*И за радугой бегал бегом,
И свистел, подражая синицам,*

*Молчаливый старик Шойсорон
Повстречал мою мать и промолвил:*

*«Либо станет сказителем он,
Либо просто чудным человеком».*

Я перевёл за годы нашей дружбы три книги его стихотворений. И это всегда радостная работа.

...Мы прощались ветреной осенней ночью на рокочущем аэродроме Шереметьево. Ветер трепал чёрные волосы Дондока, хлопал полами плаща... Объявили посадку.

© Станислав Куняев, 2019

— Я жду тебя, — сказал он мне. — Будем ходить по Бурятии пешком, от улуса до улуса. Никаких машин. В крайнем случае, на лошадях. Спасибо за книгу!

Много раз приглашал он меня в Бурятию. Много раз соби-рался приехать я к нему. В его степи. В его Шибертуй. Чтобы понять. Откуда взялся поэт, который может петь, как птица, и рассуждать, как философ, одновременно. Даже в маленьком восьмистишии:

*Там, где раскинул Хилок берега,
Тянется к небу гора Хайранга.*

*С другом, навеки живущим во мне,
Ныне встречаюсь только во сне.*

*Видю — как трубка дымится гора,
Видю улыбку твою как вчера.*

*Видю сквозь дымку улыбку твою,
Истину в близких чертах узнаю.*

Через какое-то время после его отъезда я получил из Улан-Удэ письмо:

«Мой дорогой европеец!

Уже несколько дней сижу на берегу. Много раз проштудировал книгу Керама “Боги, гробницы, учёные”, которую ты подарил мне прошлой осенью. Книга заморозила меня, взбудоражила всю душу, без того беспокойную. В детстве я копался в могильных курганах и находил разные штуки, которые мать повелевала выбрасывать вон. А сейчас я понял, что выбрасывал бусы из драгоценных камней, драгоценные украшения, не только ценности вообще, но и ценности археологические...»

Много раз, сидя у меня на кухне за бутылкой вина, под традиционным буддийским знаком, оберегающим дом от сглаза и от злых духов (знак этот Дондок начертил на стене во время одного из застолий), мы вели жаркие споры о прошлом и будущем наших народов, о судьбах России и Азии, о кровной и духовной связи, сложившейся между нами в незапамятные времена... Как хорошо говорил Дондок обо всём этом, с каким напряжением

и вдохновением глядел в книгу истории. Читая, а порой угадывая, что в ней написано!

Но продолжу его письмо.

«...Под таинственными холмами моей земли лежат бесчисленные богатства. Ведь буряты — пришельцы на этой земле. Некогда на её просторах процветала великая цивилизация какого-то народа, который в период ледников ушёл неизвестно куда, может быть, на юг, может быть, к берегам Тихого океана и дальше на бесчисленные острова. Кто знает, те ацтеки, или тельтеки, или майя, — может быть, это потомки тех, кто благоденствовал некогда на тёплой земле Сибири?..»

Да не прочтут пристрастно и ревниво учёные-историки эти отрывки письма, потому что, если всё и не так в свете науки, то, кроме её света, есть свет поэзии и той любви к земле и человечеству, который живёт в словах Дондока Улзытуева.

«...Зачем ты занимался спортом? Зачем читал книгу Керама? Может быть, ты готовился выкопать и открыть неизвестную поныне цивилизацию, а может быть, тебе угодно было найти и вытащить на свет божий могилы Чингисидов?..»

Не раз он говорил мне о том, что у бурят есть обычай бросать в речные воды статуи золотых и серебряных божков, словно для того, чтобы доказать, что не материальные символы, не предметы жизни и быта связаны с человеческой сущностью, а нечто непреходящее, что запечатлевается навеки в песнях, мифах, легендах и живёт даже тогда, когда и народы и цивилизации рассыпаются в прах под напором времени. А когда я спросил его, почему никому не известно, где же эти могилы, почему остались только предания и имена, он ответил мне приблизительно так:

— Чингис, уверивший своих подданных в том, что он сын неба, должен был сделать всё, чтобы люди поверили, что после смерти он взят на небеса, а потому и нельзя было ему оставить свою могилу на земле... Культ личности на самой последней ступени, отвергающий земное поклонение, — пантеоны, гробницы, мавзолеи! «...О! И вдруг является чужеземец страны, которая лежит в многих днях пути отсюда, и направляется прямо к нужному месту. Он берёт палку и проводит линию: одну — сюда, другую — туда. “Здесь, — говорит он, — находится дворец, а там — ворота”, — и показывает нам то, что всю жизнь лежало у нас под ногами. “Откуда узнал ты об этом — из книг? С помощью волшебства

или тебе помогли твои пророки? Ответь мне, о белый человек из страны теней. Открой мне секрет твоей мудрости!”»

Вот какими словами — то серьёзными, то шутливыми — умел он беседовать с прошлым и будущим!

Послание заканчивалось так: *«Жду тебя, бледнолицый брат мой, жду не дождусь, когда ты появишься в этих краях. Ведь недавно ты носишь фамилию баев, о великий Кунихан. Берите заступы и мудрые приборы, белую бумагу и пишущее чудо, и снизойдите на обетованную землю моих предков! Кстати, где моя книга под названием “Большой перевал”? Не забывай об операции “С”... Твой Дондок Улзытуев»...*

Однажды я сказал ему:

— Дондок — ты замечательный поэт, ты себе цену знаешь, и я знаю её. Но подумай — зачем беречь драгоценности в земле? Надо, чтобы люди знали о твоей родине, о её прошлом и настоящем, о её месте в семье человеческой. Ты один из тех, кто может познакомить мир с бурятской душой. Но учти, что мы живём в двадцатом веке, во время печатного слова, радио, телевидения, в эпоху массовой культуры. Не пустить ли нам твою поэзию на её мельницу? Давай сделаем тебе прививку благородного честолюбия и начнём погоню за славой.

— Прекрасно! — воскликнул мой друг. — Надо уходить от степного одиночества и мне. Заключаем союз, а операцию по добыче славы зашифруем под кодом: операция «С»!..

Всё мы сделали правильно: убедили друг друга во всём, составили планы, договорились, где, что и когда издавать (конечно, в большей степени всё это было шутливой игрой!), да время распорядилось, как всегда, не по-нашему, а по-своему. От степного одиночества поэт ушёл. От личного человеческого ему уйти не удалось...

Передо мною лежат несколько светло-зелёных школьных тетрадей, в которых Дондок долго записывал свои мысли и стихи, когда последние годы жил в старом домике в посёлке Боярском, слушая шум ветра байкальских волн да перестуки редких поездов как напоминание о том, что время не стоит на месте. На первой странице тетради — перечисление предметов, которые почему-то и как-то волновали его. Целый столбик слов, обозначающих что-то жизненно важное и необходимое для человека: «печь», «окна», «пол», «потолок», «лось», «звёзды», «хлеб», «цветы», «снега», «тре-

тья встреча», «вино», «прощанье»... Зачем ему нужно было их перечислять? Чуть пониже — две скрещенных компасных стрелки, в окружности — указания стран света. Рядом в квадрате, нарисованном чернилами, названия четырёх ветров Байкала: «баргузин», «сарма», «култук», «шелоник».

Слова эти — словно бы вежи, затеси на деревьях, которые делает таёжный охотник, чтобы не сбиться в тайге с дороги, чтобы вернуться обратно, — к дому, к родным, к жизни, к истине. Дальше мелким почерком с исправлениями, зачёркнутыми словами и фразами идёт текст подстрочного перевода:

*Сын бескрайних степей и дремлющих курганов,
я шёл всю жизнь к другому простору, Байкалу.
Долог был путь — обошёл города и горы,
через море слов и снов пришёл к тебе, море.*

В черновиках этих стихотворений я вижу, как Дондок всей своей творческой волей хочет вечные мысли соединить с жизнью, не дать им разрушить всё земное, что связано со словами «дом», «хлеб», «цветы»...

*«Под звёздами с Байкалом наедине я говорю на их языке.
Большая Медведица — Семеро старцев, сколько вам лет? Сколько лет эти звёзды в небе гадают о твоих судьбах, Байкал?»*

Но задать такие вопросы — дело нелёгкое для души человеческой, потому что не ответит на них, а только охладает от бессилия и потеряет вкус к огню, к хлебу, к тёплой земле, потому и бежит мысль Дондока по школьной тетрадке в линейку обратно к земным очагам и человеческим ценностям: *«Избушка на берегу обрыва. От ветров и дождей почерневшие кедровые брёвна. Полсотни лет тому назад её срубил и поставил молодой обходчик с Урала...»*

Так я и не побывал в этой избушке. А жаль...

«Мэндэ, мой широкоглазый!

В последнее время я хотел написать что-то вроде “Великого сеятеля земли” М. Алексеева или “Мой Дагестан” Гамзатова. Очень отпадно, что не пытался всё это излить в стихах; тогда — о Будда, от моего “Я” не осталось бы ничего, кроме глупой толстой оболочки навроде бы истёртого баллона без камеры. Когда выйдет книжка, вышли несколько экземпляров срочно. Во время светлейшего писательского съезда держи себя загадочно,

будто знаешь нечто такое, чего никто из них не знает. Надо бы немного ещё напечатать стишки в центральных изданиях, продолжая операцию “С”. Подстрочники будут. Готовься к лету.

Дондок».

Помню его рассказ о том, как буряты шли через тайгу в Петербург к Петру Великому на берега Последнего Моря — так они с незапамятных времен называли Балтику; как вела их сквозь тайгу знаменитая шаманка, и когда от голода и невзгод она умерла на полпути, то превратилась в птицу и продолжала, летя впереди, указывать путь своим соплеменникам. «Она была из рода Улзытэ», — закончил он. Слушая его, не хотелось разбираться в том, где правда, а где легенда, потому что всё объединялось во едино с его поэтическим даром.

Как-то он привёз в Москву свою мать — маленькую сухонькую старушку — и сразу повёл её в Мавзолей.

— Ты знаешь, — сказал он мне, — она поглядела на Ленина и говорит: «Я сразу его узнала!»

Однажды на каком-то литературном празднике мы с Дондоком очутились рядом в застолье. Проходило оно под открытым небом за сколоченными из свежих досок длинными столами в одной из бурятских деревень. После нескольких тостов буряты, зная, что Дондок ведёт свою родословную от древнего шаманского рода, предложили ему погадать на бараньей лопатке.

Дондок, вглядываясь в линии, начерченные природой на кости, стал медленно предсказывать будущее:

— Дожди будут падать на ваши луга вовремя, и тепло вовремя будет приходить к вам... Стада ваши будут хорошо размножаться. Мужчины будут сильными, а женщины верными своим мужьям...

После каждой его фразы прокатывался гул одобрения.

— Дети ваши будут здоровыми, а семьи — многолюдными.

Когда под радостные возгласы он закончил обряд гадания, я потихоньку спросил его:

— Дондок, ты действительно умеешь гадать или наговорил от фонаря всё, что пришло в голову?

Он повернул ко мне своё широкое лицо с улыбающимся ртом и грустными узкими глазами.

— Я действительно умею гадать. Бабка научила. Только, — он ещё более сузил глаза, словно скрывая от меня их выражение, —

как говорит баранья лопатка, многое из того, что я здесь вещал, случится наоборот.

Несколько раз я слышал от него мрачные и тревожные предсказания относительно будущего:

— Конец века, — говорил он ещё в начале семидесятых, — будет отмечен яростными взрывами национализма, — и задумывался, впадая в длительное молчание.

В 1996 году Бурятия скромно отметила 60-летие со дня рождения Дондока. Обещали пригласить на праздник и меня. Но не получилось... Сбылось предсказание поэта, что «многое случится наоборот».

*Ты умер, мой милый язычник
с монгольским строением глаз.
Крапива и тысячелистник
толкуют с тобою сейчас.
Ты вовремя, мой евразиец,
растаял в туманной дали,
ты счастлив не знать — что с Россией,
последней надеждой земли.*

Незадолго до смерти Дондок приехал в Москву и поселился в гостинице Центральной. На другой день мы с ним съездили в издательство, потом в редакцию журнала «Дружба народов», где оставили его стихи, переведённые мною. Словом, сделали все дела и расстались до завтра. Но поздно ночью в моей квартире зазвонил телефон.

— Бледнолицый брат мой! Мне очень худо, приезжай скорее! — Дондок уже был болен, о чём я догадывался, выглядел скверно — жёлтое лицо, мешки под глазами, постоянные жалобы на боли в боку... Я примчался в гостиницу.

В номере уже хозяйничала бригада «Скорой помощи», вызванная гостиничной дежурной. Дондок лежал на кровати с полужакрытыми глазами. Ему сделали какой-то обезболивающий укол, и медики уже собирались уезжать. Я остановил их:

— Куда вы? Разве можно его оставлять? Что с ним? — в ответ я услышал, что у Дондока, видимо, какое-то обострение, то ли диабета, то ли панкреатита.

— Так его надо в больницу везти! — возмутился я, видя по поведению врачей, что они больше не хотят возиться с каким-то бурятом.

— Проснётся к утру и приступ пройдет!

— Да вы что, эскулапы! — чуть ли не закричал я. — Знаешь, кто он такой? Это великий поэт не только бурят-монгольского мира, но и всей Евразии! — тут Дондок открыл глаза и пробормотал:

— Ты прав, мой широкоглазый! Скажи им ещё, что я гражданин Республики Монголия! — эскулапы схватились за телефон и быстрёхонько нашли Дондоку место в одной из лучших московских клиник, откуда он вскоре вышел живым и здоровым.

Я часто думаю о том, что посмертная трагедия Дондока Улзытуева теснейшим образом связана с трагедией гибели Советского Союза. Если бы этой катастрофы не произошло, если бы сословие советских читателей — самых образованных и пытливых среди читателей всех времён и народов — сохранилось, то оно постепенно освоило бы и глубину и красоту поэзии Дондока, великого поэта не просто Бурятии, не только русского мира, но и всей великой Евразии... Размах мысли и чувства моего друга был поразителен!

*Запрокинув лицо, я на звёзды глядел,
Слушал музыку сфер, слушал медленный рокот,
Но куда-то в пустое пространство летел
Мой безмолвный вопрос — полукрик-полушёпот.
В темноту,*

в мирозданье,

в безгласную ночь

*Улетал и навек пропал безвозвратно.
Видно, было ему не по силам, невмочь
Всё понять и ко мне возвратиться обратно.
Но осталось в глазах у меня навсегда:
Мимолётным виденьем, прекрасным и странным,
Темноту рассекая, срывалась звезда,
Пролетала и гасла намёком туманным.*

Гениальное стихотворение юноши из улуса Шибертуй! Вот так умел Дондок разговаривать с планетами, с мирозданием, с вечностью! Когда ему было нужно нащупать связь души челове-

ской с вечностью, он мог, словно волшебник, превращать явления «низкой» жизни в драгоценные перлы поэзии:

*Запах навоза и тёплой земли
Ветры с полей принесли.*

*Женщине, дремлющей во дворе,
Снятся горькие сны.*

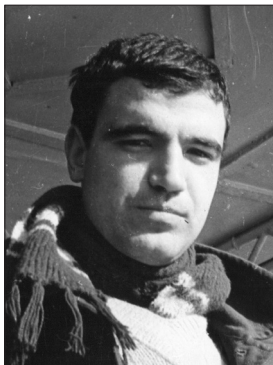
*Ветер приносит с южных холмов
Запах степных цветов.*

*Женщине снится сон о любви,
Лучший из горьких снов.*

Первая публикация — журнал «Байкал» (1975, № 4, под названием «Истину в близких чертах узнаю...»), затем в книге Станислава Куняева «Поэзия. Судьба. Россия»: Кн. 2. «...Есть ещё океан». — М.: Наш современник, 2001

Геннадий ШПАЛИКОВ (1937 — 1974)

Родился в городе Сегежа Карельской АССР. Окончил Киевское суворовское военное училище, учился во ВГИКе на сценарном факультете. Первая крупная работа — сценарий кинофильма «Застава Ильича» режиссёра Марлена Хуциева. Следующие сценарные работы — фильм Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» (1963), «Долгая счастливая жизнь» (1966; помимо этого, выступил режиссёром), «Я родом из детства» Виктора Турова (1966), «Ты и я» Ларисы Шепитько (1971), отмеченный наградой молодёжной программы на Венецианском кинофестивале,



«Пой песню, поэт...» Сергея Урусевского (1971). Покончил с собой в Переделкине. В 2003 году в Москве на доме, где в 1956–1960 годах жил Шпаликов (1-я Тверская-Ямская, д. 13), установлена мемориальная доска. В 2009 году при входе в здание ВГИКа был открыт памятник Геннадию Шпаликову, Андрею Тарковскому и Василию Шукшину как трём выпускникам, «определившим художественное лицо отечественной и мировой кинематографии второй половины XX века».

МЕРТВЕЦ, ПЕВЕЦ И УМНИЦА

* * *

Ударил ты меня крылом,
Я не обижусь — поделом,
Я улыбнусь и промолчу,
Я обижаться не хочу.

А ты ушёл, надел пальто,
Но только то пальто — не то.
В моём пальто под белый снег
Ушёл хороший человек.

В окно смотрю, как он идёт,
А под ногами — талый лёд.
А он дойдёт, не упадёт,
А он такой — не пропадёт.

* * *

На подоконнике жена
Сидела ранним летом,
А комната озарена
Была вечерним светом.

Да, лето только началось,
А к нам вчера приехал гость.
Сегодня он уехал —
И нам оставил эхо.

То эхо — воблы три кило —
Нет громогласней эха!
Ещё на улице светло,
И жаль, что он уехал.

* * *

Есть у раздражения
Самовыражение.
Дверью — хлоп,
И пулю — в лоб.
Ах, как всем досадил!
И лежит в гробу — костюм,
Новые ботинки,
Галстук на резинке.

Две вдовы
(Две жены)
К случаю наряжены.
Он лежит — уже ничей
В ожидании речей.
Караул! Караул!
Вот почётный караул.
Хорошо ему в почёте,
Жалко, ноги протянул.
Говорю ему — привет,
Ты — туда, а я — в буфет.

* * *

Людей теряют только раз,
И след, теряя, не находят,
А человек гостит у вас,
Прощается и в ночь уходит.

А если он уходит днём,
Он все равно от вас уходит.
Давай сейчас его вернём,
Пока он площадь переходит.

Немедленно его вернём,
Поговорим и стол накроем,
Весь дом вверх дном перевернём
И праздник для него устроим.

* * *

Посвящается Феллини

Мертвец играл на дудочке,
По городу гулял,
И незнакомой дурочке
Он руку предлагал.

А дурочка, как Золушка,
Ему в глаза глядит, —
Он говорит о золоте,
О славе говорит.

Мертвец, певец и умница,
Его слова просты —
Пусты ночные улицы,
И площади пусты.

«Мне больно, мне невесело,
Мне холодно зимой,
Возьми меня невестою,
Возьми меня с собой».

* * *

Василию Ливанову

Летняя дорога,
Летние кусты,
Отдохни немного,
Ты или не ты.

Погляди на облако
Или на траву,
Остальное — побоку,
Вижу наяву:

Среди поля — дерево,
А на поле — ты.
Верю — неуверенно
В дело доброты.

* * *

Я шагаю по Москве,
Как шагают по доске.
Что такое — сквер направо
И налево тоже сквер.

Здесь когда-то Пушкин жил,
Пушкин с Вяземским дружил,
Горевал, лежал в постели,
Говорил, что он простыл.

Кто он, я не знаю — кто,
А скорей всего никто,
У подъезда, на скамейке
Человек сидит в пальто.

Человек он пожилой,
На Арбате дом жилой, —
В доме летняя еда,
А на улице — среда
Переходит в понедельник
Безо всякого труда.

Голова моя пуста,
Как пустынные места,
Я куда-то улетаю,
Словно дерево с листа.

* * *

Цветёт себе, не опадая,
то дерево среди веков,
где откровенность молодая
и откровенность стариков.

И посторонний человек
сочтёт уже за дерзновенность,

и примет он, как откровенность,
твой черновик и твой побег.

Бежим! Но ловкостию рук
творим иллюзии другие,
как будто нам всё недосуг,
зато желания — благие.

* * *

Обожал я снегопад,
Разговоры невпопад,
Тары-бары-растбары
И знакомства наугад.
Вот хороший человек,
Я не знаю имя рек,
Но у рек же нет названья —
Их придумал человек.
Нет названья у воды,
Нет названья у беды,
У мостов обворожённых,
Где на лавочках следы.

* * *

По белому снегу
я палкой вожу,
стихи — они с неба,
я — перевожу.
Чего, переводчик,
стемнело к пяти,
и разнорабочим
к пивным подойти?
Он ярок, он жёлтый —
тот свет от пивной,
не жулик, не жлоб ты,
но где-то виной,

среди занавесок,
зелёной травы, —
а жёлтый — так резок,
и синий — увы.
Вот так бы, казалось,
без всяких увы,
ну, самую малость —
остаться живым.
И снег тот февральский,
и свет от пивной
кружили бы в вальсе,
но где-то виной —
стою, понимая
среди света и тьмы,
что около мая
не станет зимы.
То зимним, то летним
прикинется день,
его не заметим
сквозь всю дребедень,
но только бы — только —
осталось в глазах,
хоть малою толикой...
Гремят тормоза —
трамвай — и вечерний
снежок — или снег?
Наметим, начертим
почти без помех.

ПЕСЕНКА ВО СНЕ

Что мне сутулиться
Возле моста?
Стану я улицей,
Если не стал.
Вижу не пристально,
Из-под руки,
Стану я пристанью

Возле реки.
Во всеуслышанье
Всё повторим;
Возле Камышина,
Сразу за ним,
Доски проложены,
Врыта скамья,
Всё как положено, —
Пристань моя.
Ночь не пугает,
Звуки слышны,
Бакен мигает
Из-под волны.
После восхода
Мне из-за плеч
Вдруг парохода
Ясная речь.
Если о сваи
Стукнет арбуз, —
Уха ли краем,
Может, проснусь.

Патрик ВАЛОХ

КАК ШАГАЮТ ПО ДОСКЕ

Геннадий Шпаликов в сознании широкой аудитории остался преимущественно как «сценарист и кинорежиссёр, который также писал стихи». Но кинематограф и поэзия не так изолированы друг от друга, как можно подумать: известные и всемирно известные кинорежиссёры, такие как Пьер Паоло Пазолини, Жан Кокто или Аббас Киаростами, были не чужды стихотворчества. Не секрет, что иногда поэзия становится движущим стимулом для фильма — как в «Цвете граната» (1968), где Сергей Параджанов использовал мощный, интеллектуально насыщенный, даже сюрреалистический язык изображения — и здесь вполне применимо определение «поэт в кино», как применимо оно и к Андрею Тарковскому.

Фильмы Геннадия Шпаликова знаменуют для нас «голос новой волны», соотносимой с переломными событиями хрущёвской «оттепели» конца 50-х и начала 60-х годов; голос, который, отражая время и выходя за рамки его, затрагивает важнейшие метафизические проблемы, переживаемые человечеством до сих пор.

В 1966 году Шпаликов выпустил фильм «Долгая счастливая жизнь» — свою единственную режиссёрскую работу, которая даёт нам некоторые ключи к его поэзии. Сюжет фильма очень простой — в провинциальном городке мужчина и женщина встречаются, влюбляются и решают, проведя день вместе, попробовать «долгую счастливую жизнь» и убежать для этого из города. Но на следующее утро что-то меняется без очевидной причины: что-то делает героя неожиданно несчастным — и «долгая счастливая жизнь» оказывается недоступна. Вопросы, которые ставит перед нами просветлённая поэзия Шпаликова (удивительно, что она сохраняет свет и в его поздние годы, которые полны экзистенциальных проблем и ощущения не востребоваемости), схожи с вопросами его кинофильмов. Как сохранить внутрен-

© Патрик Валох, 2019

ную метафизику, оставаясь типичным советским человеком, который прогуливается по городу без какой-либо очевидной цели, встречается с людьми, беседует с ними и пытается найти способ существования? Как сохранить сочетание подросткового драйва с чистотой — и как при этом найти счастье? В 2012 году Алексей Балабанов выпустил свой последний фильм «Я тоже хочу» об элементарной попытке быть счастливым: удивительно, что об этом «заговорил» режиссёр, прославившийся описаниями неприглядной реальности и эпизодами быта социальных маргиналов.

Несколько обобщая, мы можем констатировать, что основные черты поэзии Шпаликова — это простодушная, с явным обнажением приёма изобретательность, свойственная таким писателям как Михаил Зощенко или Ярослав Гашек, со специфическим умением перевести реалии «высокой» литературной культуры в более очевидный, приземлённый план. Все его стихотворения отличает присутствие нарративной линии — возможно, именно здесь сказывается профессия сценариста. И всё же чувствуется некий диссонанс, отчуждение от жизни в том, как эти простые на первый взгляд сюжеты обретают экзистенциальное измерение.

Первое же стихотворение подборки, «Ударил ты меня крылом...», отсылает к хрестоматийному стихотворению Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...»), где, как известно, шестикрылый серафим вынимает из груди человека «сердце трепетное» и вставляет в него «уголь, пылающий огнём». Здесь мы видим, что Шпаликов снижает пафос и «опрощает» уровень восприятия, при этом поддерживая элемент сакрального.

*А ты ушёл, надел пальто,
Но только то пальто — не то.
В моём пальто под белый снег
Ушёл хороший человек.*

В этом «хорошем человеке» легко узнаётся ещё одна литературная аллюзия: герой гоголевской «Шинели» Акакий Акакиевич Башмачкин. Герой «уходит» в стихотворении Шпаликова, так же как в гоголевской повести Башмачкин уходит от обидевших его, устав бороться за правду и справедливость. В «Шинели» герой теряет надежду вернуть пальто после встречи со «значительным лицом», которое обидело Акакия Акакиевича: Шпаликов транс-

формирует сюжет, как бы «возвращая» герою то, что принадлежит ему по праву, и делая наглядной манипуляцию обманувшего, надевшего чужое пальто. Кинематографический менталитет Шпаликова вообще заметен в его стихах: человек фиксируется как объект, а затем «сопровождается» долгим взглядом, пока не исчезает медленно из кадра. Можно предположить, что Шпаликов — «поэт с камерой» — хотя вряд ли перед нами динамическая точность кинорежиссёра Дзиги Вертова, скорее ранимость тонкого поэта. Описание природы — в лучших романтических традициях — используется у Шпаликова как дополнительный эффект, чтобы дать зрителям (здесь: читателям) намёк на внутренние чувства человека, отражённые на видимой поверхности. Это наложение «внутреннего» и «видимого», в свою очередь, позволяет лучше представить мотивы героя.

Но во втором стихотворении подборки мы видим неопределённость героя Шпаликова — страшное в своём релятивизме, неизгоняемое состояние. Гость пришёл и ушёл — и оставил после себя сильное и продолжительное эхо, материальное и весомое. Драматический эффект строится именно на этой отсутствующей фигуре гостя, который не описывается далее и потому вызывает ассоциацию с нематериальным измерением — например, тёмным мешком, в который страшно засовывать руку.

*То эхо — воблы три кило —
Нет громогласней эха!
Ещё на улице светло,
И жаль, что он уехал.*

С этим «нематериальным измерением» перекликается описание погребальной церемонии из третьего стихотворения подборки: надо сказать, что Шпаликова вообще привлекают некромотивы, это существенная часть его лирического репертуара — описание ситуаций, которые происходят после смерти, даже после его собственной, и привнесение в них элементов иронии. Образ героя расслаивается: в то время как один человек лежит в гробу, для второго смерть — проявление мимолётного скепсиса («Ах, как всем досади!», оценка «костюма» и «новых ботинок»). Один с нетерпением идёт к буфету, другой — к вечности. «Самовыражение» — само это слово несёт в себе эмоциональную алхимию, где можно

услышать и отзвук последнего выстрела в лоб. Но жизнь продолжается. Покойный лежит «в ожидании речей» о себе-усопшем; речей, в которых обычно предстают перед нами основные моменты жизни, где описываются добродетели покойного; о последних говорится в патетических и эвфемистических тонах. Но разве это не те приподнявшиеся на цыпочки слова, которыми мы обмениваемся каждый день, стирая свою индивидуальность, в то время как истинные дела «говорят» на другом языке? Недаром в стихотворении мы видим ещё один элемент грустной иронии. Лирическое «я» приветствует покойного повседневной фразой («Говорю ему — привет, / Ты — туда, а я — в буфет»): но какую неистовую силу ирония обретает на этом фоне (и мы видим, что Шпаликов — мастер скрытого неистовства), если это последние слова, адресованные человеку! Не «прощай» — но «привет». Для лирического героя покойный навсегда останется покойным, а для покойного все «никто», он перестаёт существовать и, следовательно, обретает свободу не принадлежать никому. Он достиг цели, он больше не обречён быть бродягой, исповедующим смешные социальные стереотипы вроде «ожидания» чужих «речей».

Здесь мы видим бунт Шпаликова в защиту свободы и независимости. Ближе к концу жизни, когда описание гниющей и отвратительной России из его стихотворения «Утро» («Не верю ни в бога, ни в чёрта...») обретает черты «автопортрета», Шпаликову пришлось вести нищенское существование, прибавились проблемы с алкоголем. Он боролся за независимость и не хотел никаких ложных компромиссов. «Не могу, суки, не могу, твари, не могу быть рабом!» — в этом предсмертном вопле слышится предвестье погибающей империи, колосса на глиняных ногах, но и защита собственной территории — которая становится выходом в другое измерение. Как сказал Дмитрий Быков в эссе, опубликованном в этой антологии, «весь Шпаликов — о том, как типаж перестаёт быть типажом, как он выходит из общей игры и начинает существовать по другим правилам». Шпаликов действительно решил пойти «от противного»: люди отправились на праздник — а поэт создал своё собственное пространство, своё «измерение времени», где возможность другой жизни уже есть и будет неотъемлемой. Конечно, полное отступление от общества и цивилизации невозможно, поэтому это уединение имеет катастрофические последствия: одиночество, которое герой Шпаликова вынужден

воспринимать как должное, просто наблюдая за людьми, которые приходят и уходят.

*Людей теряют только раз,
И след, теряя, не находят,
А человек гостит у вас,
Прощается и в ночь уходит.*

*А если он уходит днём,
Он все равно от вас уходит.
Давай сейчас его вернём,
Пока он площадь переходит.*

Итак, в этом стихотворении мы снова видим характерные для Шпаликова детали: дорога, «теряющийся» человек (независимо от того, в дневное или ночное время он уходит), безделье, прогулка, неопределённость цели и необходимость поиска. Вопрос в том, есть ли вообще эта цель или все дороги ведут к уходу в ночь (и всё повторяется, как заведено в природе); действительно, это в духе Шпаликова — быть свободным как ветер. Стихотворение построено на глагольных и тавтологических рифмах — у лирического субъекта таким образом появляется возможность обратиться не только к себе, но и ко «множественному числу» своих ипостасей (как и в строках о покойном, ждущем речей о себе же). Парадоксально, что эта попытка с таким нагромождением действий («вернём», «стол накроем», «весь дом вверх дном перевернём», «праздник для него устроим») обращена к человеку, который уже почти ушёл — ушёл от людей, которые его принимали, — и если он не вернётся прямо сейчас, то остановить его будет уже невозможно. «Зеркальность» дихотомии проявляется в столь же динамичном нагромождении глаголов, относящихся к этой «уходящей» ипостаси, — «гостит», «прощается», «в ночь уходит», «площадь переходит». Если увидеть здесь попытку мучительного разлома зеркала, то можно осознать и биографическую параллель: в последние месяцы жизни Шпаликов уже не мог вернуться к себе прежнему и остановить распад, будучи в буквальном смысле бездомным: умер он, имея на сберкнижке 57 копеек.

Поскольку Геннадий Шпаликов в дополнение к своей поэтической работе (которая не столь известна, как кинематографическая)

выступал как сценарист и даже режиссёр своего единственного фильма «Долгая счастливая жизнь» (в котором снялась его жена Инна Гулая: после смерти супруга она больше никогда не возвращалась к главным ролям, появляясь лишь эпизодически в различных фильмах), не забудем упомянуть и о взаимовлиянии разных художественных практик. Попробуем осмыслить это на примере двух стихотворений: «Я шагаю по Москве...» и «Мертвец играл на дудочке...», посвящённого Феллини.

*Мертвец играл на дудочке,
По городу гулял,
И незнакомой дурочке
Он руку предлагал.*

*А дурочка, как Золушка,
Ему в глаза глядит, —
Он говорит о золоте,
О славе говорит.*

*Мертвец, певец и умница,
Его слова просты —
Пусты ночные улицы,
И площади пусты.*

*«Мне больно, мне невесело,
Мне холодно зимой,
Возьми меня невестой,
Возьми меня с собой».*

В картине Феллини «Дорога» (1954) показывается грязная просёлочная дорога с художниками, жонглёрами и акробатами, на которой сталкиваются два антипода: властный, тиранический Дзампано (в исполнении Энтони Куинна) и стеснительная цыганская девушка с большими глазами Джельсомина (её играет Джульетта Мазина, жена Феллини). В этом фильме многое напоминает о поэтике Шпаликова: по сути, перед нами версия его стихотворения — пронзительная уличная баллада с горестным мотивом. Второй фильм Феллини, который допускает множественность интерпретаций и может быть связан с этим стихотво-

рением, это «Ночи Кабирии» (1957). Там появляется проститутка, которую также играет Мазина, — героиня, претерпевающая множество неудач, но не отказывающаяся от надежд на счастливую жизнь и уповающая на выход из повседневности. В стихотворении Шпаликова мертвец играет на дудочке — наигрывает ли он мелодию весёлого канатоходца Магто, живущего с предчувствием ранней смерти?.. Шпаликов объединяет здесь два кинематографических сюжета о наивных, но добрых, нежных девочках (Настя из «Морозко» и Джельсомина из «Дороги») — хотя в русской сказке конец всё-таки счастливый: Настя и Иван поженились, а в неореалистическом фильме Феллини Джельсомина умирает и не испытывает никакого «чуда» (Дзампано бросает бывшую возлюбленную и через некоторое время узнаёт, что та умерла после его ухода). Мелодичное стихотворение Шпаликова сочетает кинематографические мотивы с фольклорными: неореалистичный итальянский Феллини с русским фольклорным «Морозко» («Тепло ли тебе, девица?»).

Невозможно не коснуться самого дерзкого и весёлого стихотворения этой подборки «Я шагаю по Москве». Одноимённый фильм по сценарию Шпаликова, снятый самым известным режиссёром советской комедии Георгием Данелией и ставший необычайно популярным, включает много пейзажей Москвы. Восторженный главный герой — если можно вообще говорить о главном герое в этом свободном движении лиц, — беззаботен и лишён драматической экзистенции. Шпаликов пытается сделать что-то похожее на Данелию в своём фильме — устранить границы между внешним и внутренним пространством и установить диалогическое взаимодействие между ними. Поэтому спонтанное движение — в самом буквальном значении — воспринимается здесь как способ личного освобождения от институционального контроля. Конечно, Шпаликов здесь очевидным образом находится под влиянием Данелии, а также много работает со спонтанными монологами. В результате появляется новое чувство свободы и пробуждается приключенческий дух в «оттепельную» хрущёвскую эпоху — все герои этого фильма хотя и куда-то отправятся: на Чёрное море, в Сибирь...

Герой же стихотворения «шагает по Москве» «как шагают по доске» — как цирковой акробат или ребёнок: искусство жизни есть искусство учиться ходить не падая, но оно же — авантюрный

акт проверки индивидуального мужества, чреватый смертельным риском. В стихотворении появляется тот самый «никто», «человек в пальто» — помимо хрестоматийной цитаты из Бродского («совершенный никто, человек в плаще...») здесь можно увидеть всё ту же аллюзию на гоголевского Акакия Акакиевича. И мы снова видим попытку Шпаликова трансформировать «литературные реалии» в сторону «банальной», приземлённой реальности — и тем открыть ещё одно дискурсивное пространство для литературы, поскольку трансформированная реальность остаётся в литературных границах: границах самоценного, сложного, объёмного мира со своими правилами, законами, логическими и интертекстуальными столкновениями.

Эти стихотворения похожи на промельк камеры — в его фильмах этот промельк падает на праздного юношу, которому нравится наслаждаться прогулкой по Москве (вспомним, что эта демонстрация славной, восторженной молодости с её иллюзиями стала поводом для разноса со стороны соцреалистических критиков). Тем не менее эти прогулки оптимистичны и веселы. Вообще говоря, если мы посмотрим на поэзию Шпаликова и увидим героев, прогуливающих по городу, то почувствуем не только удовольствие от прогулок, но также и негативный аспект этой беззаботности: полное одиночество человека, который просто наблюдает за жизнью и однажды ощущает себя отрезанным от неё. И нормальные, даже банальные обстоятельства жизни внезапно обретают мрачное продолжение: происходит что-то опасное и существенное, но мы не можем объяснить что. Герой Шпаликова в фильме — страдающий от пассивной жизни наблюдатель, не находящий поддержки в своём времени и современном ему обществе; лирическое «я» Шпаликова в стихотворении — «я» на краю пустоты, не поддерживаемое больше самой жизнью.

Дмитрий БЫКОВ

КАК БУДТО БЫ АВТОПОРТРЕТ

I

Всякая новая волна в кинематографе начинается с нового сценариста, меняющего устойчивые представления об этом ремесле. Именно сценарист реформирует киноповествование, намечает тот новый язык, которым заговорит поколение. Первая оттепель (1953–1958) говорила языком Евгения Габриловича («Коммунист»), Виктора Розова («Летят журавли») и Валентина Ежова («Баллада о солдате»). Это не значит, что они стали хуже писать в шестидесятые, но знаковые картины по их идеям появились раньше, и символами эпохи они были тогда.

По справедливому замечанию киносценариста Натальи Рязанцевой, шестидесятые придумал Шпаликов. То есть мы видим их такими, какими их придумал он; и символично, что он был не только сценаристом, но и поэтом первого ряда, и в этом ещё одно его сходство с любимыми им французами. Любимым фильмом он называл «Атланту» Жана Виго — оммаж ей содержится в его единственной режиссёрской работе «Долгая счастливая жизнь», — но больше всего похож он на Жака Превера, великого поэта, сценариста «Детей райка» и «Врат ночи» (сравнил бы и с Тонино Гуэрра, но Гуэрра, по-моему, жиже, сентиментальней — в стихах по крайней мере).

Шпаликов был единственным советским сценаристом, в чьей гениальности не сомневался почти никто — и в чьём профессиональном существовании почти никто не нуждался. Возможно, сценарии Шпаликова действительно опережали своё время — ни один из его шедевров не получил адекватного экранного воплощения, лучшие же работы («Летние каникулы», «Прыг-скок, обвалился потолок», «Девочка Надя, чего тебе надо?») и вовсе не добрались до экрана. Что, возможно, и к лучшему — поставить

© Дмитрий Быков, 2019

их не смог бы никто из современников. Он первым сумел почувствовать и, более того, зафиксировать сюжетно протест человека против его социальной роли, подчеркнуть растущее несоответствие между тем, как советский социум был структурирован, — и тем, как он жил.

Именно в сценариях Шпаликова герой перестал быть функцией и зажил собственной жизнью, бесповоротно с этой функцией разойдясь. Отсюда и трагедия — ведь уютнее и комфортнее герою было бы оставаться в рамках той навязанной и придуманной жизни, которой он жил прежде. Но экзистенциальная проблематика, по сути, отменила социальную, и герой перестал вписываться в рамки регламентированного, детерминированного бытия. Весь Шпаликов — о том, как типаж перестаёт быть типажом, как он выходит из общей игры и начинает существовать по другим правилам. Одновременно и нарратив перестаёт быть нарративом и начинает ветвиться, превращаясь в импрессионистский, лёгкий сон.

Вот почему кинематограф «оттепели» оказался не готов к шпаликовским сценариям: правда, что большинство режиссёров хотели эти правила модернизировать, но в их намерения решительно не входило эти правила отменять. Возможно, такой слом биографии шпаликовского героя был предопределён резким сломом жизни самого автора: Шпаликов окончил суворовское училище и начинал с правоверных, под Владимира Маяковского, стихов. Но талант его не вмещался ни в какие рамки — ни в рамки официально-парадного оптимизма, ни (позднее) в рамки «оттепельного» ВГИКа (отсюда мрачный, дословно сбывшийся сценарный этюд Шпаликова «Человек умер»: он остро ощущал свою чужеродность даже в вольнодумной студенческой среде). Из суворовца получился еретик, из любимца поколения — изгой, и всё по вечной шпаликовской неготовности соответствовать той или иной социальной роли. Он захотел прыгнуть с подножки того поезда, на котором — с тоской, песнями и издёвками — ехали почти все его сверстники. Став одним из символов шестидесятического романтизма, он решительно порвал с ним, ибо увидел всю его фальшь, — и оказался в изоляции.

После звонкой, капельной, непревзойдённо-мажорной лирической комедии «Я шагаю по Москве» его главным свершением принято считать сценарий «Заставы Ильича», которая впервые под названием «Мне двадцать лет» и в чрезвычайно куцем виде

вышла в 1965 году. Этот фильм Марлена Хуциева, ставший кинематографическим символом «оттепели», довольно резко расходится с тем представлением о «прекрасной эпохе», которое утвердилось впоследствии. Герои шпаликовского сценария чувствуют прежде всего беспокойство и тревогу, а вовсе не беспредельную радость созидания и свободы. Получилась картина не о преемственности (как задумывалось), а об очевидном и непоправимом мировоззренческом кризисе всего общества.

Шпаликовская страсть к разоблачению сложившихся типажей, к добыванию печали и тревоги из устоявшихся социальных фактур сказалась в «Долгой счастливой жизни». В этой картине Шпаликов нарочито стилизовал Лаврова под собственную внешность, нахлобучил на него знаменитую шпаликовскую кепочку, в главной роли снял свою жену и тем придал истории отчётливо автобиографический подтекст. Многие и теперь воспринимают «Долгую счастливую жизнь» как историю о неготовности бродяги, охотника, романтика — отвечать за чужую жизнь; историю о том, как человек мужественной профессии, скитальческой судьбы — оказывается не в состоянии взять на себя ответственность за чужое счастье. (Об этом же рассказывал жёсткий, насмешливый фильм Киры Муратовой «Короткие встречи» — женский ответ Шпаликову). Но прелесть истории в том, что прочесть её можно амбивалентно — финальный проезд баржи по реке настраивает на мысли о правоте героя, о его бегстве в свою незаконную свободу, о тщетности и даже пошлости попыток его оседлать. И прелестная героиня Инны Гулая предстаёт в таком прочтении не трогательной и беззащитной девочкой, а чуть ли не ведьмой, желающей повесить жернов герою на шею. Никаких выводов Шпаликов не делает, акцентов не ставит — он рассказывает о той жизни, которую выбрал и никому не навязывает. Он и сам, может быть, хотел бы другой — «долгой счастливой». Но она не получалась, и он ничего бы не написал, если бы хоть на секунду отказался от своих свободных и жестоких правил.

Вообще главной чертой шпаликовского героя была вовсе не оттепельная наивность и уж подавно не советский оптимизм. Оттепель предстаёт в его сценариях, сколь бы странно это ни звучало, временем тоски и растерянности, некоторой даже бесперспективности. Герои «Заставы Ильича» — хотя надо отдавать себе отчёт в том, что здесь Шпаликов реализовал замысел Хуциева

и работа его над сценарием сравнительно рано прервалась, — искренне тоскуют по армии: там всё решали за них. Здесь, на гражданской, жизнь ещё не определилась, не вошла в рамки, всё надо решать и выбирать самому, и самое страшное — что всё пронизано тревогой. Да, и радостью, да, и счастьем иногда, — но счастье кратко, спонтанно, а перспективы неясны, и девушки шестидесятых именно потому всем и всеми недовольны, что во всех ощущают половинчатость, недодуманность, нерешительность. Они с самого начала понимали, как быстро всё кончится и к каким трагедиям приведет сегодняшняя кажущаяся лёгкость; все разойдутся, многие предадут друг друга, любовь разладится, свобода окажется тяжелее и печальнее несвободы. Всё вернётся, только труба будет пониже и дым пожиже. Нота этой обречённости была в сценариях Шпаликова всегда, а в стихах звучала, при всей их лёгкости, ещё отчётливей.

II

В фильме «Ты и я», прогремевшем на Венецианском кинофестивале 1972 года и почти не замеченном в СССР, Шпаликов и Лариса Шепитько разрушили одну из самых устойчивых советских версий «подмены» сущего видимым: погоня «за туманом», охота к перемене мест, стройки и геологические партии, «приникание к истокам» обнаруживали в фильме свою фальшь и бесплодность. Именно здесь состоялась констатация тотального кризиса шестидесятничества, был осознан и запечатлён крах иллюзий. При этом фильм производил — и производит сейчас — впечатление почти физической духоты и тесноты: герои ничего не договаривают до конца, их диалоги мучительны, и некоторая свобода чувствуется только в пейзажах дальней стройки. Но всю экстенсивность такого бегства, подмену движения вглубь — движением вширь, Шпаликов понимал отлично. Одни шестидесятники ездили за границу, другие — в тайгу, Юрий Казаков сбежал на север и сманивал с собой друзей, Юрий Коваль следовал его примеру. Шпаликов был привязан к Москве и работой, и привычками, да и понимал всю тупиковость такого бегства.

Вырождение советского социума, его измельчание и рутину показал он в последнем и, вероятно, самом мощном своём сцена-

рии — киноповести «Девочка Надя, чего тебе надо?». Это история о железной девочке, «комсомольской богине», которая пытается в затхлой и аморфной среде 1970-х годов вернуть принципы коммунистической утопии — заставить людей жертвенно трудиться, героически рисковать, не делать себе и друг другу малейших послаблений... Апофеозом становится сцена на городской свалке, куда героиня созвала на субботник всех жителей приморского города. Вместо того чтобы наводить порядок в окрестностях городишка, жители приносят еду, транзисторы, гитары и весело пируют на огромной мусорной куче. Эта сцена достойна стать самым масштабным и одновременно простым символом заката империи. Картина, по замыслу Шпаликова, должна была заканчиваться самосожжением героини. Естественно, о постановке фильма по этому сценарию не мечтал даже сам сценарист.

Трудно сказать, на чьей стороне симпатии Шпаликова в последней его киноповести. Вероятнее всего, ни на чьей. Безошибочный диагност, он и здесь поставил единственно точный диагноз: общество давно и безоговорочно отдалилось от тех принципов, которые исповедовало на словах, и доминантой его существования стала расслабленная снисходительность к своим и чужим порокам. Сам Шпаликов этой снисходительностью не отличался и покончил с собой, чётко обозначив перед этим свой выбор в одном из частных разговоров: «Сейчас одни продаются, другие спиваются». Его, конечно, не устраивал ни один из предложенных вариантов.

III

Сневероятной чёткостью обозначил он в стихах главную проблему шестидесятничества — не только проблему, конечно, но и главную черту всего мировоззрения этих столь разных людей, которые начали вместе, а потом безнадёжно разбрелись.

*Не верю ни в бога, ни в чёрта,
Ни в благо, ни в сатану,
А верю я безотчётно
В нелепую эту страну.
Она чем нелепей, тем ближе,*

*Она — то ли совесть, то ль бред,
Но вижу, я вижу, я вижу
Как будто бы автопортрет.*

Вероятно, столь полное самоотожествление со страной было серьёзной ошибкой; в случае Евтушенко, например, некоторая авторская мания величия имеет, безусловно, те же корни, несоотнесение собственного масштаба с масштабом страны, готовность отвечать не только за её трагедии, но и за её пороки. Быть слишком похожим на Родину — не всегда хорошо: можно, в самом деле, перенять черты, с которыми страна ещё выживает, а человек — почти никогда. Россия, по словам Блока, нежно Шпаликовым любимого, «глядит в тебя — и с ненавистью, и с любовью»; а в себя — не глядит, поскольку то, что она там увидит, вряд ли ей понравится. Этот ужас при взгляде в собственную жизнь и собственную душу шестидесятники в семидесятых испытывали чаще всего по ночам и заливали водкой либо глушили пространствами; с Шпаликовым произошло примерно то же, что со всем его поколением, которое начинало в советские времена и с советскими принципами, а столкнулось с русской историей и русской бесструктурностью. Чтобы противостоять этим русским чертам, надо не сливаться со страной, а абстрагироваться от неё; комиссарской воли Слуцкого у Шпаликова не было. В семидесятые советское терпело одно поражение за другим, примерно как в тридцатые, которые теперь прямо называют годами русского реванша. Поколение 1937 года рождения столкнулось со своим 1937 годом в семидесятые — он их догнал.

Самоубийство Шпаликова было так же символично, как его жизнь, как его взлёты и удачи; в 1974 году шестидесятые годы закончились бесповоротно и ни в каком виде не вернутся уже никогда.

Осталось чувство, какое можно ещё иногда испытать в переходные времена, ранней весной или поздним летом где-нибудь на подмосковном водохранилище, на палубе речного трамвая: чувство счастья, в подкладку которого зашита тревога. Блеск, солнце, восторг, ужасное предчувствие, чередование света и тени, прекрасная девушка, которую ты не удержишь, лето молодости, которую ты не сбережёшь; и именно отсюда — нечеловеческая, небывалая острота.

*На меня надвигается
По реке битый лёд.
На реке навигация,
На реке пароход.*

*Пароход белый-беленький,
Дым над красной трубой.
Мы по палубе бегали —
Целовались с тобой.*

*Пахнет палуба клевером,
Хорошо, как в лесу.
И бумажка приклеена
У тебя на носу.*

*Ах ты, палуба, палуба,
Ты меня раскачай,
Ты печаль мою, палуба,
Расколи о причал.*

Вряд ли в шестидесятые годы были стихи совершенней этих.

Да и потом — вряд ли.

Публикуется с авторскими изменениями по книге «Новейшая история отечественного кино. 1986–2000» (в семи томах, Санкт-Петербург: «Сеанс», 2004).

Владимир ВОСКРЕСЕНСКИЙ (1946 — 1970)

Родился в Москве. Учился в Московском энергетическом институте. Писать начал со школьной скамьи. Публиковался в некоторых официальных журналах и газетах, сотрудничал с газетой МЭИ «Энергетик». В 1965 году состоял в молодёжной группе демократических социалистов, издававших самиздатские «Тетради социалистической демократии» (вышло в мае — декабре 1965 года восемь выпусков). В 1966 году принимал участие в работе журнала «Русское слово» (вышло три номера) и в создании «Клуба Рылеева» — независимого объединения литературной молодёжи. Участвовал в нескольких неофициальных демонстрациях. Был знаком с Юрием Галансковым и после ареста последнего хранил у себя самиздатский сборник «Феникс-66», который затем распространял.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ПИСЬМО

Я умер.
Вчера или раньше,
сегодня или завтра,
но я умер.
Не имеет значения —
смотрит ли на меня день,
обнимает ли меня ночь,
любит ли меня женщина,
целует ли меня она
или плюёт мне в лицо.
Мои руки берут яблоко
и не ощущают его тяжести,
мои губы прикасаются к вискам
и не чувствуют тепла,
мои слёзы текут по щекам
и не оставляют следа.

Осень, мёртвая и холодная,
обволакивает ледяным туманом
немые дома и забытые улицы.
Так было в том году.
Он кончился смертью матери.
Сегодня моя очередь,
и пальцы мои немеют от ужаса.
Что мне от того участия,
в котором увядают цветы
даже жёлтого цвета?
Что мне от белых телеграмм,
весёлых и далёких?
Разве только напомнят они
снег, падающий на лоб
и не тающий?
Сейчас ночь, и спит,
спит чёрная больница,
возле которой бродит
белая душа моей матери.
Иногда автобус пронесёт мимо
усталых спящих живых людей,
и тогда мама прячется за ограду.
Друзья. Они были и у неё.
Пожалуй, не меньше, чем у меня.
Мир вам, стремления моих друзей.
Вы — большие и ненасытные,
вы — одеты в утренние размышления
в метро или троллейбусе, —
забудьте меня.
Молод ли я?
Способен ли я поверить
нелепому человеку — счастью?
Цель моя, почему ты распадаешься,
разваливаешься?
Я пытаюсь обмотать тебя
обманом и оптимизмом,
скрепить строчками Пастернака,
но ты неудержимо,
со стиснутыми зубами,

уничтожаешь сама себя.
Да, я смеюсь.
Все видят — над ними,
никто не видит — над собой.
Я бы любому дал руку,
но она никому не нужна.
Разве только отцу и сестре.
Спасибо, этот свет,
и на этом.
Сейчас ночь,
и вся квартира освещена.
Никого. По Аполлинеру —
я и мой рассудок.
А может быть, только я.
И тогда действительно — никого.
Ведь я умер.

ОЖИДАНИЕ ЯБЛОНЕВОГО СНЕГА

Едут молодые годы,
Время резких поворотов.
Грани стиснуты на горле —
Едут с шашками заботы.
Ночью девушка по-польски
Иней яблонь призывает.
Яблони качают горстки
Мраморных цветов и тают.
Идиомы злые быта,
Тихо подползая, жальтятся.
Руки, радостью обмытые,
Окон поднимают жалюзи.
Фронт опять кровавит время.
Акварели, кисти горя,
Наложили, сердце грея,
Отблеск инея на голову...
Выпал долгожданный ворох
Нежно-розовых цветов
Ароматом поздних снов.

Илья ГАБАЙ
(1935 — 1973)

Родился в Баку. Отслужив в армии, поступил в МГПИ, который окончил в 1962 году. Работал учителем русского языка и литературы. Диссидент, участник первой правозащитной демонстрации — «митинга гласности» на Пушкинской площади в Москве 5 декабря 1965 года. Был арестован в январе 1967 года, помещён в СИЗО «Лефортово». В августе 1967 года уголовное дело против него было прекращено за отсутствием состава преступления. Вновь арестован в 1969 году, освобождён в 1972-м. После выхода на свободу оказался в тяжёлом материальном положении, пытался устроиться на работу, везде получал отказы, впал в тяжёлую депрессию, к тому же возобновились постоянные вызовы на допросы. В 1973 году выбросился с одиннадцатого этажа. Похоронен в Баку. При жизни печатался только в самиздате. Начиная с конца 1990-х вышло несколько сборников: «Посох» (М.: 1990), «Стихи. Публицистика. Письма. Воспоминания» (Иерусалим, 1990), «Выбранные места» (М.: 1994), Илья Габай «Горстка книги да дружества...» (Бостон, 2011), Илья Габай «Письма из заключения» (Москва, 2015).



ИЗ ЦИКЛА «ВЫБРАННЫЕ МЕСТА...»

СОНЕТ (15)

Такая непрощённость — эта грязь
И поздний стыд — любая казнь в угоду,
Предвестница последнего ухода,
Объявляющая меня грехобоязнь.

Невыносимо в сдавленном кольце
Остаться до конца и сокрушённо
Сомнительной гремушкой прокажённых
Напоминаем: «Помни о конце».

Кому напоминаям и зачем?..
Непрошено, взахлёб и неспасённо
О замыслах рассыпанных поэм,

О горькой невозможности забыться
В каком краю, среди каких языцех,
Какому собутыльнику поведем?

СОНЕТ (18)

Итак, смиренно погрузись в себя
Иль полномочный бунт твори повсюду, —
Твое мужанье с деревом Иуды
Цветеньем схоже — со зловещим чудом:

Терять листву, себя в цвету губя.
Терять листву, себя вконец губя,
Нам остается истовой и злее:
Порушить Я иль это Я взлелеять —

Всё заблудиться в злополучных Я.
Своди — но воедино как свести,
Ищи рубеж — но где его найти:

Мятеж — иль месть? Смиренность — или смиренность?
И нет жрецов в покинутых кумирнях,
Которые мелькнули на пути...

Юрий ГАЛАНСКОВ
(1939 — 1972)

Родился в рабочей семье. В 1960 году поступил на заочное отделение исторического факультета МГУ, исключён после второго семестра. В 1965 году поступил в Московский государственный историко-архивный институт. Был активистом неформальных поэтических чтений на площади Маяковского (1959–1961). Как последовательный сторонник ненасилия в 1960–1961 годах выступал с инициативой создания «Всемирного Союза сторонников всеобщего разоружения», написал для будущей организации проект программы. В 1961 году входил в группу, выпускавшую самиздатский сборник «Феникс» № 1, в котором были напечатаны его стихотворения «Человеческий манифест» и «Пролетарии всех стран, соединяйтесь».



В 1962-м сборник был опубликован за рубежом, в журнале «Грани», № 52. Вторым номер «Феникса» (или «Феникс-66») Галансков издал самостоятельно. 5 декабря 1965 года участвовал в «митинге гласности» в Москве. 19 января 1967 года был арестован. 12 января 1968 года вместе с Александром Гинзбургом, которому он помогал в работе над «Белой книгой» о процессе Синявского-Даниэля (Дело Гинзбурга и Галанскова), был приговорён к семи годам лагерей строгого режима. Отбывал срок в мордовском лагере. Умер в лагерьной больнице от заражения крови после операции.

УТРО

Горящим лезвием зарницы
восток поджёт крыло вороны.
И весело запели птицы
в сетях немой и чёрной кроны.
Запутал ноги пешеходу
туман, нависший над травой...
И кто-то лез беззвучно в воду
огромной рыжей головой.

1955 (?)

НОЧЬ ТЕМНА...

1

Ночь темна.
Луна.
Неяркий свет в углу окна
вещает —
скоро будет что-то...
Ведь не напрасно эти ноты
тревожно лезут из-под шторы,
насторожённые, как воры.
Вот чья-то быстрая рука,
касясь клавишей слегка,
рождает звук —
как стук рапир,
как лай собаки на цепи,
как Ниагарский водопад,
как бой нервический в набат.

2

Ночь темна.
Луна.
Шуршит листвою тишина.
Но тишина обречена
на...
Ведь ясно каждому — не зря
они стоят у фонаря,
о чём-то тихо говоря.
Стоят — и каждый молодой,
стоят — и каждый с бородой,
стоят — и не разлить водой.
Здесь нет людей,
здесь — динамит,
здесь искра взрывом прогремит.
Поэтому-то тишина
обречена
на...

3
Ночь темна.
Луна.
Она, конечно, не одна.
И я совсем не одинок,
вот-вот — и прозвонит звонок.
Услышу в дверь условный стук,
вскочу, схвачу пожатые рук,
надену плащ,
и мы уйдём
почти
под проливным дождём.
Уйдём,
и надо полагать —
идём кого-то низвергать.

Сергей ДРОФЕНКО
(1933 — 1970)

Родился в селе Каменка Днепропетровской области. Окончил факультет журналистики Московского университета. Работал в Сибири на Западно-Сибирском металлургическом комбинате, несколько лет заведовал отделом поэзии в журнале «Юность». Был зятем народного артиста СССР Дмитрия Журавлёва. Печататься начал в 1960 году. В 1966 году в Москве увидела свет первая и единственная прижизненная книга Сергея Дрофенко — сборник стихов «Обращение к маю». Посмертно вышли книги: «Зимнее солнце» (1972), «Избранная лирика» (1972), «Стихи» (1985).



Фото из архива М. Д. Журавлёвой

* * *

О чём это шепчется рощице,
одетой в осеннюю тогу?

О чём это путнику ропщется,
идущему с осенью в ногу?

О чём это мыслится палому
листу, что по ветру кружится?
Неужто так хочется — малому —
со смертью своею ужиться?

ГОЛОС

Простите меня, если я приносил вам беду.
Я в ад не хочу. Мне приятнее в райском саду
устроиться прочно. Довольно я видел огня.
Простите меня. Если можно, простите меня.

Устроиться в райском, упрочиться в майском саду,
Меня вам не видно, но вы у меня на виду.
А я всё безвестней в кругу нашем день ото дня.
Вы позже. Я раньше. Простите, простите меня.

На небе седьмом я лежу в исполинской траве.
Библейские птицы кружат надо мной в синеве.
Владыка Вселенной ко мне подбежал, семена.
Тоскливое счастье. Я умер. Простите меня.

Прости, черновик. Ты остался без главной строки,
Простите, наставники, юноши и старики.
Вы были заботливы, душу питомца храня.
Простите меня. Если можно, простите меня.

Геннадий ЛЫСЕНКО
(1942 — 1978)

Родился в селе Барано-Оренбургское Приморского края. Рос без отца, рано умерла мать. После окончания школы-интерната работал геофизическим рабочим, рабочим на заводе, газорезчиком, котельщиком, кочегаром, матросом катера. Первый поэтический сборник «Проталина» вышел в 1975-м, в 1976 году в московском издательстве «Современник» издана книга «Листок путешественника». В 1977–1978 годах вёл поэтическую студию «Лира». Умер во Владивостоке, похоронен там же на Морском кладбище. Сборник стихов



«Крыша над головой», дополненный новыми произведениями, вышел посмертно в Дальневосточном книжном издательстве, следом вышли книги «Меж этим и тем сентябрём» (Владивосток: 1984), «Зовётся любовью» (М.: 1985). В 2012 году к 70-летию поэта был издан сборник «До красной строки, до упора», куда вошли ранее не публиковавшиеся стихотворения.

* * *

И у меня есть город,
весною, рано-рано,
распахнутый, как ворот,
на горле океана.
Он стал моей судьбою,
поскольку ненароком
всей линией прибоя
прибит я к этим сопкам.

* * *

Есть окно,
стоящее на грани

А потому
на тыльной стороне
мне бурь грядущих всё ещё не видно,
и снег идёт хороший, безобидный —
так в маскхалате ходят на войне.

Татьяна МАКАРОВА
(1940 — 1974)

Поэт, сказочник, переводчик. Дочь поэта Маргариты Алигер. Автор историй о Маленьком ослике, сказок «Кот и Пёс», «Снег отправляется в город», «Сказка о муравье по имени Муравей», «Тайный маленький дом». Известна как один из лучших переводчиков произведений Доктора Сьюза (Теодора Гейзеля) «Слон Хортон ищет кого-то», «Слон Хортон ждёт птенца», «Кот в колпаке». Умерла от лейкемии. Посмертно было издано собрание сочинений «Тайный маленький дом». «Взрослые» стихи включены в антологию «Строфы века», составленную Евгением Евтушенко.



Фото Сергея Коваленкова

* * *

Мне, право, совершенно всё равно,
Какое нынче вынесут решение.
Передо мною светлое окно
И музыка, и облака в движении.

Передо мной зелёные столы.
Решают люди важные вопросы.
Мне ж видятся зелёные стволы
И жаркие полуденные росы.

Мне говорят:
— Пустые всё слова,

И нет у вас на это основанья.
Мне ж слышатся:
— Пустыни, острова
Проснулись нынче утром все в тумане.

— Печать поставьте прямо вот сюда, —
Мне говорят. — Печать! Печать поставьте!
Мне ж слышится:
— Печаль. Печаль оставьте.
Печаль оставьте.
Правда.
Навсегда.

Ну да! Я перепутала слова.
Ну да! Конечно! Люди на работе.
Но знаю я, что это я права.
Да, я права в конечном вечном счёте.

Позвольте. Отмените. Всё равно.
И будет мудрым
Каждое решенье.
И будет утром
Светлое окно,
И музыка,
И облака в движеньи.

Сентябрь 1963, Москва

* * *

О смерти думать недосуг...
Вот дятел бьёт в корявый сук,
Вот лес к зиме себя готовит,
Вот зверя смутные следы,
И всё полно живой воды,
Цветущей плоти, алой крови.

И впереди года, года...

Но я не той боюсь, не дальней,
Но я умру в тот день, когда
В осенней роще ни следа
Не встречу музыки печальной.

Но я умру в тот день, когда
Я птице не придам значенья,
Когда летящая вода
Не увлечёт меня теченьем,
Когда я будничным делам
Отдам осенний тёплый вечер,
Когда берёзовым стволам
На их поклоны не отвечу,

Когда я утром налегке
Не выйду облаку навстречу,
И шелест леса вдалеке
Вдруг зазвучит чужим наречьем.

Когда посмею хоть на миг
В душе древесной усомниться,
Когда полынь, когда тростник
Во сне мне перестанут сниться.

Когда в чужие города
Ступлю я без священной дрожи.
Но я умру в тот день! Тогда!
Ни часом, ни минутой позже.

И пусть потом ещё года.
Есть голос у меня и тело,
Но я мертва с тех пор, когда
На дне осеннего пруда
Русалки я не разглядела.

Ноябрь 1963

Сведения об авторах статей:

Марина Кудимова. Поэт, прозаик, переводчик, публицист. Родилась в 1953 году в Тамбове. Окончила Тамбовский педагогический институт. Переводит поэтов Грузии и народов России. Произведения переведены на английский, грузинский, датский языки. Публиковалась в журналах «Новый мир», «Знамя», «Дружба народов», «Континент» и мн. др. Лауреат премий им. Маяковского, журналов «Новый мир», «Дети Ра» и др. Живёт в Переделкине.

Екатерина Ливи-Монастырская. Поэт, литературный критик. Родилась в 1967 году в Москве. В 1983 году окончила художественную школу, в 1989 году — факультет прикладного искусства Московского текстильного института. Публиковалась в журналах «Литература», «Литературная учёба», «День и ночь», «Дети Ра» и др. Живёт в Москве.

Илья Кукулин. Историк и социолог культуры, критик, поэт. Родился в 1969 году в Москве. Окончил факультет психологии МГУ, затем учился в аспирантуре филологического факультета РГГУ. Кандидат филологических наук. Публиковался в журналах «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов» и др. Главный редактор сетевого литературного журнала «TextOnly». В 2002–2009 годах — сотрудник журнала и издательства «Новое литературное обозрение», в 2009–2011 годах — доцент Московского гуманитарного педагогического института. В настоящее время — преподаватель Школы культурологии в составе Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и старший научный сотрудник Центра изучения истории и социологии Второй мировой войны и её последствий в составе НИУ ВШЭ. Живёт в Москве.

Валерий Шубинский. Поэт, эссеист, критик, переводчик. Родился в 1965 году в Ленинграде. Во второй половине 1980-х годов — участник литературной группы «Камера хранения», в 1995–2000 — руководитель литературного общества «Утконос». В 2002–2016 — один из кураторов сайта «Новая камера хранения». Печатается с 1984 года. Автор нескольких поэтических книг и биографий Николая Гумилёва, Даниила Хармса, Владислава Ходасевича, Михаила Ломоносова и др. Живёт в Санкт-Петербурге.

Константин Комаров. Поэт, литературный критик, литературовед. Родился в 1988 году в Свердловске. Выпускник филологического факультета Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина. Кандидат филологических наук. Тема диссертации — «Текстуализация телесности в послереволюционных поэмах В.В. Маяковского». Лонг-листер поэтических премий «Белла» (2014, 2015, 2016), «Новый звук» (2014), призёр поэтических конкурсов «Критерии свободы» (2014), «Мыслящий тростник» (2014). Участник Форума молодых писателей России и стран СНГ в Липках (2010–2018). Стихи публиковались в журналах «Звезда», «Урал», «Гвидеон», «Волга», различных сборниках и альманахах, на сетевом портале «Мегалит», в антологии «Современная уральская поэзия» и др. Автор нескольких книг стихов. Автор литературно-критических статей в журналах «Новый мир», «Урал», «Вопросы литературы», «Знамя», «Октябрь», «Нева» и др. Член редколлегии Энциклопедии «Уральская поэтическая школа». Живёт в Екатеринбурге.

Борис Режабек. Поэт, учёный, философ. Родился в 1939 году в Ростове-на-Дону, окончил физический факультет Ростовского государственного университета в 1960 году. В 1972-м защитил диссертацию на соискание учёной степени кандидата биологических наук по биофизике. Автор более 100 научных публикаций, в том числе учебника для университетов «Биологическая кибернетика», двухтомной монографии «Электромагнитные поля в биосфере», статей в энциклопедиях. Участник ряда конгрессов и конференций по биофизике, кибернетике и экологии. Живёт в Москве.

Юлия Поддубнова. Литературный критик, поэт. Родилась в 1980 году в Свердловске. Окончила филологический факультет Уральского государственного университета, кандидат филологических наук. Заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX века», научный сотрудник сектора литературы ИИиА УрО РАН, доцент Уральского федерального университета. Как литературный критик публиковалась в журналах «Урал», «Знамя», «Октябрь», «Волга», «Дружба народов», «Новый мир», на порталах «Textura», «Литература» и др. Автор книги статей и рецензий «Неузнаваемый воздух» (Челябинск, 2017). Живёт в Екатеринбурге.

Валерий Отяковский. Литературовед. Родился в 1996 году в Краснодаре. Окончил факультет журналистики СПбГУ. Редактор журнала «Прочтение», также выступал с критическими статьями в журналах «Prosodia», «Литература», «Stenogramme» и др. Живёт в Санкт-Петербурге.

Василий Геронимус. Литературный критик, филолог. Родился в Москве в 1967 году. Член Российского союза профессиональных литераторов (РСПЛ), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А. С. Пушкина. Рецензии и критические статьи публиковались в журналах «Знамя», на порталах «Литература», «Textura» и мн. др. Живёт в Москве.

Данила Давыдов. Поэт, прозаик, критик, литературтрегер, художник, кандидат филологических наук. Родился в 1977 году в Москве. Автор девяти книг стихов, книги прозы, книги критики и эссеистики. Публиковался в журналах «Новое литературное обозрение», «Новый мир», «Арион», «Дружба народов», «Интерпоэзия» и мн. др. Редактор отдела литературной критики портала «Литература» (с 2018 года). Переведён более чем на десять языков. Живёт в Москве.

Светлана Михеева. Поэт, прозаик, эссеист. Родилась в 1975 году в Иркутске. Заочно окончила Литературный институт им. А.М. Горького. Автор поэтических книг «Происхождение зеркала» (Иркутск, 2009), «Отблески на холме» (М.: «Воймега», 2014), «Яблоко-тишина» (М.: «Воймега», 2015), «На зимние

квартиры» (М.: «Водолей», 2018), нескольких книг прозы, сборника эссеистики «Стеклозвезда» (М.: ЛитГОСТ, 2018). Публиковалась в журналах «Дружба народов», «Интерпоэзия», «Волга», «Сибирские огни», «Журнал поэтов», «Литературная газета», «Юность», «Иркутское время» (Иркутск), на порталах «Литература», «Textura» и др. Дипломант Волошинского конкурса-2010 (поэзия, проза), 2013 (поэзия). Руководит Иркутским региональным представительством Союза российских писателей.

Ольга Медведкова. Историк искусства и архитектуры, писатель. Родилась в Москве в 1963 году. В 1985 году окончила Московский государственный университет им. Ломоносова (отделение истории искусства исторического факультета). Работала в Институте истории искусства. С 1991 года живёт в Париже. Доктор исторических наук, работает в Национальном центре научных исследований. Среди прочего опубликовала биографию архитектора Жана-Батиста Леблон, руководила проектом публикации личного книжного собрания Петра Первого. Перевела на французский язык таких художников-писателей как Василий Кандинский и Лев Бакст. Автор двух романов, пьесы и рассказов. Лауреат премий Марьяны Ролан-Мишель (2007), «Интродукция» (2013), «Откровение» Французского общества литераторов (2014) и «Лекё» Французской Академии (2017).

Ольга Постникова. Поэт, прозаик. Родилась в 1943 году в Воронежской области. Стихи и проза публиковались в альманахах «Апрель», «День поэзии», «Грани», журналах «Новый мир», «Знамя», «Дружба народов», «Континент», антологии «Строфы века» и др. Вышли книги стихотворений «Високосный год» (Советский писатель, 1984), «Ferrum» (Глагол, 1998), «Понтийская соль» (Время, 2014). В 1994 году получила литературную премию Фонда А. Тёпфера, Германия (Die Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. Zu Hamburg). Живёт в Москве.

Владислав Кулаков. Критик, филолог. Родился в 1959 году в Подмосковье. Окончил Московский инженерно-физический институт, Литературный институт им. А. М. Горького, аспирантуру

РГГУ. Кандидат филологических наук. Публиковал статьи и рецензии о современной русской поэзии с 1987 года в журналах «Литературное обозрение», «Знамя», «Новый мир», «Новое литературное обозрение» и др. Автор книг «Поэзия как факт» (1999), «Постфактум. Книга о стихах» (2007). Живёт в Москве.

Леонид Быков. Критик, литературовед, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина». Родился в 1947 году в городе Сухой Лог Свердловской области. С 1971 года публикует статьи и рецензии о современной литературе, а также о театре, в журналах «Урал», «Литературное обозрение», «Октябрь», «Новый мир», «Знамя» и др. Сфера научных интересов — русская поэзия XX века, современный литературный процесс. Автор нескольких книг и многих статей по указанной тематике. Составитель ряда книжных серий. Живёт в Екатеринбурге.

Алия Ленивец (настоящее имя — Алия Кайбалдиева). Филолог, литературовед. Родилась в селе Паромное Архангельской области в 1985 году. Окончила магистратуру Астраханского государственного университета и аспирантуру Тверского государственного университета (кафедра истории русской литературы). Статьи опубликованы в научных сборниках, рецензии и обзоры — в журнале «Знамя», на порталах «Textura», «Литература» и др. Живёт в Санкт-Петербурге.

Станислав Куняев. Поэт, публицист, переводчик, литературный критик. Родился в 1932 году в Калуге. Главный редактор журнала «Наш современник» (с 1989 года). Автор около 20 книг стихов, прозы, публицистики, наиболее известные — «Вечная спутница», «Свиток», «Рукопись», «Глубокий день», «Избранное». Автор множества переводов из украинской, грузинской, абхазской (в том числе Мушни Ласурия, Дмитрия Гулиа), киргизской (в том числе Токтогула), бурятской, литовской (в том числе Эдуардаса Межелайтиса) поэзии. Некоторые произведения переведены на болгарский, чешский и словацкий языки. Живёт в Москве.

Патрик Валох. Поэт, переводчик, эссеист, исследователь литературы. Родился в 1994 году в городе Линц (Австрия). Учился в Зальцбургском университете по специальности «Литература и культура». На протяжении нескольких лет составляет антологию рано ушедших из жизни российских и зарубежных поэтов разных эпох. Публиковался на портале «Literrатура», в альманахе «Среда», в первом томе антологии «Уйти. Остаться. Жить» и др. Живёт в Зальцбурге (Австрия).

Дмитрий Быков. Прозаик, поэт, публицист, журналист, литературный критик, преподаватель литературы, радио- и телеведущий. Родился в 1967 году в Москве. Биограф Бориса Пастернака, Булата Окуджавы, Максима Горького и Владимира Маяковского. Преподаёт в московских средних школах «Золотое сечение» и «Интеллектуал» литературу и историю советской литературы, ранее в 1990-е годы много работал в школе № 1214. Преподавал в Московском государственном институте международных отношений (Университете) МИД России, сотрудничает с Московским педагогическим государственным университетом.

Допечатка этой книги была бы невозможной без финансовой помощи: Ольги Аникиной, Владимира Антропова, Олега Бабинова, Олеси Балтусовой и Алексея Кириллова, Ильи Бронштейна, Ольги Бугославской, Патрика Валоха, Юлии Великановой, Аллы Гавашели, Александры Герасимовой, Александра Григорьева, Евгения Драгилева, Яны Злочевской, Бориса Клетинича, Татьяны Клоковой, Михаила Кузнецова, Константина Куприянова, Натальи Левашовой, Ирины Машинской, Ольги Медведко, Олега Милованова, Александра Милославлевича, Татьяны Никольской, Любви Нимбуевой, Варвары Олениной, Елены Очиной, Игоря Панасенко, Натальи Перовой, Ростислава и Натальи Русаковых, Константина Саблина, Татьяны Урбанович, Марии Усановой и Светланы Шильниковой. Спасибо вам!



Национальный
фонд
поддержки
правообладателей

Литературно-художественное издание

УЙТИ. ОСТАТЬСЯ. ЖИТЬ

*Антология литературных чтений
«Они ушли. Они остались»
Том II (часть 1)
2-е издание*

Редакторы и корректоры *Борис Кутенков,
Николай Милешкин, Елена Семёнова*
Технический редактор *Владимир Коркунов*



Подписано в печать 14.02.2020 г.
Гарнитура Minion Pro
Формат 60x90 $\frac{1}{16}$, печать офсетная. Тираж 500 экз.
Заказ 3285

Отпечатано в АО «ВПК «НПО машиностроения»
г. Реутов, ул. Гагарина, д. 35



ЛМТ ГОСТ