

4 . 2 0 0 9

ISSN 1562-8515



Арион



Ж у р н а л П о э з и и

4
2009

4 . 2 0 0 9



Арион

№64

**Выходит четыре раза в год
Год издания - шестнадцатый**

Москва

Ж у р н а л П о э з и и

Главный редактор
АЛЕКСЕЙ АЛЕХИН

Ответственный секретарь Юрий КОТЛЕР
Отдел поэзии Дмитрий ТОНКОНОГОВ
Макет и оформление Юлии ЗАВАЛЬНОЙ

Художественный редактор Вячеслав Серебряков
Компьютерная верстка Владимира Кузнецова

Адрес редакции:

119146, Москва, Фрунзенская наб., д.36/2

Телефон/факс: (499) 242-90-93

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

Электронная версия: www.arion.ru

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Уважаемых коллег просим при перепечатке ссылаться на наше издание

**ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПОПЕЧЕНИЕМ
БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ФОНДА им. Н.БРЕЖНЕВОЙ**

**ПРОГРАММЫ ЖУРНАЛА ПОДДЕРЖИВАЕТ
Компания «СМА Small Systems АВ»**

ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:

Александр ЗАХАРОВ, Александр МАМУТ, Михаил ШВЫДКОЙ, Сергей ШИЯН

Из общего тиража номера по решению попечителей
652 экземпляра бесплатно рассылается в библиотеки РФ

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Свидетельство о регистрации ПИ № 77-11379
от 17 декабря 2001 г. в Министерстве РФ по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.
Заказ № 2031

© Редакция журнала поэзии «Арион», 2009

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

	читальный зал
Олеся Николаева. «Щастье»	29
Илья Фаликов. С русского на русский	74
	голоса
Владимир Васильев	5
Валерий Мишин	9
Лариса Миллер	11
Феликс Чечик	13
Юлий Хоменко	48
Арсений Ли	54
Дмитрий Тонконогов	57
Владимир Колесников	89
Вадим Керамов	95
Надежда Ярыгина	98
	листки
Дмитрий Гасин, Вячеслав Васин, Рафаэль Мовсесян, Сергей Кузнечихин, Гурген Баренц, Владимир Кочнев, Виктор Черкевич	36
	свежий оттиск
Ян Шенкман, Евгений Абдуллаев, Мария Галина. Из книжных лавок (о книгах Веры Павловой, Александра Переверзина, Ани Логвиновой)	83
	пантеон
Владислав Кулаков. Зрячий звук (поэзия Александра Величанского)	104
Александр Величанский Биографическая заметка и публикация Елизаветы Горжевской	118
	монологи
Леонид Костюков. Провинциализм как внутрочерепное явление	17
	алгебра гармонии
Юрий Орлицкий. Строфика современной русской поэзии.	59
	портреты
Виктор Куллэ. Отогревающая речь (о стихах Ирины Ермаковой)	40

В оформлении номера использованы графические работы Виктора Дувидова (4), Дарьи Щетининой (53), Галины Эдельман (103)





Владимир Васильев



Под желтой звездой фонаря городского
С шарманкой стоит молодая корова.
Шарманка играет, корова поет.
Поэт от безденежья горькую пьет.

Деревья, как пальцы мои, холодеют.
Ряды безнадежно влюбленных редеют.
По улице пара бредет кое-как,
Над нею законный сгущается брак.

Зудит бытовуха: «Себя пожалей-то!»
Свистит возле уха ноздри ее флейта.
А я не горюю: «Прощай и прости».
Пойду к фонарю я, свисти не свисти!

Там свет разгоняет унылые тени.
Там пьяный поэт преклоняет колени

И шепчет корове: «Родная моя!»
И капают слезы на морду ея.



В новогодние праздники
Перед натиском вьюг
Все бушлаты и ватники
Отступают за круг
Циферблата вселенского,
Чтобы, глядя на снег,
Слушать арию Ленского
Сквозь разряды помех.

Средь снегов и сияния
Крепко спаянных льдин,
Посреди мироздания
Репродуктор один.
Стала вьюжная конница
У замерзшей реки.
Двое медленно сходятся,
Тихо взводят курки...



«На Молдаванке музыка играет, —
Блатной певец по радио хрипит, —
А за столом два вора выпивают:
Пахан Третьяк и Йоська-инвалид».
Нам песню эту пел залетный кореш,
Вернувшийся из отдаленных мест.
И я тогда (как с юностью поспоришь?)
Запомнил все слова в один присест.
Коверкая великий и могучий,
Дешевенькими струнами бренча,
Я так хотел, чтоб все жалели круче
Маруську-падлу, Кольку-ширмача.
Кирзой и щами пахла бытовуха.
Распространяя винный перегар,
Я в парке пил с богатырями духа,

Ценившими блатной репертуар.
Они башками бритыми кивали.
А дух мой бравый уходил в живот
При мысли, что на Белом урканале
И я стою у лагерных ворот.



Какой-то припадочный возле распивочной
Глядел на бульвар сквозь осколок бутылочный.
И мент, невзирая на шваль молодецкую,
Был явно смущен его радостью детскою.
И я, наблюдающий радость ментовскую —
Простую, житейскую, в чем-то отцовскую, —
Был ярко-зеленый, кривой и загадочный.
Такой же, каким меня видел припадочный.



Предутреннею зимнею порой
Под новеньким календарем настенным
Малыш уснул в обнимку с кобурой,
А мать — в обнимку с дяденькой-военным.

За занавеской бабушка не спит.
Она вздыхает шумно, как корова,
И приглушенно издали звучит
Тревожно-строгий оклик часового.

Залаяли собаки по дворам.
Задумалась бабуля на рассвете
О том, как торопливы по утрам
Все дяденьки военные на свете...



У реки, где рябина облезлая
И подгнивший дощатый причал,
Может быть, «о, Природа любезная!»
Мой восторженный предок шептал.

Покосился забор кафетерия.
На песке гряда тары пустой.
И газета плывет, как Офелия
В белом платье под мутной водой.



Под опорными столбами
Лопухи и лебеда.
Небо серое над нами
Исхлестали провода.
Как в мороз они трещали!
Как свистели на ветрах.
Черепами как стращали
Нас таблички на столбах.
Раскаляло солнце провод,
Снег в метели налипал.
Человек находит повод,
Чтобы гибнуть за металл.
Над столбами небо пусто...
А для тех, кого спасли,
Прояви, хирург, искусство,
Чтобы руки отросли.



Валерий Мишин



что происходит
на исакиевской площади
у памятника
«николаю I
императору
всероссийскому
1859»

голубь пьет из лужи
милиционер стоит
у машины ДПС
курит
лотошники продают
путеводители и сувениры

я назначил
здесь встречу

жду
посмотрел на часы
не дождался
ушел

на этом месте
где происходило
столько исторических событий
на этот раз
ничего не произошло



уличное кафе
пустые столики
опрокинутые стулья
лето кончилось
воробей
второпях подбирает
августовские крошки



ху есть ху
среди ху
т. е. среди художников

вы можете проголосовать
прямо сейчас

по опросам телезрителей
победил
со значительным отрывом
хуинджи
на втором месте
хустодиев



Лариса Миллер

• • •

А главное, чтоб мы любили
Родных и близких, чтоб ловили
Их каждый взгляд и каждый вздох.
Не смена всяческих эпох
Важна, а то, как руку гладим
Родную, как с родными ладим.

• • •

Весна, конечно же, права,
Что разбудила деревья,
Что снег вчерашний растопила,
Что столько света накопила,
Шелк натянула голубой,
Так обнадежив нас с тобой.



День на руках меня носил
И о любви меня просил,
Морочил дивными речами
И щеку шекотал лучами,
И я, любя тепло и свет,
Какой-то вздор несла в ответ.



Вот окна открою, и пенье ворвется.
Сегодня пернатым так дивно поется,
И слушать их — счастье, подарок судьбы.
До ближнего леса минута ходьбы.
До ближнего леса, до залы концертной.
Допущен туда каждый слушатель смертный.
И что ни солист — то серебряный звук,
Рожденный без всяких усилий и мук.



Да не старею я, а таю
На вешнем солнце. Птичью стаю
Влюбленным взглядом провожу.
Пусть я медленно хожу,
Зато я вижу все подробно,
К апрельским дням дышу не ровно.
Люблю окрестности и даль,
И льдинки тающей хрусталь,
И снега серого остатки,
И этот воздух горький, сладкий.



Феликс Чечик

• • •

Есть карандаш и чистый лист
бумаги под рукой;
я зарифмую птичий свист
над Припятью-рекой.

Остановись, мгновенье, миг!
Но рифмами звеня,
неописуемый кулик
вдруг освистал меня.

• • •

Я в письме написал,
не жалея чернил,
про себя небесам
и ответ получил.

А прочесть не хочу
и уже не могу.
И как рыба молчу
на пустом берегу.

СУББОТА

лежу в постели долго праздну
как бы во сне
тень ангела крестообразно
скользит по мне

лежу как механизм старинный
завода без
укрывшись тенью ястребиной
и от небес

ЛИРИКА

Как в омут с головой,
как кораблекрушенье,
вдыхаю запах твой
до головокруженья.

В нем скошенной травы
и летней речки запах,
где муравьи, как львы,
стоят на задних лапах.

В нем синева небес
и жаворонка пенье.
И шкурный интерес
сквозит в стихотворенье.



П.Данилову

Судоремонтного завода
окалина в моем глазу;

и все больше год от года,
все чаще давит на слезу.

Живу, седея и лысея,
и пыжусь из последних сил.
А на небесном Енисее
поет и плачет мой буксир.



Обнаруженная двушка
через много-много лет
одичавшая зверушка
ненавидящая свет

пролежала четверть века
за подкладкой пиджака
и убила человека
невозможностью звонка



Нет, меня не проведешь
на мякине;
воробей попал под дождь
сильный, и не

в состоянье улететь
долго-долго.
Остается только петь —
петь и только.



Совершенно секретно —
лишь тебе — не для всех:
под влиянием ветра
осыпается снег
краснопресненским летом,
словно пух в декабре.

По секрету об этом
сообщаю тебе.



Конечно, никогда
и ни за что на свете
стоячая вода
не попадется в сети.

Стоит, сходя с ума,
однообразьем мучась,
и ранняя зима
ее решает участь.



По незначительной детали
столетие определю —
по надписи: «они устали»
и «деревянному» рублю.

Да, мы не боги, но в итоге
нас привели на небеса
татуированные ноги
и ливерная колбаса.



Леонид Костюков

ПРОВИНЦИАЛИЗМ КАК ВНУТРИЧЕРЕПНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Город N

Сразу хочу исключить возможные неверные интерпретации данной статьи. Она не о том, что в Москве культурному человеку жить легко, а в российской глубинке — трудно. И уж решительно не о том, что москвич лучше провинциала. Во-первых, я так не считаю; во-вторых, если бы даже считал, догадался бы промолчать.

Речь пойдет о некотором культурном гетто, более всего похожем на советскую провинцию лет 30 назад, а сегодня нигде не существующем объективно и никак географически не обусловленном. Однако укорененном в отдельных мозгах — опять-таки безотносительно к местопребыванию их хозяев.

Давайте представим себе фантастический *город N*, где нет Интернета, куда практически не доходят книги, изданные не здесь, где столичные литературные журналы лежат в паре библиотек в очень ограниченном количестве экземпляров. Местное издательство специализируется на книгах членов местного от-

деления Союза Писателей. Такая оторванность, отрешенность от мира, культурная изоляция.

Внимательный пожилой читатель с хорошей памятью возразит: это не совсем советская провинция. В СССР некоторые книги («Доктор Живаго», «Лолита», «Москва — Петушки», «Школа для дураков» и т. п.) вовсе не издавались, зато Трифонова, Воннегута или Макса Фриша легче было найти именно в провинциальном книжном магазине. Это как раз сейчас Москва завалена книгами — в основном, плохими, но можно достать и почти любую хорошую, — а до провинции продукция малых издательств (именно они чаще специализируются на литературе, а не на книжном бизнесе) не доходит. Да, город N — умозрительный конструкт, гибрид давнишней и сегодняшней реальных провинций. Одно только наличие Интернета (где, напомним, выложены и все ведущие литературные журналы) полностью переворачивает картину.

Итак, сегодня ни один литератор объективно не прописан в городе N. Он может только добровольно выбрать его в качестве места ментального существования. На это есть свои резоны.

Первый поэт города

Давайте посмотрим правде в глаза: люди, не связанные прямо с литературой, теперь живут в городе N. Они (за ничтожными исключениями) не в курсе современной поэзии и прозы. Не знают также XX века: кто такие Гайто Газданов, Георгий Иванов или Борис Поплавский. Кто постарше — возможно, открывали для себя Заболоцкого или Арсения Тарковского. Точно читали Бродского и слышали Окуджаву. Новые поколения *читающих людей* знают Блока, Маяковского, Есенина, Ахматову, Цветаеву, Мандельштама, Пастернака. Далее — туман со случайными вспышками.

Иллюстрация — 2007-й год, занятия по повышению квалификации учителей; в зале московские преподавательницы литературы. Из примерно 30 человек Георгия Иванова не знает *никто*.

Маленькое замечание на полях: так было не всегда. Лет тридцать назад интеллигенция (преимущественно техническая) читала «Новый мир», «Юность» и «Литературную Газету» — и, соответственно, представляла себе некоторую картину современной литературы. Тоже, конечно, неполную.

Сегодня поэт как правило гораздо лучше осведомлен в русской поэзии, чем непрофессиональная аудитория. В Москве, впрочем, на поэтическом вечере этого перепада реально нет, поскольку наполнение зала — литераторы. В провинции образовательный зазор между поэтом и слушателем, читателем, аудиторией существует реально.

В последние годы — возможно, с подачи покойного Бориса Рыжего, возможно, помимо него — утвердилось такое понятие: *первый (лучший) поэт города*. Но чем дольше я всматриваюсь в это сочетание слов, тем меньше вижу в нем смысла. И дело не только и не столько во втискивании поэзии в спортивный формат. Дело в локализации.

Потому что поэт пишет просто на русском языке, а не на русском языке в Саратове (Тамбове, Москве, Берлине). Потому что тело (вещество? пространство?) русской поэзии едино, и прирастает она одновременно со всех сторон.

Давайте задумаемся — может ли (первый) поэт города N опираться на ценности поэтической культуры, накопленные за пределами города N?

Ответ «нет» фантастический — кто ему запретит?

Ответ «да» полностью дезавуирует местный титул. За счет простого перепада осведомленности поэту для успеха среди земляков достаточно просто приспособить (разбавленные) достижения концептуализма, иронической поэзии, лианозовцев, «Московского времени» — кого угодно! — чтобы поразить девственную аудиторию. Речь, заметьте, не идет о намеренной вторичности, тем более о подлоге. Речь идет о совершенно нормальной стадии поэтического взросления, когда *свое* кристаллизуется в сердцевине *усвоенного*. При этом «эксперт» довольно легко отделяет свое от усвоенного. А для дилетанта и усвоенное неслыханно ново.

Это очень важное место статьи, поэтому попробуем здесь достичь если не согласия, то полного понимания.

Суть вопроса не во вкусовых различиях, не в том, что «эксперту» нравится одно, а неподготовленному залу («народу») — другое. На эту тему пролито уже не одно ведро воды; возможно, правда за народом. Я говорю скорее о таком мысленном эксперименте: умный, но неосведомленный любитель поэзии из зала восторгается каким-то конкретным только что услышанным стихотворением — эксперт предоставляет ему три стихотворения, написанные в разные годы разными авторами, — любитель вынужден признать, что восторгаться было особенно нечем. Происходит штурм уже обжитых высот.

Скоро мы вернемся к восприятию отдельного стихотворения, а пока немного еще поговорим о региональных титулах.

Чаще всего они просто забавны. Лучший плов в Тушино. Или — из «Красоты по-американски» — лучшая задница в штате. Но даже когда вроде бы осмысленны (спорт), осмысленны иначе, чем это кажется на первый взгляд.

Когда мы говорим о лучшем спринтере города или чемпионе по прыжкам в высоту, важен реальный результат. Возможно, он мирового или европейского

уровня, его обладатель — профессиональный спортсмен. А может быть, это совершенно заурядная цифра; тогда городское первенство — только эпизод в жизни плотника-бетонщика или офисного клерка. Лучший футболист Томска — важно, потому что «Томь» играет в премьер-лиге. А лучший футболист Омска — так, баловство. А в хоккее — наоборот.

Так или иначе, важен твой уровень достижений вообще в избранном деле, вне локализаций.

Однако важная оговорка. Я считаю и пробую убедить читателя, что титул лучшего поэта города (в перспективе — регионального классика) лишен *культурного* смысла. Но он имеет *физический* смысл. К этому поэту вполне может прийти творческая молодежь. Его могут позвать на встречу с выпускниками местного гуманитарного лица. У него берут интервью, его приглашают на местные теледебаты. А кого еще?..

По-моему, если можно говорить о правильном или неправильном поведении и позиционировании человека, оказавшегося в такой ситуации, хорошо, когда он ощущает себя представителем русской поэзии на месте. Как бы послом единой эфирной державы, а не местным гуру.

И наконец. Я ни разу, ни в шутку, ни всерьез, не слышал разговоров о *лучшем поэте Москвы*. И нас не сбивает с толку премия «Московский счет» — она выявляет лучшие поэтические книги, *изданные* в Москве, безотносительно к местожительству автора.

Стихотворение, хорошее само по себе

Представим себе совсем молодого, начинающего поэта. Он только пробует писать стихи и показывает их близким друзьям. Его стихи: неловки, туманны, неоправданно пафосны, невняты, плохи. Потом уровень растет — и вот уже различимы то картинка, то музыкальный обрывок, то оттенок живого чувства. И в какой-то момент стихотворение проходит некий важный барьер, как самолет — звуковой. Это стихотворение приятнее читать, чем не читать. В общем, понятно, что хотел сказать поэт. Достигнут некий положительный результат.

Зафиксируем эту ситуацию. Мы к ней еще вернемся.

Ее аналог в музыкальном образовании — когда звуки фортепьяно для членов семьи становятся скорее благозвучны, чем душераздирающи. При этом ясно, что юный пианист еще не готов ни концерттировать по стране, ни, тем более, писать музыку.

Теперь вообразим, что автор посылает эти положительные, в каком-то смысле удавшиеся, *сами по себе хорошие стихи* — в районную газету или в журнал поэзии «Арион».

В районной газете их вполне могут опубликовать. То есть редактор отдела пропускает эти произведения сквозь себя, ощущает, в общем, скорее приятные эмоции — и с чистым сердцем ставит в номер.

С «Арионом» немножко сложнее. Я предположу примерно порядок действий, а если ошибусь, меня поправят.

Пропускание сквозь себя, дегустация никуда не девается. Но есть и второй аспект — а что, какую хоть самую малюсенькую детальку это стихотворение добавляет к отечественной поэзии? Что на свой лад интонирует, преломляет?

Эти вопросы не то чтобы идут во вторую очередь, требуют второго прочтения. Они встроены во вкус эксперта. Дело даже не в том, что эксперт эрудирован и мгновенно видит ряд, по отношению к которому данное стихотворение вторично. Скорее, на опытного редактора уже не воздействуют тысячи раз употребленные ритмические ходы, метафоры, способы речи. И как настоящая поэзия возникает из немоты, из невозможности сказать по-старому, так и экспертное восприятие отвергает испытанные способы речи, отсеивает их, как фон, остро реагируя только на то, чего до сих пор не было.

Пример стихотворения, «хорошего само по себе»*:

Проходил ты дорогой узкою,
Продирался сквозь бурелом,
Знал на вкус эту землю русскую,
На все стороны бил челом.

Зачернеют к весне проталины,
Ноздреватый колючий снег,
Что ж к полудню с тобой устали мы,
Неприветливый человек?

На реке заскрипят уключины,
Прогремит товарняк вдали,
Что-то было ведь нам поручено,
А исполнить мы не смогли.

Догорает заря над озером,
Шустрый ветер студит висок,
Землю рвет колея бульдозера
И уходит наискосок.

* Из этических соображений здесь и далее цитаты анонимны.

Нас, однако, интересует не чем это стихотворение хорошо, а чем оно плохо. Если коротко, тем, что уже многократно написано. Попытка встроить его в современную русскую поэзию кончается абсолютным провалом. Причем здесь современная русская поэзия понимается не как совокупность модных течений и просодий, а как *вся русская поэзия* на данный момент, с кристаллизованным прошлым и подвижным настоящим.

Чтобы лучше разобраться в ситуации, нам надо будет в очень деликатной форме сделать то, от чего нас предостерегал Блок, — заглянуть в келью поэта. Не вскрывая ему мозг и не сканируя душу, очень приблизительно, из свидетельств и оговорок — но все-таки представить себе, как происходит создание стихотворения.

Такие ключевые слова: *вдохновение, измененное состояние сознания, некий гул, лихорадочный подбор вариантов, становящаяся речь*. Понятно, что во время рождения стихотворения поэт очень сильно вовлечен в процесс. Ему не до читателя, не до ориентации в культуре. На первый взгляд кажется, что стихотворение и появляется на свет именно *само по себе*. Где же тогда встраивание в культуру? Иначе говоря, почему вдохновенный графоман раз за разом выдает общие места, а настоящий поэт (иногда) — нечто действительно новое, имеющее культурный смысл? Ответ — дело в таланте. Хорошо. Почему настоящий, талантливый поэт сначала, в юности, выдает общие места, а потом его стихи постепенно начинают наливаться культурным смыслом? Здесь мы уже говорим о становлении поэта, его пути. Понятно, что вопросы в каком-то отношении вечные, но мы можем их хоть как-то прояснить.

Насчет становления поэта у меня есть два соображения — общее и частное.

У Ивана Ахметьева есть замечательное стихотворение: «Для Бога / нас немного». То есть каждый человек вместе с его ворохом привычек, вкусов, воспоминаний, конкретной судьбой, погруженный именно в свою эпоху, поколение, языковую ситуацию, — уже уникален. И ему нужно только докопаться до себя, отшелушить наносное. И тогда его органичная поэзия будет осмыслена именно через эту изначально заложенную в авторе уникальность.

Это — цель, направление движения, горизонт, мечта, кредо веры. Чтобы иметь какую-то опору здесь и сейчас, давайте вернемся в келью.

Допустим, поэт культурен. Это довольно емкое слово, и означает оно (по крайней мере, здесь) нечто существенно большее, чем просто начитанность и осведомленность. Оно означает, что поэт, допустим, три года назад воспринял Заболоцкого. Был — восхищен? — неточное слово. Был: оглушен, раздавлен, уничтожен. На некоторое время обратился в восприятие, в слух. Потом постепенно восстановилась творческая способность, но уже на других основаниях.

Вдруг (честное слово) вспомнилось из «Метаморфоз» Заболоцкого: «Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел / Я отделил от собственного тела!»

Теперь вернемся к ситуации создания стихотворения так болезненно культурным (много раз умершим и воскресшим) поэтом. Каждый раз в ходе сверхбыстрого перебора вариантов, опасно подходя к «зоне Заболоцкого» или «зоне Льва Лосева», поэт получает что-то вроде электрического сигнала: *так уже нельзя*. Он поневоле стремительно становится собой, потому что уже успел побывать другими и отделить мертвые тела от собственного тела.

Да, конечно, тайна творчества заповедна. Да, у всех все по-разному. Но примерно так — по крайней мере, на таком уровне сложности и драматизма — идет работа поэта. Примерно так он выходит на фронт языка, в ничейную зону, где нет еще готовых выразительных средств.

Но есть другой путь. Добиться начальной адекватности, внятности стихотворной речи (вспоминаем *стихотворение, хорошее само по себе*). Видно? Видно. Понятно? Понятно. Вот и хорошо. А потом — без учета поэтического пространства взростеть, мудреть, обретать опыт, выстраивать иерархию ценностей. И насыщать этим примерно одинаковые стихи.

Это путь поэта из города N.

Культурный смысл

Сейчас я скажу довольно странную вещь. По-моему, разговор о поэзии в русской культуре в каком-то важном отношении только начинается. Свидетельство этому: практически нет таких азов, которые можно было бы опустить по умолчанию, понятных всем более или менее заинтересованным собеседникам. Разве что — благодаря наличию двух ключевых слов удалось развести поэзию и стихи (вино и сосуд). Разговор о стихах идет давно и насыщенно, со всей филологической конницей и ратью, и сейчас уже в стадии определенной усталости, хорошо отвечающей усталости русской силлаботоники. А вот о поэзии — практически не на что опереться. Только на смутные ощущения. А для долгого и серьезного разговора о смутных ощущениях нужна доверительность. Возможно, она была в воздухе русского Парижа 1960-х, после смерти Ходасевича и Г.Иванова, повторной эмиграции Набокова. В этой атмосфере Георгий Адамович пишет свои «Комментарии». По понятным причинам ни в СССР, ни в новой России эта книга не расслышана должным образом. Здесь предпочитают спорить, а о поэзии спорить глуповато.

К чему я это говорю? Это я извиняюсь за то, что важнейшая категория поэтической культуры, о которой сейчас пойдет речь, не имеет под собой внятно-

го термина. Дмитрий Кузьмин предпочитает говорить о *приращении смысла* или о *культурной вменяемости*. Дмитрий Александрович Пригов в случае отсутствия *этого* говорил о *народном промысле*, типа деревянных ложек. Я бы назвал это *культурным смыслом*. Так или иначе, речь идет о чем-то новом, приращении, смещении, сдвиге. Важно — не формальном новом и не содержательном, а именно выразительном. То есть новое содержание, отчаявшись выразиться старыми способами, находит новый способ выражения. Новое содержание — тоже некая сложная категория, включающая в себя оттенки настроений, темп переживания, фон времени.

Так или иначе, есть *культурно бессмысленные* стихи. Именно про них возникает вопрос: а зачем это вы написали? Я бы немного откорректировал его: а зачем это вы нам принесли? Само по себе письмо без последствий — сугубо личное дело автора.

Заметим, речь идет о статистически господствующем явлении. Из миллиона стихотворений, написанных за год по-русски, более 99,9% не имеют культурного смысла и бесследно исчезают, будучи помещенными в русскую поэзию, условно говоря, от Сумарокова до Херсонского. Как старательный детский рисунок в Третьяковке.

Между тем их автор, возможно, много лет пишет стихи, это важная часть его жизни, и он не готов согласиться с положением дел. Со своей не востребованностью, с тем, что поэзия в его жизни играет роль хобби. С тем, что русская поэзия — это корпус авторов и стихов, видный отовсюду, даже из города N. И современная русская поэзия — тоже корпус, видный отовсюду. И если ты хочешь там оказаться, надо принести туда кусочек живого, которого там еще нет.

Поэт-любитель не согласен. Он предпочитает считать *актуальную поэзию* чем-то вроде то ли филологического заговора, то ли закрытого клуба, в который принимают новых членов по тусовочным соображениям в лабиринтах Москвы. Он поверхностно пролистал эти книги, альманахи и ресурсы и находит современную поэзию художественно слабой и не продолжающей славных традиций классической русской поэзии. И у него есть две точки зрения: про будущее и про настоящее.

В будущем он надеется на то, что наваждение рассеется, недомерки не будут допущены в вечность, историческая справедливость, в том числе на его счет, будет восстановлена.

В настоящем он ищет товарищей по позиции, легко находит их в рамках любого районного литобъединения (потому что их много) и образует с ними первичную поэтическую ячейку города N.

Думаю, многие читатели этой статьи согласятся с тем, что *тезисы поэта из города N* не выдуманы мной сейчас. Мы слышали их по отдельности и совокупно. У этих взглядов есть и системные носители. Например, коренной москвич Евгений Степанов.

У меня к этой системе тезисов непростое отношение. В целом я считаю ее антикультурным бредом с конспирологическим оттенком, возобновляющимся в разные эпохи. Вместе с тем, как всякий устойчивый бред, эта система опирается на отдельные верные положения. Иначе она не вербовала бы новых и новых адептов. На ее входных дверях написаны дельные вещи.

Начнем с того, что всякая современная поэзия (музыка, живопись) действительно гораздо жиже и разбавленной соответствующей классической. Нетрудно понять в чем дело — там уже произведен культурно-исторический отбор, а тут еще нет. Поэзия Серебряного века в этот самый серебряный век была по большей части мишура и перепевы. Отсюда, в очищенном виде, Серебряный век выглядит куда величественнее. В общем, анатомия явления очевидна. Но очень невнимательному и *желающему обмануться* слушателю можно выдать перепад качества между классикой и современностью — по желанию: либо за свидетельство общего упадка, либо за нелегитимность современной поэзии.

Наверное, это рассуждение понятно. Менее понятно отношение к традиции. На деле традиция — это причудливая кривая линия, проведенная по очень отдельным и непохожим вершинам из прошлого. То есть, чтобы продлить традицию, надо всего-навсего стать новой вершиной. Однако в повседневности имеются в виду совершенно другие рецепты — следовать образцам. И наивный стихотворец, подражая Есенину, Цветаевой и Рубцову, считает себя *традиционалистом*. А всерьез продолжали традицию, например, Всеволод Некрасов и Лев Лосев, ни на кого не похожие.

Наконец, есть стихотворения, имеющие внятный культурный смысл, но не живые, по сути — несуществующие. Скорее, бумажки, положенные на хорошо рассчитанные места, обозначающие (еще не реализованные) возможности. Покойный Пригов занимался этим сознательно. Некоторые хорошие девочки и мальчики с филологических факультетов под руководством культуртрегеров занимаются этим наивно. Конечно, эта деятельность только раздражает оппонентов и обесценивает в их глазах само понятие культурного смысла.

В общем, критическая часть обсуждаема. Современная поэзия по определению не идеальна. Я, например, не понимаю, зачем умные и одаренные Родионов, Нугатов или Сваровский пишут десятки похожих стихотворений. Почему Гронас или Медведев, подойдя к возможности очень серьезных инноваций,

отступили. И так далее. Культурный смысл там, где он есть, мерцает. То есть, то нет. А вот когда отсутствует, тогда отсутствует абсолютно.

Когда революционеры переходят от критики господствующего мейнстрима к альтернативам, вот тут становится реально тошно.

Культурная бессмысленность

Начнем с цитаты — заранее извинившись за ее чисто иллюстративный характер. Художественного смысла я в ней, к сожалению, не нахожу.

...Карие, усталые,
Милые глаза,
Вот сползает малая
По щеке слеза,

Вы немало видели
Горя и стыда,
Что ж тебя обидели
Люди и года?..

Да и я, признаться,
Рядом гужевал,
А что делать, братцы,
Сам не понимал.

Выйду на крылечко,
«Беломор» возьму,
Серебрится речка
Сквозь ночную тьму.

Но ведь было что-то
Кроме суеты,
Боли и заботы,
Да пустой мечты.

И не страшно стариться,
Если сквозь камыш
Протекает старица,
Тихая, как мышь.

Ниже по течению
 Ждут нас, как тогда,
 Мир и приключения,
 Сны и города...

Плюс 7 строф до процитированного фрагмента и 9 строф после.

Надо ли объяснять, почему это плохо? Как ни странно, надо.

Здесь ничто не ново. Размер взят из «Смерти пионерки» Багрицкого. Сама ситуация расхоже литературна. Слова вступают в привычные сочетания, за счет этого несут привычные оттенки смыслов. Не сказано практически ничего, а то, что сказано, донесено невероятно медленно. О поэзии как о сжатой речи здесь говорить не приходится; темп высказывания — бытовой, плюс еще пробуксовка на ненужных красивостях.

Лишний раз извиняюсь перед неназванным автором.

Убедительны эти доводы? Для меня — убедительны, но не доказательны. Загвоздка в том, что *о поэзии* вообще нет доказательного разговора. Каждый отдельный недостаток не универсален (в другом случае может стать достоинством). Например.

«Русская песня» Семена Кирсанова совпадает по размеру со «Смертью пионерки». Ритмы различаются. Размеров вообще ограниченное количество — из чисто математических соображений. Ритм же строится на основе того или иного размера с помощью повторов, синтаксиса, внутренних рифм, фонетики и у осмысленного стихотворения как максимум индивидуален, как минимум — есть. У процитированного выше стихотворения индивидуального ритма вообще нет, есть размер. Но это не доказательно (что такое ритм? предъявите, определите его). Это в лучшем случае убедительно.

Ситуация «Я встретил вас» — расхожая. Пастернаковское «Давай ронять слова» медитативно и очень медленно по темпу. Формула сжатой речи не универсальна.

Мы вынуждены вернуться к началу обсуждения и повторить: в процитированном стихотворении ничто не ново. Ничто не живо, ничто не вдруг. Здесь не происходит никаких поэтических событий. Это уже написано бесчисленное множество раз. Это вторичности, банальности и общепозэтические места.

Еще несколько наблюдений.

Все же, как правило, в культурно бессмысленном стихотворении сильно превышен разумный объем. Этому есть метафизическое объяснение. Поэт, претендующий на культурную осмысленность высказывания, понимает, как мало реально нового может добавить к уже совокупно написанному. Он выжигает не

МОНОЛОГИ

только гиблые варианты, но и лишние звенья внутри стихотворения. Идеология «парижской ноты» чуть не 80 лет назад довела эти внутренние требования до максимума. Имеет реальный смысл только самая суть стихотворения, его сердцевина; вовсе не нужно «приручать» его, организовывать архитектуру, вход, выход, договаривать. Впрочем, «парижская нота», конечно, тоже не универсальна.

Если ты говоришь перед Пушкиным, Заболоцким, Арсением Тарковским, сама ситуация дисциплинирует и выпрямляет речь. Если же ты просто говоришь стихами, сама ситуация рыхлая и невнятная; такие и стихи.

Осмысленное стихотворение датируется примерно тем временем, в котором оно написано; иногда (Иннокентий Анненский) предвосхищает будущее, и культурная датировка позже буквальной. Речь идет о ритме, темпе, скорости и дальности метафоры, о впитанной стихотворением культуре.

Неосмысленное стихотворение невнятно по дате. Оно могло быть написано и 50, и 30 лет назад.

Здесь важный переход к генеалогии поэта. Ведь культурное время складывается из культурных событий. XX век, например, русской поэзии состоял из Анненского, Блока, Гумилева — и так далее, не буду утомлять читателя длинным списком. На вопрос Т.Адорно: «Как писать стихи после Освенцима?» — я бы попробовал ответить: заведомо иначе, чем до. Но не менее драматичный вопрос — а как писать стихи после Мандельштама? Я бы ответил так же.

У поэта из города N как правило все в порядке с политической историей. Телевизор-то у него есть, поэтому он в курсе и перестройки, и войны в Персидском заливе, и 11 сентября. Это отражено в его стихах. Но он пишет после Пушкина и Есенина, как если бы не было Мандельштама и Заболоцкого, не говоря уж о последующей истории. И образует диалог с братьями и читателями, как если бы не было последних 50 лет литературы. Выстраивая какие-то диковинные малые иерархии.

Здесь я рад, что могу привести примеры, не задевающие настоящую провинцию. Малый зал ЦДЛ внутри Садового кольца Москвы — натуральный город N с остановившимся временем, со своими, никому не ведомыми местными авторитетами. Внутри Бульварного кольца — «Литературная Газета»...

Не то чтобы мне было больше нечего сказать. Но цель данной статьи — скорее открыть тему, чем исчерпать ее.



Олеся Николаева

«ЩАСТЬЕ»

1.

Даже у Георгия Иванова
мне мешает это слово —
в заусенцах и в шипах оно — хоть заново
по слогам скажи — все бестолково.

Вроде как Урюпинск, что прикинулся,
вырядившись в черный плащ, Севильей,
темнотой прикрылся, в небо ринулся,
перепутал сновиденье с былью.

И в раздоре полушарье правое
с левым, и дивится: в чем тут сила?
А взглядишься — странное, лукавое
ведь лицо, ан — в горле запершило!

Шепелявит черным ртом, щербатое,
словно в драке два передних зуба
потеряло, одежонка мятая,
и дает то петуха, то дуба.

Влажное, беспутное, с одышкой,
а с изнанки: «Чаю! Протестую!»
Закипает медленно под крышкою
гнев и долго варится вкрутую.

Все блефует, дразнится, горбатого
лепит, а красуется, как идол.
Статуя — а ищет виноватого,
кто за мрамор принял гипс и — выдал.

Кто сказал: блаженству — да! — безмерному
милосердью Божьему, но сдать
щучьему, пустому, эфемерному
слову «щастье» — цацкаться, цепляться!..

2.

Разбирай эти буквы, читай письма,
для всего подбирай имена,
а не то оглянёшься — сторонка темна,
лишь кровавая в небе луна.

Оттого и братишка свой черный ташил
пулемет, примеряя прищур,
что казалось ему — это всё дыр-бул-шил,
уверяло: ты сам — убещур.

3.

Вася, Вася, — полголовы сбрил,
масляной краской покрасил,
мир — победил!
Вася, Вася...

Петя, Петя, — поставил деду фингал,
плюнул на все на свете.

Оригинал!

Петя, Петя...

Саша, Саша, — выругался матерком,
в глазах — зеро и зеро, во рту — каша.

Зато — с ветерком!

Саша, Саша...

Ваня, Ваня, — плачет, что Шарик сдох,
носил ему кость в кармане.

Вот лох!

Ваня, Ваня...

4.

Вот зрелище — когда на край дивана
добропорядочный беззлобный господин
с фишашками и пивом у экрана
пристроился, как с лампой Алладин...

И что же смотрит этот полуночник?

Из вспоротого живота кишки,
глаз, по скуле текущий, позвоночник,
крошащийся на позвонки...

Конвульсии, агонии и пляску
кровавых человечков на кострах,
и смерти застывающую маску —
на ней лишь боль животная и страх!

...Неужто там, внутри него, над бездной,
где естество своих не знает лиц,
его Психея в муке бессловесной
рождает монстров, дракул и мокриц?

Когда во сне, в подполье темном, ночью
в футбол — его играют головой,

всем киноперсонажам он воочью
и панику раздаст и ужас свой.

В спокойной позе, в клетчатой рубашке
у телевизора, под лампой в сорок ватт...
Кино не кончено. И щелкают фисташки
в руках уверенных, и вкус солоноват.

5.

Я живу в недорезанной нищей стране
и гляжу, как хромает она.
Оттого-то ей снится: на белом коне
в белый город въезжает она.

И встречает ее медом и молоком
царь со свитой, царица сама...
А проснется — то вождь ей грозит кулаком,
то распутица сводит с ума...

И тогда недобитая эта страна,
где почти не осталось живых,
мертвецов выкликает во тьме имена,
проклиная иль чествуя их:
если это возмездие — чья тут вина
с отпечатками пальцев кривых?

И встает самый ярый из них, тот, кто злей,
корчит рожи, ярится, плюет,
по ночам покидает он свой мавзолей,
мутит воду и портит приплод.

Так случайный попутчик мне втайне сказал
и пропал среди пустынных полей:
«Он Россию, как черную кошку, заклат
На кощунственной мессе своей.

И покуда своей ядовитой слюной
брызжет он и трясется, как бес,

только сны и остались ей, да ледяной
отрезвляющий ветер с небес».

6.

Худой и нервный, с бледными плечами,
не сняв бейсболки и с утра не брит,
приехавший на отдых англичанин
на звезды южные глядит.

Застыл на месте. Берегов эгейских
замысловата линия. На мыс
взбрался он от биржевых, плебейских
страстей, над бездною завис.

И весь предался шуму волн, свеченью
лампад ночных и черноте чернил —
там, вдалеке, как будто попеченью
небесному — всего себя вручил.

Впустил в себя все запахи и штили,
все прихоти рельефа, небосвод,
чтобы где-нибудь потом, на Пикадилли,
луной Гомера защититься от...

И визнавал до самого восхода
наикратчайший сокровенный путь
от глупой Темзы в рощи Гесиода,
чтобы — чуть что — в них головой нырнуть.

7.

Не оводы, не осы, не слепни,
а мушка некая — незрима, мельче сита,
но жалит так, что алые огни
на теле вспыхивают ядовито.

Расчесываешь до крови укус,
покуда зуд не сгложет боль тупая,

пока едва не мазохистский вкус
не ощутишь, под утро засыпая.

И ведь — незримая! Кто бы — ничто, нигде!
Ни имени, ни вида — не потрогать...
Но образ этот страшен: в пустоте
она — сама Алчба и Похоть.

И если ты для города — кинто,
для мира — инок, для Эдема — нищий,
для Господа — любовь, то для Никто —
питье горячее и дармовая пища.

8.

Помянём Трафальгарскую битву,
вспомним Нельсона, Китса пять строк,
Темзу и безопасную бритву,
королеву Викторию, смог.

За победы британского флота,
за индийских колоний расцвет,
за Шекспира, за Вальтера Скотта
и за фирменный клетчатый плед.

Как не выпить с тобой, англичанин,
там, где к морю спустился самшит,
где эгейский простор затуманен
и дыханьем блаженства прошит?

За успехи английского клуба
добрых эллинов льется вино.
Но тогда уж, тогда уж — сугубо —
за Россию, за Бородино!

За прикрытье российского снега,
и за бездну — звездами полна,
и за вещего князя Олега,
за Царьград, англичанин, — до дна!

О, нелегкая эта забота —
все назвать, чтобы свет не погас.
...И — за Гамлета — как без него-то?
Ты о Гамлете плачешь? О нас?

9.

Вот ты и твердишь «щастье, щастье» уже и без особенного интереса,
вроде и не ласковое оно, а все из мембран, перепонок,
и есть в нем щемящая шепелявость осеннего леса,
и всхлипывает оно, как под утро — спящий ребенок.

Старая добрая Европа — это ведь твое слово: все в дыму, в ожогах.
Как ты носилась с ним по волнам, пьянела от лунного света,
вычисляла в пробирках его состав, караулила на потайных дорогах,
не едет ли с задернутой шторкой золотая карета.

А теперь разваливается твой пирог — с перчиком, с эстрагоном,
с аглицкой, австро-венгерской, французской начинкой,
с мясом бычков молодых по германским склонам,
с базиликом испанским, с греческою маслинкой.

Эх, так заряжай чардаш, полечку врежь, тарантеллу, менуэт хотя бы!
И не говори: артроз в суставах, подагра, какие ж танцы!
Уже дорожки свои ковровые раскатали всюю арабы,
шелкопрядом китайцы ползут, в тамтамы бьют африканцы.

Как бы и нет у тебя за душой ни гроша: ни наследников, ни покровы,
под рукой все крошится, запутываются снасти.
А начнешь ты переводить с языка чужого,
то и вовсе смысл улетучивается: «щастье, щастье!»



Дмитрий Гасин



Как хороши стихи, где знаки препинанья
И направляют мысль, и сдерживают строй.
Как хороши они, а не воспоминанье
О них — в стихах иных, где синтаксис с дырой.

Но хороши стихи без запятых и точек
Морзянки школьной, без условностей пустых,
Где только чистый звук без рытвин или кочек,
Текучий зыбкий смысл укачивает стих.

Как хороши стихи без «буков» и без «ведов»,
И «аз» не встретишь в них, как ананас — в борще.
В них нету «афftarья», «преведов» и «медведов»,
Поскольку нету слов и звуков вообще.

Как хороши стихи без запаха и цвета —
Из зимней пустоты, из летней густоты.

Как хороши стихи, в которых нет ответа,
В которых нет меня. Лишь ничего — и Ты.

Вячеслав Васин

• • •

В декабре
Ты ответила мне взаимностью;
В тот год зима в Москве
Так и не наступила.

• • •

Перетряхиваю домашнюю библиотеку.
Навожу порядок
в голове.

• • •

для умершего
мир
перевернулся

• • •

Легко на душе,
словно забыл
таблицу умножения...

Рафаэль Мовсесян

АГЛЕНЬ И АБУКОНЬ*

бежала к берегу аглень,
где плакал абуконь
о том, что не было колен
и что недвижим он.

* *Аглень* — прибой волны к берегу; *абуконь* — прибрежный подводный камень (архангельский говор).

бежала к берегу аглень,
где абуконь рыдал —
душой он, каменный, нетлен,
о плаваньях мечтал.

аглень бежала от подруг,
и плакал абуконь
о том, что вырос он без рук
и что недвижим он.

бежала к берегу аглень,
и абуконь схватив,
в утес швырнула в этот день,
сто камушков родив.

и разлетевшись абуконь
от счастья закричал.
и вопль слышал пегий конь,
и слышал весь причал.

Сергей Кузнечихин



Бесцеремонны и резки,
Междугородние звонки
Врываются, вгоняя в ужас.
Но телеграммы
Еще хуже.

Гурген Баренц



В эту осеннюю холодину
Деревьям приспичило раздеваться.
Совсем с ума посходили!



Люблю полнолуния.
Беру рогатку,
Иду пострелять по луне.
И знаете,
Нередко попадаю.

Владимир Кочнев



...Внезапно они появились
Каждому лет по тринадцать
Гогоча и прыгая
Они кидались огрызками яблок
Распугали всех птиц
Надломили дерево
Попали в меня орехом

Я заорал на них что было силы

Они лишь отбежали в глубь парка...

Отвратительная
Безумная
Маленькая
Легкая
бешеная

стайка
ангелов

Виктор Черкевич



Такой чистый снег!
Выйду сегодня во двор
В новых ботинках.



Виктор Куллэ

ОТОГРЕВАЮЩАЯ РЕЧЬ

Как ни парадоксально, задача критика сводится не к критикованию (либо восхвалению) стихов препарируемого автора — но к их классификации. «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...» — упорствовал Мандельштам. Последующие поколения любили задаваться вопросами более практическими: куда идет поэт? Или — не к ночи будь помянуто — куда ведет он верных читателей? Т. е. претендовали уже не только на прошлое стихотворца (его корни, генеалогию), но и на будущее. Строили прогнозы по поводу не написанных еще стихов, порой даже подсказывали — в каком направлении двигаться. А то и подталкивали. Злосчастному стихотворцу, прошлое которого исчислено и взвешено, а будущее спрогнозировано, только и остается, что жить настоящим. Однако и настоящее также давно стало объектом классификации: настоящее оно — или не очень настоящее; актуальное — либо культурно невменяемое. Помню ледяной холодок по хребту, когда коллега-бродсковед с гордостью продемонстрировал мне исполненный академического достоинства том с говорящим названием: «Как работает стихотворение Бродского». Ведь если — в пределе — механизм работы стихотворения может

быть расчислен, то мы не пресловутую «смерть автора» получим, а самую натуральную смерть текста. Невозможность текста, либо — того хуже — дурную его бесконечность. Проще говоря — текст, подобно Гермесу Трисмегисту, сам себя оплодотворяющий и сам себя порождающий. При отсутствии автора.

Вот почему с годами я все чаще стремлюсь увилить от написания откликов на стихи любимых поэтов. Книга, не перечитываемая любовно, но испещряемая пометками для грядущей статьи, — утрачивает свою тайну. Она подобна бывшей возлюбленной, от которой только и осталось, что посвятительные инициалы над стихами да имя, скрупулезно занесенное в донжуанский список. Воистину: каждая тварь после соития грустна, как утверждал вослед древним покойный Венчикка Ерофеев. Но ведь после соития же — т. е. после тех самых, по Канту, «механических телодвижений, лишенных метафизического смысла!» А если все-таки любовь?

Вышесказанное — на деле — лишь попытка скрыть и как-то оправдать собственную беспомощность. Дело нешуточное: сочинив десятки статей всевозможных — перечитываешь стихи человека и обретаешь новое зрение. Ты с человеком этим давно уже не просто коллега по цеху, а друг, практически все им написанное тебе известно, невесть сколько воздуха сотрясено на литературных посиделках. И вдруг выясняется, что все это время ты человека попросту не знал. Читал его стихи глазами, да и в авторском исполнении слышал, любил их, какие-то даже наизусть помнил — и при этом ну буквально *ни-че-го-шень-ки* в них не понимал! Стыдно-то как...

Именно так у меня стряслось с давно задуманной статьей о поэзии Ирины Ермаковой. Я честно проштудировал с карандашиком книжки стихов — уже не читательского удовольствия ради, но пользы дела для. Перечел большую часть написанного о ней коллегами и сделал полезные выписки. Уже собрался было приступить к той самой, будь она неладна, классификации, к выявлению каких-то закономерностей и связей — и вдруг понял, что сказать практически нечего! Более того — мои коллеги, уже написавшие о поэтике Ермаковой свои умные и замечательные статьи, тоже, в сущности, не знали что сказать! Будучи людьми высокопрофессиональными, они, естественно, маскировали эту беспомощность проницательными наблюдениями и чрезвычайно выверенными умопостроениями — однако за всем этим просвечивали те же, что у меня сейчас, растерянность и восхищение. Критический разбор на глазах становился признанием в любви. Не панегириком, а именно признанием в любви — ибо предшественники у меня были сплошь людьми исключительно достойными.

Каюсь — и я решил не выбиваться из общего ряда. То, что вы сейчас читаете — не критическая статья, но еще одно признание в любви к стихам Ирины

портреты

Ермаковой. Любовь, как известно, ослепляет. Объект любви не может быть подвергнут анализу, а ежели подобное случается — то либо анализу грош цена, либо самоёй любви. Однако человек, даже любовью ослепленный, в состоянии анализировать себя самого — прежде всего, изменения, которые обретенное чувство в нем вызвало. Говоря проще: объяснить *за что любишь* невозможно, но подметить каким-то новым, обостренным зрением, *что* привнесла в твою жизнь негаданная любовь — вещь вполне посильная.

Изложенное ниже — не критический очерк поэзии Ирины Ермаковой, но попытка проанализировать те изменения во взглядах на природу стихотворчества (и даже мироустройства), которые произошли с пишущим эти строки под влиянием пристального прочтения объемного корпуса ее стихов.

Прежде всего — изменились казалось бы давно уже устоявшиеся критерии литературного вкуса. О том, что — по Пушкину — истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности, — всяк дурак из книжек знает. Закавыка в том, что мы под этими двумя *со-* понимаем. Для меня, к примеру, всегда было аксиомой, что поэзия попросту не может обходиться без бритвы Оккама. В противном случае излюбленное «наилучшие слова в наилучшем порядке» попросту утрачивало смысл. Невовлечение в природу стиха избыточных сущностей сопрягалось с формулой Кольриджа самым естественным образом: если слово, эпитет, смысловой нюанс избыточны — значит, либо слова найдены не наилучшие из возможных, либо порядок их неидеален.

Избыточности поэтики Ермаковой касаются в той или иной форме едва ли не все, о ней писавшие. Ее мир перенаселен — воистину, как улей, давший название последней из ее опубликованных книг стихов. Читатель буквально задыхается от обилия разнообразных запахов; в глазах пестрят краски, присутствующие палитре не импрессиониста даже, но скорее фовиста; звуки неопишутемы — от жизнелюбивого барочного концерта до выверенного минимализма, от джазовой импровизации до каких-то восточных инструментов с непроизносимыми названиями. Всё, как говорят англосаксы, *too much*.

Подобная избыточность встречалась в нашей поэзии и раньше: достаточно вспомнить Цветаеву и Маяковского, Сельвинского и, предположим, раннего Рейна. Однако она: а) артикулировалась как прием романтического противостояния филистерскому миру; б) попросту служила своеобразной бродильней, из которой со временем выкристаллизовывалась собственная оригинальная поэтика. Проще говоря — избыточность в той или иной форме являлась исчадием хаоса: либо как антитеза космосу одряхлевшему, либо как строительный материал для космоса грядущего. А вот в стихах Ермаковой избыточность выступа-

ет в роли универсальной основы миропорядка. Именно она, а не жалкие потуги людей, либо даже целых культур, что-либо структурировать противостоит все-ленской энтропии. Избыточность эта парадоксальным образом гармонизирована, более того — она несет в себе намек на разумность и одушевленность. Проще говоря — мироздание отнюдь не являет собой арену борьбы гармонии и энтропии, космоса и хаоса. То, что мы привыкли понимать под космосом, или «музыкой сфер», — есть на деле лишь частный случай хаоса. Но хаоса не разрушительного, а животворящего, синонимичного самой жизни.

Едва ли не частным примером подобного взгляда на гармонию является удивительная недискриминированность мира Ермаковой. В нем, кажется, нет дурных цветов и звуков, нет недостойных людей, нет неудачных сочетаний слов. И в самом пропащем персонаже, и в самом затертом языковом клише всегда просвечивает начальная праздничная изнанка. Я бы даже сказал — благодатная. Ибо такой миропорядок, вероятно, и является милосердным в самом предельном, какое только можно помыслить, понимании этого слова.

На кончике языка вертится красивое слово «пантеизм» — впрочем, это лишь запоздалая попытка навесить ярлык, дать наименование тому, что человек поименовать бессилён. Ибо если это и пантеизм, то довольно далеко ушедший как от античной натурфилософии, так и от высокомерия веданты. Некий аналог ему можно найти разве что в натурфилософских построениях Гёте, какое-то время увлеченного идеей Спинозы об осуществлении Бога в вещах. Правда, понятие «вещь» в таком случае следует распространить на всякий сколь угодно простой либо сколь угодно сложный элемент мироздания. Допустить, что душой обладают не только *все* живые существа, но вообще все объекты материального (и не только) мира: горы и облака, природные стихии и канувшие в Лету цивилизации, пространство и время, цвета и звуки, а — главное — слова.

Человек, стихов Ермаковой не читавший, вправе счесть мои слова пустым разглагольствованием — так вот вам стихотворение, одно из любимых. Оно достаточно кратко, чтобы процитировать целиком.

Распушилась верба холмы белеют
Слух повязан солнцем дымком и пухом
Ветер утреннее разносит ржанье
Треплет наречья

Вверх пылят по тропам ручьи овечьи
Колокольцы медные всласть фальшивят
Катит запах пота волненья шерсти
К Южным воротам

Голубь меченый взвинчивает небо
Блещут бляхи стражников шпили башен
Полон меда яда блаженной глины
Улей Господень

Никаких долгов никаких иллюзий
За плечами жар — позвоночник тает
И душа как есть належке вступает
В праздничный Город

Ну и что это за «праздничный Город», что за «Улей Господень»? Небесный Град? — но разве возможны в нем пот и фальшивые звуки? Как понимать стоящие в одном ряду «мед», «яд» и «блаженную глину»? И что есть эта самая «блаженная глина» — блаженна она потому, что еще не познала тяжести творщей десницы, либо наоборот — потому что уже преображена в акте творения? Слова, как у Чжуан-цзы, лишены своего изначального смысла — они лишь чреватые смыслом, который суждено вложить в них читающему. Вот оно, едва ли не до предела доведенное осуществление цветаевского вопрошания о сотворчестве!

Если антропологической функцией поэзии является обретение человеком нового знания о собственной природе, то стихи Ирины Ермаковой соответствуют этому требованию едва ли не наиболее кардинальным с времен Бродского и Айги образом. А может быть — со времен Мандельштама и Хлебникова. Они предлагают человеку возможность взглянуть на себя и на мироздание со стороны, под ракурсом, ранее в поэзии небывалым. Поразительно, но эта новаторская, даже революционная по сути своей поэтика обладает подчеркнуто целомудренным, ненавязчивым инструментарием. На первый взгляд в стихах Ермаковой вообще отсутствует какое-либо формальное новаторство — неизменный Санчо Панса всякого большого поэта. Однако внимательное вчитывание в них (точнее — внутреннее проговаривание) обнаруживает изощренную фонетическую и метрическую организацию. У Ермаковой идеальный слух — подозреваю, зачастую он далекоавто обгоняет сознание в процессе сочинения. Музыкальная организация ее стихотворений может быть подчеркнуто неброской — а может вдруг обернуться головокружительным метрическим кульбитом. Замечательно, что — повторюсь — стремление к самодовлеющему инструментарию ей, похоже, и в голову не приходит. За очевидной ненадобностью — ведь и без того можно, слегка интонируя, симитировать любое стилевое клише так, что оно зазвучит как новое.

У нее все идет в работу. Думаю, это следствие того, что она — совершенно инстинктивно — избрала основой своего поэтического мировоззрения *женскость*. Поэтов, даже великих поэтов женского пола российская литература знает, барышень-поэтов, суффражисток-поэтов и просто поэтесс в ней с избытком. Как и «простых русских баб». А *женщины* — со своим иным, едва не инопланетным для мужиков подходом к миру, который она не стремится никому навязывать, не приспособливает под мужские правила, но от которого ни за что не отступит, — почти не бывало. Женщина — всегда хозяйка; и значит, даже бытовые мелочи, если они находятся в рабочем состоянии, на выброс не идут. Ну жалко их в конце концов! А каким образом старый кусок материи будет перекроен годы спустя, чтобы превратиться в шедевр высокой моды, — строго говоря, не нашего мужского ума дело.

Вот пример, на мой вкус — достаточно наглядный. Некогда Ирина Ермакова прославилась как соавтор книги «переводов» из придуманной японской поэтессы Йокко Иринати «Алой тушью по черному шелку». Стилизация всегда риск. Прежде всего — риск заиграться, выродиться в пародию. Однако в случае Иринати все прошло благополучно. Более того — с огромной пользой. Я вовсе не об уроках минимализма, лаконичности выразительных средств и прочих благоглупостях, которые приходят в голову, когда разговор заходит о японской поэзии. Даже не о разности восприятия передаваемой иероглифами информации правым (образным) и левым (логико-символическим) полушариями мозга*. Оба урока, вынесенные Ермаковой из ее романа с японской поэзией, относятся скорее к области композиции. Первый из них — буквально физически осязаемое значение пауз между словами, тишины, в пределе — безмолвия дзен:

Омут тих. Ни черточки в затоне.
Никакого смысла в жизни нет.
Речь пылает. Заслонюсь ладонью —
пальцы розовеют на просвет.

Хор молчит, но всхлипывает пена.
Чиркает зарница за рекой.
Ты сейчас похож на Демосфена
с камешком учебным за щекой.

* Об этом замечательно сказано в одной из первых статей, посвященных поэзии Ермаковой: Владимир Губайловский. Борисов камень. — «Новый мир» № 2/2001.

Говори. Смываются детали.
Чаша переполнена — разлив.
Уплывают ремешки сандалий.
Я на самом деле только миф.

Посему кромсает воду в гневе
речь твоя, подобная мечу.
Браки разрушаются на небе.
Говори, покуда я молчу.

Мужское говорение воспринимается как сотрясение воздуха, как милая простительная слабость, от которой на деле ничего не зависит. Вода, кромсаемая в гневе мечом, остается собой — целостной, незамутненной и порождающей жизнь. Слова — как в искусстве дзен — возникают не из сказанных ранее слов, а из предшествующего им молчания.

И еще один урок. Владимир Губайловский в уже упомянутой статье замечательно сказал об особом искусстве составления книги, присущем японской традиции: «Хайку... это всегда реплика в диалоге. В том диалоге, где Басё отвечает жившему за четыреста лет до него Сайгё, и отвечает так, как будто они сидят за одним столом. Этот разговор продолжается тысячелетия, поэтому высшим мастерством считалось не создание новых хайку, а составление антологий — собраний лучших или тематических хайку разных поэтов. Один и тот же образ, повторенный тысячи раз, например, мокрые рукава — символ печали, набирает огромную инерцию, и даже небольшая его вариация, малейшее отклонение от традиции прозвучит свежо и революционно».

Так вот — Ермакова попросту распространила этот принцип на композицию собственных сборников. В трех ее последних книгах — «Стеклянный шарик», «Колыбельная для Одиссея» и «Улей» — каждое стихотворение является полноправным участником полилога. Иногда это внятная и четко артикулированная речь, иногда — воистину «всхлип пены». Через страничку от изящной танки

Кончиком пальца
скользнуть по одежде твоей,
разбросанной как попало...
Но осторожно,
чтоб ты не заметил,

— следует такое, например, кристально ясное стихотворение:

Когда ты говорил мне: посмотри, —
 ладонью больно прижимая веки,
 в округе останавливались реки,
 просвечивали пальцы изнутри,
 и небеса под воду шли на дно,
 речных распугивая постояльцев,
 и я смотрела кроткое кино
 сквозь розовую дрожь холодных пальцев...

Возможно, я заблуждаюсь, но мною эти стихи воспринимаются как ответ Женщины на один из величайших шедевров любовной лирики XX века — «Первые свидания» Арсения Тарковского. Причем ответ, данный на языке, внятном оппоненту. Это вообще одна из удивительных особенностей поэзии Ермаковой — умение, в случае необходимости, влезать в шкуру чужой поэтики. Неизменно оставаясь при этом собой. Вероятно, Мандельштам все же погорячился, утверждая, что писание стихов и актерство — вещи полярные. На деле в основе и того, и другого лежит отчасти и медиумическая функция. Как ее ни именуешь — голосом Музы, диктатом языка или системой перевоплощения. Разница заключается в том, что традиционно стихотворец настраивается на какую-то одну волну — и усиленно переводит в упорядоченную речь улавливаемые им сигналы. В случае Ермаковой речь идет о своеобразном сканере, который стремится уловить сигналы в максимально широком диапазоне: от рассеянных в воздухе подобно замерзшим словам Пантагрюэля обломков античных мифов — до перебранки соседей за стенкой и невнятного бормотания местного юродивого. По сути, предмет ее устремлений — озвучить все живое (или бывшее некогда живым). Уже не могущее говорить, либо изначально лишенное речи. Озвучить, понимая и сострадая. Т. е. отогреть своим дыханием те самые — замерзшие в великолепной метафоре Рабле — слова.

Ровно поэтому сам образ автора в ее стихах не то чтобы трудноуловим — но не поставлен в центр мироздания. Она, похоже, слегка стесняется привлекать внимание к собственной персоне — вокруг ведь столько всего замечательного! Как всякий истый поэт, Ермакова сочиняет стихи не из потребности одачить читателя изысками своего богатого внутреннего мира — но о людях и для людей. Просто чтобы им стало чуточку теплее в окружающем бесприютном мире. Человек может отогреть другого человека теплом своего тела, своим дыханием — но на расстоянии это можно сделать только речью. Мне от речи Иры стало теплее. Спасибо.



Юлий Хоменко

• • •

Парк осенний — в Вене ли, в Москве ли —
На своем лопочет языке.
Русский ли, австриец — еле-еле
Там, в конце аллеи, вдалеке
Видимый — не даст, конечно, справки,
Веткою окажется в ответ
На вопрос: втыкает кто булавки
Звезд в небес темнеющих вельвет?

• • •

Как пройти к флоридсдорфскому госпиталю? —
Спрашивает средних лет
Интеллигентного вида австриец.
Подробно объясняю дорогу.
Ведь то, что госпиталь
Закрыли года два назад на ремонт,

А потом и снесли,
Могло мне просто присниться.



Одноногий аккордеонист
Вытанцовывает по клавишам аргентинское танго.
Жизнь прекрасна.



Напоминают Ленинград...
Ну, Петербург — не в этом дело —
Имперской выправкой оград
Сады и парки. Здесь сидела
Старуха-кайзерша, играл
Ребенком кайзер Франц-Иосиф:
В снегу барахтался, орал,
Монарший пальчик заморозив...



У Шуберта большие уши,
Подслеповатые глаза.
Скорей бы в Рейн его — на суше
Ему барахтаться нельзя,

Негоже в скомканной постели,
Топорща жабры, ждать конца.
Его судьба — судьба форели
На звонкой удочке творца.



То ворона скользнет с плеча
Черной фабрики закопченной,
То пожарная каланча
Головою качнет ученой...

Да, вот эту кафешку, да,
Этот самый маршрут трамвая

(Мной не езженный никогда)
Рад приветствовать, узнавая.



Все пожухло, все поблёлкло.
Но зато картошка, свекла
Тут и там темнеют в куче.
А над ними ходят тучи
В телогрейках драных, старых:
Не в Париже на бульварах,
Нет — в небесном сельсовете
Знать в чести одёжи эти.

ПРЕДМЕСТЬЕ ВЕНЫ

Штаммерсдорф — это то, про что
Очень сложно сказать словами.
Лучше взмахами — от пальто
Долгополыми рукавами:

Это — ворон, а это — дым,
Ну а это — усохший тополь.
(Был ли шепотом молодым
Он — одеревенелый вопль?)



Ароматом весны потянуло,
Хоть тянуть бы весной не должно:
Лишь вчера, оттревожась, уснула
Вся земля летаргическим сном.

И дубы, и березы, и ели,
И другие деревья вокруг,
Скособочившись, заиндевели,
Отболели — и на ж тебе вдруг.



У заваленных снегом
Венских домов
Проступают московские скулы

Лопата
Скребущая тротуар на Ротентурмштрассе
Чертыхается по-сивцеввражски



По дороге в детский сад
Были горы — не сугробы,
Не дома, а небоскребы —
В синем крошewe фасад.

На обратном же пути
Все растаяло, дома же
(Девятиэтажки даже,
А тем более — пяти)

Измельчали — не найти.



Церковь
Переоборудованная под столярную мастерскую

Облако
Вследствие отсутствия креста
Беспрепятственно проплывающее над самым куполом



Что если бы я родился женщиной?
Или японцем?
Какой-нибудь кошкой?
Или вот этим жуком?

Лучше не думать.
Ползет себе и ползет.



Есть новые рамы и старые рамы
Надменны одни а другие упрямы

Как будто и впрямь за судьбу не в ответе
За ними живущих ни те и ни эти

А только одна изначальная рама
Что так до конца и не вымыла мама

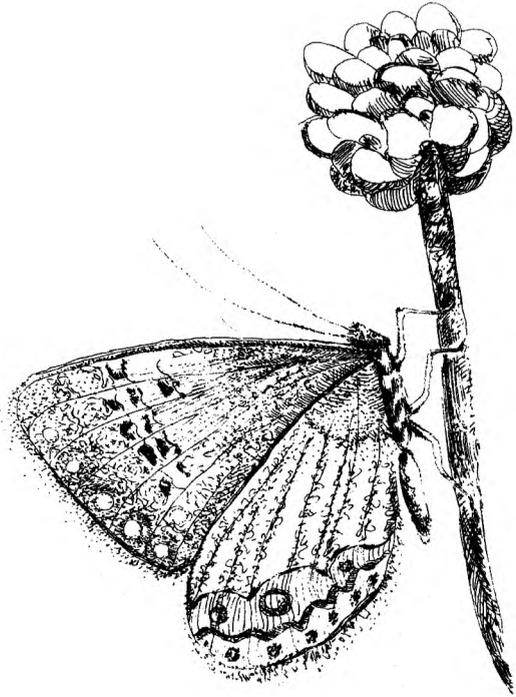
Хоть помнится мыла до блеска до лоска
Досадная в небе осталась полоска

Не то реактивного след самолета
Не то совершенно нездешнее что-то

Висит и не тает и сделалось зябко
И на пол упала усталая тряпка



Грачи прилетели,
А Саврасова нет.
Не улетать же обратно.
Остались.
Вьют гнезда.





Арсений Ли

• • •

Романтическая бледность
тетеньки-земли.
Опереточный убийца месяц, не юли,
наклонись над нефтебазой,
глянься в тусклый камский лед...
Не пугайтесь, тетя, этот ножик
не убьет.

• • •

В детстве я относился с уважением
К крупным деревьям — сосна, береза...
Не любил иву и все, что с ней связано, —
Соловьев, влажную пойму...
Сейчас мне нравятся степи — чтобы совсем
Никаких условностей...

Так же и с женщинами.



Вот эти четверо и я
как будто-бы уже встречались,
как будто бы родня моя,
а я не помню никого
и не от радости, а от того
так глупо улыбаюсь.

У клуба, детства на краю,
воздев растресканные руки,
четыре ангела разлуки
стоят в березовом аду.
Я тоже между них стою,
протягивая к небу руки.



Ничего не будет, только эхо
И еще, в груди,
Этот полудикий опус, эта
Вечность расстилалась перед ни...
Перед нами растворялась бездна —
Только эхо, больше ничего,
Маленькая детская прореха,
Золотое сло...

ТРАДИЦИЯ

Валентину Короне

Мы, неучи, восхищались старой советской профессурой,
Которая восхищалась старой советской профессурой,
Которая восхищалась старой царской профессурой,
По вине которой все и случилось.



Ирине Мамаевой

В тени деревьев, в тени акаций пыльных
в заброшенном саду.

Ты продолжаешь монолог дебильный
у Бога на виду...

Все так серьезно — тезис... антитеза... нет доводам конца —
так, будто бы на самом деле берешь в расчет Творца.



Так успеваешь вволю человек
Накуролесить за зиму, что страшно
Вообразить — сейчас растает снег,
И вытает — как не смежить здесь век —
Весна что труп, нага и безобразна.



Настрой меня, Господь,
На этот звук —
Я постараюсь вторить
нефальшиво
Биенью твоего речитатива:
— Тук-тук...



Дмитрий Тонконогов

ДОМ

Где же ты шлялась? Ты все прозвала.
Время ушло, как вода из подвала.
На клумбу посажены львиные зевы.
На лавку посажены старые девы.
И затушив о каблук беломор,
наш участковый выходит во двор.

У магазина Василий Васильч,
блядская сволочь, пузатая мелочь,
даром жена его пилит и пилит,
он же не слушает, смотрит на девочек.
И так говорит мне: студент, запиши —
живу для желудка, умру для души.

Где же была ты? Тут все изменилось,
время открылось, и время закрылось.

Я не был в кино лет, наверное, двадцать,
но в Планетарии целоваться
круче namного, среди разных светил
тело твое как свое изучил.

Солнце нагрело дорожки асфальта.
Ласточки делают низкое сальто.
И ночью, светильник ума погасив,
какой-нибудь полузабытый мотив
на съемной квартире с холодной стеной
ты крутишь и вертишь и хочешь домой.

ВЕЩИ

Детонька, куда вы пропали? Почему не звоните?
Меня навещает Сонечка, последняя из могикан.
Ночами не сплю, перед глазами Юпитер,
а может, и солнце, садящееся в океан.

Вчера приходила знакомая Плисецкой,
показывала фотографию, где она в компании детской
позирует объективу, а рядом с ней Майя,
ей бы поспать, бледная вся и худая.

А представьте: на свете только мы с вами,
гуляем по проезжей части или сидим где-нибудь.
Приходим домой и глубоко засыпаем,
так глубоко, что не выдохнуть, не вдохнуть.

Точно подметил, кажется, Алексей Силыч Новиков-Прибой:
все, что было моим, возьмет себе кто-то другой.
Но очень сомнительно, случись мне капут,
что курочку, масло и эту, забыла как называется, заберут.



Юрий Орлицкий

СТРОФИКА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Говоря об особой, по сравнению с прозой, организованности стихотворного текста, имеют в виду прежде всего так называемую двухмерность стихотворной речи: в отличие от прозаической, она разворачивается одновременно по горизонтали, слог за слогом, и по вертикали, строка за строкой.

В зависимости от выбранной поэтом системы стихосложения, каждая строка организуется по тому или иному принципу: по количеству слогов — в силлабике, по количеству ударений — в тонике, по количеству того и другого и упорядоченности интервалов между ударениями — в силлаботонике. Исключение составляют раешный (рифменный) и свободный стих, где полностью отсутствует упорядоченность расположения слогов и ударений внутри строки; при этом в раешнике обязательно рифмуются строки, чаще всего — соседние, а в свободном стихе нет и рифмы.

Само явление стиха возникает, условно говоря, при появлении второй строки: однострочные произведения, в том числе и так называемые моностихи (одностроки) могут восприниматься читателем и как стихотворные, и как прозаические с равными на то основаниями: недаром видный поэт и теоретик стиха Владимир Бурич предложил для них в свое время термин «удетерон», то есть — «ни то ни другое», ни стихи ни проза.

Вертикальная организация стихотворного текста (то есть способ упорядочивания строк) и называется строфикой, а фрагменты, на которые при этом автор делит текст, со-

ответственно, строфами (если текст состоит из одинаковых или упорядоченных фрагментов) или строфоидами (если эти фрагменты принципиально не упорядочены).

Строфическая организация стихотворного текста прямо связана с природой входящих в него строк: так, в силлабическом стихе (и, кстати, в рашебнике) строфы, как правило, рифмуются попарно и образуют, таким образом, строфы-двустушия, которые могут отделяться друг от друга пробелами; в тонике или силлаботонике строфы могут состоять из разного числа строк, чаще всего — четного (поскольку для образования рифмы нужно минимум две строки, которыми при рифмовке поэты чаще всего и ограничиваются); в свободном стихе господствует так называемая свободная, или смысловая, строфика — текст делится на строфоиды разных размеров в соответствии с авторским замыслом выделения завершенных фрагментов текста (примерно так же, как в прозе).

Силлабическая (в Европе) и силлаботоническая (в России) традиция выработали сложную и разнообразную строфику, однако большинство строф в классическом стихе составляют четверостишия (катрены) или их объединения и модификации, связанные с теми или иными способами рифмовки. В русской поэзии XVIII — начала XX вв. наряду с ними применялись и другие виды строф: трехстишия, пятистишия, шестистишия и т. д.; однако в советский период русская поэзия предельно сократила строфический репертуар, сведя его в основном к катренам. Изредка встречались сонеты — их писали в те годы, например, Николай Ушаков, Илья Сельвинский, Владимир Солоухин.

Однако в последние десятилетия в поэзии нашей снова активизировались строфические формы, в первую очередь — именно традиционные, сложившиеся в Европе в эпоху Возрождения и закрепившиеся в русской поэзии в XVIII—XIX веках. Самым популярным из них по-прежнему остается сонет и разнообразные его варианты, но в ходу и терцины (особым образом зарифмованные трехстишия — их обессмертил своей «Божественной комедией» Данте), рондо, триолеты и т. п.

Заметное место занимают сегодня в русском стихе и строфы, подражающие античной метрике: элегический дистих, идущий от традиции гексаметра, и различные сложные строфы, подразумевающие чередования разных стоп в разных строках, — так называемые логазды (наиболее известные из них — сапфическая и алкеева строфа, но встречаются и другие).

Наконец, в последние годы все чаще используются строфические формы, ориентированные на восточную традицию: прежде всего, на японские трехстишия (хайку) и пятистишия (танка) и на персидские двустушия (бейты) — самой популярной формой, построенной на их основе, стали рубайи.

Разумеется, доля всех перечисленных строф в общем объеме стихотворной продукции не столь велика, однако именно произведения, написанные оригинальной (на фоне четверостиший и верлибрических смысловых строфоидов) строфикой сразу бросаются в глаза. А есть и авторы, решительно предпочитающие особые формы строфики, — например, поэты-сонетисты (такие, как Борис Романов) или те, кто ориентируется на поэзию хайку.

Я попробовал проанализировать строфический репертуар журнала «Арион» (как известно, дающего достаточно представительный срез современной русской поэзии) за

2008 год. Среди полутысячи опубликованных двумя сотнями авторов в четырех номерах этого года стихотворений большинство, действительно, написано традиционными катренами и свободными строфоидами (в журнале вообще печатается много верлибров).

Что же до более изощренной строфики, то ее использовали в своих стихотворениях 18 поэтов: двустишия (С.Литвак, О.Коробкова, А.Переверзин, И.Фаликов, И.Паньков), трехстишия (не терцины!) (Б.Херсонский, Н.Аришина), пятистишия (В.Иванов, О.Дозморов), шестистишия (А.Бабанская, Д.Плахов, И.Фаликов, И.Паньков), восьмистишия (С.Литвак, В.Иванов, В.Павлова), трехстишия-хайку (А.Тоф, А.Пак, А.Бартов), сонет (А.Дьячков), усеченный сонет (В.Боярский). Оригинальную, «авторскую» строфику предложил читателю в четырех стихотворениях В.Строчков, объясняющий свои (автора) попытки следующим образом:

...но сколь он ни пучит поблекших ланит,
подобно истлевшей рубахе
строфа расплзается. Что там скрывать:
уже бесполезно ее лицевать.

Интересно, что наиболее адекватным транслятором традиции (прежде всего — Серебряного века), в том числе и строфической, оказалась русская неподцензурная поэзия второй половины XX века. Так, среди авторов московского андеграунда самыми плодотворными «строфотворцами» предстают поэты так называемой «лианозовской школы» во главе с Евгением Кропивницким. Для его поэзии характерно сложное сочетание подчеркнуто традиционной, можно даже сказать консервативной формы и нарочито сниженного, примитивистского ее наполнения.

Сонет был любимой структурно-жанровой формой Кропивницкого; им написана целая стихотворная книга, датированная полувековым интервалом — 1912—1971, в которую вошло 45 стихотворений; встречаются сонеты и в других его книгах. Примечательно, что сонеты Кропивницкого органично входят в разнообразный контекст избираемых автором традиционных строфических форм, включающих разностопные шести- и восьмистрочные строфы с различной рифмовкой, а также такие строгие формы, как терцины, триолеты и газеллы.

При этом, как уже говорилось, Кропивницкий использует эту традиционную строфику, обычно ассоциирующуюся с «высоким» содержанием, для описания своей излюбленной материи: убогого и страшного быта городских окраин советской России.

Вот, например, его сонет 1954 года, написанный по строгой строфической схеме традиционным сонетным размером — пятистопным ямбом, с точным соблюдением рифмовки по английской схеме («Смерть пьяницы»):

Назююкался изрядно
И покачиваясь пел;
Совершенно ошалел:
«Хорошо! ей-ей — приятно!»

На гармошке на двухрядной
Кто-то ахово гудел...
«Танцевать!» — Не смог. Сопел.
Не сумел... (Брюзжал чуть внятно.)

Было плохо. Жутко. Ах!..
Он под вечер лег в канаву
Переваривать отраву.

Вскоре помер. Ах — он прах —
Стал он синий, стал лиловый...
Кто-то снял костюмчик новый.

Обращаются к сонету и другие поэты-лианозовцы. Так, известный более всего своим авангардным радикализмом Игорь Холин, явно в подражание Кропивницкому, пишет собственный «барачный» мини-цикл «Три сонета», тоже вполне традиционный (французский) по форме и при этом довольно необычный по тематике (приведем лишь первый текст — «Две смерти»):

Дуб. Клен. Береза. Ель. Сосна. Ольха.
За лесом луг. За ним крутая впадина.
Внизу камыш. Осока и река
Сверкает, извиваясь, словно гадина.

И сразу же за ней в деревне Надино
Могилы воина, фронтовика.
На шпале надпись: «Здесь в боях за родину
Погиб сержант 145 полка».

А в сельсовете слышен пьянки гам,
Собрались гости из района там.
Сегодня праздник, юбилей колхоза.

Миронов настобался до сшибачки,
Орал и охал, ползал на карачках...
И умер утром дома от склероза.

В отличие от своих более старших товарищей, лианозовец по происхождению Генрих Сапгир не просто демонстрирует в многочисленных сонетах владение этой строгой традиционной формой, но и активно экспериментирует с ней. Кстати, книга «Сонеты на рубашках» — единственная в его творчестве, написанная не сразу, а создававшаяся, по сути дела, в течение большей части творческого пути — с 1975 года практически до конца жизни.

Я — член но не каких-то академий!
Я — орган! но не тот куда «стучат».
Я — прародитель всех твоих внучат,
Я — главный винтик в солнечной системе,
Я от природы лыс и бородат,
Я — некий бог издревле чтимый всеми,
Я — тот дурак... Я — тот библейский гад...
Змий своенравен: нервы, место, время,
Пусть хочешь ты, да я-то не хочу.
Я — тряпочка. Я — бантик. Бесплезно
Меня дружок показывать врачу.
Но чу — почуял! Как солдат в бою,
Я поднимаю голову свою,
Стою горячий, толстый и железный.

(«Пурап»)

Еще изысканней и нетрадиционной рифмовка в другом сонете, где в катренах используется не две, а четыре, причем непарные, рифмы («Мне 12 лет»):

Весь встрепанный и потный со двора
Вбежал: отец!.. И сразу тихо стало.
Из темных рук бумага выпадала —
И той бумаге не было конца.

Он плакал половиною лица
Над Витебском, над мятой похоронкой —
И горе вдаль веревочкой — воронкой
Закручивалось — дымная дыра.

Устами — всеми звездами, крестами
Отец рычал, хрипел: «Будь проклят Сталин!»
Обмолвился?.. Ослышался я? да?

Не Гитлера винил он в смерти сына...
Пусть жжет вас пламя Страшного Суда! —
Да керосина больше! керосина!

Однако наряду с правильно или вариативно по отношению к норме зарифмованными ямбическими сонетами у Сапгира встречаются и сонеты с разными типами отступлений: это могут быть и хорей, и трехсложники; равно- и разносложный и даже вольный стих; попадают как рифмованные, так и белые строки; встречается в сонетах и тонический стих, и даже верлибр, в котором только количество строк и деление текста на кат-

алгебра гармонии

рены и терцеты позволяет говорить о сонетной форме (а точнее, о ее имитации). Вот пример сонетоподобного текста, насыщенного стиховыми переносами, резко деформирующими «первоначальный» прозаический текст, разбивая его на строки, заканчивающиеся рифмоидными созвучиями — из прозаического нехудожественно текста (разумеется, созданного им искусственно), Сапгир создает стихотворение, вполне соответствующее формальным признакам сонетной формы («Сонет-статья»):

«Большая роль в насыщении рынка товарами принадлежит торговле. Она необычный посредник между производством и покупателями: руководители торговли отвечают за то, чтобы растущие потребности населения удовлетворялись полностью, для этого надо развивать готовые связи, успешно улучшать проблемы улучшения качества работы, особенно в отношении сферы услуг, проводить курс на укрепление материально-технической базы, активно внедрять достижения техники, прогрессивные формы и методы организации труда на селе»

А вот завершающий фрагмент сонета, написанного свободным стихом («Детство»):

...Английская борзая глядела и шумно дышала
Дали мне колпак и стали толкать: иди мол домой
Выменяли теткин шаль на водку и черняшку
От Совинформбюро: после длительного сопротивления
Мы стояли в снегу перед чернеющей часовой
Мы шли и шарили глазами подростки — я и Оскар
На углу Садово-Самотечной и Котельнической
Конь оборотился ершом и бултых в

Кроме того Сапгир пишет «Неоконченный сонет», состоящий из двух катренов, одного терцета и одной короткой полустроки; двойной сонет «Фриз разрушенный» — «Фриз восстановленный», первая часть которого представляет собой правую сторону текста, словно бы разорванного пополам, что обеспечивает ему сонетную рифмовку, но не позволяет понять смысл текста; вторая часть вроде бы восстанавливает смысл, однако последняя строка — «нет разгадки!», так и «остаётся» фрагментарной. В этом же ряду можно назвать также двойной «Новогодний сонет», состоящий из чистого листа с заглавием и посвящением (то есть так называемый «вакуумный текст») и комментирующего его второго сонета; «Рванный сонет», написанный верлибром и завершающийся «лишней» пятнадцатой строкой — «хвостатый», в традиционной терминологии, и т. д.

Среди стихов петербургской школы наиболее известны, разумеется, сонеты Бродского, прекрасно проанализированные в ряде работ О.Федотова, который насчитывает их 53, не считая переводов. В основном они достаточно традиционны по форме, хотя в ряде случаев поэт обращается и к нетрадиционным для сонета типам стиха: логаяду, дольнику, тоническому стиху.

Автором двадцати сонетов был и другой крупнейший петербургский поэт, при жизни считавшийся одним из главных конкурентов Бродского на поэтическом Олимпе северной столицы, — Леонид Аронзон. Сонетная форма призвана была утверждать тот дух высокого эстетизма, которым дышала его поэзия. Тем не менее в ней был весьма силен и бытовой призыв, во многом объясняющий сонетные «вольности» Аронзона — например, то, что некоторые из них написаны вольным ямбом:

Преодолев предел паралича
усилием, отсюда незаметным,
сорвался вниз, камнями звуча,
но каждый миг еще зачем-то медля,

и каждое усилие последним
казалось в чередех его потуг
и мук,
рассчитанных намедни.

Такой же путь проделывал и звук,
и все вокруг
жило преодолением.

И только поза в мягком кресле
была б чертой извечной, если б
к ней тот же не привел недуг.

(«Движение»)

Однако самый известный сонет Аронзона — так называемый «Пустой сонет», который обычно публикуют или в прозаической записи, или в форме рисунка, где слова сонета образуют квадратную раму вокруг пустого центра:

Кто вас любил восторженной, чем я? Храни вас Бог, храни вас Бог, храни
вас Боже. Стоят сады, стоят сады, стоят в ночах, и вы в садах, и вы в садах
стоите тоже. Хотел бы я, хотел бы я свою печаль вам так внушить, вам так
внушить, не потревожив ваш вид травы ночной, ваш вид ее ручья, чтоб та
печаль, чтоб та трава нам стала ложем. Проникнуть в ночь, проникнуть
в сад, проникнуть в вас, поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами срав-
нить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад, что полон вашими ночными голоса-
ми. Иду на них. Лицо полно глазами... Чтoб вы стояли в них, сады стоят.

алгебра гармонии

Встречаются сонеты и у не публиковавшегося при жизни ленинградца Роальда Мандельштама, а иные из своих произведений он называл и альбомами, и сирвентами, формально ничего при этом не делая ради их соответствия этим экзотическим формам стиха. И даже такой приверженец упрощенной (вполне в советском духе) метрики и строфики, как Глеб Горбовский, пишет в 1960-е довольно изощренную вариацию на темы сонета: цикл «Вольные сонеты для Анюты». Включенные в него стихотворения соблюдают схему рифмовки английского сонета, но при этом заметно варьируют метрическую природу: в цикл входят произведения, написанные анапестом, хореем, дольником — как видим, ни одного «положенного» сонету ямба. А завершает цикл стихотворение, узнать в котором сонетную форму с первого взгляда невозможно, хотя и тут соблюдена рифмовка избранного автором типа; однако и метр (вольный дактиль), и, главное, разбивка строк на полустроки серьезно маскируют его сонетную сущность:

Только — проекты...
И только — воздушные замки...
Каждой весной зарастает надеждою сад...
Разве пристойно поэту
сонетами шамкать —
в ржавые, в злые свои шестьдесят?..
Надо — сейчас! — до звонка, до отъезда
выпить все соки, все мысли земли!..
Только красивым и сильным —
в поэзии место.
Только горячие —
грели холодных и жгли...
...Режу, калечу себя,
истязую
и — уступаю другим...
Исчезаю...

(«Эпилог к сонетам»)

Не менее интересна современная судьба другой традиционной твердой строфической формы — терцин. Традиционно их связывают главным образом с дантовой книгой (правда, были и исключения — например, «Моя родословная» Пушкина). Характерно, что ленинградский авангардист Александр Кондратов свои вариации на тему этой формы прямо соотносит с «Божественной комедией»: в 1972 году он пишет «Терцины ада», начинающиеся видоизмененной цитатой из итальянского классика:

Пройдя до половины жизнь земную,
блуждаю в ней, как в сумрачном лесу.
Из хищников, что следуют за мною,

не тигра вижу — рыжую лису.
Обман! И нет Вергилия во мраке...
Лишь чертову подобен колесу

кружится мир, хвостом своей собаки
кусая всех, кто на его пути.
Мысль — электронам, роботы — абаки!

А Человеку некуда пойти.
Везде пути закрыты, перекрыты.
«ЖИТЬ ХОРОШО!» — сияет на груди

у мучеников лозунг знаменитый.
И адский город Дит, страны бандит,
дает оплот других земель бандитам...

Однако у Кропивницкого мы находим терцины, внешне строго выдержанные по форме, однако никак не связанные с дантовской проблематикой:

Ее бесстыдством упоен,
Пробыл он с нею до утра...
Наутро тихо вышел он...

Он крался поступью вора...
Желтели блеклые листья,
Была осенняя пора.

Сиреней вялые кусты
Чернели в неба светлоте.
Лежали длинные мосты.

В своей холодной наготе
Глядел лазоревый рассвет,
Обозначая четко, где

Сиял собора силуэт.

Не вполне ожидадно появляются терцины в творчестве Алексея Парщикова: в его раннем цикле «Фигуры интуиции» именно строгими терцинами (правда, без последней, так называемой «замковой» строки, завершающей рифменную целостность текста) написаны вступление и стихотворение «Перенос». А вот написавший две большие «поэмы в терцинах» «День мертвых» и «Моление о чаше» Равиль Бухараев (в первом издании

алгебра гармонии

они были названы просто «терцинами» и представляли собой два цикла стихотворений) увеличивает количество строк в каждой римфенной цепи с двух до трех, так что перед нами оказываются своего рода сдвоенные терцины: первая строка рифмуется только с третьей, а уже вторая — с четвертой и шестой, пятая — с седьмой и девятой и т. д. Кроме того Бухараев не соблюдает традиционного графического выделения отдельных терцин, а отделяет пробелами группы длиной от одной до десяти строк, что еще больше сбивает читателя.

Интересный симбиоз русского и итальянского силлабического стиха и терцино подобной строфики демонстрирует псковский поэт Евгений Шешолин; его «Псковские вирши» написаны двенадцати- и тринадцатисложником с преимущественно женской анакрузой и соответственно ямбической инерцией в начале строк:

...Тайные песни в низине души звенят:
слышишь, паломник любви моей? — Значит, скоро!
Уже вокруг тихо подпевают цветы.

Не прилизанный я мальчик века из хора,
дикие мои космы от солнца чисты,
таков как есть добреду по родному следу.

Проскачу по главной улице — чуду брат
и от ваших машин — Микула свят!
на цветущей палке моих стихов уеду!

Еще дальше от прообраза уходит Сапгир в своих «Терцихах» (характерно и название, нарочито отличное от «серьезного» дантовского, — «Волк в универсаме» — сугубо игровое, хотя само стихотворение при этом достаточно серьезно); однако сам факт принципиальной ориентации на трехстишную строфу в ироническом цикле поэта «Терцихи Генриха Буфарева», наряду с названием, придает произведению отчетливый ореол итальянской традиции:

Надоело мне бегать полям и лесам
отощал мой кайсак. Дети просят кусам
хоть горячих кругал в котелок набрасам

Сколь бетона и звона — красиво кругом!
У вокзала торгуют пустым пирогом
Кунья шапка ворует а мы не можем

В холодильнике — праздник — выходной — никого
Не несутся несущки в НИИ ни в КОО
Скрипнул зубом: поеду! пусть оно далеко

Сбил стаю — зубасты мохна
и шофер наш — такая махна
белый путь — Волохна Болохна

Вспоминали как древле в лесу
я догнал и загрыз колбасу
А теперь все — в Моксу да в Моксу...

Наконец, Геннадий Айги называет «терцинами» стихотворения, состоящие из трех трехстрочных и четырех двухстрочных строфоидов, — здесь мы имеем дело скорее с некоторым образом строфы, чем со следованием ее модели; к тому же это верлибр:

к голубя сон превращенный в сидящую тихо при первой звезде
высокой как девичий обморок
как детский ночлег на дворе!

и красными досками воздух
с луною входящий
в проемы везде

и весть-то протянута в видимом вечере к дальней заре
как переваливающийся вдоль старого дерева
мир гиацинтов

где красное поле глубоким накатом
нисходит к горе

и нежного дела одевается дух уже третий
и кровь ли цветка словно тамр индийский:

под кровлей разыгрываясь
в цветы соберется в саду

и лишь выходящий из солнца содержится в духе загаданном
светлее чем бинт

(«Весть в терцинах»)

С другой строгой строфической формой — секстинами — встречаемся в стихах нижегородца Дмитрия Зернова и того же Кропивницкого:

Молчи, чтоб не нажить беды,
Таись и бережно скрывайся;
Не рыпайся туды-сюды,

Не ерпенься и не лайся.
Верши по малости труды
И помаленьку майся, майся.

Уж раз родился — стало, майся:
Какой еще искать беды? —
Известно, жизнь — труды, труды —
Трудись, но бережно скрывайся,
Не поддавайся, но не лайся, —
Гляди туды, смотри сюды...

Еще более удивительно и совсем, на первый взгляд, неожиданно выглядят в современной поэзии такие строгие формы, как рондо и триолет. Триолеты активно писал уже знакомый нам Е.Кропивницкий, причем в разные годы своей жизни. Это и вполне традиционные формы триолета, и сдвоенные, и даже счетверенные и шестеренные, как тот, из которого мы приводим первые две части («Ребенок»):

Вот и кончилась любовь,
Вот и здравствуйте: ребенок! —
Сашка — голос его звонок.
Вот и кончилась любовь,
Не бурлит младая кровь —
Мне совсем не до пеленок.
Вот и кончилась любовь,
Вот и здравствуйте — ребенок!

Ухажер большой подлец:
Оказалось — он женатый.
(Он женился на богатой.)
Ухажер большой подлец —
Ну и ловок молодец —
Обманул меня треклятый.
Ухажер большой подлец:
Оказалось — он женатый.

И, в довершение, его же сонет-триолет:

Что поэзия нам — забава —
Так себе — ни то, ни се —
Написал стихи — и все!
Что поэзия нам — забава!
Что нам деньги, что нам слава,
Раз помрем — на что сие?

Нам поэзия забава —
Так себе — ни то, ни се!

Вот беда, что мы недужны,
А стихи не больно нужны —
Так себе: стихи — хи-хи!
Раз мы тленны, раз мы бренны —
Лучше быть рабом смиренным
И замаливать грехи.

Интересные метаморфозы претерпевает в современной поэзии и такой, казалось бы, безусловный анахронизм, как одическая строфа. Однако Л.Лосев обращается к вариациям на тему этой старейшей русской строфы в своих современных одах — например, в «Оде на 1937 год», состоящей из девяти, как и положено, пронумерованных строф, правда, несколько меняющих свою структуру: первая строфа вполне «ложится» в канон:

Какого-то забытого... Ах, что ты,
какого-то известного числа
был день рожденья новой ноты —
она вдруг народилась и росла,
и выбивалась из мотивчика,
как Горький в люди, как грудь из лифчика,
как гордый чуб на запорожский лоб;
то ль вычесал ее Пикассо из гитары,
то ль завезли ее на Русь татары,
то ль мальчик по стеклу ножом проскреб, —

а затем начинаются вариации на ее тему.

Таким образом, в современной одической строфе, так же как в большинстве других строфических образований, ориентированных на классические формы, главным оказывается не строгое соблюдение законов этой формы, а сама отсылка к ней, демонстрация знания мировой поэзии и приверженности к ее традициям.

Кстати, позднее тот же Лосев создает еще одну «Оду» — теперь на 1957 год, — используя в ней уже не одическую строфу, а восьмистишие — строфическую форму, чрезвычайно популярную в разных вариантах у многих поэтов конца XX века: М.Еремина, А.Величанского, Н.Горбаневской и многих других. При этом восьмистишия могут быть как сплошь зарифмованными, так и в основном белыми или даже свободными, как у Михаила Еремина, пишущего преимущественно этой формой:

Жук, возносимый призрачными волнами,
Желудки растений на коленях валунов,
Тундра, не тронутая тропами,
Возникают по ту сторону крыльца.

Плавают неживые окуни и караси
В аквариумных постройках икон.
Красивый отрок, словно лампу керосиновую,
В ладонях вносит в дом окно.

В последние годы все чаще появляются и λογαζδικеские строфы, построенные по модели античных — например, «Сапфические строфы» Сергея Завьялова:

Встретил ли ее на пути Меркурий,
Улыбнулась ли в ранний час Венера,
Что зимою нас у Борея в доме
Не покидает.
Только выше стал потолок и ярче
Осветились вдруг по углам предметы,
Когда, скинув мех, улыбнулась нимфа
Сирым пенатам.
И пускай рабом буду грязных скифов,
Стану жертвой пусть шатуна-медведя,
Если только я позабуду радость
Слез набежавших.

Иную схему λογαζδα (алкееву строфу) использует И.Вишневецкий в своем «Последнем письме с Океана»:

В те дни, когда так многому б стоило
сказать прости без трепета в голосе,
глядя, как смотрит посторонний
на разрастающийся под ветром
из узких труб сквозь ветви лиловые
зеленый звон их медного пламени,
уже невнятного для слуха,
усиком втянутого в воронку

мгновенных волн, и тельце подбитое
слетает вниз как бы по гиперболе,
из циклопической лазури
враз попадая под тень земную...

В основе тут лежит обычный ямб, однако в двух первых строках каждого пятистишия четвертая его стопа растягивается в анапестическую; третья строка — снова ямбическая, четвертая же, как и положено в λογαζде, имеет иную природу: это комбинация двух стоп дактиля и двух — хорей. Стихотворение состоит из десяти строф, и указанная схема, как и положено в λογαζде, соблюдается во всех десяти. Стихотворение не зарифмовано.

Наконец, завершить этот предварительный обзор хотелось бы простым упоминанием еще одного строфического образования, ставшего в последние годы особенно популярным: разнообразных подражаний японской классической строфике, пятистишиям (танка) и трехстишиям (хайку). В строгом смысле слова назвать их строфами вряд ли можно: кроме количества строк, никакого другого упорядочивания эти группы строк в большинстве случаев не соблюдают. Однако на фоне четнострочной отечественной традиции они смотрятся как своего рода устойчивые, причем ориентированные на соответствующую переводную традицию строфические формы.

...Подводя итоги, хотелось бы указать на две появившиеся в конце XX века книги — каталоги возможных стиховых форм (объединяющих и традиционные, и новаторские виды строфики и метрики); в подражание знаменитым брюсовским «Опытам» возникла книга ивановского поэта К.Мозгалова «Pro forma» (1996), собственными стихотворными сочинениями захотевшего подтвердить актуальность традиционных строф, и сочинение известного петербургского экспериментатора Александра Кондратьева, названное им «Форум форм. Школа игры на стихи», представляющая принципиально более широкий, чем у Мозгалова, диапазон форм, причем данных именно в игровом виде, без попыток художественного подтверждения их жизнеспособности (недаром Л.Лосев назвал свой некролог Кондратьеву «Ното Ludens умер»). В них мы находим сонеты, триолеты, рондо, рондели и газеллы, хайку и другие строфические формы. А в Алма-Ате вышла недавно двухтомная антология «Магия твердых форм и свободы», собравшая самые разные строфические формы — вместе с образцами современного русского верлибра.

В общем, традиционная строфика в нашей поэзии живет и побеждает, хотя нередко при этом подвергается самым разнообразным модификациям и усовершенствованиям.



Илья Фаликов
С РУССКОГО НА РУССКИЙ

• • •

О.М.

Напиши мне сломанной рукой
личное письмо,
где строка диктуется строкой,
пишется само.
Обнаружит ярая свеча,
полная луна,
отчего ты вылетел крича
ночью из окна.

Непонятно свойство легких тел
без тяжелых крыл —
отчего, покудова летел,
травму получил?

Бьется рыба камбала об лед,
рыба иваси,
ибо продолжается полет
вдоль всея Руси.



Нет на железной дороге порядка.
Верхняя полка. Немытая светится пятка
там, где по правилам должен лежать чемодан.
А в незалежной державе — бессрочный майдан.

Вот угораздило нас. Перепутав
номер вагона и поезда, схему маршрутов,
с Сонькой таможни милуйся, с протянутой той
ручкой ее, от начала времен золотой.

Дружба народов не врезала дуба.
Хор ветеранов гордится красавицей: любо!
Взор ее кроток, губа полнокровно крута.
Гоголь да Бабель полощутся в полости рта.

Сонька банкует, и в общем вагоне
верхнюю полку забил ее кореш по зоне.
Будет все в норме, покудова то ли бандит,
то ли биндюжник на купленном пляже лежит.

Будь все чисто, куда там ни плюнь я.
Эта невытая пятка — пятак полнолуныя.
Снилось бы самое синее — мало кто спит.
Солнечный берег намыт, разворован, отмыт.

ЦИКЛОН НА КАМЧАТКЕ

*«До царствования имп. Елисаветы Петровны
не было и ста человек крещеных».*

Несмотря на обилие романов любовных,
она увеличила количество оных.
Возможно, это как-то соприкасалось,

странно сближалось и так далее.
Глядя на камчатский вулкан, казалось —
дело происходит в Италии.

Сгорели Помпеи и Геркуланум,
сейсмически неустойчивые бараки.
Подобно сожженным белохвостым орланам
в вулканах лежат коряки.
Не следуя регулярности метра,
ураган подобен русскому бунту.
В юго-западных районах порывы ветра
достигают 32-х километров в секунду.

Подданные слепли
от блеска двора и красоты царицы.
Нисколько не меркли в вулканическом пепле
очи двуглавой птицы.
Царице белолицей
лишь колокольная приятна громогласность.
Объявлена в столице
высокая лавинная опасность.

Школьникам лафа, отменены уроки.
Корабли запрятались в тихую бухту.
Сломаны строки,
ураган подобен русскому бунту.
У Пушкина были в самом начале
сомнения и прочая французская зараза.
Но то была финальная в его арсенале
литературная фраза.

ПАСТОРАЛЬ

Художника Венецианова
люблю за цвет его крестьянок,
кормящих без кормильца пьяного
птенцов, похожих на зарянок,
за рожь высокую, высокую,

за хлеб, кормящий Русь великую, —
 вы думаете: за убогую,
 обильную и полудикую.
 Я скрипку взял, на ней пиликаю.
 На третий глаз не тратил ока я.
 Не лез с огромной лупой к атому.
 А где-то к восемьсот двадцатому
 она вставала, рожь высокая.
 Летает птица синебокая.
 Лежит на деке степь широкая.
 Живу по своему хотению.
 Ношу крылатые сандалии.
 Я вообще за Академию.
 Я за учившихся в Италии.
 За взоры с трона благосклонные.
 За выси Руси полудённые.
 А также я за очи томные,
 за средиземные, бездонные.
 За Геликон, растущий заново
 наносом солнечного гравия.
 Однако у Венецианова
 совсем другая биография.

ПЕРЕВОД

Знают назубок скифы и этруски
 точный перевод с русского на русский.
 С лака на краплак.

За моей спиной — ни следа, ни метки,
 ни большой звезды, ни плохой отметки,
 пустошь и голяк.

В переводе — так:

Жил да был дурак, не хуже Вани,
 коллекционер почестей и званий,
 собиратель благ.



«Ява», золотая классика,
не выходит изо рта
у обугленного классика,
Золотая, как Орда,
золотая, золотая ли,
как столица, как мечта
между тех, что не растаяли,
золотая тучка та.

— Ясно выразимся? — Ясненько.
Золотую розу ту
вынимаем из запасника,
пахнущую за версту.
В привокзальный ряд экзотики
человека привело,
чтобы взять у бабки все-таки
роз *нечетное* число.

Подскажи — о листопаде ли,
о звездах в глухой ночи.
О стервятниках и падали
на закате умолчи.
На закате, на закате ли,
на заре ли, на заре
вьется тучка, пепел матери,
оседает на золе.



Ирисы, вам говорят. Ирисы, ирисы,
стоя, как лошади, спят на рабочем столе.
Мимо летят студебеккеры, эмки да виллисы,
визгом визжат тормоза на высокой скале.
Кто тут поставил такое цветное чудовище?
Кто пошатнул подо мной всю планету и стул?
Жизнь пролетела? Была настоящей и стоящей?
Чем угрожая цветок меня в детство вернул?

Там на колдобине, в пётле злодея небритого,
вьется и бьется мой худородный щенок,
помесь дворняги и тигра, еще недобитого,
и у юнната уходит земля из-под ног.
Дрань голоштанная в драку несется на велике,
в око тайфунное воткнуто птичье перо,
а с Окинавы — синатровский голос Америки,
а Левитан — от советского информбюро.

Тонны тушенки, сгущенки, малины ленд-лизовской
лопает дикорастущий портовый Портос,
где, преисполнен железобетонного изыска,
в минное море уходит крутой либертос*.
В яму воздушную ямбы летят и топонимы,
бомбы цветут на окраине материка.
Символом силы считается ирис — в Японии.
Истинно вам говорю. Ибо сила — хрупка.

Время любви моей. Время собачьего ящика.
Имя победы. Нежное темя в крови —
падают звезды, родина мать, а не мачеха,
в ухо ее залетают живьем соловьи.
Ирисы, вам говорят. На заре фиолетовой
переработаны в бисерную росу
выхлопы автомобиля, того или этого,
прямо по радуге шпарящего до Хонсю.



Голубиный базар на карнизе,
торжествуют случайные связи,
белый пух на головке голубки
сизой, пух из воздушной подушки.
Ежеутреннее воркованье
вред наносит уму, потому как
начинается стихотворенье
с неприсущего сладкого звука.

* *Либертос* (морской жаргон) — железобетонное судно типа Liberty производства США.

Изнутри по окну ударяя,
человек разъяренно всклокочен,
но на белой вершине помета
флаг отечества вьется победно.
Были жертвы в пути, были жертвы,
альпинисты и сноубордисты,
но нацелился голубь ковчега
на грудастую вестницу мира.

ДОСТОВЕРНАЯ ВЕРСИЯ

На волне играющей и синей,
на дельфине, греки, на дельфине.
Круговая самооборона:
рыбы целы, птицы не убиты.
С борта современности бандиты
сбрасывают разве Ариона?

Настоящий образ, вообще-то,
этого известного поэта
мы не так усвоили, голуба.
Он давным-давно до нашей эры
деру дал с разбойничьей триеры,
оседлав дельфина из фэнклуба.

Были объективные причины
броситься в объятия пучины.
Что матросы? Пьяницы да воры,
ворванью несет из каждой пасти,
а певец прошел коринфской власти
беломраморные коридоры.

Не употреблял паленой водки
или атлантической селедки,
не бывавшей в Средиземноморье.
Но ему налетчики налили
до того, как, отыграв на лире,
облачится в чистое лазорье.

Лучшего концертного костюма
не видала, скажем, и Госдума,
а ее маржа не безуханна.
Покоряла музыка когда-то
средиземноморского пирата
или сомалийского уркана.

Лучшего концертного наряда
не оценит разве что наяда
или златоуст кабацкой голи.
Даже кипарисовая рея
не отменит хора и хорей
или сицилийские гастроли.

Знали, что лютует в море банда,
при дворе тирана Периандра.
При Афине, греки, при Палладе.
При Пилате, мывшим руки в море,
или при Навуходоносоре.
При параде, греки, при параде.



Ремонтируется дом, который
хорошо стоит напротив нас.
За моей тяжеловесной шторой
музыка звучит который час.
Эта заунывная музыка
льется из отечества таджика,
а таджик в подвальной глубине
носит белый камень на спине
и на свет выходит из подвала,
чтоб в контейнер сбросить ценный груз.
Слаще, чем привет с лесоповала,
свежий воздух, солнечный навруз.
А рабовладелец экономен,
держит всех на хлебе и росе.
Из египетских каменоломен
тоже выходили чуть не все.

А которые не выходили,
приникали к плееру тому,
где для них на флейте выводили
звуки, непостижные уму.



Эта дольче вита.
Было ее мало.
Едено и пито
вряд ли небывало.
Падая со стула,
понизу гремели
на пирах Лукулла
кости в черном теле.

Весь секрет успеха
и к нему отмычка —
игры с нимфой Эхо.
Вредная привычка.
Порча аппетита,
жесткая диета
эта дольче вита,
дольче вита эта.



ИЗ КНИЖНЫХ ЛАВОК

Перед нами тематический сборник, книга с подзаголовком: стихи о поэзии (**Вера Павлова «На другом берегу речи»**. — М.: АСТ, 2009). Такие стихи имеются у любого сколько-нибудь серьезного поэта. Кого угодно вспомните, хоть Пушкина, хоть Пастернака, хоть Пригова. Из стихотворений под названием «Поэт» можно составить объемную антологию. Как правило, это концептуальные программные тексты, описывающие представления поэта о себе и своем занятии.

Невозможно ведь всерьез заниматься поэзией, не рефлектируя на эту тему. Это нормально и даже необходимо. Но я не знаю другого такого поэта, помимо Веры Павловой, у которого стихов о стихах набралось бы на книгу в 350 страниц! Совершенно исключительный случай. Особенно если учесть, что Павлова не философ и не аналитик. Все, что она пишет, по сути лирический дневник. Одна из ее книг так и называется — «Интимный дневник отличницы». Да и во всех остальных дневниковый принцип бросается в глаза сразу. Мне трудно судить, насколько Павлова тут честна, ее ли это дневник или лирической героини. Да это, в сущности, и неважно. Важно то, что в нем почти на каждой странице встречаются стихи о стихах.

Удивительно, но при всей афористичности Павловой она ни разу не сформулировала однозначно своего кредо. Вот так, чтобы сказать: «Поэзия — это...», поставить точку, закрыть, что называется, тему. Чуть ли не единственная ее дефиниция звучит так:

Поэзия: ложь во спасение
идеи, что слово — бог,

что легкое слово гения
спасительно, как вдох
ныряльщику, что колыбельная
печальнейшей из панихид
рули повернет корабельные
и спящего воскресит.

Конечно, это признание бессилия. Не только бессилия поэзии, но и своего собственного. У Павловой ведь нельзя провести четкую грань. Сказать, что вот тут она поэт, а тут человек. Жизнь органично перетекает в стихи, все, что относится к поэзии, не может не относиться и к жизни. Поэтому и писать физически тяжело:

Когда я пою, у меня болят ноги.
Когда я пишу, у меня болят скулы.
Когда я люблю, у меня болят плечи.
Когда я думаю, у меня болит шея.

Концентрированная боль. Невольно вспоминаешь Башлачева с его «Объясни — я люблю оттого, что болит, Или это болит оттого, что люблю?» Разделить невозможно. Вот и в случае Павловой невозможно разделить человека и литературу. Не человека как духовную сущность и мыслящее существо, а как такового, вплоть до атомов и молекул. По крайней мере Павлова не желает этого разделения:

Для чего в тетради простой
прописи выводит рука,
если из любой запятой
не выводится ДНК?

Тут речь уже не об ахматовском соре, а о самой что ни на есть биологии. Не растут стихи из сора, они и есть этот сор, хороший ли плохой, не важно. Важно лишь писать в соответствии с ДНК. «Язык — это часть тела». Потому и нелепо с точки зрения автора судить о качестве стихов. Дескать, это гениально, а это так себе. Неважно, не имеет значения. Важно то, насколько текст адекватен человеческому организму. Насколько стихи — ты. Писать — как смотреться в зеркало. Когда это не получается, Павлова совершенно по-детски злится. На слова, на речь, на буквы и запятые. Вплоть до такого:

Муза, ты? А иди ты!
Все слова паразиты.

Хорошо бы писать вовсе без слов. Отражаться без зеркала. Иногда ей кажется, что это возможно. Иногда даже кажется, что именно это и получилось, и на могиле после смерти будет написано:

Здесь Павлова Вера лежит,
которая, братья-славяне,
сказала о чувствах своих

такими простыми словами,
что кажется, вовсе без них.

Это ее «Памятник». Скрытый вызов Пушкину, Державину и Горацию. Между тем Павлова совершенно не рассчитывает на вечность. Знаменитое «Весь я не умру...» — не о ней. Если тело смертно, значит смертна и поэзия. По крайней мере, поэзия Веры Павловой. Позиция бескомпромиссная. Пока вам интересна я, интересны и мои стихи, как бы говорит автор. Одно от другого неотделимо.

Интерес — важное слово для ее поэтики. Может быть, ключевое. Ведь стихи Павловой читаешь не как художественное произведение, а как мемуары или биографию известного человека. То есть типичный нон-фикшн, хоть и поэтический, что для читателя непривычно. А раз нон-фикшн, то не так уж важно, останется ли текст в вечности, хорошо ли он написан, много ли в нем умных мыслей. Критерий один, совершенно обывательский: интересно или неинтересно. Павлова — интересна.

Ян Шенкман

Название книги **Александра Переверзина** — «Документальное кино» (М.: Воймега, 2009) — заставляет вспомнить «Черно-белое кино» Левитанского. Однако ничего собственно «кинематографического» в книге Переверзина нет, если не считать забавной аннотации на задней обложке («звук: отсутствует; цвет: черно-белый; субтитры: русские...»). Поэтика Переверзина далека от поэтического киномонтажа; в ней слишком сильно собственно лирическое высказывание, несовместимое с кинематографической, тем более «документальной», отстраненностью.

Рекомендация «для частного домашнего просмотра» (из аннотации же) — гораздо точнее. Частное, домашнее — ощутимее в этих стихах не в принижающем смысле, но как умение взглянуть в подручный микрокосм и поделиться этим зрением с читателем.

я дотянул до марта неспроста
он звал меня за желтой занавеской
цветет герани куст и от куста
по комнате расплылся запах резкий

Или:

А в отдалении, убоги,
из нашей тьмы во тьму веков
таращатся единороги
токарно-фрезерных станков...

В такой поэтической оптике (примеры которой можно найти у Веры Павловой, Вадима Муратханова, Анны Аркатовой...) любой незначительный, случайный предмет может стать поэтическим фактом. И чем незначительней — «тем вернее».

Отец, которого я помню,
мне показал каменоломню,
засохший дуб — жилище ос
и рощу, где шиповник рос.

Почти детское удивление каждой малой вещью, будь то осиное гнездо или кораблик из ореховой скорлупы. Читаешь:

Мне хотелось быть в детстве врачом,
космонавтом и просто грачом,

— и понимаешь, что грач здесь даже более важен, чем неперемный для детей 60-х — 70-х «космонавт». Даже психушка выглядит у Переверзина inferнальным детсадом:

Когда они, раздвинув доски, протянут руки сквозь забор,
вложи в ладони папироски. Вот пригодился «Беломор».

Медбрат октябрьским ветром дышит —
калитку держит на замке,
ему бы спрятаться под крышу, а он сидит в дождевике

на мокрой лавке у теплушки, не отрываясь смотрит ввысь.
Ему, Царю Всея Психушки, здесь на глаза не попадись.

Увидит поздно или рано, прикажет показать ладонь.
Ворую. Вывернуть карманы. В больнице запрещен огонь.

Остается только сожалеть, что с такими прозрачными, точными строками в книге то и дело соседствуют совсем иные. Кажется, как только взгляд поэта отрывается от родной, надышанной стихии *малого* мира, начинается нечто невнятное, соскальзывающее порой на банальные штампы:

Что шептали ласковые уста,
слышал только я да еще один,
чья любовь, как наша с тобой, чиста,
щедрой милостью Господин...

Насколько точнее и поэтичнее этого «шепота ласковых уст» описание влюбленных, сходящих с колеса обозрения:

распаленные встречные
губ губами ловцы
наверху были вечными
а сошли мертвецы

— даже при некоторой фонетической неопрятности «губ губами ловцов»... Порой даже кажется, что у книги два автора: один — яркий, безусловно *современный* поэт, мастер

точных, убедительных — при всей «детскости» и легкой безуминке — описаний; и — другой, живущий на случайные проценты с расхожего поэтического словаря: «когда недели, словно поезда...», «а я смотрю на это, не дыша...», «ей чужды пространственные речи...» и т. д., и т. п. Возможно, присутствие этого, второго, автора в сборнике отражает состояние роста, набора высоты — когда отброшенные ступени какое-то время еще «зависают» в корпусе стихов, прежде чем сгореть где-то внизу. По крайней мере, лучшие стихи книги позволяют на это надеяться.

Евгений Абдуллаев

В импрессионистском предисловии к книге **Ани Логвиновой «Кенгурусские стихи»** (Библиотека журнала «Современная поэзия». М.: Вест-Консалтинг, 2009) Сергей Арутюнов рисует нам образ поэтессы, девушки Ани, чья «натура и внешность восходит к довоенным девушкам-подросткам, носившим беретки, матроски, гольфы и белые тапочки, натираемые зубным порошком...»

Понятно, что речь идет не столько о самой черноволосой красавице Анне Логвиновой (на обложке, подчеркну, именно *Аня*), сколько о ее стихах. Однако эта лирика производит впечатление такой открытой, такой незащищенной и такой личной, что возникает искушение отождествить лирическую героиню Аню Логвинову с автором Анной Логвиновой, по стихам расшифровывая элементы ее биографии (несомненно, многие ее стихи отталкиваются от житейских событий).

Правда, в качестве визитной карточки на обложку вынесен лексически-игровой, каламбурный текст («Ну, жирафствуй! Я в наш город вернулась! / Я смешная в этой кожаной куртке. / Из-под ног выскакивают кулицы / И вспархивают переутки»). Но это, скорее, исключение. Стихи Логвиновой предстают перед читателем в своей бесхитростной, почти детской простоте:

И я смеялась очень нервно,
А он смеялся симпатично.
Он так смеялся, глядя в небо,
Что даже вылетела птичка.

Или

Перед сном считает кружки на стильном карнизе,
обсуждает уплывший день с черепашкой Ниндзя.
Но не видит, как вечером папа снимает линзы.
И не видит, как папа утром надевает линзы.

Потому что его родители уже год в разводе
Или что-то в подобном роде.

Соккрытие мастерства — тоже мастерство, причем нешуточное. Логвиновой удается двумя-тремя штрихами вызвать у читателя эффект присутствия, часто при помощи

СВЕЖИЙ ОТТИСК

неожиданных ракурсов обыденного, как например в случае с «прозрачным носом» («Под козырьком прозрачной остановки / Еще темно, и только ранний ветер / Сдувает снег с заснеженных тетрадей, / И мальчик смотрит сквозь прозрачный нос, / И видит подъезжающий троллейбус...»). А эффект присутствия в свою очередь как раз и вызывает у читателя ощущение со-чувствия и соучастия, тем более, лирическая героиня Логвиновой симпатична своим сочетанием ювентильности, женской мудрости и, я бы сказала, состоявшейся судьбы.

Женщина, из нее текут
слезы, кровь, молоко.
В том, что они наткут,
не уйдешь далеко.

Бегут, бегут ручейки,
слезы, молоко, кровь,
женщине не с руки,
но она поднимает бровь.

И если подвинуть бровь,
то сможет передвинуть и шкаф,
кто бы на нем ни сидел
и не говорил «аф».

Демонстративное отсутствие интереса к «проклятым вопросам» и обезоруживающая откровенность нынче в поэтической моде (особенно в «женской» поэзии), равно как здоровая самоирония и адекватность. Однако помимо этого в лирике Логвиновой есть еще нечто, что выводит ее за пределы этих, в общем-то довольно тесных, рамок — скорее всего, подспудное ощущение трагизма, хрупкости того теплого и уютного *человеческого* мира, который выстраивает для себя ее героиня: легкий акцентный сдвиг обнаруживает нечеткость, пугающее нарушение равновесия. Недаром камера-обскура стихотворения слишком часто застает ее героев на грани сна и яви, то ли засыпающих, то ли просыпающихся, беспомощных перед внешним, далеко не всегда дружелюбным миром.

Она уже почти была
в сырое байковое утро,
она не то, чтобы плыла,
она еще кормила уток.

И просыпалась в тишине,
и не отыскивала кнопки,
и были пятна на окне
как будто катышки на хлопке.

Мария Галина



Владимир Колесников

НАСТАСЬЯ И СОВЫ

Село затопляется сумерками,
Ужасен из тени жасмин,
Там совы общаются с умершими
И кличут меня на помин.

Но в пятницу танцы на станции,
Щебечет девичий синклит,
И блузка соседки Настасьи
Над темной травой летит.

А я, поливающий овощи,
Повычерпал воду до дна,
Восходит луна, как сокровище,
Но совам она не видна.

Колодец наполнится снова,
Когда, открывая зарю,

Уснут и Настасья, и совы,
А я во дворе закурю.

НОЧНАЯ ЖАТВА

Полуночная луна,
Перепелки полетели,
В облаках полутона,
В чистом поле полутени.

Только лесополоса
В глубине темна, как тайна,
Раздаются голоса
У заглохшего комбайна.

И машины, и возы
Полусонны и не скоры,
Будто стрекот стрекозы
Отдаленные моторы.

В обмолоченном зерне
Полудикий дух полыни,
Волчья стая по стерне
Убегает, как по линии.

АСТРЫ

Осенний день, в саду ни дуновенья,
На сонном солнце яблонь обветшалость,
Сухого хмеля спутанные звенья
И астры, вызывающие жалость.
В их бледно-фиолетовых оттенках
Есть что-то школьное,
Застенок летней вольницы,
Они и наклоняются как школьницы
В передниках на худеньких коленках.
Мне слышится меж ними щебетанье
О маленьких надеждах и секретах.
Но, Боже мой, какие в небе тайны
И ужасы в полях, еще согретых!



Какие сумерки дождливые
И шелестящие цветы!
И я в сомнении: должны ли вы
Явиться мне из темноты.

Я посадил цветы по линиям,
И, обступив мою избу,
Они мерцают нежным инеем
И вашим именем из букв.

И вот уходит лето красное,
Цветы еще как будто есть,
Но зарастают, волю празднуя,
И что за слово — не прочесть.

МАШИНИСТ САВЧЕНКО

Машинист паровоза Савченко
Из Курского депо,
Сорокалетний красавец,
Особенно в черной шинели
С серебряными погонами,
Депутат Верховного Совета
РСФСР,
А шел пятьдесят второй,
Когда я, пятнадцатилетний,
Спросил, как бы он действовал,
Он, повелитель скорости,
Озаренный топочным пламенем,
Овеянный ветром пространства,
Летающий вместе со светом
Радостного прожектора,
Замечающий в сильных лучах
Лису на обочине леса,
Любящий сонных людей
В покачиванье вагонов,
Новатор, уже заменивший
Тяжелый каменный уголь

На нефтяную форсунку,
Чем высвободил кочегара,
А далее локомотивы
Будут вообще чудесными
В славный век электричества
С развитием аккумуляторов,
Где по законам бионики
Будет сгущаться энергия,
Как в хлорофилловых зернах
(Тут он слегка оживился),
Так вот, что делал бы Савченко,
Перенесенный внезапно
В темное средневековье,
Ответил он с мягкой улыбкой:
Ах, были бы только женщины!
...Я видел его жену на вокзале,
Провожавшую мужа в поездку,
Она была очень красива
И нежно мяукала...

ОСЕНЬ

Сыто лето разлеглось
В подсыхающем отвале,
Глядь: рябиновая гроздь,
Неужель зафлажковали?

Зарябило от рябин
Полосою вдоль окосин,
На кого наводит осень
Синествольный карабин?

Опадающие листья
С горьким привкусом судьбы,
Но моя ухмылка лисья
Захмелела от ходьбы.

Загудит под ветром дуло
Над охотничьей тропой,

Что ты, осень, что ты, дура,
Кто белеет за тобой?

Я уйду в овраги волком,
Будет след кровав и взрыт,
И заплачешь ты навзрыд
На снегу морозно-колком.

ДОРОГОМИЛОВО

Дорогомилово, о, Мила дорогая,
Закат, над ополчением догорая,
Твою разлуку с мужем осенил
И губы на морозе осинил.
Он обесцветил все, что было ало:
Пожарища, разрывы и сигналы.
.....
Но знал дивизионный командир,
Что все они полягут как один
И будет им условная могила.
О, дорогая бабушка Людмила!
Когда горит над соснами закат,
Я беспокоюсь, будто виноват.



Вьюга снегом стучала в окно:
Вью, вью, вью канитель на сукно.
Как наденете белые фраки,
Будет бал в занесенном овраге,
Будут в поле гулянье и смех,
И одна вам невеста на всех.
Провальсирую с каждым по кругу,
Чтобы знали веселую вьюгу.
Ледяные напитки подам,
На санях развезу по домам.

МОЛОДОЙ ЛЕД

Декабрьский день, еще без снега,
Просвечен весь до уголка,

По кочкам прыгает телега,
Земля, как полая, гулка.

И гулок лед, певучи звуки
Ударов клюшки вдалеке
Из-за невидимой излуки
На одомашненной реке.

Поддев по-взрослому кальсонцы,
Мальцы скользят по зеркалам,
Где столько блеска, столько солнца
С румянцем детства пополам.

За ними из соседних улиц
Для доисследования льда
Все слобожане потянулись,
Как на собрание, сюда.

О, лед, народное событие,
Подобно свадьбе и страде!
И конькобежцев челобитье,
И смех в платочной пестроте.



Стучался в оконную раму
Варлам Тихонович Шаламов,
Да спать залегли мы рано,
Не отзывались шалавам.

Снежок отряхнув голицею
С приبلудного Кабысдоха,
Ушел, обходя милицию,
Так приучила эпоха.

Но сохранила завалинка
Один из резиновых шрамов,
По следу подшитого валенка
Я понял, что был Шаламов.



Вадим Керамов



Ты с малолетства был глухонемым до кучи,
Украдкой теребил великий и могучий.
Кормилица-рука шла почерком неместным,
Немели облака над столиком чудесным.
Вселенной супротив ты бился в одиночку
И, горестный мотив провозглашая в строчку,
Расходуя перо, как дни календаря,
Ты объявлял добро, по-русски говоря.



А помнишь, солнце у ворот,
Шумели облака...
Мы ели ягоды рот в рот,
И на руке рука.

И врассыпную лес вокруг
Краснел, как первомай,

И ветер доносил с округ
Гульбу и перелай.

Места, где были мы одни,
Чертог любовный, где
Летели липовые дни
И плыли по воде.

КОТЫ

Ты призналась, что Василий
Ровно год
Как скончался без усилий
И хлопот.

Был еще один, но, бестия,
Ушел.
Ты с Филиппом, и тебе с ним
Хорошо.

Дождь то капает, то хлещет,
Бестолков.
Я считал ушедших женщин,
Ты — котов.

Набрала в саду скамейка
В рот воды.
Годы бегают скорее,
Чем коты.



Проулок залился водой,
И кончилось время прогулок.
Проколотый воздух был гулок,
А небо катилось волной.

Влюбленный в свое ремесло,
Дождь лил из ведра и бидона,

Махала рубашка с балкона,
И здание в луже росло.

А после и туч не видать,
Планета моя оросилась,
И в капле одной отразилась
Небесная благодать.



День и ночь кричит дитя
На своем наречии:
Знает, годы пролетят,
Как чижи над речкой.

Не пускает соску в рот,
Брошены игрушки:
Знает, время отберет
Жизнь, как безделушку.

Извелась, рыдает мать,
Не смолкает чадо.
Доктор, что нам принимать?
Ничего не надо.

МАЛЕК

В людской реке общественного дня
Пльви, малек, не доставая дна,
Пльви и помни, что бы ни стряслось:
Где оборвалось, там же и срослось,
Пускай тебе совсем не дорога
Такая жизнь, такие берега.



Надежда Ярыгина

• • •

Пойдем на кухню к балерине.
Там все стерильно, из продуктов — минералка.
Ты спину распрямишь, а я втяну живот,
Руками замахаем и воспарим под потолок.
Ты сбросишь лишних двадцать лет,
Я — лишних восемь килограммов.
Да, вот возьму и сброшу,
Хоть нарастила их для радости телесной
С большим трудом.

• • •

Стала вдруг дальнотзоркой и углядела в небе
Чинно летящий косяк — из мужиков косячок:
Лебедев, Уткин, Грачевский, Совушкин, Дятел, Орлов...
— Эй, куда вы, ребята?
— Мы в другие семейства. Мы к другим бабам, к ба-а-а-...



Когда надумаешь ехать в Бельгию навсегда,
Оставь мне эту железную койку.
На ней скончался красавец-прадед —
Известный краснодеревщик.
А баба Тася не умерла, она превратилась
В словоохотливое привиденьице и выболтала,
Как тебя зачали здесь, на этих упругих пружинах.
Зачали. Развелись. Никому не нужна
Эта проклятая койка, ее живописная ржавчина,
Золотые шары в изголовье, детские сны,
Восторг и ужас первого секса.
Меня тоже мало интересует прошлое
Каких бы то ни было железных коек.
Но если на них спать — снится будущее.



Удивили друзья, учудили: дочку назвали Лилит.
Имечко долго искали.
Им почему-то казалось — все имена недостойны,
Те, что в ходу, — чужие, дырявые тупфи.



Ты о ком? А, о муже...
Упорхнул к другой бабе. Нет, не взял ничего.
Взял лишь кенара Эдю. Да, лимонного, певчего.
Уходя щебетал: «В этом доме только Эдя меня понимал,
Пел со мною дуэтом, уважал во мне личность».



Жила с мужиком двадцать лет.
Русский, фамилия Волков. Волков обгладывал кости,
Грустно поглядывал в лес, держал при себе собранный рюкзачок,
Где имеются спички, соль, ножи и патроны.
Но не удрал. Все ничего, только ночью воет во сне.



В гимнастерочке лейтенанта прилетал птиц-синиц,
Голубь — в изумрудном галстукe,
Сорока — в костюме официантки,
Воробьи — в удобной камуфляжной форме.
Деловые птицы находят время пообщаться через окно
С пожизненно заключенным попугаем в карнавальном наряде.
Потому что он мастерски играет со словом.



От некой разбитой статуи зрячий поэт нашел осколочек глаза,
Мистик-поэт — кусочек затылка, философ-поэт — морщинку со лба...
Тот, кто нашел «от уха», — слышит голос небес как собака.
А у кого «от носа», чует, как чует голодный пес.
У меня — маленький, гладенький — левая грудь, область соска.



«Сучка или кобель?» «Рожали вы или нет?»
«Когда у вас будет течка?» «Можно вас полизать?»
Что за вопросы слышу от посторонних людей?
Все потому, что веду собачонку.
Спросит мужик совершенно нормальный, не покраснеет.
Собака даже не вякнет, а я за нее отвечай:
«Если блохастые — не подходите!
Вы еще мальчик, или уже развязались?
...Ай, Габриель, знающий парень, то, что нам надо!»



Кого-нибудь не хватает?
Венера плещется в ванной, сопит Купидончик в спальне,
На кухне блаженствует Бахус, чудит в мастерской Аполлон...
А те, что ломятся в двери, те, что толпятся в прихожей,
Те, что дерутся на лестнице... Кто звал их?
Они, вообще, кто такие?



И я поживу у язычников, тоже наслушаюсь рассказней,
 Про то, какой затейник местный шаман.
 Он, превратившись в ворона, летает везде, где вздумает,
 Знает где чего приключилось.
 Думаю, ворон-шаман не дурак и уже охотно шпионит
 За ладною русской бабенкой — за мною.
 Развлекайся, хитрющая птица, дело твое, хозяйское.
 Сверли мое тело бусиной-глазом, береги от укуса змеи,
 Пролетая над головою, каркни в ухо: «кар-савица!»,
 Разбуди во мне то, что должно проснуться.
 Вот я: гоняюсь за сусликом, лезу под ледяной водопад,
 Обьедаю смородину, что горит над горною речкой,
 Дремлю на прогретой сопке, откуда виден Байкал —
 Хранилище дикой энергии — твой бирюзовый Байкал.



Есть имена как душистые цветы...
М. Цветаева

Есть имена как бешеные псы.
 Аркадий Саныч! Ваше имя
 С меня срывает утром одеяло и гонит на работу.
 Бегу, бегу, оно за мной, кусает пятки.

Есть имена как преданные псы.
 Вот имя твое, Яша, так похоже на пуделя чернявого.
 Оно мне лижет сердце, с ним я засыпаю
 И улыбаюсь через сон.



«Выздоровливай» — командует Солнце
 И по паркету раскладывает, по стенам развешивает
 Золотые: бинты, носовые платки, панталоны...



А музыканточки с фортепьянного — длинные, глазастые,
 Хохочут, заливаются.

А мальчики с декоративно-керамического — цепкие, гривастые
Венерку-Венерочку куда-то снова несут, надрываются.
Эту гипсовую кралю по всем мастерским затаскали,
Во всевозможнейших ракурсах сопя-пыхтя изобразили,
А все мало. Мастер за процессией следует, бородку пошупывает,
Возмущается:
«Все сиськи у модели невымытыми руками замуськали».
Музыканточки от смеха зарыдали.
«Она богиня, а не корова, Лев Георгич,
У нее не сиськи, а груди».
Гордо, победно торчат пачканные, зато идеальные груди.
Вожделенно, дерзко лапают их мальчишечки.
Сколько веков лапают не перелапают.
Не отвисают, не усыхают эти вечные античные
То ли груди, то ли сиськи.
«И не отвисають и не усыха — ха — ють!»
А музыканточки, музы, флейты поют, визжат, заливаются.



Уеду в глухую деревню, и летние дни промчатся,
Как пуганые бараны, а ночи — усталые кони.
Но каждое утро взглянет на меня,
Как желтый гусенок из-под крыла гусыни.



Лето вредило картошке: солнце ее испекло,
После дожди зарядили, град издырявил ботву.
Лунку копнешь, и глазищи сами залезут на лоб:
Видишь уродливых кукол, видишь кабаньи муди,
Ох и срамные фигуры вместо картошек сидят!
Разные будят фантазы — очень греховные.
Нас одурачило Лето.
Как же оно нам всучило стремные эти картошки?





Владислав Кулаков

ЗРЯЧИЙ ЗВУК

(поэзия Александра Величанского)

Почти два десятилетия минуло с тех пор, как ушел из жизни поэт Александр Величанский (1940—1990). Но прочитан ли он нами по-настоящему? Не уверен. Во всяком случае, за минувшие два десятилетия о его поэзии было опубликовано всего две* статьи.

Сам Величанский писал: «славы я не вождедел / эстрадной, всенародной — / признания желая лишь — / признания во всем». Что такое сейчас для поэта «всенародная слава», не очень понятно. Эстрада в ее «стадионном» изводе давно неактуальна. Ну а признание — «признание во всем» — у Величанского было всегда. То, что поэзия Величанского до сих пор не прочитана по-настоящему, — это проблема никак не поэзии Величанского. Это наша проблема — тех, кто живет в начале XXI века.

В 1968 году Александр Твардовский, опубликовавший стихи Александра Величанского в журнале «Новый мир»**, сказал ему: «Простые люди этих стихов не поймут».

* Слава Лён. Поэзия Величанского. — НЛО № 24 (1997). Ольга Седакова. Слово Александра Величанского. Предисловие к книге А.Величанского «Мгновения ока» (2005). Замечание вдовы поэта Е.Д.Горжевской: «Было еще несколько статей о «библейских» стихах в журнале «Община» Святофиларетовского университета».

** Воспоминания Е.Д.Горжевской: «Твардовский предупреждал о возможных проблемах после публикации. Он сам подготовил большую подборку, разделил ее на две части. Первую удалось опубликовать в его последнем номере «Нового мира». Следующий номер вышел уже без Твардовского и без подборки».

«Может быть, их дети поймут», — ответил Величанский. Александр Трифонович удовлетворился ответом. Сейчас ничто не мешает понять эти стихи — хоть отцам, хоть детям. Давайте же воспользуемся такой возможностью.

Основательно подзабытый феномен «эстрадной поэзии», противопоставленный Величанским собственной позиции в процитированном выше стихотворении из книжки «Непреступный свет» (1986—1987), действительно был в значительной мере тем, от чего ему пришлось отталкиваться в самом начале своей поэтической работы (и не только ему). Определившая «вокальный период в истории российской словесности» «поэзия гражданских поз и формальных псевдооткровений» (как характеризует этот феномен сам Величанский в статье «Грядущий благовест»* — о поэте-«смогисте» Владимире Алейникове) являлась в большой степени суррогатом, субститутом в принципе запрещенной общественно-политической деятельности и собирала огромную аудиторию — не только Политехнического музея, целые дворцы спорта. На поэзию ходили как на антисталинистские митинги, вот поэзия и была, по сути, митинговой. (Твардовский в том памятном разговоре задал еще один вопрос Величанскому: «Почему у вас нет стихов против Сталина?» — «Потому что я никогда не писал “за”», — последовал ответ**.)

От «формальной и смысловой примитивности самозахлебывавшейся риторики вокальной поэзии» и отталкивались поэты, оказавшиеся несколько позднее среди авторов неофициальной литературы, публиковавшейся только в «там-» и «самиздате». Ко времени, когда Величанский формировался как автор, «убогости эстрадных осмыслений» «политехнической поэзии» уже была дана веская альтернатива. Величанский упоминает «ленинградскую»*** и «лианозовскую» школы, «уже был сослан грядущий Бродский». Непосредственно на глазах Величанского и при некотором его участии возникла новая альтернатива — поэтическая группа СМОГ.

Эту альтернативу Величанский подробно разобрал в статье, посвященной Владимиру Алейникову. И хотя иногда его, с оговорками, причисляли к группе СМОГ, сам Величанский безоговорочно от этой альтернативы дистанцировался. Его собственная поэзия в некоторой степени возникла и как альтернатива «альтернативной» поэзии смогистов, прежде всего Губанова и Алейникова.

«Хотя СМОГ и противопоставлял себя эстрадной поэзии, он делал это на ее же «территории», ее же средствами», — писал Величанский. Он категорически не желал ступить на эту территорию. «Эстетика внесмыслового откровения» (так Величанский охарактеризовал творческий метод смогистов) была явлением возрастным — и для новой поэзии, и для самих поэтов, а Величанский из этого возраста уже вышел. Его как раз интересовал смысл, и тут предстояла очень и очень кропотливая работа.

* НЛО № 20 (1996).

** Воспоминания Е.Д.Горжевской: «Во время разговора Твардовский очень внимательно слушал ответы и даже соглашался, хотя это ему не всегда было приятно. В частности на вопрос о стихах против Сталина, на ответ Величанского «Видимо потому, что я не писал “за”», Твардовский ответил: «Возможно, вы правы».

*** Очевидно, имеются в виду поэты так называемой «филологической школы»: Владимир Уфлянд, Михаил Еремин, Сергей Кулле, Леонид Виноградов, Александр Кондратов, Лев Лосев.

Отказавшись от эскапистской по сути стратегии «лирического захлеба», не нуждающейся в исторической конкретности, Величанский настраивает свое поэтическое зрение на окружающую реальность с предельным вниманием к бытовым деталям:

Николай, убравши сено,
загулял и запил сильно.
На слободке мотоцикл
залетел вчера в кювет.

Разумеется, у Величанского не просто быт, фиксирующий некие пространственно-временные координаты (процитированные стихи даже озаглавлены датой — «Лето 1953 года»). У Величанского историческое бытие, укорененность человека в могучем имперсональном потоке, который рано или поздно выбросит тебя на берег, но пока живешь — барахтайся:

За волной исчезнет берег моря,
за волной соседняя волна
исчезает, и за ней видна
только горная полоска надо мною.

Так за веком исчезает век,
так за годом исчезают годы,
и плывет волне своей в угоду
дальновидный с виду, голый человек.

Вот реальный горизонт человеческого бытия, «голового человека», который «плывет» в угоду вовсе не себе, а «волне», вот цена его дальновидности. Но волна все же у каждого своя, и в какой-то степени человек — ее причина, он, что называется, гонит волну, возмущая историческое бытие, а из этих-то персональных возмущений историческое бытие и состоит, ими формируется, в них обретает *форму*.

На этом процессе формообразования и фокусируется поэтическая оптика Величанского. «Времени невидимая твердь» — так называется его первая книга. Поэт делает твердь времени, истории «видимой», физически осязуемой:

Наверное, я направлялся в школу,
а в рыжей яме проводили газ,
и на отвале этой ямы голой
сидел мужик. И я запомнил нас.

Конечно, «твердь времени» стирается, осыпается, людские толпы редуют, растворяются в историческом потоке, несущем забвение:

Стерлась времени невидимая твердь:
через травы, временно безлюдные,
Боголюбову едва ль теперь видней
Нерль, чем Нерли видно Боголюбово.

Придут, понятно, другие толпы — может, и сюда, на травы «временно безлюдные». Но индивидуальное бытие «голого человека» слишком хрупко и краткосрочно, в сущности, мгновенно:

Вспыхнет молния одна:
на подрамнике окна
нарисует дом, ограду,
два соседних дома кряду,
человека под водой:
он бежит через природу —
он уже немолодой,
но бежит и ищет броду
и погаснет с наступившей темнотой.

Относительно собственной природы времени у человека не может быть надежных сведений:

Плывет волна, как опытный пловец,
куда невесть, но лишь бы плыть ей,
и кажется, что будущего весть
уже исчерпана ее упорной прытью.

Но прошлое — оно уводит вдаль
и где-то засыпает без просыпу...
и кажется, внутри волны такая же вода,
как и внутри у самой мертвой зыби.

Все мы «погаснем с наступившей темнотой», но все равно удел человека — барахтаться, искать броду, гнать волну бытия, а уж что там внутри волны, неважно. Наверное, там лишь забвение «мертвой зыби», но это ничего не меняет.

«Удел» — название второй книги Величанского. Задаваясь в своих стихах фундаментальными экзистенциальными вопросами, обсуждая удел человека, Величанский определяется и со способом обсуждения этих вопросов в поэзии, уделом поэта. То есть он отвечает на вопрос о самой природе поэта и поэтического ремесла, относительно чего у человека как раз могут быть более-менее надежные сведения. Книга «Удел» открывается программным стихотворением:

Крепчайшую вяжите сеть,
но бойтесь умысла, улавливая суть
(у истины запаса нет съестного:
у истины судьба — на волоске висеть).
Пусть вытекает слово,
как море из улова,
забыв свою оставшуюся сельдь.

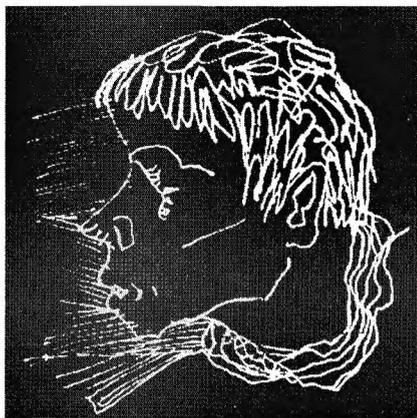
Противопоставляя «эстетике внесмыслового откровения», «лирического захлеб» ясную и беспощадно трезвую рациональность, Величанский прекрасно понимает и правоту смогистов, бунтовавших даже не против заидеологизированности советской поэзии, а против ее унылой утилитарности, невыносимой банальности ее «версифицированной публицистики». «Непременный атрибут поэзии — сокровенность, — пишет Величанский в своих заметках о задачах поэтического перевода. — Каждое подлинно поэтическое произведение есть тайна... Несмотря на то, что поэзия живет языком, она, если можно так выразиться, выше, шире языка... Поэзия есть средство сообщения душ, она словами выражает, как это ни кажется парадоксально, невыразимое словами существо жизни человеческих душ. Сокровенное открывается в откровении, которым и старается быть подлинная поэзия».

В стихотворении «Удел» говорится именно об этой парадоксальной природе поэзии: способности выражать словами невыразимое словами. «Слово», язык — это море, которое «вытекает» из сплетенной поэтом сети стихотворения, чтобы оставить «суть-сельдь», свидетельствующую об истине человеческого бытия. Сеть должна быть «крепчайшей», иначе суть не уловишь. И впрок не напасешься: поэтическое ремесло — не промышленное производство, «у истины запаса нет съестного», сеть каждый раз приходится вязать заново. И можно представить, насколько «суть-сельдь», свидетельствующая об истине, хрупка и, в сущности, неуловима, если судьба самой истины — «на волоске висеть».

Откровение — это выход за пределы языка. Надо перестать болтать языком и услышать то, о чем язык молчит, что как раз и является заложенной в него изначально истинной сутью, откровением:

Язык сначала жил один:
один он по полю ходил
и по нехоженным лесам
один метался сам.

В горах ему поклоны било эхо,
в ручье вода разучивала трель,
и ветер плел свою траву, как враль,
и пересмешник помирал от смеха.



Автопортрет

Потом язык нашел возделанных людей —
он впутался в их бороды и руки,
и сразу поглупел, помолодел —
доныне все к его молчанью глухи.

Задача поэта — прочистить «возделанным людям» уши, помочь им услышать «молчание языка», в котором вся суть, свидетельствующая об истине человеческого бытия.

Надо услышать *звук*, не то, о чем язык болтает, а то, что в нем звучит, когда наступает тишина:

Вы мне на слово не верьте —
верьте мне на звук
иль на отзвук лучше. Ведь я
сам лишь отзвук. Слух
всколыхнется, как разлука —
отзыв тайных уз, —
и заблещут слитки звука,
вспыхнут сгустки уст.

«Дар речи — дар слышанья, слуха», — формулирует Величанский. И даже более того:

Непричастность к речи вязкой —
дар. Голосовые связки
не связуют звук
с провешавшим вдруг:
так заблещет влагой линий
тело лепестка —
из воды, безмозглой глины,
скудного песка.

Поэт «непричастен речи вязкой» потому, что он действует посредством языка, но за его пределами. Поэт, как алхимик, превращает болтливую, путающуюся в «бородах и руках» речь в золотые «слитки звука». И голосовые связки, артикуляция не имеют к этому прямого отношения.

Величанский дает присягу верности звуку, «безъязыкой музыке»:

Звук, я чист перед тобою,
при моих грехах —
кто нас разольет водою
хоть на вздох и прах?
Безъязыкая музыка,
что тебя я без? —
атмосферы ль синей зыбка
или мрак небес?

Но, разумеется, это особый звук — звук, полный смысла. «Зрячий», как у летучей мыши:

Удел летучей мыши:
в тисках ночных округ
все мечется, и свыше
ей дан лишь зрячий звук.
А днем средь вечной грязи
в звучанья кладовой
она, подобно фразе,
висит вниз головой.

Удел поэта в какой-то степени такой же: видеть «звуком», потаенным ночным зрением, вырываясь, когда потребует к священной жертве Аполлон, из дневной «вечной грязи» стандартных фраз, висящих вниз головой в пыльной кладовке языка.

Смысл и звук — вот два полюса, формирующих все пространство поэзии Величанского. В предисловии к книге эпиграмм «Охота на эхо» (1981), объясняя свой интерес к этому классическому жанру, Величанский говорит о себе как об авторе, «всю жизнь выбиравшем между полной бессмыслицей мелодической цезуры и поэзией смысла, где даже цезура семантически перенасыщена». Смысл у Величанского никогда не бывает плоским, одномерным, а звук — бессмысленно самоупоенным. «Блаженное, бессмысленное слово» — это не про Величанского. Он берет слова такими, какие они есть, а состояние их, надо сказать, было тогда весьма специфическим.

В его книге 1980 года «Инверсии» есть такое стихотворение:

Рос я при социализме
победившем. Поздно в жизни
я очнулся. Звук
изо всех наук
поздно выбрав понаслышке,
я с тех пор поднесь —
весь — вокзальная одышка:
опоздал... конец.

Сходные мотивы звучали и у других поэтов, выросших «при социализме победившем», — например, у Кривулина, Гандлевского. «В чрезвычайной стране, в век сознаний и душ геноцида / целя не в бровь и не в глаз, нас породили отцы», — так характеризует свое поколение Величанский в книге «Охота на эхо». Тоталитарная промывка мозгов, «сознаний и душ геноцид» никого не миновали. От этого действительно требовалось «очнуться». Кому-то удавалось прийти в себя, к своему «звуку» раньше, кому-то позже, но с неизбежным опозданием, «временным лагом», и «понаслышке», то есть не естественно, органично, с «молоком матери», а с чужих слов. Это мучило потом всю жизнь. Приобщившись к утраченному раю не официального, советского, а истинного искусства,

обычно персонифицируемому великими фигурами Серебряного века, поэт ощущал свою «советскость» как родовое проклятье, а себя — изгнанным из рая, отверженным в мире высокого искусства: «опоздал... конец». И однако же, этот чисто психологический комплекс неполноценности способствовал преодолению катастрофической культурной ситуации — тем, что давал хоть какую-то точку опоры, основу для поисков собственного языка.

То, что сейчас кажется очевидным, вовсе не являлось таковым 40—50 лет назад. Наоборот, эскапистская стратегия игнорирования советского абсурда, явленная, в частности, смогистами, выглядела совершенно естественной и единственно возможной. Лианозовская «барачная» поэзия и некоторые аналогичные опыты в Ленинграде воспринимались как радикальный авангард, а то и вовсе как политическая сатира, не имеющая прямого отношения к высокой поэтической традиции. Тем не менее Величанский с самого начала отвергает эскапистский языковой пуризм (на практике означающий актуализацию на собственном опыте языка поэтических универсалий в одной из его позднемодернистских версий), решительно открываясь навстречу советской языковой убогости и ущербности, а значит — и шуму времени. Величанскому важен звук — ничего не попишешь, раз звук у этого времени такой.

Острота восприятия современной языковой ситуации, речевая точность на грани документальности сближали Величанского с лианозовским конкретизмом, что совершенно очевидно, например, в цикле «Лето 1953 года», где даже «слободка» упоминается, сразу же отсылая к красочным примитивистским лубкам Евгения Кропивницкого. «Барачность», бытописание советской жизни не чужды Величанскому, но, естественно, не в той степени, как Холину и Сапгиру, и не с такой эпичностью. Величанскому ближе Вс. Некрасов, его номинативно-предметный, игровой лиризм («детский случай») и его живописность:

Есть два дуба — «Близнецы» —
вблизи от магазина.
Ивы — полные корзины.
И под вечер под осинами
небо начало цвести.

Пейзажная лирика Величанского и Некрасова — явления в русской поэзии одного уровня, высшего, и внутренне глубоко родственные. Конечно, Некрасов уйдет потом очень глубоко — глубже всех — в разговорную речь, разработав уникальную поэтику говорного, интонационного верлибра; Величанский не был и не будет столь эстетически радикален, как лианозовцы, но генетическое художественное родство сохранится.

Пейзаж у Величанского (неважно, городской или загородный) — одновременно и социален, и экзистенциален. Общее смысловое, интеллектуальное напряжение не оставляет Величанского и в самых мирных картинах, выводя на философские обобщения — как в цитировавшихся выше стихотворениях «За волной исчезнет берег моря...» и «Вспыхнет молния одна...» Величанский, глядя на любой пейзаж и любясь им, пы-

тается *понять* — и пейзаж, его место в общей картине бытия, и характер своего любования:

Летней ночью все невнятно:
листьев паюсные пятна,
мышь летучая окошек
растопырила крыла,
двор пустынной белой тенью перекошен.
Все существование облегла
полутень небытия пустого —
полусвета полумгла,
что понятна только с полуслова.

«Полуслово» — еще один образ из ряда «молчащего языка», «зрячего звука», «безъязыкой музыки». Разумеется, ничего общего с импрессионизмом, поэзией летучих впечатлений, недомолвок и намеков. И в самых семантически сложных, поздних стихах Величанского царит полная языковая ясность: все доказано и досказано, домысливать нечего. Думать, мыслить — да, надо, но не домысливать. Может быть поэтому в предельно сжатых, лаконичных стихотворениях Величанского, в том числе пейзажных, так просто читателю, так легко и естественно дышится:

Мои стихи короче
июньской белой ночи,
но долгим свежим сумраком окружены они.
И вы о них мечтали
среди стекла и стали
в казенные безжизненные дни.

Ему действительно удавалось воплотить в слове всю свежесть сумрака «июньской белой ночи» — но именно потому, что это слово ни на секунду не теряло из виду «казенные безжизненные дни», не пыталось им себя противопоставить, а просто выполняло свою речевую работу, оставаясь таким, какое оно есть. То есть это слово было *непридуманное*, и сохранить его непридуманность являлось первейшей задачей автора — только так можно было реализовать и другие, свои, авторские виды на слово.

Сходный эффект возникает в картинах Эрика Булатова и Олега Васильева, когда взятый из окружающей реальности ярко маркированный социальный знак (зачастую как раз слово) формирует такое пространство, в котором изображение (к примеру, пейзаж) становится *непридуманным*, а значит по-настоящему живым, способным передать и авторское состояние, и красоту живого мира. Известно, как важна живопись Э.Булатова и О.Васильева для поэзии Вс.Некрасова и как важна поэзия Вс.Некрасова для живописи Э.Булатова и О.Васильева. По сути, Булатов, Васильев, Некрасов — цельная художественно-поэтическая группа, занимающая важное место в русском искусстве последних десятилетий XX века и начала века XXI. В том же ряду логично упоминать и А.Величанско-

го, который, конечно, был сам по себе, но по сути на тех же художественных путях и в непосредственной взаимообогащающей творческой (и личной) близости с этой группой.

В книге «Вплоть» у Величанского есть стихотворение «Улица Красикова», написанное по мотивам одноименной картины Булатова:

Снизойдя до нашей прозы
в тень отбрасывают тень
внеслужебные березы,
внеслужебная сирень,
и, обтянутые в ситцы
до мучных советских плеч,
внеслужебные девицы
движутся себе навстречь.

Величанский увидел в принципиально случайных персонажах картины Булатова — обычных прохожих, спешащих утром на работу, на службу вдоль унылого забора к бодро шагающему с ними в ногу Ленину с огромного уличного плаката — своих героинь из книги «Подземная нимфа» (1977), гётевско-блоковскую вечную женственность, загнанную в катакомбы метро, в давку часа пик, в «людское тесто». Вечная женственность может быть и из этого теста, «обтянутая в ситцы до мучных советских плеч». Картина Булатова — обезличенное (все прохожие изображены со спины) тотальное социальное пространство, прорываемое агрессивным идеологическим знаком — шагающим, словно из параллельного мира (хотя и в ногу с прохожими), из каких-то дверей, окна в другое измерение, плакатным Лениным. Разбалансированное таким образом пространство тут же становится иным, больше социального, приобретает другой баланс, иную природу — «внеслужебную», и спешащие на службу девицы тоже превращаются во «внеслужебных». Примерно то же самое происходит в книге «Подземная нимфа», когда в разные жестокие романы на советский лад, в почти документальное психологически-бытовое повествование вплетается язык библейского эпоса, язык Иакова, Рахили, Ревекки, и советский язык, порой данный Величанским совсем по-концептуалистски, как прямая цитата, преображается: оказывается, что это один язык и один сюжет, социальное оборачивается экзистенциальным.

«Улица Красикова» получила развитие в другом стихотворении книги «Вплоть»,образовав своего рода диптих:

Внеслужебные деревья.
Внеслужебная вода.
Первых листьев оперенье
внеслужебно, как всегда.
Внеслужебны облак гребни.
Два по слякоти следа.
Только люди внеслужебны
не бывают никогда.

Здесь подсказанное картиной Булатова ключевое слово дает мысли Величанского новый поворот. «Внеслужебность» — выход за пределы социального к экзистенциальному и к красоте, в том числе к красоте природы, живого мира. Но человек социален, а современный человек социален тотально (поздний советский тоталитаризм — лишь частный и менее комфортный, менее консьюмеристский случай такой тотальности), и у нас нет иной точки зрения, кроме как из своей социальности. Деревья, талая вода, первые листья могут быть «внеслужебными», человек — нет. Это с одной стороны. С другой — а кто способен увидеть красоту живого мира, «внеслужебность» деревьев, талой воды, первых листьев? Только человек — и благодаря как раз тому, что «люди внеслужебны не бывают никогда», то есть занимают внешнюю живой природе точку зрения. Но увидеть красоту — значит выйти за пределы социального к экзистенциальному, оттолкнувшись от своей повседневной, внешней по отношению к красоте точки зрения, заняв точку зрения иную, «внеслужебную». И тут речь ведется уже не о советской «службе», а об экзистенциальном служении, постоянном ощущении онтологического горизонта, которое присуще человеку вне зависимости от того, видит ли он линию этого горизонта или она наглухо закрыта от него тотальной социальностью (как в картине Булатова «Горизонт»). «Люди внеслужебны не бывают никогда» еще и в этом смысле.

Поэзия, вообще искусство, демонстрируя парадоксальную способность выражать невыразимое, оказываются возможными благодаря парадоксальной способности человека, оставаясь тотально социальным, выходить за пределы социального. Выход за пределы социального осуществляется парадоксальным выходом за пределы языка, что делается возможным благодаря парадоксальной природе языка, который, с одной стороны, тотально социален, с другой — является «домом человеческого бытия». Осознав и декларировав в самом начале своего творческого пути принципиальную парадоксальность поэзии и языка, Величанский сформировал оригинальную звуко-смысловую поэтику, чуждую «лирического захлеба», которая вполне логично привела его к жанру тяготеющей к парадоксальному афоризму философско-лирической миниатюры:

Не глупая игра в лото,
где цифры совпадут едва ли, —
нет, неожиданность есть то,
что мы всю жизнь неволью ждали.

А потому не сочиняй,
не фантазируй своевольно —
и так живем мы невзначай,
и с нас случайностей довольно.

С точки зрения логики сплошной парадокс: жизнь — не игра в лото, где совпадение цифр определяет случай, поскольку любая неожиданность в жизни — это то, чего мы ждали, и в то же время своевольничать бессмысленно, потому что вся жизнь состоит из случайностей. Однако вполне понятно, что хотел сказать Величанский. И сказано это на-

столько убедительно, что не поспоришь. Между прочим, «не сочиняй, не фантазируй своевольно» адресовано еще и поэтам, и самому себе как поэту — это выражение все той же осязаемой установки на непридуманное слово: «дар речи — дар слышанья, слуха».

Как правило интеллектуально-философские парадоксы формируются и формулируются Величанским как парадоксы языковые, возникающие из каламбура, омонимии, вообще полисемантики. Величанский постоянно готов на игру словами, даже в самых лиричных и программных своих вещах:

Душа моя! — гулять бы ей на воле.
А мне б ее искать, как ветра в поле —
в полях, в которых сколько ни паши
минувший тлен, не встретишь ни души.

Фразеологические значения сталкиваются с лексическими, языковая метафора тут же реализуется в поэтической, слова цепляются за слова, звуки за звуки... Понятно, что такая техника письма — тоже одно из следствий принципиальной языковой открытости, стремления брать слово таким, как оно есть — то есть отчужденным, как бы анонимным, неавторским, зато со всем его семантическим полем и функциональной, речевой конкретностью. Разумеется, прямая игра словами и разговорная речь в поэтике Величанского не столь важны, как, скажем, у того же Вс. Некрасова, но Величанский скуп на поэтические красоты и риторику не меньше минималиста Некрасова, и игра слов, пусть не столь каламбурная, плетение словес — ажурное, тонкое, но порой весьма прихотливое, — главное выразительное средство Величанского. В каком-то смысле каждое его стихотворение — игра слов, оборачивающаяся открытием:

А истина? — а истина —
не лабиринт крота —
как нагота таинственна,
проста, как нагота —
она умом незрячим
окутывает нас,
мы ж прячем ее, прячем...
но как-то напоказ.

Лирическая миниатюра, преобладающий, «фирменный» жанр Величанского, дополняется изрядным количеством повествовательных, балладных текстов, игра и парадоксальность в которых переносятся из философско-лирической плоскости в сюжетно-драматическую. Однако и самые пространные баллады Величанского сохраняют те же качества предельной семантической сжатости и лаконичности («мои стихи короче июньской белой ночи») — за счет простоты строфической структуры и документальной лапидарности рассказа, зачастую ведущегося от лица персонажа.

Четкая структурированность каждого текста Величанского распространяется и на весь «метатекст» — полный корпус его поэтических сочинений. Величанский писал кни-

гами, создав за четверть века свыше двух десятков стихотворных сборников. В 1989—91 гг. большая их часть была издана за счет средств автора и спонсора Д.А.Орлова — всего 7 книг, в некоторых под одной обложкой по несколько сборников. Последняя книга «Вплоть» (1991), куда вошли авторские сборники «Мгновения ока» (1983—1985), «Непреступный свет» (1986—1987) и собственно «Вплоть» (1984—1989), — уже по-смертному издание.

Было также прижизненное издание в еще советском «Современнике», небольшое избранное под названием «Времени невидимая твердь» (1990). И две книги, составленные вдовой поэта Е.Д.Горжевской и выпущенные издательством «Прогресс-Традиция» мизерным тиражом (500 экз.) уже в новом веке, — «Охота на эхо» (2000, стихи и переводы), «Мгновения ока» (2005, избранная лирика).

Некоторые сборники Величанского невелики по объему, но все равно каждый раз перед нами цельная книга со своим сюжетом, образным строем, композицией. В ряде случаев «книгообразующим» фактором является жанр, определенная стилистика, а порой даже некий стилистический прием.

Последняя книга «Вплоть» вышла без окончательной редакции автором. Но структура сборника и название — авторские. «Вплоть» — это собрание лирики указанных выше годов (поскольку без авторского отбора — полное), не вошедшей в другие писавшиеся отчасти в тот же период книги («Мгновения ока», «Кахетинские стихи», «Непреступный свет»). Структура (в книге 6 разделов), по-видимому, большей частью хронологическая, хотя есть и свои композиционные жанрово-тематические узлы, которые, вероятно, были бы отчетливее проартикулированы автором при окончательном формировании книги. Но книга осталась недописанной. Последнее стихотворение датировано 8 августа 1990 года, это день пятидесятилетия поэта:

Высоко иль низко,
тяжко иль легко,
но пока Ты близко —
мы недалеко:
Ты — фитиль, мы воска
жар и холод враз,
пока словно воздух Ты
окружаешь нас.

Раньше или позже,
но в урочный час,
удаляясь, Боже,
оглянись на нас
еще не испитых
судьбою до дна,
пока даль путей Твоих
не отдалена.

По свидетельству вдовы поэта, к этому стихотворению он придумал мелодию и сказал, что ему удалось создать «настоящий псалом». Через два дня поэт скончался.

«Вплоть» — книга многоплановая, итоговая, сводящая воедино все центральные мотивы А.Величанского. Название, ключевой образ «вплоть» — еще один, может, самый важный и емкий из ряда философски-языковых парадоксов поэта. Конечно, имеется в виду фундаментальная религиозно-экзистенциальная проблема плоти и духа, двуплановости человеческого бытия. Конечно, тут звучит христианская заветная тема воплощения Бога во плоти и искупления: «В нашей плоти провал и проруху / кануть оной Прообразу вдруг? — / не во плоть Он облекся, а в муку, / в корчи наших разбойничьих мук». Конечно, тут и воскресение во плоти: «Иль — вверх, иль — вниз, / иль сторонишься краем, / но знаешь из Евангелия ты: / воскресший во плоти / неузнаваем, / и как теперь найти / тебя, найти». И самое главное — обогащенное этими бесконечными коннотациями прямое грамматическое значение наречия «вплоть», выражение темпоральности человека, окутанного «временем тонким», стержень историчности и телеологичности человеческого бытия, века, отмеренного человеку: «И жизни вплоть, и смерти вплоть / век связывает нить». И даже смерть оказывается воплощением: «Смерть — водопад недвижного потока / в мир, уж во всяком случае, безводный. / Смерть это тоже ВОПЛОЩЕНИЕ, только / души БЕСПЛОТНОЙ». Очередной парадокс — и снова откровение, не ответ, не отгадка («а отгадок вовсе нет»), но зримый свет истины.

Проделав колоссальную, фундаментальную художественную, философскую и филологическую работу, Александр Величанский поэтике «внесмыслового откровения», не говоря уже об утилитарном рифмоплетстве советских лауреатов, смог противопоставить поэтике откровения смыслового, поэтике простого и понятного и, тем не менее, полного тайны непридуманного слова, способного высказать несказанное, выразить невыразимое. Конечно, это слово — музыка, это звук, но звук чуткий и зрячий, смысловой. Это поэзия, которую многим молодым людям еще предстоит для себя открыть, в чем им можно лишь позавидовать.

От публикатора

Александр Величанский родился в 1940-м Москве. Несколько лет до школы провел в Греции с родителями (его отец был корреспондентом ТАСС, мать работала на радио в иновещании). После школы работал на 2-м Государственном шарикоподшипниковом заводе, туда же вернулся и после трех с половиной лет службы в армии. Затем учился в МГУ на истфаке, одновременно будучи ассистентом режиссера на «Центрнаучфильме». С 70-х годов работал сторожем и в то же время — внештатно — переводчиком ТАСС.

Начал писать стихи в 60-е. Зарабатывал исключительно переводами с английского, новогреческого и грузинского: стихов, художественной прозы и науч-

ной, гуманитарной литературы (философия, история). К переводческой работе относился ответственно — для перевода выбирал то, что близко и нравится, так что и тут нередко приходилось работать в стол. В первую очередь Эм.Дикинсон (эти переводы Иосиф Бродский при встрече назвал вторым делом его жизни), а еще Шекспир, Донн, Кавафис и многое другое.

Со школьных времен, с 8-го класса, ездил в археологические экспедиции, а после и служба в армии, и работа в кино, и даже переводческие занятия были связаны с поездками по стране. В Грузии провел больше года: перевел сборник стихов Анны Каландадзе, изучал и сравнивал грузинский и русский фольклор; из впечатлений того времени родился стихотворный сборник «Кахетинские стихи».

Первая большая публикация — в 1970-м, в последнем номере «Нового мира» при Твардовском. В том же году Совещание по работе с молодыми писателями рекомендовало его, по выбору Слуцкого, в Союз писателей, а также к изданию сборника стихов. Время было уже плохое, и Величанский эту рекомендацию не использовал: по его словам, «вступать в Союз писателей, из которого гонят Окуджаву и ему подобных, — негоже».

В те же годы было еще несколько публикаций: в «Юности», в «Днях поэзии». Потом полное молчание. После долгого перерыва, уже в 1988-м, — публикация стихов в «Октябре» по рекомендации Юнны Мориц. В 1990-м вышел, наконец, авторский сборник в издательстве «Современник», еще при жизни Величанского. Он успел увидеть сигнал. Составляли книгу в издательстве, но единственное условие Величанского — не менять ни строк, ни слов — было соблюдено. С конца 80-х в издательстве «Прометей» вышли очень небольшим тиражом за счет средств автора (и спонсора Д.Орлова) несколько сборников стихотворений, объединенных по годам написания. Но их мало кто прочел. Публикуемые ниже стихи — из этих книжек.

Александр Величанский

ЕЛИ

День сырости, когда грибы растут
то там, то тут.
Когда стекают крылья елей
зеленою водой — на самом деле.
Такой неясный день от утренней поры
до вечера. Огромны комары.
И горько, горько лесу дождевому
в свой подъяловый опускаться омут.

КОЛЬ СУЖДЕНО ВАМ УТОНУТЬ

Коль суждено вам утонуть
в безвкусном и бессмысленном Байкале,
вы долго будете идти, идти ко дну
и не дойдете — далеко
до дна его, до тайников:
пора всплывать. Вас ищут. Далеко ли
теперь до верхних синих волн? — ох, далеко!
Лишь люди с катера на них глядят до боли.

(1966—1968)



Смерть в том, что Пушкин Блока не прочел.
Жизнь в том, что Блок всю жизнь бормочет с Тютчевым.
И все бы проще, все бы нипочем,
да жаль его — проклятого грядущего.

Лишь в замыслах чуть теплится оно
(ведь выраженье — замыслу отместка).
И Пушкин чувствовал «Возмездье» Блока, но
ему об этом, к счастью, было неизвестно.



Нет, лучше уж октябрь —
отчаявшийся, грязный:
он горевал хотя б
над жизнью безобразной,

пустую глину ел
и воду пил из лужи.
А снег уж слишком бел,
жесток и равнодушен,

как будто из забвения он к людям прилетел.

(1969)



К чему, и сам я толком не пойму,
но только вот о чем ты мне напомни:
три дня лил дождь, и нынче потому
луна явилась в свет почти что полной,
зеленоватой, но видать,
и ей желтеть и увядать.

(1972—1973)



Во всех землях все по зёмну —
всё в Русее — по небесну:
в небе — солнце, в Руси — солнце,
в небе — месяц, в Руси — месяц,
в небе — звезды, в Руси — избы,
в небе — тучи, в Руси — вечер:
то-то диво русским людям,
то-то диво русским птицам,
то-то диво русским зверям,
то-то диво русским гадам!

(1979—1980)



Музыка, ты родилась не подобно Киприде из пены
постепенных морей — не из безмолвия волн, —
нет, как Зевесова дочь, из его волосатого уха
грозно возникла в душе во всеоружии вдруг.



В жизни у каждого есть такое десятилетье —
то не начнется никак, то вдруг оно позади.



Нежилые леса, за лесами — поля, перелески,
скатертью стелется степь до нагороженных гор,

безнадёжно пусты окружающие моря и пустыни —
сколько же правды уйдёт на всероссийскую ложь?



После смерти само время длится, как волосы, ногти
на покойном... Нагой время невнятно душе.



В космосе — хаос. Комет летают какие-то камни.
Дикий доныне тунгус верует в метеорит.

1980—1981



Отвлекаясь от бумаги,
ну, хотя б на миг,
скажем, что у нас в продмаге
(прямо в нём) мясник
удавился. Были толки,
отчего и как.
Но никто не смыслил толком
в смерти, в мясниках.



Изваяние из звука,
разве это — ты? —
лишь набросок ног и рук и
прочей наготы.
Все подобья лгут, исход свой
обратив в абсурд.
Не бывает в мире сходства:
бесподобна суть.



Криво в горнице и гнило.
Три оконца — глянь.
Телевизора горнило.

Алая герань.
А из красного угла-то,
кружевцем убрán,
Николай Угодник свято
смотрит на экран.

(1980)

НАТЮРМОРТ

Наставник наш боролся с эстетизмом.
Мы малевали под его эгидой
картофель, что отечественной почвой
обмазан был, как печь; селедку с синим
отливом иль ломоть ржаного хлеба —
чтоб передать его съестную ноздреватость,
мы собирались с нюхом...

«Натюрморт
есть вспышка жизни, — говорил учитель, —
которая, на первый взгляд, мертва, как
вот эта кружка из ничтожной жести,
но, дети, сколько цвета в ней одной:
в ней вся зима, все тесное ненастье
осенних дней, все серебро застолья
изысканного, царского... Да что там! —
все серебро безвкусного Ватто».
Тут принимались мы за акварели
и с колонковой неуклонной кисти —
роскошный дар китайских рикш и кули —
поспешно сглатывали цвет или оттенок,
чтоб в ту же сырость жизни и бумаги
внести другой и дать смешаться им
естественно...

В застенке тусклом класса
всевластно пахло масляною краской
и растворителем настырным. За окном —
обшиты пышным снегом — театрально
краснели третьяковские хоромы,
очерченные грязной желтизною

Замоскворечья. Как купец, был скуп
декабрьский сумрак по утрам, но все ж он
сгушался в крыши, трубы, колокольни,
в деревья, что росли на кровлях храмов,
и, наконец, устало разрастался
в непоправимый кистью натюрморт
Москвы пятьдесят первого...

Учитель,

не впрок пошел мне ваш урок предметный —
чугун копченой утвари и глина
всех кринок треснувших, и патоки потеки
на булках с марципаном, хоть и вкусных,
но приторно бликующих... Вещей
не ощущаю я средь вещей жизни,
а ощущаю, разве, ощущенья
да бьюсь, как в каземате, в тесной мысли,
хотя бы в той — пустой, бездарной, косной,
в которой стыл, как самовар, аморфный
тех лет непроходимый натюрморт.



Из леса вышел человек,
он вышел по-людски.
Лежали плеч его поверх
иголки и листки.
Он был непоправимо сед,
непоправимо рус.
И лес глядел ему вослед
насмешливо, боюсь.

Из леса вышел человек
печальный, как ручей.
В карманах, окромя прорех,
ни денег, ни ключей,
ни паспорта, ни адресов,
ни пропуска — на кой? —
он сам был замкнут на засов
улыбочкой такой.

Из леса вышел человек,
веселый... абы как.
В его котомке — смех и грех —
краюха и табак,
бутылка липкого вина
и книжица о том,
как мы из леса, старина,
и снова в лес идем.



Дачи заколочены.
Ночи безоглядны.
Дай нам Бог собачьего
лая за версту.
Дай нам хоть обочину
от пути... и ладно,
и довольно — нечего
клянчить попусту.



Уж коли из смерти в мир мы
явились, как из-за ширмы,
чтоб жить и достигнуть снова
лишь небытия бывшего,
то песенка наша спета —
мы выходцы с того света,
мы сами — посланцы смерти.
Но это не так, поверьте.



Обладают ли душой
ангелы? Иль сплошь
из души они одной
состоят? А рожь

их кудрей, а облак крыл,
взор острей ножа —
неужели, Азраил,
все это — душа?

(1981—1983)



За окном — холмы, холмы и
вновь — холмы, холмы.
Небо маленькое в мыле
облачности. Тьмы
до явления окольной
из щелей, застрех —
в косяке оконца — хóлмы,
хóлмы, хóлмы... эх!

(1982—1983)



Вот Дантов, как в призме,
но пляж, а не ад.
Валяются жизни,
и судьбы лежат.
Вот рок без покрова.
Но тешатся, ишь —
и старец лиловый,
и сизый малыш.



Из золотой волны волос
своих возникнув словно,
спит дева в клевере — он рос
вот также въявь укромно —
вся — то падение, то взлет,
то встреча, то разлука...
И по бедру ее ползет
всевидящая муха.



Надворных бликов пляска.
Поблескивание лиц.
В тени в своих колясках
младенцы родились.
Отец ушел в газету.
Мать торопливо спит.
Высоцкий с того света
им песенку хрипит.



Взрыв грозового дыма.
Как паровик, гроза
прогрохотала мимо,
пустивши пыль в глаза —
земную и из влаги...
Вкруг ветра-сорванца
деревья, как собаки,
отряхиваются.



Серая иль синяя —
какая ни есть —
БЕЗУСЛОВНА линия
горизонта здесь.
Вдоль нее стоят суда —
танкер, сухогруз...
(Я уехал и сюда
больше не вернусь.)



Мужчины, женщины и дети
в прибое, засучив штаны
иль подобрав подол, — при свете
заката как они видны? —
сначала полусилуэты,
а после — вовсе силуэты,

а после недо-силуэты
опять — уже на фоне тьмы
сгущающейся — полудымки,
а после — вовсе невидимки —
теперь они идут домой,
став окончательною тьмой.



Удаляясь по аллее
от ночного фонаря,
с каждым шагом все длиннее,
все бледнее тень моя —
так иду я среди ночи —
мне ж навстречь от фонаря
следующего — все короче
тень идет, но не моя.



Морей раскинутые сети,
вершины храмов, гор прибой —
как много, Господи, на свете
еще не виданного мной...

Но разве невидали эти
сравнятся с невидалью ТОЙ?



Удел двоих
любить сквозь грех
сперва на миг,
потом навек —
и вы правы,
когда вдвоем
схватились вы
с небытием.

(1984—1989)

Публикация Елизаветы Горжевской

ПОДПИСКА — 2010

В любом почтовом отделении
по «зеленому» каталогу «ПРЕССА РОССИИ»
наш индекс — 73117

А также на нашем сайте www.arion.ru

Журнал выходит в марте, июне, октябре и декабре

ЖУРНАЛ ПОЭЗИИ «АРИОН»

МОЖНО КУПИТЬ:

В Москве: лавка ЦДЛ, лавка Литинститута, редакция журнала «Знамя», киоск «Новой газеты» у ст. метро «Чеховская», сеть магазинов «Книги», «Книги от А до Я», «Буква» (адреса на нашем сайте), «Фаланстер» и др., а также в редакции журнала.

В Санкт-Петербурге: сеть магазинов «Буква» (1-я Красноармейская ул., 15; ул. Чернышевская, 11/57; Лиговский пр-т, 185; Озерный пер., 2/4 и др.), а также «Борей-Арт».

В других городах России — см. адреса магазинов:
<http://www.arion.ru/subscription.php>

подписка за рубежом:

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

а также через его контрагентов в соответствующих странах

или: «KUBON & SAGNER» Buchexport-Import GmbH — D-80328 München, Germany;
E-mail: postmaster@kubon-sagner.de

Не знаешь, что читать? Спроси меня что!

Издательский дом «Книжное обозрение»



Индекс в объединенном каталоге № 50041
Индекс в каталоге «Почты России» № 45031

Индекс в объединенном каталоге
газета «Книжное обозрение» № 50051
газета «Книжное обозрение»+PRO № 83102

4 . 2 0 0 9

ISSN 1562-8515



04

9 771562 851003 >



Арион

**ЧИТАЙТЕ
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:**

новые стихи Сергея Стратановского,
Юрия Ряшенцева, Бориса Херсонского, Светы Литвак

о лирической дерзости

«тридцатилетние» семь лет спустя

Иосиф Бродский: явление варвара

ISSN 1562-8515 Арион, 2009, №4, 1 — 128

Ж У Р Н А Л П О Э З И И