

**ВЛАДИМИР ГАНДЕЛЬСМАН**

# В НЕБЕ ЦАРИТ ЗВЕЗДА

ИЗБРАННЫЕ ЭССЕ

ДЕЛАЛАНДИЯ  
2024

**Владимир Гандельсман**

**В НЕБЕ ЦАРИТ ЗВЕЗДА**

**Избранные эссе**

**ДЕЛАЛАНДИЯ**

**2024**

УДК 821.161.1  
ББК. 84.4  
В60

## **В НЕБЕ ЦАРИТ ЗВЕЗДА**

В небе царит звезда. Избранные эссе / Владимир Гандельсман. –  
М.: Издательство центра арт-терапии «Делаландия», 2024. – 189 с.  
**ISBN 978-5-6051730-0-7**

Книга избранных эссе Владимира Гандельсмана «В небе царит звезда», названием для которой послужила поэтическая строка Л. Дановского, представляет собой собрание рецензий, предисловий и откликов, написанных в период с 1995 по 2024 год. Они наполнены потрясающе точными наблюдениями о поэзии, нежностью к поэтам и жизни, мудростью и щедростью. Читать гениального поэта, который пишет о поэтах и поэзии, бесценно.

Предисловие: Владимир Гандельсман  
Редакторы: Татьяна Пушкарёва, Елена Кукина  
Художник: Владимир Симонов  
Дизайн обложки: Татьяна Пушкарёва  
Корректоры: Елена Кукина, Виктория Грекова, Татьяна Пушкарёва  
Надя Делаланд  
Вёрстка: Борис Ройтман  
Выпускающий редактор: Надя Делаланд

© В. Гандельсман, тексты, предисловие, 2024  
© Т. Пушкарёва, дизайн, 2024

## Предуведомление

Писать предисловие к книге, состоящей из предисловий... К тому же – к своей книге... Согласитесь... Согласились? Тогда – вот они, два слова.

За последние лет тридцать у меня накопилось изрядное количество откликов на стихи и прозу современных авторов. Я их собрал и предложил книжку издательству «Делаландия», которое согласилось её напечатать. Моя благодарность всем, кто принял в ней участие: директору проекта Наде (с одноимённой издательству фамилией), главному редактору Лене Кукиной, оформителю обложки Татьяне Пушкарёвой, Виктории Грековой за помощь в вычитке книги, а также художнику Владимиру Симонову.

Когда-то всё началось с откликов на стихи двух ближайших друзей – ими и открывается книга, – а затем пошло-поехало. Точности ради: это были не только предисловия, иногда – послесловия, иногда – краткие отзывы на обложку, иногда – без всякого применения.

Читатель не найдёт здесь критики от слова «критиковать». Мой метод прост: я пытаюсь проследить истоки того, что подвигло автора к поэтическому или прозаическому высказыванию, а поскольку в своём выборе я заранее знаю, что истоки эти непременно чисты, то моя задача состоит единственно в том, чтобы выявить и обозначить, как намерения автора воплощены в слове.

*Владимир Гандельсман, июнь 2024 года*

## Лев Дановский. В небе царит звезда

*(Предисловие к сборнику «Рельеф» – Санкт-Петербург:  
Издательство Еврейского общинного центра, 2004)*

Лет десять назад поэзия Льва Дановского была удостоена похвалы «из лучших уст»: Иосиф Бродский сказал кратко: «Стихи довольно замечательные», – характерно снижая пафос этим «довольно», относящимся к дисциплине интонации, а не к умалению достоинств стихов. Будучи единственным свидетелем его слов и зная, как они дороги автору «Рельефа», предаю их гласности.

Бродский был кумиром нашего поколения наравне с поэтами Серебряного века, и в стихах Льва Дановского читатель это ощутит и не осудит. Открытое движение души при ледяной констатации, ироничный уничижительный взгляд на себя, знающего, однако, себе цену, подробность зрения в сочетании с пренебрежительным «и т. д.» и т. д., – всё это есть, как есть и неизбежные и благотворные переключки с другими поэтами, но ровно в той мере, чтобы не превратить автора из почтительного ученика в слепого подражателя и оставить ему «стеснённую свободу» внести крупицу новизны, то есть свой взгляд и свою интонацию, в русскую поэзию.

Человек смотрит, как работает экскаватор,  
Чисто, преданно, удивлённо.  
Его книга любимая – «Генерал Доватор»  
Из военно-патриотического легиона.

Его любимые сигареты – «Прима».  
Герметичный взгляд, бесполезный.  
Созерцание (Рильке) неумоимо –  
Будда или черпак железный.

Вот он и выдернут из родного ряда  
Повторяемостей: семья, работа.  
Ничего от жизни ему не надо.  
Сосредоточенность – это свобода.

Он сейчас втягивает силовые нити  
Тончайшего, чаемого эфира.  
Обойдите заранее, не толкните,  
Не разбейте бутылку его кефира.

Пусть он в подлинности продлится,  
Просмолятся ею, похорошеет.  
Прежде чем на улицу возвратится  
И увидит выкопанную траншею.

Лирический «не-герой» стихов Льва Дановского вполне уникален для русской поэзии, уникален именно потому, что это обыкновенный, один из толпы, усталый служивый человек, но каким-то непонятным, чудесным образом наделённый поэтическим даром, что почти равносильно в данном случае чувствам вины, стыда, боли. «Раскинулось горе широко, / и войны бушуют вдали...», или: «Беженка просит на хлеб, / ребёнок просит на гроб...», или: «На Сенной поёт Вальсингам!»).

«На Сенной поёт Вальсингам!» – в любом самом прозаическом стихе есть безупречная чистота звука. Слово не заодно с ситуацией, но служит инструментом её опровержения: живая душа, отлетевшая от мёртвых обстоятельств. Но даже и обычный глагол умудряется отрицать свой смысл:

Моль летает в прихожей. Глагол  
Из воды образован забвенья  
И, себя отрицая, тяжёл,  
Как паромщика поползновенье.

Дальний потомок того, кто шёл в землю Ханаанскую из Ура в одном стихотворении, кричит «ура!» на первомайской демонстрации в другом, – таково безвкусное эхо Истории.

На высокопоставленный вопрос «...петь в наш скудный век – для чего?» есть рядовой человеческий ответ: «Без неприметного следа мне было б грустно мир оставить». Неуверенной патетике богоискательства, скрытой за вопросом Гёльдерлина, противостоит непоколебимая мягкость ответа Пушкина: есть труд жизни, и его надо совершить. Иначе грустно.

И дело даже не в том, что грустно. Дело в том, что иначе – невозможно. Являясь воплощением веры, труд поэзии, как и труд жизни, не должен провоцировать поэта на графоманские поиски этой веры. Она уже есть, иначе любое движение, и в особенности движение разума, было бы непосильным в своей бессмысленной смертности. Что бы ни провозглашали стихи, вплоть до цветаевского «отказа», они – суть утверждение мира самим своим бытием, акустический его рельеф, память в продолженном настоящем, – и пушкинское «Не дай мне Бог сойти с ума» означает: не дай мне Бог забыться.

Мерцание звёзд подобно ещё стихам.  
И то и другое уничтожает хлам,

Накопившийся за невероятно бездарный день.  
Всё, что было сдвинуто набекрень,

Наконец-то, в поисках своего гнезда,  
Выпрямляется. В небе царит звезда.

«Будьте как дети». Конечно. Но это не значит «будьте детьми». Мир задуман так, что мы должны вырасти и обрести своё второе, духовное рождение.

Ребёнок, находясь в ладу со своей душой, может быть нестерпимо бессмыслен и жесток. И наивность его не всегда трогательна. И способы познания диковаты: мы помним, как дело доходит до яростного штурма и разгрома игрушки – что-то в ребёнке восстаёт против тайного и скрытого от глаз, что-то древнее, – и если допустить для удобства, что эта «игрушка» – часы, то дитя восстаёт против времени.

Поэт, сей наученный горьким опытом ребёнок, идёт в обратном направлении, подчиняя время себе: он создаёт часовой механизм стихотворения, и в прозрачном его корпусе мы видим все ассоциативные зацепления, все возвратно-поступательные и круговые движения памяти, и если авторучка и её тень показывают сиюминутное время, то в археологическом срезе стихотворения время устроено по воле поэта. Поэт – устроитель времени, а значит – устранитель его поступательного убожества.

Отчаянная недостаточность себя, возвращающая по сути поэта к тому детскому протесту и штурму, утверждает в последнем стихотворении сборника: «Точки опоры нет», – и тем самым наводит на резкость мысль, что наше существование – опровержение того, что оно о себе думает. В этом парадоксальная правда и новизна стихов Льва Дановского. Они, читаемые и любимые мной с юности, даже не память о подлинности бытия, которая может и стереться, но сама подлинность, творящая эту память.

Название сборника превосходно. В словарных определениях «рельефа»: а) строение земной поверхности, совокупность неровностей суши, океанского и морского дна, и – б) вид скульптуры, в котором изображение является выпуклым или углублённым по отношению к фону. Кажется, что сухие определения словаря можно перенести на стихи. Здесь и «выпуклая радость узнавания», и «неровности», которые также немедленно ассоциируются с

Мандельштамом, сказавшим: «...стеснённая свобода одушевляющего недостатка».

«Рельефный», в книжном значении, – отчётливый, выразительный. Рельефная речь.

Так что:

От рифмы ли воспряв,  
Лев, написав «Рельеф»,  
Настолько прав,  
Насколько Лев.

## Пунктирная линия

1

Мы встретились на улице его тёзки: Толстого, – в 72-й школе, что была напротив Первого Медицинского. Длинный коридор, изогнутый так, что из конца в конец не просматривается, пыльное весеннее солнце сквозь мутноватые окна, Лев с чёрной шевелюрой, высокий, белозубый, в очках.

Он школу заканчивает, мне ещё год. Маршрут после уроков: через садик больницы Эрисмана, на Карповку, улица Литераторов, пара подворотен, профессора Попова, Кировский... Возможно, около Дзержинского сада расстаёмся: ему на Лахту, мне чуть обратно, на Чапыгина.

Читает стихи – Маяковского, Пастернака, друзей из ЛИТО, свои.

«Дым табачный воздух выел...»

«О, ангел залгавшийся...»

«Ястреб, ястреб, ты такая птичка...»

Любое любимое стихотворение – его. Никакой ревности. Тысячу раз я слышал потом эту озвученную радость. «Мне поручили охранять сарай, / а был сарай, как водится, сырой...», «На стыках стонут поезда, / истошные повстанцы станций...». Аллитерации в моде. Лев если не рычит, то гудит. И снова: «Ястреб, ястреб, ты такая птичка, / по сравнению с бомбардировщиком, / затмевающим собою небо...». Вот это: «...па-а сра-а-вне-е-нию с ба-а-амба-а-ардировщиком...».

Открытая улыбка. Безобидность и безобидчивость.

Через 40 лет – «Сад Дзержинского»:

В этой точке и началась прямая.

Все было ярко, выпукло, единственно и вокруг.

2

Учимся в ЛЭТИ, то есть кружим по Петроградской. Первые публикации в институтской газете «Электрик». «А в старину звалась ты Натали...», – Лев безответно влюблён в Н. С друзьями из ЛИТО – самиздатский сборник «Шпалы». Скромная идея своей подсобной роли: по этим шпалам придёт кто-то воистину великий.

Шпалы мелькают по дороге домой, на Лахту. Там единственная мать единственного сына, Ева Львовна. «Полковник Айзенштат лежит в гробу...» – начало стихотворения об отце, которого не помнит, умер в 1951-м.

Литературный псевдоним «Дановский» появится позже. Как и осознание того, что печатать всё равно не будут. Страна, где, произнося свою фамилию, можно покраснеть от стыда за тех, кому она не по нутру, а услышав – вздрогнуть, как будто вызывают не к доске, а к стенке.

Пивной бар «Пушкарь» на Пушкарской, Дзержинский сад, двор на Чапыгина, непрерывный «Беломор». Прощаемся. Мягкая ладонь.

Через много лет стихи памяти Н.:

...А потом, за общим уже столом,  
поминальным, я подумал о том,  
что не в губы, а в лоб целовать пришлось...

3

Последняя электричка, мать волнуется. То ли звонить, что остаётся у кого-то из друзей, то ли поспевать. Зависит от количества выпитого, от предмета ухаживания – обнадеживающего или безнадежного. Наконец, от того, есть ли койко-место. «Однажды проснуться на даче, веранде чужой, / с трудом разобрав, что находишься в Новых Ижорах. / Вчерашний поступок, он как-нибудь связан с душой? / Не знаю, не знаю, не думаю, слушаю шорох».

Вот-вот появится Валерий Черешня, переехавший из Одессы в Ленинград, и ночёвка в городе станет доступней, – друг первые (долгие) годы снимает комнаты (Васильевский, Смольный пр.), в тесноте, но не в обиде.

Образуете «треугольник». Удивительное свойство дружеского союза, отличающее его от всех прочих, – свобода каждого не умаляется, но умножается. В данном случае – на три. Равносторонний треугольник без единого угла.

Последняя электричка, Лев готовится к прыжку, возвращение.

Узнавая облупленный тамбур, заплёванный пол,  
Фонарей узнавая слепящий во тьме ореол,  
Узнавая шеренгу деревьев, крутой поворот,  
На котором сначала отбросит, а после швырнёт,  
Узнавая вокзальный, в рябинах обломанных сквер,  
Наконец, узнавая воронежский этот размер – ...

Мать умрёт в год рождения его сына, оттуда, из тех времён – ещё не скоро, отсюда – мгновенно. В огороде, прилепившемся к деревянному домику на Лахте, жжём листья. Лев отходит в сторону, к кусту смородины, плачет навзрыд. Сколько было этих возвращений. От станции по асфальтовой хлипкой с выбоинами дороге к дому.

«В чёрных оспинах, лунках – люблю. / Возвращаясь от друга, так долго / мы болтали, тоску накормлю / переливом сырым и блестящим...»

4

Распределение в контору на Нарвской. На долгие годы – выход из метро в темноте ленинградского утра, на монстра «Нарвских ворот», вдыхая ядовитый запах мыловаренного завода, и – метров сто по улице со страшным именем «Промышленная». Вход в «почтовый ящик».

«Человек семенит, / Глянцевито-угодлив, / И не надо ему аонид. / Почему он уродлив?».

Это нехорошее время, но «жаловаться нельзя, нельзя – / Мандельштам не велит», – / стихотворец, скользя / по мостовой, бубнит».

Чуть меняется география вечерних блужданий. Появляется адрес на Моховой, и снова буква Н., которая в 1978 году эмигрирует из русского алфавита и станет N.

Весь день шёл снег и выбился из сил  
К полуночи. Он что-то заносил.  
Какая изворотливость глагола:  
Он заносил на память этот дом,  
В котором суматоха и разгром  
Сегодня, а завтра будет голо.

Идём на Смольный.

«Один из ясных осенних дней, / которыми так дорожит Валера...» Легко. Со Львом легко. Легче, чем без него. Он позволяет тебе слабость, потому что у него всегда есть сила не проявить характер. Улыбнётся, слегка отклонившись, подавшись назад, но и протянув руку, положив тебе на плечо. Такое отстранённое позволение. Лев – царь друзей.

Когда-нибудь, в начале 90-х, когда царя лишат престола на Промышленной и «загородной резиденции» в Северодвинске

(командировки), он попадёт на временную работу, пройдя через «жёлтый двор проходной, / к Моховой выводящий, / к подворотне одной, / поневоле хранящей / разговор узловый / и сегодня – саднящий».

## 5

На географической карте вновь изменения. Валера в Петергофе, я на Чайковского. Едем в Петергоф. Какой-нибудь разговор о стихах.

Лев: «"Одиссей возвратился, пространством и временем полный". Какой чистый звук...».

Одиссей полон времени и пространства, этими смертными и земными вещами, потому что отказался от предложенного ему нимфой Калипсо бессмертия. Отказался во имя возвращения домой. Предложенное бессмертие вообще не имеет смысла, только – завоеванное. Его завоеванием занимается поэзия.

Одиссей возник неслучайно. В своих стихах Лев неизменно бродит по городу и вокруг, напоминая попутно и другого Одиссея, джойсовского Улисса, попадая то на свидание в Летнем саду, то в кафе, то на похороны, то на службу, то в командировку – «командированный, мать его так!», – а затем неизменно возвращается домой.

Мне всегда видится это возвращение зимой, почти ночью, на поздних поездах. Лев зимой. Место действия – Ленинград. Зимний, стылый, трамвайный, какой угодно, но – Ленинград. В заглавных буквах своего псевдонима – Лев Дановский – ЛД – он случайно зашифровал имя города. В звуке «Ленинград» – та социальность, которая присуща его стихам.

Когда-то, в послеперестроечное время, он напишет: «О судьбах страны разговор...», «Когда не страшен горец был в папахе...», «Это те, кто не успели, / не вписались, не смогли. / Это те, кто в самом деле / оказались на мели...». Или: «Ангел стоять на страже / Петрограда устал...» – подробный, прозрачный звук! Тот самый, о котором он говорит по дороге в Петергоф, цитируя Мандельштама.

## 6

Жена Юля. Сын Мотя. Потом дочь Катя. Спрашиваю: Почему Катя? – Ну, Мотя, Катя... В рифму вроде.

Звонит, меня нет дома, подходит дочь. – Чем занимаешься? –

Читаю Софокла. – Что так припёкло?

Это уже из квартиры на проспекте Просвещения, куда переехал с Лахты. Логарифмические таблицы новостроек. На «логарифмы» нету рифмы.

Значит – есть. Есть вечер пятницы и суббота с воскресеньем.

Выйду во двор погулять с детьми,  
Там всегда выбивают ковёр.

.....  
Дети играют. Вдави, вдави  
Перстень в горячий ещё сургуч.  
О, отчётливый оттиск любви!..

Это счастливая передышка. Иногда, на неделе, когда мы сидим на кухне на Чайковского, вижу, как он устал. «За счёт чего он жил?» – спрашивает себя простодушная женщина, которая ухаживала последние годы за Прустом, – и отвечает: «Он жил за счёт жизни».

Надо прокормить семью,  
Концы с концами свести.  
Надо ещё свою  
Душу спасти.

Надо работать на двух  
Работах, на трёх.  
Ну что, доходяга-дух,  
Как тебе этот вздох?

Надо войти в судьбу,  
Как входит в рощу лесник.  
А складка забот на лбу,  
Уродующая твой лик –

Есть комментарий к строке,  
Той, где «в поте лица».  
Кем придумана, кем  
Нежная жизни пыльца?

Как подкошенный сноп,  
Валишься на кровать.  
Разговорился. Стоп.  
Завтра рано вставать.

Я пишу не рецензию, тем более не панегирик. Но почему бы не сказать, что эти стихи – навсегда? Безоговорочно. Потому что ими «кричит стомиллионный народ».

7

Первая книга Льва – «Пунктирная линия», издательство «Абель», 1998 год. Автору – 51.

Она открывается стихотворением без названия, но с ремаркой в скобках: набирая воду. «Как страшно гудит в трансформаторной будке железо! / И воет собака, и небо ночное белесо...» Давнее, одно из первых настоящих.

Я веду пунктирную линию, как нас учили в 72-й школе – от того коридора – через Лахту, где мы стоим у колонки и набираем воду – – – до ноября 2004 года, когда он вручает мне стихотворение, оправдываясь названием «Сентиментальное».

Я смущён его открытостью, но 30 декабря узнаю, что это было прощание.

### Сентиментальное

Только бы на тебя посмотреть, посмотреть  
И обнять, обнять.  
И не надо мне рифмовать на «еть»,  
А потом на «ять».

Потому что ты родной, родной,  
Не нужны слова.  
Потому что впереди пережной,  
А потом трава.

Потому что жизнь прошла, прошла  
И зазора нет  
Между нами. Чистотой стекла  
Празднуем банкет.

Борода заросшая и седа,  
Как моя. Зеркал  
Повторяема череда.  
Ты всегда сверкал.

Сверим, друг, наконец, часы.  
Хорошо совпасть.

У цирюльника подстрижём усы  
И напьёмся всласть.

Это утром будет невоготу,  
А пока, пока  
Безупречную провела черту  
На плече рука.

«Когда человек умирает, изменяются его портреты...» Стихи изменяются тоже и, превращаясь из приветствия в прощание, больше не ускользают от взгляда, не проходят мимо ушей, подобно повторяемому изо дня в день «привет», но обретают ту определённую и окончательность, которая заключена в слове «прощай».

2005

## Валерий Черешня. Поэзия как форма приятия реальности

*(О сборнике стихотворений Валерия Черешни «Пустырь» – Санкт-Петербург: «Феникс», 1998)*

1

С каждым бывало: идёшь по улице и мимоходом в какой-нибудь витрине или на рекламе видишь нарисованные часы и с удивлением замечаешь, что они показывают то самое время, которое на ваших, «живых».

Что совпало?

Переведём стрелки в метафорическую систему. Совпали три вещи: стихотворение (неодушевлённый предмет: белая бумага и чёрная краска шрифта), ваше состояние (все его бесконечные одушевлённые проявления: ритм, чувство и т. д.) и взгляд, их соединивший и одухотворивший.

Чем не святая троица? Но здесь с метафорой надо быстро закончить, добавив, что если этого редкого совпадения не произошло, то рецензию писать не следует.

2

Перезрелый звук шмеля и летней дрёмы  
после полдня солнце чистых занавесок  
запах вымытых полов и «Детство Тёмь»  
дочитать бы надо счастье всплеском  
подступает к горлу невозможно  
жить ходить листать страницы вечер вводит  
полный воздух внутривенно и подкожно  
слов пока ещё не нужно...

Форточки открыты, из квадрата комнаты или веранды выметено всё до последней запятой, но смыслу это не угрожает, потому что его ещё нет. Лёгкий переполох слов в стихотворении точно, как зеркало, отражает мгновенный сквознячок, перелистывающий страницы «Детства Тёмь». Ребёнок отрывается от чтения, и лексика («внутривенно и подкожно») подтверждает нашу догадку, что сделана прививка.

Женская рифма (а ребёнок вне зависимости от пола –

существо женственное) выражает готовность и согласие принять мир, ещё не нарушая тишину собственным словом.

### 3

Не зря говорят «родословное древо». Может быть, в этом сочетании человеческая природа тоскует по красоте дерева. (Бывает ли дерево некрасиво? Но если бывает, если то, чему сам Бог велел быть неизбежно прекрасным, пренебрегло своим предназначением, то мы понимаем отчаяние, с каким Он проклял смоковницу).

В «Дереве» обещанный в первом стихотворении поэт оборачивается – «оглянёшься, вздохнёшь неосторожно» – я обращаю внимание на эту едва заметную и нежную точность: «вздохнёшь неосторожно» (так образуются стихи) – и видит тот, возможно, город, откуда он родом (родословную), видит себя и девушку в комнате в тот момент, когда – и это конец стихотворения – «нас оставил ангел наш, хранитель, – / собрались тучи и заморосило... / И вот тогда я дерево увидел». Теперь расставание неизбежно, потому что только расстояние создаст равноценный красоте дерева объём.

Композиция вещи не игра ума, но вопрос жизненный, вопрос преодоления привязанностей и привычек, и даётся она дорогой ценой: двойной утратой – и в жизни, и в стихотворении. Так Орфей дважды теряет Эвридику.

Композиция «Дерева» заслуживает внимания. Поэт видит дерево и пишет о нём той, с которой, вероятно, расстался, вспоминая комнату, где они были вместе (обратная перспектива №1) и где за окном открывался «пейзаж, как у Джорджоне» (обратная перспектива №2), а затем появляется дерево и, заканчивая стихотворение, возвращает нас к началу: «Послушай, невозможно написать, как дерево...».

### 4

Композиция, напоминающая нам о тройном сне в лермонтовском «В полдневный жар в долине Дагестана...» (совершающем по В. Набокову «замкнутую спираль»), – возникает и в «Послании», следующем стихотворении сборника.

Герой видит в воображении свою возлюбленную, которой снится её измена, а далее – видит её сон – «я вижу, как лежите вы вдвоём». На мгновение неверная просыпается, испугавшись своего сна (почувствовав на себе взгляд поэта?), и затем следуют строки, без которых стихотворение бы не произошло, несмотря на

изысканную и выстраданную композицию: «И ты, своей неверностью согрета, спокойно засыпаешь вдалеке».

Здесь есть тот смысловой объём, который не поддаётся расшифровке, и я полагаюсь на зрелость и восприимчивость читателя.

Кроме того, рекомендую заглянуть в «Сон» Б. Пастернака и увидеть эту тему в тройном преломлении: М. Лермонтов – Б. Пастернак – В. Черешня...

Но это для окончательно не ленивых.

## 5

Жизнь всегда подпорчена моим присутствием, всегда неистинна, потому что всегда – в искажении и с чувством, никогда – в упор и бесстрастно.

Мысль эта в поэзии новая. Во всяком случае, впервые звучит так настойчиво. Здесь важна сосредоточенность *на себе*. Автору в голову бы не пришло бросить кому-то «железный стих, облитый горечью и злостью» или назвать мир «бедламом нелюдей». А если он и видит в поезде «каждого душный ад», то это ад – *каждого*, в том числе и его собственный. Но пусть не его, пусть посторонний, всё равно лексика стихотворения сочувственная, а не обличительная, причём сделано это со вкусом и тактом, а лучше сказать – с мастерством, которое даётся не тренированному стихотворцу, а зрелому поэту: «Вислая нить проводов / тянет своё вдоль окна, / с горькой покорностью вдов...», – так что будем считать, что он сочувствует проводам.

Итак, что же происходит со мной в жизни? Например, со мной, Набоковым? Любимым, конечно. Я не только спугиваю бабочку, но ещё и гонюсь за ней с сачком, и занимаюсь любознательным садизмом во имя науки. Говорю это не из насекомолубия, а лишь для того, чтобы противопоставить западный и восточный взгляд на вещи – Чжуан-цзы, не прикоснувшийся к бабочке, дал человечеству куда больше, умножив её красоту своим размышлением.

Есть несомненная красота и в попытке увидеть мир без себя, как в этом, одном из лучших в сборнике, стихотворении:

### **Без меня**

Золотистая моль в вечеряющей комнате вьётся,  
пропадает за шкафом, взмывает под потолок,  
и к окну подлетая, с лучом золотистым сольётся  
в ослепительный трепет, в сплошной светоносный поток.

Там, где нет никого, как легко попадание!  
Мир, в котором изъяты сомнение, надежды и боль,  
в пустоту излучает своё золотое сиянье  
и находит, находит свою золотистую моль.

6

Красоту этой попытке придаёт её безнадежность (Как увидеть мир без себя?).

Не зря и «мир, в котором изъяты ... надежды», кажется автору прекрасным.

В другом месте он пишет: «Мне так впервые без надежды, без праздников и перерывов», – пишет как о просветлённом состоянии.

Но что происходит, когда я *здесь*?

Тема эта звучит то в одном, то в другом стихотворении, и если перевести взгляд с платформы «Пустырь» на пустырь, то мы увидим многообразие оттенков, в зависимости от времени суток, года, состояния смотрящего и т.д.

Определим тему точнее. Боязнь нарушить мир (покой). Боязнь обоснованная, потому что есть притяжение к нему, и оно априорно, как априорно поле тяготения для всего, имеющего вес. Кроме того, притяжение взаимно. Поле человеческих отношений много сложнее физического и бессознательного. Яблоко, судя по всему, не думает, как и куда ему падать. Отягощённый знанием разрушительной силы природы, человек не хочет играть в её игры. Как дать сбыться притяжению и не исказить ни своих черт, ни черт «другого» там, где роль силовых линий играют чувства или мысли? Как избежать страстного столкновения?

Отсюда возникают строки, посвящённые женщине: «На слишком близкое, слишком близкое / я подошёл к тебе расстояние...» и отсюда же – посвящённые осени: «...сяду – подожду, / пока под знаком осени, всё тише, / проявятся черты, которых ближе / нет среди близких сердцу моему. / И не поверю, и не подойду...».

В обоих случаях – боязнь подойти. Доморощенный критик, конечно, скажет: боязнь жизни. И ошибётся. Наоборот: готовность *быть* и *видеть*, «позволив» жизни проступить такой, какая она есть, не навязывая себя.

Лучше всего это выражено самим поэтом:

Но только послушанье – спелый опыт:  
стать слухом, зреньем, обратиться в малость,

так просто и понятно сделать, чтобы  
не нам хотелось, а Тебе бывалось.

7

Исходное состояние – пустота. Но – «Из пустоты к наполненности призван», – говорит поэт.

Мы уже изрядно отошли от платформы и на пустыре не одни: его пересекают электрички, по нему ходят люди. И, значит, мы имеем дело не столько с пустырём – неизбежным пейзажем новых районов города, сколько, прошу прощения, с его метафизической сутью. Открытое пространство (души), ничем не затемнённое, воздух и т. д. и т. п., а если что-то там произрастает, то естественным, вольным образом. (Замечу, между прочим, что хотя бы одного из проявлений человеческого идиотизма – стрижки деревьев – на реальном пустыре мы не заметим. Пустырь – пространство незастроенное, но – кто сказал, что не заросшее? Вот только без зелёных насаждений, без зелёных насаждений, пожалуйста).

Так вот: мы отошли от платформы и углубились в книгу, равно как и поэт весьма отдалился от той веранды, где он читал «Детство Тёмы». И если это пустырь, на котором живут люди, то есть если я не блаженно несведущий и погружённый в чтение мальчик, а уже нормальный, раздвоенный, как жало мудрой змеи, человек, то как сохранить «дистанцию мою»?

Ответ: «Готова сердце к новому стиху», когда один-я, погружённый в суету, застигнутый «преизбытком лёгких сил», и я-другой, спокойный, наблюдающий, «как тополиный пух бесплоден на асфальте / большого города...», – сходятся, создавая необходимый стихотворению объём.

«Из пустоты к наполненности призван» – не означает, не дай Бог, от плохого к хорошему или от не духовного к духовному. Это путь живого человека, и подлинник этого пути представлен в Новом Завете. Вот ещё один смысл пустыря – пустыня, где происходит и рождение, и искушение, и там же – пусть на Лысой горе – окончательное становление и утверждение.

В поэзии тело и душа, смертное и бессмертное человека утверждаются не с такой трагической откровенностью: объём стихотворения вмещает столько, сколько вмещает.

Пустырь – пусть. Пустырь – суть.

И «пусть» и «суть» растворены в слове «пустырь». Не зря и написано: «Всё, что придумал – забудь. / Доверься взгляду, и он, / умножив пустырь на суть, / вернётся к тебе: «Спасён!».

Что забудь? Всё, что придумал, тем более что придуманное – всего лишь то, что принято у людей, принято, но индивидуально, самостоятельно, в упор не увидено, не продумано и не прочувствовано – не рождено. У человека есть Бог, культура, есть то, что пышно называют «ценности», есть, наконец, представление о себе как о существе духовном и исключительном. Забудь.

Во-первых, «твой мир – всего один из многих, / и вовсе он не в центре мира». Во-вторых, «остался гул, ты понимаешь, гул / от Голоса, которого не слышу» (говорит поэт устами пророка). В-третьих: «Он умный, глупый...» “Ты прекрасна!” / Какая чушь! Потееют поры, / дрожит зрачок, глотает глотка. / И всё? И всё, и всё, и всё».

В каждом стихотворении В. Черешня возвращается к пустоте пустыря. К миру, в котором нет ни Замысла, ни даже замыслов. К миру предельно безнадёжному и чистому. Ничто не предшествует моему рождению, но и мгновение спустя – ничего нет. Или так: в каждом мгновении нет ничего от предыдущего, а кроме того, оно никак не гарантирует последующего. В. Черешня работает честно. Настолько честно, что иногда кажется, это его порабощает. Он словно бы упраздняет всё, что может нравиться, потому что нравиться – значит повторяться. Он всегда возвращается к собственной оригинальности, проще говоря – к себе, не зная, что это – оригинальность, ни в коем случае не рассчитывая на неё.

Вернуться к себе и обрести оригинальность, по В. Черешне, не есть ни самоутверждение, ни исключительность. Наоборот: «такой большой покорности учиться» (как земля, принимающая все времена года). Или – выраженное по-другому: «ты не готов ещё принять / такую бездну безразличья». Доверься взгляду, и ты увидишь... всё-таки Замысел. Но какой?

«Всё чаще мне не то, чтобы понятен, / а явлен Замысел, особенно, когда / увижу лица, полные собой. / Как ясно мне – они ни для чего!»

И в соседнем стихотворении случается неожиданное и новое. Что же? – «Наконец случилось то, / чего уже почти не ждал – / ничего не случилось». И это высшее и редчайшее, потому что незатемнённое и беспримесное, проявление жизни.

Человек, разоблачённый, сбросивший с себя шелуху

привязанностей, представлений, человек свободный или – на удивление внимательный ко всем обаятельным изыскам несвободы и сторонящийся их, – он позволяет себе сказать: «с ненужной лаской понимаю всех и от любви единственной свободен». И более того, он желает быть свободным и от самой свободы, от стремления к ней.

«Не сотвори себе легенду». Из чего? Из того, оказывается, «что ты сидел на берегу залива / в погожий день, один...» и т. д. Как следует из стихотворения, – из того, что ты был спокоен и свободен.

9

Укажу ещё на одну тему, ещё одно «сквозное действие» «Пустыря». Это тема слитности, слиянности формы и содержания. Физическое определение резонанса как совпадения частоты внешних и внутренних колебаний очень подходит для объяснения природы художественного творчества.

У В. Черешни это звучит так: «и тогда совпадают сердечный и уличный шум». Или – с другим оттенком: «...как снег идёт и входит в слово «снег», / а слово, леденя на бумаге, / снежинкой холодит моё лицо».

И в лучших стихах это явлено самими стихами. Например:

Снова ищешь подсобный язык  
для ещё не случившейся вести,  
слышишь ос нарастающий зык,  
громогласие прогнутой жести.

Ты становишься гулкой, пустой,  
полный эхом бессмысленных звуков,  
колобок, коробок запасной,  
позабывтый у Господа в брюках.

Трудным словом порой побренчишь  
и покатишься в путь безопасно.  
Даже хищного временимышь  
выгрызает лишь то, что напрасно.

Остаётся пустяк и косяк:  
вывих чувств и бытийные клещи.  
Звонкий голос, похоже, иссяк,  
но звучат замолчавшие вещи.

Здесь то, *что* сказано, и то, *как* сказано, сошлось, а если какой-нибудь чудака хочет доказательств, то пусть поищет у Господа в брюках.

10

Я уже обращал внимание читателя на композицию. Но то были стихи, а теперь несколько слов о композиции сборника в целом.

Арифметические выкладки допустимы, если вы хотите проверить свою интуицию.

В первой части в 38 стихотворениях местоимение «я» встречается семнадцать раз, во второй в 41-м – пять. (Я не беру те случаи, когда от первого лица говорят пророк, Гамлет или Иов).

Книга лирики, начисто лишённая эгоцентризма и самолюбования, и по ходу дела почти избавляющаяся от любезного поэтам «я».

Другой подсчёт касается времён года (на время суток, имея в виду скорее время жизни, указал сам поэт, разделив сборник на две части: «Утро на пустыре» и «Вечер на пустыре»).

В первой части – лето и осень, ни разу – зима. Во второй – лето, осень и – в большой степени – зима, которая делает пейзаж аскетичней, суровой и безжалостней.

Если бы можно было сказать «кротость поэтики»... Хорошо, скажу только, что междометие «о» замечено лишь однажды.

Жизнь книги, начавшись детством и юностью, пройдя сквозь зрелость, заканчивается стихами «Памяти отца», «На могиле матери», «Заросший сад» – тем, чем заканчивается книга жизни.

И, наконец, последнее стихотворение сборника:

чтобы стала уместаться в стих  
жизнь-зараза, чтобы ветер стих  
злых желаний, этих хищных стай,  
в пустоту себя сжирающих, – читай  
эту рукопись живого, эту вязь,  
вещи с именем пронзительную связь,  
словно взгляда обезумевший челнок  
через сердце тянет нитку вечных строк,  
через сердце, через нежность, через страх  
всю в занозах первозданного, в узлах  
слов, растущих отовсюду, как трава,  
в той размерности, которой жизнь жива

Оно смотрится как продолжение первого стихотворения (недаром и начинается со строчной буквы), которое я цитировал в начале. Возьмите из него последнюю строку: «слов пока ещё не нужно» и продолжите – для чего не нужно слов? – для того, «чтобы стала уместаться в стих...» и т. д., правда, с уходом в другую плоскость.

Между бессловесностью первого (как я уже говорил, без знаков препинания, с открытой женской рифмой) и «рукописью живого» (знаки препинания расставлены, рифма уверенная, закрытая, мужская) лежит «Пустырь», который мы и «пересекли» нашей рецензией.

## Предисловие к книге Валерия Черешни «Шёпот Акакия»

(Санкт-Петербург: «Алетейя», 2008)

Искусство предполагает приём. И это один из поводов для стыда (если не отчаяния). Расчётливость художника, знающего как, грубо говоря, угодить, – есть его же вечная проблема. Он понимает, к чему ведёт отказ от традиции (как набора приёмов, разработанных до него) и отказ от собственных, им открытых приёмов (отказ более значительный): куда угодно, только не к зрителю или читателю. Во всяком случае, рассчитывать на то, что он будет понят и оценён, ему не приходится. Вообще – рассчитывать. Знаками внимания, всегда условными, может быть почтён лишь тот, кто пользуется условными знаками искусства. Один замечательный немецкий прозаик говорил: «Если что-то моё имеет успех, то первый мой вопрос: в чём я ошибся?». Короче говоря, чуткий художник всегда находится в этой пограничной, абсолютно критической ситуации, а чуткий зритель, мне кажется, видит не столько мемориальные доски или надгробья его произведений, сколько духовное стремление художника освободиться от них. Только в этом смысле можно говорить о «духовности» той или иной вещи или того или иного поэта, не боясь произнести затасканное словечко всуе.

Дар поэта заключается в его способности говорить, находясь на той грани, за которой молчание. Кому-то, возможно, дано пребывать на более утончённом уровне. Но – не дано говорить. Кто-то, возможно, умеет изящно говорить. Но – слишком издали, слишком не дойдя до этой самой метафизической ступени. И только в поэте преодолевается невозможность речи, в точке, где она уже невозможна, или, другими словами, обретается возможность речи, в точке, где её возможности, казалось бы, исчерпаны. Конечно, отчаянное положение обязывает: поэт хватается за приём, за «искусство», и качество его дара определяется тем, как он распоряжается подручными средствами (хватается ли он за соломинку, скажем, или за эфес шпаги и т. д.). Впрочем, качество дара также и *определяет* эти подручные средства. Говоря красиво, человек стоит на краю пропасти. Можно совершить героическое безумие и броситься вниз (т. е. предаться бесконтрольному говорению, по сути – крику, тому «а-а-а!», о котором мечтала Марина Цветаева; это вариант сумасшедшего; как водится, с гениальными проблесками сознания). Другой вариант: опять же героически, но бороться с головокружением, цепляясь за каждый камушек, за каждую травинку, говоря по-фолкнеровски: «выстоять». (Т. е. использовать максимум

приёмов; та же истерика, но в обратном направлении – истерика борьбы). И, наконец, не поддавшись ни инстинкту самоуничтожения, ни инстинкту самосохранения, можно стоять на краю, принимая мир и себя в мире как данность, если чего-то и требующую, то – воплощения. Этот, третий вариант, самый трудный: не выжить из ума и не стремиться выжить, оставаясь в спокойном согласии с миром, центром которого ты не являешься.

Утверждение Ф. Ницше: «Разве книги не затем пишутся, чтобы скрыть то, что таишь в себе», – утверждение многострадальное. Но и античная маска высокой трагедии – всё равно маска. Другой, более поздний мыслитель, ему вторит: «Поэзия начинается там, где кончается человек». И здесь предполагается усилие и сопротивление: превзойти обстоятельства, обыденность, отбросив мусор частной жизни и быта. Но для поэта, избравшего третий путь, – или лучше: для поэта, которого третий путь избрал, – мусора нет. Всё одинаково освещено солнцем (или поглощено тьмой). И маска – будь то античная маска или респиратор – ему не нужна. Риск велик. Как, например, обойтись без иронии, этой величайшей и хитроумнейшей маски (узаконенной в русской поэзии А. Пушкиным)? Маски, которая в тоталитарном государстве попросту срывается с лица поэта? Но и вне государства: как в новейшее время обойтись без рефлексии, склонной к насмешке над собой, почти презрению (столь располагающими к поэту умного читателя)? Без подмигиваний и намёков постмодернизма? Как не воспользоваться чудной и многозначительной системой зеркал, в которых ваш облик отражается так разнообразно, и притом ваша изобретательная вторичность (она же: интеллектуальность) столь очевидна, что приобретает черты индивидуальности? Как соблазнительна индивидуальность, оставляющая за собой право заявить: я не разгадана. «Каждый глубокий мыслитель гораздо больше боится быть понятым, чем не понятым». Со времён Ницше в полку глубоких мыслителей не очень-то и прибыло, но тех, кто вооружился его страхом «быть понятым» – тьмы. На самом деле, на карнавале все друг друга если не узнают, то признают и одобряют, потому что они – участники одного заговора и соблюли этикет. Но явившегося без маски если и узнают, то вряд ли признают или одобряют. Минимум приёмов (ни иронии, ни стилизаций, ни концепций, ни бесчисленных авангардных штучек) ведёт к однообразию. И это не противоречит тому, что «мусора», мелочей для данного поэта нет. Но все мелочи, попадающие в поле зрения, немедленно становятся объектом «последних вопросов», которых – раз, два и обчёлся (а может быть, и «раза» достаточно). Такова не установка, но

природа его взгляда. Там, где он находится, не танцуют.

Прочитую поэта, о котором, собственно, пишу, и который так определяет суть лирической поэзии: «закливание мгновения быть вечно в своей неповторимости и уверенность в его смертности».

Сама неповторимость мгновения «борется», конечно, с однообразием (хоть и рассматривается мгновение под углом всё той же смертности), но я не думаю, что однообразие есть категория, нуждающаяся в защите, оправдании и т. д. Прежде всего, оно свидетельствует о внимательности художника к тому, что с ним происходит, – не так много вещей на свете, данных ему (и любому другому) как откровение, то есть, проще, – известных лучше, чем кому бы то ни было ещё, и потому – достойных выражения. Ахматова искренне, но напрасно корила, перечитывая, свои стихи (в письме, адресованном А. Найману): «Они показались мне невероятно суровыми <...> обнажёнными, нищими <...> Они ничего не дают читателю. Они похожи на стихи человека, двадцать лет просидевшего в тюрьме <...> И этот суровый чёрный, как уголь, голос и ни проблеска, ни луча, ни капли <...> Вообще это так голо, так в лоб – так однообразно <...> углем по дёгтю...» Возможно, в ней говорит тот самый стыд за написанное, который испытывает порой большой художник, но я уверен, что те же качества в другом поэте она могла бы оценить противоположным образом.

О книге стихов «Своё время» Валерия Черешни я писал в аннотации (книга вышла в США, издательство «Эрмитаж», 1996): «Верность себе, своему голосу, каков бы он ни был, – бесстрашный, но чуть ли не единственный урок, который можно извлечь и, в данном случае, извлечён из опыта предшественников». Опыта Ахматовой, добавлю, в частности. В этом, отнюдь не формальном, но существенном смысле отказа от традиции как раз нет. Версификатор говорит поэтическим языком, поэт – человеческим. То есть, по сути, у поэта нет накатанных форм, его язык не столь расторопен в своём строительстве. Свобода версификатора – вид душевной рассеянности (если не болезни). Профессионалом можно стать только от полного равнодушия к себе, от иллюзии свободы и избытка жизни, от опьянения. Свобода поэта – это свобода от насилия над своим дарованием, от соблазна быть больше, чем он есть, от превышения своих полномочий и претензий на всеохватность и всемирность. Свобода поэта – сплошная необходимость. Никакой дионисийской роскоши и технических рекордов. Странность поэта – не есть опьянение, наоборот – необычайная ясность и трезвость.

В случае В. Черешни, если не вдаваться в подробный

цитатный разбор, я бы отметил спокойное достоинство и равновесие его лучших стихов, их внутреннее освещение, их сосредоточенную энергию, выстраданно накопленную, не растрачиваемую по ходу письма. Я бы отметил его целостное мировоззрение и почти физическое присутствие интонации... Нормативность лексики, синтаксиса, того неизбежного минимума приёмов (рифма, метр) при уникальности взгляда – возможно, самый гармоничный гарант высокого искусства: его демократичность (разночинность, в мандельштамовском смысле), доступность его языка, принципиальная читаемость – и его аристократичность, непреклонность природно-редкого и потому странного зрения.

## Море волнуется раз...

*(О сборнике стихотворений Валерия Черешни «Оттиск» – Москва: «Стеклограф», 2022)*

### 1

Когда с человеком происходят самые главные вещи, он либо молчит, либо изъясняется кратко и просто. Мы помним по школе, как глупо перегруженная дробь сокращается до ясного выражения. Если же ясно и просто, как в книге Валерия Черешни, то и рассуждать о ней следует не в литературоведческих терминах, вообще не в терминах, а по-человечески.

Переживания красоты, одиночества, любви или горя – они и есть сокращение замутнённой житейской «дробли» – не спрашивают, быть им или не быть, и нечестность тут невозможна. Но вот найти адекватную форму выражения, то есть сделать так, чтобы слово не вырядилось в тряпки и не выродилось в ту повседневно-суетливую полуправду, которой бежало, удаётся далеко не всем.

В этой книге, особенно в начале, мы видим блуждание между воплощением, когда ты человек, знающий своё ремесло (и здесь всегда есть сомнение: правда ли, знаю и знаю ли правду?) и развоплощением, когда ты – человек в чистом виде, без каких-либо прилагательных и существительных добавок (и это – последняя и несомненная правда).

Простая притча. Какой-то важный господин хотел прийти к учителю дзен и передал через слугу визитную карточку – «Китагаки, губернатор Киото». Учитель сказал: «Не знаю такого. Пусть убирается вон». Тогда губернатор (он был сообразительный) оставил на карточке только имя. И был, конечно же, принят.

Воплощение в первой части то обретает силу и, забывая своё странное и намеренное, как кажется автору, происхождение, становится органичным, вровень с дыханием, то словно бы себя теряет, не теряя дара речи и, кстати, не почитая её в подобные мгновения даром. Между тем, в этой обнажённой пульсации, происходящей на наших глазах, своеобразии поэтического дара Валерия Черешни.

С одной стороны, неуверенность – но и непреклонное следование ей или преследование её словом. Неуверенность как верность себе. С другой стороны, уверенность и даже спокойная и твёрдая поступь, когда оглядываться и предавать своё творение нельзя, потому что сейчас оно верховодит тобой, а не наоборот. Пустился в путь – теперь поздно воротить оглобли, он тебя ведёт, а ты изволь

хранить ему верность. «И всё ещё одной ногой в могиле, / с её бесцветным привкусом свинца, / как Лазарь, повинясь строгой силе, / к живым уходишь прочь от мертвеца».

Неуспешный и испытующий досмотр – жив я или нет, здесь или не очень, беспощадная внимательность к себе – вот один из лейтмотивов первой части. Есть в этом что-то от настройки инструментов перед началом симфонического концерта. Перед началом странствия длиной в жизнь. В стихотворении «Путешествие» сказано:

...как безумно в тигле подростка кипело  
ожиданье чуда, желанье славы  
пополам с прозрачным и чистым напевом,  
что донёсся бризом, над морем рея...

Что ж, назову первую часть «Море волнуется раз...».

## 2

Переходя ко второй части, оговорюсь, что в книге нет строгого и последовательного движения от стихов с рефлексией (стихов-«настроек») к стихам без оглядки, и если я акцентирую тот или иной лейб-гвардии лейтмотив, то делаю это для гармоничности и стройности своего текста.

Память появляется с исчезновением береговой полосы, и стихи – точнее любого измерительного прибора фиксируют: эта жизнь кончилась, началась другая. Потому что прошлое, прояснённое и обретающее объём, начинает возмещать своё исчезновение, и возмещает сторицей, в стихах. «После стыдной суеты забвенья / прошлое становится всегдашним».

В разделе, где представлены стихи из книги «Шёпот Акакия», этот шаг ощутим с первых строк. Память – блудный сын (сказать «дочь» вроде грамотнее, но не тут-то было), вернувшийся и прильнувший к своим истокам. «Ты – блудный сын, которого влекло / наружное пространство, что легло / непоправимо долгим расставаньем; / ты смотришь сквозь прозрачное стекло: / стекает капля, поднято весло, / и ты согласен с этим расставаньем».

Сердцевинная часть книги смотрит, как и положено двулицкому Янусу, в прошлое и в будущее. Прошлое – это не только детство, но и культура прошлого. Поэтому здесь столько живописцев: Лоррен, Беллини, Джорджоне, Рубенс, Дюфи, Рембрандт, Чима да Конельяно... Живопись расширяет пространство и продлевает его за

пределы, доступные физическому зрению.

Поэтому здесь вечные сюжеты: «Король Лир», «Пророк», «Рим», «Одиссей», «Эвридика», «Шёпот Акакия...», «Иов». Здесь дышит и наплывает, как светлые облака, культурная память.

Шершавых стен и голубого дня  
тезеевы спасительные нити,  
вы, средиземноморская родня,  
слепивших нас, как облака, событий.

Здесь стихи, посвящённые Манделштаму, и это обращение к поэту, которому автор благодарен и обязан более, чем кому-либо. Неслучайно рядом звучит в своём развитии тема совести, в унисон манделштамовскому зачину: «Может быть, это точка безумия, может быть, это совесть твоя...». Речь идёт об огромном событии восстановления жизни, о её воскрешении и о том, чтобы «не спугнуть» её чистых линий, которые должны собраться воедино. У Валерия Черешни это формулируется по-разному. Например, вот так:

Бледный холодный блик,  
светлое дно покоя.  
Сдвиг  
мёртвого в живое.

В частном случае сдвиг совершают строки, звуки и смыслы слов, сходящиеся в едином стихотворении и воскрешающие жизнь, и эту работу следует выполнить на совесть.

А будущее? Есть провидческая память будущего? Есть. То, что было воображаемым странствием по Италии или Греции, где путешественниками были живопись, проза, поэзия, обернётся странствием реальным. В стихотворении «По дороге в школу» мальчика «на автобусном сидении укачивает / простая вера в ласковое будущее».

Если шторы раздвинуть – увидишь лес,  
если лес раздвинуть – увидишь море:  
что-то детское в этом движении есть,  
примиряющее со злом,  
успокаивающее в горе.

Раз так, то золотую середину назову «Море волнуется два...».

Состояние, когда путь ведёт, отвоёвывая себе всё большее пространство, торжествует в последней части книги «Настоящее продолженное». И это неслучайно, поскольку автор становится путешественником (он стал им ещё во второй части), видящим не на картинках, а воочию другие страны и другую, прежде всего средиземноморскую, культуру. И осмысляет, и преобразует её, столь знакомую по книгам или фильмам. Появляются запечатлённые странствия, а с ними миф, мифология, Греция, Еврипид, Медея... Да, он помнит «страх насовсем попасться в плен / наплыва ясности минутной», и страх этот «подсунуть норовит взамен / слова, в их яркости лоскутной». Но далее звучит не укор себе по случаю такой подмены, а уверенное: «Люби их полновесный блеск...».

Длится книга, путешествие слов. «Я не могу забыть, что слово что-то значит, / что смысл его во тьме звериной плачет...»

Хранить верность традиции – значит быть верным себе. Верность себе, своему голосу, каков бы он ни был, – бесстрашный, но чуть ли не единственный урок, который можно извлечь и, в данном случае, извлечён из опыта предшественников.

«Нам не дано предугадать...» Есть ли провидческая память будущего? Есть.

Память будущего была заложена в городе, откуда поэт родом – в Одессе, в том месте, где когда-то располагалась древнегреческая колония.

Только Греции маленький ослик  
и выводит на правильный путь,  
где даётся сполна хлебнуть

соль скитаний и боль трагедий,  
груз чужбины и вкус её снеди,  
да привольного моря сети,  
так стянувшие острова,  
что уловом Земля жива  
до сих пор.

«Море волнуется три...» Читатель над книгой замри.

## О Марии Степановой

О Марии Степановой я напишу  
и её восхваляю, хорошо,  
чтобы пела и впредь в США  
мне её душа-а.

В. Г.

Замкнутая в человеке энергия тычется в невозможность. Ей нечего сказать, но и оставаться нескáзанной она не согласна. Пока нет способа воплощения мысли, нет и самой мысли. Пока нет ребёнка, ребёнка нет. Нельзя родить дитя с заранее установленными чертами лица. Нельзя «придумать» мысль и следом её записать. Потому в каждом создании – неизбежность новизны.

Потому нет правил стихосложения. Вы в своей энергетике не соответствуете никому, но именно она и определяет ритм, скорость, связность, образность вашего повествования. Требовать от раннего Пастернака логичной и упорядоченной речи нелепо. Молодой и, простите, страстный человек слов для любовных бормотаний не выбирает. Пусть бормотания. Избыток жизни – сам себе смысл. Но именно потому, что он – *избыток* и переливается *за край* жизни, становясь словно бы внешним по отношению к ней. По сути – к себе же.

«Смысл мира должен находиться вне мира, – писал Людвиг Витгенштейн. – <...> Если есть некая ценность, действительно обладающая ценностью, она должна находиться вне всего происходящего. Ибо всё происходящее случайно. То, что делает его неслучайным, не может находиться в мире, ибо иначе оно бы вновь стало случайным».

Академически-анемичный Адамович никогда не примет Цветаеву. Идея поэтической дисциплины, которую он проповедует, может возникнуть и из собственной немощи. Нравственность – лёгкий удел мёртвых. (Либо, как известно: «В Петербурге нравственность гарантирована тем, что летние ночи светлы, а зимние холодны»). Глупо ссылаться даже на современников, вертясь на парте и подглядывая в их тетрадки, тем более – на Пушкина, который свою контрольную давно сдал и вышел. В этом «классе» нет двух одинаковых вариантов. И если Адамович заглянет в тетрадку Цветаевой и увидит, допустим, формулу энергии – помните? –  $E = \text{эм} \text{ «цэ»}$  (квадрат), он всё равно её не поймёт. Потому что  $\text{ЭМ Цэ}$  – это Мари-на Цветаева.

Если же записать латиницей, как положено, но прочесть по-русски –  $E = \text{МС}$  (квадрат) – то – Мария Степанова.

Уместна эта шутка или не слишком, но речь о Марии и её энергетически замечательных стихах.

Неслучайно одна из её первых книг «О близнецах» начинается словом «негр». С простодушной точки зрения «бледнолицего брата» негр создан, в сущности, невероятно: в его чертах очевидная чрезмерность: чудо природы и сгусток энергии (и буквально, кстати, тоже: «негр» влит в «энергию»).

И в стихотворении, бегло цитирующем нашего африканца («мороз и солнце», «ещё ты дремлешь») и таким образом принимающем крещение в эфиопской речке Сороть, немедленно начинаются орфографически-синтаксические причуды.

Вот кожа – как топлёно молоко.  
Мороз и солнце над её долиной.  
Стемнеет, кругол, куст неопалимый.  
Хребет хрустит, и тень под кулаком.

Просторечное «топлёно» (попутно входит няня), затем вдруг этот мускул: «кругОл», – и куст запечатлён, – мускул, который ощущим в согнутой руке, подпирющей щёку, – заодно видишь хрестоматийный портрет юного Пушкина в белой рубашке, – «и тень под кулаком», – и через несколько строк великолепно и быстро, с пропуском гласной («полмёртвую»), расправленная кисть:

Полмёртвую рукой расправлю кисть  
Листом капусты, что зубами грызть.

Гранит науки поэзии, грызомый, как могла бы сказать Мария Степанова, поэтом, неизбежно связан с Пушкиным. Как «в гранит одетая Нева». В нашем случае не только потому, что его строки то и дело мелькают в стихах, но в более существенном смысле. В том смысле, что и тому и другой говорится *вслась* – «муза эта ловко за язык вас тянет...», – в смысле точности состояния и свободы её воплощения.

Есть и другое родство.

У Марии Степановой мелкозубая щучка правописания (и даже не столь мелкая: допустим, эпитета) принесена в жертву сорвавшемуся, свободному слову, – на мой взгляд, точности куда большей. («Неправильный, небрежный лепет, / неточный выговор речей / по-прежнему сердечный трепет / произведут в груди моей...», А. Пушкин, «Евгений Онегин»). Говорят ведь: «Сорвалось с языка». При этом часто добавляя: «простите», – такое слово бьёт не в бровь, а в глаз. Зато

оно бывает почти физиологическим продолжением автора, его существа, оно, бестелесное, обретает правдивость тела.

Беженкой молодою  
Тешусь проточной водою,  
Пеной обшарпанных ванн,  
Сладостно подвывая,  
Сквозняку выдавая  
Локтей и колен острова.  
И десять – на кафеле – синих, как пламень –  
Блестящих ногтей ноговых!

Любуюсь на «ногти ноговые», Мария, как на снега снеговые!  
(В. Г.)

«Неужели я настоящий и действительно смерть придёт?» – «Дано мне тело, что мне делать с ним?» (Мандельштам) – «Как же себя мне не петь, / Если весь я – / Сплошная невидаль, / Если каждое движение моё – / Огромное, / Необъяснимое чудо. / Две стороны обойдите. / В каждой / Дивитесь пятилучию. / Называется «Руки» / Пара прекрасных рук!» (Маяковский) – «Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот – это я?» (Ходасевич).

Классические цитаты, подобные этим, можно продолжать без конца, – это не только азбука читателя стихов, но и азбука самой поэзии. «Так начинают жить стихом». Удивление себе, своему телу как своему и не своему одновременно, а там и миру, понятному и непонятному, уютному и чуждому вместе, – все эти «удивления» превосходно дышат в стихах Марии Степановой:

Как на блошином рынке тряпку счастливую,  
Вдруг себя обнаружишь – ах, хороша!  
То растянусь, то сожмусь я аккордеоном,  
То побегу, то рыдаю, – умею всё!  
И разлетишься, не зная, чем бы потрафить,  
Схватишь – роняешь, сядешь – и снова вскочишь,  
Да и стоишь, как царский дуб за решёткой,  
Ах, междустрастья в сладостном промежутке.

Ужас и счастье формы, несущей в себе неведомое содержание (и наоборот), именно ужас и счастье – нераздельны. (Помните, пушкинская Татьяна: «Что ж? Тайну прелесть находила / и в самом ужасе она»). В «Песнях северных южан», пытаюсь передать странную эту связь ужаса и счастья на уровне сюжета, автор с блеском

решает и формальную задачу: приручение строки, добывание её естественности при любом акробатическом выверте. Как и в цикле «Другие»: «А в письме про новости здоровья / Про пускай себя поберегу» («Беглец»); «Он зубом грыз и бил в неё рукой / При том же результате никакой» («Муж»); «Над вечерним бугром, как невидимый вальс / Комариный собор широко завивальс» («Собака»).

Клавиатура упоминаний Марии столь же широка, сколь страна моя родная, и там, не зная, где ещё так вольно дышит человек, она вспоминает Лермонтова («Лежу, белея одиноко»), или Мандельштама («Садится солнце. Седина столицы...»), или... Но просо литературоведческой прозы я оставляю воробьям и репортёрам: клюйте, там есть чем поживиться. «Я клавишей стаю кормил с руки...»

Кстати, в «Импровизации» Бориса Пастернака написано постепановски и о ней: «И птиц из породы люблю вас, / Казалось, скорей умертвят, чем умрут / Крикливые, чёрные, крепкие клювы». Как Борис Леонидович, она порой *врывается* в стихотворение и словами, находящимися в неустанном эротическом движении, творит акт любви, и так же, как Пастернак, она возникает в стихотворении – стихотворением – как неосмысленное энергетически-природное явление, не имеющее плана и готовое к импровизации.

Знает ли она, чем это кончится:

Возвращаясь с овощного рынка,  
Упаду я, сумкой перегнута.

Или:

Прекрасен трамвай, испещрённый рекламой,  
Как шкура пятнист.

Или:

Дивана – смирной, бурья скотины,  
Я к боку льну, переживая тем,  
Что вот уже и слёзы некатимы  
И – изживотный голос нем.

Я не думаю, что знает что-то наверняка, кроме того, что голос – «изживотный». Это тот минимум, без которого поэта нет, но я не припомню, чтобы у кого-то он был в таком избытке. В нём столько жизни и счастливого здоровья, что я обозначил бы его термином, обратным медицинскому: сердечная избыточность.

Мария Степанова провидчески написала:

И как воздух из недер шара,  
Выпускает себя душаа.

Провидчески, потому что не могла знать неопубликованных, оставшихся в черновиках строк Уоллеса Стивенса:

And a soul like a punctured sphere  
Lets itself out in the air-r-r-r.

Это буквально то, что у Марии Степановой, и, как у неё, в конце – что кажется совсем невероятным – от широты души продлённое звучание.

И вот вам пример встречного провидческого чутья: великий Уоллес Стивенс, лет за сорок до рождения Марии Степановой, сказал о её творчестве: «Язык веселится поэзией», – и оказался прав.

2004

## Янислав Вольфсон. Поэзия и проза Янислава Вольфсона

(О книгах «Ялтинская фильма» и «Глаз вопиющего в пустыне» – Москва: ОГИ, 2003)

### 1

Подобно грекам, плывшим в Тавриду и видевшим сначала лишь белую пелену, но в одно прекрасное утро узревшим берег: «Ялос! Ялос!», – мы открываем книгу Янислава Вольфсона «Ялтинская фильма». Дело не только в оформлении обложки – сверху белая поперёк полоска (небо), ниже дырчатый край киноплёнки (иллюминатор и одновременно огни берега), переходящий в чёрную широкую полосу, на которой кадрик: набережная Ялты; дело не только в том, что имя автора и название книги перекликаются, как сигнальный огонь корабля с маяком: Янислав с «Ялтинской» (и по инерции мерцающих газовых Фонарей или, если угодно, по вольфрамовой инерции: Вольфсон с «Фильмой»); – дело в том, что одноимённая книге поэма, с которой всё и начинается, оправдывает наше вступление *по сути*.

Мы открываем книгу, как открывают землю: не только обнаружив её в поле зрения и перевернув первую страницу, но и продвигаясь внутрь, в познании нового с благодарностью утрачивая время и обретая пространство.

Каждая главка поэмы подобна виноградине – прозрачна и освещена изнутри розоватым светом приморья, которое дарит нам «имена стран»: Виноградную или Лавровую улицу, Ореанду или Ласточкино гнездо, Массандру, Ливадию и – пусть не столь поэтичные, но безошибочно зримые и ялтинские – «курорт» и «бархатный сезон».

Поэма движется, как кинолента, кадр за кадром, имитируя стилистику первых фильмов с краткостью их титров, с их допотопной техникой съёмки, которой эквивалентна чуть неумелая речь и которую можно бы назвать изящным косноязычием, – в ритме газетных объявлений, выкриков зазывал или мимоезжих вывесок, а иногда – справочника или путеводителя, и – от начальных лет XX века к году установления Советской власти в Крыму и гибели старого мира.

...путь по шоссе приятен и прост.  
В восемь утра отходит мальпост.

Это город начала века.  
Слева горы, а справа ветки.

Дача Карининой. Пыль исключается.  
Заразные больные не принимаются.  
Горный воздух. Вид на Ай-Петри.  
Парк Эрлангера в двадцати метрах.

Так мы трогаемся в путь небольшими и мягкими толчками, обозначаемыми незатейливой рифмой на поворотах и порой странными словечками вроде «исключается». Действие, а точнее его отсутствие, разворачивается в роскошном амфитеатре, который особенно хорош со стороны залива, – Ясное дело, что приближаться к Ялте лучше всего на Яхте, – и в этом амфитеатре, – а, быть может, древние греки искали место действия в соответствии со своим театральным навыком, – ещё есть царская ложа:

Сезон август-сентябрь-октябрь.  
Жарко. В Ливадии – государь. <...>  
Виноградом пахнет ночной эфир.

Вероятно, счастливым может быть лишь *отсутствие* действия, и это дано в неторопливом развороте поэмы с чистотой, равной чистоте отдельной строки:

Прохладна галька сентябрьских пляжей.

Или:

В январе иногда бывает затишье.  
Шторма не слышно. А солнце слышно.

Так бывает ещё на старинных фотографиях: когда «солнце слышно». На фотографиях, где изображение людей, и без того *явно не существующих*, – до такой степени, что, кажется, и не существовавших, – «где всё как в начале античной эры», – выветривается к краям фотографий до несуществования самого воздуха, – до выжженной солнцем бумаги. Это и называется «солнце слышно».

На фотоассоциацию нас наводит и объявление, которое мы «проезжаем» в одной из главок: «Фотография Семёнова...». И точно так же, как любопытствующему равнодушию при разглядывании фотографий сопутствует некоторая тревога доносящейся жизни, проезжаем равнодушию объявлений сопутствует человеческая окраска: «Бюро похоронных процессий Косарева. / Что-то кесарево сверху косится», «Часовой мастер Э. Коварский. / Полонка любви.

Починка коварства».

Лёгкая ироничность этой окраски оставляет автора вне событий, которые последуют со столь несчастной неизбежностью, свойственной и частной истории любви, и – в целом – русской истории, что автор не должен интриговать читателя и делать вид, что он настолько вовлечён в события, что не знает развязки, – нет, он остаётся спокойным соглядатаем.

Он остается доктором. А кем ему прикажете быть в начале века в Ялте? (Нет более подходящего места для проезжей вывески: «Доктор Янислав Вольфсон»). И он, конечно, хороший диагност и прекрасно знает, чем это кончится, видя на своём лице, а заодно и на лице русской античности чахоточный румянец и записывая: «Кашлевой клочковатый март» и «Пора в Германию, петь «их штербе».

Доктор видит город насквозь,  
как в сердце червя или в горле кость,  
в распятом гвоздь, в винограде гроздь,  
в осени ось.

Отступление мимолётное и мимосюжетное, но не менее, чем «Уж небо осенью дышало...» в одном романе.

Между тем в киноленту вплетается киноленточка любви. «Всё как в начале античной эры»: влюблённые – Елена и Александр. Автор достаточно искущён в поэтических авантюрах и потому, начиная сюжет, замечает: «Мы потом застесняемся этой минуты...». Чтобы не подвергать автора испытанию стыдом (оговорившись, что стыдиться ему нечего и нагота сюжета «фильмы» не «стыднее» обнажённых античных статуй), будем считать, что влюблённые – суть эхо друг друга и, в *определённом* смысле, не существуют, а потому избавим его, себя и читателя от пересказа нюансов. Влюблённые расстаются и разъезжаются – она за границу, он в глубину России, – проживают свои отдельные жизни, оставаясь эхом друг друга, чтобы вернуться в Ялту и, поблуждав в поисках того, чего нет, погибнуть и затонуть с кораблём Истории. К двойному несчастью героев и нашему сожалению, корабль этот – не только метафорический, но и самый настоящий, и теперь, чтобы измерить глубину расставания, понадобится эхолот...

«Ялтинская фильма» заканчивается с приходом большевиков к власти гибелью Елены и Александра. Когда-то путешественник записал о Ялте: «Всё здесь пахнет европейской культурой, особенно при первом и, конечно, поверхностном взгляде. Поживёт человек, присмотрится, и, разумеется, иллюзия эта испарится. Вместо

Европы запахнет, и очень сильно, Азией». Острота, учитывая судьбу героев поэмы, неуместная, но – как в воду смотрел.

Ради читательской честности упомяну, что по ходу чтения мне вспоминалась поэма «Двенадцать». Тем более что герой после расставания с подругой попадает в «колыбель революции»:

Он вернулся сначала к отцу в Петроград.  
Тот был рад, хоть от голода очень ослаб,  
а потом был расстрелян, когда из гостей  
ночью нёс саквояжик куриных костей...

Это и стилистика объявлений (в «Двенадцати» – лозунгов, вроде «Вся власть Учредительному собранию»), и зазывания (похожие у Блока на вывеску расценок в борделе: «На время – десять, на ночь – двадцать пять...»), и, конечно, киношная стилистика, например, кинематографически мгновенный «кувырк» с исчезновением («Трах-тах-тах! – и только эхо / откликается в домах...»).

Примерно в середине поэмы герой пересказывает своей возлюбленной сказку Шахаразад про птицу Рух, которая крадёт человека: «Представь... Тебя трогает этот сюжет?... / Был человек – и вдруг его нет».

По чувственному недоразумению, исчезновение человека нам кажется более невероятным событием, чем его появление на свет Божий. Возможно, потому, что к «появлению» мы успеваем привыкнуть в до-сознательной жизни, а к «исчезновению»... – но как сознание может привыкнуть к тому, что его нет, когда оно всегда есть?

И здесь самое время сказать о другой вещи, расположенной в конце поэтического сборника «Ялтинская фильма», – о «Трио» (это часть большой «оперы» с характерным названием: «Мертвополитен-опера»).

отец недоношенного младенца  
повалил докторишку в дворе больничном  
и стал побивать его тихонько  
и методично

он бил его приговаривая при этом  
ты застудил мое ридное чадо  
грелками не обложил когда надо  
и не дал конфету

Это произведение настолько необычайно и замечательно, что

его следовало бы привести целиком. Но в нем тридцать пять строк... Стилистически совершенно отличное от «фильмы», оно тем не менее обладает и формальным родством: ясной кинематографичностью (если в первом случае от «логики ленточной глисты» спасает дискретность рассказа, то здесь – сюрреалистичность), – и глубинно-смысловым: частная история появления и исчезновения человека становится событием эпохальным. Вот только в «Трио» слово «история» является лишним: младенец рождается и тут же умирает. Есть и «докторишка» – профессия Янислава Вольфсона наделяет монолог специфическим словарём и физиологически неотразимыми подробностями, – и с четвёртой строфы вступает его голос:

он материл докторишкино тело  
а оно ему отвечало  
что ж ты делаешь оголтелый  
сукин сын ты послушай сначала

В дальнейшем голос выступает то от первого лица единственного числа, то от «мы», превращаясь в некий хор медицинского персонала.

стояла при этом по всей палате  
не выпуская дитя из объятий  
просто мёртвая тишина  
от двери до окна

мы мягкое сердце вжимали бодро  
в поломанные немножко ребра...

Хор пытается спасти жизнь младенца, – словно бы пародия на античную трагедию: и на улице, чай, не Греция, и недоносок вместо героя, – а мощь та же. Потому что в точке поэмы сошлись все «быть или не быть»: тайны рождения и смерти, смысла и бессмыслицы, – всего, что составляет нашу жизнь и что так скоропостижно обесценивается при перечислении. И тем сильнее звучит эта «мертвополитен-опера», чем прозаичней, провинциальней и замусоленной декорации и реквизит:

мы ему ноги вместе сложили  
мы ему веки вместе смежили  
слабую челюсть его подвязали  
в бессилии задрожали

нянька панкратьевна за ним ходили  
как за своим нерождённым сыном  
всё протёрли мы формалином  
кварцевые лампы включили

фиолетовый свет смешался с рассветом...

Помимо социального контекста: недоносок рождается от алкоголиков в Стране Советов («плод моего развлечения с бабой / семя взращенное ночью угарной <...> чтобы он мог трудиться ударно», есть там и «горисполком», и название побиваемого доктора «пархатым», и прочие приятные реалии), – помимо социального контекста, присутствует контекст космический, что ли, – во всяком случае, действие сопровождается сквозное ощущение, что «опера» идёт на подмостках межпланетного пространства.

скоро появится новая смена  
кончится наше ночное дежурство  
бесплатное в счёт сокращения времени  
и настанет утро  
кто помирает тот есть младенец  
и кто остаётся тоже младенцы  
и космоса тьма над нами пенится  
и мы её отщепенцы

Частный случай из медицинской практики как космическое явление.

Возвращаясь к своей читательской честности, напомним о пушкинском отрывке «Уродился я, бедный недоносок...» и, конечно, о «Недоноске» Баратынского. Литература на тему этих произведений обширна, и любой, страждущий знаний и размышлений об «обратной» преемственности, без труда во всём разберётся.

В «Ялтинской фильме» точность и прозрачность соседствуют с мягкой угловатостью и простодушным лиризмом. Фокус – в небойкости, в не (раздельно) ловкости. Так, когда нет намеренного мастерства, проявляется натура пишущего, – его природное человеческое дарование. (Опасность сюжета, которую он так остро чувствует, как раз и состоит в навязывании жизни логических рамок, в заключении бесформенного и сквозящего ужаса жизни в оковы, в усаживании её на цепь).

В одном письме Кафка говорит, что «даже безупречный, высший литературный шедевр прячет в себе хвостик человечности,

который – если хотеть его разглядеть, да и глаз иметь намётанный – начинает потихоньку вилять, подрывая величественность и богоподобие целого». Думаю, что без «хвостика человечности» шедевр в его сиянии и славе разглядеть просто невозможно. Вопрос лишь в том, как это личное проявляется, настолько ли, иными словами, оно *глубоко* личное, что выходит в ту область, где становится понятным любому другому. Конечно, – *заинтересованному* другому.

В «Трио» звучит совсем иной голос. Быть может, это голос шута, который, перевоплощаясь попеременно в каждое из действующих лиц, есть хор трагедии. Я не упоминаю обо всех поэтических «голосах» сборника, – как бы ни были они разнообразны, они принадлежат Яниславу Вольфсону, поэту превосходному, своеобразному и цельному.

## 2

Книгу прозы «Глаз вопиющего в пустыне» написал тот же доктор (для остряков, скорых на ручку, добавлю: не окулист), в той же Ялте, в начале 80-х годов двадцатого века, и проза его не менее поразительна, чем стихи.

Есть профессии близкие к писательству, и одна из самых близких, несомненно, врач: его прямая физическая прикосновенность к внешностям и внутренностям человека есть прикосновенность к телесной смертности. А значит – и к мысли о душе. Возможен ли врач, который хоть раз в своей медицинской практике не ткнулся в вопрос: и это всё, что есть? Это *весь* человек?

Цель медицины очевидна: вылечить, спасти, – и результат прямо пропорционален талантливости усилий. В искусстве иначе. Чем более красота пытается спасти мир, тем менее она красота и тем вернее ничего не спасает. Но, при отсутствии «медицинских» намерений, искусство способно если не спасти, то облагородить восприимчивую душу.

Это вступление я затеял, чтобы следом немедленно процитировать отрывок из финала книги Янислава Вольфсона, тем более что он идеально «рифмуется» с «Трио» и развивает тему, которую задать мог именно врач и которая не задалась бы писателю, не владеющему профессиональной медицинской лексикой, – более того, мне кажется, что и по существу это могло прийти в голову (в первую голову) лишь врачу и, по-моему, ещё не приходило туда же ни одному писателю.

«А, это воспоминание ребёнка о клинической смерти; нет уж, от

этого увольте – это, когда месячный-полуторамесячный вспоминает, как лежал синий, туго привязанный к лечебному столу, с капельницей в ногах, и в него вливались разные лекарственные частички, одни торопились спасти то, другие сё, гормоны помогали гормонам, альбумин из банка расклеивал капилляры, ещё какие-то дезагреганты подключались мудрёные, но прохладные и прекрасно полезные, плазма и кровь протезировали русло, вот уже венулки, встав от обморока и едва придя в себя, потащили прочь угольную кислоту, а артериолки побежали сломя голову, таща на себе кислород, голубое дыхание к посеревшему от страха корковому слою, заходящемуся в панике в темнице черепа, от помрачения забывшему, зачем он вообще тут нужен; но все эти труды тысяч, тысяч маленьких благородных лекарственных корпускул были напрасны, напрасны; всё угасало, таяло, заканчивалось, истощалось, недуг торжествовал скорую победу, и дело кончилось так неожиданно грозно, как не хотелось и верить: одновременно остановилось дыхание и замер сердечный толчок, исчез пульс на крупных сосудах, расширился зрачок и замутнилась роговица, сон разума стал как бы слишком продолжительным; это был конец; колесо с распятым на нём товарищем докатилось до края и полетело в бездну, раздался тихий звон, треугольник, орган, глас вопиющего слышен не был, глаз вопиющего смотрел вокруг и ничего не различал, мерцали звёзды, летели редкие снежинки, началась приятная прогулка не то под водой, не то под землёй, во мраке, полёт какой-то необременительный, в сторону блаженства и безболия, пришедшим на смену кровопролитной схватке до полного исхода, до исхода, который начал становиться уже летальным, способным к перелёту куда-то; но тут-то начали вдвухать воздух изо рта в рот, давить на грудную клетку, вводить длинной иглой прямо в сердце какую-то горькую воду и соду, и все события покатались в обратном направлении, назад, к бредовому жару, не то септическому, не то центральному, не то болевому, в ту агонию, из которой только что тело пыталось улизнуть, но, к счастью, не смогло... Нет, не надо нам таких воспоминаний...» (Попутно: «...приятная прогулка не то под водой...» напоминает нам и о «Ялтинской фильме»).

В книге восемь глав, это своего рода тема с вариациями под управлением то врача-фармаколога, то кого-то ещё (не столь важно), у этого «кого-то» жена и сын в прошлом и жена и две дочери в настоящем (но и это не более, чем приправа)...

К мелочам композиционно-гарнирным отнесём героя, выходящего с первых слов повести за бутылкой красного сухого, а в финале – распивающего его со своим двойником и после распития

посылающего его за бутылкой красного сухого, и четырнадцатилетнюю девочку, которая играет на рояле в середине первой главы и вдруг начинает шестую... И многое, многое другое.

Восемь глав, не связанных общим сюжетом, связаны единым дыханием. Иначе говоря, у этого восьмиглавого существа единая кровеносная система – ритм, звук, интонация, словарь... – всё, что образует мысль художественного создания и может быть представлено как отражение автора в зеркале, – отражение более кривое (Гоголь) или более прямое (Толстой), в зависимости от преобладания одной из составляющих. И та, и другая – а я пытался показать это на двойном примере поэтической системы Янислава Вольфсона – присутствуют и в его прозе.

Где-то в начале рассказчик-врач говорит о своей мечте создать лекарство от заикания (чуть позже – от страха, что, вероятно, одно и то же), – на дворе повествования советская власть, но дело опять-таки не в этом.

Есть такое явление: управляемый сон. В современном мире им пользуются те, кто мучается бессонницей, а если засыпает, то проваливается во тьму без сновидений, – пользуются в лечебных целях, под наблюдением психиатров. Известно, впрочем, что об управляемом сне знали уже древние греки, а тибетские монахи исстари обращались со своими снами как с явлениями, продолжающими реальность, то есть как с реальностью. Эта разновидность сна отличается тем, что спящий осознаёт, что спит, и осознаёт настолько чётко, что при желании может контролировать сновидение. В такие минуты, ясно мысля и сохраняя представление о том, как устроен реальный мир, он действует сообразно собственным желаниям и – одновременно – спит глубоким здоровым сном.

На мой взгляд, это выразительнейший образ того, что происходит в искусстве. У Вольфсона, в частности. Искусство, в исконно-ремесленном значении слова, быть может, и состоит в том, чтобы искусно контролировать и сдерживать своё воображение во славу рациональной постижимости, либо – во славу подсознательных прозрений или просто нервических свобод – отпускать на волю. Вот такой краткий выбег: наш врач рассказывает о семейной жизни и жене при непрерывном телевизоре:

«...часа в четыре утра ей, видно, стало невмоготу, и она с воем вбежала на кухню, где я химичу, съела все таблетки, упала навзничь, заснув, чтоб больше уже не просыпаться. Я был так напуган и расстроен, что две недели не мог ни на ком жениться, а когда решился на этот шаг, то твёрдо знал, какое качество в новой спутнице будет для меня решающим, поэтому только мои соседи и

удивлялись, почему это вторая моя жена слепая, и, спасибо, дети от неё тоже слепые получаются...»

Многие психологи полагают, что во сне, так же, как и в реальности, человеческий мозг пытается построить модель мира, что это вообще его, мозга, главное занятие. Сновидения, возможно, играют важную роль в эволюции культуры человечества, так как они приносят в реальный мир новые идеи, пополняя старый запас. И вот что ещё: сон по своей сути первобытен.

Например, мало кому снится, что он пишет, потому что письменность – относительно новое изобретение человека. Но всем снятся страхи: опасность и попытки избежать её, потому что угроза и оборона и есть основной старейший опыт человечества.

Обо всём об этом (и не только) – одна из лучших глав книги: охота на кабанов. Она идёт то от морды лица охотника, то от лица морды вожака стаи, с обеих сторон – с какой-то азартной живописностью и встречной стремительностью, весёлой у охотника, предсмертной у вожака, и всё это на фоне великолепной природы:

«Вокруг будет сплошная осень, даже можно сказать, осень с половиной. Все склоны будут заняты цвет меняющимися безграничными лесами, южные, более крутые, лучше приспособленные к отражению штурма, будут заняты картой сражений...» –

предложение длится полстраницы, цитировать нет места, пересказывать бессмысленно. Когда всё совершается и вожак выходит на ту тропу, которой следует всё живое вопреки негасимому инстинкту «жить», он говорит:

«...мы движемся этими путями, которые тайна для нас самих, не говоря уже о тех, кто за нами гонится <...> Значит, нам всё это только казалось проявлениями нашего желания, над этим вершился чей-то умысел, перед которым все ничтожны, не исключая и тех умников с железками?»

Помимо лекарства от страха герой повествования озабочен ещё несколькими нешуточными вещами, например, как сообщить матери о смерти её ребёнка...

И, наконец, тайна, которая раскрывается в первой же главе, а затем подтверждается устами двойника в конце книги:

«Тайна вот такая простая: я хочу сочинить песенку.

Одну-единственную, крохотную, но свою собственную... <...> Мне эту песенку затем хочется сочинить себе, что, кажется, в коротких её словечках будет таиться сильная, запоминающаяся грусть, а в мелодии, пусть не длинной, но всё же в чём-то похожей на какую-нибудь сарабанду или на её вариации, эта грусть найдёт свой оплот, они будут просвечивать друг сквозь друга, как юные любовники,

содержа и невинность, и страсть, и тысячи других невообразимых вещей, не поддающихся протоколу».

Стоит ли добавить, что это молодое мечтание – автору не было и тридцати, когда он писал свои книги, – сбылось. Сбылось ещё тогда, но в России предано гласности лишь в 2003 году издательством ОГИ.

2006

## О «Мертвополитен-опере» Янислава Вольфсона

*(Предисловие к книге «Второе сражение» – New York: Littera, 2020)*

Это прекрасное произведение, которое рационально не расчислить. Но рациональный подход мало чего стоит, потому и не нужен. Тут необходим схожий язык, хоть немного равный авторскому. Это значит, что необходим язык, движимый музыкой слов в аллитерационном или ассоциативном поле. Если у Гоголя поэма, например (а это безусловно так), то у Вольфсона опера, и говорить о ней надо, учитывая предложенный жанр. Тут пригодился бы скрупулёзный музыковед слова, если таковой есть в природе. Тем не менее: опера, которая по странному совпадению с моим отношением к этому жанру как к чему-то почти страшному, удалась совершенно. Совпадение в том, что именно мертвополитен выбран как место действия, как некая небратская могила, в которой проходит история поверженного человечества, положенная на голоса. Голоса сплетаются, расплетаются, движутся то вместе, то врозь, уподобляясь подземным водам, с их разнообразной классификацией: почвенные, грунтовые и т. д. – в зависимости от глубины залегания. И всё же удивительным образом они звучат в унисон, удержанные «голосом»-волей-замыслом дирижёра. Мёртвость оперы (в моём ощущении) совпадает с дантовским адом как, повторяю, с местом действия, но не как с его воплощением. Воплощение на редкость изобретательно, игра в слова и смыслы изошрённа. Искусство здесь прибирает к своим рукам какие-то необъяснимые вне поэтического мышления вещи. То есть это невозможно рассказать по-другому, поскольку логика сочинения чисто поэтическая, созданная и продиктованная видениями автора, не считающимися с разумениями читателя. Это гарантия того, что всё сделано правильно (сильно, беспощадно, жестоко, изобразительно мощно, иногда сострадательно, безысходно и пр.), и это же гарантия того, что счастливый случай уразумевшего все тексты и подтексты читателя непременно произойдёт. Уже произошёл.

## Хельга Ольшванг. «Трое» в одном лице

(О книге «Трое» – *New York: Ailuros Publishing, 2015*)

Хельга Ольшванг – из числа моих любимых поэтов, поэтому, надеюсь, я вправе сказать несколько слов о её стихах.

Поэт и поэзия не вопрос таланта. Конечно, он необходим, но нет ничего зауряднее этой недостаточной необходимости. Не берусь определить, что есть поэт и поэзия, могу только сказать, что это, в частности, вопрос нарушения однажды найденного, начинания каждый раз с нуля и непрерывного обновления. Мандельштам говорил об искусстве как о радостном подражании Христу. Что ж, книге следует иметь в виду Книгу. Пусть в ней сказано: «Бывает нечто, о чём говорят: “смотри, вот это новое”; но это было уже в веках, бывших прежде нас», – но сама Библия опровергает сказанное своей всегдашней новизной.

Я уверен, что Хельга Ольшванг помнит об этом, поскольку совершает попытку в единственно правильном направлении. Так было и в предыдущей её книге – «Версии настоящего», где в первом стихотворении сборника дерево роняло яблоко и рождался ребёнок, которому предстояло это яблоко когда-нибудь надкусить, а в последнем – вновь появлялись яблоки, утешительно замыкая композицию («Яблоки благоухают в траве, сушатся на столах...»).

Попытка продолжается. Уже название – «Трое» – тому свидетельство. Мать, отец, дитя. Отец, Сын, Святой Дух. Хорошее название.

### Трое

Забрали из садика мать и отца  
и стали они на земле жить,  
во времени, только с другого конца:  
корёжит их ветер и мочит роса,  
и страсть не оставит лица на лице  
но яблоки ешь не хочу, и внизу  
им хочется яблока реже.

Я вырасту прочь из себя, из минут,  
одежды, полезных занятий, из нот  
из праздников детских протяжных,  
и вечером тоже меня заберут

из сада, и за руки выведут – тот  
и та, словно двое присяжных.

Да, каждый из нас состоит из троих,  
и в сговоре с ними тремя, а до них  
он помнит, что был темноватый  
сад, тихий час вечный, янтарный компот,  
что больше никто никого не возьмёт  
оттуда и все виноваты.

Ясное стихотворение, требующее лишь одного забавного и важного комментария, дающего добавочное измерение. В Америке, где живёт Хельга Ольшванг, садиком называют также место, где проводят досуг старики, в своей беспомощности превратившиеся в детей. По аналогии с детским садиком.

«Трое» – стройное стихотворение, и, кстати, нетипичное для Хельги Ольшванг. Её стихи похожи на деревья, растущие диким, не подстриженным образом – строки-ветки растут прихотливо: то удлиняясь, то укорачиваясь, повинуясь пульсу поэта. А пульс определяется взглядом, который то скользит по предметам или, лучше сказать, по приметам жизни, неутомимо перечисляя их, то вцепляется в них, то останавливается в умозрительности, словно бы подытоживая и осмысливая увиденное. При этом в каждом стихотворении присутствует специфический почерк, а именно: кинематографичность взгляда – не зря Хельга снимает кино – смена планов: то первый, то второй, то третий, и, как в хорошем кино, – достоверность всех планов. Этой смене соответствует фраза с каким-то блуждающим словом, то есть со словом, относящимся, скажем, к предыдущему пассажи, но вынырнувшим в другом месте, словно бы камера на мгновение вернулась к прежнему объекту. И в целом, то есть в композиции всей книги, присутствует это кружение и возвращение к сказанному (или лучше: показанному) прежде. Вот «съёмка» в Центральном парке:

Дно водоёма устлано медяками,  
поверхность – сором и лепестками,  
хлебными корками. Тут как тут  
утка (утке, тихо):

– Переплыви, посмотри –  
падают к нам

мякиш, обёртки цветов,  
двойники платанов,  
двойницы лип.  
Рыбы, сначала отпрянув, туда спешат, разевая рты  
и мелькают шаги существ по краям воды.  
Переплыви, вернись, наклонись,  
нырни,  
мир под водой продолжается, под крылом,  
он залегает внутри, облекает нас по бокам,  
наверху повторяется, но крупней,  
пруд, и в нём разбухает дым.  
Рыбы там плавают по прямой, оставляют следы. Мы не  
можем туда нырнуть –  
мы бесследно летим,  
недолго живём  
и не можем себя вернуть.

И напоследок – о сути дела (в частности).

Она в словах одного философа-музыковеда о Бахе, который «понял сладость противоречия, бессмыслицы, тайны... Он понял небольшую погрешность в некотором равновесии». Эту погрешность, вероятно, допустил Бог, и благодаря ей нам дано проникнуть в Его замысел, или – не столь самонадеянно – в потусторонность, в соседние миры. Чистое равновесие (абсолютная гармония) этого не позволяет, в ней невозможно оступиться, мир безупречно покоится на весах, всё – благополучная иллюзия, майя.

Подобно тому, как Бог допустил «погрешность», Хельга Ольшванг, созданная по Его образу и подобию, совершает эти благодатные «погрешности» в своих творениях.

Слово тяготеет к логике и смыслу, которые по мере художественного применения становятся той гармонией-майей, которую необходимо преодолеть, чтобы проникнуть за пределы видимого (слышимого, осязаемого). Об этом знали великие поэты прошлого.

Пушкин: «...без грамматической ошибки / я русской речи не люблю». Мандельштам: «Её влечёт стеснённая свобода / одушевляющего недостатка». Одушевляющий недостаток – в этом суть дела.

Помимо точности и правды разума есть эмоциональная правда, когда слово вырывается без спроса и поэт позволяет ему вырваться. Оно может (и должно!) нарушить причинно-следственные связи. Человек оступает и только тогда «переживает» лестницу – так же и читатель «оступает», когда на ровной

лестнице стихотворения возникает это слово. И тогда всё преобразается, становясь запоминательным и неопровержимым.

В переводе Библии на язык Хельги Ольшванг читатель найдёт этому многочисленные подтверждения.

## Татьяна Вольтская\* . «Строчкой реки»

(О книге Татьяны Вольтской «В лёгком огне» – по лицензии Ridero, 2017)

Бабочка, влетевшая в эту книгу на первой странице (всё, что осталось от небесного конфетансье), моментально объявляет о том, что перед нами выступит автор, преданный традиции. «О, жизнь, о, бабочка, влетевшая в окно...». Бабочка – неизменная и желанная гостья поэзии всех времён, здесь же прежде всего вспоминается «О бабочка, о мусульманка...».

И далее – подтверждение: да, да, вы не ошиблись – «Стихи растут не из крапивы...», и поэт посвящает нас в тайны ремесла. Конечно, они сёстры ахматовским: «...подслушать у музыки что-то / и выдать шутя за своё» (Анна Ахматова) и «И ветку / в окне, войну, и гул комет / услышит не свидетель века – свидетель музыки, поэт» (Татьяна Вольтская). Они сёстры, эти тайны, «та-та, та-та-та-та, та-та» (Владимир Набоков), но – со своими неповторимыми чертами.

С третьего стихотворения мы выходим – вливаем – в пространство Ленинграда-Петербурга. Нева, Петропавловка, Новодевичье кладбище. Любимый человек, который умирает.

Ничего странного нет в том, что книга начинается прощанием: «Умираешь, значит?..», ведь за смертью следует воскрешение, то есть особенно интенсивное воссоздание всего, что не нуждалось в воссоздании, потому что длилось (если мгновение живой жизни способно длиться). Смерть, обрывая время того, кто умер, преобразует земное время любящего, остающегося здесь, наделяя его удвоенным... чем? Зрением? Как если бы зеркало, отныне не затуманенное дыханием ушедшего, способно было с большей силой и ясностью его вернуть. Как если бы всё предстало в обратной перспективе: чем дальше от тебя, смотрящего, тем крупнее.

Подожди, подожди, подожди, пожалуйста, – видишь, там, на мосту,  
За тобой, спотыкаясь и падая, плача, бежит душа.

И ещё:

Август – небо воскресенья:  
Высота и синева...

---

\* Внесена Минюстом Российской Федерации в реестр иностранных агентов.

По счастливому случаю «синева» содержит в себе «Неву». И наоборот: в неводе Невы – неба синева.

Книга Татьяны Вольтской пронизана светом Петербурга, в ней есть необычайное соответствие городу, который так точно определил когда-то Константин Батюшков: «Какое единство, как все части отвечают целому, какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями!».

Эти стихи сделаны по образу и подобию города и его имени, стоящему на гранитном фундаменте двух «р».

Человек, который дышит рядом,  
Дан тебе до утренней поры:  
Он растает в воздухе, разъятом  
На пролёты лестницы, дворы,

Мокрый снег над вывеской погасшей,  
Он исчезнет в шорохе шагов  
У метро, во тьме, в перловой каше  
Сонных лиц, беретов и платков,

Растворится, потеряв приметы,  
Сохраняя в ледяной крупе,  
Как в окошке, слабый сгусток света,  
Видный только Богу и тебе.

Прекрасная архитектура: каждую строку держит тот же гранит «р», двойной в первой строфе, убывающий во второй, а в двух последних строках – исчезающий, потому что и безымянный герой стихотворения – человек – исчезает, растворяется. Смысл и звук слились воедино, и это лучшее, что может произойти в поэзии.

Петербург – город зимний, а уж потом остальной. Возможно, потому, что стихи любят снег и лучше сохраняются в холоде. «Люблю зимы твоей жестокой / Недвижный воздух и мороз», «Ежедневно газетная проза / Обличает проделки мороза», «Петербургские сумерки снежные», «Узнавай же скорее декабрьский денёк, / Где к зловещему дётю подмешан желток», «Помню, была зима. Я катался на санках, меня продуло», «Как долго ветер дул, так длинно снег лежит».

Татьяна Вольтская: «...Кожа моя Петроградская, / Сторона невозможная, снежная». Если вы родом из тех же мест, вы непременно вздрогнете на этих строках. И поблагодарите автора, как и предписано в его стихах: «...так жаждет сад / Причастья снега, как будто

смерть / Сделала шаг назад, / В лишённую очертаний тьму / (Мы знаем, мы были внутри). / Зима. Не спрашивай, почему. / Просто благодари».

Тому, кто хочет стать поэтом, надлежит родиться в Петербурге – больше шансов, что предприятие удастся. Речь, конечно, о втором рождении, не биологическом.

«Город» – одно из самых частых слов в книге. Глаз так притывается к нему, что оно видится даже в «Богородице». И не зря видится, потому что есть не только город, но и Град Небесный, и неслучайно он возникнет в последнем стихотворении книги.

Слева направо – «город», а справа налево – «дорог», и это тоже неслучайно. И обратная перспектива, упомянутая ранее, вот она: «Град с обратной перспективой / За стеною водяной. / То-то люди в Петербурге / Ходят задом наперёд, / То-то сбоку ветер юркий / Чёрным хвостиком метёт. / То Столярный, то Фонарный, / То Кирпичный, то Свечной, / То Дегтярный, то кошмарный...»

Взгляните, «как все части отвечают целому» в стихотворении «Метель на Университетской...»:

...Намокшим мелом  
Дворец прочерчен. Ты со мной?  
Ты здесь? Безжизненное тело  
Реки накрыто простынёй.

В глазах у города мерцанье,  
Ладонь, прижатая ко лбу –  
Как будто санки с мертвецами  
Проскальзывают сквозь толпу,

Как будто произносишь: «Город» –  
И тень ложится под стеной,  
А эхо отвечает: «Голод»,  
И снова тихо. Ты со мной?

И город, и его страшная блокадная судьба, и продолжение диалога с любимым человеком, которого нет и о котором сказано, речено – рекой: «Ты здесь? Безжизненное тело / реки накрыто простынёй».

Нева, с которой началось течение этой книги, впадает не только в Финский залив. Она впадает в культуру и историю разных времён. Тут, в этом Бытии (цикл «Бытие»), мелькают и античные битвы при Саламине и Фарсале, и Бородино, и Аушвиц, и Косово

поле, и Гефсиманский сад, и как мастерски и ёмко создаётся стихотворная ткань, как удачно цепляется слово за слово, с какой умной изобретательностью!

Спит Гефсиманский сад в косточках от маслин,  
А в лепестках цветов – крепдешин, муслин,  
В полутёмном клубе вьющийся под вальсок –  
От барака, теплушки, окопа на волосок.

Стихи Татьяны Вольтской обладают ясной силой, у них открытое лицо, прямой и чистый взгляд, они заряжены чувственной энергией с первой строки – песенной ли («Двор-колодец, дай глоточек, неба капельку плесни...»), живописно-портретной («Я вымыла окна – и город на шаг отступил...») или «Запах дегтярного мыла от чистых волос...»), гражданской... С первой строки читатель словно бы знает, что удача неминуема, потому что в ней проглядывает целиком стихотворение. А с последней строки начинается обратная перспектива, и стихотворение, окончательно проявленное и сбывшееся, видится чётче чёткого. Всё в фокусе.

В лёгком огне Твоём крепче меня держи,  
В лёгком огне Твоём, Господи, не отпускай.  
Пробегает озноб летучий по спелой ржи,  
В стылой воде, как монетка, блестит пескарь.

Лес Твой померк под вечер, с гнилого пня  
Свесился мох тяжёлою бахромой.  
С красной строки заката пиши меня,  
Господи, посылай меня, как письмо,

Строчкой реки, бегущей из-под моста,  
За поля, за небрежно скомканные кусты –  
С вестью о том, что любая земля свята,  
От Иерусалима до Воркуты.

Николай Анциферов в книге «Душа Петербурга» писал, что Петрополь не раз превращался в некрополь, но всякий раз возрождался. Петербург переживёт и сегодняшний день, не лучший в его истории. Потому что душа Петербурга – в стихах, в частности, в замечательных стихах Татьяны Вольтской, а это неуничтожимо.

## Андрей Грицман. Речь с вариациями на тему

*(О сборнике избранных стихотворений Андрея Грицмана, Москва: «Время», 2009)*

Поэзия – разновидность религии, и Андрей Грицман – один из её адептов. Замечу в скобках, что адепт – в медицине – фермент пролекарственной терапии, который помогает вырабатывать антитела и используется при лечении рака. И это значение слова тоже имеет отношение к Андрею, точнее – к его профессиональной врачебной деятельности. Андрей Грицман – двойной адепт, что делает ему честь.

Книга, о которой сегодня речь, называется «Вариации на тему» (М.: Время, 2009). Я полагаю, что в ней представлено лучшее, что написано поэтом. Во всяком случае, всё самое характерное – наверняка. Название очень удачное – действительно, стихи Андрея Грицмана всегда вариации на тему, которую задаёт себе поэт, а вернее – на тему, которая задана любому поэту изначально. Я не хочу её определять, но если мы вслушиваемся в то, что говорит поэт, с той внимательностью, с которой фотограф всматривается в изображение, проступающее на фотобумаге в ванночке с проявителем, тема сама о себе заявит. Попробуем принять эту «ванночку».

Первое, что я всегда замечаю, читая стихи Андрея, – это их неумолимая самостоятельность. Ассоциации, аллюзии на Блока, Мандельштама или Есенина и вообще переключки со множеством поэтов – да, но ни малейшего сходства. Я всегда узнаю этот голос, пробивающийся то сквозь неровный нервный ритм, то сквозь плавный, иногда – скреплённый прочной рифмой, иногда – полурифмой, иногда – неким подобием её, пришедшим, вероятно, из английского. Как в стихотворении «Утро», например:

В тихой заводи получаса  
чуть плеснуло судьбы весло.  
В полусонном глазу небесном  
стынет медленный самолёт.

Подобие рифмы мы слышим в этих «получаса» – «небесном» или «весло» – «самолёт». Есть отдалённое созвучие в этих словах, почти раздражительное для слуха, но и обновляющее его. Есть в этой строфе и другая особенность поэтики Андрея – перенос значения слова на другой объект или погоня за двумя зайцами, которая увенчивается успехом. Мы читаем «в полусонном глазу

небесном», но это, конечно, и полусонный глаз проснувшегося человека. И дальше:

Пограничное пробуждение,  
скрытый сумрачный перелёт.  
Если свыкнуться с полусветом,  
слышно – кто-то тебя зовёт.

Это похоже на то самое проявление фотоснимка, о котором я говорил, – человек просыпается, он – на той бесподобной и блаженной грани тьмы и света, на грани узнавания мира и себя в мире. И раз уж проснулся, то кто-то или что-то немедленно зовёт: «слышно – кто-то тебя зовёт». Дальше – важнейшее:

Утро белое или серое,  
словно известь родильных палат.  
Незнакомая женщина Вера  
тихим голосом говорит...

Я догадываюсь, что дело тут не в женщине Вере, и, когда в последней строфе возникает женщина Надежда, картина устанавливается окончательно. Её смысл в том, что поэзия – разновидность религии, а исповедующий её человек – верующий. Во что? В то, что если твоё второе и истинное рождение достижимо, то только в слове и через слово.

И именно поэтому существование человека столь зыбко. Мы никогда не можем быть уверены до конца, что существуем, что это второе, не биологическое рождение произошло, потому что здесь нет свидетеля, нет акушера, принимающего роды. В стихах Андрея Грицмана это ощущение зыбкости присутствует в полной мере. Оно усугублено местом жительства мысли и воображения поэта и местом жительства географическим. Мысль и воображение то и дело перебрасывают его в Россию, туда, где произошло первое рождение (нет ничего проще, сказал: «у бани столб синееющего пара» – и ты на родине), а затем возвращают в Америку, где, я подозреваю, произошло рождение второе, более существенное, но невозможное без первого: поэтическое. Географическое место жительства – Америка – добавляет ощущения зыбкости. И это выражено в цикле стихотворений с характерным названием «В зале ожидания»:

Всё говорит: зажилась, зажилась...  
Во рту горчит, губы спеклись...

И чуть ниже:

Всё под контролем. Больничных палат  
в крике немом тягучие сны.

Это Америка, это одна из её формул: «всё под контролем», но человек умирает. Он умирает всюду, но не всюду мы можем сказать с такой растерянностью, что «всё под контролем». Это одиночество человека в Америке, это одиночество в зале ожидания, это бесконечный хайвэй, аккуратный, холодный, вытягивающий из тебя душу под какую-нибудь прекрасно мурлыкающую музыку в салоне автомобиля.

Я сказал «вытягивающий из тебя душу», и поэтому самое время сказать, что Андрей Грицман – поэт-лирик. Причём – открытый лирик. Что это значит? Это значит, что высказывание не надуманно, что оно обладает бесхитростностью и прямоотой, – качествами, изрядно утраченными современной поэзией.

Оставьте меня в покое,  
наедине с собою,  
наедине с тобою...

И пронзительный финал:

На обороте мрака  
дальний фонарь горит.  
Старый звонарь сидит.  
Склад в опустелой церкви  
не освещает мёртвый  
потусторонний свет.  
Да там никого и нет.

Есть ещё одна сторона творчества Андрея Грицмана, на которую я должен указать, но развивать эту тему не буду, чтобы не расплзтись в бесконечном говорении. Назову это словом «размах». Размах тоже двух сортов – внешний, выраженный в параметрах географической карты: помимо России и Америки, это Израиль, Италия, Узбекистан, Германия и т. д. и т. п., когда совершается попытка увидеть мир даже не с высоты птичьего полёта, а с высоты аэродинамического летательного аппарата:

Так странно, до Швеции лишь рукой.  
А там и Арктики белые флаги,

в безбрежно-белом белые стяги.  
Где-то Исландия мечена мелом.  
След самолёта белым стихом...

И – размах уолт-уитменовский и дилан-томасовский, когда дыхания хватает на долгие стихотворные периоды и даже поэмы.

Я – судьба пересохших ручьёв, подлесков,  
бездонных оврагов <...>  
Светлый ветер забвенья играет травую  
на стыках железных дорог  
в глуши городов.

Вот другой и теперь уже заключительный пример открытой лирики. Автор возвращается к месту первого своего рождения.

Я её помню давно,  
Ещё до первого выбора,  
До шапочного разбора.

Родное, родина, родинка.  
Вот мой дом,  
Вот моя родина:  
Стрелка, развилка.  
Чай остывает.  
Моросит.  
Спаси, Господи,  
раба твоего...

Не знаю, имел ли в виду Андрей стихотворение Набокова 1967 года, когда тот рассматривает присланную ему фотографию «серого севера», но судьбы писателей пересекаются в книге, в частности, в стихотворении «Монтрё», поэтому у меня есть основания предполагать, что и здесь есть стихотворная переключка с набоковским: «Вот на Лугу шоссе. / Дом с колоннами. Оредеж. / Отовсюду почти / мне к себе до сих пор ещё / удалось бы пройти». Забавно сравнить и последние строки стихотворений. У Набокова: «Вот это Батово. / Вот это Рождествено». У Грицмана:

Ей-богу, это не я –  
это судьба,  
переодетая контролёром

в вагоне. Следующая станция –  
Скоротово.

Вот всё, а точнее, далеко не всё, что я хотел сказать об Андрее Грицмане и его сборнике «Вариации на тему». Я начал с шуточной формулировки, что Андрей – двойной адепт, имея в виду поэзию и медицину, и потому напоследок обращаю внимание настоящих и будущих читателей книги на стихотворение «Анатомия любви». Оно – из моих любимых и, я уверен, одно из тех, которые составили бы славу любому поэту.

## **Катя Капович. «...Туда, где нет меня»**

*(О книге Кати Капович «Перекур» – Санкт-Петербург:  
«Пушкинский фонд», 2002)*

Вышедший в Санкт-Петербурге сборник стихов «Перекур» принадлежит драгоценному перу Кати Капович.

Катя относится к тем поэтам, которые не обслуживают ни критику, ни теорию литературы, поэтому писать о ней – если вы не принадлежите к цеху литературоведов – легко (цех работает, но без «перекуров»).

Катя не относится к тем поэтам, которые говорят «мы», чтобы в случае группового провала снять с себя ответственность за авангардное неумение писать стихи.

Поэзия Капович – индивидуальное выражение традиции, а значит – её обновление. По-моему, это и есть искусство.

До встречи, до встречи, до встречи в знакомом дворе,  
где девочки вниз головою висят в сентябре  
на детской площадке и видят, как по пустырю  
проносят кого-то в не очень нарядном гробу.

На детском снаряде висят они вниз головой,  
белея трусами среди перекладин стальных,  
и что-то, наверное, есть в перспективе такой,  
когда сверху вниз как на мёртвых, так и на живых.

Сейчас в подворотню свернёт небольшая толпа,  
соседские тётки оплачут, и я докурю,  
прощальную музыку вынесут прочь со двора.  
До встречи, до встречи, до встречи, я им говорю.

Чистый шедевр. Тем страннее, что – с сентиментальным налётом и непрочными рифмами. Но отныне забыть этих девочек, висящих вниз головой, невозможно. И этот гроб, и этих тёток. И этот сентябрь. Как вы забудете то, что никогда не забывали, но вспомнили только сейчас?

«Поэзия – есть чувство собственного существования».

...вышла на санках с утра покататься,  
день прогорел вдалеке.

Жаль бутерброда в потерянном ранце,  
в белой нарядной фольге.

Или:

Немного масла в чёрной сковородке,  
и на тарелке масла золотого,  
и ржавчины на чешуе селёдки –  
как на картине Водкина-Петрова...

Несомненно. Это несомненно так. Вспоминается другое определение: «Поэзия – сознание собственной правоты». Оно тем более уместно, что в предыдущих строках мелькнула тень автора этого определения – Манделъштама («...немного дыма и немного пепла»).

Книга насыщена замечательными подробностями жизни, банальнейшими (в угоду их мгновенной узнаваемости), но и преображёнными (в угоду лёгкому морозу по коже).

Страшно в голую шахту  
заглянуть и увидеть  
чью-то грязную шапку  
меж стальных перекрытий.

Каким образом происходит преобразование? Читатель, я раскрою тебе величайшую тайну: в любом вопросе содержится ответ. Каким образом происходит преобразование? Ответ: образом. Помните, как пишут разгадку? Вверх тормашками. Потому девочки в приведённом стихотворении и висят вниз головой. И фамилия Петрова-Водкина в четверостишии вывернулась так, чтобы оказаться поближе к селёдке натюрморта.

Ни один явленный предмет не совершенен. Ни одна прямая линия не является прямой. Потому идеальная прямая предполагает её совершенное отсутствие. Отсутствие предмета – совершенно, и оно есть «образ мира, в слове явленный».

Следуя за Катей Капович, мы то и дело попадаем туда, где нас нет. В область слепоты, смерти, другого существования. Стремясь в точку, которая недостижима по определению, потому что стоит нам оказаться в ней – и это будем уже не мы (читай: немые), мы словно бы и пытаемся создать отсутствие своей возлюбленной жизни – её совершенный образ. Возможно, это подсознательная воля художника: приблизиться к замыслу Создателя.

Стихотворение, одноимённое сборнику, «Перекур». Если я не

ошибаюсь, «перекуривают» в нём одновременно трое.

Когда спичкою чиркает в марте гроза  
о пустой коробок небоскрёба,  
на другом берегу закрывает глаза  
телебашня, глядящая в оба.

Обращая твоё внимание, читатель, на чистое чирканье звука, указываю на телебашню: вот она закрывает глаза и затягивается (хоть и не Останкинская – американская).

«За стеной телебашни простой инженер...», – он тоже закуривает. Ну и поэт, забывающий себя ради грозы и инженера, не иначе как с сигаретой. Огнеопасная ситуация. И всё для того, чтобы «воспеть красоту, там, где нету её, / никогда не бывало в помине». Конечно, конечно. Если бы дело не обстояло так, как я описал выше, это заявление было бы всего лишь поэтическим кокетством.

Вот ещё стихи:

Я лежала в тагильской больнице и мутно,  
отходя от наркоза, смотрела в окно.  
В правом верхнем квадрате шло длинное сүдно,  
что на местном жаргоне судно́.

Рядом тётка рябая в дверях коридора  
на сносях колотилась – да скоро ль обход,  
и хоть я не вчера родилась, но сквозь поры  
испарялся весь жизненный пот.

Я брала тётку за руку влажной рукою  
и сжимала ей пальцы, мол, только держись.  
Вот родится ребёнок, и вас будет двое,  
а меня завтра выпишут в прежнюю жизнь.

И пойду опустевшим двором на поправку  
к тополям за оградой, на жёлтый их свет,  
в кулаке зажимая ненужную справку.  
И рябая смеялась в ответ.

Пронзительные строки. И – противореча сказанному в начале статьи – о таких стихах писать совсем не легко, потому что – нечего. В другом «больничном» стихотворении:

...Рукавами халата взмахну, что достался мне  
от умершего зиму назад дяди Гриши. Бедный,  
как он плакал, и как его койка плыла в окне,  
над больничным двором поднималась, плыла по ветру.

Сейчас, в столь безжалостное литературное время, когда девушки из эскорт-сервиса и работницы садомазохистских заведений пишут женские романы, воры и убийцы трудятся на ниве детективного жанра, а бизнесмены издают стихи прямо на банкнотах, попробуйте произнести слово «сострадание» или «добродетель», – засмеют. Но скажите что-нибудь невнятное или грубое – и к вам потянутся люди.

Моя любимая строчка из Высоцкого: «Вот только жаль распятого Христа». Это очень простодушно и совсем по-женски: пожалеть. И эта простодушная жалость, которая есть у Кати Капович, тоже традиция русской поэзии, точнее – традиция душевного опыта человека вообще.

Название сборника «Перекур» оправдано тем, что на его страницах то и дело вспыхивает спичка. («И спичка серная меня б согреть могла...» О. Мандельштам). Даже сей незатейливый предмет становится образом – чистым образом слабой, отсыревшей спички, потому что загорается там, где спичек, судя по всему, не бывает:

Я приду после смерти  
в заметаемый листьями вторник,  
по которому носится ветер  
и с метлой ходит заспанный дворник.

Я окликну его по привычке,  
утопая в бесцветной пижаме,  
зажигая картонные спички  
о стекло между нами.

Между нами, как между чужими,  
ничего не сказавшими в пору,  
когда оба ходили живыми  
по живому листвы коридору.

Пока поэт жив, он может прийти после смерти, куда угодно.  
Куда душа пожелает.

Душа – величина тоскующая и безупречная. И по причине своего материального отсутствия – она есть совершенный образ её

носителя. А это значит – стоит довериться её выбору. В отличие от физического тела, которое путешествует во времени и в пространстве, душа прикована, по сути, к одной точке: к той, я думаю, в которой она родилась. Пребывание в этой точке – необходимое условие поэтической истины, к которой Катя Капович несомненно устремлена в своих стихах.

Что же до прозаических подробностей, то её перемещения во времени занимают около четырёх десятилетий, пространственные координаты: Молдавия, Ленинград, Израиль, Америка. Она автор поэтических книг «День Ангела и Ночь», «Прощание с шестикрыльми», романа в стихах «Суфлёр», публикаций в журналах «Знамя», «Новый мир», «Звезда» и многих других. Живёт в Кембридже, штат Массачусетс.

Когда придёт зима и Кембридж занесёт,  
я в Армии Спасения куплю  
ботинки за гроши и выйду из ворот  
навстречу декабрю.

Я выйду из ворот с пакетом голубым  
и посмотрю на снег в разрезе дня.  
Слепой старик пройдёт, и я пойду за ним  
туда, где нет меня.

Он тростью тычет в снег, маячит в синеве  
сугулая мишень его спины.  
Вот так и добредём до ближнего кафе,  
друг другу не видны.

## Крестик мига

*(Предисловие к книге Кати Капович «Весёлый дисциплинарий» – Москва: НЛО, 2008)*

Прямая безоговорочная изобразительность –

(На исходе праздничной недели  
я иду по снегу из химчистки...)  
(Мёрзнет синий гидрант и с винта  
вниз сочится вода голубая...) –

при осязательной, но не избыточной звукописи, когда чистое и желанное прикосновение к замшевому растению происходит в чистом акустическом пространстве –

(Голос ветра знают камыши –  
старческий, сухой до кашля голос.  
На ладони их пошелуши:  
разлетится белым чёрный колос...) –

при психологически проникающей точности, – например, точности состояния больного в больничном сквере, – проникающей, потому что проще и верней, чем в третьей строке, не скажешь

(А дальше в ручке кончились чернила,  
и я пошла, хрустя листвой опавшей.  
Мне было хорошо и плохо было...),

с непременным наведением взгляда на резкость, когда видишь не только каждую снежинку, которая со второй буквы неизбежно нежится в своём летаянье, не только контрастную рябь вспорхнувших птиц, но и месяц и число этого события, всегда неповторимого и всегда подобного в своей скрупулёзности тому, что обозначено в одной главе одного романа как «на третье в ночь»

(Двенадцатого марта выпал снег,  
скрипучие железные вороны,  
позавтракав, метнулись вверх,  
раскачивают кабель телефонный...),

с такой простодушной и сильной эмоцией, с таким сочувствием к незначительному персонажу, бегло населяющему стихотворение,

что ситуацию, которая могла разрешиться непозволительным сентиментом, тут же, словно бы из чувства благодарности за искренность, спасают мастерство и лингвистическая изобретательность

(По выходным в глухом местечке  
соседний инвалидный дом  
автобусом вывозят к речке,  
заросшей пыльным камышом.  
И там они в своих колясках  
сидят в безлиственном лесу,  
как редкий ряд глухих согласных...),

не скрывающие того, в сколь профессиональных условиях они нарабатываются, и тем самым уподобляясь актёру, одновременно играющему роль и иронично посматривающему на неё со стороны, как бы подмигивая зрителю: «ну, смотри, как я умею!»

(Я читала студентам азы  
русской грамоты. Их было там  
трое в классе, и русский язык  
в сон склонял их по всем падежам...),

с беспримерным обращением к некоему одушевлённому лицу и – в том же слове – обращением взгляда и памяти к прошлому (вещь так и называется: «Обращение»), с беспримерным, потому что достигающим (и вновь – лингвистически) изображения в убегающем направлении, как при перематке киноленты к началу: «и трамвай опустеет людьми» – это просто превосходно! – и завершающим победу над временем, соединив настоящее с прошлым и глядя в трамвайное зеркальце заднего вида

(То, в котором дорога бежит  
вспять и пьяный на грядке лежит –  
и он встанет с заснеженной грядки,  
но в обратном порядке...),

с победой над временем, – мгновение прошло, и на нём можно поставить крестик, это правда, но это и залог его воскрешения

(В пограничном небе всплыл крестик Мига,  
белый-белый в пропасти голубой...).

## О поэзии Андрея Баумана

*(Предисловие к сборнику стихов «Тысячелетник» – Москва: «Русский Гулливер», 2010)*

Поэзия Андрея Баумана – интеллектуально-лингвистического толка. Это значит, что его поэтическое размышление неотрывно от языковой интуиции, от словотворчества. В его стихах нет открытого лирического обращения вроде «Я вас любил, любовь ещё, быть может...». Его путь лежит через Хлебникова к Державину, Ломоносову и дальше – к старославянским и древнегреческим образцам.

Само название стихотворения «Слово на обновление естеств» переносит нас – через русскую поэзию XVIII века – через «Слово на обновление Десятинной церкви» XI века – в век IV, к Григорию Богослову и его известной в православной среде фразе «Обновляются естества, и Бог делается человеком». При этом лингвистическая рефлексия возвращает нас в современность. Бог – Пастырь, говорит поэт, но лишь до перемены времён, пока

человек человеку – в овечьей шкуре,  
с овчей судьбой на всех,  
с лица неовчим выраженьем.

Возвышенная ода приправлена словообразовательным юмором, аллюзией на классические строки Баратынского, и концовка её, когда «обновление естеств» произошло, написана в том же ключе:

Урождённые в ягнячестве –  
перетворены  
из праха в празднество:  
боги впервые  
и впервые, в отваге естества, люди.

Знание трудов христианских богословов, греческой патристики замечательно обогащает мысль и поэтику Андрея Баумана. Например, в вышеприведённом названии обыграна двойственность понятия «обновление»: «обновление» как «освящение» (например, освящение церкви, в частности – той же Десятинной) в церковнославянском и «обновление» в современном смысле.

Тексты насыщены «гомеровскими эпитетами»: кровообращённая речь, плодоносное тело, животворная слава и т. д. и т. п. Нет числа сложным прилагательным в стихах Андрея Баумана, и это

тоже роднит его поэзию с русскими религиозными текстами, с книжно-церковной литературой, которой свойственна торжественная интонация, а не только с эпическим наследием греков.

Почему так, а не иначе? Читатель найдёт ответ в стихах, например, в стихотворении «Поэзия», где неожиданна уже первая строка: «Становящийся словом – обнажается от себя». Не «до себя», а «от себя». Здесь скрещение смыслов: обнажается, но и отталкивается, отчуждается от себя, перестаёт быть собой (у Григория Богослова: «Видите благодать дня, видите силу таинства: не восторглись ли вы от земли? Не явно ли вознеслись уже горé, подъемлемые моим словом и тайноводством?») – читатель обратит внимание на аналогичную конструкцию и двойственное значение этого «восторглись от...»), и потому мы никогда не станем свидетелями «обнажения» как такового: поэт слишком целомудрен, чтобы остаться на уровне открытого лирического высказывания. Чуть дальше есть чёткая формулировка, отвечающая на вопрос, почему он избрал именно такие средства выражения.

Потому что

Первое в нём – прославление,  
второе в нём – оплакивание.  
Всё в нём – пересозидание,  
и всё в нём – сберегание.

Если так, то средства выражения выбраны безукоризненно. Выше я указал на использование сложных прилагательных (есть, кстати, и сложные существительные: небоземля, позвоночничко-древо и др.). И это не стилистическая прихоть. Андрей Бауман хочет сказать ВСЁ. Он хочет, чтобы в каждом атоме стихотворения заключался весь мир. Сложное слово андрогинно, оно пребывает в попытке объединить в себе разные начала и стать совершенным:

андрогин:  
утверждённый в середине моря и суши,  
всеприимный,  
простерший кресторадостно руки объятий, –  
бог, становящийся всеми,  
сорадостный и  
сострадающий всем.

Желание сказать *всё*, конечно, неосуществимо по определению, но именно поэтому оно заставляет поэта всякий раз менять

средства высказывания на чуть ли не диаметрально противоположные, поскольку всякий раз, даже когда написанное представляется точным и соответствующим сути, строю, внутренней форме предмета, обнаруживается, что какие-то очень важные вещи (возможно, самые важные) остались произнесёнными. Отсюда напряжённые попытки дать сказаться совершенно разным вещам, требующим, разумеется, кардинально различных способов говорения.

В связи с этим особенно, может быть, значимы стихи социально-исторического характера, где звучит тема войны и концлагерей («Солдатские кладбища», «Братья», «“Дано мне тело...”», «Россия и после», «Восточный фронт» и др.), тема судьбы России и её земли, которая с каждой отнятой жизнью становится «старей и горше»:

ладонями своих монастырей  
незрячее ошупывая небо,  
глотающее лагерную пыль,  
на огненных настоянную травах:  
одна на всех – сестра и поводырь,  
покоящая правых и неправых.

Как читатель я благодарен поэту Андрею Бауману за его верность традиции, в том числе традиции гражданской поэзии, за содержательное новаторство, за произрастающую плотность слова, вьющегося подобно дереву (стихотворение «Дерево») – с его «достатком световым», «кроной корневой», «солнцетоком», за «двойкодышащее слово».

Андрей Бауман по образованию философ, и стихи вроде процитированного «Андрогина» отсылают нас не только к религиозной мифологии и каббалистической трактовке первых глав Библии, но и к Платону с его «Пиром» (ср. стихотворение «Пир богов»), где, кстати, рассказывается миф об андрогинах.

Я мог бы привести и другие примеры, иллюстрирующие то главное, чем движима поэзия Андрея Баумана, но время предоставить слово самому поэту. Могу лишь пожелать читателю этих стихов испытать то же чувство, что испытал Алкивиад, внимая Сократу: «Когда я слушаю его, сердце у меня бьётся гораздо сильнее».

## Алексей Кудряков. Что нам слепая верста

(Предисловие к книге «Слепая верста» – Екатеринбург:  
«Уральское литературное агентство», 2017)

Остановимся возле «слепой версты» и заглянем в словарь, благо мы зрячи.

Первичное значение слова «верста» – поворот плуга; то есть – трогательное определение! – «длина борозды (между поворотами плуга), которую вол может пройти в один раз не утомляясь».

В стихотворении, открывающем сборник Алексея Кудрякова, читаем:

Пахать, врезая в подзол  
стальной остроугольный лемех...

Естественно, поэт собирается пройти *свой* путь, измеряя его *своим* метром, поэтическим. Пока не «оскудеет лов», как сказано в том же стихотворении.

Вёрстами называют и просто верстовые столбы. У Пушкина, скажем, они были не слепые, а полосатые: «Навстречу мне / только вёрсты полосаты / попадают одне...» – а слепая – вероятно, едва различимая. Когда из-за солнца дождя почти не видно, говорят: слепой дождь.

Продолжая поэтические аналогии, можно сказать, что поэт не знает, какой путь ему предстоит пройти, так же, как он далеко не всегда знает, чем закончится стихотворение, и даже какой рифмой увенчается строфа. Верста, пройденная вслепую? Эта непредсказуемость может принести радость. Если повезёт.

Поэтическая ясность – не есть предсказуемость, она ясность интуитивная, выраженная в решимости поэта, его внутреннем непреклонном знании, что другого пути нет.

Стихи «Три взгляда». Как три богатыря на распутье, три восьмистишия, три взгляда: из дома – за окно, в окно – со двора и – в пространство между двойных стёкол, в некоторое пространство времени, если так можно сказать:

Полубытие, полузабвенье –  
как защита от возможной раны,  
и ничто, связующее звенья:  
времени прозрачная мембрана.

«Полубытие, полузабвенье» – важные слова для понимания взгляда Алексея Кудрякова на жизнь, на поэтическое ремесло, и, думаю, этот третий путь – свершившийся выбор автора.

Тема замечательно развита в стихотворении «Голос».

Затем что страсть – сомнительный оплот,  
как и любовь, со мною будешь связан  
лишь памятью, а я – наоборот –  
беспамятством, так наш семейный плот  
минует Стикс, чей плеск однообразен.

Память и беспамятство здесь перекликаются с полубытием и полузабвением в стихах «Три взгляда».

Из памяти и беспамятства рождается истина, другими словами – стихи. Память – это то, в чём растворено беспамятство, которое не существует, если его не вспомнить. Но если его не вспомнить, то память не нужна. Беспамятство – это то, что хочет быть вспомнено, иначе – зачем оно?

Проще говоря: вечное, растворённое в человеке, пребывающее в нём в беспамятстве, и сиюсекундный человек со своей сиюсекундной памятью должны встретиться. Секунда обязана найти себя в неуничтожимости. «Времени прозрачная мембрана» обязана себя обнаружить в этой встрече и зазвучать.

«Голос» – многозначное стихотворение. Можно определить память как следование традиции, а беспамятство как говорение вслепую, как слепую версту... А там – как повезёт, но без неё, без неизбежной и опасной новизны традиция превращается в немощь.

В религиозной жизни полнота познания приходит через духовное ведение, а не человеческую мудрость. Также и в поэзии: рассудок и логика, опирающиеся только на традицию, не способны постичь истину. Для её постижения необходимо движение в сторону непознаваемого, в сторону беспамятства, «слепой версты». Необходимо, простите за высокопарность, духовное свершение.

Это ведомо Алексею Кудрякову. Сам ли он приблизился к пониманию сего или с помощью религиозных философов – не имеет значения. Ведомо – и всё тут. И поэтому он идёт: «...дальше от плена, ближе к обетованной земле. / Где она – родина? Путь исключает роздых». И путь этот совсем не гарантирует поступательного и победоносного движения. Музыка «косноязычья затопляет дамбу / и разливается, свой переплеск / доверив дактилю, хорюю или ямбу, / но замершие строфы, как пруды, / так скоро зарастают тиной, / что остаются окна голубой воды – / и только: речь

становится плотинной». И значит – всё надо начинать по новой.

Музыка не может быть заигранной, как пластинка, и в книге Алексея она звучит мощно, свежо и разнообразно, в том числе в стихах, посвящённых композиторам: «Бетховен» и «Ave Maria». И это неслучайно, если вспомнить слова Бетховена о том, что музыка – это медиум между духовной и чувственной жизнью.

Музыка звучит с особенной для меня пронзительностью в стихах, посвящённых детству: «Две главы с эпилогом» и «Из детства». В первом – чудесная описательность и доскональное перечисление всего, что зримо, одухотворены открытием мира – его до слёз яркостью и той соразмерностью, которая делает детство счастливым, но только много позже являет себя в словах поэта. Если повезёт.

Мне восемь долгих лет. Субботний день  
в деревне кажется длиннее прочих,  
особенно в осеннее ненастье  
последней трети августа, когда  
короткие дожди смывают сажу  
с листьев рябиновых – и пахнут дымом;  
чадят костры на огородах, трубы,  
опальное – к закату – солнце, ночь...

Жаркая баня, потом, во второй части, выход в ночь, к звёздному небу. Читатель прочтёт эти стихи и, я уверен, благодарно откликнется на воскрешённую жизнь. Поэзия – безусловное второе пришествие. Не ожидаемое, но сбывшееся.

Во втором – «Из детства» – ребёнок видит:

С колосника упавший уголёк  
вдруг осветил запечный уголок,  
лесной полёвки  
застывший ком – размером с мой кулак.

Нет ничего без страдательной чувствительности, без жалости, которая пробуждает душу. Жалость и восхищение, восхищение и жалость, избыток жизни и рядом – вдруг – смерть. Марсель не заснёт без поцелуя матери. Катулл должен похоронить воробья, а Овидий попугая. «Так начинают. Года в два...», «Я – маленький, горло в ангине...», «В начале жизни школу помню я...». Нет конца и края этим абсолютным свидетельствам пробуждения души.

Один из поэтов пушкинской плеяды, которого особенно, мне

кажется, почитает автор, – Евгений Баратынский. Стихотворению «Стожары» (а Стожары – древнерусское название звёздного скопления Плеяды) предпослан эпиграф из него: «Есть бытие; но именем каким / Его назвать? Ни сон оно, ни бденье...». Те самые «полу-бытие, полузабвеньё». Но об этом довольно.

Я хотел бы в связи с Баратынским сказать о другом. О совершенно глубинном и главном, что роднит с ним нашего поэта. «Прилежный, мирный плуг, взрывающий бразды, / Почтеннее меча, – полезный в скромной доле, / Хочу возделывать отеческое поле». Так пишет совсем молодой Баратынский. А через двадцать лет, не отрываясь от плуга, он создаёт, возможно, лучшие свои стихи – «На посев леса». «Опять весна; опять смеётся луг, / И весел лес своей младай одеждой, / И поселян неутомимый плуг / Браздит поля с покорством и надеждой».

Дочитав книгу Алексея Кудрякова, я увидел последнюю строку последнего стихотворения: «...что нам слепая верста по непролазной грязи». И подумал, что, вероятно, понял всё неправильно. И следом: если я понял *всё*, это не может быть неправильным.

Я начал предисловие с расшифровки слова «верста» и закончу повторным упоминанием этого слова. Верста, иначе поприще – русская путевая мера. Говорят, она впервые упомянута в книге «Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли»; это – цитирую – «древнейшее из русских описаний паломничества в Святую землю. Для всех последующих русских хождений этот памятник начала XII века послужил образцом».

Паломничество в Святую землю русской поэзии продолжается, и на этом поприще (на этой версте) я желаю Алексею Кудрякову удачи, которой в высшей степени отмечено начало пути.

## **Анна Гальберштадт. Путешествие из Нью-Йорка под абажур и обратно**

*(«Пасмурное солнце» – Москва: Издательство Евгения Степанова, 2018)*

В этой книге есть всё, что я люблю: ясность высказывания и чёткость изображения, выразительно выписанная сиюминутная деталь и боль памяти, которая, оплакивая и воскрешая утраченное, откликается в сердце читателя той же болью. И всё это сделано спокойно, без нажима, тем более – без надрыва.

В первом же стихотворении сегодняшний Нью-Йорк – «Два толстых бульдога на прогулке с хозяйкой / нагло виляют мускулистыми задами...» – соседствует с детством в Вильносе: «Красный амариллис / на подоконнике моей мамы, / который цветёт только единожды в год, / расцветает в аккурат перед Новым годом...».

Два эти плана органично сосуществуют в стихах Анны Гальберштадт: передний план, похожий на моментальную фотографию, яркую, сделанную на ходу, здесь и сейчас, и задний план, похожий на фотографию из семейного альбома, чуть выцветшую, но с таинственными глубинами, присущими именно старой фотографии, и восполненную воспоминанием с такой силой, что и в цвете, и в деталях она не уступает моментальной. Скорее – превосходит.

Эти два плана создают объём книги, подобный тому, который в её материальном (бумажном) воплощении заключает в себе переплёт.

Скрещение эпох и судеб – в одном предложении: «А пока ты покупаешь эти жемчужные маленькие сережки, / как на фотографиях бабушки Фриды в белой блузе с высоким воротом, / до того, как её убьют в каунасском гетто через двадцать семь лет / после того, как эта фотография была снята фотографом в ателье в Вильно».

«Фотография» – возможно, самая частая гостья книги.

Есть и кинокамера: «Когда я с тобой / кино начинается сначала / каждый раз новое / я встречаю тебя заново / я замечаю цвет твоих глаз / отмечаю твою усталость...»

Создать поэзию повседневности – трудная и достойнейшая задача. Не придумывать во что бы то ни стало неслыханное и несказанное, но вдуматься и усвоить то несокрушимое, что сделано старыми мастерами, и продлить их опыт в своих вещах.

В книге, чуть не забыл сказать, есть и средний план – и это Нью-Йорк восьмидесятых годов, уже Нью-Йорк-воспоминание, Нью-Йорк «...с Асторией, её фотоателье / с витринами как в провинциальном городке, / где выставлены были фотографии невест

в нейлоновых фатах...».

В книге есть биография автора. Она бывает только тогда, когда она есть. Трюизм? Не думаю.

В стихотворении «Перекошенный абажур», закрывающем книгу, читаем:

Сама себя в опрокинутом времени не узнаешь  
вот девочка в колючей кофточке  
с овечками  
улыбается застенчиво в камеру  
держит куклу кустарно-советского производства  
все на фоне обоев  
которых не делают больше  
та же девочка с потрепанной куклой  
на другой фотографии  
на коленях отца, ещё молодого  
но с грустным взглядом,  
мама слева, красивая и стройная...

Анна пишет стихи не только по-русски, но и по-английски, переводит с английского и с литовского, где господствует верлибр. Для современной русской поэзии верлибр стал обычным делом, но, как всякие стихи, он бывает плохим и хорошим. Плохому верлибру сопутствуют рыхлость, когда строка становится безразмерной, а в шлюпку стихотворения набивается столько беженцев с тонущего корабля, что она переворачивается и на поверхности остаётся многозначительная размытость.

Ничего подобного не происходит со стихами Анны. У них развитая мускулатура, они стремительны, чувственны, телесны, зримы – «Хочется лежать в высокой траве на нагретой солнцем земле, / слушать стрекот цикад, / вдыхать аромат левкоев и мёд резеды...»

Анна Гальберштадт – из тех, кто, говоря словами философа, «в восприятии вещей опирается не на идеологический имплантат сознания, а на – всё ещё! – здоровые органы чувств».

Те слова и переживания, которые для многих сегодняшних стихотворцев и критиков утратили смысл (впрочем, утратить можно только то, чем обладаешь), – живут в этих стихах: скорбь, одиночество, радость, любовь.

«Любовь, что движет солнца и светила» – ничего со времён Данте не изменилось.

## Ирина Машинская

*(Послесловие к книге «После эпиграфа» – Нью-Йорк: Слово-Word, 1996)*

Чтение книги, особенно поэтической, сравнимо с посещением музыкального концерта. С той разницей, в пользу книги, что ноты у нас под рукой, и мы всегда можем вернуться к непонятой или любимой фразе и, более того, забежать вперед и без ущерба для цельности и полноты впечатления услышать, скажем, завершающий аккорд. («А в книгах я последнюю страницу всегда любила больше всех других...» – Анна Ахматова).

Хорошая музыка освобождает, и если снимок души сопоставить с остановленным в кинокадре небом, то она как бы включает ток образов и ассоциаций, облака приходят в движение, а наша благодарность обретает естественность и, пожалуй, незаметность и безадресность. Это избавляет от комплиментов, обычно в большей степени имеющих в виду себя и свою щедрость, чем адресата.

Я не стал бы так настаивать на сравнении с камерной музыкой, если бы данная книга на него не напрашивалась. Дело даже не в названиях вещей и лексике – дело в самом строе стихов.

Строй этот – выверенный, прописанный, он «исполнен» хорошо разработанной и знающей, что такое уроки музыки, рукой. Рукой, которая так далеко убежала по клавиатуре от гамм, что может позволить себе изящное его (строя) нарушение и вообще увести технику в невидимую, а потому – совершенную – область.

Камерность и женственность, присущие этой книге, я расшифровал как непретенциозность и спокойную доверительность интонации. Высокие материи как раз и обнаруживаются там, где их не афишируют: «В полседьмого навеки стемнеет. / Я вернусь в городок никакой. / Пусть он вззоет, пускай озверет, / мотоцикл за Пассаик-рекой. / От платформы до серой парковки / – как пойду в темноте, пустоте? / По реке города, как спиртовки, / и над ними Ничто в высоте».

Критики ищут в поэзии новаторства и то и дело ошибаются, принимая за него обычную истерику и невнятицу – куда более распространённые явления, чем ясные мысль и чувство. В конце концов, сосредоточенный человек – слишком редкий и счастливый случай, чтоб не счесть его попросту необыкновенным. Я имею в виду книгу Ирины Машинской.

«Эта музыка вся об одном», – сказано в первом же стихотворении сборника. О чем? Мне кажется, что прежде всего о себе

самой – т. е. о музыке: «она одна товарищем / будет нам, как понесёт пожарищем» (из одноимённого книге стихотворения «После эпитафии»).

Здесь уместно заметить, что эпитафия к книге отсутствует, но легко прочитывается, ибо растворён в тексте. Приведи его автор, он оказался бы неподъёмно велик.

«При музыке?! – Но можно ли быть ближе...» – вспомните вы незаглавленный, но очевидный эпитафия из Пастернака к упомянутому только что тексту, а последнее стихотворение, «Осень в Михайловском», мелодически перекликаясь с пушкинским, указывает одновременно и на исходную, или – лучше сказать – точку отсчёта для русской поэзии вообще и для Ирины Машинской, в частности. Как будто она знала, что вы заглянете в него первым делом.

## О книге Ирины Машинской «Делавер»

(Москва: «Книжное обозрение» (АРГО-РИСК), 2017)

В 1996 году я написал послесловие ко второй книге Ирины Машинской, которая называлась «После эпитафия» (издательство «Слово-Word»). Всего у Ирины вышло девять книг, предпоследняя – «Офелия и мастеров» – пять лет назад. Книга «Делавер» появилась в минувшем году. Делавер – река, и название это уместно не только потому, что автор иногда живёт в тех краях, но и потому, что река эта пограничная для нескольких штатов.

Как известно, искусство, и поэзия в том числе, делается в состоянии пограничном. Развивать экзистенциальную тему не буду, это очевидно.

В определённом возрасте жизнь человека превращается в череду утрат – умирают родители, друзья, знакомые. В этом же примерно возрасте, если повезёт, он видит своих родившихся или уже взрослеющих детей. И в столкновении утрат и рождений, смерти и становления нового – жизнь человека обретает зрелость и значительность. Как написано об одном скульпторе: «...прошлое делается золой в его пальцах, но вместо того, чтобы развеять золу эту по ветру, он лепит из неё долговечные фигурки».

В этом плодотворном возрасте находится автор книги «Делавер».

Книга Ирины Машинской, как птица Феникс, то и дело восстаёт из пепла. В первом стихотворении цикла «Деревья» сказано:

И потом научаешься обходиться без человека  
без словечек его  
без примочек привычек  
пепла пепельниц...

Неважно, что это пепел пепельниц. В таком контексте «пепел» читается по-другому.

А вот – из стихотворения «Печь», уже в последнем разделе книги, когда человек выносит поддон:

...и медленно, с золой – ещё живой,  
чуть шевелящейся от моего дыханья –  
нажать коленом и толкнуть бедром  
дверь на крыльцо,  
живущее отдельно,  
и вынести на колотый мороз...

И в этом стихотворении присутствует тот, кого уже нет.

Возвращаясь к началу книги: стихи, обращённые к отцу, который умер, и – к взрослеющей дочери. Даже если бы книга состояла из одного стихотворения «Дочери», всё бы уже пронзительно удалось.

Следом идёт вещь одноимённая первой части книги – «На перевал». Она – о преодолении, ведь перевал необходимо взять, и выполнена очень технично. Тут и разногласная рифма (смешливый-левый, едешь-идишь, встретим-тратим), и особая ритмика, и своеобразная музыка в целом, – всё это читатель обнаружит и дальше, в других разделах.

Во второй части мы находим настоящий эпос детства – «Над морем» – тщательный, подробный, узнаваемый и родной. Возможно, перегруженный подробностями, но мне всегда нравится попытка сказать в одном стихотворении *всё*.

И повсюду – фирменный знак Ирины Машинской, и это что-то рационально необъяснимое: особая интонационная расстановка слов с неожиданными переборами ритма.

Например, в «In Absentia» читатель услышит и увидит странные, тавтологические, отражающиеся друг в друге сцепления: «всё, что любил, пришло за всем, что любил», «от твоего Письма, в 2.30 ночи Письма», «золотой люблю, печкой люблю», «озеро», повторяющееся многократно, которое и само по себе почти палиндром, – они звучат как голос и эхо голоса, как диалог с тем, кто так *явно* отсутствует, что вот он, здесь. Это происходит, потому что, как сказано о поэте в «Августе»: «...неумолим / ты идёшь в огневое».

Книга цепляет каждым стихотворением, всё существенно и по-своему.

В отзыве на книгу «После эпитафии» я писал о непретенциозности и доверительности интонации, о музыке, которая невероятно трогала этим: «В полседьмого навеки стемнеет. / Я вернусь в городок никакой. / Пусть он взвояет, пускай озвереет, / мотоцикл за Пассаик-рекой. / От платформы до серой парковки / – как пойду в темноте, пустоте? / По реке города, как спиртовки, / и над ними Ничто в высоте».

Музыка сегодняшней книги сложнее, она требует более пристального вслушивания. Ведь что поэт делает? Он пишет то, чем живёт. Внутренняя жизнь есть жизнь, по определению, скрытая от других. И даже выраженная в слове, она остается скрытой, к ней надо прильнуть, её надо постигнуть, но это дело заинтересованного читателя, сама она к этому не призывает. Выраженная в слове, она – неагрессивность, и значит – милосердие. Нет ничего милосерднее,

чем не призывать читателя к чему бы то ни было, в том числе – к милосердию. Такова и книга Ирины Машинской, книга, погружённая в себя и тем притягивающая внимание тех, кто полюбит её молчаливый и глубокий мир.

## Игорь Курас. Сам по себе – и с кем-то, кто невидим

(О книге «Ключ от небосвода» – *Ridero.ru*, 2015)

В основе поэзии Игоря Кураса – переживание неповторимости и мгновенности человеческой жизни. Её назначение выражено в одном из завершающих книгу стихотворений, которое как бы связывает в узел всё остальное, и сборник отправляется в путь.

Есть только облака и чернозём –  
и тонкая прослойка между ними,  
где мы с тобою связаны узлом  
с такими же червями дождевыми.  
Ты скажешь: участь? Отвечаю: часть –  
частицей быть, коротким междометьем;  
из грязи в князи – и обратно в грязь  
рассыплемся, сплетясь – и не заметим.  
Ты скажешь: прочерк? Отвечаю: честь  
быть между двух разрозненных вселенных,  
скрепляя их с червями вместе здесь,  
где облака и чернозём мгновенны.  
Вот я дышу – и ты дыши пока,  
и пусть другие дышат вместе с нами,  
связуя чернозём и облака  
на краткий миг надёжными узлами.

Часть, частица, чернозём, но и честь. Червь, но и человек. Державинское: «Я царь – я раб – я червь – я бог!» – и мандельштамовское: «Ну, здравствуй, чернозём: будь мужествен, глазаст...».

Лирика имеет в виду игру на лире, то есть музыку, и она – также в основе поэтического творчества Игоря Кураса. Я думаю, это прежде всего классическая музыка, та, в которой есть равновесие, чёткость и прозрачность композиции, стройность и гармоничность. Читатель найдёт стихи с названиями «Рондо» или «Этюд», а в самих стихах «виолончель», «скрипку», «альт», «гитару», «басовый ключ», «партитуру», Баха, Моцарта, Шумана, «музыку», наконец. И – без кавычек, музыку как таковую.

Между тем, в одном из стихотворений поэт пишет:

А вдруг нельзя писать слова,  
в которых музыка права:  
в которых звуки, звуки, звуки...

Чуткое опасение. В музыке есть бытийственность без границ, не прицепленная к колышку конкретного смысла, и при этом нет ничего более определённого, столь же явно соединяющего в человеке земное и небесное, чем музыка. «За музыкою только дело». Великий соблазн и высокомерная ошибка поэзии «бегать» взапуски с музыкой. Звукопись, ставшая самоцелью, делает стихи слащавыми, если в них есть какой-то смысл (как это бывало у символистов), и бредом, если они бессмысленны. Джойс, пытавшийся дать пример «абсолютной музыки» в «Поминках по Финнегану», звучит так:

«бабабадалгарагтакамминарроннконнброннтоннерроннтуоннт  
аннтроварроунаунскаунтухухурденентер-нак!»

В этом сборнике поверхностного музицирования нет. Поэзия (как и архитектура, допустим) являет музыку на своём, только ей присущем языке. Игорь Курас достигает «выразительности до такой степени пластичной, чтобы всякому повороту слова и мысли сообщить звучание – как иной раз один лишь вид собора побуждает нас слушать незримые, лишь воображаемые колокола». Это сказано по другому поводу и не мной, но весьма уместно и в данном случае.

Когда по небу белой полосой  
летишь, летишь, пространство распечатав,  
кто пожалеет горизонт пустой  
одной тоской соединённых штатов?

Формальная безупречность здесь обеспечена чистотой и благородством содержания.

Есть ещё одна музыкальная черта в произведениях Игоря Кураса. Можно назвать это рефреном – наиболее очевидно он подан в стихотворении «Рондо» («Бетховен. “Рондо”. Я ещё живой...»), которому рефрен должен сопутствовать по определению. Можно назвать это возвращением к основной теме, и тогда вспомнить строевые фуги, с её репризой и кодой в финале. Музыкальной терминологии в разговоре об этих стихах не избежать, но мне бы хотелось ещё раз указать на содержательность формы: настойчивое, многократно встречающееся в сборнике возвращение темы в конце стихотворения подобно древнегреческим мифам с умиранием и непременно воскресением. Говоря красиво (виною тому не наше велеречие, а сам миф), слёзы Афродиты воскрешают Адониса в виде прекрасного анемона. Движение, переданное в приведённом в начале стихотворении, – от облаков к чернозёму и от чернозёма к облакам (обратите внимание на порядок этих слов в первой и предпоследней строках). Древнегреческий миф здесь заодно с

Экклезиастом – «...и возвращается ветер на круги своя». На этой сцене – между рождением и воскрешением – разворачивается человеческая жизнь и действие книги Игоря. На этой сцене герой стихотворения «Экклезиаст» вопрошает: «Что делать мне?».

«Куда ж нам плыть?» – пишет Пушкин. «Что же мне делать, слепцу и пасынку...» – восклицает Цветаева. В самом поэтическом вопрошании, повторяемом на разные лады множеством поэтов, заключён ответ. У Игоря он выглядит так:

Сам по себе – и с кем-то, кто невидим,  
и с тем, кого давно укрыла тьма, –  
о да – и с ним! – ведь не порвались нити,  
но лишь плотней натянута тесьма.

Музыка делает существование человека значительнее, потому что красота, лишённая материального воплощения, обращает его от физики к метафизике, от жизни к смерти, в виду которой жизнь обретает мужество жить. Таковы и эти стихи.

## Цветков в фокусе

(О книге «Ровный ветер» – Москва: Новое издательство, 2008)

Хотел начать нарядно: иллюзионист исчезает на глазах у изумлённой публики и неожиданно появляется в райке амфитеатра через семнадцать лет. Вот он спускается на арену. Публика не расходилась. Публика аплодирует.

Хотел начать с того, что поэзия Цветкова – явление праздничное. Напоминает зеркальный многогранник под куполом цирка, который засвечивает нам звёздное небо или закруживает снежинки, – так полнозвучно переливаются-перекликаются слова в его стихах.

Хотел начать с того, что многие цирковые профессии ему родны, и, быть может, главная, клоунская, воспета в посвящении Пригову:

но твои случалось были  
шутки в сторону смешны

Шутки в сторону. Ещё и потому, что это стихотворение «Памяти Д. А. П.». Слово работает в обе стороны. Со знаками препинания оно бы спотыкалось. Я поделился своим открытием: об уместности цветковского беспрепятственного письма, о том, что благодаря этому возникают неожиданные связи, не беспорядочные, но интуитивно продуманные, что поэтому слово и начинает поблёскивать, становясь многогранным, – со своим приятелем, но приятель взглянул на меня как на вора: оказывается, я присвоил его открытие. Фокусы неблагодарной памяти, которая прикидывается, когда ей надо, забывчивостью. Но разве это не значит, что есть читатели кроме меня?

Хотел развития цирковой метафоры. Жонглёр с мячиками.

Мандельштам мячики бросает, а она (забыл – Герштейн, кажется?) не ловит. Для Цветкова Мандельштам за главного. Почему? Потому что никому «мячики» не удавались лучше, чем Осипу Эмильевичу, никто так мастерски и серьёзно «гнутое слово» не забавлялся, ни у кого не было такого сочетания искрящегося слова и трагизма, а стихийное слово не срывалось с уст, опережая логику, столь безошибочно.

Ещё, думаю, Платонов. Никто ведь не писал, например, так: «Я узнал тогда, что полная тишина есть вселенская музыка, и слушать её можно без конца, и позабыть жить...» (А. Платонов, «Невозможное»). Вот эти невозможности – цветковский дар тоже.

Хотел начать с того, что грани сверкают. И всё – по существу – тоже на грани. На грани жизни и смерти. Это ли не смертельный номер?

перед тем как с тёмной горы спускаться  
надо всем откликнуться отыскаться  
в одиночку ноша не по плечу

«Надо всем» – ну, конечно, «надо» предлог и «надо» предикатив: *над* всем, мы ведь на горе, и – надо, надо спускаться, себе на горе. Ловите мячики. Стихотворение не смешное:

здесь гора на том берегу вторая  
звёздный газ горит в руке не сгорая  
высоко над пристанью подниму  
покидая сушу огня не брошу  
где написано оставляйте ношу  
там вода а дальше по одному

Хотел показать, как та же тема обыграна весело, с учетом обэриутского опыта:

вот женщина ярче колибри  
с пленительной тайной внутри  
но все до единой погибли  
склодовская скажем кюри  
.....  
чуть скажешь приятное даме  
а та моментально скелет

И если, как пишет поэт, мы «скоро на целой планете/ рискуем остаться одни», то необходимо задать вопрос: как же так – все поголовно умрут, а нас это не коснётся? Что ж, одни, но всё равно приятно.

Хотел... Но начал так:

мышление, каким бы страстным ни было, неизбежно рационально, и чем оно страстней, тем быстрее оказывается в тупике смерти и бессмысленности. Цветков – из тех поэтов, чьё мышление всякий раз загоняет себя в этот тупик, и загоняет для того, чтобы слово, в попытке его преодоления, попыталось превзойти свои возможности и выпрыгнуть в область иррационального. Другими словами, Цветков тот, кто при удачном стечении обстоятельств

вышибает дно и выходит вон. Намеренности тут никакой нет, – такова природа поэта, чья религия – поэзия. Изобличать его в безбожии, или восхвалять героический атеизм, или – наоборот – находить в нём адепта какой-либо конфессии – пустое дело. Его вера – слово. А чтобы «божественной» темы больше не касаться, я коснусь её немедленно и сразу закрою. Стихи Цветкова, противореча или не противореча намерениям автора, свидетельствуют: отсутствие Бога ничего не говорит о Его несуществовании. Тем более что:

поскольку спит всего один из нас  
никто другой не закрывает глаз

Так начинается стихотворение, в котором не рассказана, но явлена невозможность понять, кто кому снится. Подозреваю, что мы снимся ему (у Цветкова прописных букв нет). И так хорошо нам снится, что:

живи вполголоса не разбуди

Сказано с остроумной нежностью. А по пути к этому финалу звучит молитва – благодарная? ироничная? – простая и изощрённая (особенно если полагать, что во сне время течёт в обратную сторону, и сообразить, что поэт желает Высшей силе неомрачённого сна во имя сохранения земного порядка вещей):

и спит не вспять а временем вперёд  
чтоб не случилось всё наоборот  
пусть явь не омрачит ему чела  
чтоб завтра солнце встало как вчера

Вопрос, который ставит поэт, вопрос не умоглядный и не теоретический. Ученый-физик говорит, что даже если мы когда-нибудь поймём устройство Вселенной, мы никогда не ответим на вопрос: «зачем?». Но если этот вопрос ставится не на бумаге, если это не головной вопрос, если на карту вопрошания поставлен индивидуальный вопль Иова, то ответ есть. Поэт его находит в слове. И находит в те редкие мгновения, когда перестаёт им командовать, когда позволяет слову проговориться, как тому хочется. Слово – явление двуприродное, и всевозможные темноты: «Есть речи – значенье темно иль ничтожно», «язык бессмысленный, язык солёно-сладкий» – оттуда, из трансцендентной области, внешней

человеческому разумению. Вот только стоило бы «темноты» переименовать, – в счастливых случаях это строки, всё освещающие, предельно ясные, хотя и не поддающиеся объяснению. Шёл в Дамаск, встретил воскресшего Христа... Примерно так.

я жил плашмя я столько лет болел  
морская зыбь на горизонте лентой  
лежала тоже и струилась летой  
в ней брода бранный глаз не одолел  
или другой придуманной рекой  
но я вообще не слышал о такой

мне было мало лет я был больной  
тутанхамон в стекле на жёстком ложе  
там воробьи пищали надо мной  
подвижные что поражало тоже  
мечтал летать но не умел ходить  
носимый сутками из света в тень я  
где паука невидимая нить  
водила за пределы разуменья

я там лежал и жил и был дитя  
а в чёрных поперечинах окошка  
переплетались ласточки летя  
пространство тратила шагая кошка  
я так жалел лежачему нельзя  
владея хоть послушными глазами  
за горизонт переселить глаза  
чтоб видели а после показали

исполнить над собою колдовство  
что миг на подвиг взрослых поднимало  
я ждал тогда я всех любил кого  
увидеть мог но видел очень мало  
они ведь умерли потом поди  
лежат но не имеют формы тела  
струится ночь и ласточка в груди  
летит но никуда не прилетела  
всего что остаётся на свету  
паук и паутина в пустоту

Эти стихи обрывать не хотелось. Из уважения к их бесспорно великим достоинствам.

Здесь всё кристально. Поэтому – реплика в сторону. Цветков писал так и в первых своих книгах. Я не знаю, когда он выучил английский, то есть является ли скорость (краткость) передачи поэтической информации случайным совпадением с возможностями английского языка или это – влияние. Неважно. Важно другое: как замечательно, пронзительно, как больно и как много сказано в двух строчках: «за горизонт переселить глаза / чтоб видели а после показали». Бесподобная, уникальная речь, в которой всё – своё.

Я хотел в финале показать ещё несколько стихотворений...

Хотел произнести слово «октаграмма» и продемонстрировать свою учёность, но кто поверит в чью-то там учёность, когда есть интернет и гугл. Так вот, октаграмма – восьмилучевая звезда. Вписанная в окружность, она олицетворяет порядок, созидание. А без окружности является символом хаоса, разрушения. Я нашёл это слово как метафору своего тонкого соображения. Стихи Цветкова, при всей кажущейся хаотичности, при том, что слова бросаются наперез смыслу и друг другу, при неустанном тасовании этой колоды, держат отчётливый смысл и форму. Они вписаны в ту самую окружность. А особое «звёздное» сияние им придаёт словно бы их собственное обострённое чувство: мы на грани хаоса, мы пребываем в неумомимом гармоническом усилии, – и их чувство передаётся зрителю, который из-за рискованности этого номера не может отвести от них взгляда.

Хотел закончить комической и обобщающей картинкой, чтобы переборщить и предупредить таким образом упреки читателя в избытке «цирка»: вот клоун жонглирует и одновременно балансирует, стоя на всяких подвижных полусферах и кубиках, поставленных друг на друга, и вся эта конструкция передвигается по канату под куполом цирка...

Хотел закончить восклицанием, состоящим из слов почти уже не существующих: вдохновенный труд!

Хотел закончить фокусом: все семнадцать лет «молчания» Цветков на самом деле писал, а теперь выдаёт это за ежедневные штудии, переводя почтенную публику в разряд публики изумлённой...

Но пришлось оставить всё как есть.

## Владимир Эфроимсон. Книга в подарок

*(О книге «По Цельсию и по Фаренгейту» – Москва:  
издательство «Водолей», 2018)*

Есть явления природы, без которых жизнь невозможна или, по меньшей мере, не обходится: тепло, ветер, песок, пыль и камни, вода, воздух, земля, облака. Не обходится без них и книга стихотворений Владимира Эфроимсона – именно в таком порядке озаглавлены её разделы. В поэзии упомянутые явления живы. Как укоризненно просвещал нас Фёдор Тютчев, «Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...».

Лбом ощутить нагретое стекло.  
Босой ногой ступить в песок нагретый.  
И дров горящих зимнее тепло.  
И снова полдень в середине лета.

Точность – одна из добродетелей этой книги. Ничего удивительного в том, что автор по образованию математик.

Математика и поэзия – сёстры хотя бы потому, что для верховных задач и их решений, не имеющих срочного потребительского применения, необходимо вдохновение. И если оно в основе творчества, то знаменитое верленовское определение искусства, «где немножко и точность точно под хмельком», непререкаемо.

Математика и поэзия – сёстры без всяких «хотя бы», потому что они воспроизведение закона, который существовал вне того, кто его однажды распознал и, прочитав по наитию, создал язык для других наук (математика) и для обновлённых и углублённых способов постижения науки жизни (поэзия). «Под хмельком» – это об интуитивном открытии закона и, если сказать рискованно, о религиозно-мистической его окраске. Короче говоря – о вдохновении как о том, что ниспослано свыше.

Грипп с малиной, зелень мяты,  
Соль ушаночных шнурков  
И прохладные квадраты  
Свежевымытых полов.

Воспевание в чистом виде. Величание. В приведённых стихах – в честь жизни и того тепла, в котором она зарождается. В честь

младенчества и его яслей, когда так чудесно прославляется «жаркий вес большого одеяла» и так безошибочно выбран для прославления четырёхстопный хорей – размер песенный и «воспевательный».

Здесь начинается отсчёт времени, и потому здесь же, в стихотворении «Счастливое детство», сказано: «Ах, безжалостное детство!». Оно безжалостно странным образом: та любовь и то тепло, которыми тебя когда-то бережно окутали, становятся мучительной памятью об утраченном рае. «По открытым нервам хлещет / Леденящая вода». Время. «Время и запахи – две напасти...». Время – это тик-так, а лучше – тик-тактика, поскольку слово «тактика» по своему древнегреческому происхождению относится к «построению войск». Время, прикидывающееся вечностью в детстве, впоследствии медленно меняет курс и в конце концов, ускоряясь, враждебно надвигается на человека, чьё существо умалется до памяти, но... – умалется ли? В каждый данный момент память берёт реванш удесятёрённым переживанием прожитого (с запасом на обещанную вечность), и запах – один из вернейших его проводников. «Пахла суббота понедельником <...> Сокольники – баннным пропревшим веником...»

Владимир Эфроимсон – по Цельсию – москвич. Город отчётливо присутствует в книге, и это отнюдь не слезливая ностальгия, но подробная и пронзительная картина юности.

Как на ветру горели руки!  
И листья липли к рукаву,  
И смех в трамвайном перестуке  
Через осеннюю Москву,  
И очень медленно темнело...

Твердить остывшие слова –  
Пребезнадёжнейшее дело.

Препривлекательнейшая черта – ироническая оглядка на себя. Это «сквозное действие» книги, освежающий и отрезвляющий сквозняк с примесью горечи. «Что ж, “до слёз” ... остаётся лишь плакать теперь. / В Шереметьево! Прочь! И назад ни ногою! / – Ты с чего так завёлся?! – Не знаю, поверь... / – Уж никак, ностальгия? – Нет, это другое...»

Владимир Эфроимсон – по Фаренгейту – житель Америки. Неслучайно в приведённой цитате времена перепутались. Человек, покидающий свой дом – так пылко расстаются, когда расставание нежеланно и насильственно, – пишет в другом времени, иначе не

спросил бы себя: «Уж никак, ностальгия?». Откуда ей взяться, когда он ещё в Шереметьево? Или уже «по Фаренгейту»? Гремучая смесь времён не столько астрономического происхождения, сколько психологического. Человек не может проститься с тем, что вошло в его плоть и кровь в младенчестве, в детстве, в юности – не может и не хочет. Да и зачем прощаться, если оптика такого опыта – перемещения в пространстве – вдвойне целительна? Ты можешь полагаться отныне только на себя, потому что нет больше материальных свидетельств твоих привязанностей (той квартиры, того двора, дерева, магазина...), и всё зависит от силы твоей любви и верности. И во-вторых, изображение приправлено той необходимой капелькой отчаяния, чтобы счастливо запечатлеться и обрести завершённость в душе, а повезёт – и в стихах.

Частью истории человека является история его страны: социальная жизнь, литература, живопись, музыка...

Одно из самых драматичных и пронзительных стихотворений книги – «И словно фото из жизни прошедшей...». В нём личная история соединяется с трагической историей страны, и неслучайно оно написано на неровный перебивчатый мотив «Заблудившегося трамвая» Гумилёва, а в эпиграфе – строка Тарковского: «Твой каждый стих – как чаша яда...». И мотив, и эпиграф переносят нас в начало двадцатого века, к поэтам – первым жертвам революции, а тетрадь отца, из которой в жизнь автора влетел «трамвай безумный», – в 60-е годы (кто из нас не помнит первых встреч с репрессированной литературой Серебряного века и строки Галича: «"Эрика" берёт четыре копии...?»), и, наконец, само стихотворение – в наше время. «Распалась связь времён», но вот – восстановлена:

Эти тетради шестидесятых –  
кем бы я стал, когда б не вы? –  
и голоса, будто из-под ваты,  
плеск незнакомой ещё Невы.  
Хмель ядовитый чужого пира  
всё поколение моё пронзил,  
встал между тенью конвоира  
и холодильником марки ЗИЛ.

Прошелестели те страницы –  
и было всего их, дай бог, полста –  
что проросло, что шевелится,  
совесть зачем в нас нечиста?

На протяжении всей книги поэт стоит на своём, непреклонно, как камень. Подобно воде, его обтекает время. Вода камень точит. Что ж, но, как сказано в одном замечательном его стихотворении, «молчаливый угрюмый лентяй, / он воде дал язык и повадку». Непреклонность не в торжественной и горделивой жёсткости, не в высокомерной неприступности, не в позе – наоборот: в нежной привязанности к обыденному, когда просто осень, дождик и «пахнет безвкусицей всё роковое», когда «Сигаретку раскурил, / посмотрел в окно... / Может, дорог, может, мил, / может, всё равно». Только под стук этого повседневного поезда и можно вылететь на спящий свет и не ослепнуть, но оценить и прозреть: «И солнцем по глазам / Сверкающий мороз, / И жизнь в подарок нам / Вся сразу и всерьёз».

Лучшее, на мой вкус, стихотворение книги с избытком содержит в себе то, о чём я сказал, с избытком – и значит много больше.

### Просто сон

Сон. Во сне заглядываю в окно.  
За окном почему-то знакомая кухня.  
Стол с клеёнкой.  
За столом бабушка и отец уже давно.  
Разговаривают.  
Похоже, разговор у них как-то жухнет.  
В глубине видна дверь.  
Приоткрыта.  
За ней коридор.  
То и дело идут какие-то люди.  
Всё слева направо.  
Я знаю – там дальше выход, а за ним – двор,  
а то куда бы делась в квартире такая орава.  
На столе бутылка – бабушкина наливка или вино.  
– Давай, выпьем, – говорит отец и наполняет стаканы.  
Бабушка вдруг оборачивается и смотрит в окно.  
Прямо на меня.  
– Нет, – говорит, – ещё рано,  
подождём его...

Я надеюсь, что читателям поэзии Владимира Эфроимсона его книга станет таким же бесценным подарком, каким она стала мне.

## Екатерина Преображенская

(«Неподвижные письма» – Чебоксары: Free Poetry, 2018)

Екатерина Преображенская – преобразует. Прощения не прошу, потому что это не каламбур.

Новый образ складывается из сочетания несочетаемых в обыденной логике слов.

Образ – это то, что образуется впервые.

Образ не выдумывается. Невозможно предсказать, как будут двигаться горящие в костре поленья. Образ горящ.

«Неподвижные письма» останавливают. Но лишь затем, чтобы вы продолжили движение в новом и неведомом направлении.

«Тиресий» – так озаглавлена первая часть книги.

Тиресий живёт не в мифах. Здесь и сейчас он выходит в магазин за хлебом.

В мифах он – прорицатель. В мифах он то мужчина, то женщина.

Здесь и сейчас он то одинокий старик, то глупая девушка.

Прорицатель не может быть счастлив. Счастье – внезапно.

Счастье – у глупой девушки. Она «с наилучшей айвой в наилучшей руке».

Продавцы на рынке, протягивающие к тебе свои руки, – древнегреческий хор.

Каждое движение жизни касается тебя и обжигает. На пятнадцатом этаже это опасно.

«Разве можно жить так высоко?»

Самоубийство и любовь соседствуют. Чтобы это знать, не обязательно быть Тютчевым.

Многие знали, в том числе Сильвия Плат. Сивилла – так мысленно прочиталось её имя в обращённом к ней стихотворении.

Рядом – посвящение Томасу Дилану, самоубийственно не щадившему своей жизни.

Апокалипсис на детской площадке. И – спасение! – мгновенный перелёт в другую возможность. В салоне эконом-класса.

«Аплодисменты богам».

Аплодисменты Прометею, освободившему людей от дара предвидения. С этим даром нет счастья и нет стихов.

С ним нет блаженного неведения и нет совершенно непостижимого соседства разнородного, не рифмующегося друг с другом, но спокойного и неопровержимого.

Земля – всегда повсюду, всегда на месте, и потому  
Некуда перемещаться

О, эти тёмные неподвижные письма,  
Вечная бессонница Чёрного  
Впереди – утро, позади – футбольное поле  
Направо – мяч, налево – забвение

«Наилучшая айва» – название второй части «Неподвижных писем».

В ней, как и обещает название, много жизни: избыток имён, вещей, городов, отсылок к античным и современным авторам и – поэтому – замечательное многообразие стилей.

В ней – странная, со сдвигом в свою упрямую и непоколебимую веру, образная ясность.

В ней столько любви и горя, что подменять это своими словами нельзя.

Возвышенный стиль с его «О» в начале предложения есть лишь там, где есть простой. И наоборот. Вот тогда-то мимоходная фраза любимого: «Я думал, ты не придёшь», – пронзает насквозь.

«О если бы книги с полок падали тебе сами в руки». Добавлю: те, которым не устаёшь поражаться.

Так бывает.

## Каринэ Арутюнова. Сотворение мира

*(Послесловие к книге «Патараг» – Киев: «Друкарський двір Олега Фёдорова», 2022)*

Музыка – это запечатлённое течение времени. Оттого даже в самой жизнерадостной музыке скрыта большая печаль, оттого так хорошо под музыку плачется слабонервным натурам.

Замечу, что люди с железными нервами меня не интересуют. Меня интересуют те, которые, слушая прекрасную вдохновенную музыку, чувствуют, что она может оборваться, как серенькая ниточка времени, протянутая сквозь эту музыку, обёрнутая ею и преображённая.

Ещё больше меня интересуют композиторы. Точнее, я их люблю. Среди милых моему сердцу слабонервных натур они самые уязвимые и самые спасённые.

Каринэ Арутюнова пишет музыку словами и на протяжении всей своей прозы не берёт ни одной фальшивой ноты. Абсолютный слух выражается ещё и в том, с какой безукоризненной точностью в произведение вплетаются мелодии и голоса любимых авторов Каринэ, местечковая речь или мощные пассажи в ветхозаветном духе, когда возникает еврейская тема.

Абсолютный слух не обязательная принадлежность композитора, но почему бы не упомянуть об этом, если он есть? Не могу молчать.

У Каринэ Арутюновой есть и всё остальное: мысль, воображение, мелодика, музыкальная память, техника... Талант, в конце концов.

Не зря она в прологе книги «Падает снег, летит птица» слышит фортепианную музыку. И весь пролог, по сути, – одна фраза, идущая, как положено, сверху вниз, при том, что звуки фортепьяно поднимаются с первого этажа на десятый, где у окна стоит некто, вернувшийся из долгого путешествия. Я не скажу того, что вы ожидаете: из путешествия длиной в жизнь. Всё есть символ, и не мне вам втолковывать прописные истины. Скажу только, что завершённое путешествие и звуки музыкальной пьесы встречаются, и сиюминутные звуки принуждают минувшее заговорить. Их встреча – упомянутая книга.

Да, отмечу ещё элегантный завиток речи, который вы могли в спешке не углядеть: «Вот и подходит к завершению импровизированное путешествие, напоминающее эту пьесу, – доносящиеся снизу, или же слева, а, может быть, даже справа, незавершённые,

вырванные из контекста фразы...». Завиток – вот это никчёмное «а, может быть, даже справа», а в этом завитке – никчёмное «даже». Что бы это значило? А то, что музыкальная фраза доносится не только снизу или слева, но, может быть, даже справа. Это непредсказуемая, мимолётная, воздушная, живая улыбка, благоразумно снижающая пафос встречи вернувшегося путника с музыкой его прошлого, звучащей в непререкаемом настоящем. И это нерв того самого «слабонервного».

Вы прозевали этот завиток? А ведь в эпилоге книги автор предупреждает с ироническим опозданием (кто же, скажите на милость, в эпилоге – предупреждает?): «Не надо листать книжку, не надо заглядывать в конец, читайте медленно, со вкусом, не спеша».

За прологом следует начало, оно приходится на сентябрь, и это справедливо не только потому, что композитор родился именно в сентябре, но и потому, что это начало сознательной – праздничной и печальнейшей – поры, когда «хочется погладить воротничок и пришить манжеты». «Но их нет, их нет...» – типичный для автора перескок из прошлого в настоящее – какие у взрослого пришивания воротничков и манжет? – и следом возврат в тот сентябрь... – так, в челночном режиме, создается объём времени жизни, и символом его становится чувство, «когда так тянет в области сердца». Тянет туда и тянет в области сердца, поскольку туда не попадешь в реальности.

Что ж, есть вещи, которые сильнее реальности, – например, вот эта миниатюра «Начало», явившаяся образом начала (или так: его символом, пересозданием и умножением).

Искусство символично по определению. Оно не есть фотографическое воплощение эфемерного переживания семилетнего ребёнка или внятного предметного мира сегодняшнего дня, навевшего это переживание, оно есть нечто третье: постижение того, что непостижимо, путём письма и установление истины.

Непостижимое (бесконечное) требует безотрывного внимания фразы ко всему, что проносится перед взглядом пишущего. Занятие безнадёжное для того, кто не владеет искусством монтажа. Но не о безнадёжных речь. Речь о Каринэ, которая – владеет.

У настоящего (времени, мгновения) есть преимущества по сравнению с прошлым и будущим. Оно их вмещает. Вы философски укажете, что и в прошлом содержатся провидческие зёрна будущего, и что будущее никак не избежит памятной насыщенности настоящим...

Вы правы, но мне любезна золотая середина, о которой можно сказать «настоящее» в обоих смыслах этого слова: во временном и в качественном (не поддельное, а *настоящее*).

Каринэ, иронически взглянув на тех, кто живёт, «обесценивая значимость сиюминутного», берётся за дело и вершит его с перелётной зоркостью. Вы наблюдали, как птицы перелетают с ветки на ветку, и наверняка задумывались: какому закону подчинена эта беспорядочность, не вызывающая сомнений в беспрекословной выверенности рисунка?

Сделаем паузу: перелётная зоркость и выверенная беспорядочность.

И двинемся дальше, ответив на заданный вопрос: по *закону великого монтажа* (знаете ли, «И был вечер, и было утро: день один», потом второй, третий...).

Но изобразительная мысль Каринэ Арутюновой ветвится и перелетает с места на место, у неё, в отличие от Великого Монтажёра, нет в запасе вечности, для неё поступательное движение медленно, она соединяет в себе дерево и птицу, ветвясь и перелетая.

И увидел я, что это хорошо.

А вы увидите, прочитав рассказ «Искусство монтажа». И всё остальное.

Отличительная особенность этой прозы – протяжённая, «нескончаемая» фраза, иногда длиной в страницу, и это родственно какой-нибудь музыкальной части симфонии, которая не может прерваться, пока не сыграна целиком. Но дело не только в этом благородном родстве, с указания на которое я, собственно, начал свою запись.

Дело в том, что это не литературный приём, но естество и сущность пишущего, умеющего вместить в одну фразу – вы убедитесь в этом, едва начнёте читать! – повесть, а то и роман.

Если вы когда-нибудь в любознательной юности жадно листали журнал «Наука и жизнь», то знаете, что пчела должна облететь полторы тысячи медоносов, чтобы наполнить свою «сумку». Вы знаете также, что преодоление пространства сопровождается тиканьем времени, которое не только тикает, но и утекает, что пространство и время – это единое «пространство-время», что движение пчелы меняется с течением времени, что в присутствии притягательных объектов (цветов в данном случае) возникают всяческие искривления (замедление времени, ускорение движения), что есть, наконец, теория относительности, что создатель теории говорил, что пространство и время являются принципами нашего мышления, а не условиями, в которых мы живём, и – я добавляю от себя – возможно, поэтому ответом на вопрос, почему «объекты притяжения» способны искривлять пространство-время, обладает не учёный, а художник.

Я должен процитировать хотя бы один отрывок, сколь бы необъятен он ни был. Пусть он будет из опуса «На улице Заколдованной Розы».

Рассказчик идёт по улице.

«...В жизни всегда есть плюс и минус, видишь ли», – случайный голос за окном способствует отрезвлению и молниеносному переходу из мира беспорядочных сновидений в бодрствующий, но не менее хаотичный».

И затем так:

«...носитель чарующей интонации удаляется вместе с голосом, унося тайну мироздания с собой, – все эти “мы не властны над”, “послушай, дружок, а сейчас я расскажу тебе сказку”, – волшебство начиналось с первых тактов, с внезапного щелчка, с поскрипывания и шипения иглы, протёртой трепетно, допустим, одеколоном “Весна”, – послушай, дружок, сейчас я расскажу тебе сказку, – сверчок, хозяин музыкального магазинчика, пан Такой-то, овладевал вниманием со знанием дела, с вкрадчивой неторопливостью гурмана, – исполнением желаний звучали названия улиц – Заколдованной Розы, Миндальной, Клетчатой, Канаречной и даже Полевой мыши, “Пан Теофас носил костюм коричневого цвета, а у пана Боло была розовая жилетка в мелких цветочках”, – стоит ли говорить о том, что в нашей с вами тогдашней реальности мало кто мог похвастать хипстерскими жилетками и пиджаками “от...”, – но интонации всё же были, в них можно было кутаться, точно в клетчатый плед из ангоры, – журчащая с заезженной пластинки доброта вплеталась в уют того самого двора (за аркой), пока ещё пребывающего в блаженном неведении относительно недалёкого будущего, относительно недалёкого, – пока ещё не подозревающего о реальности пластиковых окон и беспроводного интернета, – ещё не разлетевшиеся по букинистическим лавкам добротные корешки выстроены вдоль прочных стен, ещё скрипят дверцы, – в них нафталиновые шарики перекатываются, охраняя от вторжения вездесущей моли, – у нас хорошие новости, панове, – с молью мы справились, у нас больше нет моли, как нет комода, стен, и, собственно, времени, – оно не течёт привольно, а нарезается скупой, фрагментами, особенно ценятся обрезки, в них самый цимес, – украденное у самих себя откладывается “про запас”, – помните это “однажды”? “когда-нибудь”? – оно преследует смутной тоской, брожением, это отложенное на “когда-нибудь” время, изорванные лоскуты имеют странное свойство, – трансформироваться в горсть бесполезного тряпья, кучу хлама, черепки, осколки, труху, пыль, – выигранное в жестокой схватке время уходит на бесконечную

борьбу с пылью, – бесконечность – это пыль, усердно сметаемая веничком, дружок мой, – тлен, прах, – загляни под диван, буфет и книжный шкаф – видишь ли, душа моя, в жизни всегда есть место плюсу и, конечно же, минусу, добру и злу, любви и отсутствию её, – банальные сентенции, вползая в форточку, обретают новое измерение, – со временем (о, это пресловутое “со временем”), с каждым днём мы постигаем обратную сторону бесконечности, хрупкость, изменчивость постоянных, казалось бы, величин, условность обстоятельств, изнанку часов и минут, – но стоит закрыть глаза, и говорящие на странном наречии сверчки распахивают двери, и улица Миндальная перетекает в Канареечную, с неё идёт трамвай, – шелчок, шорох, скрип, – так скрипят дверцы комода, шуршат книжные листы, струится пыль, разматывается время, – я вновь там, на улице Заколдованной Розы, вслушиваюсь в неторопливое “в одном городе, в каком, я вам не скажу...”».

Надо же договориться до «обратной стороны бесконечности»! Кто сказал, что мне не позволены прямые эмоции? Выражаю: блестяще!

В сущности, читатель всегда находится в чудесном поле удвоенной игры.

Проза занимает физическое пространство на странице, а чтение этого «пространства» занимает определённое время, то есть мы находимся в формальной области «пространства-времени», созданной печатным станком.

Но и автор внутри этой внешней области создаёт свои пространства и свои времена, переносясь по воле ассоциаций, иногда необъяснимых (в которых заключена тайна ремесла), в прошлое, в будущее, в воображаемое реальное или небывалое, то замедляя время там, где требуется черепашьё внимание, то ускоряя его там, где добыча может быть лишь итогом хищного и мгновенного выпада, и читатель неизбежно вовлечён в главную, внутреннюю и уже совсем не формальную, но художественную область игры.

Первая, формальная область, нас приковывает, вторая – раскрепощает и преобразует, погружая в мир автора.

Вы будете смеяться: пространство и время, являясь принципами мышления художника, искривляются по воле всех без исключения органов чувств, по воле интуиций и ассоциаций, притянутых к тому или иному объекту. По воле тайны ремесла.

Сделаем паузу: ответ художника, тот ответ, которым не обладает учёный, заключён в тайне.

Об этом, и не только об этом, в рассказе «Зелёные яблоки Сезанна», о постижении теории относительности через восприятие

живописи, о том, что художник видит совсем не так, как видит «непосвящённый», что перед нами не яблоки вовсе, а краска на плоскости, что художник и не притворяется, что это яблоки, что он пишет... Что он пишет? Он пишет своё видение. Он пишет автопортрет.

«Душа, закреплённая в образе (либо же воссозданная им?), пригвождённая к полотну, остановила время?»

В самом начале я назвал музыку «запечатлённым течением времени». Может ли течение быть запечатлённым?

Повторяю: ответ художника – в тайне.

Вы смеётесь? На здоровье.

Тем более «на здоровье», что это проза с глубоким и в то же время лёгким и естественным дыханием, которое не нуждается ни в каких вспомогательных трубочках: ни постмодернистских, ни антиутопических, ни в прочих примочках или припарках.

У Каринэ невыдуманый ум и не одолженное у кардиостимулятора сердцебиение. Она здорова. Кто вам сказал, что здоровье – скучное качество? Пушкин или Бунин обладали отменным духовным здоровьем.

Каринэ Арутюнова – это природная умная страстность и неистощимая энергия познания, познания себя, потому что её познание «окружающей среды» никогда не туристическое, оно не направлено на предсказуемые достопримечательности, оно устремлено к явлениям, которые «не предугаданы календарём», и этому сопутствуют не «поэтовы затмения», но поэтовы просветления.

Зрение, слух, осязание, обоняние, вкус – всё включено, и всё включено всякий раз впервые. «Зима, и всё опять впервые...».

Впрочем, никакой зимы, автор – человек Юга, с южным выговором и особенным сочетанием темперамента и певучести. Чувственность и чуткость.

(Справка: киевлянка, уроженка Подола, жила в Израиле, излюбленные направления – Армения, Франция, Италия, Испания, Португалия...)

Зрение? Пожалуйста. «По мере передвижения вслед за проснувшимся светиллом обнаруживается уйма предметов. Упаковки кисточек (про запас), коробки с пастелью, карандашами, засохший растворитель, ретушный лак, свечи, коллекция монет, полная коробка из-под леденцов с турецкими лирами, армянскими драмами, грузинскими лари».

Запах? Сколько угодно. «Вот так пахнет лак, которым вскрыли паркет в новой квартире. Вот так пахнет рубашка моей первой любви. А это запах августа, густой, глубокий, насыщенный, с лёгкой

горчинкой...», «А это запах нагретого солнцем старого дома...», «А так пахнет выстиранная накануне красная майка – она очень идёт мне, восемнадцатилетней, кроме всего прочего, другой майки у меня нет, – как и других джинсов, впрочем, но ничего иного мне и не нужно – майка, джинсы, ускользящий август, полупустая платформа метро. А это горечь (разрыва, расставания, отъезда, ухода) – двадцати, тридцати, – слышишь, как ветви стучат в окно? как ускоряется шаг?».

Вы видите, как автор, с его чуткостью гончей, идёт на запах и как открывается пространство и включается время.

«Как пахнет жизнь, подаренная... господи, ни за что, просто так, ещё одна. Новая, неизношенная, целая».

Всё включено, поверьте, все пять чувств, и это есть в пределах каждого рассказа.

Но в «Свете далёких окон» есть и нечто совершенно поразительное.

Шестое чувство. Предвидение. Рассказ написан в пору пандемии, незадолго до войны.

«Вот эта женщина, бредущая под раскалёнными лучами с прижатой к уху трубкой (я слышу голос, сорванный отчаяньем, – мне тридцать пять, понимаешь? а я ничего не успела), – я вижу её отсюда, из глубины карантинных (проживаемых один за другим дней) – и слышу запах надвигающейся беды, которую не спутаю с унынием или, допустим, тревогой, – он нарастает, точно снежный ком, и время идущей по пустынной улице (о, гулкость каждого шага в колодце двора) уж никак не сравнить с сегодняшним, лишённым запаха и вкуса, похожим на бессрочное ожидание то ли начала новой жизни, то ли конца предыдущей».

Женщина, идущая в другом времени и пространстве, вестница надвигающейся беды...

Замечательно и начало этого рассказа.

«Если по мановению волшебной палочки можно замедлить темп большинства живущих на этой планете, то почему нереальным кажется возвращение непрожитого отрезка жизни?».

Понимаете – возвращение непрожитого? Это новое неслыханное измерение. Память возвращает то, что утратила. Чудо. Оказывается, человек свободен возродить то, что он прозевал, и прожить непрожитое. Свобода – это быть самим собой, а быть собой – значит быть в непрестанной попытке себя превзойти.

Сделаем паузу: чудо превосхождения себя.

И тогда происходит взрыв. Вы помните, как это случилось? Большой взрыв. Цепная реакция слов и расширяющаяся вселенная

жизни. Это не разбегающаяся вселенная, обречённая на энтропию, нет – это движение, накапливающее энергию, направленное против энтропии, находящееся в неустанном безостановочном создании новых времён и пространств.

Как это делается?

Например, так. На четыре страницы рассказа – четыре предложения.

Девочка слушает Би-би-си, сидя в кабинете своего отца в 1977 году («А сейчас по просьбе Коли из Джезказгана...»), голос Севы Новгородцева) – цепная реакция слов – и вот она (или это уже не она?) рождает в страшном советском роддоме («оскоплённый жёлтый свет в коридоре, осклизлый предбанничек же, – на жёсткой кушетке – чужая девочка, – во всём этом могильном ужасе, – всему чужая...») – цепная реакция слов – женщина вспоминает, как доносились из приёмника «голоса» («из Кёльна, Лондона, Вашингтона, Иерусалима – “Коль Израэль” (“Голос Израиля” – Прим. моё), – думалось ли мне? воображалось? – сколько беспросветных рабочих часов, скрашенных влюблённостями, я проведу под звучание этого голоса?»), – цепная реакция слов – она уже в Израиле, и там мимолётная встреча в дороге («лицо попутчика было небритым, вусмерть замордованным, по-собачьи добрым, – полчаса мы провели на пустыре за городом, под пение цикад или сверчков, – я старалась не измять юбку...») – цепная реакция слов – и пунктир, пунктир, пунктир человеческого существования...

Этот пунктир, точнее сказать: штриховая линия – пульс, кардиограмма, по которой вы прочтёте то, о чём умалчивает автор. (Штриховая линия – по-научному – предназначена для невидимых очертаний предмета). О чём умалчивает автор?

Мой, увы, калечащий эту вещь пересказ не закончен, мне осталось одно предложение. Оно прозвучит в исполнении автора после небольшого отступления.

Психология – дурная бесконечность или тупик бесконечности. Холостой ход. Выяснение «курица или яйцо?» в области причинно-следственных связей. У любого этического выбора, всегда осложнённого социально-психологическими проблемами, на словах столько «за», сколько и «против». Почему бы не опустить эти слова как некую очевидность и не оставить их на попечении читателя?

Но есть и другая бесконечность – эстетическая, к которой стремится проза Каринэ, оставляя за кадром «выяснения отношений». Условно говоря: нет ни малейшей склоки ни между людьми, ни между словами – нигде. Наоборот, есть гармоническое единство, родственное искусству живописи, и это неслучайно, поскольку

Каринэ живописец и график не только в переносном смысле (то есть в прозе), но и в прямом, а живопись – та разновидность искусства, где глубина передаётся на плоскости, где кисть берёт ту единственную краску, которую требует предыдущее прикосновение к холсту. Эстетическая бесконечность противоположна дурной, она благодатная.

Женщина перед возвращением в ту страну и в тот дом, где слушала Би-би-си, зачем-то встречает в больнице своего мимолётного любовника, давнего, ненужного, безнадежно больного, разведённого, в пижамных штанах, серые безжизненные губы...

«Мы можем посидеть в кафе, съездить к морю, – взгляд его был тоскливым, как у бездомного пса, но я прекрасно помнила, каким назойливым мог быть он, тогда, обрывая телефон, появляясь под окнами, пугая соседей и подвергая сомнениям мою и без того хлипкую репутацию, – Муса, сказала я как можно более мягко, но твёрдо вместе с тем, тут важно не промахнуться, не переборщить, – ещё чуть-чуть, и я со своим идиотским характером начну жалеть его, и, проклиная всё на свете, поеду к морю и буду выслушивать жалобы, и жаловаться сама, мы будем обнажать свои шрамы и щеголять потерями, а потом он попытается, наверное, в машине, – он будет трогать меня своими серыми руками, а я буду мужественно бороться с отвращением, – Муса, мы не увидимся больше – скоро я улетаю – я говорила чистую правду, – дома лежал билет, – куда? – продолжая улыбаться, спросил он – домой, я улетаю домой, Муса, – повторила я, слабо веря самой себе, – называя домом то пространство, то самое пространство, в котором остался коротковолновой приёмник, пропускающий неактуальные теперь голоса, тётки, – запахи хлорки и мастики, потных подмышек в метро, болгарских дезодорантов, – длинные и зияющие пустотой прилавки, застывшие в переходах старушки с натянутыми на изувеченные пальцы колготами, – давно чужие, чуждые, – скрип полозьев, сугробы за окном, гололёд, пионерские лагеря, медицинские осмотры, череда сходящих в могилу генсеков, очереди в ОВИР, баулы, книги, поцелуи в подъезде, отдающие холодом, застывающие по пути, – я еду домой, Муса, – в отчаянье повторила я, борясь с желанием обнять его, как внезапно близкого мне человека, которого я вряд ли увижу когда-нибудь, – я стояла у пропасти, заглядывая вниз, и мне было страшно, – я понимаю, – тихо сказал Муса – ты едешь домой – в лице его проступила тень усталости и спокойствия, – мне знакомо это выражение, он был похож теперь на измождённого нескончаемым путешествием верблюда, полного достоинства и веры в свои незыблемые пустынные устои, – только стоящий на краю пропасти

может понять другого, – каждый из нас произнёс целую речь, суть которой было – прощание, – для него – с целым миром, частью которого была я, для меня – с моим вечно-временным домом, наверное, настоящим, – бесшумно отворилась дверь, – когда я обернулась, Мусы уже не было, только жёсткий хамсинный ветер и пресловутый песок на зубах, возможно, всё это мне только показалось».

Рассказ называется «Канун последней субботы». Согласно Торе, суббота была дана Богом в конце шестого дня сотворения мира, когда был сотворён человек.

«Только стоящий на краю пропасти может понять другого». Трагизм этой истории (и многих других, особенно посвящённых народу Торы) таков, что в нём легко дышать – он напоён светом и воздухом.

Ясно, откуда эта напоённость (сам неологизм – поёт, не правда ли?) в рассказах о родине отца – об Армении, которую Каринэ открывает в четырнадцатилетнем восторженном возрасте, когда это открытие совпадает с открытием самой себя, когда «вдруг всё во мне, вздрогнув, качнулось навстречу самой себе – будто в одночасье я обрела такое важное для меня знание – из какого, собственно, материала я скроена», когда – по прошествии скольких-то лет – «память моя, столь капризно избирательная, сохранит в самых сокровенных закоулках её, – горячий ночной ветер, пресный вкус лаваша (прозрачный – воды), и безмятежный детский сон в глубинах старого ереванского дома», когда «слепнем от избытка и остроты света и воздуха» (я написал о свете и воздухе до того, как нашёл эти слова в прозе, и убедился в их правоте), когда «я стою босиком на балконе старого ереванского дома, в ладони моей абрикос, мне девятнадцать, но кто думает о счастье, пока оно есть»...

Сделаем восклицательную паузу: прозрачный вкус воды! – и продолжим.

Но откуда берутся свет и воздух в историях о судьбах евреев в Киеве, о тех, кто погиб в Бабьем Яру, или о тех, кому удалось спастись, но ценой немислимых потерь, унижений, нищенства, болезни, возвращения на пепелище?

И в другом цикле рассказов: об Израиле 90-х годов прошлого века и жизни репатриантов со всего мира, о тесном, жарком, орущем, потном, красочном, кишашем, ароматном, вонючем, похотливом, жалком, человечном, зверином, разноязычном и говорящем чёрт знает на каком языке, остервенелом Израиле без полутонов – откуда свет и воздух?

У меня есть немного смешной, но точный ответ: жизнь произвела на Каринэ Арутюнову большое впечатление. Очень

большое. Жизнь как таковая. В одном из псалмов говорится, что сердце человеческое глубоко, и это значит, что «жизнь как таковая» приобретает непостижимое, избыточное, если можно так сказать, измерение. Глубинное. Божественное. Для того, чтобы наделить мир – не только прекрасный, но и убийственно жестокий – светом и воздухом, требуется неистощимое бесстрашие и безошибочная интуиция прикосновения к Живому.

Речь в этой прозе прикасается лишь к тому, что требует прикосновения. Ничего лишнего. Пронзительные образы матери и отца, родных, дома. Уникальный дар любви. Вспоминая своё детство в рассказе «На улице Заколдованной Розы», она говорит: «Всё радовало». Я бы глагол усилил: счастливило.

В рассказе «До курицы и бульона» бабушка варит на кухне бульон, а в это время внучка, маленькая, но уже умеющая читать, думать и задавать вопросы, находит в ящике отцовского стола любовную переписку родителей в пору их знакомства. Но главное – она находит ответ на вопрос: что было до всего?

«Любовь – именно она, – до звёзд, луны, бульона и курицы, – она явилась причиной всему – как начало длинной-предлинной истории, в результате которой на свет появилась я – потное, виноватое, взъерошенное существо со стиснутыми кулаками – ещё минуту назад потрясённое великим открытием, пожалуй, самым значительным в жизни».

То, что пишет Каринэ – это не о ком-то и даже не о ней. Это она сама. Насквозь.

Скажем, обаятельно улыбнувшись на прощание, так: автор упивается собой. Своё занятие он определяет где-то как «деятельное безделье».

Человек, преисполненный энергии, – беспредельный эгоист поневоле. Некогда отвлечься. И слава богу, что отвлекаться – незачем. Он ненасытен. Каждая «бесконечная» фраза, а без них не обходится ни одна вещь, – это одиссея, по завершении которой автор с полным правом может сказать о себе: «возвратился странством и временем полный».

Но есть и другая сторона творческого эгоцентризма. Исчерпанность всех художественных ресурсов в каждом случае сотворения музыки и явленная интенсивность жизни в ней таковы, что непонятно, как по окончании сочинения приступить к сотворению нового. То есть: чем ближе поэт-художник-композитор к постижению тайны жизни, тем ближе он к тайне смерти. Это очевидно. Неочевидно другое: проза при этом остаётся неизменно светлой и даже торжествующе счастливой.

Сделаем паузу: счастливая ненасытность и деятельное безделье.

Вы открываете конверт с письмом, адресованным лично вам, оно, судя по обратному адресу, написано гением, вашим кумиром, оно о вас, о вашем редком и несравненном даровании. Вспомнили? Что-то подобное было, обязательно было, потому что вы родились когда-то на свет божий, в его краски, запахи и звуки. Вы родились в жизнь, она и есть тот гений, автор письма, с которым вы не расстаётесь, которое проборматываете вновь и вновь, на которое мысленно отвечаете, но не можете найти слов благодарности, равных счастью отрясению, испытанному при первом прикосновении к нему – к драгоценному письму, которое, как оказалось, пишет вас.

Есть композиторы, создающие клавиры, а затем – последовательно – раскладывающие его на инструменты, и есть другие, ментально слышащие всю симфонию разом. Мне кажется, так слышит Каринэ Арутюнова, пытаясь совершить прекрасное в своём героизме действие: вместить ежесекундный гениальный диктант жизни в каждую крупичку своего сочинения, и потому читать её – большая и незабываемая радость.

P. S.

Уже закончив эссе, я подумал, что проза Каринэ – своего рода брайлевская книга. «Своего рода» – потому что это книга не для слепых, а для тех, кто обладает обычным заурядным зрением, но никак не зрением художника, которого ведёт «всесильный бог деталей», не тем вдохновенным зрением, которое запечатлевает на странице рельефно-точечным тактильным шрифтом человеческую жизнь. «Считывая» эту прозу, как слепой считывает пальцами поверхность страницы, читатель проникает в глубину, в сердцевину того, о чём речь.

Из рассказа «Дорога»:

«Во двориках, за сумрачными арками, скрывается вожделенная прохлада, но и туда врывается духота раскалённых улиц, проникает в окна, ударяясь о стены, покрытые много-значительными символами и узорами, – это время, это время, детка, – оседает фундамент, запахи въедаются, не выветриваются, – как и воспоминания о них, – пожалуй, они живут дольше нас и возвращают в тот самый день и час, о котором мало кто помнит, – час или день твоей жизни, больше ничьей, с вплетённым в него орнаментом, никогда не повторяющимся, ни разу, – с гулом площади за спиной, с последним лучом солнца, полирующим и без того огнём горящие купола, – на

улочках, стремительно взбегающих вверх, главное – дыхание, его должно хватить до самого конца, до верхней точки, на которой линии, пересекаясь, образуют новый уровень, со своими подъёмами и спусками, дворами и стенами, – не стоит искать в этом дополнительный смысл, кроме того, что уже существует, – из пункта А в пункт Б, – главное, дыхание, его должно хватить, и тогда наградой идущему будет вечный сквозняк Андреевского, волнительная окружность Пейзажной, – овраг, уводящий вглубь, – туда не проникает равномерный жар, там спасительная близость ещё живой травы, не выгоревшей добела, там шум дубрав и шелест листьев, и близость следующего уровня, он называется Подол, – стрекочут швейные машинки, выделяется кожа, сохнет на перилах, прикидываясь диковинным зверем, там перелицовываются платья, там истории проступают из неровных стен, требуют внимания, тишины, там обувные картонки со старыми жёлтыми снимками хранятся в чуланах, там оплывает янтарная слеза, стекает по синей кайме нарядного блюда, там юные пастушки печалятся за дверцами серванта, шанхайские болванчики покачивают круглыми головами, храня фарфоровые тайны под кожей сонных век, – там лица, голоса, жесты, за поворотом худая женщина ведёт за руку девочку, в другой руке у неё узел, саквояж, ещё узел, – она возвращается домой после долгого путешествия, слепые окна домов приветствуют её, могильная прохлада подвалов, склоны, спуски, колокольный звон, расходящийся вширь, уходящий вглубь, обещающий защиту и утешение, и сохранность мира, в котором согбенные старики прозрачными пальцами водят по ветхим страницам, поют, бормочут, раскачиваясь, и тени колышутся в такт, и мелодия эта бесконечна и стара, как эта улочка вдоль военной части, за которой арка, дом, двор, – всё как было, всё как было, и молитвенники лежат, развёрнутые на той самой странице, и куклы с вытаращенными пуговичными глазами, и лежащий на боку волчок под портняжьим столом, – там мальчик сидит, прячась от наказания, там мальчик, обхватив руками плечи, сидит и видит всё, о чём не смеют рассказать брошенные впопыхах вещи, – он просидит так долго, очень долго, пока не станет древним стариком с пыльным молитвенником, в котором истории, сплетаясь, поведают про овраг, тишину, спешку и неспешность, про дыхание, которого должно хватить до самого конца, про солнечный луч, полирующий вечность, стирающий следы, запахи, воспоминания, – оставляя единственное, пожалуй, – дорогу, которая не заканчивается никогда».

2022

## «Безнадёжные живописцы»

(К выставке трёх художников: М. Дубровской,  
А Заславского, Б. Борща, 2 ноября 2004 года, в СПб.)

Смысл этого словосочетания, которым названа выставка и моё краткое эссе, зависит от ударения. Я выбираю ударение на втором слове.

«Кто он?» – «Безнадёжный живописец!» Значит, ничего другого не умеет и не хочет уметь. Или не умеет уметь.

Возможность ударения на первом слове уравнивает старомодный романтизм иронией: «Безнадёжный живописец». Я вижу такую возможность, но воспользоваться ею значило бы предпочесть прилагательное существительному, а это уж слишком.

Кисть художника непрерывно проставляет ударение. Цвет, цвет, цвет. Ударение цветом. То более интенсивный, то менее, цвет слагается в единое высказывание.

По мере письма он, вероятно, вспоминает свою подлинность, потому движение кисти поверх предыдущего не только отрицает его как неточное, но и создаёт просвечивающую историю цвета, устремлённого к себе, к истине себя, из глубины картины.

Именно создание истории цвета гарантирует завершение письма. Иначе, при постоянно меняющемся освещении жизни, как остановить кисть?

История же должна закончиться, подобно тому, как все многообразные варианты этой фразы, промелькивая сию секунду в моем мозгу, сводятся к единому варианту, к произнесению себя, к согласию всех оттенков, интонаций и ударений, к точке в конце.

Я успеваю оглянуться: фраза не удалась. Возможно. Но дурная бесконечность не удалась ещё больше.

Живопись – это археология цвета.

Но если археология как таковая снимает с плоскости слой за слоем в поисках истины, то живопись идёт в обратном направлении и путём наложения слоёв приближается к окончательному срезу полотна, на котором запечатлён – не пейзаж или натюрморт – сам художник. Поэтому мы не говорим: «Это река», мы говорим: «Это Заславский».

Художник, не в пример археологу, отыскивает не произведение искусства, но себя в той цельности, которая дана миру без него, но в его присутствии.

Оттого мир картины, в который вглядывается художник, неизбежно пропитывается чертами его лица, и если это и зеркало, то

не отражающее, но впитывающее.

Зеркало, в котором художника нет, но которого нет без него.

Это отсутствие может быть страстным, как у Бориса Борща, преследующего пейзаж с той же силой, с какой пейзаж преследует его, когда деревья растут на картине, как взрывы этих столкновений.

Это отсутствие может быть упрямым, пристальным, подробным, как у Марии Дубровской, убеждённой, что «поэзия остаётся всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве, под ногами...».

И, наконец, оно может быть спокойным и философским, как у Заславского, обходительным, как бы улыбающимся лёгкости своего обхождения, столь необходимой при произнесении неожиданных в своей откровенности слов, способных если не смутить, то удивить собеседника.

Каким бы оно ни было, оно *есть*.

Как есть и особенная замечательность в этой истории, называемой живописью: в отличие от стихотворной или музыкальной вещи, где последняя строфа или последний аккорд могут быть сочинены прежде первого, в ней присутствует рукотворно-последовательная интрига, которая завершается неожиданно для самого художника, как неожиданно включается тяга разгорающегося и раздуваемого костра. В это мгновение всё устремляется в одну точку. Картина «занялась».

Этой же рукотворностью вызвана и моя зависть к живописцам вообще, но особенно – к трём данным художникам, потому что их пейзажи – например, божественного в Петербурге вечеряющего зимнего дня, с розовато-фиолетовыми тенями на снегу и на стенах, с прохожими, поспешающими за воздушными шариками своих выдохов, не более материальными, чем сам воздух, со всем тем, для чего и существует живопись, – потому что, повторяю, их пейзажи становятся частью тех, которые служат им натурой. И – добавлю я, оглянувшись на фразу и придав ей встречное движение, – ради которых эта натура существует.

Завидная и бесполезная участь: исчезнуть в объекте своей любви.

«Безнадёжные живописцы». Точка.

## Слава Полищук. Мастерская художника

*(Предисловие к книге эссе Славы Полищука «Что остаётся» – New York: StoSvet Press, 2013)*

Не знаю, как определить жанр этой книги. Может быть, автобиографическая эссеистика? Но в отличие от многих книг такого рода, в ней, как мне кажется, нет вымысла, тем более умысла. Есть смысл. Как есть соблазн назвать его *поиском* смысла. Но не назову. Всякое удавшееся произведение – это найденность, а не поиск. Это то, что сбылось.

Говоря об отсутствии вымысла, я имею в виду реалистический способ созерцания и его воплощения, который совсем не то же, что скучно-логическая последовательность изложения. Свободный разум или созерцательная мысль не знают пределов познания, они открыты всем интуициям и снам, о чём замечательно сказал один философ: «Ситуация переживается так, как если бы в дневное сознание целиком хлынуло из-за порога сознания всё забытое или, точнее, как если бы дневное сознание переступило порог сна и продолжало бодрствовать». Это и есть подлинный реализм. Который всегда и неизбежно – *фантастический*.

Образом такого реализма может служить мастерская художника. Если вы бывали в этой необычной обстановке, то наверняка испытывали ощущение, подобное тому, которое испытывает гоголевский Чартков в своей мастерской: явь ли это, сон ли? Портрет человека, пейзаж с изображением реки и леса, натюрморт с цветами – никогда не этот человек, не эти река и лес, и не эти цветы. Они – холсты, на которые положена краска.

«Мастерская» – определяющее слово этой книги, потому что мастерская – неизменное место пребывания автора, где бы он ни находился.

«Я любил эти места. Подвал, где можно было обсохнуть и отогреться после часов долбления льда под зорким оком завхоза; старый дом, звуки и запахи которого проникали в узкую щель бывшей ванной комнаты; “голубятню”, из окна которой я вылезал на тёплую крышу, куря папироску и наблюдая, как дымок отлетает в сторону Садового кольца; конуру, оставленную, как милость, одним могущественным графиком между потолком своей гигантской мастерской и крышей, где я мог находиться, только пригнув голову, смотря в обренок окна на дом Чехова; мансарду на Петроградской стороне, удобство которой заключалось в наличии бомбоубежища. Я мечен этими местами. Мечен потоками ржавой воды из

прорванных труб, тишиной катакомб подвала мебельной фабрики, жарой котельных и промозглым холодом чердаков. Перемена этих мест и есть моя биография».

Слава Полищук начинает свою книгу с записей, озаглавленных строкой из «Фуги смерти» Пауля Целана: «Пепельные волосы твои, Суламифь».

Целан писал после Освенцима, то есть, согласно известному афоризму Теодора Адорно, занимался варварством. Можно назвать это чем угодно, но творцов – поэтов, художников, композиторов – нравственный императив не в силах остановить точно так же, как Творца – бесчинства людей и Истории. Здесь следовало бы сказать: жизнь продолжается. Да, конечно, однако живущий помнит: не у всех.

Первые страницы книги Славы Полищука продиктованы рассматриванием фотоальбома «Аушвиц». Описание снимков. Размеренное, лишённое интонации, оно соответствует щелчкам фотоаппарата. «Главное, не допустить паники на платформе». С одной стороны – нацистская схема наведения порядка, стражи расчисленного мира и подчинённые им цифры, с другой – эти самые «цифры» – люди, обречённые на смерть, их несмотря ни на что делящий быт. «Фотограф снимает и снимает». «Присутствие фотографа успокаивает людей. Должен же быть какой-то смысл в сохранении их лиц...».

А потом – современный Кёльн. Кёльнский собор.

«Площадь заставлена столиками кафе. Голуби и цветы из ближней Голландии. Официанты выносят плетёные стулья и расстилают свежие клетчатые скатерти. В витрине кондитерской на белых фаянсовых подносах разложены пирожные, тёплые булочки, пироги с вареньем и плитки шоколада. Хозяин здоровается с посетителями у входа. Прохлада небольшого, уютного зала, наполненного запахами только что испечённых сладостей и кофе.

Сколько можно говорить одно и то же».

Всё дело в скрытом течении мысли, в этом внезапном, но столь отвечающем внутреннему ожиданию читателя переходе к последнему предложению.

«”Душевые” Майданека и Бухенвальда хорошо проветрены, реставраторы ломают головы, как сохранить груды детской обуви на складе Аушвица. <...> На месте исчезнувших Юденстратс растут музеи».

Те же аккуратность и ухоженность. История как безнадежное движение по кругу. «Не надо строить городов на месте казарм». Но где их строить, если казармы были везде?

Потом, через страницу, встретится цитата из Шаламова: «...человек оказался гораздо хуже, чем о нём думали русские гуманисты XIX и XX века». Да, но читая Славу Полищука, вы неизбежно вспомните шаламовский рассказ «Воскрешение листовницы», хотя автор его не упоминает. И воскрешение начинается уже здесь, с благословенного размыкания круга:

«Возвратившись на дымные улицы Манхэттена, я впервые за эти десять лет почувствовал близость с городом. В нём нет дворцов, круглых площадей с храмом, тюрьмой, гильотиной или лобным местом. В Нью-Йорке можно двигаться вдоль, поперёк, вверх, вниз, но никогда по кругу».

Вторая родина Славы Полищука, к счастью, не подвела. Что касается первой, то её не выбирают. Это Россия и небольшой городок в Брянской области – Клинцы. А главное – поверх первой и второй географических родин – родина духовная: творчество.

Автор этой книги – художник, и этим призванием определяется всё, что в ней написано. И *как* написано. Прежде всего – зримо. Рассматривает ли он картину Рембрандта, скрупулёзно, вслед за художником, прописывая роскошное снаряжение воинов и замечая мимоходом: «Наивное желание убивать красивыми вещами», или вспоминает детство и похоронную процессию в своём городке: «Звуки оркестра достигали нашей улицы, постепенно становясь всё отчётливее. Из-за переплёта рамы, справа, вытягивался нос грузовика, кабина с шофёром, кузов и вся процессия», – всё становится явным и безусловным. Набоков говорил, что мечта каждого писателя – сделать читателя зрителем. Если автор согласен с набоковской максимой, то он может быть спокоен: его мечта осуществилась. Помимо этого живописующего дара есть и другие, столь же дорогие мне «дары». Книга написана просто, лаконично, умно, без игры и приёма. Скажу столь же бесхитростно, сколь бесхитростна эта проза: не оторваться.

«Приезжая или уезжая, я почти всегда видел на клинцовской привокзальной площади инвалида без ног. Он сидел у стены буфета, кирпичного домишки, стоящего отдельно от здания станции. Передвигался на дощатой тележке, обтянутой суконным одеялом. Четыре подшипника, густо смазанные солидолом, постукивали по булыжным мостовым, скрипя песком между стальными шариками. Ампутированные выше колен обрубки ног были всунуты в две петли из старых кожаных ремней, прибитых к тележке, а пустые штанины подвёрнуты. Отталкиваясь дощечками, как у каменщиков, с которых они берут раствор и набрасывают на кладку, он катился по улицам».

Это не назойливая добросовестность, но подробное и честное

видение художника, которое наделяет читателя обострённым зрением, когда столь знакомая картина послевоенных лет обретает удвоенную силу.

Есть в книге и другая честность, более глубокая, обращённая на себя. Своего рода автопортрет художника в юности. «Я стал художником и был им долгое время». Или: «Я не оправдывал надежд. У меня не было желания следовать романтической традиции. Я знал, на что способен, и видел в зеркале не героя, не жертву – себя». «Усвоенная мной наука изображать стала терять привлекательность. Картинка перед глазами изменилась. Внешние изменения имеют силу только в случае, когда глаз готов откликнуться на них».

В какой-то момент становления художник обязан понять, что без этого соответствия – внутреннего и внешнего – содержания и формы – ничего, кроме пустого самоутверждения, не выйдет. Надо освободиться от шелухи и понять, кто ты есть. Увидеть себя в полной неумелости и незащищённости. В бездарности. Надо начать с нуля, отбросив всё, чему учили и что было бесправно присвоено. Без истерики, медленно и сосредоточенно. Ничего наносного, только то, что мыслит сердце. Так это и происходит в прозе Славы Полищука.

Мышление сердцем не значит, что это стихийное мышление. Наоборот, оно предполагает строгий лексический и тематический отбор, выверенную композицию, гармоничную соотносённость тем, переплетающихся, исчезающих и вновь вынырывающих, и не столь важно, продуманная это гармония или интуитивная, она есть – и всё тут.

Начало книги «Что остаётся» выдержано в жанре дневниковых записей, вроде бы случайных, но в них, уже на первых страницах, искусно намечены все темы, которые получают развитие в дальнейшем: искусство живописи и автобиография как путь самопознания, армейские зарисовки, Клинцы, родня, Нью-Йорк, Париж... Техника такого письма, когда тема пульсирует, постепенно расширяясь и углубляясь, когда она обрастает новыми подробностями, сродни созданию живописного полотна, которое иногда берёт исток в карандашных набросках, а затем – мазок за мазком – заполняется краской и затвердевает. Я умышленно употребляю этот глагол, на первый взгляд, слишком категоричный. Но он уместен, потому что автор словно бы пытается затвердить жизнь. Заговорить её. Спасти. Ведь жизнь имеет обыкновение кончаться.

Не оттого ли особенно явственно это происходит в рассказе «Через мост», посвящённом памяти друга? «Место, где настагает весть о смерти близкого человека, становится твоим. Локоть навсегда запоминает ребро стола...». А далее идёт великолепное

описание раскладывания и складывания дивана. Не буду цитировать то, что у читателя под рукой, скажу только, что отныне это элементарное действие, бывшее частью повседневной и ускользающей жизни, навсегда впечатлено в мир. Утверждено. Вы спросите – зачем? «Ты спросишь, кто велит...»? Ответ известен: «Всесильный бог деталей, / всесильный бог любви...». Но в данном случае всё сложнее. Речь идёт не только о воспроизведении подвернувшейся под руку действительности, но и о рационализации движений, с помощью которых человек проживает повседневность. Речь идёт об обретении трагического опыта, когда (как здесь, при известии о смерти друга) каждое ваше движение – надеть ли куртку, помыть ли посуду – должно быть сокращено до минимума, поскольку на лишнее движение может просто не хватить сил. И этот минимализм (не только любовь к вещам жизни в условиях, так сказать, смерти) усиливает контрастность и запечатлённость картины. «Зная, где находятся вещи, свести количество движений к минимально необходимому».

А вот и мимолётное подтверждение строгой выстроенности книги: следующая её часть называется «Жизнь вещей».

«Жизнь вещей была длинной. Меняли их редко. Покупка холодильника, телевизора или дивана становилась событием, о котором долго помнили в семье. Не говоря уже о кроватях. Кровать покупалась раз и навсегда. Умирая, люди оставляли после себя мало вещей. Более пригодные донашивали близкие родственники. Смотря на свет через бабушкину простыню, мама говорила: “Ещё послужит”».

С умножением цитат предисловие становится всё более абсурдным – я переписываю книгу, которая предстоит читателю. С другой стороны, чем больше цитат, тем больше подтверждений моей любви к ней, и если кому-то будет интересно именно моё мнение, то предисловие свою миссию выполнит.

И всё-таки не могу обойтись без такой, например, цитаты: «По возможности вещь украшала быт, но главной функцией оставалось служение. Даты покупок или потерь становились в один ряд с самыми значительными событиями. “Фанечка вышла замуж в тот год, когда мы купили холодильник, помнишь?”».

Вероятно, следовало бы сказать о литературных собратях Славы Полищука. Оставляю эту работу критикам, им сподручнее. Упомяну лишь Бруно Шульца, великого польского прозаика и художника, воспевшего свой родной Дрогобыч. Уверен, что Слава мог бы сказать о Клинцах то же, что сказал Шульц о Дрогобыче: «Этот край и этот город замкнулись, как створки раковины, создав

самостоятельный мирок, и замерли на пороге вечности».

Последняя часть книги называется «Время радости». В ней автор вновь оказывается в городке своего детства. «Я ощущал тепло любви, окутавшее чудесный факт моего рождения, в каждое мгновение моего существования». Эта любовь и есть залог творческой радости и «воскрешения лиственницы». Радость воскрешения божественна по определению, и мне всегда казалось, что прекрасное произведение искусства – это своего рода «второе пришествие», когда однажды явленное возвращается в творении художника и обретает спасение.

## **Феликс Чечик. Жизнью как таковой**

*(Предисловие к книге Феликса Чечика «Муравейник» –  
Москва: издательство «Водолей», 2008)*

Муравейник – это дом, в котором царит живой порядок. Его чудесное архитектурное устройство таково, что он улавливает солнечные лучи и хранит тепло. Его жители неустанно трудятся и, я думаю, не сомневаются в целесообразности своего труда.

Буквы свершают свой насекомый труд и сбегаются в слова, муравьиная тропа слов вытягивается в предложение, предложения строят книгу.

Книга – вот она. В ней, как это всегда бывает в истинной поэзии, мгновение испытывает себя на вечность. А если «вечность» звучит слишком высокопарно, то – на прочность. Что делать в этой ситуации бабочке? Заручиться многовековой традицией и ожить.

Благодатью ли Божьей  
или чьей-то ещё,  
на мгновенье, не больше,  
сядь ко мне на плечо.

Стань на время наколкой  
беззащитно-цветной  
или, к счастью, недолгой  
жизнью как таковой.

Ожить можно только по-своему, и две последние строки обладают той неожиданностью, которая свойственна народившейся жизни. Жизнь притягивает к себе смерть. В этой фразе винительный падеж не винит ни ту, ни другую, делая притяжение взаимным и, по существу, стирая между ними грань. Это справедливо, потому что в поэзии и смерть оживает.

Петушок на палочке  
стоит 8 коп.  
Траурные саночки  
тащат в гору гроб.  
Бабка повивальная,  
плачь за упокой.  
Счастье самопальное  
тает за щекой.

И хотя Ахматова отнюдь не директор школы, в которой учился автор, но кто из читателей здесь не вспомнит: «Щели в саду вырыты, не горят огни, питерские сироты, детоньки мои!». Если мы заглянем на педсовет, то увидим всех учителей, а директора определим из замечательного обращения к кузнечикам и муравьям в «Сельскохозяйственном романсе»:

Не вытопчите мураву  
дикорастущую во рву  
или на пастбищах колхозных.  
Вам развлеченье, а она  
пришла из тьмы путём зерна,  
дорогой горестной и слёзной.

На мой вкус это одно из лучших стихотворений сборника. В нём сходятся все достоинства поэта Феликса Чечика: разговорная лёгкая интонация и непосредственность в сочетании с пронзительным чувством жизнесмерти, юмора, трагизма. В нём сходятся новаторство и традиция. И хотя не стоит цитатами ворошить «Муравейник», но я обязан спеть концовку романса:

Но в сентябре из-за реки  
толпой нагрянут мужики;  
и зачарованные травы  
пойдут без жалости под нож.  
И я умру, и ты умрёшь.  
Какие могут быть вопросы?  
Кузнечики и мураши,  
повеселимся от души  
на светлой тризне сенокоса.

Муравейник (как таковой) – великое сооружение. На него можно смотреть бесконечно, как на воду или огонь, то в замороженном бессмыслии, то в рьяной попытке прочитать Замысел. Мне остаётся пожелать автору, чтобы и его «Муравейник», созданный по образу и подобию оригинала, заморозил и удостоился умного внимания читателя.

## Михаил Рабинович. Мр, мр, мр

*(Отклик на рукопись)*

МР. Я называю так свои заметки, не только потому, что они о МР – Михаиле Рабиновиче, но и потому, что коты в человеческой транскрипции говорят «мур, мур», а в рукописи (книга ещё не вышла) мурлычущей живности хоть отбавляй...

И кто знает, не появится ли по ходу дела ещё какая-нибудь интерпретация для МР?

О будущей книге. Это негромкие стихи, которые требуют к себе большего внимания, чем громкие. Именно потому, что ничего не требуют по определению: негромкие – и всё тут.

Мне почему-то кажется, что и сам поэт не уделял себе должного внимания, а когда уделил, увидел, что у него свой особый почерк, а значит, он равный среди равных (которых, кстати, не так уж много), и в вопросе «тварь я дрожащая или право имею» он для ответа может спокойно выбрать вторую часть, при этом не совершая никакого преступления в виде навязывания себя миру.

Не знаю, так ли это было. Исхожу из характера не только стихов МР, но и самого автора, с которым знаком – совершенное отсутствие суетности.

«Осенняя миграция котов...». С переселения котов начинается переселение читателя в мир книги МР. Он двоится, троится и т. д., как и здесь, в начальном стихотворении: есть первый план – на нём располагается летящая кошачья флотилия, пригрезившаяся автору в пределах квартиры, есть второй план – там висит пальто «на складах пустоты», и к лёгкому сюру добавляется грусть одинокого человека, которым правит «музыка изнутри», и есть третий план – философско-иронический, возвращающий автора с воображаемых небес на землю:

Себя, бывало, спросишь: «Это ты?» –  
а отвечать чего-то неохота,  
особенно с небесной высоты.

Оптика такова, что акценты меняются местами в зависимости от читательского угла зрения, и третий план, например, становится первым, поскольку исподволь звучит одна из главных тем: «а отвечать чего-то неохота». Она подхвачена уже следующим стихотворением:

Вот так живём, не понимая, зачем молчим, зачем кричим,  
и пролетает птичья стая без объяснения причин.

Какой-то остроумец придумал, что смысл алкоголя не в том, чтобы найти ответ, а в том, чтобы забыть вопрос. Птицы справляются с этим без алкоголя: летят себе и летят, «без объяснения причин». Парадоксальный смысл всё-таки в том, что это и есть ответ. На несуществующий вопрос. Или на вопрос праздный. Потому и «отвечать чего-то неохота».

И хотя «для красоты нам нет ответа на то и это и потом, / для красоты бредёт под ветром собака с медленным хвостом», для поэта таким ответом является процесс создания стихотворения. Неважно, что герой задаёт вопрос: «Быть или не быть?» – Шекспир пребывает в данности своего вдохновения, которое «летит» не вопрошая.

Многое летит в стихах МР – не только коты, но и собаки, и даже: «Летит какая пассажирка. / Все едут, а она летит». Конечно, нам вспоминается Хармс с его летящими шариками, и если вы скажете, что шарикам пристало лететь, то я напомню, что в это время в его песенке «люди машут кошками». И правильно делают. Когда всё летит, это отражает диковинную действительность, при условии, что всё летит не к чёрту, но вослед воображению и во славу проносящимся в голове картинам.

Какое количество существ, лишённых человеческой речи, оживает у МР: воробей, бабочка, пчела, кузнечик, креветка... Какое количество явлений и предметов: дождь, трамвай, чайник... Всё одушевлено, всё дышит, всё очеловечено и согрето пристальным и нежным взглядом, в том числе знак препинания: запятая.

Иронии вроде бы не присуща нежность, но не в данном (особом) случае:

...и нежен холод  
дыханья строчки, которой нет,  
а запятая, уже отдельно,  
в пространстве тесном и беспредельном,  
начав сначала, как эмбрион,  
скрутившись туже, поднявшись выше,  
другую строчку зачем-то пишет –  
часть разговора, что вне времён.

Чудесно сравнение запятой с эмбрионом и великолепно «нежен холод» нарождающейся строки.

Через запятую мы попадаем в мир людей, и оказывается, что

ничего не значащие люди и явления жизни в целом, заурядные и проходные, вовсе не таковы. В поле зрения – случайные прохожие: рыжий подросток, женщина с собакой (причём собака её жалеет – «ведь та идёт с собой не в ряд»), какой-то небритый мужик, бредущий сдавать прошлогоднюю посуду... Если их что-то и связывает, то подавание руки собаке, но скорее это уже не в поле зрения, а в поле воображения поэта, они становятся множественным числом, потому что «вращают рыжей головой, посуду старую сдают», они становятся неким человечеством, разрозненным и гиблым в своей разъединённости наяву, но собранным и спасённым сначала собакой, а затем и самим стихотворением с последней строкой: «Запомним их».

Почему я должен их запоминать? Кто это говорит?

Это говорит человек, выпавший из автоматизма жизни в паузу своего видения. Вот счастливый случай, когда не надо выбирать в слове «видение» ударение – на первом или на втором слоге? Оба годятся. Первое – очевидно: человек так видит. Впрочем, тогда и второе становится очевидным: если человек видит *так*, то это уже видение. Но вот что ещё: действительность, не обретшая художественного воплощения, распадается, она как бы недействительна. Должно произойти событие встречи, и оно есть некоторое самопожертвование смотрящего, который замер. Остановка.

Вот он сидит, допустим, в метро и отрешённо смотрит на людей. Отрешённо – значит особенно ясно и глубоко, потому что его самого не стало, он превращён во взгляд и себе не мешает. И в это мгновение распад действительности прекращается, и начинается её восстановление. В видении (как во сне) время способно двигаться в обратном направлении и одерживать победу над энтропией. Этот оптимистический фокус приборами не фиксируется и наблюдению не подлежит.

Но есть стихи, воплощающие сей фокус. В них – печальное разминовение человека с самим собой и с соседями по несчастью, считываемое прямо с первых строк: «Человек человеку разный...», «В вагоне спят семнадцать пассажиров, а двадцать три читают...», «Разнополых людей коллектив...», «То больше, чем поэт, то меньше...», – но и печаль, и трагизм поданы на тарелочке искусного и остроумного слова: «Поздняя осень. Грачи улетели весной...», «два сапога пара ходят-гуляют поодиночке» или вот так:

Без политического веса,  
худой, с прической без затей,  
не вызывал я интереса,

казалось, вовсе у людей,  
и даже пес чужой породы  
скулил, за мною семеня,  
все времена и все народы  
глядели вскользь, не на меня.  
Не отличая день от века,  
вздыхая каждый о своём,  
четыре разных человека  
прошли по улице вдвоём.

Странность мироустройства есть его сущность. Оно непостижимо, и с этим человек свыкается, бессознательно пытаясь забыть задачу, не имеющую решения. Но поэт – я возвращаюсь к началу заметок – не тот, кто вопрошает и решает, он неотъемлемая часть пребывания этой странности, а потому её со-творец.

Таков мир поэзии МР. Своеобразный, не похожий на миры других со-творцов, не столь кардинально переворачивающий всё в абсурд, как это делают обэриуты, когда они ведомы «звездой бессмыслицы», нет, это мир того, кто воздушным движением (а точнее – остановкой) сдвигает восприятие с обыденных и заезженных путей и ненароком приводит его в соответствие с упомянутой странностью мироустройства.

Я обещал ещё одну интерпретацию для аббревиатуры МР?

Даниил Хармс говорит «мыр», пытаясь выйти за пределы разумной человеческой транскрипции, потому что он, по его словам, «смотрел, ища мир, но не находил его». МР идёт своим путём и не декларирует неопределимость и абсурдность, но просто, точно, мягко и бережно творит то, что называется словом «мир». МР.

2022

## Александр Самарцев. Уникальный случай

(О книге «Сейчас» – Киев: «Издательский дом Дмитрия Бураго», 2020)

«Сейчас» – пятиактная история любви. Все пять актов начинаются вступлением под одинаковым названием: «Занесённый шаг». Сложенные воедино, эти зачины, вероятно, являют собой поэму. Они – мощные опоры, на которых держится всё строение. В другой образной системе это маяки. Ориентируясь на них – то на оставленный позади, то на высящийся впереди, – движется стихотворение внутри каждой части – сиюминутный, здесь и сейчас рождающийся из морской пены корабль с галеонной фигурой на носу (уместно, если ею будет Афродита), оно движется по непредсказуемым законам человеческой памяти, то есть во все стороны. Да, повторяю, ориентируясь на маяки, чтобы не сбиться с пути, но и по воле волн. По воле поэтической стихии.

Я, Александр Самарцев, пишу эти стихи. Они рождаются сейчас, перед вами, жизнь слова совершается сейчас, а значит не имеет значения, происходит это двадцать шесть лет или минуту назад. Вот всё, что «удержалось в сырой горсти», или всё, что «влито как из чайника в мозг спинной».

Сильными мгновенными вспышками движутся эти стихи, и это воистину происходит на наших глазах: «скобками ладоней лицо навстречь» – вспышка и запечатление.

Это и молитва: «Дай же мне дай шансом не пренебречь / хоть как вспышку лампочки с ней семью / разве я Твой замысел оскверню?». И чуть дальше: «дай на взлёте старости на ветру / свечечку прикрыть – все грехи сотру».

И это миф. Где-то на четвёртом маяке, когда путешествие близится к концу, начертано, нет не начертано, но написано быстро, словно бы второпях, со своей особой, неповторимо сбивчивой интонацией, с небывалым синтаксисом, второпях, но изобразительно и эмоционально бесстрашно и точно: «...от опеки тшусь завернуться в нас / вместо нас беспомощно закурив / к мифу прислоняясь – и ты будь миф / белой шубы затылка родных оград / о свободе чуда остаться над». Это превосходно. «Сейчас» становится «навсегда», обретая свободу чуда остаться над...

Есть о «занесённом шаге» в «Ключах Марии» Есенина, где он придаёт буквам русского алфавита человеческий образ. «Начальная буква в алфавите “а” есть не что иное, как образ человека, ощупывающего на коленях землю. Опершись на руки и устремив на

землю глаза, он как бы читает знаки существа её».

И – о последней букве алфавита, о букве «я»: «Эта буква рисует человека, опустившего руки на пуп (знак самопознания), шагающим по земле. Линии, идущие от середины туловища буквы, есть не что иное, как занесённая для шага правая нога и подпирательная корпус левая». Есенин пишет, что это движение вперёд и только вперёд...

Но буква «я» обращена лицом к пройденному словарию. «Я» обращено в сторону памяти, и если уж речь идёт о памяти, то как не вспомнить прустовское «Обретённое время» и самарцевские строки на первом маяке: «...как была беглянкою (часто ль снясь?) / как из трубки “Миленький, – пела, – мой...”».

Замечу попутно характерный для стилистики этого поэта завернувшийся в скобки вопрос. Напряжённая прерывистость речи, стремительная расстановка слов, какой-то мгновенный их беспорядок, устанавливающий свой порядок и налаживающий связь между словами, которые вроде не собирались этого делать, но смирились, сообразив, что в этом есть смысл. Новый и неожиданный.

Отсутствие точки в завершении пятого «Занесённого шага» – взгляд в открытое пространство жизни:

Знать зачем забуду как пух петлёй  
вьётся отдаётся во мне со мной  
маревом развилок на склоне сил  
первым кто чью урну бы ни зарыл  
возвратят зарытое тополя  
шагу что заносится отворя  
трафик в обе стороны млечный пик  
и объезд дворами (он к нам привык)

Движение вперёд? Выход книги – это и есть движение вперёд, если она прекрасна. Как в данном уникальном случае.

## Григорий Стариковский. Стихи неизвестного солдата

(О книге Григория Стариковского «Левиты и певцы» – New York: Ailuros Publishing, 2013)

Как-то дзенского наставника Сэттана пригласили в монастырь, чтобы он выступил с беседой об одном классическом сочинении. На беседе присутствовал знатный самурай этой провинции, сидевший за ширмой. Когда Сэттан начал говорить и увидел ширму, он закричал: «Что это за нахал слушает из-за занавески? На моих беседах нет ошмётков, так что нет нужды и в сите. Пока вы не уберёте отсюда эту корзину для просеивания, никакой беседы не будет».

За ширмой сидит подслушивающее сознание, склонное осудить, оспорить, пропустить через сито... Но у Сэттана, как и у великой поэзии, нет ошмётков, потому вся эта рвущаяся в бой «критика» напрасна. Воду, тем более живую воду, в решете подслушивающего сознания не носят, а цельное и неоспоримое событие поэзии подразумевает столь же абсолютное слушание.

Уровень поэта-современника мы распознаём по степени серьёзности его намерений стать достойным Сэттана. В русской поэзии найдётся десятка два поэтов (более или менее одни и те же имена для всех, кто исповедует поэзию), которые играют роль дзенского наставника.

Читая Григория Стариковского, я, как и при чтении любого значительного для меня автора, вспоминал имена прославленных предшественников, с которыми он перекликается, и прежде всего Осипа Мандельштама, с его содержательной свободой ассоциаций, с неотделимыми друг от друга звуком и смыслом, с голосом, обретающим плоть и кровь, овеществлённым голосом, который преодолевает физическое отсутствие говорящего, доказывая верность догадки «быть может, прежде губ уже родился шёпот» по другую сторону, в посмертном существовании поэта.

нет имени, и хорошо, что нет,  
зачем оно, когда вокруг поют...

Так могли бы звучать стихи неизвестного солдата, тем более что:

и я живу неслышно, как солдат –  
неустршимый, оловянный брат,

который, расстреляв запас драже,  
вернётся в снег, и снег пошёл уже.

Неизвестный солдат – это солдат, который служит верой и правдой себе. Сам себе отдаёт приказ, сам выполняет, и кажется иногда, что всё это не вполне в его воле, потому что будь его воля (вольная), он, возможно, пропал бы без вести.

...здесь ничего меня уже не держит.  
по городу оплавленному вплавь  
перемещаюсь лодочкой настольной,  
направь меня, куда-нибудь направь,  
скажи хоть слово, но и это – больно.

Неизвестный солдат – это тот, кто положил камень в изголовье – «и взял один из камней того места, и положил себе изголовьем, и лёг на том месте» (Бытие, гл. 28):

...на короткую ночь, чтобы выспаться,  
он под голову камень кладёт.

В нашем случае – это, конечно, и «Камень» Мандельштама. Впрочем, он заложен в фундамент всей последующей поэзии, и среди прочих «камней» – не последний.

Григорий Стариковский – поэт горячий, мир ему не дан, а причинён. Иней у него горький, вода мучительна, река слезится, свет пыточный, у темноты свинцовая слюна, тело ледовитое, а поезд идёт из междуреченска в соликамск, не меньше. Но зато и ветвь – золотая, взор – голубиный, полёт – нестеснённый, сон – заповедный, давность – кристаллическая и песнь – тростниковая.

Человек в этой книге – на грани исчезновения, то есть в самом естественном своём состоянии, и с какой ясностью и быстротой он оказывается на этой грани!

прямызна поступка – электричка:  
сел, уехал, в прошлом не жилец...

Или так:

обмотали голову шерстяным шарфом,  
и отправили в путь воробьём катулла...

Человек в этой книге – на грани рождения, и правильное и благословеннее, чем это, нет состояния. Оно сердечно и понятно, как понятна рабочая усталость, которая дарует просветление в конце дня.

...так и сидишь, пока безгласую  
не изведёт ребёнок ласкою  
ревнивой, не вдаваясь в тонкости  
негромкости твоей и робости.

Поэзия пишется силой любви и – в силу любви. А любовь – это обострённое переживание реальности, точнее сама реальность, в которой нет зазора между видящим и видимым, – удвоенная реальность. Что говорят любящие, соединяясь в одно? «Да, да, да», – вот что они говорят. В поэзии эта непрерывная декларация утверждения заводит разумное слово в тупик, потому что слово, сколь бы ни преуспевало в своей разумности, тут же становится преградой к постижению того, что должно быть прояснено. Картина, как стекло, моментально затуманивается дыханием. Но для того и существуют обыкновенные слова в необыкновенном порядке, которые не затуманивают окно, а – по метафоре Хармса – его разбивают. В конце концов, поэт в своём стихотворении есть порождение события реальности, и потому – его единственное доказательство. Это истина в последней инстанции, которая никому не навязывается, всякий волен принять или не принять её на веру.

Конечно, это книга о слове, и страстность автора связана прежде всего с «появлением ткани», с возможностью и невозможностью слова. Верность неизвестного солдата себе равносильна его вере в слово.

только слово, слово тебя спасёт,  
сбереги его, как самое дорогое...

Но страстность не была бы собой, если бы не приводила к ощущению недостаточности, к мысли о том, что ты всего лишь переводчик с подлинного (и «надсловесного») на язык поэзии. Не случайно книга заканчивается стихотворением «переводчик».

как *быть*, если быть невозможно собой? до трухи  
себя измолвил в переводе с чужого на хлесткий,  
на что ты, алхимик, надеешься с красной строки,  
когда попадаешь опять в подголоски?

Речь здесь идёт не только и не столько о работе переводчика в буквальном смысле, сколько о поэтической работе произнесения слов.

Тут, пожалуй, уместно будет сказать вот что: Стариковский не понаслышке знает античную поэзию, он переводит с древнегреческого и латинского, а потому строгая метрика при отсутствии рифмы органичны для его стихов. Я бы сказал точнее: отсутствие рифмы заметно с каким-то запаздыванием, словно бы тебя окликнули, но ты расслышал не сразу, а через несколько шагов. Дальше ещё любопытней: ты оглянулся, но никого не увидел. Как не было рифмы, так и нет. Тем не менее эффект кажущейся рифмы несомненен. Это устройство замедленного действия, которое срабатывает не так, как мы привыкли. Если рифмованный стих на рифмах взрывается и достигает мгновенного эмоционального результата (по определению Пруста: «...тирания рифмы заставляет хороших поэтов достигать совершенства»), то здесь стихотворение словно бы раскаляется ожиданием отложенного взрыва.

В русской поэзии с помощью кажущейся рифмы ворожил Вагинов, тоже льнувший к античности, и эта рифма как нельзя лучше подходит к Петербургу и, в частности, к гипнотическим сеансам петербургских белых ночей, в которых есть покой и прозрачность, но здесь – по-другому, по-своему, а *как именно* – читатель увидит и услышит, если не будет сидеть за ширмой.

Я же убеждён, что тот неизвестный солдат, который «под голову камень кладёт», в своей яростной вере завоевал своё имя: Григорий Стариковский.

не жалуясь на одиночество,  
на медленность и умирание,  
есть в облаках такое зодчество,  
которое – почти отечество  
для всех живущих. до свидания,

до нового, до надсловесного...

## Радуга Завета

(Предисловие к поэтической антологии, вышедшей в 2007 году в петербургском издательстве «Алетейя» к десятилетию журнала «Крещатик»)

### 1

Поэзия подобна радуге Завета между Богом и «всякою душою живою». «И будет, когда Я наведу облако на землю, то явится радуга в облаке...»

Поэтому так же, как Аврааму, Бог поэзии говорит поэту: «Не бойся».

И так же, как Исаак, прежде чем услышать Бога во сне, кладёт в изголовье камень, русская поэзия двадцатого века кладет в изголовье «Камень» Мандельштама. Конечно, не только. Но и сопоставление это не только красиво, но и содержательно, и читатель антологии несомненно в этом убедится.

Исаак поставил сей камень памятником – «этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим...». Так что и в основании русской поэзии *девятнадцатого* века тот же камень: «Веленью Божию, о муза, будь послушна...», – пишет Пушкин в своём «Памятнике».

И снова двадцатый век, Рильке и Пастернак: «Так ангел Ветхого завета / нашёл соперника под стать...».

Поэзия в христианском мире разворачивается на библейском фоне, и направленность лучших ее образцов – быть не в контрасте с ним, но в слиянии. То есть эти самые образцы словно бы не хотят быть литературой – «Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись...», – стремясь к освобождению от риторики и самооценки. Но не от формы. Речь не о развоплощении. Наоборот, форма приобретает бесспорную убедительность, а высказывание становится законом, не тратя ни секунды на обоснование своих притязаний. Форма становится содержанием. Речь, конечно, о великих образцах, их не так уж много. «Поэзия – сознание собственной правоты».

Поэт никогда никому не господин и не учитель. Он не ветхозаветный пророк, чьё божественное слово ставит его вне «толпы», и не философ, чьё мудро-логическое слово поднимает его над смертным, – он *сын* события жизни, декларирующий его как событие невероятное. Безосновательно. В силу слова. В силу *несбыточности* слова. И поскольку жизнь не только продолжается в нём, но и с него начинается, постольку «искусство – радостное

подражание Христу». Подражание Сыну Божьему, Слову.

По этой же причине слово предъявляет поэту требования, которые он не в состоянии выполнить целиком. Они слишком трудны и до конца не постижимы.

Потому что слово не может стать делом в античном смысле, когда, исполненное по всем правилам риторического искусства, оно и есть истина в последней инстанции, – слово в христианском смысле подобно вину, которое не может вполне пресуществиться в кровь.

Но сила его определяется мерой стремления к невозможному, к чуду.

## 2

Поэты, представленные в этой антологии, выросли в послевоенное время –

Давным-давно в ЦПКиО гремела музыка.  
Зимой дымились пирожки. Гуляла публика.  
С американских гор, вопя, катились школьники,  
и в белых фартуках тогда стояли дворники.  
Повсюду продавались раскидайчики,  
речные бегали трамвайчики,  
и были мы пушистыми как зайчики, –

и в большинстве своём напечатались после развала Советского Союза.

В отличие от «шестидесятников», почти никто из них не снискал славы: в официальной печати 60-70-х годов они появиться не успели или не сумели, «подпольному» творчеству не хватало гражданского пафоса и сопутствующего ему скандала, а выход на публику в конце 80-х совпал с угасанием того слегка болезненного читательского интереса к поэзии, который и делал чьё-то имя.

Эти поэты не были одурочены ни почётом, ни общественными иллюзиями, а потому никогда не произносили местоимение «мы», не хитрили на эзоповом языке, не учительствовали, просвещая массы адаптированным Серебряным веком, их не коснулись ни велеречивость, ни лицедейство, столь свойственные певцам многосложно увядающей империи (неслучайно как раз в эту пору в Советском Союзе расцвело театральное искусство). Их зрелость пришлась на исторически обмякшую эпоху, достаточно безнадёжную, но – если удавалось держаться подальше от власти – не слишком агрессивную. Отсутствие взаимных обязательств позволяло поэту и

государству не обращать друг на друга внимания и заниматься каждому своим делом, соответственно: жизнью и смертью.

Может быть, тогда, впервые после многих десятилетий государственного террора и разложения, у поэта появилось лицо без грима. Имперская тема звучит скорее как отголосок:

Эти страшные зимы, эти троллейбусы в сумерках,  
эти чёрные полосы льда под снегом, красные пятна  
плакатов, бородатые трое, текущие по стене, –

и не обязательно в мрачной тональности, ведь дружеская пирушка уже не была сдобрена истерическим весельем и страхом остаться одному в ожидании ночного ареста:

Закрываем кавычки, а дальше  
обозначим два лестничных марша,  
номер дома в летучем снегу,  
праздник, вьюгу, веселье, пургу... –

имперская тема звучит, но приглушенно, потому что маска античной трагедии, в древние времена служившая, между прочим, ещё и резонатором для усиления голоса, вешается на стену и становится экспонатом.

На закате Римской империи у поэта Авсония появились стихотворные циклы: «Домашние стихи», «О родных», «Круглый день»... Он обращался к своим близким, живым и ушедшим: жене, детям, отцу, друзьям, – и к милым его сердцу местам: «Здравствуй, мой маленький дом, дорогое наследие предков...».

Что может быть естественнее? Между тем, далеко не во все времена поэзия так «опрощалась». Наверное, не стоит усердно разивать аналогию с нынешним временем: перед Авсонием простиралось неведомое: вся история европейского христианства – то, что станет нами через полтора тысячелетия, – но в обоих случаях ненадёжная или истлевшая социальная ткань, спадая, оставляет человека наедине с незыблемым. А можно, воспользовавшись цитатой, сказать и так: метафорическая ткань становится вполне реальной:

Прекрасный сон, побудь со мной.  
Всё высохнет, что горечь пропитала.  
Спасибо жизни ледяной  
за шерстяное одеяло.

И город-социум, обретая человеческие черты, говорит не официальным или горделивым языком парадных подъездов и архитектурных памятников, но языком прохожего:

На землю льётся свет.  
Колоколам ещё не время... Тихо  
мерцает в подворотнях свет воды,  
оставшейся от утреннего ливня...

В городе моём  
растут большие мокрые платаны,  
живут собаки и дети...

Если это не выходной день, прохожий направляется на работу. Вот ещё одна общая черта: в «прохожих» антологии стёрта пресловутая и порочная грань между, прошу прощения, народом и интеллигенцией (не зря и слова эти не выговариваются). Никто из авторов литературным трудом не жил и не живёт и знает не понаслышке, что такое «...неохота вставать. Никогда не хотелось». Тем дороже всё, что дорого. Взгляните, сколько дружеских посвящений. И не только посвящений, но и бесед, потому что тот, кому адресованы стихи, вдруг появляется через страницу-другую и откликается своими.

Оказалось – и это тоже связано с историческим временем, – что стихи пишут не только в столицах, но и в Сыктывкаре, Калуге, Уфе, Одессе, Харькове, Новосибирске... И, возможно, о сегодняшнем дне лучше, чем поэтический словарь и, в частности, слово «империя», лучше, чем аллюзии на древние Рим и Китай, говорит география: имена стран, в которых живут нынче русские поэты.

Всё так, но дело не столько в истории и географии, сколько в поэзии.

Ночью в Твери на вокзале  
Дыма летящая прядь.  
Что вы, диспетчер, сказали?  
Я не могу разобрать.

Гулкий, тревожный, протяжный,  
Ноющий звука озноб.  
Скорый, почтово-багажный.  
Света безжалостный сноп,

Бьющий по нежной сетчатке.  
Там тебя высветят, где  
С жизни берут отпечатки,  
То есть на Страшном Суде...

Пронзительные строки Льва Дановского. Вы найдёте их в антологии.

Невероятное событие жизни не может быть пересказано, оно проговаривает себя само, если поэт достаточно свободен и смел, чтобы не убить его обывательским здравомыслием, и в этом, именно в этом смысле поэт верен традиции. Он пишет сочинение, *одно-временное* говорящему через него событию жизни. И у больших поэтов они равносильно невероятны.

Поэтическая мысль такова, что не только вы удивлены ею, но она и сама не может себя охватить:

Дерево живёт всей листвою,  
Ветру откликаюсь любовно,  
Наклоня ветви и ствол,  
Плачущая Мария словно, –

потому что в ней сходится даже не слишком многое, но *всё*. Есть легенда о дереве, которое по велению Христа склонило ветви к деве Марии, и эта строфа, причудливо перекликаясь с апокрифом, словно бы устраивает встречу язычества и христианства.

Поэзия начинается с языка, поэт – язычник. (Данте говорил, что его создал итальянский язык). Но поэт тот язычник, который собой и через себя открывает евангельские истины. Может быть, поэзия – это христианство, настоящее на язычестве? Или – язычество, одухотворённое христианством? Человек, вглядываясь в природу, перенимает её цельную неразмышляющую красоту и наделяет эту красоту мыслью, а природа, склонив свой слух к человеку, обретает душу и язык: «в ней есть душа, в ней есть язык».

### 3

Один замечательный человек записал в своём дневнике: «Все умные места кривые. Познаем искривлением (прилегаем)...». Уверен, что он прав. Помните строку о Мандельштаме: «...гнутым словом забавлялся...»? Надо прильнуть, чтобы услышать «ось земную».

Да и что такое радуга, как не радость дуги?

## Борис Фабрикант

(Предисловие к книге «Крылья напрокат» – Санкт-Петербург: «Алетейя», 2020)

Смиренный романтик? Ироничный? Да, скорее всего. Смиренный, потому что ему «Богу диктовать не по плечу», а ироничный, потому что крылья выданы «на два круга напрокат». Не ради каламбура я добавил бы: на два *спасательных* круга.

Так начинается этот полёт – со вдоха и взмаха крыла – и длится, длится на протяжении книги.

И мне по душе, что начинается он с детства, с высматривания в небе голубей, «от солнца заслонив глаза рукою», с упоминания Оле-Лукойе, сочинителя снов, приходящего к детям с двумя зонтиками... – кто же не помнит сказок Андерсена? Они запоминаются навсегда. Возможно, потому, что в них много печали, которая отзывается в человеке позже, а в детстве туманно волнует и залегает где-то в глубине души.

Полёт не может прерваться точкой, и потому ни одна вещь книги не заканчивается знаком препинания под названием «точка» – не заканчивается «препинанием», то есть остановкой, которой здесь быть не может, и когда следующее стихотворение подхватывает то самое «Лукойе-вступление»: «Горячее молоко, сода и мягкий мёд, / масло плывёт, как желток, островком...» – я сразу вспоминаю, что Оле-Лукойе навевал детям сны с помощью снотворного сладкого молока. А читая «там за окном зима» или «тянется Новый год», я неизбежно вижу не только радость ожидания или выздоровления, но и «девочку со спичками»... И что с того, что сказка Андерсена про девочку – с заскорузлой-взрослой точки зрения – сентиментальна до неприличия, если она незабываема?

Между тем перетекание одного стихотворения в другое, подсказывающее, что это единое высказывание, что это, по сути, поэма, не делает высказывание бесформенным. Это книга, а не сборник стихов, и это Книга в той мере, в какой автор способен подняться до недостижимого уровня. Книга, подобно собору, предполагает строгую архитектуру, когда музыка возникает из постоянной переключки отдельных элементов строения, когда есть ритм и рифма, и неважно, в чём они нашли своё воплощение – в камне, в музыке или в слове.

Каждая главка здесь названа строкой, встречающейся в одном из стихотворений этой главки, являясь словно бы его предвестием или – пусть это звучит несколько абсурдно – опережающим эхом

строки, которая явится чуть позже. Количество главок – тринадцать. Счастливое число! Если читателю интересно, что такое гематрия, пусть заглянет в словарь. 13 – это и «единый», и «любовь» для соответствующих слов на иврите.

В начале книги есть такой мотив:

Брошу две монетки, сдвинется заслонка.  
Контролёр в фуражке песенку свистит.  
В очереди сзади кто-то плачет тонко,  
Номер на ладонях, дождик моросит.

Мне по душе, что прошлое время то и дело наступает настоящее, не прикладывая к этому никаких усилий, а настоящее видит прошлое, и видит перед собой, не оборачиваясь. И жизнь переплетена со смертью, как это бывает только при жизни, и – с особой силой – в событии творчества.

Да, в начале книги этот мотив, и – «номер на ладонях» (вероятно, в какой-то очереди – мало ли мы и наши родители выстояли очередей!), а ближе к концу книги этот «элемент строения», «номер», возникнет при упоминании судьбы погибших в ГУЛАГе, и это совсем другой номер, хотя и нет его в тексте, – он есть в нашей памяти, согласной если не с историей, то с памятью автора, которая воскрешает и то, что «по ту сторону жизни».

Там паровоз летит, не зная остановки,  
И только стук колёс вращается вдали,  
Где пуля из ствола игрушечной винтовки  
Навылет разнесла полглобуса Земли

Там прошлое везут без права передачи.  
Гудок и чёрный дым с осколками угля,  
И мы поём с отцом, и проводница плачет.  
«Едем мы друзья в дальние края».

Дальние края есть по обе стороны: по эту сторону жизни и по ту.

У Оле-Лукойе есть, как выясняется в последней сказке, рассказанной в воскресенье, брат, которого зовут тоже Оле-Лукойе, но его второе имя – Смерть. Он приходит, чтобы закрыть глаза спящему и забрать его с собой. Может быть, в этой печальной истории есть надежда на тот день, когда она прозвучала – на воскресенье?

Во всяком случае, полёт в небеса, с которого начинается

книга, заканчивается трагической историей прадеда автора и словами: «по дороге к Богу».

Круг замыкается. Но круг читателей этой книги... – да пребудет он разомкнутым для тех, кто любит поэзию!

## О книге Татьяны Данильянц

(Послесловие к книге «В объятиях реки» – Москва: Воймега, 2019)

Объятия реки – это безвозвратное обновление. Это вечный образ времени, в которое дважды не войти. Только ночью можно вообразить, что река течет вспять, и тогда возникают призраки минувшего, сочувственно тебя обманывая. Но это сон, не явь. С рассветом ты вновь принимаешь то, что есть: боль утраты. Выхода нет, и это свобода поневоле, когда человек говорит себе:

спой  
просто пой  
слов не надо

Вот она твоя жизнь – на ладони. Ясность. Ясность в том, что окончательная утрата любимого (будь то человек, дом, страна или просто предыдущее мгновение) возвращает его, и это «вспять» останавливает время и придаёт объекту любви статус бессмертия. Замечательно сказано: «вспять увидеть / с запасом узнать». И далее:

пей бессмертье  
с тобой  
останавливается время  
прямо  
у моего лица

Всё неясное, скрытое, разрозненное, всё должно предстать в своём истинном и незамутнённом облике, чтобы, говоря словами Татьяны Данильянц: «настал свет Божьего дня». Ни много ни мало.

Затем начинается поэтическое путешествие, состоящее из разговоров души и тела, тела и души, выяснения отношений: что ты без меня? Что ты помнишь, тело, если ты без души? И что ты значишь, душа, если ты без тела? Где то время, «когда тело-сердце было храмом / и мы были смешанный лес»? Завершается этот извечный спор чудесным признанием-примирением. Тело говорит:

Мы в блуде, мы блуждаем, сестра.  
Я лишь ослик, погоняемый похотью мира.  
Его страстью, его страхом и ветром.  
Но мы с тобой неразлучны.

Путешествие продолжается, и в третьей части книги к нему добавляется географическая составляющая, оно становится разноцветным и счастливым, окрашенным и овеянным красотой Сербии, Македонии, Армении и Венеции. Книга обретает окончательные плоть и силу. Здесь спасение, после которого остаётся замкнуть круг и вернуться к началу.

К истоку реки, которая исчерпала в своём обратном течении запасы драгоценной памяти.

Будь со мной до конца,  
До начала другого будь.  
Ты, река,  
Которой не знаю лица,  
Укажи,  
Укажи мне  
Путь.

Книга Татьяны Данильянц предлагает читателю свою совершенную гармонию, описав круг жизни, состоящей из любви, утрат, памяти и воскрешения.

Я желаю этой книге благосклонного и умного читателя.

## Сергей Шестаков

(Предисловие к книге «Схолии» – Москва: «Ателье Вентура», 2011)

Если бы я писал статью об этой книге, я назвал бы её «Человек Сергей Шестаков». Возможно, взял бы эпиграфом евангельское «Се, человек» или строку Бродского: «совершенный никто, человек в плаще», потому что этот поэт находится в безупречной точке координат – в нулевой. Из неё начинается движение, но только в ней присутствует *вся* вертикаль и *вся* горизонталь, то есть *все* возможности человеческой жизни и её высшего проявления – поэзии. Начавшись, кривая движения может длиться по-разному – тянуться к уходящей в небо оси ординат или клониться к земному притяжению оси абсцисс, – но любой шаг немедленно обретёт какое-то значение, то есть небезупречность, а значит, каждый импульс жизни и – соответственно – каждое стихотворение, если они хотят истины, будут обязаны возвращаться в исходную точку нуля и возобновлять попытку. Именно это и происходит в книге Сергея Шестакова.

человек в окно глядит  
осень напролёт,  
этот мир и этот вид  
он не узнаёт...

Сквозь всю книгу проходит «человек», который совершенно искренне не узнаёт этот мир, и не узнаёт потому, что он смотрит сквозь окно, чьё перекрестье становится и декартовой системой координат, и распятым, – мне хочется сказать, той точкой, в которой рациональное и иррациональное сходятся, как сходятся жизнь и смерть. Не узнавать этот мир – значит находиться в непрерывной точке новизны и непостижимости, в точке поэзии. В «Материнском реквиеме», произведении несомненно выдающемся, в котором совершается попытка сказать *всё*, земля и небо переплетаются, как обычный житейский абсурд с молитвой:

бритоголовое зимнее солнце,  
девушка с вышколенными волосами получает дисконтную карту,  
она теперь не умрёт,  
побудь со мной, лина,

молодой человек получает прекрасную кружку, прислав  
десять крышек от кофе,  
он теперь не умрёт,  
побудь со мной, лина...

И когда это испытание реквиемом подходит к концу, когда,  
кажется, все молекулы уже испробовали все возможные сочетания,  
распадаясь и соединяясь вновь, словно бы в попытке образовать ве-  
щество жизни из расползающихся элементов, из самой смерти,  
наступает просветление:

с моим земным небесное сшивая,  
хлопочет дождь, светают зеркала,  
и ты стоишь и смотришь, как живая,  
входи, я знал, что ты не умерла...

Если бы я писал статью об этой книге, я проследил бы появле-  
ние «человека» в разных её частях, например, в замечательном  
стихотворении, когда «он», надевая пальто, отпихивает кота, а «кот  
поджимает хвост, думает: тоже мне полубог, / думает: тяжело,  
видать, на таких двоих, / думает: стал человеком, не узнает своих...».  
Но это не статья. Это краткий и благодарный отклик на книгу, напи-  
санную горячо и талантливо. Настолько талантливо, что она выхо-  
дит за пределы частного опыта и обретает право стать опытом чита-  
теля, которому я советую этот редкий случай не упустить.

## Борис Парамонов

(Из беседы с Иваном Толстым на «Радио Свобода»<sup>\*</sup>)

– Это стихи? Есть ли в них «новый трепет»?

– Да, да. Несомненно. Я бы вывел этот «новый трепет» из сочетания радости и ярости. Радость словотворчества, эквилибристика смыслов, аллюзий, цитаций. И ярость, которую разогревают реалии советской родины. Парамонов воссоздаёт строение и построение (и здесь же для него, конечно, присутствует слово «роение») социализма – энциклопедия имён (папанинцы-маманинцы – цитирую – «Фёдоров, Кренкель, Папанин, Ширшов: / очень на полюсе им хорошо!»), энциклопедия кличек, аббревиатур, слэнга (приличного и не очень), классических идиом и лозунгов тех времён. Я сказал «лозунг», а Парамонов не упустил бы случая поставить рядом созвучный глагол «лузгать» и сопрячь эти понятия. Вот из его стихотворения, он в России:

то ли немец сработал луну,  
то ли ненец оленя запряг.

Или:

и бреду от бродячих собак  
до горячих собак.

Тут и бездомные собаки, и кафе «Бродячая собака» в Петербурге, тут и «горячие собаки» – то есть Америка и «хот-дог», иначе говоря, запечённая сосиска. Краткость и выразительность. И цепная реакция слов. Атомный реактор, расщепляющий слова на слоги, разгоняющий частицы. Плюс эротичность, сочность, упругость.

– В какой части поэтического мира живет Парамонов-поэт? Кто его соседи? Родня?

– Для Парамонова особенно органичен редкий жанр – сатирическая лирика. Сатира обычно направлена на внешнее и чуждое, а тут в сатиру естественно входит родное и личное, т. е. лирика становится неотделимой частью сатиры, питает её «лирической кровью».

Родственники – это те, кто создавал сатирическую лирику. Прежде всего Маяковский, но надо вспомнить и бессмертный «Сон

---

<sup>\*</sup> Внесено Минюстом Российской Федерации в реестр иностранных агентов.

Попова» Алексея Константиновича Толстого, и Некрасова, и Сашу Чёрно-го с его замечательными сатирами, и, конечно, Бродского («Подражание сатирам, сочинённым Кантемиром», «На независимость Украины», строки вроде «Кафе. Бульвар. Подруга на плече. Луна, что твой генсек в параличе», «Представление» – у Бродского начало: «Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела!..», у Парамонова «Тут же Эрнест Теодорович Кренкель / без проволочек бесструнным затренькал: / – Эй, материк! Наркомздрав! Наркомпрос!») – я думаю, этих авторов и эти стихи Парамонов должен любить. Родственники, конечно, не только поэты. Невозможно обойтись без Платонова. Я в начале упомянул двух сестёр – радость и ярость. Конечно, вспоминается сразу «В прекрасном и яростном мире» – это сочетание было у Платонова, и это несомненно дорогой для Парамонова автор.

– **Хочется сказать, что без солидного комментария такую поэзию читать невозможно. А Ваше мнение?**

– Невозможно. Парамонов это понимает и иногда сам пишет примечания. Скажем, стихотворение называется аббревиатурой БОВ – ну кто знает или помнит, что это «боевые отравляющие вещества»? В его стихах, кроме редко употребляемых русских слов, и латынь, и другие языки.

– **Что Вы отнесёте к парамоновским находкам?**

– Я бы обратил внимание на техническую оснащённость, на мастерство – на **все** элементы мастерства, в частности, на рифму, на изобилие новых, небывалых, прежде не бывших в русской поэзии рифм. А рифма – это ведь подбиратель смыслов. Вот в стихотворении «Песнь об аборте» Парамонов пишет:

Скрёбка, скоблёрка. Скоблят и скребут.  
Ну и намаялись **рёбра ж!**  
В плоть не одет, да и в дух не обут  
жертва аборта, **поскрёбыш.**

Тут и рифма, и – рожденный из неё – поскрёбыш – Поскрёбышев. Рифмовал ли кто-нибудь до Парамонова «Крыленко» и «Короленко»? Никто.

Можно отметить блеск формулировок:

Вон из ряда, да и за угол загнул,  
будто питерец в Европу заглянул.  
И обратно – обустроить испуг  
на родной простор мефодиевых букв.

И мастерство чисто поэтическое и звукописное:

Жёлтые, красные – разве что синим  
или зелёным сезон небогат,  
и не рассвет – апельсин в Абиссинии –  
холодноватый лимонный закат.

Можно было бы привести замечательные примеры психоаналитических (назовём их так условно) стихов, таких, как «Памяти Набокова», очень органично движущихся у Парамонова, и это тоже новость для русской поэзии.

Короче говоря, находясь за границей, Парамонов, как и положено патриоту русского языка, не только отстаивает его рубежи, но и расширяет его пределы. С этим я и поздравляю Бориса Михайловича. Кстати, в его фамилии есть «пара» и «моно» – два в одном: так что мы поздравляем философа и поэта.

## Владимир Строчков. Эхо эпоса

*(Предисловие к книге «Времени больше нет» – Москва: «Эксмо», 2018)*

Перед читателем книга, состоящая из шести частей: «Мифы», «Хронос, Гипнос, Танатос», «Люди, твари и поэты», «Мудрофилия», «Буколики» и «Эрос, или Остов любви».

Такой набор предполагает всеохватность, но со спасительной иронической интонацией, которая слышится в названиях срединных III и IV частей. Впрочем, Хронос, Гипнос, Танатос или Эрос, отсылая нас к древнегреческой мифологии, тоже переводят строгий неподвижный указатель на подрагивающую стрелку – на игру с мифологией, иначе это именовалось бы по-русски: время, сон, смерть, любовь.

Читатель уловит не только иронию, но услышит и то, что в «Илиаде» описано в двух строках первой песни: «Смех несказанный воздвигли блаженные жители неба, / Видя, как с кубком Гефест по чертогу вокруг суетится». Говоря проще, читатель услышит гомерический смех.

Кругосветное путешествие начинается как раз с главки «Илиада» и стилизации на тему хрестоматийного «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...». К счастью, стилизация мгновенно подтверждает догадку, что глотать музейную пыль нам не придётся: «Я список кораблей прочёл до Мандельштама...», – уверяет автор.

Волны похожи одна на другую, но каждая волна, уходящая в песок времени, воскресает в следующей с небывающей свежестью.

Мандельштам писал: «...поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином», и поэт Владимир Строчков, насквозь простроченный аллюзиями, реминисценциями и цитатами, тому подтверждение.

В первом стихотворении мы слышим не просто эхо мифа, но – преломленное эхо, потому что повторенные миллион раз строки Осипа Мандельштама – тоже миф. Во славу жизни канон взорван вопросами: «Всё это от любви? Всё движется любовью?». Не только частный случай кровавой бойни, именуемый «троянской войной», но и вообще вся человеческая жизнь – всё это от любви?

От любви к Иерусалиму надежда пленённых евреев на возмездие вавилонянам: «Блажен, кто возьмёт и разобьёт младенцев твоих о камень!»? Это знаменитый 136-й псалом «На реках вавилонских». У Владимира Строчкова новозаветный вопрос к ветхозаветной жестокости: «как расплескать о камне брызгами мозга / из головы их

нерождённые смыслы / и где граница, что нельзя, и как можно, / чтобы при реках камень кровью умылся?» И здесь, как почти в каждом стихотворении, напластование смыслов. Читаем: «...а тут на вербах вроде виселиц плахи, / зной, стыннут жилы невербальных орудий. / Весёлый ветер знай несёт напев плача / в Ерусалим, стонут жилы, молчат люди...». Фильм «Весёлые ребята» снят в 1934 году, в очень «весёлое» время, как раз когда стонали жилы и молчали люди, а главный герой фильма занимался, как Давид, пастушеством и песнопением.

В этой книге эпос и лиризм удивительно соседствуют с игрой, со «смеховой культурой». Мыслитель писал, что «смех есть событие сугубо динамическое – одновременно движение ума и движение нервов и мускулов», и эта сентенция абсолютно точно определяет взрывной характер поэтики Владимира Строчкова и мускулистость его слова.

Гомерический смех (ради красного словца позволим себе это преувеличение) возникает, когда аллюзия становится пародией или карикатурой, и таких намеренно кривых зеркал, искусно переворачивающих классическое изображение, в книге хоть отбавляй. Это не издевательство, но приём, странным образом возвращающий нас к первоначальной свежести оригинала, а главное – сообщающий стихам автора *свою* оригинальность. Поэт не столько убивает двух зайцев, сколько дарует им жизнь.

В стихотворении «Илиада» читаем: «Скажи-ка, дядя, кривой свержсрочник, какого хрена / троянец с греком сошлись, друг друга лупя по бейцам, / что, не видали мы ихних сала и круассанов?». Далее текст приправлен суровым армейским юмором и матом. Пародируется торжественный строй речи Гомера – «Илиада», а заодно и русский поэтический миф – «Бородино».

Не только эхо эпоса и мифа звучит в этой книге, но и эхо почти каждого слова в соседнем. Это некий аллитерационный пир. Вот как разворачивается картина в поезде метро: «Разум в огне, он в агоне, / огне и агоне, / бьются в агонии мысли, / вагонные мысли, / насмерть дробясь о табличку, / слова на табличке: / «“...старших кассиров билетных, / кассиров билетных”». Та же филигранная работа со словом в обращении к гекзаметрическому Гомеру и Шлиману: «Шли нам, Шлиман, из Илиона привет, / ты же, слепой, говори, спотыкаясь оком, – о ком? / – тех, что были и навсегда ушли».

Миф – детство человечества, но и детство человека – миф, и детству уделено в книге много пристального и нежного внимания. Время в мифе не существует. «Времени больше нет». Одна из

лучших вещей – в этом, одноимённом названию книги, разделе.

очарованный странник в очках набекрень  
по сугробу съезжает в вечернее детство  
помедли помедли продлённый день  
продлись продлись засыпая след свой

там сырые валенки и носки  
верблюжьи двугорбые в сосулях снега...  
продлись продлись караван тоски  
караван эллингтона и туарега

братец кроличьей шубки и шапки сер  
сыр и сер и набившийся снег в запястьях  
продлись помедли СССР  
если было в тебе даже это счастьем

а потом в долине полдневный жар  
бесконечный шелест и хруст простынный  
с потолка небес раскалённый шар  
и оазис мамы среди пустыни

очарованный странник мозги набекрень  
через бред бредёт сквозь сухую воду  
помедли постой уходящий день  
продлись продлись бюллетень по уходу

Здесь тоже, но совсем не весело, а грустно преломляется эхо. Эхо детства. Мы слышим мелодию Тютчева, цитируется Лермонтов, упомянуты Братец Кролик и очарованный странник... Прекрасная нимфа Эхо, которая обладала таким голосом, что заслушивались боги, не зря воспета в древнегреческих мифах.

Мифология сродни поэзии, у обеих инструмент один – слово. И опять характернейшая черта поэта – неотступная память о русской поэзии: «сестра, моя жизнь – это голод слов». И невидимая сторона жизни – смерть – тут как тут. Например, в «Жужеличной жизни»: «душа в чём только держится / на ниточке дрожит», и дальше: «простые тут обычаи / и гибель без затей / от лап и клюва птичьего / от жвал зубов когтей». Смерть, но какая концентрация энергии, какая жизнь в этих стихах!

С каждым стихотворением человек, его пишущий, приближается к смерти, и дело, конечно, не в элементарном движении

времени. Тем более что в момент письма его нет, как его нет в мифе, в медитации или молитве. Приближение не даёт понимания смерти, но и без понимания (того, что не может быть понято) каждое стихотворение подготавливает поэта к ней именно потому, что исчерпывает жизнь до конца. В этом, я бы сказал, индивидуальный, авторский смысл поэзии, и подлинный читатель – тот, кто способен этот смысл уловить и разделить с поэтом.

Я назвал наше краткое путешествие по книге кругосветным, потому что начинается она с детства человечества, с мифа, а заканчивается детством поэта, который съедает шоколадного коня (уж не троянского ли?) под музыку гекзаметра: «Помню, в детстве была у меня шоколадная лошадь...». Последние строки этой книги:

Я рыдал безутешно, но ел её вместе со всеми...  
Всё же странная это штука – любовь.  
Странная штука.

Мы помним, что в первом стихотворении был задан вопрос: «Всё это от любви? Всё движется любовью?».

Я думаю: да. Любовью к жизни, к земле, крову и очагу, к родным и друзьям, к женщине. И любовью к слову.

Многokrратно преломлённый в слове поэта миф щедро преломлён с читателем, и эхо эпоса становится эпосом эха.

Пушкин закончил своё «Эхо» довольно безнадежно. Обращаясь сначала к отзывчивому эху, а затем к поэту, он пишет:

Тебе ж нет отзыва... Таков  
И ты, поэт!

Я надеюсь, что новая книга Владимира Строчкова опровергнет сей категорический приговор.

Потому что в этой книге есть всё. Как в Греции. А учитывая сноски, даже больше, поскольку мифологического словаря у греков не было.

Нельзя объять необъятное, но можно уступить ему место, что автор предисловия и делает с почтением и благодарностью.

## Предисловие к книге Нади Делаланд «Мой папа был стекольщик»

(Москва: «Стеклограф», 2019)

Непрочную, на раз меня разбить –  
вот я была, а вот меня не стало  
(она была? Да нет, не может быть,  
осколков мало).

Эта книга – хрупкое и драгоценное творение. Благодаря главному своему свойству – прозрачности – она, оставаясь материальной, насыщенной земной облюбованной жизнью, пропускает свет и, становясь лёгкой и светлой, приближает к миру невещественному и вечному. Эта книга воистину написана дочерью стекольщика, которая унаследовала острое ощущение грани, только её инструмент – не алмазный стеклорез, а поэзия на грани жизни и смерти.

Мир этой книги – преображённый, потому что находится в непрерывном соприкосновении с миром иным, и непредсказуемая явь, порождённая этим родством, выражена не декларативно, но словом, трепетно настаивающим и удерживающим её мимолётные отблески – словом, которое свободно во имя точности.

Прозрачные края, прозрачная кровь, прозрачный ветер, прозрачная простыня небес, прозрачная ваза и даже прозрачная тьма... – появляясь вновь и вновь, этот эпитет говорит о прозрачности жизни и о свете, которым пронизана жизнь, и ещё он говорит о своей привязанности к существительному – к существу материи, к земному дому.

я не жилец я просто гость  
в прозрачном и немом  
полёте мира твоего  
но я хочу домой

## Органическая странность

*(Предисловие к книге Нади Делаланд «Голоса в голове» –  
Москва: «Делаландия», 2023)*

Я мог бы предпослать «Голосам в голове» Нади Делаланд слова, написанные мной о её книге «Мой папа был стекольщик»: «Мир этой книги – преображённый, потому что находится в непрерывном соприкосновении с миром иным, и непредсказуемая явь, порождённая этим родством, выражена не декларативно, но словом, трепетно настаивающим и удерживающим её мимолетные отблески – словом, которое свободно во имя точности».

Да, именно так.

Здесь представлены особые отношения разума и души со словом.

Они – душа и разум – перетекают в слово наикратчайшим образом, нарушая общепринятый порядок, и поэтому возвращаются из алхимической колбы поэзии к автору и читателю воистину преобразёнными.

Иногда это достигается простым устранением предлога: «подумаю тебя» (вместо «подумаю о тебе»). Иногда – выбегом из своего тела и взглядом на себя со стороны, и тогда, вслед за этой небывалостью, рождается и небывалое слово, неологизм, подтверждающий необычность переживания: «В этом теле, которое я ношу, / даже разум не очень мой, / утомительный шелест, шершавый шум, / августите меня домой...». Есть и такое: «Меня никто не пишет по ночам, / и я пылюсь и как бы исчезаю, / но иногда меня пронзает мышшь, / что я свободна...» – здесь, кроме ускорения: «меня никто не пишет» (привычнее, но и нерасторопней: «обо мне»), – подмена «мысли» «мышью», и это совершенно естественно и замечательно, и как подтверждение непринужденности этой находки высказывает «я свободна». Органическая странность присуща этим стихам. То есть шкловское «остранение» в данном случае не приём.

Во второй части книги, которая называется «Сияющая зверь», человек размышляет о смерти, о приближении к ней как о движении времени вспять, в до-рождение, отсчитывая возраст: девять, восемь, семь... И затем:

попробуй заново ожить  
в сияющую зверь  
как хорошо что я мертва  
что я трава и мох  
что ходят по воде слова  
и водомерка-бог

Отважные стихи, не правда ли? И в них звучит неизбежно и как-то радостно, с улыбкой, «сияющая дверь» (тот же приём, что и с мышью-мыслью) – вход в инобытие, и так важно, что она сияющая, светлая, что путь туда лежит через птиц, зверей, насекомых, траву, мох... Все эти «дикие» земные существа и растения щедро населяют книгу – ведь по ним лежал путь и сюда, в мир, который мы считывали когда-то впервые, ощупывая их, как слепые, всеми пятью органами чувств.

Сияющая дверь – это, на мой взгляд, и дверь в храм. И тут как тут «Преображение Господне»:

- Отчего Ты так светишься, Господи Иисусе Христе,  
и лицо Твое – свет, и руки, и воздух – свет?
- Оттого, что скоро распнут меня на кресте,  
оттого так светом сквозь плоть проступает смерть.
- Каково это, Господи, знать точно день и час  
неминуемой гибели?
- Гибнет одна лишь плоть.
- Это больно?
- Больно.
- Больно за нас?
- За вас.
- Это страшно?
- Страшно.
- Светло?
- И светло.

Книга заканчивается «лёгким лесом», белкой в этом лесу и строкой: «ну подумай о том что радостно», – и эта строка словно бы приподымает всю книгу и держит её напросвет, и я смотрю и вижу, что свет и однокоренные «свету» глаголы и существительные – главные герои этой книги, чья первая часть – «Свиток ветра» – начинается со светлейшего стихотворения, где заворачивается листок и дремлет и дышит гусеница в свитке ветра, – со стихотворения, с которого и начнет ловить бабочку поэзии внимательный читатель.

## Константин Кравцов. «Сохранно вино»

*(О рукописи книги «Оператор видеонаблюдения»)*

Ослепительные стихи. Сияющие. Как слово, которым озаглавлено первое стихотворение сборника: «Заполярье», – есть в нём яркое поле, есть неукротимая сила и одна из самых излюбленных красок в иконописи – ярь.

И немедленно, без разгона, есть в первой же вещи то, от чего не оторваться на протяжении всей книги – изображение, смысл и звук, слитые воедино и сверкающие словно бы в дуговой сварочной вспышке.

Пустует коридор ночной больницы  
и солнце в нём глядит не наглядится  
на тундру в тальниковых прутьях сна,  
на золото помоек вдоль обрыва.

Изумительна вся строфа, но строка «на тундру в тальниковых прутьях сна» ещё изумительней. «Золото помоек». Вы спросите – зачем? Отвечу стихами поэта:

Снег обещает вечную свободу,  
но ничего не может изменить.

Заранее знаю, что написать об этой книге – значит, написать ещё одну книгу. Но вот в самом начале – «Экскаватор»:

Чем не работа – расстрел?

Снегом присыпав едва  
свежие ярусы тел,  
курят, отходят от рва.

Бродишь всю ночь не у дел  
и подбираешь слова...

Что ты найти здесь хотел?

Ночь. Экскаватор у рва.  
Мост, провалившийся в мел.

Собственно, после этого можно (и должно!) помолчать, потому что – убийственно. Но я взялся сказать. И скажу. (Заметив перед этим, что один из наиболее любезных мне афоризмов об Истории, принадлежащий анонимному автору: «История – это собрание фактов, которых не должно было быть»).

Первая часть – «Салехард». Это «сталинская мёртвая дорога», стройка №501 и десятки исправительно-трудовых лагерей с конца 40-х до 1954 года. Уроженец Салехарда, Константин Кравцов пишет: «этот гибельный край, погружённый в полярную ночь, словно в кому, / первобытное солнце, сочащееся сквозь декабрьское небо, / как сквозь сморщенный бинт, обречённо и немо – / это я». В этот гибельный край не ласточки приносят весть о весне, а значит, и Благою весть, а вороны: «с зимовья возвращаются вороны, / и назван этот день Вороний праздник».

Есть и такие строки, весьма значимые для понимания целого:

и дыма белые деревья  
и солнце как священник в белом  
мое разламывает тело

А целое можно было бы назвать библией снега, и дело, конечно, не в частоте его «выпадения» на страницах книги, но в том, что книга прошита эпиграфами из Библии и обладает библейской осанкой:

И ночь стояла в мире третий год,  
И не имела голоса земля, –

и в том, что белизна снега – это белизна рождения:

я пустое селенье встретил  
колыбель нашёл  
полную снега, –

и в том, что белизна снега – это белизна савана.

Последняя книга Библии – «Апокалипсис» – то и дело цитирует Пятикнижие и книги пророков, а они, в свою очередь, предрекают апокалипсис. От рождения – к смерти, от смерти – к воскрешению. Потому так много в книге парадоксальных (на первый взгляд) словосочетаний: «был я светел как пепел», «страшное великолепие», «воронка света».

Вторая часть – «Парастас», Святая пятница, заупокойное

всенощное бдение и стояние у Креста – продолжает отчаянную попытку обретения света. Если угодно – Света. Северные видения и лагерное прошлое страны не оставляют автора, а тот не оставляет попыток восхождения и достижения истины.

Здесь то метёт, то льёт напропалую  
и мокнут, словно в Чаше, в общей яме  
избранники, и свет течёт из ям...

Эти «избранники» сидели на шконках и сгнули, и всё-таки «свет течёт из ям» – они, быть может, заплатили своими страданиями за этот свет. А что мы обрящем? И здесь возникают, словно бы заклинающие это мгновение и это пространство, две заключительные строки:

Но так светло, так голо в этом сквере –  
безмолвном, отрешённом, предстоящем...

В слове «сквер» есть и скверна, и вера – оно словно бы утверждает своим составом ту парадоксальность, о которой я упомянул выше. Всё просто: вырваться из скверны и обрести веру. Не зря и сквер не только безмолвный и отрешённый, но и предстоящий. Предстоящий в будущем, но и предстоящий от слова «предстояние» (то самое бдение и стояние у Креста в самом что ни на есть настоящем времени). Не зря и предвестьем служению – в другой вещи – на белом поле возникает красный крест скорой помощи:

и пусть не свет ещё, но всё же –  
в наплывах тьмы, набегах дрожи  
на белом поле красный крест.

Богослужение Великой пятницы движется от скорби к Пасхе, и в том же усилии просветления находятся многие поэтические события книги. И как тут не вспомнить пастернаковское: «...смерть можно будет побороть / усилием воскресенья»?

Следует вспомнить и Мандельштама, единственного поэта, чьи строки дважды вынесены в эпитафии к стихам сборника. Один из эпитафий – «И резкость моего горящего ребра...» – к тексту, где высвечена судьба поэта и его мученическая кончина, поэта, который писал: «Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и *радостное подражание Христу* – вот краеугольный камень христианской эстетики». Эпитафия с «горящим ребром» взят из

стихотворения «*Как светотени мученик Рембрандт...*», написанного, заметим, в 1937 году – в году-символе сталинского террора. Есть у Константина Кравцова замечательные стихи «Лайка по имени Чат», где поэт видит:

Однажды растает на тулове снег  
и кто был внимателен к первым стихам  
собачьими рёбрами выйдет на свет  
в одной из неведомых северных ям.

И дальше, в конце – «рёбра из талой помойки торчат, / отвыкнув от света и странен им свет».

Тема «ребра» (продолженная в другом опусе, где упоминается Ева, созданная из ребра Адама) соотносится не только с уже упомянутым «Как светотени мученик...», но и с опусом раннего Мандельштама:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
Я изучал твои чудовищные рёбра, –  
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Написано в 1912 году, и, может быть, неслучайно в эпитете к поэтическому веку русской поэзии зашифровано «ребро»: «сеРЕБРяный».

Думаю, что мысль о воскрешении и бессмертии, мощно звучащая у Мандельштама, о воскресении в слове и в мировой культуре, – главное, что роднит Константина с Осипом Эмильевичем.

В книге, о которой пишу и в которой последняя строка: «Распадается чаша – сохранно вино», – много снега, света, много севера, беспощадного и прекрасного, гиблого, но и блистающего и воплощённого в слове:

При слове *север* сердце воскресает,  
а почему – не знаю. Приглядишь:  
вот в серых мхах блестит грибная слизь  
всё чахнет, коченеет, провисает,  
всё вымерзает напрочь кроме слова  
и это слово *север*, ибо в нём  
и *верую*, и *сева* окоём  
и *верба*, развернувшаяся снова –  
там, на ветру, во Царствии Твоём.

Я упомянул лишь о двух разделах книги, но это не статья, это

попытка сказать о главном, что я вижу в поэтическом мире Константина Кравцова.

Закончу в духе последней приведённой цитаты автора, где он «берёт на просвет» слово «север».

Константин Кравцов – не правда ли в этом имени звучат «кость» и «кровь»?

2024

## **«Я не хочу быть где-нибудь ещё»**

*(Предисловие к книге Александры Хольновой «Здесь обернёшься», готовится к изданию)*

Фернандо Пессоа молвил: «Я не пишу португальским. Пишу самим собой». Мне кажется, что, заменив португальский на русский, так могла бы сказать о себе Александра Хольнова.

Стихи поэтов, полагающихся на чутье, на интуицию, на свободное проявление воли в большей степени, чем на разумное следование общепринятой логике, на «доступность», сложнее для восприятия. Но и у тех, и у других есть своя традиция, и потому есть свои почитатели.

Конечно, это разграничение условно, поскольку те поэты, которые исповедуют свободу воли, ограничены разумом хотя бы потому, что находятся в умышленном, а не безрассудном послушании свободе, а другие, «разумники», иногда выбегают за ограду подышать непредсказуемым воздухом воли.

Всё же думаю, что Александра относится к первой категории. Кстати, в названии сборника – «Здесь обернёшься» – обозначен тот предел, где исчерпывается «интуитивист» и начинается «рационалист» (или в обратном порядке).

Есть в этом названии и осознанный и существенный смысл: остановка, пауза и – переход в другое измерение.

В первой строке стихотворения, открывающего книгу, явлено изначальное «намоленное дерево земное», оно в огне, и значит, неизбежно несёт библейское содержание Неопалимой Купины как пути к спасению. Затем автор «оборачивается» к жизни, пытаясь осмыслить свой путь, и этому измерению соответствует витиеватая, изощренная и блуждающая образность, как если бы герой очутился в дантовском «сумрачном лесу». В итоге следует возврат к горящему дереву как к единственному метафизическому и неугасимому событию пройденного пути.

«Протруби в мою кость, в изобилия рог...» – таково начало второго стихотворения и таково обращение поэта к Богу (о чём мы узнаём из последней строки – «...душу, Боже, вдохни, мягко в темя дыша»). Трубление в шофар (в изогнутый рог) – это нечто, пробирающее до мозга костей (трубление в кость), и это Библия и еврейская история. Но в этой же строке – рог изобилия, и это мифы древней Греции.

На сочетании несоизмеримости человеческой меры и мира, созданного Богом, и эллинства, где «человек есть мера всех вещей»,

стоит европейская культура и, в частности, поэзия.

В соответствии с этим в стихах Александры происходят то сложные и необъяснимые события, то ясные и стройные.

В мою задачу не входит подробный разбор стихов сборника, но одному из заключительных стихотворений я хочу уделить пристальное внимание.

Пенелопа, узнав вернувшегося Одиссея и «заплакав взрыд», сказала: «На скорбь осудили нас боги».

Скорбь – это последний прижизненный скарб, и скарб тяжёлый. Его несут – каждый по-своему – Пенелопа и Одиссей.

В стихотворении эта тяжесть ложится на созвучные «скорби» слова: скарабей, корабль, карабкаться, – ведь это не просто слова, они – последовательно – означают действия: ползти, плыть, с трудом взбираться, – то есть выражают тяжесть совершающегося труда скорби.

Но при всём преклонении перед этой образцово скорбящей парой, поклонения нет, они любовь автора, но не идол, убивающий свободу воли. А синоним любви – вся целиком жизнь (с её прошлым, настоящим и будущим).

«Скорбь твоя, Пенелопа, скорбь твоя, Одиссей!»

Где я слышал строй этой речи?

Но продолжим чтение. Долгая попытка преодоления скорби увенчивается умным пониманием, что она никуда не денется, что, истощив силы в борьбе с ней, ты её не просто принял как неустранимую данность, ты прошёл через отчаяние, которое дарует новое рождение и научает новому слову.

И происходит сдвиг в процитированной выше фразе. Теперь она звучит с ударением на местоимение: скорбь – *твоя*, Одиссей, скорбь – *твоя*, Пенелопа. Не моя. Я оставляю вас в античности. (Не зря имена их написаны по-древнегречески). Я больше не молюсь на вас и вашу скорбь. Она сделала своё дело: раскрыла мои глаза, и глаза высохли на солнце иудейской пустыни. Я обратилась в другую веру.

И тут следует беспощадный в своей честности поворот. Моя вера поколеблена признанием: я не выполнила все заповеди и, подобно оглянувшемуся Орфею, оглянулась на Пенелопу и не могу оторваться от её рук, распускающих пряжу. Никогда не могла.

Нет, не поклонение, но я не могу проститься с той, непостижимой в своей красоте земной любовью.

Теперь, чтобы постичь трагизм ситуации, следует вернуться к

фразе «Скорбь твоя, Пенелопа, скорбь твоя, Одиссей!».  
Это Поль Целан и его «Фуга смерти»:

«золотые косы твои Маргарита  
пепельные твои Суламифь», –

где немецкому идеалу золотоволосой девочки Маргариты противопоставлена Суламифь с пепельными волосами, которая несомненно – в контексте стихов Поля Целана – жертва Холокоста.

На мой взгляд, из двух «камней», заложенных в основании поэзии, именно библейский обрекает её на новизну, и читатель, восхищённый или раздражённый, неизбежно обнаружит её в этом сборнике.

И если раздражённый захочет поставить автора на место, автор ответит своей строкой: «Я не хочу быть где-нибудь ещё». А восхищённый процитирует:

Промозглый ветер, плещется кораблик  
в огромной луже — море всех морей,  
и льётся солнце, солнце, медовуха,  
и светлый Бог на светлом языке  
переворачивает раковину слуха.

2024

## Вадим Жук. Дифирамб

*Вадиму Жуку*

Мало у кого так много:  
концентрации жизни на единицу объёма;  
выхвата её светового на каждом повороте;  
свободной точности;  
прицельной свободы;  
трезвости под хмельком благодатной;  
    («У кружки, прикованной к баку,  
    Помятый продавленный бок»)  
вагона, взятого словом с первой попытки;  
погромыхиваний тамбурных;  
шатких протискиваний;  
в окне перебивов под лязг сцеплений;  
пролётов в недостижимой близости внешнего мира.  
    («Я вместе – внутри и снаружи,  
    Я жизни чужие живу»)

Мало у кого так много:  
беглых вылазок зрения;  
зимних пейзажей, неотвязных в своём равнодушии;  
укола мимобежной боли,  
столь секундной, точно не было ни её,  
ни пейзажа проезжего;  
    («На сарае замок. Над котельной дымок»)  
Петроградской моей стороны,  
её века посеребрённого  
и Серебряного её века;  
блоковской музыки по пути к островам,  
к Елагину мосту и заснеженным колоннам.  
    («И каждый вечер в час губительный  
    На Петроградской стороне»)

Сколько  
неслучившихся встреч:  
в детском драмкружке в «Промке»\*,  
где ты Чиполлино, где Рогозина – Редиска,  
где я тоже кто-то, но годом позже;  
в трамвае №17, скрипящем у больницы Эрисмана;  
в Учебном театре и в Рюмочной на Моховой;

в цирке Чинизелли в снежную крапинку снаружи,  
с раздачей подарков внутри, со счастливой  
клоунадой, так преображённой в твоих стихах;  
в цирке... с Бимом и Бомом,  
поющими до нашего рождения:  
«По-французски – лё савон,  
а по-русски – мыло.  
У французов – миль пардон,  
а у русских – в рыло»...  
с воздушным шариком,  
препарированным тобой.  
(«И в самый полушарик вверчен  
Язык сторожевых собак»)

Сколько  
наших невестреч  
где-нибудь по пути в Бологое;  
бегств от себя, за собой, от себя,  
я настаиваю: не бёга, но бегств за собой-от себя,  
с высадкой в чёрную зиму, в сугробы  
просёлочных и разбитых дорог;  
позора вины  
в жажде быть любимым  
(«в отельчике недорогом»  
или на «нетопленной январской даче»),  
отложенного горя, разрозненных,  
спешных, погубленных бегством  
спасительных никуда возвращений;  
наших разминовений, восполненных через годы  
дружеством, начиная с первой встречи,  
совсем недавней,  
в Вйленском переулке, 4.  
(«И песенка спета, и тёмным снежком  
Присыпано жёлтое зданье вокзала.  
– Ты что-то сказал?  
– Ты что-то сказала?  
Никто никогда не бывал в Бологом»)

Редко у кого так часто:  
рождение трагедии из смеховой культуры  
сегодняшнего средневековья –  
о этот юнг, о эта ницше! –

какая мощь перевоплощения –

*(клоун никулин в «двадцати днях без войны»,  
джентельмен удачи леонов в «белорусском вокзале»,  
фигаро миронов в «фантазиях фарятьева») –*

какая мощь, повторю, перевоплощения  
Вадима Жука,  
потешника и сочинителя скетчей  
театра «Четвёртая стена»,  
в стихах,  
в «цирковом» номере с летальным исходом,  
«когда задвигалось и загремело!»\*\* –

Редко у кого так часто:  
драматургия и театр стихотворения,  
когда отмашку даёт Ленин,  
когда «печальный Ленин в мягком мавзолее  
нешумно, по-египетски чихнул»  
и на его чих вышел на сцену Иоанн Васильич Грозный  
и явились в боевом порядке и в историческом  
сумбуре вместо музыки  
Шостакович,  
Оруэлл,  
Кафка,  
Чапай,  
Железный Феликс,  
Босх,  
Дали,  
Гулаг,  
Шаламов,  
Гойя,  
и всё это –  
диалог Гамлета и могильщика  
в присутствии черепа,  
Гамлета и Горацио –  
«Бедный Йорик! – Я знал его, Горацио» –  
    («Скелет в шкафу! Никто не засмеётся.  
    Достанут этот маленький скелет,  
    Вцепившийся в бесцветную собаку  
    И вынесут на страшный белый свет»)

Мало у кого так много:  
войны,  
неизвестного солдата,  
рождённого ещё в 37-м,  
раскалившихся от ненависти жадных людей,  
финала «Леса» Островского –  
«Люди, люди! Порождение крокодилов! <...>  
О, если б я мог остервенить против этого адского  
поколения всех кровожадных обитателей лесов!»

Мало у кого так много:  
страшного, абсурдного, зверского,  
непостижимого, ставшего такой реальностью,  
что и поверить невозможно –  
может быть, всё-таки театр сие  
и паяц истекает клюквенным соком? –  
и тогда: «Всё выдумки! Про горе, про любовь,  
Про смерть, про боль. Всё только хитрость грима»? –  
Нет, другой Гамлет подсказывает:  
«Сейчас идёт другая драма». ( «Не написать ли вам пока не поздно  
Воспоминая обо мне?» )

Лучший из рыцарей письменного стола,  
из начавших граалить  
не в бесплодных поисках метафорической чаши,  
но являя её, найденную, в форме стихотворения,  
являя её  
трудом ежедневным  
пророческим трудом памяти будущего  
и скорбным – памяти прошлого;  
ты мальчик, ты в роли своего папы  
идёшь по Киеву в дореволюционном году,  
да ведь и я там иду – ещё одна не встреча,  
обернувшаяся встречей сейчас –  
и вот она, память прошлого и будущего...  
( «Мы прошлый раз ходили в Бабий Яр,  
Ну яр себе и яр, смешно, что Бабий» )

А вот ты в роли Хаима в «Тяжёлом песке»,  
ты стоишь на декоративном крыльце,  
а я – на том же месте, но на крыльце

ещё настоящим,  
в самом детстве, в Украине,  
в Черниговской области,  
где так много братских могил,  
где я ничего этого не понимаю,  
где я счастлив насквозь, до мозга костей.  
(«Мелькают кузнечиков худеньких спины,  
На мове их «коник» зовут.  
Мы в городе Щорсе, мы в городе Сновске»)

Мало у кого так много  
всего, что я люблю.  
Как жаль, что это убивают,  
и как хорошо, что ты состоишь из своих стихов.  
(«Из сдавивших мне горло цветаевских строк,  
Из пробитых ладоней Христа,  
Из того, наконец, что со мною сурок,  
А дорога, как Оля, чиста»)

---

\* Дворец культуры им. Ленсовета

\*\* Когда задвигалось и загремело,  
И на столе запрыгал суп в кастрюле,  
Попрыгал, а потом упал.  
Игрушки сразу лица отвернули –  
Не их это игрушечное дело.  
Тогда он в шкаф залез. Он в нём лежал и спал.  
Потом проснулся, покричал, поплакал,  
Поел размякшую картошку с пола,  
И взяв с собою синюю собаку,  
Вернулся в шкаф. Теперь его на свете нет.  
Среди истлевших пиджаков, подолов,  
Когда-нибудь найдут его скелет.  
Нашедшие могли бы засмеяться –  
Скелет в шкафу! Никто не засмеётся.  
Достанут этот маленький скелет,  
Вцепившийся в бесцветную собаку  
И вынесут на страшный белый свет.

2023

## Ханан

(О стихах петербургского поэта Владимира Ханана)

1

В безупречную стройность и ясность города,  
удвоенного стихами –  
в безупречную стройность и ясность города,  
удвоенного стихами –  
удвоенного стихами  
и отражённого в них, как в Неве (а потому курсивом, ведь вода под  
ветром пишет всегда *курсивом*) –  
твоими стихами –  
я выхожу

*воскрешать перед мысленным взором,  
наудачу закинув крючок  
в позапрошлом время*

сию секунду я выхожу воскрешать сию секунду, безвозвратно сию –  
и говорю –  
твоими стихами:

*что ты спросишь у памяти строгой?  
.....  
серых будней размытые тени,  
со стихом перечёркнутый лист?*

*Или ставшее островом детство,  
подростковой любви остря,  
где одно лишь защитное средство –  
беззащитная нежность твоя...*

и спрашиваю вновь:

*это ты – или, может быть, кто-то,  
вдруг прозревший и ставший тобой?*

Я попадаю в королевство прямых зеркал –  
зеркал прямых королевство –  
никаких кривоколенных, криво-никольских, криво-арбатских зеркал

здесь нет и в помине –

и слышу в твоём трёхстопном анапесте музыку Александра,  
порождённую вертикальным светом:

«О, весна без конца и без краю – / Без конца и без краю  
мечта!» – И ту же музыку, отбрасывающую тень в будущее: «Есть в  
напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть». –

И, проходя по набережной Карповки вблизи казарм лейб-  
гвардии Гренадерского полка или по набережной Пряжки, по  
соседству с последним пристанищем Александра, я слышу – в  
обратном отражении – тебя:

*как, Господь, твои дни торопливы  
между прошлой и будущей тьмой!*

## 2

А затем еду на Преображенское кладбище навестить могилу  
друга. Минуя нищенку, прошу «свою» милостыню: подай, говорю,  
знак о себе.

Тишина. Избыток тишины.

Возвращаюсь к входным воротам.

Останавливается машина, из неё выходит пара и выпрыгивает  
гладкошёрстный боксёр, рыже-белый, –

копия собаки моего друга.

А вы говорите «не бывает». Бывает.

«Обухово, на кладбищах твоих...», – так ты начинаешь  
стихотворение «Обухово», а я вспоминаю эту встречу.

Семь детских лет, проведённых тобой в Угличе, не прошли  
даром – там витала тень Дмитрия Иоанновича убиенного, а значит  
и пятистопный нерифмованный ямб «Бориса Годунова»

и слова Пимена: «Минувшее проходит предо мною – / Давно  
ль оно неслось, событий полно, / Волнуясь, как море-окиян? /  
Теперь оно безмолвно и спокойно...» –

да, слова Пимена,

перекликающиеся с твоими, совсем не детскими:

*Вдруг осознать – легко и беспощадно –  
Что ничего другого не осталось,  
Как только ждать суда, покоя, мира,  
Обухово, на кладбищах твоих.*

Оттуда по-щучьему велению я переносюсь в 70-е годы, в свою угольную кочегарку на Крестовском острове, рядом со вторым Елагиным мостом,

где читаю распечатку Мандельштама, сравнительно недавно «звучавшего» – ведь он вышел в серии «Библиотека поэта»!

И дело не в том, что Осип-Самозванец едет «на розвальнях, уложенных соломой» по Москве с Мариной Мнишек-Цветаевой, «а в Угличе играют дети в бабки»,

а в том, что в других стихах он пишет о другом городе, родном: «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз, / До прожилков, до детских припухлых желёз», –

и в том, что много позже ты пишешь:

*Где застряла моя самоходная печь,  
Где усвоил я звонкую русскую речь,  
Что, по слову поэта, чиста, как родник,  
По сей день в польньке виден щучий плавник, –*

где твой детский Углич соединяется мандельштамовским четырёхстопным анапестом с твоим Ленинградом в точно такой же парной рифмовке.

Это и есть Петербургский текст. Не хаотичная Москва, по которой О. М. плутал с М. Ц., а стройная планировка рифмующихся строк, подобных петербургским прямым проспектам с домами, стоящими впритык.

Мандельштам упоминал где-то о стройном рае прогулок в Петербурге. Но тот, кто жил в этом «самом отвлечённом и умышленном городе на всём земном шаре», знает, с чем соседствует этот рай.

Неслучайно ты заканчиваешь своё стихотворение –

*Оттого-то, видать, и течёт всё быстреей  
Речка жизни моей, а, точнее, ручей,  
Что стремительно движется к той из сторон,  
Где с ладьёй управляется хмурый Харон.*

*Где земля не земля и вода не вода,  
Где от века другие не ходят суда,  
Где однажды и я, бессловесен и гол,  
Протяну перевозчику медный обол, –*

неслучайно и О. М. вспоминает «мертвецов голоса», а в другой вещи оказывается у той же переправы, что и ты: «И в нежной сутолке не зная, что начать, / Душа не узнаёт прозрачные дубравы, / Дохнёт на зеркало и медлит передать / Лепёшку медную с туманной переправы».

4

«Поедем в Царское Село!» –

Ты выносишь в эпиграф эту строку О. М. и, помня решительное заявление Пушкина: «Четырёхстопный ямб мне надоел...», своё стихотворение пишешь пятистопным:

*Поехать, что ли, в Царское Село,  
Пока туда пути не замело  
Сухой листвой, серебряным туманом,  
Набором поэтических цитат...*

Но прежде, чем отправиться в Царское – напомним, что я начал это сочинение, цитируя Александра Блока, которого назову сейчас Александром II (а он родился в царствование Александра Второго) –

позволю себе назвать Пушкина Александром I, и это будет, по-моему, правильной классификацией Александров в русской поэзии (пусть Александр I и родился чуть раньше восшествия на престол тётки, но стал он Пушкиным всё-таки при нём, при тётке).

Назвал и назвал. Шутки ради.

Так вот: цитата из Пушкина – начало «Домика в Коломне».

Надеюсь, ты не обидишься на мои отступления. Речь идёт о Петербургском тексте, и пусть ты жил в Ленинграде, но слишком много любимых поэтов и прозаиков, переселившихся в наши стихи, творили в Петербурге.

В Коломне, где я работал в историческом архиве слесарем по системе кондиционирования затхлости, недалеко от Пряжки, блеснувшей выше в связи с Александром II, возле Калинкина моста на Покровской площади с меня сняли шинель Акакия, и там, в архиве, я не раз умирал от тоски и печали. Именно так Петербургский текст превращался в Ленинградский.

Царское Село.

Не имеет значения, что ты продолжаешь и заканчиваешь эту стихотворную поездку в Иерусалиме в 2010 году:

*Конечно – едем в Царское Село!  
Уже в Иерусалиме рассвело,  
Проснулись люди и уснули боги  
Воспоминаний и тоски. Ну что ж –  
Жизнь просит продолженья. Ты идёшь...  
Идёшь – и вдруг застынешь на пороге.*

*И в памяти мгновенно оживут  
Осенний парк, заросший ряской пруд  
И поцелуев морок постепенный,  
И юношеской страсти неуют –  
Там было всё, о чём я вспомнил тут...*

*Но это было в той, другой вселенной,  
Где нас забыли и уже не ждут.*

Не ждут. Но и не забыли.  
Если я помню, значит, не забыли.

5

И тут, ровно на этом месте,  
я нахожу твоё стихотворение «День. Улица. Хамсин. Жара...»,  
я нахожу в нём твоё припоминание-цитату из страшных  
виршей Александра II: «О если б знали, дети, вы...» («Как часто  
плачем – вы и я – / Над жалкой жизнью своей! / О, если б знали вы,  
друзья, / Холод и мрак грядущих дней!»), –  
а затем, в последних строках, я нахожу двух Александров  
вместе, соединённых с грустной улыбкой, потому что Александр I  
звучит строкой из письма Татьяны Лариной:

*Когда пришлось припомнить строчки  
«О, если б знали, дети, вы...»*

*Чтоб нас совсем не запугать,  
Они не называли срока –  
Слова поэта и пророка,  
Что воедино смог связать  
Ночь, улицу, фонарь, аптеку...*

*Привет Серебряному веку.  
Что я могу ещё сказать?*

Строку Блока ты произносишь в этих стихах в 2012 году.  
Да, произносишь в Иерусалиме, в Иерусалиме...

А где ещё ты мог оказаться с таким именем, Ханан?

6

В упомянутые 70-е годы, когда я кочегарю возле Елагина моста, ты заходишь ко мне и читаешь свои «Городские строфы», помнишь? –

С эпиграфом из Ивана Елагина («Это город тополей и тюрем, / это город слёз и тополей»), –

из Ивана Елагина, подобравшего себе псевдоним в стихах Александра II: «Вновь оснежённые колонны, Елагин мост и два огня...» –

Ты читаешь, а я, сидя на ящике возле горки угля, вижу, как мы идём через Кировский (Троицкий) мост от памятника Суворову к Петропавловке – белая ночь –

*Набегает волна, облизнёт запотевший гранит.  
Канет в небо звезда, и вода её свет сохранит.  
Крикнет сирая чайка и резко над шпилем блеснёт.  
Горько пахнет в ночи на камнях протупающий йод.*

Строки на протяжении всего стихотворения ложатся, как безупречно ровная кирпичная кладка. В конце каждой – точка. Градостроительство.

Из первой буквы строки видна её последняя буква (даже если не вставить на поперечину в букве *Н*). Сквозной проспект. Тот же Кировский (Каменноостровский), по которому идём.

Ты одушевляешь его, а идея мёртвого города с расчисленной геометрией перспектив-проспектов – вне поля зрения, мёртвая идея.

Безжизненного города с улицами-оборотнями, превращающими людей в тени, а тени в людей, город, каким выдумал его Белый, – (мы идём через Троицкий мост – белая ночь) – нет.

И другая идея – идея ностальгии поэтов-эмигрантов первой, второй и какой угодно волны – (*Набегает волна, облизнёт запотевший гранит*) – не стоит того, чтобы её смаковать. Нет вспоминающего, есть рождающий заново.

И город – кто бы его ни писал –  
Гоголь-Некрасов-Достоевский –

только прибавляет в неотразимой своей красоте благодаря их творениям, –

их творениям о мертвенном, сыром, набитом, как кладбище, памятниками, прозябающем в своей жестокой имперскости городе.

Почему? Потому что он светится,

и не идеология с её чёрными ходами и лестницами, чердаками и подвалами определяют стихи и прозу,

а этот отражённый в воде и воздухе свет небесный, это королевство прямых зеркал, с которого я начал.

Благодаря их творениям и твоим тоже. Твоим – тоже.

Нет, умники всё перепутали – не у поэта ностальгия (какая ностальгия, когда он воссоздаёт город с большей силой, чем та, которой сей город обладает – что бы делал Петербург без «Медного всадника»?) –

нет, ностальгия у *города* по воспевателю, не наоборот.

Вторая строфа:

*Этот камень – асфальт, как холодный и вымерший  
наст.*

*Он не соли на раны, ни тени своей не отдаст.*

*Отрепённо молчит, потихоньку скрипя под ногой.*

*Воздух густо напоен сырым стеарином, цингой.*

Стихотворение,

в котором город поначалу схвачен всеми органами чувств: зрением (волна, звезда, блеск чайки над шпилем), вкусом и осязанием («облизнёт запотевший гранит»), слухом (крик чайки) и обонянием (йод), –

стихотворение,

в котором город постепенно словно бы слепнет и глохнет, пропитывается чем-то болезненным и ядовитым и едва поскрипывает настом под ногой, а затем лишается запахов и звуков, становится едким, как соль на асфальтовом снегу, или вовсе теряет вкус к жизни, –

стихотворение,

в котором город превращается в камень и тяжёлую ношу для кариатид с разинутыми ртами,

стихотворение,

в котором – и это поразительные слова – «заря опоздала успеть», а камень стынет,

завершается так:

*В этом городе ночь, как в заброшенном кладбище день.  
Здесь у каждых ворот сторожит остроглазая тень.  
Здесь нам жить и стареть, отмечая потерями дни.  
И у кариадид что ни день прибывает родни.*

*Как распахнуты рты! – словно каменным хочется петь.  
Намечалась заря, да заря опоздала успеть.  
Золочённый корабль равнодушно пасёт пустоту...  
Стынет камень. Темнеет. На каждом кресте по  
Христу.*

Тайна, почему светятся этот город и эти стихи, заключена в последнем предложении.

7

Прежде, чем проститься на Дворцовой площади –  
и читатель вот-вот поймёт, почему выбрана столь пышная точка для  
финала, –

прежде, чем читатель поймёт, что пышных точек в нашем слу-  
чае быть не может, –  
я напомню тебе,  
напомню твоими строчками – прощальным пунктиром –  
расставание первоклассника с Угличем –

*И прощально помашет рукою мне из темноты  
Белокурая девочка с ласковым именем Лара, –*

я напомню, как, спросив тебя о тех годах, услышал:

*Если сможешь представить – представь себе эту беду:  
Ветошь старого тела, толпу у небесного склада,  
Или как через Волгу ходил по сиротскому льду,  
Задыхаясь коклюшем – почти до ворот Волголага, –*

я напомню тебе

о Царском в районе Софии и около Лицея (жилого дома с  
коммунальными квартирами в нашем детстве),  
о Царском Селе



и засыпаешь в сторожке ВОХРы головой к площади, –  
а я – в те же ночи – в своей кочегарке – головой к Елагину мосту –  
(потому и пышных точек в нашем случае быть не может), –  
и нам снится в твоём стихотворении один и тот же сон –  
«синей школы медь» – Екатерининский дворец и Лицей –

*Вот так – хранителем ворот  
От зимней матросни –  
Не ко дворцу, наоборот,  
Но к площади усни.  
На зов, где вздыблен мотылёк  
И осенён в крестах,  
И где ладонь под козырёк  
Нам праздник приберёг.*

*Где неги под ногой торец  
Покачивает плеть,  
Пожатье плеч во весь дворец  
И синей школы медь.  
Усни не враз, качни кивком,  
Перемешай огни,  
И валидол под языком  
На память застегни.*

*Всё то, что плечи книзу гнёт,  
Всё то, что вяжет рот,  
Легко торец перевернёт  
И в память переверёт.  
Не нашим перьям перешить  
Уснувшей школы медь,  
Но надо помнить, надо жить,  
И надо петь уметь.*

*Лети на фоне кирпича,  
Не знающий удил!  
Ты много нефти накачал  
И желчью расцветил,  
Чтоб я, у ворота ворот  
Терпя небес плевков,  
Примерил множество гаррот,  
Но горло уберёг.*

Дворцовая – это, кроме всего прочего, сердцевина часов исторического времени Ленинграда, и задерживаться там нельзя, потому – простимся.

Простимся на высокой ноте твоего стихотворения, взятой в том единственно реальном пространстве, где нет времени и где «надо петь уметь».

2024

## Исход

*(Предисловие к книге стихов Каринэ Арутюновой  
«Прощание с Кабуром», готовится к изданию)*

В тебе слишком много жизни. Тебе будет трудно.

Но таким ты родился, а человек не выбирает, каким родиться. Он вообще себя не выбирает. Он выбран до того, как стал.

Но затем он начинает своевольничать. Он думает: а что, если... И пробует... На цвет, на запах, на ощупь... О нём говорят: капризный ребёнок. Нет, не из вредности он тянется то к одному, то к другому – по любви.

В тебе слишком много жизни, то есть этой самой любви. Тебе будет трудно.

Ты начинаешь выбирать, ты помнишь? Различать. Отличать вкусное от невкусного, красивое от некрасивого, любимое от нелюбимого. Ты начинаешь жить драгоценными крупицами. Склёвывать их подчистую. Никакой шелухи. Золотящиеся зёрна, одно к одному. «Вот и гранаты поспели, / Каждый размером с кулак, / Сладких зёрен полны».

«Дети растут во сне» – вздрагивают и растут. «Снег за окном, ангина», «Гараж, голубятня, двор», «В ранце дробятся счёты». Пока всё живётся, ничего не описывается, пока есть только ты и твоя впитываемая всеми порами жизнь. Нет, не так: ты ничего не впитываешь, ты и есть та жизнь, мгновенно всю себя и всё вокруг содержащая. Ты преисполнен.

«Дивись», говорит, «дивись».  
Как устремлённые ввысь  
Деревья плывут за окном.  
Жизнь обещает быть долгой.  
Я и дивлюсь.

И только потом затикают часики (кто-то ведь их подарит!), и ты напишешь в своей будущей книге: «Время плывёт по реке, / Вёсла отбросив».

Но пока всё живётся: «Ну же, / Узнаем друг друга / На ощупь...»

И только потом ты, «Невеста чужая, / Саломея, Юдифь, Рахель», вздохнёшь, записывая: «Вот и закончилось лето».

Однажды, вернувшись домой, ты поймёшь, что не стало той, в чьём фартуке «много всяких чудес, – / таинственный цитрус к празднику / и новая скатерть к субботе». Нет больше бабушки, и нет той самой россыпи чудес, и наивной веры в эти самые чудеса.

Ты заглянешь в комнату и никого там не найдёшь. Что это значит? Вот здесь, на этом диване? Ты споткнёшься об этот вопрос и, споткнувшись, словно бы примешь на секунду его форму, но распрямишься и пойдёшь дальше.

Ты узнаешь, что был дед Саак. «Он, как и положено армянину, / Строил дом». «Дом на фундаменте хлипком. / (Лучше, чем ничего) / Улица имени никого». Ты узнаешь, что дом разрушен.

Ты узнаешь, что был дед Иосиф. «Рядовой Иосиф. / Последнее, что успел, – / Запомниться».

Будет война и в твоей жизни. Всё как положено. И ты своим чужим голосом прокричишь, горестно насмехаясь над страшным (бес)порядком вещей и обращаясь то ли к ещё живым, которым дали отсрочку: «Оторвитесь, ребята, по полной, / Пока не протрезвели...», – то ли к уже убитым: «Там, говорят, всего вдоволь. / Кроме того, что отдирают с кровью». И на всякий случай добавишь, чтобы не было сомнений: «Всё, что не убивает нас / Сразу, / Настигает потом». Никто и не сомневался.

Ты проживёшь книгу бытия. Ты кишел. Именно: кишел. Пока все не умерли. «И умер Иосиф и все братья его и весь род их».

Ты остался жить, а это значит, тебе следовало уйти из царства мёртвых.

Потом... Опять это «потом». Потом, оглянувшись на последний отголосок безоглядной истории бытия, ты напишешь:

Смотрите друг в друга,  
Пока резь в глазах не уймётся.  
Пока речь не прорежется.  
Пока не прервётся нить

И там, в этой прощальной точке, когда прервётся нить и прорежется речь, начнётся твоя книга. Точка – прощальная, но парадоксальным образом её нет, как её нет в этих стихах.

Потому, что это образ двойного движения: время идёт, как в часах, слева направо – из прошлого, через настоящее в будущее (чистая условность, так принято), но оно идёт и справа налево, как в человеческой памяти, а возможно и в «равнодушной природе» (неизвестно!), и не зря справа налево движется запись на иврите.

Почти во всех твоих стихах времена будут сосуществовать, меняться местами, и не обязательно, как цветные стёклышки в детском калейдоскопе, но и как сновидения, далёкие от детских забав.

Почти во всех, как в последнем: «Уносит тебя, уносит их, чужих, старых, младых, / Обернись – видишь, там, вдали, всё черным-черно. / Там одни кресты. Там погосты, дороги, свадьбы, мосты. / А под ними – река, широка, глубока, / Над рекою – дом. / Всё, как прежде в нём. / Все за длинным столом. / А за окнами – сад. / А за окнами – синь».

Точка – прощальная, но её нет. Точки нет, потому что начнётся твоя книга.

Я и дивлюсь.  
Свету и тени.  
Каждому мигу дивлюсь.  
Будто молюсь.  
На языке, прорастающем  
на крови – Аствац, Элоһим ишмор.  
Из каждой поры и капли – иди и смотри.

Ты уйдёшь и напишешь книгу исхода, возможно, великую книгу, да, ты её напишешь, и когда-то – не бойся, ничего не бойся! – она подойдёт к концу, и будет закрыта.

И тебе станет легко. Ты вернёшься к тому, с чего начал: ты больше не выбираешь. Ты выбран. Но в отличие от начала пути ты выбран, находясь не в до-сознании, но – в ясном уме.

Ты больше не говоришь: а что, если...

Ты больше не пробуешь, не увиливаешь, не пишешь великую книгу, тем более – не кишишь.

Ты выбрал меня. И я это знаю,  
Боже

Ты выбран до того, как ушёл. А точнее сказать, ты избран. В этом смысл исхода.

2024

## На обложки или из писем

### Из письма Александру Беляеву

Светлые стихи. С лёгкими переходами, словно бы перелётами, от строки к строке. Лёгкость, которая не легкомыслие. Начал было выписывать что-то особенно задевающее: «Прожитых дней вдвоём / Ноет в груди объём», «В корзинке моего велосипеда / Заночевала палая листва. / Ну, не будить же, в самом деле», «Все эти стуки, и в пронзительных лучах / Ночного фонаря нет ничего важнее»... – но остановился – слишком много пришлось бы цитировать. Переслал Вашу книгу своему другу. Он пишет: «...его дзнство органично, и тонко привито к родным языковым осинам. Ход мысли живой и свободный. А главное, язык у него, что тушь у японцев – не заслоняет белизны листа-жизни». Всё так и есть. Если писать о Ваших стихах статью, то вот заголовок: «Видишь строчки? Как они отмерены!». «Зима без снега...», «Дух веет где хочет...», чудная «Тамагава» и многие другие вещи великолепны. Конечно, промелькивают тени поэтов, которые Вам любезны. Мне кажется, Георгий Иванов, например... Но это сопровождение ничуть не мешает. Оно есть у всех, у каждого своё.

### Для книги Евгения Брейдо «Театр Аустерлица»

История обретает человеческое лицо в искусстве, в частности, в литературе. В ином случае это чередование войн, революций и убийств, которые не оставляют живых следов по определению. Между тем, есть в ней то, что берут на вооружение не её вдохновенные и жестокие воины, но художники: невозмутимость – ведь История вся в прошлом и её невозможно изменить, – и её, связанная с невозмутимостью, податливость – переписывайте как хотите. В этой превосходной прозе есть аристократическое спокойствие изложения и вольное обращение со временем, которое течёт в обе стороны: герой свободно перемещается в прошлое и пишет под его диктовку настоящее, и настоящим здесь является не только время, но и само искусство письма.

## Для Михаила Вирозуба

Странно обезоруживающие стихи. Прямолинейные, не обходным путём, а напрямик проникающие в тебя. Хотя и вспоминается гумилёвское «высокое косноязычье / тебе даруется, поэт», эпитет «высокое» как-то не вяжется с обыденной, почти неуклюжей простотой высказывания. Между тем, это не стихийное поведение слов, которое так одушевляет житейский разговор, но – продуманное и выстроенное, присущее поэтическому изделию. Искусно добытая безыскусность. В прозаической расстановке людей и предметов в стихах Михаила Вирозуба проявлен тот драматизм, который в жизни безнадежно забалтывается от избытка всяких чувств и желаний. «Говорить – не значит сказать» – цитата из этой книги. Стихотворению же отведено так мало времени, что оно, если исполнено мастером, одним махом умудряется пройти весь жизненный путь от рождения до смерти, и этот путь драматичен по определению.

Говоря в одном из стихотворений о словах, о том, какими они бывают, автор пишет о своих: «А эти вот – неказистые, заморыши? / Они мои? Я ими говорил / О самом важном: о любви, о страхе?». Здесь нет самоуничтожения, игры в скромность, здесь есть искреннее отчаяние, которое зачастую посещает того, кто говорит по-своему, кто пишет не по чьему-то лекалу, но так, как ему «диктует чувство».

Прекрасная книга. Если пользоваться языком живописи – портретная галерея. Надеюсь, что читатель, пройдясь по её залам, увидит портрет того, кто её создал, и разделит мою радость от общения с поэтом.

## Для Марины Гарбер

Образно и досконально Марина Гарбер ведет поэтическое повествование, то есть возрождает на свой манер то, что начал в русской поэзии Пушкин. На свой манер, потому что перед нами роман в стихах как стихотворная автобиография. Необычайная чувственность любви ко всему, что осязаемо и зримо, не захлебывается словом, но озвучивает свои открытия, следуя традиции, и эта страстная дисциплина становится тем совершенством, которого нет в мире. Но есть.

## Для Аллы Дубровской

Замечательная проза Аллы Дубровской страстна. Это не дионисийское исступление, но аполлонистическое вдумчивое и спокойное самоограничение. Это пристальное всматривание в героев повествования, это медленное и скрупулёзное воссоздание событий, это письмо, которому не нужны дешёвые трюки, будь то американские горки сюжета или русская рулетка лингвистических упражнений со смертельным исходом для смысла. Страстность, о которой я говорю, направлена внутрь, к сердцевине человеческой жизни, которая не столько счастлива, сколько печальна и трагична. Но когда сосредоточенный взгляд художника не бежит печали и трагичности бытия, но смотрит им в глаза, это становится тем, что мы называем красотой.

В данном случае красота «упакована» в разные жанры: повести, рассказы и мемуары, а географическая карта простирается от Египетского дома, символизирующего Ленинград 80-х годов прошлого века, до сегодняшнего Бруклинского моста в Нью-Йорке. Пёстрый и многокрасочный фон этой прозы привлекателен и хорош сам по себе, но и ровно в той степени, чтобы не заслонить значительности и глубины сказанного.

## Для Сергея Золотарёва

В великой поэзии звук умеет опережать смысл, причём тут же выясняется, что смысл стал глубже, сам того не ведая. С тем, насколько поэтическая работа Сергея Золотарёва соответствует такому критерию, разберётся время. Скажу только, что это соображение пришло мне в голову, когда я читал «Линзы Шостаковича».

И возникло ещё одно, более простое: масштаб поэта определяется открытыми им возможностями стиха, и эти свободные, рискованные и благородные попытки обновления представлены на каждой странице книги во всей их красе и силе.

## Для Даны Курской

Эти стихи, как нашатырный спирт, приводят меня в чувство, возвращают мне память, проще говоря – жизнь, которая со временем согласна на духовную эвтаназию ради избавления от страданий и во славу биологического выживания. Эти стихи знают соблазн ухода от боли, но пишет их любовь, синоним которой боль. И я, как сторож дядя Вова из стихотворения Даны, возвращаюсь сидеть на те трубы, куда и она, перелезая в пальто через забор, приходит посидеть, как это бывало в детстве, и я спрашиваю её – зачем? «Пытаюсь, в общем, яблочко стрясти / с деревьев получившегося ада» – отвечает она и добавляет: «Если здесь не любовь, тогда что – любовь?».

## Для Елены Севрюгиной

Восхитительно, как автору удаётся сохранить гармоническое равновесие, абсолютную ясность мысли и доверительную человечность и силу высказывания, при том, что поэтическое слово находится в непрерывном порыве выйти за пределы постижимого и пройти путь «от неясственного смысла до вселенной звуковой». (В стихотворении, из которого взята цитата, финал таков: «на забытом арамейском / на неведомом эльфийском / расскажи что миром правит / безупречность простоты»).

Уже в самом названии присутствует нечто непостижимое – «Раздетый свет». Ни раздетого, ни разодетого света не бывает. Свет – это свет. Но попытка проникнуть за само явление, которое и так чудо из чудес, налицо. В текстах столько приставок «над», «под», «за», выводящих смыслы за установленные разумом рамки, столько «памяти подводной», «слепого законья» и т. д., что – как следствие – неизбежно возникает «хрупкий мир подресничный / надбровный...».

Эта книга – исследование возможности «запределья» (неологизм из словаря автора) путём стихотворчества.

И рядом такое будничное и пронзительное слово: «спи любовь не вспоминай о прошлом / господи уснёшь ты или нет». Или: «приручай привычное земное / тянущее к брэнному жильё / но опять оно идёт за мною / горькое глубинное моё».

Удивительный опыт и замечательный результат.

## Для Евгения Чигрина

Необычайная насыщенность: именами поэтов, художников, богов, явлений природы и мировой культуры. Слова торопятся рождаться. Они хотят засветиться в обоих смыслах: проникнуться светом, как положено новорождённому, и – быть замеченными, подобно ребёнку, требующему к себе внимания. Они, эти слова, сбиваются с ног, опережая читательскую нерасторопность, но и побуждая к тому, чтоб догонять их смыслы и музыку. Не слова, но какой-то феерический лес с водяными деревьями, чьи «корни распускаются вверх, чтобы втягивать в лёгкие свет».

Книга пронизана светом, как и положено душе, которая «на склоне лет о страшном не кричит», и её приподнятое вдохновение замечательно уживается с трагическим обращением автора к ангелу в завершающем стихотворении: «Серафим, мне слишком одиноко / Шар земной на пальчиках держать, / Над моей кроватью мало Бога... / Вот и вышел зайчик умирать». Слово «свет», думаю, встречается чаще других в книге, оттого она и светлая, оттого столько в ней чудесных стихов, подобных этому: «А жизнь светлей играющих детей».

Каждое поэтическое слово – попытка сказать то, что словами не сказывается. Явление живого из небытия невыразимо, поскольку чудо. Но ведь вот оно, воплощённое, – поэзия Евгения Чигрина.

## Для Анны Аркатовой

В книге замечательного поэта Анны Аркатовой – столпотворение людей и вещей, но каждый человек и каждая безделица облюбованы, а значит, нет сутолоки. Речь нервная, рваная, иногда с примесью сленга, но при этом всё точно, ясно и упорядоченно. Потому что любое явление в стихах Анны – никак не иллюстрация, но первая встреча с ним и прощание навсегда.

Детские качели взмывают под небеса, и ребёнок немедленно отправляется в путешествие по жизни. Миниатюра с мимолётным событием, вроде выпадения меню из рук официантки, воскрешает в памяти автора дальний Тобольск и становится событием неотменимо значительным. Превращается в эпос. В живой эпос, потому что поэт обладает способностью видеть себя со стороны, и это благодетельное раздвоение – залог иронии и юмора, помогающих избежать пафоса в драматичных и трагических стихотворениях.

Есть в одной новогодней строфе этой книги словосочетание «подарочный пакет». Пусть книга Анны Аркатовой станет для читателя тем, что оно означает.

### **Для Веры Зубаревой**

Небесное и земное находится у неё в подвижном, иногда драматическом, но всегда нежном равновесии, и взор её обращается к бессмертному небу.

В разделе «На обложки или из писем» использованы тексты, написанные для следующих изданий:

Евгений Брейдо «Театр Аустерлица» — Москва: «Русский Гулливер», 2021;

Михаил Вирозуб «Эти улицы, эти птицы» — Москва: «Стеклограф», 2022;

Марина Гарбер «Безотечество» — Киев: «Друкарський двір Олега Фёдорова», 2022;

Алла Дубровская «Египетский дом» — Санкт-Петербург: «Алетейя», 2019;

Сергей Золотарёв «Линзы Шостаковича» — Москва: «Русский Гулливер», 2020;

Дана Курская «Броккен» — Волгоград: «Перископ-Волга», 2023;

Елена Севрюгина «Раздетый свет» — Москва: «Синяя гора», 2023;

Евгений Чигрин «Болотный огонь» — Москва: «РИПОЛ классик», 2024;

Анна Аркатова «Сейчас пройдёт» — Москва: Art House media, 2021;

Вера Зубарева «Лукоморье у берега» — Charles Schlacks, Jr. Publisher Idyllwild, CA, 2024.

## Оглавление

Предуведомление .....	3
Лев Дановский. В небе царит звезда.....	4
Пунктирная линия .....	8
Валерий Черешня. Поэзия как форма приятия реальности .....	15
Предисловие к книге Валерия Черешни «Шёпот Акакия» .....	24
Море волнуется раз...О сборнике стихотворений Валерия Черешни «Оттиск» .....	28
О Марии Степановой .....	32
Янислав Вольфсон. Поэзия и проза Янислава Вольфсона.....	37
О «Мертвополитен-опере» Янислава Вольфсона .....	48
Хельга Ольшванг. «Трое» в одном лице .....	49
Татьяна Вольтская. «Строчкой реки».....	53
Андрей Грицман. Речь с вариациями на тему.....	57
Катя Капович. «...Туда, где нет меня» .....	62
Крестик мига. Предисловие к книге Кати Капович «Весёлый дисциплинарый» .....	67
О поэзии Андрея Баумана .....	69
Алексей Кудряков. Что нам слепая верста .....	72
Анна Гальберштадт. Путешествие из Нью-Йорка под абажур и обратно.....	76
Ирина Машинская. Послесловие к книге «После эпитафия».....	78
О книге Ирины Машинской «Делавер».....	80
Игорь Курас. Сам по себе – и с кем-то, кто невидим .....	83
Цветков в фокусе. О книге «Ровный ветер».....	86
Владимир Эфроимсон. Книга в подарок .....	91
Екатерина Преображенская. «Неподвижные письма».....	95
Каринэ Арутюнова. Сотворение мира .....	97
«Безнадёжные живописцы» .....	110

Слава Полищук. Мастерская художника .....	112
Феликс Чечик. Жизнью как таковой .....	118
Михаил Рабинович. Мр, мр, мр .....	120
Александр Самарцев. Уникальный случай .....	124
Григорий Стариковский. Стихи неизвестного солдата.....	126
Радуга Завета. Предисловие к поэтической антологии .....	130
Борис Фабрикант. Предисловие к книге «Крылья напрокат».....	135
О книге Татьяны Данильянц .....	138
Сергей Шестаков. Предисловие к книге «Схолии» .....	140
Борис Парамонов. Из беседы с И. Толстым на «Радио Свобода» .....	142
Владимир Строчков. Эхо эпоса .....	145
Предисловие к книге Нади Делаланд «Мой папа был стекольщик» ..	149
Органическая странность. Предисловие к книге Нади Делаланд «Голоса в голове» .....	150
Константин Кравцов. «Сохранно вино».....	152
«Я не хочу быть где-нибудь ещё». Предисловие к книге Александры Хольновой.....	157
Вадим Жук. Дифирамб .....	160
Ханан. О стихах петербургского поэта Владимира Ханана.....	165
Исход. Предисловие к книге стихов Каринэ Арутюновой «Прощание с Кабуром» .....	176
На обложки или из писем .....	179
Из письма Александру Беляеву .....	179
Для книги Евгения Брейдо «Театр Аустерлица».....	179
Для Михаила Вирозуба.....	180
Для Марины Гарбер .....	180
Для Аллы Дубровской .....	181
Для Сергея Золотарёва.....	181
Для Даны Курской .....	182

Для Елены Севрюгиной.....	182
Для Евгения Чигрина.....	183
Для Анны Аркатовой.....	183
Для Веры Зубаревой.....	184

Литературно-художественное издание

**Владимир Гандельсман**  
**В НЕБЕ ЦАРИТ ЗВЕЗДА**  
**Избранные эссе**

подписано в печать 28.09.24.

Бумага офсетная

Печать цифровая

Тираж 100 экз.

Издательство центра арт-терапии «Делаландия»

отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии "ИЦ Издательские технологии"  
г. Люберцы, Октябрьский пр-т, 249



Владимир Аркадьевич Гандельсман родился в 1948 г. в Ленинграде, закончил электротехнический вуз, работал кочегаром, сторожем, гидом, грузчиком и т.д. С 1991 года живет в Нью-Йорке и Санкт-Петербурге.

Поэт и переводчик, автор более чем двадцати поэтических книг («Шум Земли» – «Эрмитаж», США, 1991; «Вечерней почтой» – «Феникс», СПб., 1995; «Долгота дня» – «Пушкинский фонд», СПб., 1998; «Эдип» – «Абель», СПб., 1998 и т.д.), двух книг эссе, переводов с английского (Шекспир, Кэрролл, Оден, Меррилл, Уилбер, Стивенс и т.д.) и с литовского (Томас Венцлова), а также многочисленных журнальных публикаций.

Лауреат премии «Liberty» 2008 года, «Русской премии» 2008 года, премии «Московский счет» 2011 года и премии «Anthologia» 2012 года.

ISBN 978-5-6051730-0-7



9 785605 173007 >