



КВАРТА

ПОЭЗИЯ • ТЕОРИЯ • КРИТИКА

СОДЕРЖАНИЕ

СТИХОТВОРЕНИЕ НОМЕРА	МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ. Сон ОБ ЭТОМ СТИХОТВОРЕНИИ / Петр Кравель, Елизавета Гарина, Борис Кутенков, Ирина Чуднова, Григорий Батрынча	2 4
СТИХИ	ПОЛИНА БАРСКОВА* ГРИГОРИЙ БАТРЫНЧА ЕЛИЗАВЕТА ГАРИНА ВЛАДИМИР ЕМЕЛЬЯНОВ БОРИС КУТЕНКОВ ПЕТР КРАВЕЛЬ АНДРЕЙ ПОЛЯКОВ СЕМЕН ТКАЧЕНКО ИРИНА ЧУДНОВА	8 15 20 26 30 40 45 53 57
ПЕРЕВОДЫ	ИРИНА ЧУДНОВА. Из новейшей китайской поэзии	63
ТЕОРИЯ	ИВАН СОРОКИН. Эволюция субъектности в поэзии О. Юрьева	83
ИНТЕРВЬЮ	ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ*. «Современникам бросалась в глаза мандельштамовская кривизна»	113
ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ И ПРИМЕЧАНИЯ	ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ*, АЛЕКСАНДР САМОЙЛОВ. Вокруг крещения Осипа Мандельштама: новые материалы ВСЕВОЛОД ЗЕЛЬЧЕНКО. Чудесный десант	122 128
РЕЦЕНЗИИ	ОЛЬГА БАЛЛА. И дерево теперь любовь ВЛАДА БАРОНЕЦ. Настоящее одушевлённое ЕВГЕНИЯ ЛИБЕРМАН. «Солнце треснуло говорят» ЕВГЕНИЯ ЛИБЕРМАН. Поэтика заиндевения МАРИНА МАРЬЯШИНА. Другого мне Вергилия не надо ВАЛЕРИЙ ШУБИНСКИЙ. Народ поэзии	133 141 144 147 151 157

СТИХОТВОРЕНИЕ НОМЕРА

Напоминаем, что каждый номер журнала открывается стихотворением поэта-классика, которое выбирают представленные в номере современные поэты.

Выбор осуществляется так: редакция определяет, какой поэт-классик будет в номере; каждый автор называет от 5 до 10 стихотворений этого поэта. Определяется текст, набравший наибольшее количество голосов.

Семнадцатый номер журнала «Кварта» начинается со стихотворения Михаила Лермонтова «Сон», за которое отдали голоса Петр Кравель, Елизавета Гарина, Борис Кутенков, Ирина Чуднова и Григорий Батрынча.

Михаил Лермонтов

СОН

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

1841

ОБ ЭТОМ СТИХОТВОРЕНИИ

ПЕТР КРАВЕЛЬ

В этом стихотворении завораживает, как описан процесс умирания: в самом начале — дымящаяся рана, кровь течет по капле, а подстреленный герой проваливается в сон, где в разгаре некоего светского действия видит свою возлюбленную, которой уже в конце стихотворения снится, как рана его чернеет, а кровь не капает, а льется хладеющей струей.

Смерть как блуждание души во снах; взгляд на собственную смерть глазами возлюбленной через сон во сне; зыбкость реальности, которая предстаёт перекрёстным сном двух возлюбленных друг о друге (здесь вспоминается хлебниковская строка о мире как усмешке, которая теплится на устах повешенного) — всякий раз «Сон» можно прочесть по-новому — за это, пожалуй, я его и люблю.

ЕЛИЗАВЕТА ГАРИНА

На лермонтовские тексты, и этот в частности, хорошо ложится язык Сартра и Лакана. Для сознания поэтической личности Лермонтова, его субъекта, трагедия — модус существования: человек обречен на вечное одиночество и рефлексии в пределах собственного «Я» (и даже за собственной смертью). Единственный способ существования в этих условиях — осознание этой трагедии и наблюдение ее из состояния «бытия-для-себя».

БОРИС КУТЕНКОВ

Обаяние этого лермонтовского стихотворения со мной всегда и неизменно — причем сложно сказать, что больше всего действует:

сбывшееся пророчество (знание нами постфактум о судьбе автора), особая десубъективация (не прерывающийся собственной впечатлительностью рассказ, причем от имени уже ушедшей души) или сменяющаяся кинокадровость: «сон во сне сон во сне сон во сне», по Гандлевскому; само «русское смертолюбие, награждаемое орденами всяческих подвязок», как язвительно выразилась однажды Юнна Мориц, — или ненавязчивая музыка аллитераций. Думаю, всё вместе и неразрывно, как всегда в подлинной вещи.

Эстетика Лермонтова сказалась в условно «сновидческом» векторе русской поэзии: от Ходасевича с его мучительным двойничеством и жизнью загробной души — до Тарковского с его эстетизацией фантомных болей («Душа моя на нитке колотилась, / И видел я себя со стороны»). Кстати говоря, ирония Гандлевского над юношеским письмом («все строчки начинал с союза «и») в этом контексте выглядит не то чтобы релевантной — здесь подобная анафоричность придаёт нарративу библейское очарование, думаю, и отсылая к древним текстам.

ИРИНА ЧУДНОВА

Лермонтовский «Сон» — стихотворение трогательное в своей ювенильно-романтической обнажённости, то самое, мимо которого злой сетевой язык нашего времени не пройдет, не кольнув за слипание «с винцом в груди». Но, как бы то ни было, писал его человек, который хорошо представлял, что есть тот самый свинец в груди, и насколько он близок и возможен в его, поэта и воина, реальности. Стихи, эмоционально максимально близкие школьному восприятию реальности пусть не личной, но лично переживаемой — резкие порывы души, связанные с первым чувством и становлением интимного — не важно, девушка или юноша их читает, то, что должно быть увидено, освоено и пережито в определенный момент.

ГРИГОРИЙ БАТРЫНЧА

Первое, что приходит в голову, когда я начинаю задумываться об этом стихотворении, — противопоставление жара в начале и холода в конце. Градиент от оранжевого, обжигающего, до темно-фиолетового с отливом в серебристо-серый, через чисто-белый в середине, являющийся как бы смысловым центром и точкой, в которой «сошлись все дороги» («сияющий огнями», «увенчанный цветами» — все цвета спектра при смешении дают белый). Забавно, что в прошлом номере «Кварты», где была моя подборка, мне довелось написать отзыв на стихотворение Аронсона, в котором также присутствует рекурсия и намек (как будто бы намек) на скорую смерть автора от пули. То есть, получается, вселенная снова подшутила надо мной, подкинув мне рекурсию, соединив с помощью меня рекурсию и рекурсию. Можно, конечно, поразмышлять над тем, почему человечество так сильно любит рекурсию, но ответ, как мне кажется, очень прост — потому что мы любим всё, что ставит нас в тупик. «Мы любим всё, что ставит нас в тупик» — это, кстати, строка пятистопного ямба. Стихотворение «В полдневный жар в долине Дагестана...» тоже написано пятистопным ямбом. Вот вам ещё рекурсия — ну так, с натяжкой.

Только, знаете что, я уже устал от всего этого... этого. Должен быть какой-то другой выход, кроме постоянного возвращения в начало, самозамкнутости. Иначе как-то вообще не весело жить получается. Мне гораздо больше нравится другое стихотворение Лермонтова — «Молитва» («В минуту жизни трудную...»). Оно, кстати, тоже рекурсивно, потому что написано как бы о молитве и при этом само по себе является молитвой. Время уже почти 7 часов. Мне пора идти в церковь. Благодарю за внимание.

СТИХИ

ПОЛИНА БАРСКОВА*

РИМ

[Инне]

Николай Заболоцкий стоит у моста
Полдень — улица невероятно пуста
Речку слабую видно до самого дна.
Жизнь Вторая была ему странно дана.
Вроде он уж не тот его стих уж не тот
Свет скудеет гипербол мелеет литот
Дидактичен становится беден.

.....

Вот монахи бредут от обеден
Вот собаки бегут вот монахи бредут
Город жирный лежит как собрание ведутт
Покрывается пеплом и зноем

.....

Что мы, собственно, знаем?

.....

Разделенный на части рукой палача
Криво склеенный Богом обратно
Он глядит как неровные пятна
Город носит крича и урча.
Все чужое — сам воздух и самый язык.
Он к чужбине и к чужести сразу привык:
Сам себе он чужой совершенно;
Так Олейников ныл и Агамбен учил —
Хороша жизнь нагая/чужая!
Что впускают ему внутривенно
Похоть воздуха дрожь урожая.
Жизнь любая! Осталось немного годков
Как лекарства желательных нежных глотков
Что угодно! пусть лживых, пусть гадких
(как брюлловские мальчики — гладких)

Смотрит в землю, как/будто он что потерял.
Рим-Петрович ощупывает матерьял
И поэту надменно вручает.
В предвкушеньи его в предвкушеньи себя.
Улыбается, жалкий пиджак теребя.
И от позднего счастья скучает.

**Осень: Стихи из отрывного календаря
(за Кузминым).**

О.

1.
Дышу и чахну о тебе,
Как перламутровка с ТБ
Среди скукоженных камелий.

"Душа" рифмуется с "дыша"
"Стиша" рифмуется с "спеша"
И осень — поезд запоздалый —
Ползет, вздыхая и шурша.
Вдохнешь однажды, ну и вот —
Она внутри тебя живет,
Как смертоносная бацилла
Иль страсти проржавелый крюк,
Глядится в даль тяжелых вод,
Как зачарованный урод:
Все в осени начальной мило.
Особенно тот первый миг
Особенно тот первый лик
Дрожанье — воздух перемены
Убожество и блеклость — и —
Как реки скрывшиеся вены
Глаза прозрачные твои.

2.

Солнце клонится мое
Меланхолии
Ну че
Черное и серное
Я дышу в твое плечо:
В мире нет его бедней
В мире нет его бледней
Скоро осень нам убавит
Света —
Скосит трудодней
Скоро осень в жадный рот
Нам нацедит темных вод
Трав скукоженных положит
Злыми травами набьет.
Будет плакать рот сухой
Полный углем и трухой
Где мой снег? Желаю снега!
Инея и льда! но вой
Ничего не утолит:
Солнце черное болит —
Верить в чудо возвращенья
Не желает не велит.

3.

Приближается время утрат:
Я бреду, добродушный кастрат,
Меж соцветий, тускнеющий бряк,
Каждый знак — окончания знак,
Каждый пестик — в предчувствии зла.
Я бреду, агрессивна и зла.

Ничего не поправить уже:
Кот на сером лежит гараже
Чиж и еж у (меня)/него на душе:
Светлоглазый Свирепый Макар
Смотрит время предательств и кар,

Усмехается делает карр:
Мой Олейников, кто ты такой?
Помесь злого веселья с тоской,
Жирных лилий и трепаных астр.
Ты уклончив, изменчив и остр.

Словно августа крайняя плоть
Черных рек охладевшая гладь
Дружб отравленных сныть.
Цифр твоих насекомых укор
Цифр твоих насекомых урок
Поздний август — в трагедии хор.
В дар разлуки — неверный зверок.
В дар разлуки — неверный зарок.
Зарекаюсь и тем же клянусь
Зарекаюсь, но тут же вернусь
Зарекаюсь и тем же смеюсь
Зарекаюсь и тем же боюсь.
Страсть свою умножаю на грусть.
Страсть свою умножаю на спесь.
На сейчас умножаю на здесь.

Фантазия: Nightmare

Стасу Мокину

Синий платочек и шар голубой
Пали с опущенных плеч:
Мы не увидимся больше с тобой,
Милая страшная речь
Твой непристойный грохочущий звук
Меланхолический рык
Что-то сошли с изувеченных рук,
Стали забытый язык
Стану не я принимать твою дрожь,
Короновать твою статью

Стану не я обнимать твою ложь,
Прикосновением стыть
С вырванном мясом внизу живота
Буду мычать завывать
Жалом торчащим из нежного рта
Чуждых чужих забывать//зазывать.

Проблема перевода: Humility

Так люблю это слово ласкаю
Но не умею не знаю перевести
(а ведь ласкать слово это именно переводить)
Приниженность низость скромность
Все разнообразно не то.
Уничуждение
Осознание, как говорил мне мой собственный Куильти
37 лет назад
В устье Невского:
Жизнь начнется когда ты очутишься
Когда ощутишь —
Эта жизнь причинена не тобой
Разбивается не о тебя
Но о что же?
Что может быть важнее меня думала я расставаясь с ним?
Грязно лиловый снег февраля похожий на свекольный салат?
Безобразный позднесоветский автобус?
Равнодушное молчание родителей вместо искомого “уже так поздно
где ты была”?
Как и написано в Лолитах Набоковым
На всех его языках — мой Куильти умирал.
(Он умирал страшно и долго
Ласкаемый калифорнийским рассветом).
Характерно, что как и в первоисточнике, он не знал, за что умирает,
Что его, так сказать, нашло:
Поскольку я была для него ничто —
Он и был виноват ни в чем.

И вот когда его смерть закончилась и ненависть моя вся опустела —
Я выдохнула и увидела,
Сколь утешительно оказаться
Не тем не той не объектом зависти не субъектом.
Ты — первый
мне дал познать мою невидимость
Мое несуществование.
Humility
Можно перевести как ирония.
Какая ирония: то же самое раннее калифорнийское солнце ласкает
мое симпатичное загорелое живое лицо, что отвернулось от твоего
уродливого мертвого лица.
"Я стал уродлив не приезжайте прощаться" — жеманился он в письме
напоследок.
Humility — смиренное принятие отсутствия любви, искупаемое
волнующими декорациями:
Калифорнийский свет расступается.
Крыса спешит по делам.
Лепесток магнолии преграждает ей дорогу, разнузданно благоухая.

Н.

Вуф вуф
Вульф вульф

В Блумсбери-сквере собачка/горошина
Носится среди огромных цветов
Несколько заполошно.

Я лежу на траве
Разница во времени с Калифорнией ищется в моей голове —
Нет ли там стоящего чего,
Но кроме белесоватой ночи,
Как чай размешанный в молоке,
В ней нет ничего.

Девственная, но действенная Вульф
Сплетает слова из времени.
Нежнолицы над Лондоном облака
Прносятся.
Соблазнительно выглядят шатенки и река.

Царапай царапай моя царапка.

Похожая на драгоценную жабу
Похожая на мартовскую снежную бабу
Становящаяся под воздействием
Все более прозрачной и кривой.
Каравай! Кого хочешь выбирай:
Вот этот камень вот эту войну
Вот эту вину или вот эту вину.
У Вирджинии снова начинается заплыв —
(Это будет ее последний заплыв).
Она погружается редющие волосы заколов.
Приятная рыбка заплывает в её рукав.

По мнению Министерства юстиции Российской Федерации

*НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН И (ИЛИ) РАСПРОСТРАНЕН
ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ БАРСКОЙ ПОЛИНОЙ ЮРЬЕВНОЙ, ЛИБО КАСАЕТСЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА БАРСКОЙ ПОЛИНЫ ЮРЬЕВНЫ.

ГРИГОРИЙ БАТРЫНЧА

Книга открывается на оглавлении
Там — условная единица времени
Бумага разрезается на две части
Весь мир — в её власти
музыка прерывается на последнем аккорде
с ней не спорьте
не хватило парочки децибел вокала
пора начинать сначала

19.12.24

росчерк пера, капли чернил,
он где-то был и уплыл.
станет травой на мостовой
двери открой — в бой.
завтра — зима
будет сама
себе выбирать гостей.
эта зола сводит с ума
змей через несколько дней.

27.10.24

тишина не делится пополам,
а только возводится в абсолют.
капля воды отражается в световом луче.
произнеси забытое заклинание,

взбудоражь пыль, разруби безмолвие,
запусти процесс возрождения,
начни вспоминать будущее таким,
в какое хочется возвращаться.
отсчёт пошёл,
капля лопнула,
луч достиг своего начала,
ставок больше нет.

21.03.25

ПОИСК

эпос (мини :))

I

из забытых стран из далёких материков
пришли люди, объезжающие быков,
навязали свой быт, навязали своих богов
набрали в карму долгов
их руки облагородил сухой песок,
их линии жизни вились наискосок,
злой рок пробирал от корня и до ствола,
похожего на слова.
в дороге они прошли мириады рек
немногим из них удалось пережить побег
их дети на землю падали, растворяясь,
но двери не отворялись.
пришедший первым начальное имя спрятал
и «матер» и «патер» с холодным небом сосватал.
названием древа далёкая песня тлела,
пропущенная несмело.
со временем стала сбивчивой перворечь,
забытый мотив нельзя из неё извлечь,
но можно услышать «деус», читая «диво».
в наскальных рисунках прячется наша дичь,
наполни её водою и увеличь

глиняной нитью в букете декоративном.
будет сырое зерно наполняться смыслом,
преображаясь в язычестве клинописном.

II

шёпотом веток распухнет слово над морем,
войдёт в корабельные мачты безудержным треском,
перечеркнёт острова, не оставив привычных названий,
светлой надеждой наполнил заблудшие души пеласгов,
вечным огнём обожжёт филистимлянам новое имя.
ветер шумит над пустыней, не знающий горя:
«вас почему называют народами моря?
будьте покорными, дети сурового моря».
вновь над широкой рекой появился луны иероглиф,
плачет песок под копытом кентавра-гиксосо,
время стирает истоки великих династий,
время играет с судьбой недалёких народов,
нити меняют узор, разбиваясь о грань пирамиды,
Бог забывает себя, назначение птицы не вспомнив,
птица летит, чтобы в небе создать иероглиф,
месяц сменяет луну, на воде надписав иероглиф,
Бог забывает себя, превращаясь навек в иероглиф.

III

ихтис, ихтис, где ты был,
почему про нас забыл?
мы ловили человекoв именем твоим.
ихтис, ихтис, в чём беда,
почему вокруг вода?
мы творили в час ответов и опять творим.
Бог Авраама, Исаака, Иакова,
будь для всех надёжным и одинаковым!
Бог тех, кого мы не знаем,
скажи, почему ты не с нами?

Мы, ищущие новую веру,
нашли палеолитическую венеру,
мы, познав её тело, парили,
отдавшись воле Девы Марии.
Мы, видящие ложное небо,
говорим с тобой изысканно и нелепо,
мы твой знак исправили ныне —
перед тем, как стали живые.
Нам привычка думать привита
вместе с глухотой алфавита,
мы теперь выходим из комы
вместе с языком незнакомым.

голос, раскалённый добела,
отпевали росчерком пера
и несли купаться в молоке
по тугой, натянутой строке

нам сегодня ничего не жаль —
мы всё также хмуро смотрим вдаль
там скопцы копают котлован,
усреднённый по чужим словам

02.09.24

определи по окнам возраст здания,
расположи в порядке возрастания
придурков, потерявшихся в подъезде
пересчитай, потом сложи их вместе.
я дёрнул дверь — она со мной прощается,
но домофон в руке не уместается,
и, поддаваясь чувству опьянения,

я снова превращаюсь в объявление

16.09.24

на маленьком плоту
есть город золотой,
мы в никаком году
войдём туда с тобой,
с черникою в глазах,
с кораллами в руке
ты взвесишь на весах
всё то, что снится мне.
я тихо уплыву
искать твои весы,
и превращусь в траву
невиданной красы,
и в золотой заре
неведомого дня
ты взмокнешь на жаре
и ляжешь на меня.

29.05.25

ЕЛИЗАВЕТА ГАРИНА

LINE FEED*

* Перевод строки

Абсцесс первых впечатлений

Антиматерия красоты — вода в межкамье
плещет и тиха, мыслит одним
тараканьим ухом на злосчастье маскаронам
переползет и увеличит разрыв
стрекозы в подвенечной фате
приколотой площадной иглой

Ненаполняемая ванна как боязнь темноты
Криков мартовских котов
Кар кар кан делябрами насилowanными
Утопленных бродяжных детей
Я почти стала им оградой
Квадратно-очерчена

пряма
царёва поступь невротичных рук
не знающих где их начало
(что уж говорить об окончании)

И куда прикажешь засунуть вербатим?
В чью холодную постель?
Продолженьем каких жидкостей он станет?

Пока я разрушаю Петербург
в нечеловеческом ресурсе
в тени Смерти
не дает стать ближе — софиты, овации — ее
и там
на пятой ступеньке ниже
дует гастритный воздух будней

глотает серафимов с геолокацией Дома Витте
мир достает из себя

как из забитого стока

пряди розовых спутанных волос
накормить всех голодных

*

Сопли капают прямо в Фонтанку
Мертвые тянутся, подставляют рты
Для них эта вода живая
И маргиналы в дождь усаживаются на понтоны,
Смотреть в их лица —
Стариков, младенцев, совращенных невест,
Смотрят, как стареют от каждой выпитой капли
И именно тогда холодный ноябрьский воздух
теплеет недопрожитым августом

*

Это не "питерская погода", это хаос внутри
Тебя
Твоя шестидесятая параллель
Гнилых болот Приневки — ментально больного Петра —
Наложение дорожных карт и иллюзий
Заградительная линия буйков, что дальше реальной
Расшаталась
Плитка Малой Садовой
И Сибирь сходится с Голландией
Лондонский снег в столице, снег в Царском Селе
Моросянка-морзянка щекочет промокшие ноги
Этакая сыворотка-правды
До края тебя выжмет на том самом краю теб_
Порося/щая вода визжит
Следами куч пролетевшей кареты

Жметя, милуетя там господин-гражданин
Подслушивая стоны из комнат простых девок
Ежится, печется плотью-душа,
Не желая пресмыкаться под хлыстом возчего
Сколько ж можно? До коли еще?
Сколько лет та тебе, милая? Пятнадцать есть?
Гибнет, не прожив развязки

Банальна и хороша
Правда
Открывшись в замочную скважину
Оправившись идет как ни в чем не бывало
Так и не было ведь? Что ж придумываешь?
Проклятый гад
Изморось треклята
В пальмовое масло и сою обернуть, закатать
Связанную тряпкой голову
Чтоб отныне здесь и сейчас была
Сидела на цепи у набережной Грибоедова
И не ехала б ни в какие Персии
Тут тоже можно переждать крики эмигрантов

*

Приезжие нарушают уклад
В вагоне снимайте рюкзаки
Авоськи, пакеты из "Ленты", "Магнита"
Здесь не принято так
В бардель входят без лишнего
И выходят без избытка —
Ровность знанию цены
Продажи себя:
Не зная знаю как из подворотни выйти
Здесь когда-то жила. И раньше
Протухала в их латуни и

Вода набережных
В поддон холодильника —

Его никто и не мыл вовек, —
Воробьи по краю
Скачат вместо Персефоны
Пользуясь избитостью фраз
О теории Эйнштейна и Мёрфи
Перекрывают кислород
Эрекции на Делёза
Нам мало, мы не доели

*

Птицы, цветы, голоса
двигаются из меня по родовым путям
через маточный зев подземки
совсем не так как ты их во мне зарождаешь

У них — запах жареного — тучности жизни

Тревожность зашкаливает от одного его звука
Превращает меня в зеленую падальницу
Над кучным холмом твоего локтя
С задержкой в семь смертных дней

Вокруг все спокойны

И это все сегодня было
И по_грузилось на дно листа, с_хвратилось
Черной дырой
Чтоб кто-то заглянул в ее зеркало
И себя отраженья не заметил

*

Дворцовая площадь как клавиатура
Затерты а,п,р,о,е,н,к
До/в залипания клавиш
С Невского до Василеостровской

Уши закладывает
Звуковая сирена (ревет) революционно
КУДААААААА
В горбатый рифленый асфальт

Я посреди площади я расстрельная колонна
Еще колонна еще колонна это тоже я
Перемена формы- я- Обуховская оборона,
Бомжиха, завернувшаяся в куртки,
И спит в навесном переходе
Я — что смотрит на белые человечки
Тротуарных дорожек и вспоминает я-
Бомжа-Тутанхамон в саркофаг
Влажного асфальта,
Кровавое ведро женской общаги,
На голубей, подбирающие в купель
Мой стокгольмский синдром,
Сморкаясь в сторону

*

Распотрошенные тела голубей
Чайкой-обозревателем
Пробита по центру грудная клетка
Так и ты убиваешь Я-есть
Жертва и тиран в одном теле
Под отфильтрованным лицом спокойствия
Выученных жестов
Что никого не смогут обидеть
Смотришь из дыры в груди
Петербургской скорлупы правильности и порядка
Смотришь на звук ахеронских труб елизаровской котельни
Словно дождевой червь, высунувшийся на поверхность
Поводишь телом в бой Царь-колокола
Передразниваешь па полонеза и вальса
Нетерпеливых балов Анны Иоанны

И проваливаешься обратно
Этот город проваливается в тебя
В ту дыру,
Что стала темницей голубю.
Голубь выпархивает из нее
С оливковой ветвью
Вместо грудины

Подлетает к тебе
Пристально смотрит желтым глазом в глаза
И как победитель принимающий свою победу
Отклеывает твою плоть

ВЛАДИМИР ЕМЕЛЬЯНОВ

Новые стихи

С НАТУРЫ

Несколько кот на капот пришло,
Несколько кот завело мурло,
Месяц котябрь, заперт подвал,
Кто бы хотя бы поесть подавал?

Мимо хозяйка гуляет с псо,
Псо выражает такое литсо,
Но не боится несколько кот,
Только лежат, округливши..., но вот,

Вот выдвигается дворник Ахмед,
И появляется щедрый обед,
Несколько кот покидают капот,
Но черная птица поесть не дает,

Черная птица по имени вран,
Полная мудрости варварских стран,
Быстро цепляет еду на уду
Толстого клюва на полном ходу.

Несколько кот остаются внизу,
Птица им с дерева кажет козу,
Несколько кот не ложатся в кровать
И оставаются офигевать.

11.12.2024

ДЕТСКИЕ СТИХИ

Почему все так непросто?

Завтра папе девяносто.
Он любил со мной дружить.
Он хотел еще пожить.

Мне внезапно позвонили
И об этом сообщили.
Врач любил смотреть в окно.
Жаль, что умер он давно.

Как я принял это горе?
Как наплаканное море.
Мама плакать не смогла.
Мама тоже умерла.

Я стою на перекрестке,
Собираю в небе блески.
Если сверху посмотреть —
Все приходят умереть.

Города и тротуары,
Где в обнимку бродят пары,
Словно снятые в кино —
Все покойники давно.

Только это если будешь
Ты на скорости земной.
Ну, а если ты прокрутишь
Все на скорости иной —

То увидится, что нормы,
Лики, крики, образа —
Промежуточные формы
Между пред и между за.

Миг — и видно превращенье,
Устремление туда,
Где другие ощущения,
Завоздушная среда.

Миг — и новое отлито,
И открыто, и кричит,
Как в нем прошлое забыто,
Как грядущее звучит.

А потом оно на свете
Остается жить одно,
И не верит ни в бессмертье,
Ни в прошедшее давно.

16.06.2025

28.06.2025

Я спросил у кота, что такое тукдам.
Он ответил, что знает один тыгыдык.
Я у дятла спросил, что такое тукдам.
Он ответил, что знает один лишь туктук.
Я спросил у часов, что такое тукдам.
Но часы мои знали один лишь тиктак.
Я спросил у прохожего, что есть тукдам.
Но прохожий на это ответил "тэктэк...".
Я спросил у митька, что такое тукдам.
Но митек, запинаясь, ответил "дык...дык...".
Я спросил у монаха, что значит тукдам.
Но монах был не тот, и ответил "свят-свят!".
Я спросил Шредингера, что значит тукдам.
Он ответил, что спросит. Потом. У кота.

12.07.2025

День, еще день, три и четыре —
И снова на месте.
Что происходит в закрытой квартире,

Когда я в отъезде?

Наверное, ангелы сходят с икон
И молча творят справедливый закон,
Потом с фотографий выходит семья —
Мой папа, и мама, и бабушка, я

Лет в десять, и все начинают в ней жить,
И дружно квартиру свою сторожить.
А больше там нет никого из теней,
Поскольку мы первые жители в ней.

День, еще день, три и четыре —
И тихо в парадном.
Тени, все тени назад улетели,
Вернулись обратно.

10.02.2025

В аптеку что-то прилетело
И отдало в фонарный столб,
Теперь тут даже улиц нету,
В репертуаре только ночь.

Умрешь — начни опять сначала:
Сначала улицу построй,
Верни фонарь перед аптекой,
А там и стекла подвезут.

28.11.2024

БОРИС КУТЕНКОВ

I

Так смертно и дымно, как будто бы птицу убил
и звёзды столпились и в уши горят недомерку:
«Зачем ты младенца, морпеха, голубку убил,
Господнюю утку, и любку, надюшку и верку;
о птице лишённой, мы Господа свет подвесной,
о птице лишённой, — мы сёстры, мы слева и справа», —
из тени взывают орфея колючей блесной,
из тени лесной «голубика — зовут — Борислава»,

— Ты ангел морфлота, — ей шепчут, — ребёнок, пророк,
ты пепел и Кассиопея с горящих полотен,
твой спешный убийца в аду, суетлив и двуног,
и свет вопрошает его, незернист и безводен:
зачем он голубку мою, бесприютен и мглист,
бессмертное выжать во здравие жадного мага;
ты — белое пламя, он — автор, литерацентрист,
будь проклят, булгаков, горящая девка-бумага,

он тёмное что-то, дай смертью его обниму,
неладен, огромное небо доставший из ножен,
лети, дорогая сестра в петроградском дыму,
пилат, говори, обезвожен

II

два срезанных шекеля — принцу и людоеду
весь конь огневеющий — гиблому конокраду
я умер во сне по горящему саду еду
на тёмном осле по горящему еду саду

там голос цитатный тридцатого жара пыла
горящим самоповтором из трубки жутко
зачем вы убили елену мою людмилу
сладчайшую голубику господню утку

зачем же вы белую птицу мою лишили
сестрицу дурищу небесную бориславу

я господи доведён я монета шекель
я всё за еду и питьё колбаса и мясо

и белую шею срезает моей голубке
и свет выпивает блудливый иерихонский
сим-сим симфонический
просиявший горем

III

там снег идёт и гиблая голубка
мне говорит я мясо я калека
я нежный труп и неблокадный зальцман
и всех убью за воду и зерно

дымит хохочет пьяным попугаем
я образ твой ты в нём не узнаваем
и пью уже не воду и не кровь

сигарная раневская россия
и не шепчи мне аня аликевич
что свет не прорубь а здоровый голубь
про буквы из любого солнцепада
про тексты из любого смертепада
горенье птицесмерти человекной
из горя и горчичного зерна

и снег идёт раневский и гулящий
уютный богомерзкий беломорский

идёт идёт уютный смертеснег

IV

Леди долго руки мыла
Леди долго руки тёрла
Эта леди не забудет
Обезвоженную птицу

Мистер Стрикленд у холстины
И черна слеза младенца
Ничего совсем не стоит
Ни стихов совсем не стоит

какой-то странный сон где голым едешь в дождь
на гибельном осле среди горящих вишен
сквозь темноту и бабушку зовёшь
мол бабушка скорей но бабушка не слышит
но бабушка сама сплошное сон-тэвэ
— ты сон, — твердит, — уйди, ты белых птиц убивец,
ты беглый виноград о стреляной траве, —
и речь её дрожит от голубых кириллиц

— не трогай не бомби мы на руки повис
не ели земляник и города не брали
мы ямка смертесвет и потаённый рис
и ярцев ростислав о беспилотном рае
уже выдавшем всё тювить и птицесмерть
проставшее огню прощённое дебилу
не трогать нас в огонь и в страшное не сметь
живое приобнять елену и людмилу
хранить и смертенить и в пепле и во зле
мы лялечки мы брат но на руки не стоит
в последний целовать и дальше на осле

сквозь облако густое

гостиничный ужас описан, но нет, не болящей татьяной:
в лазури смертельное бьётся и в голое плачет окно —
— я мелос, — жужжит, — заблуждённый, я ответ подруги непьяной,
дай имя, — взмоляет, — дай имя, я рай, и зерно, и темно,

я тоже, как ты, смертесветна и тоже в быту бестолкова,
дай имя, дай имя, дай имя, так страшно судьба занесла,
танцую в стекло огневое и бьюсь, что твоя волочкова,
целую невидного сына, тюремную толщу стекла, —

и жмётся, и жмётся настырно: убей, поцелуй и воскресни,
на лбу молодящейся дуры бездонный горит каравай:
— я всполох попсового детства, май-май орбакайтиной песни,
что хочешь, я рай эмигрантский, пожарче меня выбирай, —

и хнычет, и тычет по морде, звенит перебойною веткой,
одна лишь бабачит и значит ночным носогубным хо-хо:
— ты — ягода сталинской речи, беременной речи советской,
вась-вась у неё на посылках, цветущий у смерти в паху,

я речь, я порву пуповину, из неба постыдное выну,
мы оба эзоп, я молочна, твоё подцензурное «ме»,
уже не карьерий зелинский, поющий донос на марину,
не лена семёнова в смерти, не гриша батрынча в тюрьме;

мы кровка ночной земляники, темны, потаённы и дики,
спеши, мы не ад, мы другое, долой светоносные па:
не вой законной цезуры, не скотч на лице эвридики, —
орфей непрошедшего ада, геракл огневого пупа;

смотри: бородин бесполётный поёт во сладимом застолье,
темнеет больничный дашевский, хрипав рубинштейн фронтовой,
влетает пьянящий кенжеев, и все переспавшие с болью —

теперь пограничная клюква и вкопаны в свет с головой;

трепещет рубаха снарядно, струна вопрошает в рябине,
по водам гулящим, продольным за хлебом идут рыбари,
мы тоже теперь вертикальны, мы были квадрат пазолини,
молчи, губошлёп человеческий, и смертью со мной говори

I

лев гумилёв говорит оскорблённой анне:
— мама я лагерный отсвет меня ползэка
в смерти мой образ хватай на большом экране
белая земляника больная мекка
что ты бормочешь мол губы в соку отныне
в глине в малине я страшен и в свете соткан
рот-землепашец моление твоё о сыне
реквием твой высотный

что ты звенишь ах страшное дно цензуры
видишь сиянье оно неуёмный оден
выбитый рот говорящий сквозь тьму беззубо
весь незернист и безводен и к песне годен

если молчанье оно — то сыграем в ящик
роза на лапе цветёт моего азора
белый из пасти обол золочёный длящий
грецкий дымящийся полуязык промзона
если дыханье оно — то сыграем как между прочим
выстрел его земляника горит божествен
горный ташкент головой его раскурочен
дымный звеневший упавший в огонь пошедший

будем кем хочешь огня просветлённый леший
ране распахнуты страшному гостю рады
только не просверки ягоды кагэбэшной

евтуха мёда тостующей полуправды

больше не мать иисуса не сын расстрела
пела во рву приграничное посетила
помнишь кремлю усачу за меня горела
голос молчал гуталина и осетина

II

анна из крови ташкентских горящих ягод:
— сын мой ты смертевишня тебя не надо
ты эмигрантские сны погудят и лягут
кто я была сапоги целовала аду
долго с огнём обнималась и в смерти пела
ехала оду верблюду и огнееду
брат мой сиянье садового самострела
хватит
оставь
не еду

уйми романтизм
это слышать смешно и дико
лучше бы сам падишаху и пел и печень
нас не простит одуревший безводный певчий
ангел расстрельный
военная голубика

видишь
реальная смертная голубика

та что была обезвоженный землебожец
в клетке металась мертва о воде молила

хватит не нужно

и новая песня ножниц

камень огонь малина

входит воздух слюдяной, гореть и петь:
— эй, в ночи советский бонза, не дремли,
саша, саша, я теперь яблокосмерть,
за меня держи ответ, команда «пли»,
саша, саша, я теперь яблоколёт,
светлым именем иду на праздник ваш,
дай мне имя, — бьётся пламенем, зовёт, —
ты фадеев, переделкинский этаж;
я расстреляна в ночи, я белый сад,
имя райское, бродяжий сталагмит, —
бац — и мёртвая подруга лет назад
восстаёт, неалкогольно говорит:

— эй приём-приём
все зовут а я подпочва где-погде
тишина о корнесловии своём
детский хлебников с котомкой по воде
птичий певчий человеком опалён
райский пыточный в белеющем пальто
и твоих астрономических времён
мне не надо я сегодня не про то

если новая страна возникнет «стой» —
притворюсь жемчужным зреньем для ворон
если новая страна воскликнет «спой» —
в твой приду расстрельный сон тим-тили-дон

говори я свет гудящий подвесной
я страшна я пятьдесят тебе шестой

говори со мною арфа
я тромбон

I

мелом, расстрелянным белым, огнём неумелым,
снящихся новых времён дрим-ца-ца
летний фаланстер подсудный стоит под обстрелом,
так говорит онемевшему небу отца:

— что ты о дыме обнявшем, истце полубелом,
синтаксис дыма и пепла, гудящий фагот;
новым и страшным приснюсь, нерасстрелянным телом,
давай узнавай меня, свет тебе в рот,

я блянье чёрной овцы, я ползэка, полсына,
синтаксис неба, во рту симфонический кляп,
всё перепуталось — ножницы, камень, малина,
всё перепуталось, пап,

не разобрать — мы рукавные речи шаманов
или шаманская шварц, виноград-полузверь;
в небо иовий кулак, доведённый шаламов,
или цветок из говна о занёбном теперь,

хрящик советский, губами из досок и воска
дай говорить сквозь ночной переломанный зэк:
родина — яблоко, райский поэт — булатовский,
смертный цветущий обугленный полуязык

II

— дымшиц а дымшиц ты врал почему почему
о мандельштаме погибшем и сделал туристом
— мама я дым и горел в бесконечном дыму
в соре возился совочком ночным и нечистым

— дымшиц а хочешь воронеж ли владивосток
бирка к ноге и завьюжная нищенка надя

— мама мы синие ягоды смерти будь спок
соком измазанный край в ежевичной тетради

ягод-яго́ да мы все смертесок теневой
скроемся в синей траве нешуршащ и неистов
— саша а видишь горит синеокий конвой
вместо поносных смердящих твоих эвфемизмов

— вижу но вышел же ссыльный велик и гудящ
мелосом синим тенист наплываем обкорнан
— саша беги же он песня он сросшийся хрящ
будущим гиблый и дикий ночной законный

кто ты теперь для него
переломанный мел
прыщик на попе советской пуглив и чернилен
в жирное масло швырнёт беспощадный чупринин
слышишь подходит шубинский шумит жэ зэ эл

— слышу не слышу но в горле моём пастила
сон всероссийский и крепко держу пастилу я
праздничный торт и сапожника мышь родила
папа входи и светлана люби аллилуйя

III

за этот фаланстер в огне, двуязычные па,
за рому в ночи тель-авивской, за ростю в тбилиси,
малиновый полуязык о не спасшем па-па,
протезный, отцу и огню, весь иовий и лисий:

— я тоже отец, я куриная участь в яйце,
истец обгорелого лба, обезноженный дымов, —
за свет в обожжённом лице и ночное це-це,
за новое небо гудящих твоих рецидивов,

за это подсудное речи моей мочевой,

за чёрную пустошь моих полуслов-полукровий,
за хрящик советский, ходячий её плечевой,
и маленький русский язык молодой и коровий,

за пыточных грядок ежовую бабушку-сон,
неземлю обмытых её окровавленных леек, —
в лицо — на тебе, восемнадцать, и плюс, и — моче в унисон —
нечеховский сад невишнёвый агентских наклеек, —

фадеев потёмок тебе, неповадное штоб,
привязанный дымшиц к ноге мандельштама, —
и свет прорезается чистый в обклеенный лоб,
как новое тело, восходит правдивая мама

ПЕТР КРАВЕЛЬ

СПЕЦОВКА

Смешна моя зарплата.
В спецовке как в цепях
орудую лопатой,
уродуя себя.

Обозван, а не назван.
Мне родина — мираж,
а здесь жизнь — партизанство,
спецовка — камуфляж.

Весь целиком помятый.
Десятое уже —
заплата зарплатой
прореха на душе.

И в затхлой раздевалке
я перевоплощусь
в себя. Домой вразвалку,
уставший, потащусь.

Там в зеркале — спецовка,
в спецовке — пустота.
Такая перековка.
Такая ерунда.

Нет шеи для верёвки,
нет рук, нет ног, нет рта.
И сброшу я спецовку,
исчезнув навсегда.

ИЗ ПАРАЛИТИЧЕСКОГО ЦИКЛА

5. Второй сон паралитика

Приснилось мне, как из моей руки
прорезались брюшные плавники,
а на ладони жабры вдруг раскрылись,
и кожа заблестела чешуёй.
Мне снилось, будто это мне не снилось.
И рядом кто-то наблюдал со мной,
как, отделившись от меня, рука
в припадке билась, мучась и муча
меня своей беспомощностью. Как
писатель Достоевский при падучей
когда-то трепыхался, так рука
от кончиков ногтей и вплоть до локтя
дрожала, вся искрясь жемчужной плотью.
Я близко, а она так далека.

О рыба пятипалая, ты больше
не часть меня, ты отнята отныне.
А рядом он — безмолвный постановщик —
со мною наблюдает за твоими
мученьями из пустоты своей.
Мне кажется, я слышал его имя —
Морфей.

2. Утро паралитика.

Будильник зазвонит на расстоянии
протянутой руки, но протянуть
её к будильнику не в состоянии
я и не в состоянии уснуть
опять, пока звенит он. Как же хочется
схватить его и выкинуть в окно.
Само собой, само оно закончится
не скоро — потерпеть мне суждено.
И я терплю, выкрикивая гласные
во всю гортань, лишённый насовсем
согласных — они больше не согласные

быть частью моей речи. Между тем

войдёт сиделка из соседней комнаты
и выключит будильник, осмотрев
меня, лежащего в постели скомканной,
как неодушевлённое, предмет.

2Д. 17Ч.

ЖД вокзал. Новороссийск.
Плацкарт до Екатеринбурга
2д. 17ч. трястись.
Заранее достану куртку.

Тут лето, там уже зима.
Билеты смотрит проводник.
Казарма здесь и каземат.
Ест козинак рябой мужик

на боковушке рядом. Пять
минут осталось ждать, потом
2д. 17ч. страдать
в вагоне, что набит битком.

Курортники и дембеля,
мамаши с шумными детьми.
В дорогу взял читать Золя.
Экскьюзмуа, о, монами,

рябой сосед, не обессудь,
я здесь не для бесед с тобой.
Преодолею этот путь
наедине с Эмиль Золёй.

Там трагедии и жерминаль.

Тут заварная вермишель.
И вдоль степей мчит поезд в даль,
где ждут рутина и метель.

ОДА ДЕВИЧЬЕМУ ПЛАЧУ

I.

Кроме наших выверенных виршей
есть ещё на свете плач девичий.
По чему — неважно, это лишнее, —
важно зафиксировать в обличии
ямба или дактиля, пожалуй,
плач этот, который слабость/сила,
и неважно, где его начало,
и неважно, что его вскормило.

Вот лежит, калачиком свернувшись,
под щекою след от слёз темнеет,
и в такой момент я безоружен,
крошечен кромешно перед нею.

II.

Кроме перелива трели птичьей
есть ещё на свете плач девичий:
вот она, калачиком свернувшись,
чувствует, как зеркало души
отражает некий внешний ужас,
мне не удаётся ей внушить
ложь о его ложности, поскольку
сам не верю, что в него не верю.
Липнет к тени тень у нашей койки —
чёрные, взлохмаченные звери

в оргии безумной вдруг сцепились,
ужас как итог их блуда вылез

птенчиком, что куцыми крылами
нежно обнял, впитываясь в нас,
и внутри нас, смешиваясь с нами,
нас заполнил трели его лязг.

III.

Вот бы довести до слёз девицу
юную, слезами чтоб напиться.
Пусть лежит, калачиком свернувшись,
под щекою след от слёз темнеет,
рядом быть и всхлипы её слушать,
словно птичью трель в тенях аллеи.
В ней иссякла сущность человечья,
и она всем телом соловееет;
слёзы бьются в простыни картечью;
я рассеиваюсь рядом с нею
в темноте однушки нашей съёмной.
Не было колючих поцелуев,
никогда она уже не вспомнит
обо мне — меня не существует.

Сам запамятую и не вспомню.
Невесомый, яркий и ненужный
высоко взлетает, чтобы лопнуть —
пустотою полный шар воздушный.

АНДРЕЙ ПОЛЯКОВ

БАТЯ

Среди зимы стоит такой
с больной от ветра головой
отец не питерский — московский
бормочет страшные слова
но не боится голова
что свет луны — топор петровский
что Брахма может так стоять
среди сугробов на Арбате
слова тупые повторять
пиздец да ёбанный, да блядь
руками небо сотрясать
как этот трансцендентный батя

КУЗНЕЧИКИ

Памяти Александра Миронова

I

Не мне же нежиться и толковать о лете
о травах утренних, о зореньке заречной
Ловить губами предрассветный ветер
не мне же можно, Боже, Боже вечный?

А что мне можно, я уже не знаю
я письма от кузнечиков читаю
и мухи погубить я не сумею...
Гайтан мне шею окружает, шею
как бы кладя границу голове
и философии рациональной

II

Я и сам не очень понимаю —
для чего мне эта голова?
Я в ней письма от кузнечиков читаю
передумываю дикие слова
Дикие? А, может быть, кривые?
Может быть, какие-то ещё?
Милые кузнечики живые
до чего мне с вами горячо
до конца, до дна, до Византии
до Москвы, до Спаса на Крови...
Хрупкие кузнечики живые —
православные писатели мои!

III

Я знаю, что стишки — намёк на ничего
на боль, на боль, на кровь, на девушку-разлуку
а всё-таки живу, как бы не зная ничего
и вот Миронову лижу зелёную и злую руку
не злую — ломкую... Он был кузнечик мне
такой же тихий, невозстановимый
как трр, как трр... как Родина во сне...
как тень Христа и остального дыма

IV

Заводских пустырей догорает дыхание: сажа
Нет, напрасно живу... Я лицом опрокинусь назад —
вдруг ликует кузнечик!.. Не это ли, милый мой, даже
оправдание ада?..
Но что же я знаю про ад?

СВЕТЛЫЕ ПОЛЯ

I

*Зачем тебе, читатель молодой
мои цветы, рождённые зимой? —
читай меня, когда побудешь лысым!
а впрочем, ты и так —
мой дорогой...*

Из гипсовых полей, проснеженных навеки
не ангел прилетал
как стих о человеке

Не человек стиха, на статую похожий
белея, говорил
продрогший и прохожий

Что ангел? Тот же снег. Скажу тебе об этом
Я вижу:
ты стоишь и хочешь быть поэтом

И косточка ключа (холодного зимою)
приподнята к дверям
четвёртою рукою

II

По счёту нищеты...

Ни сверху облака бескровного
ни свиста русского окрест
ни таракана тошнотворного
ни Ялты — города невест

Мне даже слова не достанется
родного слова моего
Но что-то тянется и тянется —
и нет светлее ничего...

III

Зимы расплата благородная
вот эта мёрзлая трава
такая русская, народная
как будто ноты и слова

Когда душа под снегом мается
и песни грустные поёт
ей что-то снится, что-то тянется
и что-то скачет и клюёт

Январский, стало быть, воробушек
дурной копеечный певец
клюёт, клюёт её, как хлебушек
и убивает наконец

IV

Озябшие руки возьму, поцелую, не горько?
Зима синевато кругом, словно кубик, стоит
Наденем скорей свитера и дурацкие куртки
и выйдем в снежки перед Господом нашим играть
Я верен тебе, да и ты меня не обманула —
когда вдруг умрём, это всё повторится опять
Посмертной зари долгожданное чистое око
откроется красным над крышами крымских домов
и я закричу тебе: «Ленка, я тоже с востока
я русское слово летящих весёлых снежков!»
Я долго молчал, наклоняя сутулые плечи
но снег шёл и шёл, и однажды я понял во сне

что Бог наделил меня праздником снега и речи
затем, чтобы слово и Ленка, и слово, и снег

V

Синей мякотью снежка
в день февральский, в дым печальный
я наполню два стишка
или нет, один — но этот
нагулявшийся со мной
в чередѣ фонарных улиц
где в снежке над головой
Сатуновский шёл сутулясь
В Симферополе земном
повредившись от разлуки
сунул я в карманы руки
повторил снежинки ртом

VI

*...а в слове «холод» снег идёт домой —
там смотрит «кто» с небритой бородой*

Мальчик и снег. Старик. Снова — снѣга падение. Мальчик
снова стоит у окна, смотрит в окно, видит (снова):
белое поле покоя
чѣрная цепочка следов¹
снова —
чѣрная цепочка следов
тянется

к горизонту... Снова
чѣй-то старик стоит у окна, поднимает голову, смотрит
(снова) как падает снег, темноту оттеняя

¹ (чѣрное — — черней, белое — — б е л е й)

светом. Видишь?

— Вижу, — говорит старик Богу, —
Господи, с какой высоты
как долго
и как легко
он всё ещё падает
этот снег!

VII

*...станут не строчки, а —
рифмы не станут совсем
снежными станут цветочки
белыми станут стихи*

Разве я знаю, когда и откуда
эта игра началась
эта зима в ожидании чуда
бабочек снежная власть?

Рифма плохая? Конечно, плохая!
Но хорошо? Хорошо —
словно в стихах, как в снегах, засыпая
в церковь впервые вошёл

Знаю заботу в четыре касанья
бабочек зимних балет —
в белых волнах мирового дыханья
всерастворения свет

То ли стекло разбивается где-то
то ли звенит в голове
то ли звезда, не дожив до рассвета
в снежной сгорает траве

Горько — не горько и сладко — не сладко
музыке на языке
В Библии летняя тает закладка
словно снежинка в руке

Знаю, что в храме, упав на колени
буду по горло в снегу
будут не строчки, а смутные тени
рифмы не будет вообще

Будет в надежде на снежное чудо
бабочек светлая власть...
Там я узнаю, когда и откуда
эта зима началась!

ИЗ ШКОЛЬНОЙ ТЕТРАДИ —

ветер? Может быть и ветер

или кто-нибудь другой
вдруг невидимо засветит
пустоту над головой —

или это планетянин
с тёмно-лунной стороны
перепончатую лапкой
тронет волосы твои —

пусть останется загадкой

словно детские стихи
сохранённые тетрадкой —

вроде этой чепухи:

«Ставрогин, Кириллов и Ван-Карамазов

однажды гуляли в посмертном лесу
Ставрогин с верёвкой, Кириллов с наганом
а Ван-Карамазов с крестом на носу

Давайте-ка, люди, хорошие люди
давайте не будем посмертно гулять
а лучше-ка будем, давайте-ка будем
друг другу хорошим стихи посвящать!»

СЕМЕН ТКАЧЕНКО

Unendlicher Morgen

когда это все закончится и из окна
выпадет снег последний наверное снег
он ещё чуть повозится где-то около сна
откроет глаза и взглянет сразу на всех

а без слёз не взглянешь

и вся эта пустота
суета и темень покажутся чепухой
как на ладони всё видишь же видишь да
жизнь проходит снег впитывается землёй

на эмалевой кухне посуда дрожит и над
кружками с чаем клубится небесный пар
что-то взять со стола втихушку вынести в сад
и у мелкого озера встать покормить гагар

пошататься по парку по берегу по реке
посмотреть на небо в проталине под ногой
что-то звенит так тонко невдалеке
вслушаешься — вот прямо над головой

и тогда поймешь что-нибудь принесешь домой
напополам с догадкой пустую мысль
это тебе это мне это нам с тобой
вечер посмертия
утро длиною в жизнь

— — —

Варе

воробей фальшивит что за птица
неприятно я хочу домой
если б ты могла остановиться
я б остановился за тобой

у меня остались лишь деревья
дворник и бездомный у метро
кто я это ладно а вот где я
это ты придумала хитро

оставайся снимком из альбома
сшитым платьем и воротником
выгони меня теперь из дома
ты возненавидишь этот дом

Москва апрель и дальше*

Накинуть плащ, проехаться на лифте
Москва молчит и двигает плечами
Под утро лужи схвачены финифтью
Я ничего уже не замечаю
Кораблик слов в груди моей недвижим
Слова вокруг разбросаны, как тряпки
Под старой обветшалой дачной крышей
А что апрель когда все так же зябко
Покинуть бы Москву, мою столицу
Уехать бы куда-нибудь без спроса
Где в зимней ртути перья чистит птица
Где звездочка с зимовки не вернется

*ничего

— — —

*«Пьяными гоняли на машине
Слушали отчаянно шансон
И вот так случайно пропустили
Поворот на Дон»
Д. Третьяков*

Ветер останавливался близко
Птицы поворачивали вспять
Слышно было только выстрел-выстрел
Кто стрелял — уже не разобрать

Волны говорили очень редко
Я к ним не прислушивался, но
То и дело слух цепляли ветки
Море море море — всё равно

Что там было спрятано листвою
Что скрывалось в ртути голубой
Я не знаю что это такое
Почему рифмуется с тобой

Правильный ответ закопан в землю
Кафель треснул лопнула щека
Сон — неповоротливое время
На изнанке иноязыка

— — —

Не туда меня носит — циклон завывает по дому;
ничего для себя или в два раза больше другому?
Я уже не хочу говорить, выбирать и трудиться:
ничего — это мало, но что-то сродни единице.

Достается же эта весна, хоть и хнычет, кому-то;
Единицы срастаются в дни, месяца и минуты.
Мне не надо — зачем мне? — квартиру засыпало пылью:
не осталось совсем ничего, ничего — тоже было.

— — —

троллейбус не для всех рука крива
я тень ловлю и выхожу из тени
зачем мне боже правый голова
зачем мне отличаться от растений
троллейбус не для всех я выхожу
из тени из троллейбуса из сада
куда тебе куда тебе я напишу
а мне туда а мне туда уже не надо
открытка не дойдет на полпути
свернет за сигаретами и пивом
я не прощу но ты её прости
москва горит краснеет перспектива
горит москва не как на той войне
а потому что май и георгины
в руках твоих в троллейбусе в окне
в забвении в другом твоём мужчине
на остановке праздничный салют
на юге казино и нет крапивы
я не поеду я останусь тут
в москве в цветах в забвеньи в перспективе

ИРИНА ЧУДНОВА

ЧЕТЫРЕ ОКНА (цикл стихов)

\окно на север\

ты чувствуешь
как влажен вязок долог мой след
который помнишь
телом

и даже если помнишь навсегда
то всё равно уже не возвратится
ни тень моя ни дрожь ни боль ни страх

но солнечным пятном играет ветер
колеблющий деревья за окном
и солнечным пятном живёт иное
тепло
и больше невозможно
держат под солнечным сплетеньем
чистый лёд

не то чтобы лежит на сердце камень —
он претворён

в изломанный квадрат на половице —
рассвет зимой бесплотен ветрен скор
ещё минута — и — мазнёт по стенам
тронет потолок
и ускользнёт рассыплется истлеет
быть может — снегом — если будет снег
у твоего порога воплотится

а ты иди

покуда он скрипит
покуда влажен след что помнит тело
покуда горек сок
и внятна даль

покуда нарезать рассвет
качающейся веткой за окном
я стану
в окно стучать распахивать ломаться

покуда помнишь телом

декабрь 2021г.

\окно на восток

гербарий
близости —
так тонко разглажены ворсинки на бумаге
заломы простыни так неизбежны
в заламах небесной заоконной тени

тени
раскачивают ветки —
ближе ближе
покуда преломившись о стекло
не распадётся лёгкий луч
на семь
тяжёлых полноцветных лент —
на каждый охотник желает знать
о том в каком укромном месте глаза
сидит фазан —

лови его лови
покуда вновь не соберётся белый
под действием земного притяженья

я закрываю веки —
на сетчатке
сгущается вращение земли

и тяжелеет ветер
в каждом
ударе
четырёхкамерной клепсидры
многократно

алеет солнце складки простыни
локальный увеличивая хаос

подушка съехала к окраине вселенной
вот-вот сорвётся за пределы мироздания —
а там слоны киты и черепаха
и василькам на наволочке тонкой не пережить паденья
разлетятся
на мириады лепестков резных

никто не знает
отчего на белый свет родятся галактики

но губы ищут стопа
а тени — ветра —

открывай глаза..

январь 2024г.

\окно на юг

сколиоз минуты —
выгибает время перекошенную спину
тень крестом пересекает стену
словно кто-то сердцевину света
впопыхах из ожиданья вынул

и пространство потеряло прочность —
скомканы виньетки на обоях
сдвинута оконная застёжка
зеркало колышется рябое
отражая щебетанье птицы

постигая неизбежность сбоя
утоляя сенсорную жажду —
горизонта яблоко глазное прорезает
самолёт бумажный
из забытых сложенный картинок —
вот бы вспоминать и удивляться

падает соломинка на спину и верблюд
не в силах оправдаться —
не вывозит древнюю пустыню
из часов песочных не вывозит
формулой цветка резной и синей
ожиданье размыкает осень..

февраль 2024г.

\окно на запад

роняя полый свет
на простыни не зная до сих пор
о времени настроенном кругами
ходить

удерживает утро плотность штор
ещё немного в положении — пока — пока не —

неявный голод не войдёт в зазор
меж веками
а кажется — веками

дав каждому не столько память — плоть
решимость немоты перебороть себя
полу-бессвязным словами
прерывистым дыханием рот-в-рот

теплом к теплу
тепла не удержать

и если надо разомкнуть пространство
на жест отъединяющей руки

то — делай это разом — вопреки
традициям миманса

раздёрнута преграда

за окном

раскруживает утро птичий шелест
двойными стрелками стенных часов ощерясь
но претворяясь солнечным пятном

февраль 2024г.

ПЕРЕВОДЫ

ИРИНА ЧУДНОВА. Из новейшей китайской поэзии

От переводчика:

При переводе я старалась, насколько это возможно, сохранить не только содержание максимально близко к оригиналу, но и просодические свойства, а также пунктуацию и синтаксические отношения лексики оригиналов.

ВАН ЦЗЯНЬЧЖАО (汪剑钊)

Биография и деятельность:

Ван Цзяньчжао (汪剑钊) родился в октябре 1963 года в городе Хучжоу провинции Чжэцзян. Поэт, переводчик, критик. В настоящее время живёт в Пекине.

В 1981 году поступил на отделение русского языка в Ханчжоуский университет (Hangzhou University). В магистратуре изучал историю зарубежной поэзии, а в докторантуре переключился на исследование китайской современной и новейшей литературы, получил степень PhD в 1994 году.

В настоящее время занимает должность профессора и научного руководителя аспирантов в Институте зарубежной литературы при Пекинском университете иностранных языков (Beijing Foreign Studies University). Помимо этого, занимает ряд других должностей, включая должность постоянного члена правления Китайского поэтического общества, члена правления Общества изучения русской литературы, научного сотрудника Института китайской поэзии при Пекинском университете и научного сотрудника Центра изучения зарубежной поэзии при Столичном педагогическом университете (Capital Normal University).

Основные направления работы:

Ван Цзяньчжао долгое время занимается изучением русской литературы и современной китайской поэзии.

Опубликовал ряд монографий и научных работ, в том числе:

《中俄文字之交》(На перекрестке китайского и русского текста)

《二十世纪中国的现代主义诗歌》(Модернистская поэзия Китая XX века)

《诗歌的乌鸦时代》(Вороний век поэзии)

《阿赫玛托娃传》(Биография Ахматовой)

《俄罗斯现代诗歌二十四讲》(Двадцать четыре лекции о современной русской поэзии)

Среди его многочисленных переводов — десятки работ, включая:

《曼杰什坦姆诗全集》(Полное собрание стихотворений Мандельштама)

《黄金在天空舞蹈——曼杰什坦姆诗全集》(Золото танцует в небе — полное собрание стихотворений Мандельштама)

《茨维塔耶娃诗集》(Сборник стихов Цветаевой)

《俄罗斯黄金时代诗选》(Избранные стихи русской поэзии Золотого века)

《记忆的声音——阿赫玛托娃诗选》(Голос памяти — избранные стихи Ахматовой)

Он также является автором оригинальных поэтических произведений:

Его стихи публиковались в таких журналах, как «诗刊» (Poetry Periodical), «人民文学» (Народная литература) и «十月» (Октябрь).

Он автор поэтических сборников 《比永远多一秒》(На секунду больше, чем вечность) и 《汪剑钊诗选》(Избранные стихи Ван Цзяньчжао).

В сентябре 2024 года был членом жюри Шестого Международного конкурса поэзии и перевода “求是杯” (Кубок Цюйши), а также читал академические лекции в Чжэцзянском университете, Северо-западном педагогическом университете и Тибетском национальном университете.

В настоящей подборке представлены четыре стихотворения начала пандемии, написанные в конце января — феврале 2020 года. Их дневниковое настроение очень ярко характеризует растерянность чувств и внутреннюю мобилизованность действий, которые знакомы каждому, кто пережил пандемию в Китае.

ЛОЖНЫЕ СЛУХИ

Заблудившийся палый лист гниёт себе дальше,
летучая мышь летит быстрее ястреба.....

Великолепная столица обернулась городом-призраком,
в котором одиночество переминается с ноги на ногу в переходах,
истязает каждого и самоё себя — истязание набирает силу.

Вот и настал момент различить правду и ложь,
рядящуюся в разъяснения и оправдания фаворитов, у которых всегда
всё гладко,
момент — удовлетворить инстинкт любопытства,
и выпустить энергию, подавляемую полжизни.

Сети и телевизор спорят друг с другом за паству беспомощных
и недалёких,
блокируют высокое разрешение каналов разума.
Слухи не из народной среды — это не прибаутки,
они заваливают ворота и баррикадируют окна, с умыслом заслонить
правду.

Но, если заглянуть за эти конструкции,
в них обнаружится тайный бункер, тёмный изъясн,
обнажающий правду в ростовом зеркале,
стекло которого с той стороны покрыто ядом, амальгамой лицемерия.

Верно, ложные слухи имеют цель среди приверженцев,
варящихся безостановочно в бурлении логики,
искусно превращая простодушные прогнозы в прекрасный сюр,
дающий толпам поле для бурного ликования
в руках перемен, где способности и умения разыгрывают акты
жестокости,
чтобы в итоге докатиться до увольнений своих хозяев,

и тогда, под звуки реквиема,
летучая мышь издаст неслышимый пронзительный визг,
и вослед загалдит воронье, улетающая....

Нет никого, знающего, откуда берутся слухи, и никого, кто знает их
точную цель.

2020.1.25

БЕЗ НАЗВАНИЯ

*«Во времена без героев
я хочу быть человеком».*
Бэй Дао

Во времена без героев
так трудно быть человеком....
Во времена, когда ложь взлетает выше летучей мыши,
честность вынуждена давать показания под пытками ложных слухов.
Жизнь попорчена,
а смерть создаёт обратную сторону вечной жизни.

2020.2.7

ГЕРОЙ — ЭТО СЛОВО СЛИШКОМ ЛЕГКОВЕСНО

В отношении природы людской доброты,
герой — это слово так легковесно,
честность и долг — самое большое, что ты оставил в наследство
живым,
какими словами выразить эту победу?
Различие в них так же ничтожно, как между разгромом и крахом.
Держаться? Драгоценная жизнь, вся целиком, это и есть то,
что невозможно выдержать и незачем, потому мы и чувствуем стыд,

а слезами не смыть преступлений, но можно пересилить печаль.

В самую эту минуту я ношу защитную маску,
в полной боевой выкладке, словно солдат в походе,
но, в сердце нерешительность, словно у крысы, собравшейся
перебежать дорогу,
косноязычен, словно мой рот набит кашей,
ты уж прости нас, мы из заурядной породы.
Воспламеняемся, светим и затухаем, но, случается, озаряем других,
и ослабевает мрак.

2020.2.8

От переводчика: стихотворение обращено к Ли Вэньляну (李文亮), уханьскому офтальмологу, который еще осенью 2019 года предупреждал о том, что его пациенты демонстрируют симптомы, очень похожие на коронавирусную инфекцию 2003 года (SARS-1), но тогда к нему не прислушались. Когда он умер в начале февраля 2020 года, заразившись от своей пациентки на приеме, его фигура быстро стала восприниматься китайским обществом как фигура народного героя настоящих дней. Позже и официальные круги стали считать его одним из самых трагичных и самоотверженных медработников, пострадавших от первой волны ковид-19.

*«В самую эту минуту я ношу защитную маску,
в полной боевой выкладке, словно солдат в походе»*

— эти строки были процитированы в большом февральском 2020 года материале ТАСС о том, как Китай переживает первые недели карантина (статья Андрея Кириллова, главы корпункта ТАСС в Пекине).

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

Обойти безымянный труп, подобно

тому, как на руинах переступить через обломок кирпича...

Перед забвением, в бушующем пламени взметнутся едкие всполохи дыма...

Проводит их не реквием, а только небесная хмарь...

Вышедшее из глины в мир суеты, вернётся частицей праха...

2020.2.23

От переводчика: образность стихотворения построена на стыке рефлексии современного горожанина и мотивов буддийской философии.

СЯН СЮНЬ (XIANG XUN, 向迅):

Сян Сюнь, настоящее имя Му Лан (穆朗), родился в 1984 году в посёлке Цзинъян уезда Цзяньши провинции Хубэй, по национальности туцзя — писатель, эссеист, поэт.

Окончил совместную магистратуру Пекинского педагогического университета и Литературного института имени Лу Синя по направлению литературное творчество. В 2012 году вступил в Союз китайских писателей.

Литературные произведения Сян Сюня (наиболее значительные его произведения написаны в прозе) сосредоточены на родственных чувствах, семейной истории и общечеловеческих отношениях, герои часто из деревни или небольших городов, представители малых народов. Публикуется в журналах «Жэньминь вэньсюэ» и «Миньцзу вэньсюэ».

Сборник эссе «Письмо отцу» был опубликован издательством «Пекин Октябрь Литература и Искусство» в 2021 году. Через исследование образа отца и семейные отношения книга отражает

духовные изменения в сельском обществе в период последних социальных преобразований.

Награды: первую значительную награду получила в апреле 2019 года, Вторая премия «Саньмао» в номинации литературный дебют. В январе 2021 года получил Вторую премию «Фэн Цзыкая» в номинации приз жюри, в ноябре 2024 года получил Тринадцатую премию «Цзюньма» (литературное творчество национальных меньшинств), в сентябре 2025 года был удостоен Шестой литературной премии «Цинкэ».

Сян Сюнь работает редактором в журнале «Юйхуа» при Союзе писателей провинции Цзянсу и участвует в организации литературных мероприятий для содействия творческому обмену.

Снег горы Цаншань, луна озера Эрхай

Минуешь гору Цаншань, минуешь озеро Эрхай — минуешь Дали.

Время — непредотвратимая, необратимая ложь.

Мои годы, прожитые здесь, словно солнце, мелькнувшее ярким вымпелом.

Годы, когда углы моих губ, дар слова и упрямый нрав истирались о рёбра жизни —

и я стал словно кожаный мяч, из которого выпустили воздух. Но эти рёбра

всё острее, и мне приходится быть послушнее и глаже, подобно овце, тянущейся к травам пастбища.

Миную эту зиму и ещё три зимы, перевалю тридцатилетие —

когда я думаю об этом, я подгоняем временем, я подгоняю время.

Лишь иногда, во сне, я чувствую себя так, словно тень, отброшенная горой Цаншань в озеро Эрхай, качается за моей спиной, и тогда в жизни, огромной, словно плато вмещающее Юньнань и Гуйчжоу, мне становится на волосок легче.

От переводчика: «перевалю тридцатилетие» (而立之年). Этот возраст в китайской культуре традиционно ассоциируется с обретением зрелости и твердой почвы под ногами (цитата из сочинений Конфуция 而立之年 "в тридцать лет я обрел опору" напрямую включена в стихотворение как культурная отсылка). Упоминание этой идиомы после описания личного восприятия возраста в образах «спущенный мяч» и «овца, тянущаяся к травам пастбища» звучит с легким оттенком грусти или иронии.

«Я подгоняем временем, я подгоняю время»: устойчивое идиоматическое выражение (时间催人 «время подгоняет человека») в контексте предыдущих строк звучит особенно остро. Время не просто идет, оно *торопит, подстегивает*, не давая остановиться, осмыслить происходящее, оказывая давление, но и сам человек ставится более настроенным достигать успеха, так как культура и общество требуют активности.

Гора Цаньшань, озеро Эрхай — главные географические достопримечательности Дали — города в провинции Юньнань, центра автономного округа народности Бай.

ЧЖОУ ЦИНЖУН (ZHOU QINGRONG)

Чжоу Цинжун (周庆荣, 1963 г.р.) — современный китайский поэт, работающий на стыке поэзии и прозы. В настоящее время занимает должности члена правления журнала «Шикань» и почётного главного редактора журнала «Синсин: Поэзия в прозе».

В 1981 году поступил на факультет иностранных языков Сучжоуского университета, а позже продолжил обучение по специальности «Международный культурный обмен» в Пекинском университете.

Его сборник стихотворений в прозе «Вне дуальности» (二元之外), вышедший в 2023 году, был признан экспертами в 2024 года как обладающий важным поэтологическим значением для современной китайской литературы.

Он активно участвует в литературных пленэрах, поэтических собраниях и презентациях книг, а также публикует критические рецензии.

Основные произведения:

Чжоу Цинжун начал писать стихи ещё в студенческие годы и опубликовал несколько сборников:

«Любовь — это лунное дерево» (1990 г.)

«Бабочка, которая не улетает» (1993 г.)

«Годы, похожие на пейзаж» (2004 г.)

«Избранные стихотворения в прозе Чжоу Цинжуна» (2006 г.)

«Вне дуальности» (2023 г.)

Преамбула: в настоящую подборку мной включено четыре стихотворения, три из них написаны во время одного из поэтических фестивалей, проходившего в конце апреля 2025 года на острове Гуланьюй (Сямэнь). Поскольку и переводчик, и автор участвовали в этом фестивале, переводить стихи было приятно, а общий опыт позволил полнее погрузиться в философскую и поэтическую ткань стихотворений.

Первое стихотворение подборки было переведено мной еще в 2023 году, когда я и познакомилась с творчеством Чжоу Цинжуна, поэтический метод которого очень ярко представляет некоторые подходы современной китайской поэзии — работу с идиомами классического языка вэньянь, как поле для пересоздания метафоры, заново осмысляющей и вытаскивающей из формульности и формальности устойчивого выражения поэтическое мясо.

Авторский подход на китайском называется «стихотворение в прозе», но это не классические стихи в прозе, как мы их знаем в русской традиции, это, скорее длинноточные верлибры с высокой рефлексивной и философской составляющей, где

велик вклад работы с устойчивыми языковыми конструкциями, многие из которых берут своё начало в классической китайской поэзии и прозе.

ТУННЕЛЬ

Дай мне хоть раз пронизать напрямик сложный ландшафт и дойти.
Путём, непохожим на путь извилистой тропки в сокровенное.
Извилистое означает ошибку.
Сокровенное — непреложно.
Туннель — инструмент. Он лучший способ обманом войти в Чэньцан.
Там, наверху — захлестнёт потоп или придавят беды горой Тайшань.
Пронизать напрямик — разве это только телесный зов?
Но и ландшафт эпохи требует быть таким.
Из пункта А в пункт Б, из прошлого в завтра, из страданий в счастье,
от тщеты к надежде.
Туннель — вот что мне даст победить этот сложный ландшафт.
Да, я слышу пение женщины из-за глубоких ущелий и дальних гор.
Я хочу петь с ней в унисон ради любви.
Я хочу объяснить подлинную любовь, дай мне только пройти
напрямик —
Молниеносно? Туннель — шаг сквозь тяготы верхних дорог.
Скрытно, но, напрягая все силы, пройти, пронизать —
Этот путь под землёй, что так долго идёт по земле.
Разрубая железо, идти напролом — неуклонно идти и дойти.

От переводчика: это стихотворение содержит семь устойчивых идиоматических выражений китайского языка, три из которых нельзя не упомянуть:

曲径通幽 — «извилистая тропка в сокровенное» (достигать цели окольными путями) — в следующих строках автор раскладывает эту идиому, размышляя над иероглифами «извилистое» и «сокровенное»;

«暗度陈仓» — обманом войти в Чэньцан (идиома из «Троецарствия»), означает действовать скрытно, прикрываясь мнимыми целями;

«斩钉截铁» — дословно рубить гвозди и резать железо — действовать неуклонно, категорично и твёрдо.

Мне было важно сохранить этимологию устойчивых выражений китайского, чтобы приблизить образный ряд в русском к китайскому оригиналу.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ К ЦИКЛУ «СОЛНЕЧНЫЙ УТЁС»

МОЛЧАЛИВЫЕ ВОЛНЫ

Шу Тин, с почтением

Встречая рассвет на острове Гуланъюй, я поднимаю голову к небу.
Так хочется отыскать лунный отблеск девятнадцатого столетия, чтобы
прозрачная ночь крепко сомкнула волны вокруг тела острова.
Кто слышал звук прилива, несущий свет?
Выпив несколько кувшинов цзиньмэньского гаоляна, я прогуливаюсь
в одиночестве.
Лепесток за лепестком, бугенвиллия закрывает на ночь бутоны,
прячет аромат, и цветы засыпают.
Вековые баньяны и кокосовые пальмы, разбуженные уличными
фонарями, так и стоят в полосе моего зрения.
Я всё иду и иду.
Пока весь остров Гуланъюй не станет песчаным пляжем под моими
шагами, пока морская вода начала лета не станет отдавать звуками
барабана, а я вдруг не обнаружу, что и сам могу быть таким же
нежным, как эта вода.
Пристально гляжу в морскую даль.

Дубы, вышедшие из-под пера Шу Тин, словно стройные двухмачтовые яхты в море воспоминаний.

В бескрайности не говори о бескрайности.

Просто смотри на прибор, смотри, как потаённо спит звук барабана.

О, Гуланьюй, в 37 минут по полуночи, сердцебиение от выпитого алкоголя обнажает всю тайну морских сил.

Это свобода юности проглянет в морском просторе, волна за волной — одна волна выше другой.

26.04.2025, рассвет

остров Гуланьюй

От переводчика: Шу Тин — известная современная китайская поэтесса, представитель «туманной поэзии», автор адресует к ней, называя её в посвящении «старшая сестра» (уважительная и тёплая форма обращения, подчёркивающая лирический характер стихотворения).

Остров Гуланьюй — остров в городе Сямэнь (провинция Фуцзянь), в XIX веке на нём находилось самое большое количество европейским посольств и торговых представительств, жило множество европейцев, отголоски этого времени и сейчас сохранились в музеях и архитектуре острова, название с китайского дословно переводится «остров барабанных волн».

СОЛНЕЧНЫЙ УТЁС

Непреложно твердыня стоит, обратившись лицом к востоку.

Солнце восходит и достигает в центре небесном зенита, утёс всех своих тайн не раскрывает.

Он мало-помалу отворачивается от стареющего света, не желая быть свидетелем как, истончаясь, полоска заката сходит до западных гор.

Утёс чуть выше морской воды, чуть выше окрестной суши.

Он не говорит о своей подлинной высоте, он — лоб этого острова.

Лоб, не стареющий с возрастом, не человеческий.

Он говорит твёрдостью света, и когда я встал у его подножия против солнца и глубоко вдохнул, глядя на бугенвиллию, меня тронула мягкость камня внизу.

Волны острова Гуланьюй мгновенно отозвались барабаном, разве это хотел мне сказать Солнечный утёс?

Тот, кто может хранить солнце, не испугается тьмы.

Когда я наконец-то дошёл до его вершины, я удивился тому, что не почувствовал ни волоска гордости, оказавшись на пике, залитом солнцем.

Я ударил рукой по скале, будто услышал и понял язык света.

Ведь это я поднимался вот так шаг за шагом, и на каждом шагу свет подталкивал меня всё выше.

Много лет я привык в одиночестве чувствовать ночь и тьму.

Солнечный утёс, я касаюсь тебя обеими руками.

Тепло твоего тела воодушевляет меня пляской под барабан.

Свет никогда не бывает недосыгаемым, потому что ты таишь в себе солнце, и мне достаточно протянуть руку.

27.04.2025, рассвет

От переводчика: в этом стихотворении автор использовал семь устойчивых идиом классического языка вэньянь, переосмысляя их поэтическое наполнение и генезис.

ВЕЧНЫЙ БАРАБАН ВОЛН

написано на острове Гуланьюй

В глазах обычных людей, волны — всего лишь волны.

А я предпочту сравнить силу волн в их неразрывной связи с берегом со звуком метафорического барабана, для кого он гремит?

Один удар — чтобы оправдать ожидание земли.

Второй удар — почтительный поклон моря, задающего вопрос.

Третий удар, который я слышу, должен дать взаимопонимание между берегом и волной.

Остров Гулан, кажется беглецом от огромной суши, но кто сказал, что авангард не может узнать покой?

Он посланник суши, испытывающий морем прочность своего тела, с риском утратить себя.

Волны шумят, взяв тело в кольцо, и земле желателен этот пульс.

Мелодия так бросает вызов, звук барабана так отзывается хлесткой строкой.

Но что рассуждать о спящей земле на другом берегу, будто она дремлет, положив голову на звуки прибоя как на подушку, будто форма и содержание этих снов похожи на волны времени.

Выживание разве возможно в такой лени?

Потому и звучит вечный барабан волн.

Это движение и покой любви, и после кислой сладости и горькой её остроты, утихает и рокот прибоя.

В такие дни каждый цветок бугенвиллий, каждым своим лепестком полон живительной взвеси.

28.04.2025, рассвет

От переводчика: в этом тексте автор также строит поэтику на раскрытии и переосмыслении устойчивых выражений и идиом классического языка вэньянь (их семь), раскрывая через их переосмысление не только поэтические образы, но и глубокие философские идеи.

КАН ВЭЙ (KANG WEI) 康伟

Кан Вэй, поэт, начал публиковаться в 80-е годы XX века.

В настоящее время занимает должность заместителя председателя Китайской ассоциации по исследованию газетных приложений и является главным редактором газеты «Китайское искусство» (中国艺术报).

В январе 2023 года он вошел в состав жюри первой Литературной премии газеты «Чунцин жибао». В сентябре того же года, в качестве главного редактора «Китайского искусства», принял участие в мероприятиях в рамках Литературного сезона «Лумин» (鹿鳴) 2023 года. Его стихотворение «Ни тьма ни проклятие не способны погасить семя огня» было опубликовано в специальном выпуске журнала «Лумин».

На церемонии вручения литературной премии «Чуаньгуань» в 2023 году Кан Вэй выдвинул тезис «Медийная тревожность коренится в обществе, основанном на медиатизированном существовании». Он исследует стандарты литературного выражения в эпоху новых медиа, а также исследовал китайские традиционные оперы.

Кан Вэй помимо поэтического творчества является известным литературным критиком и искусствоведом. В своих критических статьях он придерживается взгляда, согласно которому «культура облагораживает человека, а искусство питает душу», и выступает за то, чтобы профессионализм искусствоведческой критики шире проявлялся через академические институты.

Январь 2023 г.: Член жюри первой Литературной премии газеты «Чунцин жибао».

В настоящее время: Заместитель председателя Китайской ассоциации по исследованию газетных приложений и главный редактор газеты «Китайское искусство».

Живёт в Пекине.

От переводчика: четыре стихотворения подборки взяты из антологии современной китайской поэзии, куда были собраны авторы, начавшие свой литературный путь в 80-е годы 20-го века. Антология вышла в свет в мае 2024 года в тяньцзиньском издательстве «Байхуа вэньи». На русском автор публикуется впервые.

ОСЕННИЙ ВЕТЕР

осень красива, ветер осенний красив

осень в объятиях держит меня, тебя обнимает тоже
в наших руках из пышных цветов венки, в наших руках плоды
которые что-то итожат

у обветшало́го дома
лошадь прикрыла глаз, конский фонарь керосинки глаз прикрывает
следом
наши глаза переполнены слёз сейчас

здесь наши слёзы ветер обнимет осенний
так крепко как факел что мы не выпускаем из рук
так крепко обнимет как я тебя обнимаю

ГОРА ХУАЦЮ (Рябиновая гора)

когда сосны выплёскивают себя фонтаном посреди полей цветущего
рапса —
это спокойствие, цветущий рапс
с откоса что рядом с кладбищем
выплескивает себя фонтаном, и это тоже спокойствие

тонкий шорох, когда кончики пальцев сборщицы чая перебирают
тонкие кончики чайных почек
в ту же минуту будет услышан спешащим куда-то придорожным
ветром
он удивится этому звуку, но это удивление —
тоже спокойствие

ветер спешит, потому что тот, кто в дороге,
чьё сердце полно забот, тот
чьё лицо мертвенно-бледное, словно молодое железо,
нуждается в том, чтобы ветер постучался к нему

нуждается в том, чтобы ветер
стремительно вернул весну из небытия,
в мановение ока вдохнул в человека весну —

и это тоже спокойствие

РЕКА СОМО

снежные горы чуть выше
крыльев красноклювых воронов

женщина раскрутила молитвенный барабан
разбудила свет среди снегов

свет среди снегов
разбудил течение реки Сомо

я на берегу реки Сомо
заблудившись, вижу

снежные горы чуть ниже
молитвенного барабана в её руке

От переводчика: река Сомо или Сомохэ (кит. 梭磨河), река в Китае, является притоком реки Дадухэ (大渡河), которая, в свою очередь, впадает в Янцзы. Исток находится в провинции Сычуань, река протекает через город Маэркан (马尔康市), который является административным центром Нгава-Тибетско-Цянского автономного округа. Это территория, где традиционно проживают гьялронг-тибетцы (嘉绒藏族). Название Сомо на тибетском языке означает «множество сторожевых постов» или «расчёска императора», что связано с историческими оборонительными сооружениями (сторожевыми башнями/дяолоу), которые расположены вдоль реки. Река течёт в ущелье, которое является важным географическим объектом этого региона. Ущелье протяжённостью около 60-91 км. отличается крутыми скалами и густой растительностью.

Молитвенный барабан — ритуальное тибетское приспособление в виде цилиндра с небольшим отвесом на цепочке, сидящего на оси ручки, которая приводит барабан в движение вращением руки. Внутри барабана находятся сложенные молитвы, написанные или напечатанные на бумаге. Поворот барабана отправляет молитву к небу. Молитвенный барабан используется во время паломничеств к важным святыням.

ПЕРЕЕЗЖАЯ ГОРУ ЧЖЭДО

автомобиль едет по дороге ведущей к вершине горы
дорога непрерывно петляет
машина не знает что человек глотающий кислород в салоне
гонится за чем-то

на перевале
он разбрасывает лунгта — трепещущих «коней ветра» —
как если бы он сам был ветер уходящий с Чжэдо на запад
разбрасывающий вдоль дороги путников

человек отчётливо слышит
как полнятся зелёным соком корни рододендрона
в эту минуту человек гонится за
летом которое вызревает в снегах десяти тысяч гор

От переводчика: гора Чжэдо, китайское название тибетской горы Жуода, которое означает «извилистый», или «поворотный», по этой горе проходит ключевая автомобильная дорога из провинции Сычуань в большой Тибет, высота горы около 5000 м., высота перевала, по которому проходит дорога, 4300 м. В этих местах мало кислорода и ощущается горная болезнь.

Лунгта — дословно «конь ветра» — тибетские традиционные флажки, которые разбрасывают путники на сложных горных городах на удачу.

ТЕОРИЯ

ИВАН СОРОКИН. Эволюция субъектности в поэзии Олега Юрьева

В интервью, данному Линор Горалик* для журнала «Воздух» [1], Олег Юрьев сравнивает стихотворение с неопределимой изнутри птицей («Птица в том смысле "неопределима изнутри", что тебе изнутри не видно, когда ты в неё превращаешься — галка ты, неясыть или какой-нибудь ультрамариновый овсянковый кардинал. Просто летишь. Любое стихотворение — неопределимая изнутри птица. Для счастья достаточно того, что оно летающая птица, а не курица или "жирный пингвин"»). Перед тем, как определить птицу снаружи, все же попробуем определить её изнутри.

В том же интервью Юрьев выделяет две границы в своем творчестве. Первую — между 1980 и 1981 годами («1981, начиная с которого я отсчитываю свои настоящие стихи»). Юрьев пишет: «это была очевидная — для меня и для окружающих меня людей — и довольно быстро и довольно мучительно произошедшая мутация. В какой-то момент оказалось, что я больше не могу и не хочу писать стихи принятым повсеместно способом, т. е. высказывать с той или иной степенью технической оснащённости свои личные чувства, мысли и представления. Проще говоря, выражать себя».

Подобные «выражения себя» можно встретить в Собрании стихотворений Юрьева в разделе «Картавый звук» (Здесь и далее стихотворения и комментарии к стихам цитируются по двухтомному изданию Собрания стихотворений Юрьева, выпущенному издательством Ивана Лимбаха [2]). Например, в стихотворении «ИЗ-ЗА ФИНСКОЙ ГРАНИЦЫ, ИЗ-ЗА СЕРОЙ СКАЛЫ...»:

Из-за финской границы, из-за серой скалы,
Я гляжу на страну, где родился и умер,
Где недобрые парки вязали узлы,
Чтобы я разрубил свой единственный узел.

Чтобы с болью моей, чтобы с Богом моим

Я расстался навеки, навеки расстался,
Чтобы дым из-за леса, медлительный дым,
На повинные плечи мои опускался.

Это дом мой горит, где давно меня нет,
Это сад мой горит, что на пламя я отдал,
Это синей звезды опороченный свет,
Что на жизнь я сменял, как за гривенник продал.

Здравствуй, бедная рифма, что упала на грудь,
Ничего не замедлишь, ничего не ускорим;
Никогда не повторишь уже пройденный путь,
Уже проданный путь никогда не проторишь.

Не моя там земля захлебнулась в огне,
И не мой это город темной тучей обложен;
И не будет вовек места прежнего мне,
Чтобы там умереть, где когда-то был должен.

Несмотря на то, что поэт Михаил Айзенберг в своем вступлении к Собранию стихотворений Юрьева пишет о ранних его стихотворениях, что даже в них «заметна риторическая выучка, удивительная для автора, которому нет и двадцати. И еще более редкое для юного автора владение композицией и тематическим построением» (Здесь и далее предисловие Михаила Айзенберга «РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА» также цитируется по двухтомнику Собрания стихотворений) — это действительно во многом очень традиционные стихи. Традиционен в них и, приветствующий «бедную рифму», лирический герой. Айзенберг пишет: «в этом пространстве смыслов Юрьев действительно все сказал... В какой-то момент обилие "хороших стихов" многими стало ощущаться как обстоятельство невероятно тягостное. Очень хотелось поскорее выйти из этой плотной толпы пишущих, а заодно из того пространства, где стихи могли быть только "хорошими"».

Ранние стихи Юрьева — это действительно только хорошее стихи, и не более.

Об изменении 1981 года сам Юрьев говорит в уже упомянутом интервью следующее: «Я стал воспринимать стихи не как сообщения от кого-то (от меня или от кого-то через меня как "через рупор" — кому-то), а как создаваемые пространства. Куда можно прийти и даже поселиться и жить (это насчёт читателей), но которые могут побыть и пустыми. Главное, чтобы они были. С моей точки зрения, серьёзная литература не имеет прямой коммуникативной функции (непрямую, конечно, имеет, но её имеет всё существующее)». И далее: «личного пафоса у меня нет никакого... я пишу стихи, чтобы узнать, о чём они. Это, так сказать, мой личный интерес».

Высказывание выше — пожалуй, является самой знаменитой авто-характеристикой Юрьева. В определенной степени оно закрепилось в представлении массового читателя (если можно говорить о массовом читателе в случае О.Ю.) как единственно верное, хотя на самом деле характеристика бессубъектности в творчестве поэта за годы претерпела существенные изменения.

(Отголоски этого закрепления можно встретить и в профессиональном сообществе. Так, в юбилейной статье на «Просодии» в честь 65-летия со дня рождения поэта [3], Сергей Медведев пишет, комментируя последнее стихотворение поэта: «обычно рассказчик демонстративно лишен свойств, он никогда не сообщает нам ничего о себе, он лишь информирует читателя об окружающем автора мире». Это самое «обычно» верно лишь отчасти, и образ рассказчика у О.Ю. меняется с течением времени). Впрочем, все по порядку.

ВСЁ ИЗ КАМЕННОГО ПАРА, ВСЕ ИЗ РТУТНОГО СТЕКЛА

Б. П.

всё из каменного пара, всё из ртутного стекла...

нерушимое упало, пылью музыка всплыла, вся
из дышащего тела, из эфирных кристаллид — вся
свернулась и истлела, только музыка стоит, вся
из тучного металла, вся
из выпуклого тла...

...содрогнулась и упала, только музыка: ла ла

Написанное в 1995-м году на смерть Бориса Понизовского стихотворение — это то самое пространство, трудно представимое, изменчивое, схлопывающееся в конце стихотворения. Остается лишь музыкальный каркас, который с грустью вербализуется максимально прозаическим (но как будто бы максимально уместным при подобных обстоятельствах) способом. «Только музыка: ла ла». «Ла ла» — это все, что осталось от пространства / человека. Никакого прямого говорения не будет.

Еще одним примером для этого периода может послужить стихотворение более раннее (1981 год), но написанное при схожих обстоятельствах. Это текст «НА СМЕРТЬ БОРИСА ВАХТИНА»:

Нитей желтых разжатье и сжатье
Продолжает под садом игру;
Собирает просторное платье
Человек, возвращаясь к ядру.

Все стоят небосводы цепные,
Все селенья во вдохе, во сне,
А в саду бессловесны портные,
Лишь дрожат их пустые пенсне.

Интересно, что изначально у текста было продолжение, в последствии отброшенное автором. Среди прочего там есть такие строки: «Подымайся ж, единственный выдох, / Подымайся ж, не грея руки. / ...Ты зачем так торопишься, мати, / Возвратить свое чадо себе?». Как можно заметить, изначально текст был значительно более адресным и подразумевал прямое вопрошание к Богу — куда более явный и неприкрытый эмоциональный заряд. В финальном же тексте вся прямота убрана и напоминает о себе лишь образом человека, возвращающегося «к ядру», одновременно с этим окончательно сплетающегося (или же наоборот напоследок расплетающегося?) некий

свой собственный жизненный узор. Это пример отстранения и запрятанной внутрь рефлексии — черт также характерных как для бессубъектного письма в целом, так и для юрьевского письма того периода в частности.

Последний пример из этого периода — стихотворение 1990 года «ЛЕНИНГРАД»:

Какая-то убыль почти ежедневна —
Как будто рассеянной свет,
Как будто иссохла, изжестчилась пневма,
Как будто бы полог изветх;

Как будто со всякой секундой грубее
Обрюзгшая плоть у реки,
И даже коротких лучей скарабеи
На ней и тусклы и редки;

Как будто все меньше колонн в колоннадах
Когда-то любимых домов,
И все тяжелей переносится на́ дух
Кровавых заводов дымок; —

Как будто кончается сроками ссуда
И вскорости время суда;
КАК БУДТО БЫ КТО-ТО ОТХОДИТ ОТСЮДА
И НЕКТО ЗАХОДИТ СЮДА.

Заголовок явно располагает текст в пространстве. Но пускай пространство и определено географически, границы и свойства Ленинграда не четки («Как будто рассеянной свет / Как будто иссохла, изжестчилась пневма»). Отсутствует и явная точка, откуда ведется повествование, тот самый оформленный субъект. Верней даже будет сказать, что хоть и можно проследить некоторые его черты (ведь кому-то же в тексте видится, что «все меньше колонн в колоннадах»), акцент в стихотворении сделан совсем не на этом. Важно не внутреннее (личное), не чувства и мысли рассказчика (им в тексте уделено совсем мало внимания), но изменения вокруг: кто-то отходит

и некто заходит. Именно на анализе и рефлексии, осмыслении этого сдвига в пространстве, а не на обращении к внутренним переживаниям и построен текст. Пожалуй, в последнем — максимальном отказе от саморефлексии (по крайней мере в привычном понимании этого слова) и сопряженной с ней повествовательности и заключается главное отличие бессубъектной поэзии.

Далее поэтика Юрьева начинает меняться. Разумеется, речь не идет о коренных изменениях. До самого конца творческого пути, Юрьев ни разу не предстанет морализаторствующим или манифестирующим собственные убеждения и взгляды. Однако та самая рефлексия пространства, отстраненная наблюдательность и отсутствие твердо выделенного «я» постепенно начинают трансформироваться изнутри (особенно это будет заметно в последние годы, когда в тексты О.Ю. будет проникать много личных переживаний и размышлений экзистенциального характера). Впрочем, разумеется, степень этих изменений и «личного» рассматривается в этой статье в сравнении лишь с творчеством самого поэта. По меркам многих других поэтов, О.Ю. будет оставаться до крайности сдержан, что в начале своего пути, что в его конце. Таким образом, Юрьев померяем лишь самим Юрьевым.

Итак, трансформация эта происходит постепенно, и, возможно, частично связана с эмиграцией. Неслучайно первый стих эмиграционного периода, опубликованный в двухтомнике — это текст под названием «ON THE DRIFT; IN THE DRAFT»:

I

От карлсбадской грязи до курильской гряды
(Не гляди, коль решиться не хочешь ума)
Опускается пани славянская тьма,
Шевеля парашютные стропы.
А от саклей саксонских до скал столбовых
(И сюда не гляди, коль еще не обвык)
Осторожно моргают косые ряды
Электрических кладбищ Европы.

Коробок заводной превращается в течь
И течет по ночному шоссе под уклон,
В нем четыре жильца, помещенных углом
Меж нетвердых стекольчатых створок.
Полуспящий водитель не смотрит вперед,
В подземельного мрака расстрелянный рот,
А на заднем сиденье приходится лечь,
Чтоб не вытек затылочный творог.

II

Л.Г.

Небесный начинается прилив,
Колышутся медузы звезд все ниже
И – пылью лунной линзу запылив –
Колеблют зренье в перископьем крыже.

В поднебной лодочке катясь по дну,
Почти проржавив крышу едкой пеной,
Глядим на захребетную страну,
Ошеломленную своей изменой.

Хоть лучевою жижей и полны
Колодези заостренные башен,
Но мы не знаем, так ли уж страшны
Они тому, кто никому не страшен.

Не так уж эти башни высоки...
Но вавилонски небеса так низки,
Что слышим плески ангельской трески
И нам подглазья проедают брызги.

Европа, опускается на твой
Стеклянный дом, аквариум дыханья,
Сей вавилонский сумрак паровой,
Железного исполнен колыханья.

Европа, опускается на наш
Стеклянный домик, движущийся слепо,

Вошедшее уже в последний раж
Куреньями раскормленное небо

III

Позвякивает шоссе,
Поскрипывают лучи,
Покачиваются, покачиваются зеленые облака.

На радужной полосе
Воздушные палачи
Постукивают, постукивают по темечку дурака.

Я вылез не знаю где,
Автобус уже ушел,
Положено-не-положено, куда уже меня деть?

Звезда бежит по звезде,
По шелку стекает шелк,
Проглаживается и кожица, скукоженная не здесь.

От оспы речных равнин
В зеленый паморок гор
Не знаю как я попал, но я сюда не хотел...

Сомнительный господин
Под радужной кожей гол
Невидимо для других, но, видимо, пустотел.

Снижаются голоса,
Сближаются языки,
Раскруживается, расцеживается сукровица по воде.

Хватаясь за волоса,
Сбегаются дураки
Подставить полые руки отпрядывающей звезде.

Здесь обращает на себя внимание четкое «мы». Это местоимение, закрепленное за реально находящимися в пространстве людьми, сидящими в машине. Европа (только обретенная) опускается на «наш / Стекланный домик...».

Исторический пласт стихотворения, поездка Юрьева с женой, сыном и Д. Заксом — коллегой по литературному объединению «Камера хранения» в Ауэрбах и оттуда, на машине, в Карловы Вары, с легкостью соотносится со стихотворением. Все прозрачно, как никогда прежде.

Разумеется, это все также стихи о пространстве. Однако степень авторского участия в них будто бы становится другой.

В том же интервью в «Воздухе», О.Ю. указывает на вторую границу, на которой происходила трансформация в поэтике — конец 90-х. На несколько лет он почти перестал писать стихи. «Не знаю, с чем это было связано, — может быть, с тем, что я стал писать первый... за ним второй... роман и на стихи у меня просто не было сил, всё уходило в прозу. А может быть, и с теорией, которую я себе незамедлительно выдумал, когда сочинение стихов затруднилось заметно больше обычного. Теория была такая: у русских поэтов (у мужчин, с женщинами это несколько иначе) вокруг возраста тридцати семи лет возникает некая зона молчания, своего рода оцепенения, когда кажется, что источник иссяк, больше ничего не будет... Эту паузу, эти несколько страшных лет, когда мир, кажется, замолк, не говорит с тобой и не отзывается, можно и просто-напросто физически не пережить... а можно выйти из неё совершенно другим поэтом».

Одно из первых стихотворений, написанных после перерыва — это «ОЗЕРО В ПОТЕРТЫХ ШТОПКАХ» 1999 года:

Озеро в потертых штопках,
Небо в тощих синяках... —
Стало все как было, чтоб как
раньше все было — Или никак.

Вспомнить вдруг о том диктанте —
Как подарок на ногтё,

Хоть мы все уже не там, где
раньше все были — Или нигде.

Лучше всего новые стихи охарактеризовала в своем письме к Юрьеву Елена Шварц: «Как всегда бывает после большого перерыва — в них появилось новое качество <...> чудесная шероховатость, диковатый стиль нуово. В то же время они яснее и проще».

Помимо ясности и простоты, в нулевые меняется и «мифология» поэта (о «внутренней мифологии» как о «системе некоторых постоянных отношений между возвращающимися образами» подробней можно прочесть все в том же интервью с Горалик*): с представления о мире, как о некоем механизме, «машине Божьей» — в сторону возвращения «тварному миру свободы воли и деятельности». Сам поэт называет это войной деревьев и птиц:

ВОЙНА ДЕРЕВЬЕВ И ПТИЦ

кто откаркался семь раз
не врага архистратиг ли?
вязкий дуб и зыбкий вяз
кругло вздрогнули и стихли

пробуждаются бойцы
чешут клювами о бурки
вороненые щипцы
извлекают из кобурки

блеклый бук и тусклый тис
с деревянными руками
вам от этих ли спастись
с воронеными курками?

потемнел под солнцем клен
пальцы свисшие ослабя
граб качнулся ослеплен
пересвеченный ослябя

чья вина — ничья вина
(чтоб оно ни означало)
что проиграна война
каждый божий день сначала

Художественный мир, которому возвращена свобода деятельности, расцветает персонажами.

Коллега по «Камере хранения», литературовед и поэт Валерий Шубинский в статье «ДВА ГОЛОСА» [4] пишет:

«Такого самозабвенно-нежного слияния с "тленным" (и уже истлевшим), вплоть до готовности разделить с ним его гибельность и гибель, — прежде у поэта не было. Он больше не сопротивляется своей обезоруживающей любви к жалкому и опасному миру, не смотрит на нее со стороны.

Юрьев и раньше, и сейчас часто употреблял в стихах слово "война", но если прежде сам он был лишь надменным нейтральным свидетелем "войны дурацкой" или одиноким солдатом, последним в погибшей вчистую армии, воюющим против всех и всего... то сейчас он как будто сам в рядах деревьев, идущих воевать...».

Это не четко оформленный, традиционный, явно присутствующий в тексте субъект самых ранних стихов, но и не полностью дистанцированное повествование 80-х–90-х. На смену отстранению приходит некое растворение в собственном тексте. Возвращаясь к словам Шубинского, Юрьев быть может и не сам стоит в боевом строю во плоти, но незримо присутствует в каждом из участников боя.

В ту же категорию ложится и «ЗИМНИЙ ПОХОД ДЕРЕВЬЕВ». В пространствах, «в которых не обязательно жить» появляется ожившая, персонажная природа. Там, где раньше в стихах Юрьева было зачастую сложно, а подчас невозможно определить, откуда именно мы смотрим на разворачивающиеся события, теперь ожившие элементы природы становятся реальными точками в пространстве, от которых строится повествование:

Когда разлили на горé
Луну в граненые стаканы,
Деревьев черные каре
Сверкнули смутными штыками.

Пришел указ для смертных рот:
Под граммофонный треск музыки
По двести грамм на каждый рот,
На каждый рот, на безъязыкий.

Деревья дóпили луну
И капли отряхнули с веток,
Во тьму, на зимнюю войну
Они ушли — и больше нет их.

Застыла в проволоках связь,
Сломалась мýзыки пружина.
И, паче снега убелясь,
Бежало небо, недвижимо.

Там же, где пространство остается неодушевленным, в стихах теперь более четко различим некий субъект наблюдатель — он также служит точкой, с которой мы входим в пространство. Переходя на киноязык, можно сравнить это с камерой, которая теперь чаще закреплена за каким-то конкретным персонажем / местом, а не облетает сцену, как ей вздумается или же просто снимает со множества разных точек. Читатель будто получает право на чуть более стабильное, телесное присутствие. В поэтическом мире становится меньше хаоса.

В стихотворении 2006 года «ПРОБОР / ПРУД» невозможно определить точку, с которой наблюдается пруд (голова?), однако читатель становится свидетелем диалога и примыкает к двум неназванным персонажам:

— Видишь? — разобранный надвое
гребнем светящимся пруд...
— Вижу. Как будто со дна твое

сердце достали и трут.

— Слышишь? — плесканье надводное
бедных кругов золотых...
— Слышу. Как будто на дно твое
сердце сронили — *бултых* —

Молчание Юрьева в стихах также неполно, как и его отсутствие: он говорит через природу, которая в некоторых текстах обретает четкий лирический голос: «Холодные сады мигают над рекою / И шепчут из воды, где их зеркальный дом: / Ты, ветер, мимо нас, не утай с такою / Бездушной скоростью за августовским льдом. / ...Я — ветер мимо вас, я порослью воздушной / Перегибаю вас на вашем берегу» (стихотворение «САДАМ»).

В 2011 году в технике субъекта вновь происходит изменение. Стихи снова меняются, и первое свидетельство этому — пронзительные шесть стихотворений, вышедшие впервые в журнале «Звезда» в 2011 году под заглавием «Шесть стихотворений без одного». Одно из них: «ТАК СТЫДНО УМИРАТЬ — ПЕРЕД ТОБОЙ, РОДНАЯ...» было заменено многоточием и по авторской воле было опубликовано уже после смерти.

Тема смерти как никогда прежде приближает Юрьева к субъектности. Стихи приобретают подчеркнутую биографичность, становятся диалогичны по форме. В сопоставлении с личным, субъектным выступает несколько ярких тем: родина («О чем, о родине? О тайном свете моря? / О тайной тьме реки? о выговоре горя... / Я больше не о ней — ты знаешь почему: / Иную родину возьму с собой во тьму...» — стихотворение «О ЧЕМ, О РОДИНЕ? О ТАЙНОМ СВЕТЕ МОРЯ?»), любимый человек («Так стыдно умирать — перед тобой, родная. / Твои глаза и лоб уж вижу как со дна я / Сквозь толщу движущее-светящейся воды. / И дымку за тобой — мой стыд твоей беды» — стихотворение «ТАК СТЫДНО УМИРАТЬ — ПЕРЕД ТОБОЙ РОДНАЯ»), молодость («Всё это был мой рай. И я тому был рад, / Что мне до срока был он — для чего? — показан: / Любимой улицей под падубом и вязом / Идти с тобой вдвоем всю вечность дотемна... — / Так вот какая жизнь мне может быть дана» — стихотворение «МЫ

ВЫШЛИ ИЗ ДОМУ, БЫЛ ГОРОД СТРАННО ПУСТ...»), смерть («...Нет, сна не назову я маленькою смертью, / Он — маленькая жизнь: разрыв, отрывок, тень, / А маленькая смерть — наш каждый божий день» — стихотворение «...ПО БЕРЕГУ ТОМУ, ВДОЛЬ ИВ МЕЛОВЛОСЫХ...»).

В статье написанной по случаю кончины Юрьева [5], поэт Александр Скидан пишет следующее: «Поздние его стихи — абсолютные шедевры, материя языка в них истончается до предсмертного (посмертного?) каркаса русской просодии».

Это совершенно новые стихи, ясные, пронзительные в своей искренности и в своем невиданном ранее прямоговорении. Но прямоговорение это особое, мастерское. Свойственная поэту отстраненность сохраняется и здесь, находит себя в сдержанности, с которой говорится о страшном — и это только подчеркивает глубину заложенного в стихотворении смыслового и эмоционального ядра.

Еще одно изменение двухтысячных годов, которого касается в уже упомянутом выше предисловии Михаил Айзенберг — это «уход из безместности»: «Именно "место" становится своего рода магнитом и определителем: какие-то слова отталкивает, какие-то притягивает, наделяя их собственным (то есть новым) смыслом; испытывая на применимость. По сути, новый язык рождается как голос «места»... Новый автор существует в этом — им открытым и освоенным — пространстве, о существовании которого до начала его речи мы не подозревали».

Одновременно со все более настойчиво проявляющимся в стихах мотивом смерти, в текстах О.Ю. начинает звучать какое-то невиданное прежде «мы» (см. стихотворение «ТАМ ЕСТЬ ТОЖЕ ЛЕНИНГРАД...», а именно: «в дверку лучшей из оград / на берег на невский выйдем / ...пушки хлопают с реки / в небе грозды многоцветны / мы здесь тоже старики / безответны незаметны»).

В стихотворении «БОГИ СМЕРТНОЙ ВЕСНЫ» говорение происходит также из определенной точки: «и ветра полного рыданий / расположили вокруг меня». Пространство осияно чувством и рефлексией некоего конкретного «я». Вновь мы видим не просто пространство, а четкую точку, откуда ведется рефлексия и оценка:

о боги сколько же вы огня
вложили в косые стёкла зданий
и ветра полного рыданий
расположили вокруг меня

и белизною без следа
вы лестницы замели как порошей
тем снегом сдутым с небесного льда
и мглой небесной огнем поросшей

вот света вышнего смеется волна
вот цвета вишнева змеятся тени
и ваша смертная весна
как ледяная тишина
ложится на круглые ступени

«СТИХИ О РОДИНЕ» выполнены в форме диалога и будто подразумевают некоего четкого адресата: «Наша родина — кино, / Где и сыро, и темно, / ... В реку, черную, как кровь. / Ты слегка сдвигаешь бровь: / — Это наша родина? / — Это наша родина. / На стене горит река, / У губ моих твоя рука / ... / ...Но вроде и это не конец».

Отзвуки, отражения субъектного, как идентичности, можно увидеть и в работе с языком. Русские реалии и персоналии сталкиваются с немецкими, образуя необычные сочетания, вроде советских хоккеистов и кельнской воды в стихотворении «ХОР НА РОЗЫ И ЗВЕЗДЫ»: « — Розы, розы, чем ночами пахнете вы, / Чем опрыскан жатый ваш муслин, / На кустах — как сухонькие Пахмутовы, / Над кустами — как сырой Муслим? / — Мы пропахли смердью невещественною, / Мылом дамским, кельнской водой... / — Звезды, звезды, отчего скитальцы вы — / С клюшками алмазными в руке / — Мчитесь, как Харламовы и Мальцевы / Краем неба на одном коньке?».

(Впрочем, сам О.Ю. в разговоре об этом стихотворении концентрируется именно на звуковой части сочетания: «Россия — мое отечество, отечество моего языка, и все, что относится к историческому существованию этой страны и этого языка, может прийти ко мне стихами... Перенесение этих полузабытых

звучаний в несвойственное им географическое или биологическое окружение создает неожиданные образные эффекты, которые меня радуют»).

Разумеется, ни в каком случае невозможно говорить о полном соотнесении автора и написанного им текста, однако стихотворение 2012 года «ВЛАДИМИРСКИЙ САД» видится очень сильно укорененным в биографическом пласте и соотносимым с личностью самого поэта:

Я был когда-то маленький,
Насупленный и хороший,
С Кузнечного рынка валенки
Из ДЛТ галоши.

Во лбу шаровидной ушаночки
Красной Армии звезда,
А за спиною саночки,
Всё едущие не туда.

Я шел гулять во Владимирский сад
Сквозь ограды пролом с Колокольной,
В этот сад не смеет зайти снегопад
И уличный свет малахольный.

И нагло моргающий свет площадной,
Останавливается перед решеткой,
И всё пахнет неместной ночной тишиной
И счастливой тьмою нечеткой.

Там сугробы немые, там деревья слепы,
Но меня туда больше не тянет —
Там заделан пролом, там гуляют попы.
Больше нет его... но и меня нет...

Помимо многочисленных реальных биографических деталей («С Кузнечного рынка валенки / Из ДЛТ галоши»), в стихотворении описано возвращение Владимирского сада (долгое время в советские

годы там находилась фабрика «Ленмашучет») в церковное владение («Но меня туда больше не тянет — / Там заделан пролом, там гуляют попы»). Это рассматривается в контексте поэтического мира как исчезновение («Больше нет его») места, но далее говорится и о собственном исчезновении («...но и меня нет...»). Речь, разумеется, о взрослении, но о взрослении, как умирании детства. Отсюда и параллель. Безличность юрьевского голоса сохраняется в том, что поэт, казалось бы, не дает оценок, не проговаривает свои мысли напрямую, однако это и не нужно.

Тема исчезновения получает свое развитие в стихотворении «НА СМЕРТЬ В. С.», в виде тоски по ушедшему, оставшемуся лишь в памяти пространству Ленинграда и предчувствия своего собственного скорого исчезновения: «Прощай, прощай, прощай, червовый свет, / Прощай, зима над червоточным садом, / Тебя уж нет, меня почти уж нет, / Как солнца, что стекает по фасадам / Дворцов зелено-желтых и с коней, / Взметнувшихся над бездной. / Судьба нам умирать еще смешней, / Еще печальнее, чем над рекой железной».

В последнем цикле Юрьева «Петербургские кладбища», куда вошли стихи с 2016 по 2018 годы, можно найти тексты, доходящие практически до полной, отчаянной ясности и простоты в сочетании с четкой адресностью текстов:

НА БЕДНЫХ КЛАДБИЩАХ НЕБЛИЗКИХ...

на бедных кладбищах неблизких
лежать среди кореньев склизких:
внизу — кирпичная вода
вверху — стальные провода

раз в год споет в долине птичка
ты привезешь сюда яичко
сольцы укрученной в платок
и водки маленький глоток

по недокрашенной скамейке
заскачут капли как из лейки

зеленой лейки жестяной
автобус взвизгнет за стеной

Хотя здесь заметны фирменные черты поэтики (к примеру, слоистость в описании пространства, свойственная еще ранним стихам Юрьева — см., к примеру, стихотворение 1981 года «КОЛЫБЕЛЬНАЯ»: «А под домом ходит мышь, / А над домом воздух, / Рыбы жесткие в пруду / Спят безмолвно в гнездах» и строчки здесь: «внизу — кирпичная вода / вверху — стальные провода»), настолько прямой, повествовательный текст в целом, автору ранее был не свойственен. Возможно, находясь у последнего рубежа, именно такой способ говорения автор счел подходящим.

Прежде свойственная голосу поэта ироничность смешивается с трагизмом в воспоминаниях о детских впечатлениях (стихотворение «ПОГАСЛА НОЧЬ»: «Погасла ночь, глаза в ее хвосте / Смежили веки, / И смолкло щелканье ее костей, / Тех полых трубочек, закрученных, как шнеки. / ... / Пока я ел стеклянный виноград / И хрюкал, счастлив, как свинья, / Погасла ночь в огнях своих оград, / И с нею я»).

Образный пейзажный ряд содержит большое количество повторений — часто это река и поезд, который проезжает мимо, но на самом деле остается недвижим:

НИЧЕГО НЕ ОСТАЛОСЬ...

Ничего не осталось, только ветер горит
в золотых волосах погибающих верб и в стволах
кленов пунцовых и бледных растерзанных буков,
мыльную реку из каких-то гранитных корыт

наливает заблудившийся терщик-аллах,
и срывается с ветки луна, замяукав.
Ничего не осталось — ни себя, ни тебя,
только поезд недвижим, уносясь по мосту

сквозь взвихренья шашлычной, за́копченной гари,
только жизнь незаметная, нас погубя,

отступает, еще не сыта, в черноту,
и глаза ее негодяйские кари.

С точки зрения кажущегося сужения рамки, угла поэтического зрения в поздних стихах, интересно сравнить их с более ранними текстами, где фигурировал поезд — например, со стихотворением «ВИДЫ НА НОЧЬ 25.12.1994», где Юрьев рисует полную разлета и деталей, широкую панораму.

Образ Ленинграда также становится частью субъектности (как отпечатка индивидуального) в виде поэтического зацикливания, постоянного возврата Юрьева к теме детства и города детства: в уже упомянутом выше стихотворении «ТАМ ЕСТЬ ТОЖЕ ЛЕНИНГРАД» находим строки: «в дверку лучшей из оград / на́ берег на невский выйдем / там еще есть Ленинград / мы его еще увидим».

Разумеется, есть в последнем цикле и уже апробированные в начале двухтысячных приемы — например, говорение и рефлексия, данные не напрямую, а через других персонажей или даже исторических личностей. Например тема родины в стихотворении «ТО МЕЛЬНИЦА ТО СОЛОВЕЙ», данная через Фета («у родины есть рыжий свет / и старый фет заржавый жид / скулит тихонечко березу приобняв») и тема смерти в стихотворении «ОЗОН ОЗНОБ И МОЛНИЙ СНОП...» («...но назо к смерти не готов / которую воспел назон» — контаминация из Пушкина и Бродского, за которой очевидно прослеживаются мысли о собственной смерти).

Минуя последнее стихотворение (впрочем, также целиком биографическое «ЛЕНИНГРАД, 60-Е ГГ. (НА ГОЛОС РЕЙНА)», взглянем на предпоследнее стихотворение поэта — «ОНЕЖСКОЕ ОЗЕРО» (напрашивается и интересна здесь переключка с первым после длительного перерыва стихотворением 1999 года «ОЗЕРО В ПОТЕРТЫХ ШТОПКАХ»).

ОНЕЖСКОЕ ОЗЕРО

Я сам диббук себя и родины отродье.
Себя и родины. На мертвом пароходе

Плыву в затопленном лесу,
Луны сминая полосу.

Дай ходу, капитан! Скорей пройдем Онегу!
Чтоб не заснуть над картами Олегу —
Он, то есть я, внаклонку над столом,
А впереди лесов металлолом.

На пирсе Вытегры, где рвался бедный Клюев,
Все слезы вытекли, слюна от поцелуев
Настил закапала из новеньких досок,
И чайка бледная вонзила в щель носок.

По доскам вытегорского настила
Шагает родина, что в нас не нас взрастила —
Диббук и ахнуть не успел,
Как пароход сиреной спел

Субъекту здесь дается имя: «Дай ходу, капитан! Скорей пройдем Онегу! / Чтоб не заснуть над картами Олегу — / Он, то есть я».

Пройдя весь описанный выше эволюционный путь (включающий в себя переход от максимального отказа от саморефлексии к достаточно прямому говорению и использованию элементов собственной биографии, впрочем, разумеется, очень сдержанному, к использованию «рупора» (вспомним отрывок из интервью, приведенный нами в начале) Юрьев никогда не прибегал), в этом месте автор будто бы оглядывается в самое начало. За исключением стихотворения из юношеских тетрадей под названием «ХАЗАРСКОЕ» с упоминанием князя Олега, да «босоного голегана» (слова няньки О.Ю., возможно производное от его имени) из стихотворения «НОВЫЙ ГОП СО СМЫКОМ», во всем двухтомнике находится лишь еще одно стихотворение с прямым названием себя по имени. Это раннее стихотворение из 80-х «ТЫ ПРИЗЫВАЕШЬ К СЕРДЦУ ГОЛОСА»:

Ты призываешь к сердцу голоса
Со дна тоски: как бы со дна колодца

Вытягивает влагу в небеса
Оранжевое солнце.

Стальная неподвижная оса
Твоих очей к чему не прикоснётся:
Всё ускоряет час, когда сомкнется
Заката полоса.

Но душная закатная долина
Неужто твой единственный ночлег,
И в алых волнах блещущая глина
Крылатого коня затянет бег?
Или замкнёт ночного неба льдина
Мерцанье хладных слов твоих, Олег?

Время здесь будто совершает полный оборот.

Однако, что характерно, присваивание субъекту имени происходит у Юрьева тогда, когда он сам «диббук себя». В еврейском фольклоре это душа умершего, вселившаяся в живого человека, а, следовательно, разрешение на имя и окончательную биографическую субъектность выдаются Юрьевым в стихотворении самому себе лишь будто посмертно.

В упомянутой выше статье «В ДВИЖЕНИИ» В. Шубинский пишет: «ранняя поэзия Юрьева... была полна трагизма: не житейского, персонального, высказываемого, а метафизического. Мир в стихах Юрьева пребывает в вечном движении и преобразении, но в стихах 1980-х годов это движение — во тьму, это преобразование — распад. Поэт, «зеркальце у рта больного мира», может зафиксировать этот распад, в случае чудесной удачи поэт может задержать его, остановить мгновение. Но победить энтропию и ему не под силу. Юрьеву всегда чужды были холодная отстраненность, ледяной стоицизм, каждой своей отверстой молекулой он открыт таким же открытым, кровоточащим, текучим молекулам окружающей материи; а любовь к образам и вещам мира в стихах тех лет неотделима от брезгливости и страха и потому мучительна».

Откуда вся эта «брезгливость и страх»? И отчего же произошло все-таки это изменение поэтического голоса О.Ю. в сторону нежности, о котором также пишет Шубинский: «...мужской (когда-то — напряженный и сурово-осторожный, теперь — безоглядно-нежный)».

Быть может, та самая «советская ночь» (О.Ю. использует это определение в интервью с Линор Горалик*, очевидно ссылаясь на стихотворение Осипа Мандельштама «В ПЕТЕРБУРГЕ МЫ СОЙДЕМСЯ СНОВА»: «В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты» [6]), и вынужденная внутренняя, а затем и последовавшая за ней добровольная внешняя эмиграция (влияние которых на свое письмо, О.Ю., насколько нам известно, нигде не подтверждает) все же сыграли определённую роль в развитии бессубъектности и последующем повторном обретении новых ее черт в его творчестве.

Эмиграция могла наметить тот самый слом в подходе к текстам.

Вновь обратимся к Айзенбергу. Он пишет о годах, на которые пришлось время становление Юрьева, следующее: «...общим был вопрос, на который требовался прямой и точный ответ-диагноз: есть ли у нового человека (то есть у тебя) своя (личная) речь? Возможна ли она? И это были не "вопросы литературы", а главное, самое мучительное вопрошание советского человека...».

В качестве второй части пазла, помогающего сложить картину того времени вновь пригодится интервью в «Воздухе»: «Летом 1984 года... объяснял одному приятелю, как я представляю себе не то что правильное, а единственно возможное поведение в наличной ситуации: с казённой литературой по возможности ни в какие контакты не вступать, в собрание нечестивых не ходить, никому ничего не предлагать, "не ждать, не верить, не просить", а пытаться образовать (из себя и себе подобных) что-то вроде "локальной культуры", как я это тогда назвал. Что единственный наш долг есть сохранение текстов — для будущего, которое никогда не наступит. Советская ночь казалась вечной. Нужно было учиться в ней жить, не теряя то, что было подарено описанной в ответе на первый вопрос "мутацией" (несомненно, не только со мной приключившейся) (речь о той самой мутации поэтического голоса начала 80-х — И.С.) —

несоветского (понятого культурно-антропологически) взгляда на мир. То есть подразумевалось и сохранение себя».

Речь здесь идет о необходимости своеобразной закупорки, герметизации в собственном культурном пространстве, подальше от советской действительности. Могло ли отчасти именно это соседство с этой реальностью и ощущение необходимости держать оборону, быть причиной тех самых брезгливости и страха, о которых писал Шубинский? Пожалуй, да.

Тотальный отказ от «я» в том числе связан с необходимостью отказа от советской действительности, частью которой, даже ненамеренно, в любом случае, был сам Юрьев — в таком случае это уже не только «сохранение себя», но и сохранение ОТ себя — эскапизм (термин, не очень подходящий, но если угодно); создание тех самых пространств свободных от влияния «советской ночи».

Все в том же интервью Юрьев также дает объяснение названию объединения «Камера хранения»: « — Так это же не жизнь, а какая-то камера хранения! — презрительно сказал приятель, начинающий переводчик. — О! Вот так мы это и назовём! — ответил я».

По отъезде это выделение сохраняется, но приобретает другую форму: «Речь тогда шла прежде всего о создании отдельного, автономного пространства для существования... Чтобы в этом пространстве можно было прожить, даже если всё остальное пойдёт в тартарары (или уже в них находится, что было нашим случаем)... Об этом речь идёт и сейчас, хотя "Новая Камера хранения", в отличие от старой "Камеры хранения", не является объединением близких в человеческом и даже в литературном смысле... людей. Не является она и "спасательной капсулой" в чистом виде. Но в любую минуту может — должна мочь! — превратиться в спасательную капсулу.... "Смотрители НКХ" (а это четыре основателя "Камеры хранения") считают существенным не столько отгораживать, выгораживать пространство откуда-то (откуда — отдельный и не совсем простой разговор), но всеми доступными нам способами сохранять автономное жизнеобеспечение той части мироздания, за которую мы отвечаем».

В контексте разговора о «советской ночи» интересно будет вновь обратиться к Айзенбергу, который, говоря о поэтическом зрении, о его

уходе в новых стихах О.Ю. в другую область, пишет следующее: «Зрение уходит в другую область, — в другое время, и взгляд, прозревающий ночь, слепнет для прочих (дневных) впечатлений».

Хотя Айзенберг, разумеется, пишет не об этом, любопытно само совпадение. Ведь в поздних стихах О.Ю., с возвратом (или точнее будет сказать изобретением подходящей для себя) субъектности, действительно прозревает «советскую ночь» — возвращается к её опыту и к своему месту в ней, будто разрешая этому быть в своем поэтическом пространстве.

Быть может, время, эмиграция и отсутствие былой необходимости защищать себя от всего советского, сдерживать его в себе, в том числе сыграли здесь свою роль.

Если ранее многое делалось для и в контексте борьбы с советским (см. интервью с Линор Горалик* об использовании божественного как о способе освобождения от казенной советской идеологии), то теперь советский опыт оказался присвоен и стал частью авторского поэтического пространства. Речь, разумеется, не идет об изменении отношения к советскому строю и идеям. Скорее, о личной рефлексии, нанесении себя обратно на географическую карту, открытии доступа к эмоциональным, личным впечатлениям того времени. В конце концов подсознательной (а быть может, даже и осознанной на идейном уровне, кто знает) возможности безопасного исследования: время, дистанция и разрушение государственного строя сделали свое дело.

В определенном смысле с влиянием советского связывает творческую эволюцию Юрьева и Шубинский все в той же статье «В ДВИЖЕНИИ», где прослеживает путь поэта: «Для самого Юрьева путь к обретению этой речи шел через "дистилляцию, отделение сивушных масел советской жизни" (интервью в журнале «НЛО» (2004. № 66)). Его стихи 1981-1982 годов, с которых начинается книга, поражают лаконизмом, внешней безэмоциональностью, сконцентрированностью лирического вещества. Субъект этих стихов демонстративно лишен свойств, он никогда не сообщает нам ничего о себе, но лишь сдавленно, сквозь зубы выговаривает какую-то самую

главную, болезненную и спешную информацию об окружающем его (или видящемся ему) мире». В стихах восьмидесятых он все еще видит ту же самую закрытость: «...в основе своей их структура и источник их воздействия на читателя остаются прежними...».

Тогда как позднее, комментируя стихотворение 1996 года «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» («Я гляжу от перекрестка в черный город — лязги-дребезги поют. / В магазине Соловьевском под закрытые нототению дают. / Хоть гурзошник, хоть полковник — выпуск окончен. / Закрывается приют. / В Соловьевском магазине, под закрытые, швабру под ноги суют») пишет следующее: «...Это Ленинград 1970-х — вот они, кстати, "сивушные масла советской жизни". Что с ними стало? Как они перебрадили, что так легко ложатся в юрьевскую строку и поют в ней?».

Возможно, ответ на этот вопрос отчасти был дан выше.

Является ли позднее творчество Юрьева той самой бессубъектной поэзией, с которой он начинал?

В своей статье «Насколько (не)персонален язык?» [7] Ольга Мартынова, цитируя французского философа Левинаса и его идеи о «Другом», пишет о том, что каждый человек по сути своей герметичен и скрыт в своей сути от других людей. Единственным связующим звеном для нас является язык: «еврей Левинас потерял свою семью в Холокосте. Этическая мысль, так же как и поэзия после Холокоста — это разговор о непреодолимой пропасти: это невозможность ответа после осознания произошедшего и миллионы погибших, за которых хотелось бы говорить. Неудивительно, что язык был важной темой для Левинаса: это единственная связь через непроницаемую, непроходимую границу, до которой доходит каждая мысль, к тому, что вероятно лежит за этой границей. Пропать между сознанием и сознанием пересек только язык, мост, который действительно может быть несовершенным, коварным, призрачным, но он остаётся единственным соединением».

Говоря об этой непроницаемой границе, Мартынова пишет о том, что и стихотворение, как только оно создано, становится для самого автора «Другим».

Уже упомянутая выше цитата Юрьева: «я пишу стихи, чтобы узнать, о чём они».

И вновь к Шубинскому. Говоря о стихотворении 2003 года «О ЗОЛОТЕ НАШЕГО ДНЯ», он отмечает, что «...Олег Юрьев меньше всего всю жизнь склонен был говорить "от лица" поколения, круга, социальной страты. Но я думаю, у многих читателей, родившихся между серединой пятидесятых и концом шестидесятых годов, при чтении этого стихотворения, кроме восхищения его структурой, возникнет и иное чувство — глубинного понимания и личной причастности к тому, о чем говорит поэт».

Сходная мысль встречается и у Мартыновой: «Олег Юрьев, который последовательно отказывался от того, что в широком смысле можно было бы назвать поэзией настроения, писал стихи, которые, возможно, стали самыми личным и человеческим голосом нашего поколения. То есть, если отказаться в лирическом повествовании от себя самого, от собственного субъективного эмоционального наполнения, вы будете гораздо ближе к себе — и, следовательно, ко всем остальным — чем когда вы формулируете свои собственные мысли и чувства».

Ощущая материал личным, приведу собственный пример. Мое знакомство с Юрьевым сразу началось с двухтомника Собрания его стихотворений. Я еще не дочитал первый том до середины, а уже ощущал Юрьева как друга, которого мне не довелось знать лично, но вот в чем парадокс — он был мне очень близок. Тот самый отказ от субъективности (которая возможно помешала бы мне соотнести себя с его стихами, затронь она их — доказательством тому служит опыт прочтения мною эссе Юрьева — умных, но колких и неуживчивых текстов, которые временами заставляли меня съежиться и сделать от автора шаг назад) наполнил создаваемые им пространства каким-то особым над-личностным, полным такта, вдумчивым вниманием, которое, беспристрастно фиксируя красоту (очередной парадокс), отражало и преумножало её в читающем.

Мартынова пишет о чистейшем человеческом голосе, «который касается не только говорящего, но и всех вообще. Вот она, поэзия. Что такое поэзия? Это то, что касается всех». Толпа выявляет худшее в человеке, но порой способна и на великие свершения. Недостатки отдельного человека теряются в движении общего. Отказ от эго рождает чудо. Это, на мой взгляд, и происходит в поэзии Юрьева: движение общего, обезличивание, создающее сопричастность.

Мартынова также пишет о горизонте событий: «это граница обозримого. Всё, что с ней происходит, исчезает без возврата, падает в чёрную дыру. Я переверну эту картинку: для до-языковых времен чёрная дыра — это мы. Она проходит границу обозримого и заканчивает, как уже было упомянуто, нами. Принимает устойчивую форму и не может больше вернуться назад. То, что лежит перед этим горизонтом событий, что я сейчас обозначила как "до-языковое", Левинас называет "Говорение", то, что достигает нас — это "Сказанное". Сказанное захватывает Говорение, но не становится его хозяином, хотя оно — злоупотребляя языком и предавая Говорение — выражает Говорение для нас. [...] Говорение означает не делать остановки в сказанном, оно идёт не от одного "я и не ограничивается откровением в сознании... Но не все, что появляется на белом листе, выходит за этот горизонт событий... Тривиальное стихотворение находится и в момент своего создания по нашу сторону границы. Это значит, что оно использует то, что уже было сказано. Стихотворение как факт поэзии, проистекает из того, что в этом горизонте событий ещё не произошло, оно наго, оно невежественно: "Я пишу стихи, чтобы узнать, о чём они"».

Все в той же статье Мартынова приводит разговор Юрьева с Виктором Кривулиным: «Кривулин спросил: не-персональным, над-персональным или вне-персональным? "Вне-персональным", был ответ».

Продолжая свою астрономическую метафору, Мартынова пишет: «это говорит о том, что этот язык несёт в себе только энергию, пребывающую перед горизонтом событий».

Со временем авторский голос Юрьева разрешил себе не просто лишь внимание к пространству, но и нежность к нему. Позднее — осторожное подобие субъекта, имеющего в себе какое-то количество авторского опыта. Чем дальше, тем этого «я» становилось больше. И хотя наиболее поздние стихи Юрьева мне не удастся с чистой совестью признать бессубъектной поэзией (вывод, к которому я пришел уже в процессе написания работы), поздние стихи, на мой взгляд, по-прежнему остаются текстами, что пребывают «перед горизонтом событий». Хотя порой они содержат много личного, а некоторые из них — будто даже ту самую пресловутую прямую коммуникативную функцию, эти тексты все еще «касаются всех», но уже другим образом. Они «касаются всех», как образчик и состоявшийся факт великолепной поэзии. Но работают и устроены в своей сути они уже по-другому. Во многих из них сильно давление биографического, личного, субъективного, и это уже не пространства, в которых «можно и не жить», ведь в них живет сам Юрьев. А следовательно, в них не могу поселиться я, по крайней мере, в том же объеме, как в стихах более раннего периода. Впрочем, от этого они не становятся хуже. Я все еще могу соприкоснуться и резонировать с ними. Поздние стихи Олега Юрьева — это работа мастера и (еще один парадокс напоследок, цитата самого О.Ю. из статьи Мартыновой): «суть остается неизменной: каждое стихотворение, о котором имеет смысл говорить, есть присоединяемое к телу (в районе рта) устройство для производства тишины».

Список литературы:

1. Горалик Л.* Интервью с Юрьевым О. // [Электронный ресурс] URL: www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-1/interview/
2. Юрьев О. Собрание стихотворений. В 2 т. / Сост. и коммент. Ольги Мартыновой, Валерия Шубинского; Предисл. Михаила Айзенберга. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — Т.1. — 440 с.
3. Юрьев О. Собрание стихотворений. В 2 т. / Сост. и коммент. Ольги Мартыновой, Валерия Шубинского; Предисл. Михаила Айзенберга. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. — Т.2. — 464 с.

4. Медведев С. Олег Юрьев: «Волга» была двадцать первой // [Электронный ресурс] URL:prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/oleg-yurev-volga-byla-dvadtsat-pervoy/
5. Шубинский В. Игроки и игралища. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 380 с.
6. Скидан А. Памяти Олега Юрьева // [Электронный ресурс] URL: www.nlobooks.ru/events/novosti/pamyati-olega-yureva/
7. Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 т. — Москва : Арт-Бизнес-Центр, 1993.
8. Мартынова О. Насколько (не)персонален язык? / Пер. Анастасии Янцевич.

**Включен(а) Минюстом РФ в реестр иноагентов.*

ИНТЕРВЬЮ

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ*: «Современникам бросалась в глаза мандельштамовская кривизна»

Недавно вышедший двухтомник «Осип Мандельштам глазами современников», составленный и прокомментированный Олегом Лекмановым* и Леонидом Видгофом при участии Софьи Киселёвой, Ольги Бартошевич-Жагель и Дмитрия Зуева («Вита Нова», 2025), стал событием в литературном мире. Два тома включают в себя более 130 текстов — письма, воспоминания, дневники и другие материалы знакомых Мандельштама, которые всесторонне характеризуют личность поэта.

Мы расспросили одного из составителей книги — литературоведа, доктора филологических наук Олега Лекманова* о Мандельштам-критике, противостоянии Надежды Яковлевны и Николая Харджиева, житейской «беспомощности» Осипа Эмильевича и о многом другом.

Беседовал Глеб Богачёв.

— Олег Андершанович, расскажите, пожалуйста, о вышедшем двухтомнике. Что он открывает читателю?

— В апреле 1935 года, в Воронеже, в ссылке, Мандельштам набросал поэтический автопортрет (их у поэта насчитывается несколько в разные периоды его творчества):

*Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова!
Как ее ни вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.*

*Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица*

*Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама.*

Этот полушуточный стишок, в котором Мандельштам, в частности, намекает на свой конкретный воронежский адрес (некоторое время он жил на 2-ой Линеинной улице), тем не менее, содержит ключ и к пониманию поздних мандельштамовских стихотворений, и к пониманию того, что о Мандельштаме в разное время писали современники. Мандельштам, действительно, был сложным человеком с холерическим темпераментом («Нрава он был не лилейного»), и в нем, действительно, было мало прямолинейного и много «кривого», иногда — смешившего встречавшихся с ним людей, а иногда безмерно раздражавшего. Мандельштам мог ошеломить знакомую (Анну Ходасевич), рассказавшую ему об аресте некоего юноши за распространение стихотворений Максимилиана Волошина, репликой: «Так ему и надо — Макс плохой поэт». А еще одного юношу, по-видимому, Арсения Тарковского, заподозрив в подражательстве, он мог огорошить предложением: «Разделим землю на две части, в одной половине будете вы, в другой останусь я». Он взялся за переделку и сведение в одно целое двух старых переводов, во-первых, не заглядывая в оригинал, а во-вторых, даже не поинтересовавшись у издателей — поставлены ли живые еще переводчики в известность о совершающейся переделке? Он мог, обидевшись на женщину-поэта, которую когда-то любил (Марину Цветаеву), ругательски ругать в печати те самые ее стихи, которые прежде устно превозносил. Он мог на допросе в НКВД выдать еще одну женщину, в которую был влюблен (Марию Петровых), чтобы она сопровождала его в заключении. Он мог... Впрочем, уже и приведенных примеров, кажется, вполне достаточно, чтобы констатировать: когда Мандельштам написал о себе: «Что за фамилия чертова! / Как ее не вывертывай, / Криво звучит, а не прямо», он ни капельки не кокетничал и не самоумалялся.

Парадокс, а точнее говоря, закономерность заключается в том, что «не линейный», «кривой» Мандельштам в итоге стал главным или, по крайней мере, одним из главных русских поэтов XX столетия.

— Чего же тут больше — парадокса или закономерности?

— Закономерности — потому что ведь и двадцатый век, особенно в Российской империи и Советском Союзе, выдался вывихнутый, кривой. Так что, каков был век, таков был и главный его поэт-летописец. «Попробуйте меня от века оторвать, / Ручаюсь я — себе свернете шею!».

Современникам мандельштамовская кривизна бросалась в глаза. 14 марта 1933 года после вечера поэта в московском Политехническом музее семнадцатилетняя Наталья Гинзбург записала в дневнике: «Стои́т, странно нагнув голову, не как бык (он тонок), а как козел перед изгородью. Весь с кривизной. Полуседая борода. Какой-то, пожалуй, немного патологичный. В нем что-то кликушеское». То, что семнадцатилетняя девушка сформулировала откровенно, без экивоков, многие другие, более опытные и осторожные мемуаристы и авторы дневников и писем проговорили гораздо деликатнее, но суть от этого не меняется.

Свою главную задачу мы, составители (Олег Лекманов и Леонид Видгоф) и комментаторы (Олег Лекманов, Леонид Видгоф, Ольга Бартошевич-Жагель, Софья Киселёва, Дмитрий Зуев) двухтомника свидетельств современников о Мандельштаме, видели в том, чтобы собрать вместе все выявленные на сегодняшний день свидетельства (за исключением монументальных книг Надежды Мандельштам и Эммы Герштейн) и сопроводить их помогающими читателю примечаниями.

— Много ли в вышедшей книге новых свидетельств?

— Новых, никогда не публиковавшихся свидетельств в этих томах немного (мемуары Льва Гумилёва, фрагмент воспоминаний Нины Грин, еще несколько архивных документов), но, во-первых, некоторые свидетельства были извлечены из труднодоступных и забытых исследователями источников, во-вторых, даже известные мемуары, такие, например, как «Листки из дневника» Анны Ахматовой, подсвеченные нашими примечаниями, как мы надеемся, зазвучали совсем по-новому, а в-третьих, и в главных, собранные вместе все эти свидетельства формируют коллективный портрет не «линейного» и не «лилейного» Осипа Мандельштама, каким его видели современники.

«Во-вторых» из этого перечня, пожалуй, сопровожу маленькой иллюстрацией. В «Листках из дневника» Ахматова пишет, что знакомство Мандельштама с Андреем Белым было коктейбельского происхождения», то есть датирует первую личную встречу двух поэтов 1933 годом. А мы в примечаниях уточняем, опираясь на свидетельство самого Белого, что они познакомились еще в 1910-х годах на «башне» у Вячеслава Иванова. И таких уточнений, исправлений и дополнений в двух составленных нами томах больше тысячи.

— *Что самое важное для Вас как для куратора примечаний?*

— Принципиально важное для меня в этом двухтомнике вот что: наши комментарии не самодостаточны, мы не пытались сказать свое, а лишь отталкиваясь от свидетельств современников. Комментарий в двухтомнике важен и полезен именно как свод дополнений и уточнений к написанному и сказанному о Мандельштаме теми, кто его видел и знал. Кстати сказать, обширные фрагменты из мемуаров Надежды Яковлевны Мандельштам и Эммы Григорьевны Герштейн были влиты нами в примечания, в качестве альтернативных и дополнительных сведений о поэте.

Отдельной строкой нужно упомянуть аннотированный указатель имен в двухтомнике, в составлении которого, кроме меня и Леонида Видгофа, принял участие Павел Квартальнов. Этот указатель, многие сведения из которого впервые вводятся в научный оборот, мог бы послужить словарем для нового, радикального исправленного и дополненного издания злосчастной Мандельштамовской энциклопедии.

— *Какое у Вас представление о Мандельштаме как о критике? Вы уже сказали о противоречивом характере Осипа Эмильевича — но чем обусловлена, например, его столь явная полярность оценок? К примеру, совершенно разные тезисы об Ахматовой («вульгаризация методов Анненского», в другой статье уважительный разбор) или Андрее Белом.*

— «Мало в нем было линейного». В дополнение к уже сказанному в ответе на первый вопрос, напомним замечательное определение личности Мандельштама, данное Сергеем Сергеевичем Аверинцевым, — «виртуоз противочувствия». Когда-то Юрий

Михайлович Лотман написал о всеотзывчивости Пушкина, который мог в одном стихотворении благословлять и декабристов («И в мрачных пропасть земли») и тех, кто их, условно говоря, охранял («Бог помочь вам, друзья мои, / В заботах жизни, царской службы»). Мандельштам, со всеми поправками на XX век и на особенности его личности, был в этом отношении пушкинским наследником. В его стихотворении «Мастерица виноватых взоров...» возлюбленная предстает одновременно и христианской Марией, спасающей лирического субъекта, и «турчанкой», которая губит поэта. Отсюда: «Ты, Мария, гибнущим подмога» (то есть — помогаешь гибнуть; но и спасаешь от гибели). Это справедливо и в отношении статей Мандельштама. Он мог ругать Андрея Белого, или Ахматову, или, скажем, Кузмина и при этом считать их большими поэтами (в случае с Белым — и прозаиками) и, соответственно, ставить очень высоко.

— *Не преувеличена ли житейская беспомощность Мандельштама? Что Вы об этом думаете?*

— Я думаю, что, отвечая на этот вопрос, мы должны учитывать эволюцию личности Мандельштама. До встречи с Надеждой Мандельштам это был один человек, часто беспомощный и пытающийся опереться на других при решении житейских проблем. После встречи — *муж*, причем в широком значении этого слова. Приведу цитату из программной статьи самого поэта «О природе слова»: «Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до “гражданина”, но есть более высокое начало, чем “гражданин”, — понятие “мужа”. В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и “мужа”. Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже». Вот сам Мандельштам после революций 1917 года и женитьбы на Надежде Яковлевне и стал тверже и мужественнее, в том числе и в бытовых своих проявлениях. Напомню, что в этой семье деньги зарабатывал именно он, и Надежде Яковлевне, привыкшей к этому, очень трудно пришлось после гибели Мандельштама.

— *Кстати, о Надежде Яковлевне. До сих пор не утихают споры по поводу её личности. Одни считают, что ей можно было всё. Но Лидия Чуковская в своём «Доме поэта» довольно точно и убедительно описала все её натяжки, эмоциональные срывы, хронологические, цитатные и иные неточности. Не следует ли строже относиться в этом свете к личности Надежды Яковлевны, не гиперболизировать её подвиг?*

— Уже упомянутый мною Аверинцев отвечал на подобные вопросы фразой из одесского анекдота: «Нас там не стояло» (в смысле, кто мы такие, чтобы влезать в разбирательства между людьми, пережившими *такое*). Я с ним абсолютно согласен. Могу прибавить только, что анализируя роль Надежды Яковлевны в посмертной судьбе Мандельштама, я бы предложил разделять ее роли хранительницы и сказительницы. Что касается роли хранительницы, то тут, по-моему, переоценить ее подвиг невозможно. Очень просто: не будь Надежды Яковлевны и ее героических помощниц и помощников, мы бы ничего или почти ничего не знали о поэзии позднего Мандельштама. Что касается роли сказительницы — ну, конечно, относиться к тому, что она говорила и писала, как к объективной истине не нужно. Думаю, необходимо подробнейшим образом откомментированное издание ее книг, как и воспоминаний Эммы Герштейн, то есть изданий такого же типа, как наш двухтомник. Если хватит здоровья и времени, обязательно соберу команду друзей-филологов и этим займусь.

— *Удачи вам в этом! А как быть с противостоянием Надежды Мандельштам и Харджиева? Кто такой Харджиев, какая роль принадлежит ему в наследии и публикациях Мандельштама?*

— См. ответ (Аверинцева) на вопрос о Надежде Мандельштам и Лидии Чуковской. Харджиев — интереснейшая фигура своего времени. О нем я тоже мечтаю написать биографическую книгу, пока еще живы те, кто с ним тесно общался и можно их о Харджиеве расспросить. Эта книга была бы о человеке феноменально одаренном и понимающем искусство как мало кто другой в его время, но непоправимо искалеченном страшной сталинской эпохой, мешавшей ему встать в полный рост и написать то, что он мог бы и даже должен был написать. Отсюда, по-моему, позднейшее озлобление Харджиева на коллег и укоренившийся в его сознании

культ заметочек, а не полноценных книг. Отсюда и довольно-таки чудовищное обращение Харджиева с мандельштамовскими рукописями, которые ему доверила Надежда Яковлевна. С той важной оговоркой, что подготовленный им в «Библиотеке поэта» том Мандельштама — это весьма ценное и до сих пор не потерявшее научного значения издание.

— Согласно версии Бенедикта Сарнова, Сталину важно было «приручить» Мандельштама именно потому, что он как несостоявшийся художник испытывал пиетет перед писателями, у него было даже какое-то священное отношение. И поэтому он хотел, чтобы тот воспел его, и это удалось. Вы согласны с этим?

— Бенедикт Михайлович Сарнов, с которым мне доводилось встречаться, был первостепенно важной фигурой в литературной и общественной жизни советского общества второй половины XX века, и его суждения о Мандельштаме очень интересны мне как суждения читателя-шестидесятника. Однако всерьез говорить о концепции мандельштамовского творчества, выдвинутой Сарновым, как, скажем, и о его смехотворных нападках на Михаила Леоновича Гаспарова, я не могу и не стану. Ограничусь лишь указанием на то, что для Сталина было совсем не важно «приручать» Мандельштама, поскольку Мандельштам его интересовал в пятнадцатую или даже в двадцатую очередь. Другое дело — настроения в писательском сообществе, которым Сталин как человек литературоцентричный придавал некоторое значение. По поводу Мандельштама и его ареста Сталину написал Бухарин и при этом сослался на Пастернака, вот Сталин и позвонил Пастернаку с целью выяснить, что по поводу ареста думает писательское сообщество, не возмущено ли оно этим арестом. Всё.

— И последний вопрос. Влияние Мандельштама — закрывающее или открывающее дорогу в самобытность? Много ли у него эпигонов в современной поэзии? И кого Вы можете назвать из его последователей, обладающих при этом индивидуальным лицом?

— Почти никого не могу назвать, Мандельштам был слишком самобытен и, кстати, не похож сам на себя в разные периоды своего творчества. Пожалуй, единственный большой поэт, испытавший

серьезное влияние Мандельштама, — это Константин Вагинов, но на него и Вячеслав Иванов воздействовал не меньше. А вот с поэзией Мандельштама как с цитатным фондом для последующей русской поэзии — совсем другое дело. Тут можно перечислить почти всех русских послевоенных авторов (и довоенных, если вспомнить о Георгии Иванове) — от, условно говоря, Яна Сатуновского и Всеволода Некрасова до Иосифа Бродского, Льва Лосева, Тимура Кибирова, Сергея Гандлевского, Веры Павловой и далее — до Марии Степановой, Вячеслава Попова, Марии Игнатъевой, Юлия Гуголева, Евгении Лавут, Кати Капович и других моих любимых поэтов и друзей.

*По мнению Министерства юстиции Российской Федерации

НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН И (ИЛИ) РАСПРОСТРАНЕН ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ ЛЕКМАНОВЫМ ОЛЕГОМ АНДЕРШАНОВИЧЕМ, ЛИБО КАСАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА ЛЕКМАНОВА ОЛЕГА АНДЕРШАНОВИЧА.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ
И ПРИМЕЧАНИЯ**

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ*, АЛЕКСАНДР САМОЙЛОВ. Вокруг крещения Осипа Мандельштама: новые материалы.

28 июля 1911 года Осипу Мандельштаму был выдан документ, в котором, в частности, значилось:

Сим свидетельствую, что Иосиф Эмильевич Мандельштам, родившийся в Варшаве 8/20 Января 1891 г. После произведенных над ним постановленных согласно Св. Евангелию допросов, касающихся веры и обязанностей жизни христианина, окрещен сего дня нижеподписавшимся Пастором Н. Розен Епископско-Методистской церкви, находящейся в Выборге Финляндия 14/27 Мая 1911 г. <...> Дано сие в том, что пастор Н. Розен есть подлежащая власть для выдачи настоящего свидетельства, и что таковое не подлежит никаким сомнениям, в чем удостоверяется с приложением казенной печати. <...> Пошлин 2 мар. 40 пен.¹

Что на сегодняшний день известно о пасторе Нильсе Юхане Розене, который совершил обряд крещения?

Самые подробные сведения о нем содержатся в монографии историка Лейфа-Гёте-Бьёрклунда о шведских методистских проповедниках в Финляндии. Приведем в переводе со шведского языка два фрагмента из его монографии:

Нильс Юхан Розен родился в 1858 году в Болльнэсе. Во время учебы в Кристинехамне он пришел к вере. Тогда он избрал для себя путь проповедника. После окончания методистской проповеднической школы в 1884 году его

¹ См.: Сальман М. Г. Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // Russian Literature. 2010. Vol. LXVIII, № 3—4. P. 492—493.

первым назначением стали Валльда и Слэп на западном побережье Швеции, недалеко от Гётеборга. Там он служил в течение двух лет. Затем последовали пять лет в Мальмё, после чего он получил назначение в Хельсинки. Розен был рукоположен в старшие пресвитеры в 1888 году. Он умер в Хельсинки в 1937 году. <...> Торстен Экхольм описывает Н. Й. Розена следующим образом: «В нем ощущались определенная монументальность и сила — как в проповеднике, так и в личности, что также проявлялось и во внешнем облике. Он оставался стойким и сильным до самого конца» <...> В то же время, когда Юханнес Рот приехал в Финляндию в 1891 году, в страну прибыл и Нильс Юхан Розен. Если Рот оставался лишь недолгое время — всего два года, то для Розена все сложилось совершенно иначе. Он никогда не вернулся в Швецию, а остался в Финляндии до самой своей смерти в 1937 году и даже получил финское гражданство. Первое свое назначение в стране Розен получил на служение в Хельсинки, где он заменил Хермана Рабе на посту настоятеля общины. Когда Юханнес Рот в 1893 году вернулся в Швецию, Розен, помимо ответственности за общину в Хельсинки, взял на себя также и обязанности суперинтенданта всей финляндской миссии¹.

К этому можно прибавить, что Розен знал русский язык. В Выборгской газете «Karjala» 1909 года мы обнаружили следующее объявление: «Евангельская проповедь по-русски. В воскресенье 8/26 в 4 час. дня Пелервон № 9. Pastori Rosen»². Возможно, знание Розеном русского языка стало одной из причин, по которой Мандельштам, когда он решил креститься, обратился именно к этому пастору.

Однако главная причина была другой. Ее выявил Л. Ф. Кацис: Розен поставил крещение евреев, что называется, на поток, а Мандельштаму необходим был соответствующий документ, чтобы иметь возможность поступить в Петербургский университет

¹ Björklund L.-G. Rikssvenska metodistpredikanterens betydelse för metodistkyrkans framväxt och utveckling i Finland 1880—1923. Åbo, 2005. S. 185, 214—215.

² Karjala. 1909. 8 августа. С. 1.

и избежать ограничений по процентной норме для иудеев¹. Кацис в своей работе цитирует издававшуюся на русском языке «Финляндскую газету», мы же здесь приведем в нашем переводе четыре выразительные заметки из газеты «Wiipurii», выходящей на финском языке.

Заметка первая:

Иудейские крещения.

Пастор Н. Й. Розен дает объяснение

По распоряжению генерал-губернатора сенат потребовал от пастора Выборгского епархиального миссионерского общества Н. Й. Розена объяснения относительно того, не обращал ли он иудеев в евангелическо-лютеранскую веру.

Требуемое объяснение пастор Розен ныне представил и сообщил, что он не обращал иудеев в евангелическо-лютеранскую веру, но что он лишь принял их в лоно Выборгского епархиального миссионерского общества, к которому он сам принадлежит.

Кроме того, пастор Розен отметил, что Выборгское епархиальное миссионерское общество действует на основании дозволения и постановления от 11 ноября 1889 года, и это постановление касается тех христианских конфессий в Финляндии, которые принадлежат к иным протестантским вероисповеданиям, нежели евангелическо-лютеранское.

Также объясняющий подчеркнул, что названное постановление позволяет обществу принимать новых членов, и что иудеи в этом отношении не составляют исключения, и что вхождение в епархиальное миссионерское общество совершается именно таким образом.

В конце своего объяснения пастор Розен выразил надежду, что этим будет устранено ложное толкование,

¹ См.: Кацис Л. Ф. Политическая биография Осипа Мандельштама. Книга 1. От Тенишевских стихов до «Египетской марки». 1908—1928. М., 2023. 100—103.

которое, вероятно, было причиной появления данного недоразумения¹.

Заметка вторая:

Крещение евреев в Выборге.

Пастор Розен крестил в Выборге более 300 иудеев

На прошлой неделе в прокуратуру поступило распоряжение от Выборгского епископально-методистского общества о том, что пастору Розену предписано до 20-го числа сего месяца представить список крещенных им иудеев. Когда же отправка этого списка задержалась, прокуратура обратилась к Выборгской городской полиции с просьбой получить у пастора Розена требуемые сведения.

Позавчера Розен передал полиции требуемый список, из которого выяснилось, что в Выборге за последние годы, в период с 1910 по 1913, крестилось свыше 300 иудеев. Из составленного списка оказалось, что в 1910 году было крещено 2 человека, в 1911 году — 22 человека, а в последующие годы — еще больше².

Заметка третья:

Иудейские крещения.

Дело против пастора Розена

В ходе расследования, проведенного прокурорским управлением, выяснилось, что пастор Выборгского епархиально-методистского общества Н. Й. Розен в период между 30 ноября 1910 года и 5 ноября 1913 года без требуемого разрешения крестил в христианскую веру в общей сложности 319 иудеев.

¹ Wiipurii. 1913. 4 сентября. С. 2.

² Wiipurii. 1914. 1 января. С. 1.

Прокурорское управление поэтому потребовало, чтобы городской суд Выборга рассмотрел дело пастора Розена и назначило его слушание к 3 февраля. Однако разбирательство будет представлено 22 февраля, когда Розен обязан будет дать письменное объяснение по данному обвинению¹.

Заметка четвертая:

Крещения евреев

Юридический департамент Сената потребовал от генерал-губернатора Выборга объяснения о том, сообщил ли пастор Выборгской методистско-епископальной церкви Н. Й. Розен, перед тем как принять Арона Абрамова Гольдштейна в христианскую общину, губернатору о желании Гольдштейна перейти в христианство, или же сам Гольдштейн сделал такое заявление. Если же этого не произошло, то сообщил ли губернатору пастор о самом факте крещения, так как по закону все подобные сообщения должны направляться через генерал-губернатора в Сенат для предварительного рассмотрения.

Генерал-губернатор, в свою очередь, по требованию этого сенатского запроса потребовал через городской магистрат от пастора Розена объяснения по поводу вышеупомянутого случая².

О каком «законе» здесь идет речь? Подразумевается порядок докладов по делам, затрагивавшим правовой статус евреев в Великом княжестве Финляндском. Юридический департамент ссылается на так называемый «еврейский указ» 1889 года (решение Сената 1889 года об условиях проживания евреев в Финляндии). По нему все вопросы, влияющие на право пребывания и сословно-правовой статус евреев, подлежали сообщению генерал-губернатору для передачи в Сенат.

¹ Wiipuri. 1914. 21 мая. С. 2.

² Wiipuri. 1914. 30 июня. С. 2.

Крещение (переход в христианство) автоматически меняло этот статус, поэтому о каждом таком случае требовалось уведомление через генерал-губернатора в Сенат¹.

Остается отметить, что все эти разбирательства не сыграли ни малейшей роли в судьбе Осипа Мандельштама и никак не помешали ему учиться в Петербургском университете. Не повлияли они в итоге и на карьеру Нильса Юхана Розена. Характерно, например, что в 1918 году все в той же газете «Wiipurii» была опубликована следующая информация (оригинал на финском языке): «Сегодня исполняется 60 лет пастору местной шведской методистской общины Нильсу Йохану Розену»².

*По мнению Министерства юстиции Российской Федерации

НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН И (ИЛИ) РАСПРОСТРАНЕН ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ ЛЕКМАНОВЫМ ОЛЕГОМ АНДЕРШАНОВИЧЕМ, ЛИБО КАСАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА ЛЕКМАНОВА ОЛЕГА АНДЕРШАНОВИЧА.

¹ Подробнее см., например: *Nurmi J. Juutalaiset Kangasalan karhun kynsissä: Agathon Meurmanin kannanotot juutalaiskysymykseen valtiopäivillä ja julkisessa keskustelussa: pro gradu -tutkielma. Tampere, 2015.*

² *Wiipurii*. 1918. 9 января. С. 3.

ВСЕВОЛОД ЗЕЛЬЧЕНКО. Чудесный десант

В классическом стихотворении Льва Лосева «Чудесный десант»¹ «ангелов Божьих бригада» (она же «небесный чудесный десант» и «ангельская рота») внезапно спускается с высоты «на ад Ленинграда», чтобы вызволить дорогих поэту людей:

Сюда — Михаил, Леонид,
три женщины, Юрий, Володи!²
На запад машина летит.
Мы выиграли, вы на свободе.

Наше внимание будет привлекать сама эффектная формула «чудесный десант»,³ позднее давшая название и первому сборнику Лосева (1985). Мы выскажем два предположения о ее генеалогии — как представляется, не исключающие друг друга.

Ключ к первому из них дает слово «Энтеббе», неожиданно возникающее в ряду ленинградских топонимов («И мы вознеслись и ушли, / растаяли в гаснущем небе. / Внизу фонарей патрули

¹ Впервые: Лосев А. Памяти водки // Эхо. 1979. № 4 (8). С. 57. В этой подборке, где стихи расположены «в основном, в порядке, обратном хронологическому» (с. 51), «Чудесный десант» стоит предпоследним в разделе «1979—1976». Тем не менее мы можем осторожно предположить, что стихотворение было написано в 1979 г. Как любезно сообщила нам Эрика Дреннан, возглавляющая архив Amherst Center for Russian Culture, «Десант» отсутствует в машинописном сборнике «Памяти водки», который Лосев отправил Константину Кузьминскому для антологии «У Голубой Лагуны» (ответное письмо Кузьминского датировано 16 октября 1979 г.: Переписка Льва Лосева с Константином Кузьминским / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Я. Клоца // На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его антология: Сб. исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. Бостон; Санкт-Петербург, 2022. С. 304—307): как и стихотворение «Валерик», «Десант» представлен в архиве Кузьминского на отдельном листе. Таким образом получают подтверждение слова Кузьминского из предисловия к лосевской подборке в «Лагуне»: «Эти два текста были получены в процессе работы над антологией, когда основная подборка была уже сделана. Включаю их своего рода эпиграфом к более старым стихам Льва Л. Лосева» (Кузьминский К. К., Ковалев Г. Л. Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны. Newtonville, Mass., 1986. Т. 2Б. С. 343). Номер «Эха» был закончен печатанием 30 января 1980 г.

² Мужская часть этого перечня отождествляется без труда: Михаил Еремин, Леонид Виноградов, Юрий Михайлов, Владимир Герасимов, Владимир Уфлянд.

³ Отметим, что французское *descente*, буквально означающее «спуск, сходжение», применяется и к сошествию Христа во ад (*descente aux Enfers*), и к сошествию Святого Духа (*descente du Saint-Esprit*).

/ в Ульяновке, Гражданке, Энтеббе»). Речь, конечно, идет о молниеносном десанте израильской армии, освободившем заложников¹ в аэропорту столицы Уганды 4 июля 1976 г. Выражение «the miraculous raid» применительно к этой головокружительно смелой операции быстро обратилось в клише² — а Лосев, эмигрировавший в феврале того же года, очевидно, должен был узнавать о событиях в Энтеббе по-английски. Более того, в написанной в лагере и изданной в 1979 г. книге Эдуарда Кузнецова, участника «ленинградского самолетного дела», освобождение заложников в Энтеббе прямо именуется «чудесным десантом»:

Да будь там (в газете, из которой заключенные следственной тюрьмы КГБ в Саранске узнали о случившемся. — В. З.) сказано, что всех нас освобождают, мы не были бы счастливей в те минуты. <...> В восхищении арестантов угандийской операцией я усмотрел преимущественно восхищение дерзкой силой. <...> И еще потому всякий арестант обязательно будет в восторге от такого чудесного десанта, что наш типовой заключенный, отсидев лет пятнадцать и имея впереди чуть ли не столько же, может уповать только на чудо, а не на закон, может грезить только о чуде, ибо закон для него — синоним неправой и беспощадной жестокости. И сколь бы ни были фантастичны такие грезы (мечтания о чуде десанта еще не из самых причудливых), вряд ли кто из нас не предается им тайком.³

В то же время Лосев в «Десанте», по выражению критика, «снимает пафос авантюрным сюжетом»⁴ — а вернее, уравнивает его легкостью и игрой: видение чудесного спасения друзей (обходящегося, несмотря на стрельбу и взрывы, без жертв и почти без разрушений)⁵ строится по законам залихватского боевика или

¹ Ср. у Лосева: «Заложники чуть смущены — / кто спал, кто нетрезв, кто в исподнем».

² Между прочим, именно так передал заглавие лосевского стихотворения Джеральд Смит (впервые в статье: *Smith G. S. Flight of the Angels: The Poetry of Lev Loseff // Slavic Review. 1988. Vol. 47. P. 87*; его позднейший перевод «Чудесного десанта» см.: https://www.loseff.com/2019/03/the-miraculous-raid_17.html).

³ Кузнецов Э. Мордовский марафон. Ramat-Gan, 1979. С. 225—228.

⁴ Панн Л. «Я тех, кого здесь нет, хватал за рукава...»: Лев Лосев в ностальгической игре // Знамя. 2021. № 12. С. 196.

⁵ Со всей осторожностью предположим, что финальный кинематографический образ («И тлеет полночи потом / прощальной полоской заката / подорванный нами понтон / на отмели подле Кронштадта»)

комикса и вдобавок пародирует штампы официальной революционной мифологии. Так, строфа «Базука тряхнула кусты / вокруг Эрмитажа. Осанна! / Уже захватили мосты, / вокзалы, кафе “Квисисана”» обыгрывает и залп «Авроры», и ставший навязчивым советским мемом призыв Ленина из статьи 1917 г. «Советы постороннего» («чтобы непременно были заняты и ценой каких угодно потерь были удержаны а) телефон, б) телеграф, в) железнодорожные станции, г) мосты в первую голову»).

Поэтому мы хотели бы обратить внимание на другой пример необычного сочетания «чудесный десант», отыскивающийся в драме Константина Тренева «Любовь Яровая» (1926).¹ Читателей, не заставших советского времени, приходится предупредить, что эти водевильно-героические сцены гражданской войны в Крыму (во вполне достоверном пересказе Ходасевича: «Михаил Яровой, хоть и белобандит, но действительно любит свою красную жену, а сама Любовь Яровая, хоть и героиня, но трудно ей примириться с тем, что ее муж — такой-сякой. Еще <...> матрос Швандя — глубоко свой парень, а все же балда»)² имели статус классики революционной литературы. Вплоть до середины 1980-х годов треневское *opus magnum* непрерывно переиздавалось (в том числе в серии «Школьная библиотека»), входило в театральный репертуар (так, еще в 1977 г. его ставил в Малом театре Фоменко) и трижды экранизировалось с участием звезд первой величины (1953, 1970 и телеспектакль 1977 г.). Последний акт «Любови Яровой» рисует лихорадочную эвакуацию представителей старого мира, тут же на бегу обнажающих свою звериную сущность, перед неминуемым приходом красных; происходящее резюмируется одной из самых, вероятно, смешных ремарок в истории драматургии: «Паническое бегство буржуазии, тут же отступающая армия, раненые, больные и т. д.». Именно тогда в разговорах толпы возникает — разумеется, беспочвенный и, с точки

мог быть навеян фразой из записных книжек Блока: «Ночью догорает на взморье дворцовый мост. Все очень тяжело» (под 11 июля 1916 г.; о пожаре понтонного Исаакиевского моста через Неву, горящие обломки которого вынесло к устью реки).

¹ Имя Тренева на мгновение возникает в мемуарном очерке Лосева «29 января 1956 года» (1991) — в цитате из письма Михаила Еремина, где даны отрывочно-эскизные воспоминания о его визитах к Пастернаку на переделкинскую дачу: «Участок для земледельческой гимнастики. Соседнее владение с призраком, кажется, Тренева» (Лосев Л. Меандр. М., 2010. С. 240; полный текст письма с комментариями см.: Валиева Ю. М. Письмо Михаила Еремина Льву Лосеву о Пастернаке // Новое литературное обозрение. 2024. № 186. С. 211—223).

² Ходасевич В. Художественный театр. Второй вечер: «Любовь Яровая» // Возрождение. 1937. № 4091. 13 августа.

зрения автора, жалкий — слух о спасительном десанте Антанты, причем реплика протоиерея придает настойчиво повторяемым словам «чудесный десант» религиозные обертоны (ср. ангелов, «осанну» и «слово Господне» в стихотворении Лосева):

Первый господин. Господа, господа, чудесный десант союзников! Солдат на часах в порту стоял, первый увидал.

Первая дама. Вдруг на море — дым, дым. Трубы, трубы.

Второй господин. Но почему же в штабе ничего не знают?

Первая дама. Да потому, что... чудо!

Быстро входят с чемоданом Закатов и матушка.

Второй господин. Если чудо, то отцу протоиерею известно.

Вторая дама. Отец протоиерей, вы знаете о чудесном десанте?

Закатов. Где? <...>

Вторая дама. Да ведь чудесный десант, батюшка.

Закатов. Устремимся же, возлюбленные, в сретение чуда...

РЕЦЕНЗИИ

ОЛЬГА БАЛЛА. И дерево теперь любовь

Елизавета Трофимова. Книжка. — СПб.: Нормальные стихи, 2024. — 80 с.

Вторая, после «Улицы Сердобольской» (2019), книга Елизаветы Трофимовой — новый этап в поэтическом и человеческом созревании автора.

Вся сложность, эрудиция, насыщенность мировой культурой, символическая память, которыми был полон её первый сборник, все эти хорошо вросшие в сознание автора «осколки умных лекций» ушли вглубь. Они не исчезли, а именно перешли в иной, скрытый модус существования и просвечивают в очень редких, крайне сдержанных аллюзиях:

*вчера мы видели как сквозь стекло
подаренного в детстве китайского калейдоскопа*

*а теперь пребывают сии три:
дедлайны, квартплата, любовь
но любовь из них больше*

Мелькнут, конечно, иной раз и Беатриче (в весьма, правда, сниженном контексте: «лохматая беатриче / шатаюсь / выходит из дома»), и блаженный Августин (тоже в контексте не слишком возвышенном: отрясающий грушу), и Аристотель («брюзга»), и Пракситель («предатель»). Вообще же складывается впечатление, что на всю эту культурную суету автор — отчётливо тяготеющий к самоумалению, смирению, аскезе, так что это точно не гордыня — смотрит если и не свысока, то с такого большого расстояния, что Клайв Стейплз Льюис и Дарья Донцова на этом расстоянии видятся чуть ли не одинаковыми величинами и могут быть поставлены в один, подчёркнуто-небрежно перечисляемый ряд:

*мы листаем умницы листаем
книжечку там льюиса донцову*

Счесть ли это освобождением от ученичества? Вполне вероятно.

Во всяком случае, в стихах, составивших новую книгу, у Трофимовой появляется новый тип речи. Теперь она отваживается на неслыханную простоту порадикальнее пастернаковской, не боящуюся ни (квази)тавтологичности («я назвала ливень ливнем / грозой грозу / небо небом»), ни совсем прямых — до устности, до полной незащитности — высказываний («и я люблю тебя огромно / как только хочется любить»). Эту простоту — по степени её радикальности — можно было бы назвать даже дерзкой, не будь в ней столько осторожной, оберегающей — скорее, мир, чем говорящего с миром автора — нежности.

Но есть все основания говорить и о дерзости. Ещё и шесть лет назад, совсем юной, умевшая писать твёрдой уверенной рукой, Трофимова теперь как бы сознательно разучивается писать, как бы перекладывает карандаш из умелой правой руки в неопытную левую. Возвращает себя если и не к первоначальной немоте, к которой призывал себя, но так и не пришёл молодой Мандельштам, то, во всяком случае, к тому речевому слою, что следует сразу за нею, — к началам речи, знающей о своей первичности и всем телом помнящей о своей совсем недавней невозможности. Удивляющейся самой себе.

*это яблоня
ей дождь лет*

Слово истончается до прозрачности, до незаметности, до самого существенного, до того, без чего нельзя уже никак, — до едва ли не последней точности. Такая простота требует чрезвычайной внутренней дисциплины.

От культурного шума (даже если он — музыка) слух поэта смещается к тишине, зрение — к тому, чтобы видеть самое крупное: реку, снег, солнце.

*нет разлив реки я не останусь
чуден снег твой*

страх под жарким солнцем

У этих внешне сдержанных текстов максимально размашистые внутренние движения: охватить, в пределе, — всё:

записка ВСЕМУ:

*«я люблю тебя очень —
на мне не осталось мертвого места».*

При этом то, что «дышит в полудрёме кто-то рядом» совершенно равновелико небу, солнцу и снегу.

Речь освобождается от литературности, учится самой себе у дословесного. Стремится называть всё сущее его единственными, предельными именами.

Не отсюда ли и тавтологии взамен многословных, подробных описаний? — Промывание, шлифовка имён-линз — чтобы яснее было видно.

Время от времени, правда, проскакивает и учёное словцо вроде «самоидентификация». Но в целом слова постепенно освобождаются от земной тяжести. Теперь они всё более лёгкие (никоим образом не легковесные — куда скорее напротив), почти невесомые. Обратим внимание на то, как мало тут красок! — их вспышки среди этих прозрачных текстов так редки, что кажутся чрезвычайными, бросаются в глаза на общем фоне (значит, думаешь, — не случайны): «трава второго сорта / бьется по углам зелёным сердцем», «домов зелёные углы». Теперь Трофимова — не всегда, но, кажется, всё чаще — пишет светом по воздуху.

*только жизнь воспевать
только воздуху кланяться тихо*

Прозрачны же эти слова явно затем, чтобы не заслонять собой — (как можно более) ничего. Здесь убрано почти всё, что стоит между человеком и миром, — вплоть, кажется, до собственной личности, которой поэт отводит скромную роль проводника-посредника (между дословесным и словом? между словом и миром?):

*я переводчик света
голый стыдливый провод*

Это поэзия прямого-прямого — минуя поэтические и непоэтические условности — действия, — скорее, прямого прикосновения. И даже скорее взглядом, чем рукой. Скорее воображением, чем взглядом.

*стиснанная за ненадобностью
я умею только смотреть
как растёт застенчивая трава*

*не пугая её ни лаской
ни словом
ни даже присутствием*

По отношению к миру позиция поэтического субъекта Трофимовой — оберегающая. В отношении же самой себя — мы уже обратили на это внимание и теперь скажем об этом подробнее — несомненно её тяготение к самоумалению, смирению, аскезе (на это работает и нарастающая простота и прозрачность её поэтической речи). Борис Кутенков в своей рецензии уже обратил внимание на то, что аскетично и самоумалительно само название книги — «Книжка»¹ (кстати — это один из примеров стремления поэта называть вещи их единственно возможными именами). Среди важных форм такого смирения — детскость, отказ от взрослых претензий на всеумение и всезнание, от взрослой потребности в них.

Стихи Трофимовой иногда почти детские — или даже не почти: ребёнок мог бы так сказать / написать, мог бы это прочитать и понять без внутреннего сопротивления:

*от мотылька к мотыльку
свет летит
через самую Ночь*

¹ «...заглавие-отсутствие ускользает в непосредственность, отстраивается от пафоса, будучи одновременно и подчёркнуто самоумаляющим, и несуществующе-аскетичным» (Друг другу болючая память. Поэтическое обозрение с Борисом Кутенковым // <https://poembook.ru/blog/43329?ysclid=mg1n4dont9161806273>)

*говорит мотыльку мотылёк
мир далёк*

Иногда они звучат как детские считалки:

*ты по ступеням убежишь
и я тебя найду
какой волшебный кошкомышь
слепили мы в бреду*

Иногда напоминают детские рисунки:

*и у них смешные чемоданы
новости котята и тиктоки*

Не говоря о совсем уж детских речевых неправильностях-неловкостях: «страшно хочется всех спасти», «не снимай меня боже в своём кине»; о детском (и очень точном, куда точнее литературно-нормативного) словце «болючий», повторяющемся здесь не раз.

Детскость, похоже, принципиальна — и не только как вид смирения, тут сложнее. Это сознательная позиция этического порядка: детское для поэта — и личное, и общечеловеческое — тождественно первичному и подлинному, предельному, глубже которого уже некуда.

*о это простейшее из завещаний
любите друг друга и детские книги*

Да, по своей исходной позиции эта поэзия очень этична. На этичность её обращает внимание и Борис Кутенков¹, который усматривает в книге Трофимовой (правда, всего лишь «на первый взгляд» — ну, слава Богу) «собрание этических максим, императивов, своеобразных “рецептов существования”» и приводит следующие примеры: «практикуй / радикальное / неосуждение / о террорист / жизни лучшей / далёкой», «всегда / на стороне слабого», «руину чти / люби утрату». «Возникает, — комментирует критик, — замешательство: что это — формулы на лучшую жизнь или поэзия, исходно противостоящая ответам, заостряющая вопросы? А может

¹ Там же.

быть, именно такое количество “рецептов” необходимо нам всем сейчас, в ситуации растерянности, и поэзия, вторгаясь в зону этического, только тем и оказывается сущностно необходимой?»¹

Справедливости ради стоит сказать, что императивов и рецептов у Трофимовой совсем не так много; и поэтический темперамент её не таков, чтобы раздавать императивы и рецепты (это предполагает некоторую позицию сверху, которая Трофимовой совершенно чужда), и обращены все эти императивы прежде всего, если не единственно, к самой себе, и не в них — или уж не в первую очередь в них — этичность её поэзии.

Куда скорее она — в (совсем уже не детской, требующей величайшей внутренней зрелости) внимательной нежности, нежной внимательности к (простой бедной) жизни, «разбросанной по окраинам», «позабывшей центр в нигде», к мелким её деталям — к «ложкам и бедным чашкам», к «страшненькой кофте в цветочек», к «таблетке газетке цветку флюорографии ветке чему-то еще», к помойкам и воробьям, к двору-калеке, который при этом видится ещё и как «всеочищающий праздник». В острейшем чувстве ценности всего — живого и неживого.

*ты последнее что меня держит в живых
говорю я таблетке газетке цветку
флюорографии ветке чему-то еще*

*всем вещам и всем людям
даже себе*

Книга не просто посвящена памяти Василия Бородина, погибшего в 2021-м, — она, по признанию автора, вообще выстроена вокруг его непреходящего внутреннего присутствия — как разговор с ним и даже как собственная биография, в которой он — точка отсчёта. «Мне бы хотелось, — говорит Трофимова в интервью журналу «на коленке», — как раз немножко поговорить о бессмертии и о встрече человека с человеком, потому что первая часть — это стихи, написанные до знакомства с Васей. Мы уже смутно были знакомы, смутно ставили друг другу лайки. Я всегда знала, что если Вася поставил сердечко, то это прямо хороший стих, а если большой палец

¹ Там же.

— ну, ничего, окей. Но мы не были знакомы лично. Это стихи, по моему, с 2019 по 2021 год. Бегаю такая юная, зелёная, хорошая. Вторая часть — это стихи, написанные после смерти Васи. И как приношение ему, и как собственная попытка осознать, каково это. Как вообще жить, когда человек, которого ты страшно любишь, больше не здесь. Третья часть — это стихи, которые я написала, когда мы уже были знакомы с Васей, когда он был жив. Я именно в таком порядке захотела эти части расставить, чтобы на самом деле помнить, что однажды случившаяся встреча уже никогда не заканчивается»¹.

Тут чувствуется соблазн сказать, что таким образом автор преследует цели скорее человеческие, чем поэтические, — но нет: эти цели — и поэтические тоже, у них есть прямые поэтические последствия.

Автор предисловия к «Книжке» Лев Оборин уже обратил внимание на то, что в вошедших сюда стихах «сразу слышны» отголоски поэзии Бородина. К слову сказать, не одного только его: иногда тут ясно слышится и, например, Ольга Седакова — видимо, один из важнейших внутренних собеседников Трофимовой, — и даже Ян Сатуновский и лианозовцы (в любви к которым, к их «аскетичной поэтике» Елизавета также признавалась в уже цитированном нами интервью и влияние которых на неё несомненно). Но некоторые тексты, особенно во второй части, — совсем бородинские, можно даже сказать, откровенно, программно-бородинские; их мог бы написать и он сам — а может быть, в каком-то смысле её рукою и написал.

*и вот любовь уже любовь
и вот беда беда
и дерево теперь любовь
и небо ягода*

«Это не подражание, а благодарность», говорит о таких стихах Трофимовой Оборин. Думается, однако, что такая поэтическая речь — ещё и нечто большее, чем благодарность (если может быть что-то больше неё. Да, любовь, кстати, может). Это, как минимум, стремление говорить с другом-поэтом на одном языке, на общем

¹ Елизавета Трофимова: «Я работаю Лизой Трофимовой» // <https://na-kolenke-zin.ru/?p=1280&ysclid=mg1n4ml0z6938973187>

поэтическом идиолекте, — а может быть, даже немного и стать им: чувствовать и видеть так, как чувствовал и видел он. Это разновидность воскрешения.

ВЛАДА БАРОНЕЦ. Настоящее одушевлённое

Дарья Суховой. Со временем: 107 шестистиший 2018–2024 годов. — НЛО, Новая поэзия, 2025

При желании поэзию Дарьи Суховой довольно легко можно поместить в литературный контекст: Лев Оборин в своём отзыве¹ упоминает, например, Всеволода Некрасова и Генриха Сапгира (правда, с оговоркой о том, что автор в своих практиках уже отрефлексировал названных поэтов). Однако новый сборник стихов Суховой такого желания не вызывает, поскольку находящиеся в нём тексты, кажется, стремятся остаться внеконтекстными, внеисторичными и даже внесобытийными — если говорить о событии в общепринятом смысле слова. Они до такой степени удалены от актуального, что даже изредка появляющиеся в них конкретные имена, остраняясь, звучат, как незнакомые, и встреченная здесь «даша суховой» как будто не имеет ничего общего с автором этой книги:

в публичке подрались читатели
на невском проспекте нелегальные экскурсоводы
выстрелили друг в друга
а даша суховой не хочет идти в спортклуб
перебраниваясь с фаиной grimberg
о пустословии бориса корнилова

Единственная постоянная координата в книге, имеющая связь с физической реальностью, — время. Оно, по-видимому, очень важно для автора: об этом говорят и названия разделов книги, и точная датировка каждого стихотворения. Однако, наблюдая, как функционирует время в текстах Суховой, мы убеждаемся, что в нём нет почти ничего ни от универсальной физической категории,

¹ Оборин Л. Солнце светит только днем. Четыре поэтические новинки: выбор Льва Оборина: <https://gorky.media/reviews/solntse-svetit-tolko-dnem>

ни от исторической эпохи. Можно рассматривать его как момент в настоящем, которое автор явно предпочитает в своих стихотворениях, но тогда датировка как будто теряет смысл: даты последовательны, но никакой настоящей хронологической связи между отдельными стихами или связи между временем и текстом не прослеживается.

Возможно, единственное, что связывает понятие времени и его характеристики в стихах Суховей, — это грамматика. Раздел книги «Минускнамперфектум» — трансформация латинского *plus quam perfectum*, давнопрошедшего времени. Такая отсылка означает, что время следует понимать прежде всего в лингвистическом смысле. Однако «минускнам» не несёт никакого реального грамматического значения, а лишь противопоставляет себя латинской временной форме. Перед нами, стало быть, частное время, дистанцирующее себя и от объективной реальности, и от общеязыковой. То же можно сказать и о названии другого раздела, «Тантум футурум» — будущее, которое никогда не наступит.

Понимаемое таким образом время по своим качествам приближается к пространству: оно позволяет создавать микровселенные, на письме всегда ограниченные шестью строками, но свободные от физических и эстетических законов. Любое событие в них значимо уже тем, что для него выделено место — в книге, в сознании субъекта, в языке:

отпрыгиватель
отпрыгивает
от подпрыгивателя
который
всё подпрыгивает
да подпрыгивает

Несмотря на то, что ценность события определяется субъектом, последний занимает подчёркнуто скромную позицию. Человек, по Суховей, может поэтически познавать реальность только с нуля, через личный опыт, для чего сначала нужно

освободиться от общечеловеческого, ординарного знания о ней,
«подумать» её заново:

разобществить розу
от слёзности и всяких безумств
от крестности и разных буйств
разорить розарий
и розу как идею в идеарий
вам в забывательный сказали идеарий

Подобные отношения с реальностью предполагают осознанную наивность, косность языка и его носителя («чтоб позвонить что всё в порядке / мы час стояли возле будки»). «Мы» в этих текстах только подчёркивает одиночество говорящего — тоже вполне добровольное. Одиночество (но и присутствие) субъекта является необходимым условием существования частного времени-пространства-события, в котором только и может возникнуть поэтическое. Время, следовательно, превращается в настоящее одушевлённое: это время человека — или, точнее, человеческой мысли о мире, когда она умудряется освободиться от диктата чужих знаний. Человек, возможно, и есть тот «трёхс- / мерник всех вещей», который упомянут в одном из стихотворений книги. Но тогда это должен быть такой человек, который способен, бросая камешки в пруд, увидеть не взаимодействие физических тел, а мир в его начале.

ЕВГЕНИЯ ЛИБЕРМАН. «Солнце треснуло говорят»

Іванів Виктор. Избранные стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Дьячкова; Предисл. А. Житенёва; Биографич. очерк А. Метелькова. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2025. — 624 с.

Ощущение преходящести и быстротечности жизни окутывает при чтении стихотворений Виктора Іваніва. Ускорение неизбежно, потому что внутритекстовое время предопределено временем человеческим, ощутимо убегающим. Стремление поэта на одном дыхании произвести как можно более цельное и обширное высказывание выражается графически несочетаемостью и разной длиной строк в строфе: *«они гадают и токуют пока не достигают вершины чертова колеса / они спускаются к утрени а пока лисица / лежит притворившись мертвой и хочет украсть петуха», «он подойдет, одна к одной, как крест сестре из Армии Спасенья, / и как покорность пароходному гудку»*. Мысль, разбежавшись, не видит препятствий, слог надламывается, смещается смысловой центр текста, становящийся из точки эллипсоидом. Словам критически мало пространства, они наскакивают друг на друга, дробятся, обрываются на вдохе, их края зазубриваются: *«От ... плахиплашмя», «д-раз-нит», «человечец»*.

Взаимодействие с текстами предшественников производится на уровне сюжетном, ритмическом, цитатном, фонетическом. В точности передавая на письме с помощью капслока и одномоментного возвращения к строчным буквам тембр голоса и манеру пения Егора Летова, крайне значимого для себя исполнителя, Іванів выстраивает стихотворение *«Молитвы ключ»*, одно из тех, где сдержанность уступает место надрыву и нежеланию останавливаться: *«я проснулся в самый полдень и понял / ЧТО ВСЕ»*, — поток (бес)сознательного перекрывается намеренно, что можно

считать актом насилия в первую очередь над собой, но никак не над творчеством Летова; его голос продолжает звучать, а «Всё идёт по плану» отсоединяется от создателя и уходит в область фольклора, прирастая новыми куплетами с актуальным содержанием. Полулегендарная история о пенсионере, исполнявшем семнадцатиминутую (вместо стандартной 3,5-минутной версии) этой песни на улице, становится подтверждением тезиса о глубинном, пусть и неосознанном понимании текстов Летова широкой аудиторией. В то время, как «Всё идёт по плану» написана в стилистике монолога среднего малообеспеченного советского человека у телевизора, «Молитвы ключ» представляет собой экстатически заряженное религиозное высказывание: здесь и апофатия, и богоборчество, и ироническая параллель с платоновским «Крестьяне говорят, что после революции не будет смерти». Написанное спустя два дня после смерти музыканта стихотворение «И когда гибкая фигурка гуттаперчевого танцора» принимает одним из первых летовское наследие как общечеловеческое и частное. Решение говорить, несмотря на кажущуюся невозможность, отсутствие морального права («*За которых даже сказать не смогут ты или я*»), принято самоотверженно, в исступлённом желании предотвратить грядущее уничтожение и разложение (читать: забвение) тех, кто сам по себе уже ничего не успеет сказать. «Закопать во Христе» смерть здесь означает не дать ей власть над духом человека, пускай и не верящего в воскресение и избавление. Обездвижить, обезличить чужое, пахнущее могилой, как жену, которой «накормили толпу».

Реминисценцию к другой композиции — «Беспечный ангел» группы «Ария» — можно увидеть в тексте «Он носил штаны все в дегте и ботинки как бензин». Читателю предлагается возможный вариант завершения истории того, «кто просто любит жизнь»: вместо абстрактного рая, о котором мельком упоминается в песне, — столкновение с локомотивом и вещественное доказательство приземлённости героя: «*и потом деревня месяц собирала по частям*». Никакого романтического налёта после демифологизации не остаётся: «беспечный ангел» становится «у*бком», автор не тратит время на описание окружённых ореолом загадочности странствий персонажа, лексика, используемая им,

механична и прямолинейна: *«мотоцикл стреляя в кеглю своим пушечным ядром / уносился», «лязг мотора, выхлопной трубы дымок», «пропали крики в гуле выхлопной трубы»*. Наравне с героем выведена женская фигура, своего рода брехтовская Ханна Каш, женщина с невыдающимся именем Мари-Лу и стандартным набором характеристик: болезненно привязана к возлюбленному, обделена вниманием с его стороны, но окружена жалостью абстрактных «всех», а к концу и вовсе сводящаяся к стереотипному слову, применимому к подружкам неформалов — «герла».

Раёшная, частушечная форма сменяется задыхающимся причитанием по упущенному, в котором не найдена была точка опоры: *«Где же были мы с тобою / Когда <...> был туг воротник / и не хватало ртов / для бросаемой пищи / и слов не хватало»*. Катастрофическое мышление поэта сопряжено с постоянным возникновением самых причудливых метаморфоз, кажущихся порождениями горяченного сна — сна Турчина: *«он — винокурня и корабль шинок и питомник / в нем голубятня и вертеп и сам он перьями порос», «не шар уже а поп Гапон», «стройненькую как греческая буква лямбда»*. Обезьяна, один из самых заметных второстепенных образов, возникает, когда заходит речь о провалившемся, о переставшем быть человеческим: она постмортальная карикатура *«в галстук пиджаке и кепи»* на застывшее и неподвижное в людях, постоянно с ними соприкасается, держит под руку, *«с гримасой скабрешной / Мертвого повторяет лицо»*. Поиск нового названия объектам видимого мира не заканчивается, подбор имён должен работать как код, с помощью которого будет построена защита для хрупких вещей сегодняшнего дня, где ещё можно кого-нибудь сберечь.

ЕВГЕНИЯ ЛИБЕРМАН. Поэтика заиндевания

Алексей Ильичёв. Праздник проигравших. — М.: Выргород, 2025.

Алексей Ильичёв сложился так, будто бы изначально представлял собой цельную объемную фигуру, выточенную собственноручно путём смирения, воспитания выдержки, тренировки нервной системы. Но сколько лет ушло на подготовку к выходу из темноты — сказать при таких предположениях трудно. Вписанность в русский литературный канон с опорой на вполне конкретные ориентиры: Бродского, Мандельштама, Ходасевича в особенности на последнего, прошедшее мимо наследие советской неподцензурной поэзии (будь то ленинградский или московский андеграунд) говорят о стремлении остановиться в зазоре между не до конца растворившимся прошлым и невнятным, смазанным нынешним, стянуть края расползающейся раны, скрепить её своим полным гордого спокойствия голосом.

Определить возраст поэта хотя бы приблизительно оказывается не самой простой задачей, поскольку он предстаёт абсолютно «замороженным», «ледяным»; ему не свойственны ни смиренная пассивность пожилого человека, ни полудетская игривая горячность и язвительность. Единственное, что позволяет судить о молодости ушедшего Ильичёва — доведённая до предела острота душевного переживания, при этом сдавленная стальными тисками самоконтроля: «На свете жить как жечь / Младенца на углях» — экстатическое, кажущееся истеричным заявление подавляется сдержанным «Как пожиманье плеч» и завершается еще шипящим, остывающим «И плаванье в слюнях». Смерть, надлом, любое повреждение внешней оболочки или внутреннего корня воспринимается, по Лермонтову, «с холодным вниманьем»: «Век как кот на батарее, / <...> Не закончится скорее, / Чем себе подпалит шерсть». А дальше что? Или, например: «Под космическим законом, / Как под

маленьким сачком, / Сдохли Бабочка с Жучком / Без рыдания и стога». И только? Название текста, «Памяти павших героев», предполагает возвышенный, эпический пафос, но на выходе он оборачивается историей об очередном незаметном исчезновении, таком же отрешённом, без раздражения и раздиранья рубахи. Снижает общий настрой и употреблённое здесь слово «сдохли», подчёркивающее бесполезность, безликость и бессмысленность что существования, что ухода персонажей. Реабилитация с помощью заглавных букв и попытка наделения героев субъектностью не сильно им помогает.

Таков лирический субъект Алексея Ильичёва — переживший гоголевского маленький человек/нечеловеческий актер, отличный от классического предшественника неспособностью прибедняться и умением адекватно оценивать свой потенциал: «Я полон мудрости, и жалости, и гнева, / Мне кажется, живых на свете нет». Отчаяние он переживает с достоинством, с заметным пренебрежением, причём не наигранным, без оттенка геройства, который иногда присущ восемнадцати — двадцатилетним. Наслаждение собственным страданием в рамках дозволенного — не допуская заламывание рук — его отличительная черта: «Мне легко от тебя, моя боль, / Хорошо от тебя, моя мука». Нередки случаи полного отмежевания от себя: «Негнущиеся пальцы прижимаю / Друг к другу, и, мне кажется, они / Уже живут иною, чуждой жизнью, / И кровь моя им больше не нужна», «Я извлекаю из подкладки / Себя последние остатки», «Мешалка продолжает шевелиться. / Мне странно то, что я в неё не лезу». Разлучение с телом как перепридумывание его заново через отрицание — стратегический ход персонажей, что подчёркивается на речевом уровне с помощью конструкций с частицами «не», «ни», отрицательных приставок и местоимений («ничего», «невозможно»).

Конструируемое Ильичёвым пространство не поддаётся топографическому определению: в нём трудно отыскать черты конкретных городов, в том числе родного автору Санкт-Петербурга/Ленинграда (кроме, разве что, текста «Гуляя по Рыбацкому, сильно замёрз», но и то только благодаря прямому упоминанию локации). Географическая усреднённость обеспечивает безопасность и точность прямого и бесстрастного высказывания. Возвращение в зиму в любой подходящий момент, понимание

её вневременного присутствия за плечами — основная тактика успокоения и начала пересборки его героев: «Я укурюсь зимой, и укурюсь со всей головой», «До костей доходит холод, / <...> Я испытываю голод / Без паденья и греха». Мороз — естественное (и, кажется, единственное) состояние природы для их функционирования. Несмотря на просьбу вернуть себя к условной «жизни» весной, пика продуктивности во внутренней работе персонажи достигают именно зимой. Мир Ильичёва слабо освещён, в нём то моргает одна-единственная тусклая лампочка, то наступает совершенная темнота, что гармонично сочетается с ощущением вечной дрожи от холода и перманентных сумерек за окном: «В соседней комнате темно / И тянет холодком». Солнце здесь несчастный гость, но и его присутствие не позволяет забыть о «тьме», «цветущей рядом».

Он живёт в предвкушении немоты, ждёт её как момента прозрения, обнажения сокрытых прежде истин. Прозаический текст «Грустное предисловие к немоте», пожалуй, единственный во всей книге, который напрямую признаётся в допустимости пессимистичного мировоззрения: за ледяным покровом проступает человеческая душа «с мнимо безучастным <...> лицом» (читателю наконец-то дано понимание о преувеличенности «безразличия» ильичёвских героев). Дисциплина, жёсткая и бескомпромиссная, даёт трещину и не выдерживает самопроверки: как только речь заходит о том, что абстрактной «слепой силе» дозволено больше, чем конкретному человеку, происходит сброс настроек и отрицание годами устанавливаемых границ, которые служили не столько для самоконтроля, сколько для ограничения и торможения. Страх «грустных мыслей» — незнакомый Ильичёву паттерн поведения; утверждение их легитимности позволяет человеку не запирается в «клетку» на растерзание собственным фобиям. Интересным представляется высказывание об исчезновении смерти: закономерный исход Второго пришествия, явления Мессии, воскресения из мёртвых возникает в риторике героя Ильичёва, который на протяжении книги не проявил ярко свою религиозность. Он задаётся вопросом: «Исчезнуть вместе со смертью, когда исчезнет смерть, — так ли вы себе это представляли?», полагая, что люди, не умевшие при жизни достаточно внятно и осмысленно артикулировать свои намерения остаться, *быть*, не обретут в будущем

мире права голоса. Безмолвие, неотвратно грядущее, герой воспринимает как само собой разумеющееся: «Даже мычать надо было раньше. А теперь даже дышать нечем». Оно надвигается на нас по мере чтения, под конец заставляя почувствовать удушье и оглохнуть на мгновение в людном и шумном месте. Но за предполагающимися титрами «Прошло всё» не скрывается «конец фильма»; и снова возвращаемся к последнему предложению текста — в немоте нет исчезновения, в глухоте нет полного вакуума. Наслаждение беззвучием доступно тем, кто разумно воспользовался отведённым ему прижизненным временем для говорения и размышления. Последнее в сборнике стихотворение предугадывает его надвигание: «Всё тише и тише, / И я уж не слышу, а брежу, / И нежные руки / Об острую музыку режу». Выходит, что абсолютной немоты не существует? Пожалуй, это не совсем верно. Музыка, звучащая в эфире, сродни той, которую ощущал внутри себя утративший слух Бетховен; она имплицитно присутствует, «как звезда из колодца», ранит наравне со сгущающейся тишиной — внешней. В глубине никогда не бывает мёртво и глухо.

МАРИНА МАРЬЯШИНА. Другого мне Вергилия не надо

Борис Кутенков. Критик за правым плечом. Избранные заметки о классиках, современниках, литературном быте. — М.: Синяя гора, 2025. — 220 с.

Что происходит с текстом, когда он переходит из виртуальности на бумагу? Не только смайлики, скобки и другие привычные пользователям «новые правила пунктуации в сети» опускаются. Совершается переключение с клипового поглощения информации на книжное — с загибанием страниц и подчёркиванием мест. Литературоцентричная жизнь критика, поэта и культуртрегера Бориса Кутенкова сама по себе интересна: вместо «варил сегодня пельмени и гладил кота» он пишет о чтении дневников Лидии Чуковской, о проекте «Полёт разборов», о молодых поэтах, преемственности и иерархичности в литпроцессе. О нетривиальных путях к читателю, учителях, тенденциях, о юродивых от поэзии с их «физически исторгаемым светом», но главное — о непредсказуемости поэтического гения и умении критика разглядеть будущий прорыв в безыскусных стихах начинающего автора:

«в нас слишком действует убийственная сила соответствия, критериальность, жажда сверки с «контекстом», стремление разложить всё по полочкам (без этого ничего невозможно понять, но, видимо, надо ещё и уметь видеть сквозь)».

Книг подобного жанра и формата не существовало ранее: это первая ласточка. Она объединила под голубой обложкой с белым самолётиком ворох разных заметок из сетевого дневника, написанных в разное время и в разном состоянии духа. По сути, это учебник, который не составлен как учебник. Для кого он? Для начинающего критика, только вникающего в контекст или освоившего его под определённым углом, для поэтов, состоявшихся и не совсем. Для

людей, которые хотят разобраться в понятии «современный литературный процесс».

Всего в книге три раздела. В первом, озаглавленном как «57 писем молодому автору», собраны эссе-рассуждения по поводу разных литературных явлений — от локальных мыслей о персоналиях прошлого и поэтике молодых, до самоаналитических — по поводу странной любви к поп-музыке и бульварному чтиву.

В итоге возникает портрет литературы сегодняшней — ещё непричёсанный, не систематизированный и тем ценный.

Борис Кутенков ведёт не центральными улицами, но своими самопознающими тропами, не становясь на позицию старшего брата или учителя. Тем не менее, «погружение» на глубину происходит: и оказывается, что в литературе нет чёткой критериальности в оценках хорошего и плохого текста, но есть вкусовщина и, по выражению известного критика Елены Погорелой, «коррупция дружбы». А ещё есть иерархическая модель отношения к имени, при которой автор, становясь заслуженным, бронзовеет при жизни (стоит ли и дальше трепетать перед именами и воспринимать их тексты не из сегодняшнего дня, опираясь на былое величие? — задаётся вопросом автор этой книги). Кроме того, есть ещё толстые литературные журналы, в какой-то степени за эту иерархию держащиеся, спорящие об издательских подходах с самиздатом нового типа, который делают «взбалмошные молодые люди». Автор стремится понять их и формулирует так: *«возможно, речь о пространстве света, несомом малым сообществом»* и далее: *«Нам в этой реальности, видимо, жить»*.

Все эссе первой части постепенно «рисуют» образ автора — мелкими чертами, психологическими деталями (одинокий труженик, который ездит в провинцию и даже там задёргивает шторы от подступающих звуков мира). Ликов у него то ли два, то ли больше: критик Б. К. — так выражается некий обобщенный недоброжелатель, чей голос постоянно рядом с автором и побуждает к полемике, просто Боря (это чисто внутримONOлоговый голос — порой ворчливый, порой успокоительный, возможно, более взрослый по отношению к автору дневника).

Неминуем в таком расслоении на голоса и анализ собственного положения в литературе. Борис Кутенков рассуждает

о «промежуточном статусе»: вроде бы есть определенный вес, страница в Википедии, много делает. При этом близок к кругам молодых авторов, запросто и без «понтов» говорит с ними, не может представить себя «большой шишкой» и признается, что не хочет строить личный бренд — это «сузит» проявление естества. Позиция заведомо стоическая. Думается, само ощущение пограничности статуса иллюстрирует постоянное внутреннее изменение, по крайней мере, стремление к нему.

Показательно в этом плане обращение к «старшим»: *«Не прислушиваться, не иметь в виду младших — пребывать в неадекватной реальности».*

Надо сразу оговориться, что книга не призывает «бросить с корабля современности» всех когда-то заслуженных и именитых. Кутенков, родившийся еще в советской России, понимает молодых с их скептическим отношением к авторитетам, но свою позицию формулирует так: *«Встречи с людьми литературы, которые сильно старше, — компенсация внутренней тоски по советскому мифу <...>. Внутреннее эгоцентрическое ощущение долгой жизни и литературы, и себя в ней. Некое привставание на цыпочки, взгляд как будто из укрупнённого настоящего — увеличенного на знание этих «паролей».*

Рассуждения в книге даются будто бы из переносимого на бумагу сократического диалога с самим собой, из постоянного сомнения в адекватности восприятия. По мере чтения вопросы, задаваемые автором себе, прорастают в сознании так, что и у читателя включается внутренний критик. Книга превращается в руководство по проведению личного психотренинга — через бесконечное задавание вопросов «как?», «почему?» и «должны ли быть другие, как я?». Этому способствуют даже вкрапления в эссеистику отдельных молитвенных вставок, отсылающих к мемуаристике и исповедальной прозе:

«Господи, дай мне силы найти время и не потерять мотивацию для уединённого творчества, для поэзии в этой вечной беготне; не слишком радоваться этой иллюзорной «востребованности» — приглашениям куда-то читать, выступать едва ли не каждый день — и чаще отшивыривать эти приглашения ради уединённой жизни и ради поэзии, так мало

значащей, столь ничтожной на этом грёбаном «социальном» уровне».

В одной из заметок он называет себя «юродивым проповедником», что понимается как миссия одинокая и довольно стоическая: писать о безвременно ушедших поэтах, о настоящем, о людях и явлениях, не опираясь на вкусы величин и организаций. Думается, что эта проповедь — не в пустыне, есть те, кто пойдёт за ним, то есть, что парадоксально, сверяясь с ним — неминуемо пойдёт своим путём. Путь этот будет порой горек, с мысленными откатами в детство, в ощущение сизифова труда. В эссе «Культуртрегер и кукурузные палочки» Кутенков объясняет самому себе, что не все люди готовы участвовать в мероприятиях, писать и говорить о других, делать то же, что и он. Беззащитность одинокого труда в том, что рассчитывать на всеобщую поддержку нельзя: на праздник с кукурузными палочками и молоком, как на вечер очередного найденного гения, может не прийти никто.

Во втором разделе — «Джедай с лопатой света» — даётся *собрание пёстрых глав*, казалось бы, хаотичное: *«впечатления от просмотра литературных передач и посещения мероприятий, эссе о соотношении искусства и гражданственности, отвлечённые личные истории»*, заметки о природе мемуарного жанра и эзопова языка. В название взята метафора из стихотворения Анны Русс — о дворнике, который каждый день расчищает отведённый ему участок земли. Возделывание лужайки превращается в своего рода спасающий ритуал: *«Но если весь мир рухнет, я, безусловно, буду работать под обломками»*, — признаётся автор. Каждое эссе в этом разделе как будто бы в большей степени говорит о жизни помимо литературы, выбивается за лист бумаги. Первый блок задаётся вопросами, второй — постепенно пытается на них ответить, автор в нём всё так же держит читателя за руку, всё так же показывает «город и его окрестности». Так, например, рассуждения из первой части о том, что гениальность ходит по границе канона, продолжают мыслью о том, кто вообще способен создать шедевр:

«вечный вопрос, делают ли подлинную поэзию именно литературоцентристы или дух веет, где хочет, прорываясь, и эти прорывы духа как раз более подлинны, чем постоянная сосредоточенность, «функция», миссия, ощущение себя в границах».

Обрисовывается своего рода проблема: люди с филологическим образованием слишком укоренены в своей среде, хоть и обладают вкусом, инструментарием, умением «делать стихи». Этого часто оказывается мало, чтобы сотворить чудо. Остаётся, признаётся автор, ездить в провинцию, смотреть на живых людей, напиваться, слушать непричёсанную нормой речь. Но предлагается и собственное решение на справедливо возникающий «в среде» вопрос — «Что делать?» (вернее: как, варясь в литтусовке и будучи человеком книжным, что-то настоящее всё-таки написать):

«...собственные стихи давно уже связаны для меня не со спонтанностью вдохновения, а со сверхусилием, необходимостью «специально» загнать себя в это состояние — и в какой-то момент, после многих попыток выдавливания, «стихи свободно потекут». И без этих сверхусилий стихи бы не писались».

И таких вопросов, ответы на которые даются смутно, по-своему, но честно, в этом разделе множество. Вот некоторые из них: что даёт опыт чтения со сцены своих и чужих стихов; так ли важно помимо писания быть ещё и учителем для других; почему из стихов «на тему» куда-то испаряется поэзия; где граница между поэтом и графоманом, и т.д. Оттеняют «литературу» странные, а порой мистические истории: про одноклассика, с которым автор не общался много лет и вспомнил о нём, а затем случайно узнал, что тот недавно погиб, или про стихи или прозу, приходящие во сне, записать которые невозможно.

Третий раздел — «О классиках и современниках» открывается эссе о Сомерсете Моэме, и здесь, как и в предыдущих заметках, литература — лишь повод к общению с реальностью: герои английского писателя проявляются в буднях автора этой книги, но уже скорее как типы личности. Искусство переплетается с жизнью и заставляет пересмотреть границы нравственности (хороший поэт может оказаться несоизмерим с земными привязанностями, не способен на них, что доставляет боль людям вокруг). Показателен эпизод разрыва с другом, мысленно обращаясь к которому, автор говорит:

«Ты — моэмовский Стрикленд: говоришь, что можешь без всего, и тут же по-детски просишь денег. Но искусство — это ты, и оно — в тебе».

И далее все рассуждения о литературе — повод сказать о сегодняшнем дне, задуматься о нём, как о ежедневно творимом

контексте. Упоминаются здесь и персоналии Серебряного века, и ныне живущие авторы. Проводя сквозь эту толщу голосов, теней, текстуальных пространств и лакун, автор книги превращается из проводника в собеседника: учит, не преследуя цели учить.

И получается так, что книга эта дарит критика вне имени её автора, вне его эстетических взглядов. Она даёт каждому читателю своего Вергилия в мире литературы, своего внутреннего неусыпного критика за правым плечом.

ВАЛЕРИЙ ШУБИНСКИЙ. Народ поэзии

Валентина Фехнер. Гекатомба. — М.: Т8 RUGRAM, Пальмира, 2025. — 113 с.

Вторая книга Валентины Фехнер не меняет, но углубляет представление о поэте, и заставляет еще раз с особым, взволнованным уважением отнестись к его пути и выбору. Об этом выборе сразу же говорит в предисловии Лев Оборин: «Большие слова тянут за собой большую стилистику — а большая стилистика тянется к большому времени, которого сейчас — в истории русского языка, в истории страны — не наблюдается. Тогда ей остается в своем холодном блеске противостоять времени распада. Это одинокий путь модерна, впитавшего торжественное звучание архаики».

На наш взгляд, это и так и не так: смотря что подразумевать под «большим временем»; если это ассоциируется с социальной гармонией и коллективным пафосом, то в Новейшее Время это возможно лишь в виде тоталитарной утопии, которой модернизм как раз и противостоит; если же мы говорим о времени *серьезности*, о роковых событиях, трагедиях, глубокой тектонической перестройке мира, то все это мы имеем сомнительное счастье наблюдать; в каком-то смысле большое историческое время и есть время распада (и созидания на обломках нового, которое может нас и ужасать) — но все эти события происходят в острой форме, в форме горения, а не гниения. И тем не менее противоречие, отмеченное критиком, существует: говорящий сегодня — подчеркнуто частное лицо, человек из толпы, выживающий или гибнущий, как повезет, «с гурьбой и гуртом»; кто же дал ему право пророчествовать, витийствовать? Кто его пророчеству поверит? Но и Кассандре никто не верил.

И все же поэт осмеливается начать книгу так:

ты ключущий печень разверстого рока
ты распахнувший предел

приручивший языки деяний

смотри

Стикс утопает в зеркале Иордана
и голубицей грядущего отражается мысль
и язык умалется до предзнаменования

Язык не вырастает, а умалется до предзнаменования — что это значит? Что пророчество — самое малое, из того, что можно сказать, что оно случайно, что оно — проявление не гордыни, но смирения?

В поисках опоры поэт обращается к теням предшественников — что вполне традиционно, в каком-то смысле. Каковы эти предшественники? В предисловии рядом с Мандельштамом чуть ли не эпатажируя помянут Летов — но не ошибка ли это зрения? Сама Валентина Фехнер в цикле «Шар» выстраивает список своих собеседников в прошлом литературы иначе; Мандельштам соседствует не с Летовым, а что не менее странно, с Маяковским — а дальше возникают имена предшественников более близких, Олега Юрьева и Елены Шварц, причем стихотворение с упоминанием Юрьева имеет прозрачное посвящение «Б.А.» - адресация умершему другу, Богдану Агрису, считавшему себя учеником Юрьева. В следующем цикле, впрочем, имена уже совсем другие, но тоже малосовместимые — Мнацаканова, Пригов, Бородин. Однако, никакого ощущения эклектики не возникает. Поэт вспоминает предшественников, чтобы утвердить свой мир.

В этом мире говорящий — не созерцатель. Он постоянно и настойчиво вторгается своим голосом в подвижную реальность, тщась для начала постичь ее законы. И да, это законы распада. Но распада, внутри которого сдержится туманное (и может быть, не менее страшное, чем сам распад) порождающее движение, и этой клубящейся и уже (и еще) ничему не равной массой является как внешняя реальность, так и язык:

эта темнота жметя в себе сама тем
но та выгибается этим
но те разминают отсутствие света
а эти из мноты язык добывают слова о слова перетерая

о мнота искры о первая мношь мнотных усилий
о мнота всего что осталось у ничего
о мнота эдиповых дыр о явленная небыль
о смертного языка упование о аллилуйя

Фехнер, однако, никогда не испытывает соблазна уйти от этого хаотического напряжения ни в сомнительный комфорт однозначного высказывания, ни в еще более сомнительный — языковой минус-реальности, тотального и лишённого трагизма разложения смыслов (то, чем так увлекались некоторые сверстники Валентины лет десять назад, когда она сама воздерживалась от публикаций). Ее установка прямо противоположна. В хаосе смерторождения она прозревает возможность нового смысла и новой ясности:

Я имени тебе не назову,
И вещей век не выпрямлю во тьму,
Но сгорбившись по очертаньям солнца,
Сомнением дня одушевлею луну
И выпорхну во все святые звезды

Кто будет первым в это торжество
Высеивать строку взрывной надежды,
И выживать за нынешних и прежних —
Грядущим поколениям в лицо

Мне кажется, уже приведенные цитаты показывают степень внутренней погруженности поэта в язык, в его внутреннее беспокойство и тайные ходы. В этих строках видно и другое — широта диапазона, как формального (владение и свободным, и регулярным стихом, и радикальными стиховыми ходами, и трансформированными формами традиционной риторики), так и интонационного (голосу доступна и высокая ораторская нота, и смиренная нежность, и жесткое говорение сквозь обломки слов). И поэтому «взрывная надежда» не ослабляет трагизм сегодняшнего в его конкретности и малости.

Это уходящее светило
не согреет небеса могилы

эти кости бедных облаков
не обелят глубину веков

только под иглеющей страной
обострится и язык родной
и потомок в яйце конца
умирает на вопрос отца

Говоря о трагизме, мы имеем в виду, конечно, и те огромные человеческие страдания, которые принесли последние годы. Но в тех стихах, которые составили книгу в ее окончательной редакции, об этом говорится скорее преображенно и метафорически. «Гекатомба» — не что-то, привязанное к времени и месту, хотя и это тоже; это нечто, проходящее через бытие и речение о бытии, ужас, создающий «порок смысла», но создающий необходимость рождения, наперекор себе, «народа поэзии». Не в том ли и заключена «взрывная надежда»?

и полет опроверг крылья
и деревья улетели корни
и небеса ослепли на оба светила
и облака проветрили дожди
и радуга зардела цвет
и океаны протекли за глубину
и огонь промочил жар
и ветер выдохнул порыв
и матери выкололи слезы
и горе прокляло скорбь
и могилы погибли смерть
и прощание выздоровело потерю

Впрочем, безнадежность, как и идиллическая самоуспокоенность — то, что в последнюю очередь свойственно поэзии Фехнер. В ее мире никогда нет окончательности, и тревожная подвижность мира всегда подразумевает возможность спасения — но никогда не гарантирует ее.

Сайт: <http://quarta-poetry.ru/>

Редактор журнала «Кварта»
Шубинский Валерий Игоревич

Почта редакции: quarta-poetry@mail.ru

Мнение, высказываемое авторами журнала, может не совпадать с мнением редакции журнала. Все материалы публикуются в авторской редакции.

