

ВОЗДУХ

журнал поэзии

4  
|  
06

# ВОЗДУХ

журнал поэзии

4/06

Борис Херсонский

Станислав Львовский  
Сергей Соловьёв  
Владимир Гандельсман

Поляковский  
о Фанайловой  
Дарк  
об Афанасьевой

Поэты Калининграда

# ВОЗДУХ

журнал поэзии

4/06

*Все стихи я делю на разрешенные и написанные без разрешения.  
Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух.*

*Мандельштам*



проект арго

ISSN 1818-8486

Редактор Дмитрий Кузьмин

Художник Юрий Гордон

Журнал поэзии «ВОЗДУХ» издаётся 4 раза в год. Издатель — Проект Арго.  
Материалы для публикации принимаются только по электронной почте: [info@vavilon.ru](mailto:info@vavilon.ru)  
Редакция вступает или не вступает в переписку по собственному усмотрению.  
По этому же адресу вы можете оставить заявку на экземпляры последующих выпусков журнала.

Все права на опубликованные тексты сохраняются за их авторами.

Изд-во АРГО-РИСК 117648 Москва, Сев.Чертаново, 8-833-218.  
Типография Россельхозакадемии. Москва, ул. Ягодная, 15.

## СОДЕРЖАНИЕ

К И С Л О Р О Д	
Борису Херсонскому / Леонид Костюков	5
Г Л У Б О К О   В Д О Х Н У Т Ь	
Борис Херсонский	
Стихи	9
Интервью / Линор Горалик	23
Отзывы	30
Наталья Хаткина, Антон Очиров, Михаил Айзенберг	
Д Ы Ш А Т Ь	
Станислав Львовский	32
Александр Авербух	41
Юлия Идлис	43
Владимир Гандельсман	46
Гила Лоран	52
Евгений Хорват	55
П Е Р Е В Е С Т И   Д Ы Х А Н И Е	
Дмитрий Дейч	57
Д Ы Ш А Т Ь	
Игорь Померанцев	62
Канат Омар	65
Виктор Ефимов	67
Глеб Арсеньев	72
Василий Филиппов	74
Владимир Кучерявкин	77
П Е Р Е В Е С Т И   Д Ы Х А Н И Е	
Николай Мех	80
Д Ы Ш А Т Ь	
Сергей Соловьёв	82
Дмитрий Мамулия	92
Сергей Ташевский	100
Евгений Сошкин	105
Янина Вишневская	107
Н А   О Д И Н   В Д О Х	
Пётр Савченко	111



ОТКУДА ПОВЕЯЛО	
Калининград	113
Павел Настин, Евгений Паламарчук, Сергей Михайлов, Дмитрий Пономарёв, Андрей Тозик, Игорь Белов, Ирина Максимова	
ДАЛЬНИМ ВЕТРОМ	
Джори Грэм / с английского Галина Ермошина	123
Эльке Эрб / с немецкого Олег Юрьев	126
Петерис Драгунс / с латышского Александр Заполь	129
АТМОСФЕРНЫЙ ФРОНТ	
Афанасьева: Гамлет / Олег Дарк	131
Елена Фанайлова: коллаж / Владислав Поляковский	145
ВЕНТИЛЯТОР	
О женской поэзии	154
Елена Фанайлова, Александра Петрова, Анна Альчук, Галина Ермошина, Мария Степанова, Полина Барскова, Гали-Дана Зингер	
СОСТАВ ВОЗДУХА	
Хроника поэтического книгоиздания / Данила Давыдов	163
АВТОРЫ	174

# КИСЛОРОД

Объяснение в любви

## БОРИСУ ХЕРСОНСКОМУ

Не то чтобы за последние годы мы были обделены сильными поэтическими впечатлениями. Они, эти впечатления, даже стали в моём сознании складываться в систему. Ни много ни мало — новую систему стихосложения. С другими, более сложными, нежели ямб и анапест, элементарными метрами. С другим способом рифмовки. Отчётливее других эту новизну представлял Михаил Гронас. Возникло нечто вроде фронта ожидания. Но новое сильное впечатление ударило с тыла.

И хорошо, потому что удивление дороже ожидания.

Борис Херсонский появился на осеннем московском поэтическом фестивале и сразу был замечен и отмечен балованной московской публикой. Мой друг Алексей Кубрик, направляя меня на вечер, где выступало около полусотни авторов, дал мне предельно чёткую инструкцию: «Там будет Борис Херсонский. Возьми у него книгу».

Я пришёл на этот вечер после другого, с большим опозданием. У микрофона стоял симпатичный седоватый мужчина и читал стихотворение:

*Значит, так. Вынимаешь резной ларец,  
ломаешь замок зубами клещей,  
открываешь и говоришь: «Покажись!»  
Из ларца вырастает резной дворец.  
Во дворце — Кощей над мискою щей,  
в Кощее — Кощеева жизнь.*

*Или так. В поле — сруб, а над срубом — дуб,  
а на дубе — сук, на суку — сундук,  
в сундуке — барсук худой, словно жердь.  
В барсуке перепёлка гнездо свила,  
в перепёлке — яйцо, а в яйце — игла,  
на игле — Кощеева смерть.*

*Или так. Тебе девяносто лет,  
но ты на ходу. На свою беду  
приходишь в цех, там ты старше всех  
вместе взятых. Твой партбилет  
подписан Троцким в двадцатом году,  
а в тридцатом пошит жилет.*

*Но тебя шатает. И ты летишь  
затылком в землю и так лежишь,  
хрипишь, чтоб тебе помогли.  
Над тобой склоняется несколько лиц,  
медсестра надевает иглу на шприц, —  
и что там, на конце иглы?*

Я подумал: «Да, у этого человека тоже стоит взять книжку». Но это, как уже догадался смышлёный читатель, и был Борис Херсонский.

Давайте вернёмся к стихотворению — не зря же я привёл его целиком. Меня поразило, как в подчёркнуто игровой сослагательной интонации («Или так...») возникает неподдельный ужас к концу. Это походит на потрясающую уверенность Милана Кундеры, который не стесняется напомнить замороженному читателю, что тот имеет дело не с настоящими людьми, а с персонажами. И ещё. По-моему, когда мы говорим о стихотворении, одно из самых работающих слов — *смещение*. И тут поэтическое смещение происходит во второй строфе, когда смерть оказывается не *в*, а *на* игле. Сказочные образы выворачиваются жутко реальными.

Важно, что здесь и в большинстве стихотворений Херсонского господствует стихия эпоса. Его герои (страдающие, мыслящие, брошенные — вызывающие массу эмоций) — ни в коем случае не сам поэт в иных обстоятельствах. Это *другие*. Борис Херсонский показывает нам практическую неисчерпаемость поэтического эпоса.

Важно, что раз от разу поэт Херсонский раскрывает перед ошарашенным читателем ужас бытия. Как говорит мой друг Кубрик, ужас отличается от страха тем, что не ограничен физической смертью. Ужас у Херсонского присутствует в диапазоне от взрыва до еле слышного фонового писка.

Важно, что Херсонский своим живым примером снял вымороченную и почти свифтовскую дискуссию насчёт того, чем следует писать, верлибром, традиционным силлаботоническим стихом или немного вывихнутым дольником. Поэт варьирует строй стиха с той же лёгкостью, с какой опытный график меняет карандаш.

Наверное, следует сказать о влиянии Бродского. В этот дремучий лес вошли многие. Одни заблудились, другие вернулись ободранные. Может быть, Борис Херсонский — первый, кто прошёл пресловутый лес насквозь и вышел с другой стороны. О взаимоотношениях поэт Бродского и Херсонского надо писать отдельно.

Вот как получается у Бориса Херсонского:

*Ребе Ицхак Леви говорил:  
«Не удивительно, что евреи  
усваивают премудрость народов  
столь успешно, на зависть внешним.*

*Ибо после того,  
как они отринули Тору,  
пустота в их сердцах и разуме  
столь велика, что туда  
вместится всё что угодно».*

*Также ребе Шрага Мендлович  
отвечал: удивляться нечему,  
и, увы, нечем гордиться,  
гордился бы Иеремия,  
если б ему сказали,  
что еврейские мастера  
изготовили золочёное  
изображение Ваал-Фегора  
лучше, чем хананеяне?*

*Их друг, Арон бен Ривен,  
помолчав с минуту, ответил:  
«И всё-таки, что ни скажи,  
а сын мой закончил с отличием  
Санкт-Петербургский Университет  
и печатается в столичных газетах».*

*Арон снимает с чернильницы  
точёную белую крышечку  
слоновой кости,  
уже тогда, вероятно,  
покрытую тонкой сеткою трещин,  
и вертит в руках: привычка.  
.....*

*Чернильный прибор сохранился.*

Что я хочу сказать: во-первых, эти три героя получились абсолютно живые; во-вторых, их речь густеет до вещества поэзии. В-третьих, что, вероятно, важнее, автор немного иначе, нежели Бродский, подходит к самой стихии пустоты. У Бродского это нечто невыносимое, от чего надо заслониться, что следует «размочить», заговорить, уставить всё равно какими вещами. У Херсонского это вместителище, объём, нечто вроде внутренности храма, пусть и утратившего святыню.

Мы уже видели, как из ларца вырастает дворец. А теперь заглянем в ступу.

*Храм называется ступа. В храме, что в ступе пест,  
огромный каменный Будда один, как перст.  
На площади несколько каменных черепах*

*пирамидою друг на дружке. Чуть левее — скала.  
Под скалою звенит ручей — прозрачной стекла.  
До вечера здесь сидит достопочтенный Пак...*

Истории у Херсонского разыгрываются так же неистошимо, как у Андерсена. Едва ли не любой предмет становится фрагментом истории — уже в обоих смыслах этого ёмкого слова. Может быть, один из секретов Херсонского — в сближении этих двух смыслов...

Мне не хотелось бы в конце этой маленькой панегирической статьи уместить Бориса Херсонского в русскую поэтическую традицию. Потому что на моём (средней длины) веку такого по складу и масштабу дарования поэта пока что не было. А добавлять *после Гумилёва* или *после Ходасевича* как-то мне неловко.

Подчёркиваю, неловко именно мне. В этом сопоставлении, как говорит в телевизоре Мария Киселёва, я (артикулирующий его) — самое слабое звено.

Ну так пока воздержусь...

**Леонид Костюков**

# Г Л У Б О К О   В Д О Х Н У Т Ь

Автор номера

**Борис Херсонский**

## СТИХИ

✦ ✦ ✦

Погоди, мне слышится что-то в шуме ветвей на ветру.  
Не торопись, мне кажется, я различаю речь.  
Не сердись на меня: незадолго до того, как умру,  
я должен это понять, а после смерти — сберечь.

Знаешь сказку о мертвце?  
Он хранил премудрость в ларце.  
Он пальцами перебирал золотые песчинки слов.  
На его подземном, его костяном лице  
трещинки-отпечатки высокогорных снегов.

Вместо дыханья — воспоминанья выдох и вдох.  
Мыслей сплетенье между древесных корней.  
Над ним и под ним слои ушедших эпох.  
Те, что вверху, — поновей, те, что ниже, — древней.

На самом верху стебельки пожухлой травы.  
Двое сидят на скамье. Бутылка стоит у ног.  
Огромное дерево. Ветви поверх головы.  
Ты говоришь — тепло. А я почему-то продрог.

Знаешь сказку про трёх черепах,  
стоящих на трёх китах,  
державших круглую землю на панцирях роговых?  
Про город и парк городской, где можно забыться так,  
что останешься навсегда. Жаль, нельзя остаться в живых.

† † †

Пророк говорит: «Так говорит Господь!»  
 Судья говорит: «Так говорит Закон!»  
 Так говорят судья и пророк, хоть  
 Господь и закон в это лето молчат.

Выцвело небо. Вынесли на балкон  
 Цинковое корыто, в котором купали внучат.

Стоит корыто, другим накрыто, — цинковый гроб.  
 Благородный афганский народ победит в борьбе.

Анекдот. Здесь живёт Петя, мать его ёб?  
 — Я его мать! — Блядь, так мне ж не к тебе,  
 надо, мать твою ёб! — Мама, к тебе пришли!

Сынок, тебя призовут, сынок, погоди!

Слишком жарко для водки. Гитара бренчит вдали.  
 Подонки ходят туда. А ты туда не ходи.

Не отпускай свою память гулять во дворе,  
 Где ходят старик в трусах и женщина в бигуди.  
 Не пей, сынок, больше не пей, не стой на жаре.  
 А где же ещё стоять с наколкой на груди:  
 Орёл, распластавши крылья, несёт змею.

На столе — помидоры, губчатый хлеб ржаной.

Чумазый мальчишка прячет в кулачке за спиной  
 Серебряную монетку — юность мою.

† † †

*Фима, ты — жертва гетто?  
 Ты же был инвалид войны!  
 Всё равно, это было где-то  
 в разломах другой страны.  
 Какое жаркое лето!*

Утром ходят вдоль кромки воды,  
 считая шаги.  
 Вечером, сидя на набережной,

считают людей,  
проходящих мимо,  
чтоб не считать годы.

Они умеют считать,  
в этом всё дело.

Они помнят счёты, помнят  
ситцевые нарукавники,  
настольную бумагу,  
круглые кнопки, ластик,  
отточенные карандаши.

Арифмометр с ручкой, как у шарманки  
или у мясорубки, работал со звуком,  
напоминающим лязг трамвая.

Они ездили на трамвае, ещё том,  
двадцать третьем маршруте,  
по счастью, боже нас сохрани,  
не в то утро, когда вагон  
опрокинулся на повороте.

Погиб один человек.  
Или всё-таки два?

Щёлкали счёты. Заполнялся журнал.  
Составлялся годовой отчёт.

Считать удовлетворительным,  
принять к сведению,  
против, воздержавшихся нет.

На работе щёлкали счёты,  
но уже был номер в компьютере,  
по случайности совпадавший  
с номером партбилета,  
отнятого при отъезде.

Считали дни до полочки,  
считали месяцы до вызова  
на интервью в посольство,  
не думали, что это проходит жизнь.

Никогда не думали.  
Если хотели сказать:



«Я так думаю»,  
говорили: «Я так считаю».

Считают собак, которых  
проводят мимо скамейки,  
красивых, визгливых собак,  
а это проходит жизнь.

Они умеют считать.  
В этом всё дело.

‡ ‡ ‡

Её муж был владельцем фотоателье  
на углу Полицейской и Преображенской.  
когда они оставались одни,  
он фотографировал её в белье  
или — во всей её силе женской.  
Альбом прятали от родни.

Это был отличный альбом. Переплёт  
из тиснёной кожи. Застёжка из меди,  
как у церковной книги. Обрез золотой.  
В парадной — шахматный пол из мраморных плит.  
Дома — ломберный стол. Край чашки в помаде.  
Прошное в дырах, поди его залатай!

Она щипала корпию. Перевязывала бинтом  
ужасные раны. Носила фартук с косынкой.  
Два красных креста — на груди и на лбу.  
Легко догадаться о том, что случилось потом.  
Я помню её старухой с идеальной осанкой.  
Она никогда не жаловалась на судьбу.

Он скончался после войны. Георгиевские кресты  
были проданы вскоре. На стенах этого дома  
было много ценных картин. Плюс — старинный фарфор.  
Никто не знал, что у хозяйки две наготы:  
под одеждой и под переплётом фотоальбома.  
На что-то надеясь, к ней ходили коллекционеры.  
Пили кофе без меры.  
Мололи вздор.

† † †

Резиновый петушок лежит на дороге.  
Серый на сером. Малевичу нечего делать.  
Я тянусь к игрушке. Меня удерживают за руку.

Теперь я вижу ту же игрушку — цветную,  
не касаюсь её, но понимаю — она моя.

Что случилось?

Я научился видеть цвета,  
но вот что гораздо важнее:  
научился присваивать вещь,  
не касаясь её.

Не касаясь её,  
позже — не видя её, не зная о ней  
ничего, кроме того, что она — моя.

Чаша моя, доля моя,  
Господь — владыка моей судьбы!

Научился ходить,  
научился проходить мимо,  
научился уходить отовсюду и навсегда.

Это умение ещё пригодится.

## СТРАСТНОЙ ЧЕТВЕРГ

Он лежит на диване со спинкой, по сторонам  
два круглых валика, кожа вытерта. Паркет запятнан вином.  
Липнут пейзажи и натюрморты ко всем четырём стенам.  
На рояле стоит египетской пирамидкою метроном.

Всюду — книги, бумаги, на столе — чернильный прибор,  
включающий пресс-папье с промокашкой и коробок  
для спичек. Дагерротип. Расчёсанные на пробор  
волосы предка. Бородка клином, торчащая вбок.

Рядом с диваном пёс вытянул лапы вперёд,  
закрыв глаза, узкую морду положил между лап.  
На кухне радиоточка славит советский народ.  
Репродукция из «Огонька». Ге. «Христос и Пилат».

Пилат освещён. Христос, как известно, в тени.  
«Что есть истина?». День весенний хорош.  
Дети галдят во дворе, похоже — «Распни, распни!»,  
А может быть, что-то другое. Из комнаты не разберёшь.

## БЕЛЫЙ ЗЕЛЬЦ

Вечеринка подходит к концу.  
Первая пара прощается.  
Кто-то прилёг на диван.  
Кто-то сидит за столом.

Водка ещё осталась.

Он стоит посредине комнаты  
с запрокинутой головой,  
полуоткрытым ртом  
и простёртой рукой.  
Отдаёт театральностью.  
Но это естественно.

Он хороший актёр.

Он повторяет одно и то же:  
Я знаю, что нужно сделать!  
Я знаю, что нужно сделать!

Что, что нужно сделать? —  
спрашивают из угла,  
хотя ответ известен.

Белый зельц, белый зельц, белый зельц!

Нужно сделать белый зельц! —  
так он говорит.

Я пойду на Привоз,  
я куплю свиную голову!

И поставишь её вместо своей! —  
говорят в углу, но он не слышит.

Он не слышит, когда говорит.

Мы сделаем белый зельц  
и купим много вина!

Чтоб спала с глаз пелена! —  
говорят в углу, но он не слышит.

Так бывает всякий раз,  
когда он выпивает.  
Навязчивое повторение.

Если верить Зигмунду —  
навязчивое повторение  
есть проявление Танатоса,  
то есть — влечения к смерти.

Свиная голова,  
белый зельц,  
вино, смерть.

Пелена спадает,  
всё видится ясно.  
Мы все ещё живы,  
хоть и редко встречаемся.

Он убедил меня.  
Я тоже знаю, что нужно делать.  
То, что мы никогда не сделали  
и не сделаем в жизни.

В частности, белый зельц.

✦ ✦ ✦

Перед закрытыми воротами  
два раскрашенных пионера  
с барабаном и горном.

Жизнь и смерть поменялись местами.  
Над колхозом летит фанера.  
Плачет бабушка в чёрном.

У бабушки не было кукол,  
но были ступка и пестик,  
казан и сундук дубовый.

И ещё был у бабушки купол,  
а на куполе маленький крестик,  
который блестел как новый.

Оттого-то бабушка плачет,  
монетку медную прячет,  
платок на лоб надвигает,  
за это ей Бог помогает.

На столбе репродуктор бормочет,  
утешить бабушку хочет,  
говорит о войне, о победе,  
о званом кремлёвском обеде,  
о враге, затаившемся рядом  
с высокоудойным стадом.

Но бабушка безутешна,  
поскольку она безгрешна.  
Ни слова не понимает  
и взгляда не поднимает.

## ВЗГЛЯД

*Из цикла «Письма к Марине»*

И вот ещё, Марина, вот что видели очи мои:  
это был текст заявления, текст.

✚

Это было давно, но я не забыл,  
не забыл, сейчас ты поймёшь почему:  
во-первых, почерк.

✚

Даже в то время так уже никто не писал:  
чернила, перьевая ручка, завитки,  
в строчку, с нажимом.

Урок каллиграфии.

Фиолетовые чернила,  
как в школьной невыливашке,

белой, с голубой каймой  
по верхнему краю.

Во-вторых, текст.

✚

Я, Потапов Порфирий,  
прошу не хоронить тело  
моего злосчастливого сына Вадима,  
а отдать его тело  
в медицинское учреждение  
для блага науки.

Подпись:

Проситель Порфирий Потапов.

✚

Именно эти слова: злосчастливого сына.  
Именно это слово: проситель.

✚

Вот что видели очи мои под солнцем,  
вернее, под белым потолком  
ординаторской реанимационного отделения,  
в котором Вадим Потапов  
скончался от белой горячки.

Видели и не помutilись.

✚

И ещё я видел через окно  
согбенную спину  
старика Порфирия,  
когда он неторопливо  
пересекал внутренний дворик.

✚

А лица его я не помню,  
представляешь, Марина,

у меня прекрасная память на лица,  
но его лица я не помню.

✚

Зато помню облако в небе  
над больничным садом, вернее,  
часть облака, затемнявшего часть неба.

Помню край облака, светлый, сияющий.

✚

Помню свою уверенность,  
в том, что оттуда, сверху,  
на Потапова смотрит кто-то ещё,  
и Потапов чувствует это.

✚

Возможно, я ошибался, Марина,  
возможно, я ошибался, и всё же...

## О БОНИФАЦИИ ВЫПРЯМЛЕННОМ

В числе храмов Божьих,  
разрушенных в наших краях  
войском еретиков,  
был собор святого угодника  
Бонифация выпрямленного.

✚

Святой Бонифаций выпрямленный,  
херувимов собеседник,  
святой Бонифаций выпрямленный,  
нетления сокровище,  
святой Бонифаций выпрямленный,  
дай и нам, почитающим тебя,  
долговековое во славе стояние!

✚

Купол этого храма  
назывался каменным небом,

там были изваяны светила,  
малые и большие, звёзд соцветия,  
огней мерцания.

Там не было ни ангелов,  
ни лика Христова,  
но среди молящихся  
всегда находился один,  
кто видел между светил  
ангелов и Христа.

А увидев, понимал,  
что не выйдет из храма живым.

✚

Каменные светила,  
вечности утверждение,  
каменные светила,  
благие путеводители,  
каменные светила,  
веры недвижной наставники,  
каменные светила,  
подайте и нам, почитающих вас,  
долговековое во славе стояние!

✚

Говорят, Бонифаций выпрямленный  
причащал того, кто имел видение,  
отравленную облаткой  
со словами благословения,  
и отравленный умирал  
со словами благодарения.

✚

Святой Бонифаций выпрямленный,  
дай и нам умереть во храме,  
Святой Бонифаций выпрямленный,  
дай и нам избавляющего яда причащение,  
Святой Бонифаций выпрямленный,  
дай и нам, почитающим тебя,  
долговековое во славе стояние!



✚

Так говорят свидетели:  
однажды во время анафоры  
из потира явился змей  
и, обвив шею святого,  
запечатлел знак на его главе,  
а потом исчез, как будто  
его и не было вовсе.

А святой умер, но не упал.  
он так и остался стоять  
с поднятой к небу чашей,  
у алтаря, неколебим и нетленен.

Потом его перенесли и поставили в нише.  
Спустя триста лет глаза его были живыми,  
но неподвижными, ноги стояли крепко,  
руки сжимали чашу.  
И только левая туфля  
стёрлась от поцелуев.

✚

Святой Бонифаций выпрямленный,  
дай и нам благодать обуви твоей целования,  
Святой Бонифаций выпрямленный,  
сподоби и нас, грешных,  
плоти твоей лицезрения,  
среди каменных изваяний.  
Святой Бонифаций выпрямленный,  
дай и нам, почитающим тебя,  
долговековое во славе стояние!

✚

Так говорят свидетели:  
в день, когда безбожные еретики  
ворвались в собор, вознамерившись  
осквернить тело святого,  
тело рассыпалось в прах.

Не было даже костей.  
только серая пыль  
на златотканых одеждах,

только серая пыль  
с лёгким запахом тленья.

И злочестивый Рудольф  
взял золотые одежды,  
взял и вынес из храма,  
взял и вытряхнул на ветру,  
а потом повелел продать  
облаченья на рыночной площади,  
а на выручку прикупить  
вина, солдатне на потеху.

Вечером храм сгорел,  
и прах Бонифация выпрямленного  
носился над городом  
вместе с пеплом пожарища.

✚

И теперь, много веков спустя,  
этот пепел всё ещё не улёгся.  
Иногда он попадает в глаза  
проходящим людям, и люди слепнут.

В наших краях такую слепоту  
принято называть благословенным прозрением,  
ибо того, что творится вокруг,  
лучше не видеть, лучше не видеть, лучше не видеть.

✚ ✚ ✚

Услыши мя, Боже, спасителю мой,  
Упование всех концов земли,  
И сущих в море далече.

Земли, оказавшейся могилой или тюрьмой,  
земли, которую воины унесли,  
подставив бронированные плечи.

Прямоугольной земли, где краеугольных камней  
вдвое больше, чем углов у монументальных построек.  
В огненной колеснице Илия скачет над ней,  
наблюдая гонки римских квадриг и российских троек.

Упованье земли, как в оправу, заключённой в мировой океан  
из бутылочного стекла. В толще недвижимой, влажной,  
что твой кузнечик в смоле, огромный Левиафан  
замер навек над бездной многоэтажной.

Увенчанные крестами купола огромных медуз.  
Как Россия — Сибирью, мир прирастает адом.  
Бездна бездну зовёт и заключает союз.  
Львы пасутся с волами. Господь управляет стадом.

Два светила ходят кругами, окружённые тьмой:  
для управления днём и управления ночью.  
Услыши мя, Господи! Боже, спасителю мой,  
Твой мир прекрасен. Я видел это воочью.

## ИНТЕРВЬЮ

*Борис Григорьевич, за последние полтора года Вы заняли заметное место на горизонте русской поэзии (была, правда, публикация в «Арионе» ещё в 2000 году, но как-то осталась стоять особняком) — а прежде, кажется, Ваши стихи практически не были известны за пределами Одессы. В это же время вышли Вы в блогосферу — где тоже в центре внимания коллег со всего мира. Поменялось ли что-нибудь в Вашем самоощущении?*

И да, и нет. Да, потому что эти полтора года были наполнены новыми знакомствами, реальными и виртуальными, иногда просто ошеломляющими — и это после десятилетий полной или почти полной изоляции! Знакомства не только с людьми, но и с текстами, с огромным количеством неизвестных мне и в то же время удивительно близких стихотворений. Иногда кажется — мы росли вместе, мы писали вместе, ничего не зная друг о друге. Антология «Освобождённый Улисс» свела нас под одной обложкой, московское Бьеннале поэтов собрало под одной крышей, а интернет помог удержать и умножить то новое, что появилось в моей жизни.

Нет, потому что повседневность изменилась мало. Те же заботы — пациенты, лекции, те же развлечения — книги, музыка. Та же непроницаемая оболочка молчания в родном городе. Наверное, понятно, что человеку необходим сочувственный отклик от тех, кто живёт рядом. Здесь, в Одессе, это несколько друзей. И они тоже с головой погружены в повседневные заботы. На писание стихов время иногда можно найти, на обсуждение стихов — нет. Перед выходом первого варианта «Семейного архива» в Одессе я предложил несколько стихотворений из книги местному альманаху. Не прочитав стихотворений, мой «добрый знакомый» редактор сказал: «Это не интересно. Печатай книгу. Мы отзовёмся». И отозвался — тремя строчками. Это был единственный отклик на мои стихи в родном городе за последние пять лет.

Пожалуй, эмиграция в блогосферу, конкретно, в Живой Журнал, сообщество Полутона, многое исправила. Виртуальный мир оказался реальней реального. Он собрал вместе тех, кого жизнь разметала по всему миру, в виртуальном пространстве оказалось возможным такое общение, которое в реальной жизни завершилось в конце восьмидесятых, т.е. пятнадцать лет тому назад. Мы порядком запутались в мировой паутине. Но она не сковывает движений, а поддерживает нас над почти даосской пустотой существования.

*Какие другие текстуальные практики, помимо поэзии, играли или играют значительную роль в Вашей жизни?*

Во-первых, конечно, это психология и психотерапия. Эта профессия для меня наследственная. И отец, и дед были в Одессе ведущими врачами-невропатологами, дед, кроме того, работал и в области психологии. Он рано умер — я был пятилетним ребёнком и помню его скорее как легенду. А легендам подражаешь особенно охотно. Литературные занятия также были частью легенды: дедушка входил в знаменитую одесскую «Зелёную лампу». Среди его приятелей того времени — Багрицкий, Катаев, Олеша. Вопрос «кем быть» для меня не существовал. Было много метаний, но медицина, психология оставались величиной постоянной. Лекции по психологии, психоанализ, свободные ассоциации — это ведь тоже текстуальные практики!

В юности я прошёл через одесский КВН, диссидентское движение, даже немного играл в рок-ансамбле на клавишных. Искренне ненавидел режим. Поэтому Перестройка соблазнила меня, как многих. К сожалению, инерция диссидентства привела меня в перестроечную и постперестроечную политику и журналистику. Довольно долго я работал как журналист и эссеист. Работал профессионально — в том смысле, что занимал определённые позиции и получал зарплату. Это продолжалось где-то с 1989-го по 2001-й год. Потом в Украине начали происходить известные истории, связанные с прессой. Одесса не была исключением. Одна газета, где я заведовал отделом, была освобождена от редактора и журналистского коллектива с применением ОМОНа. Вторую газету закрыли по экономическим соображениям. Редактора знаменитой одесской «Вечёрки» просто застрелили на улице. В то время в Украине писать о том, что думаешь, стало неинтересно, небезопасно, невозможно. Я вовремя вернулся в свою основную профессию, которую, к слову, никогда не оставлял.

*Как удаётся сочетать своеобразный прагматизм восприятия переживаний, восприятия эмоционального фона, свойственный профессии психоаналитика, с важной, как принято считать, для поэзии непосредственностью в передаче эмоции, — едва ли не с культом неотрефлексированной эмоции?*

Мне кажется, что эта сдержанность, отстраненность и прагматическое отношение к переживаниям пациента — скорее декларация психоанализа, чем его реальность. Огромное количество литературы посвящено контрпереносу, тем чувствам, которые испытывает аналитик, слушая клиента. Достаточно прочитать антологию «Эра контрпереноса» (она недавно была издана), чтобы понять, что отстранённость и прагматизм психоаналитика — это миф, и речь идёт, скорее, о внешней сдержанности. Поэзия, творчество — это как раз способ непрямого отреагирования. Нечто вроде «балинтовской группы», где психотерапевты, собираясь вместе, облегчают душу.

А вот что реально пришло в мою поэзию из психологии и психотерапии — это интерес к человеческой судьбе и внутреннему миру другого человека. Подчёркиваю: не только к своему внутреннему миру, а преимущественно к психике другого человека.

*В Вашем случае, однако, Другой — это чаще всего кто-то, с кем Вы связаны корнями. Не обязательно напрямую, родовыми корнями, как в книге «Семейный архив», — может быть, шире: этносом, топосом, религией, традицией. Чего больше в Вашем обращении к этой теме — ответов на собственные вопросы и недоумения или потребности донести до читателя уже отстоявшееся в Вас чувство принадлежности, включённости, привязанности?*

Это ведь так естественно. Невозможно писать о человеке, с которым у тебя отсутствует прочная эмоциональная связь. Постигание Другого всегда происходит через отождествление с ним, через проецирование на него собственных чувств и мыслей. Этого нельзя делать в психоанализе. Но в поэзии для постижения и реконструкции Другого нет иных путей. Если вспомнить Лакана, то для него бессознательное было речью Другого.

И для меня важнейшим стимулом к писанию стихов является речь Другого, голос моего собственного бессознательного. Я очень редко садился за стол из чувства долга или ради заработка. Исключение, пожалуй, — это когда я писал сценарий для агитбригады канатного завода в 1970-е годы. Это был единственный случай подобной продажности: на вырученные деньги я приехал в Москву и очень хорошо оттянулся.

Обычно «перед стихами» я чувствую, что во мне начинается какое-то брожение. Чаще это случается по утрам. При пробуждении в голове начинают мелькать какие-то строки, стихи складываются почти полностью устно, а уже затем я сажусь к компьютеру (или — когда-то — к пишущей машинке) и фиксирую то, что происходило в душе в последние часы или дни... Нечто подобное можно сказать и о стихах, входящих в «Семейный архив». Тема «корней» требует не столько осмысления, сколько прочувствования. Корни, родовая память — это то, о чём постоянно думаю, что становится иногда — стихами, иногда — чем-то иным. И, конечно, стихотворение появляется, когда ответ на вопросы уже есть. Даже если он был осознан через годы, после написания стихотворения.

*Что заставляет всё время об этом думать?*

Что, почему... Трудные вопросы. Человеку всегда трудно ответить, что именно заставляет его думать на ту или иную тему; скорее он может сказать, «как» это происходит. Не было бы психоанализа, если бы мы всегда сами понимали причины. Обычно для этого требуется помощь. Притяжение прошлого огромно. В «Семейном архиве» я писал, что люди имеют глаза на затылке: единственное, что им принадлежит и что им известно, — это прошлое, в то время как будущее находится в абсолютном тумане. Не думаю, что я первым высказал эту мысль. Чем дальше, тем больше меня занимает прошлое. Думаю назвать следующую книгу «Глаголы прошедшего времени». Я, как пушкинский Скупой Рыцарь, спускаюсь в свои подвалы, засыпаю пригоршню свежих воспоминаний в ещё не полный сундук и перебираю то, что уже было. Может быть, соответствующие стихи — результат этого действия. Некоторым людям нужны доказательства того, что они существовали, и для этого они прибегают к воспоминаниям, — потому что если не вспоминать, то кажется, что жизнь слишком мимолётна, почти нереальна.

*Книга «Семейный архив» производит сильное впечатление тем, как из жизни частных лиц — и даже неважно, вымышленных, или подлинных, или полувывмышленных-полуподлинных, — внятно выстраивается полномасштабная картина истории целого народа, истории еврейства. Возникает эффект микрокосма, повторяющего макрокосм, — и не только за счёт перечисления исторических событий, маркировки «мы были здесь», а за счёт выстраивания цельной философии, на которую, как на карту, ложится судьба конкретной семьи, конкретного рода. Это кумулятивный эффект текстов — или у вас так устроено восприятие?*

«Семейный архив», как вы догадываетесь, писался не один год. В какой-то мере эти стихи — результат переосмысления того, что я слышал от своей родни, пересмотра старых фотографий и додумывания, дочувствования того, чего я не знал и не видел. Конечно, в основном речь идёт о «смешанных» персонажах, на часть из которых спроецированы мои собственные мысли и переживания — а истории предков спроецированы на мои переживания и мысли, — такой вот коктейль. Началось с того — это был конец 1990-х годов, — что я сел за стол записать сложившиеся накануне стихи о том, как моя бабушка и её сестра бросали камешки в колодец на вершине горы Боны в Кременце, — теперь это вступительное стихотворение к «Семейному архиву». Бабушка действительно мне рассказывала о том, как они бросали камни и считали секунды до удара. И тут я вдруг понял, что они не должны услышать ответного отклика, что удар камня о дно колодца должен прозвучать тогда, когда они уже уйдут. Это как звук гонга. В этот момент я увидел всю книгу. Объяснить это почти невозможно.

Я написал довольно большой пласт текстов (по-моему, буквально за две недели), а затем уже дописывал без спешки, тогда, когда что-то случалось. Например, смерть моей двоюродной тётки, одной из героинь «Архива», послужила толчком для ещё нескольких главков, и так же происходило с другими переживаниями того же времени, — пока не наступил момент, когда я понял: хватит, звук гонга умолк. Хотел ли я сознательно построить картину жизни народа на определённой территории? Мне кажется, что в какой-то момент уже — да. Вот у меня, например, есть в книге своего рода «античный хор» — изречения раввинов, которые словно ходят следом за персонажами и что-то говорят. Кроме изречения Гилеля, очень известного, все остальные афоризмы — результат моих собственных размышлений о судьбах моих родственников, моего народа. В общем-то, эта идея — построить комментарий устами раввинов — понятна: кто читал хоть какой-то мидраш, знает, что такое комментарии и комментарии на комментарии. С другой стороны, и фрейдовские толкования построены по такому же принципу, так что здесь влияние пришло с двух сторон.

*Мы сейчас говорили об общем портрете нации, сведённом к одной семье. Как насчёт портрета семьи, сведённого к одному поэту? В наше время это не очень типичная ситуация — чувствовать себя человеком, происходящим откуда-то, имеющим семейное прошлое...*

Мы по этому поводу не раз беседовали с отцом, и отец всегда говорил мне, что для него вся жизнь начиналась с него самого, ощущение рода было для него абсолютно нехарактерно. Он даже не помнил имён своих бабушек. Возможно, по той причине, что они умерли до его рождения. Он их никогда не видел, а раз он их не видел — они его не интересовали. Существенно лишь зримое. Имя одной моей прабабки я знаю от своей бабушки, но имя второй прабабушки со стороны отца — так и не знаю. Наверное, его можно было бы восстановить... Мне кажется, что интерес к корням всегда происходит из какого-то экзистенциального кризиса, поскольку твоё собственное бытие без подпорки кажется тебе почти нереальным. Но об этом я уже говорил. Воспоминания о других помогают подтвердить своё собственное существование. Эрих Фромм одну из экзистенциальных потребностей назвал потребностью в «укоренённости».

*Для Вас это всегда так было? Когда писались ранние стихи, они писались уже с этой потребностью?*

Нет, она возникла позже. Конечно, в ранних стихах (особенно действительно ранних, которые я вообще никогда не печатал, а после и просто отбросил) этого чувства не было. В ранних стихах я реагировал на какие-то непосредственные чувства, на события моей собственной жизни: влюблённость, красивый закат, луна в небе, — только колосящейся ржи и комбайнов почему-то не было, не получалось.

*Насколько Вы ощущаете родство с другими поэтами, так или иначе взявшими на себя роль хронистов рода, блюстителей, по выражению Марии Степановой, «малой истории», — таких, как Сергей Гандлевский, Владимир Гандельсман, Марина Тёмкина, Игорь Вишневецкий (при всех различиях между ними)?*

Это очень сильное ощущение. Я уже говорил, что его можно выразить словами «мы росли вместе и писали вместе». Так, думаю, оно и было. Помните, у Воннегута было понятие «касса», некоего сообщества незнакомых, но связанных между собою людей? Притяжение детства, скорбь по умершей матери, попытки найти себя среди теней прошлого — огромный театр теней или элизиум теней, как писал Тютчев: «душа моя, элизиум теней». Мне кажется, наши души посещали одни и те же тени. Это в большей степени относится к стихам «Начало пятидесятых» и «вот она идёт...» Марины Тёмкиной, «Воскрешение матери» и «Разворачивание школьного завтрака» Владимира Гандельсмана. И «родовое» стихотворение Вишневецкого, которое я прочёл позднее, удивительно близко. Во время совместного поэтического вечера «Полюса» мы с Игорем Вишневецким прочитали стихи друг друга. Никто не заметил, хотя мы и предупредили публику. Это говорит о многом. И, конечно, нельзя не сказать о Марии Галиной. Вот уж с кем мы действительно вместе росли и вместе писали. В двух шагах друг от друга. И сейчас эта близость ощущается очень сильно. Почти то же самое могу сказать и о Валерии Черешне из Санкт-Петербурга (он ведь тоже родом из Одессы!).

*И наоборот: кто Вам интересен из дальних от Вас авторов? Вообще насколько плодотворно, на Ваш взгляд, может быть в творчестве не притяжение, а отталкивание?*

Мне всегда были интересны концептуалисты: Рубинштейн, Парщиков, Пригов (особенно ранний). Иван Жданов, Тимур Кибиров... Я очень люблю стихи Андрея Полякова, как и его самого. И счастлив тем, что эта любовь взаимна. И в то же время, посвящая стихи друг другу, мы ясно осознаём, как мало родства в нашей поэтике. Но не все же должны быть родственниками! В каком-то смысле чем дальше, тем интересней. Думаю, что если ты кем-то интересуешься, то какое-то внутреннее родство всё-таки есть. Например, ёрничанье, столь характерное для Пригова, очень близко той части меня, которая участвовала в одесских КВН-ах и капустниках во времена моей юности. В последнее время часто пишу об этих, уже советских, постхрущёвских временах.

*Какая картина возникает?*

Я чувствую, что выстраиваю некое мифологизированное пространство. В последние годы якобы советское («Нарисуй человечка»). Чуть ранее у меня была якобы китайская книжка («Там и тогда»). К тому же строительству мифологизированного пространст-



ва можно отнести совсем «свежий» цикл «Новейшая история средневековья». Я думаю о том, как объединить эти циклы. В отношении советского пласта стихотворений могу сказать, что занят передачей детского восприятия тогдашней системы, той абсурдной реальности. Детское восприятие придаёт ей некоторую сказочность и мифологичность. Но эта «сказочность» заканчивается у меня третьим классом средней школы. Дальнейшее отвлечение к советской власти и описание отношений — предмет уже не стихов, а мемуарной прозы.

*В Вашем блоге есть пост, который можно назвать ироническим мини-эссе на тему «высших достижений поэзии», — тех маркировок, которые литераторы одного круга склонны друг другу назначать. Вы комментируете эту ситуацию словами: «...И ещё привиделась мне картина. Все мы, тесно прижавшись друг к другу, стоим на вершине. На склонах, в предгорьях и в долинах нет никого. Никого, понимаете?» Вопрос к Вам как к внимательному и любящему читателю поэзии: для Вас как для читателя есть смысл в интуитивных попытках литературного сообщества распределиться тем или иным способом «по долинам и по взгорьям»? На каком принципе построена Ваша собственная, читательская система оценки текстов?*

О, это просто! У меня есть некоторая «первичная реакция», что-то вроде инстинкта «что такое?» или просто — интереса. Если эта реакция возникает, я буквально глотаю тексты и получаю большое удовольствие, как от музыки. Это две важнейших радости моей жизни, которые часто сливаются: читаю стихи, слушая Баха, русскую духовную музыку, хороший джаз. Я не вникаю в детали, не разбираю стихи, а поэтому легко прощаю (вернее, не замечаю) неточность и неряшливость. А если заставляю себя перечитать понравившиеся стихи критически и нахожу недостатки, искренне огорчаюсь, жалею, что предпринял анализ. Я не филолог, и это облегчает жизнь. Поэтому для меня современная поэзия это действительно некое плато, на котором стоит толпа, сквозь которую так интересно продираться. Случаются незабываемые встречи: вдруг открываю для себя Екатерину Боярских, как когда-то Полину Барскову. Нет, пирамиды я не строю. В отсутствие явной вершины это занятие неблагодарное. А где-то там, внизу тексты попсы, вроде «Муси-пуси» или «соси меня детка, я твоя конфетка». Страшно смотреть вниз. А ну как упадёшь? Стали же некоторые мои приятели «текстовиками». Тот же Олег Томашевский, кстати, позаимствовавший моё имя и фамилию для ужасного персонажа (белый маг, колдун, брачный аферист, ранее судимый) ужасного по пошлости и непрофессионализму сериала.

*Значит, категория профессионализма, авторской ответственности значима для Вас? Как бы Вы её определили?*

Абсолютная искренность. Писать только тогда, когда есть внутренняя необходимость. Только то, что хочешь и так, как хочешь — «не стараюсь угодить», как пел Окуджава. Теперь не нужно угождать партийным боссам (уже? пока?). Но существует же и иная власть: вкусы литературной группы, власть «горячей темы», власть денег, наконец!

Отказ от этих ветвей (или щупалец) власти вещь непростая, но абсолютно необходимая.

Чувство родного языка, его «млечного призыва» (М.Цветаева), стремление подчиниться языку, а не подчинить его себе. Это совсем не новая мысль, все её усвоили из речи Бродского, но было же стихотворение Чиковани в переводе Пастернака! Правда, начиналось оно со строк «Настоящий поэт осторожен и скуп...». На самом деле должен быть безрассуден и щедр.

Любовь к поэзии и не только к ней. Любовь вообще. Многие считали в девяностые годы, что место любви в поэзии должна занять ирония. Она действительно на какое-то время заняла чужое место. Посидела на нём и ушла в свои пределы.

И последнее — постоянное ощущение непрочности существования, колебания земли под ногами. Стихи растут не только из сора, но и из трещины, из разлома бытия.

**Вопросы задавала Линор Горалик**

## ОТЗЫВЫ

### Наталья Хаткина

«Семейный архив» Бориса Херсонского читается, словно книга Судеб. У него есть книги и с другими названиями — но я, как дурочка городская, всё время возвращаюсь к «Семейному архиву». Конечно, правильно про Херсонского сказали: «Обойдёмся без эпитета “одесский” в приложении к “поэт”». Правильно — если учитывать масштаб дара. Но в собрании трагических историй — а всякая завершённая история жизни в его изложении трагична — всегда присутствует определённая география, архитектура, квартира, лестница. Воздух (запах больницы), место. Даже местечко. Почему не Одесса?

Его поэзия всемирна — в том смысле, что эта интонация сдержанного плача относится к каждому из нас. Но она не надмирна — а именно что «вмирна». О жизни на миру — убогой, жалкой, достойной сочувствия (человек – как-никак). О смерти на миру — и ох, не красной.

«Семейный архив»... Библия тоже — такой архив. Частные истории. Про меня тоже. Псалмы Борисовы. Интонация медитативной, очень личностной молитвы. Я когда читаю — раскачиваюсь.

Прозрачность каждого отдельного стихотворения — и необыкновенная густота книг.

Там — и тогда, здесь — и сейчас.

Знание начал — и пророчество конца.

«Странно, что Свет сияет во тьме, и тьма

Не одолела его покуда...».

### Антон Очиров

В «Семейном архиве» Херсонского для меня есть очень подкупающая интонация: автора вроде бы и нет (есть только вспоминаемая — заново проживаемая — жизнь), но, тем не менее, он словно разлит по всему тексту — незаметно для себя понимаешь, что смотришь на всё показанное его глазами. И незаметность такой подмены (то есть «перемещения взгляда») — мне кажется признаком удаи стихотворения подобного рода, одним из признаков авторской удаи.

Наверное, я и Сатуновского («Здесь расстреляли тётю Лизу, тётю Соню, тётю Лену. / Полжизни спустя меня привели и ткнули носом в место казни») поэтому так люблю — воспринимая отдельные его стихи в контексте общего корпуса его текстов, как жизнь от и до.

Любопытно, что текст, в котором есть жизненная хроника (имярек жил-родился-умер), но подобной прозрачности нет (автор как бы «выносит себя за скобки», «самоустраняется» из текста, выступая в роли «объективного рассказчика»), мной воспринимается как нечто насильственное. Вроде насилия наглядной демонстрации, пропаганды или рекламы, когда зритель всё равно остаётся зрителем (потребителем), посторонним, но его пытаются «вовлечь», чаще всего предлагая разделить некое «переживание». (Так для условно «новейшей» поэзии слово «живот» стало уже неким «общим местом» — в нём словно сосредоточен весь мир.)

Момент, когда я отождествляюсь с текстом («это про меня, я тоже это знаю»), мне неинтересен (я и так это ношу с собой), — интересно только заведомо «не твоё»: чужой личный опыт и взгляд. Видимо, так: либо прозрачность (автора как бы нет, но это обманка, которая работает), либо разговор только от первого лица — т.е как бы»за себя»

Хотя, например, у Александра Анашевича этой прозрачности нет (зато плотности, даже «насильственности» высказывания хоть отбавляй), но он умудряется помещать (перемещать) своё «я» во всё и во всех — от женщин до собак. Свойства и характеристики такого «я-перемещения» меня тоже очень интересуют, потому что в чужом (да и в своём) стихотворении мне, в общем, важно только одно: как быстро оно меня перемещает, и надолго ли, и, главное, — куда.

Читая «Семейный архив» Бориса Херсонского, я перемещаюсь в точку, внутри которой сострадание, понимание и уважение к чужой (и часто мне непонятной) жизни и смерти других — незнакомых мне — людей воспринимается чем-то настолько органичным, словно оно было здесь всегда.

Я вспоминаю, что Борис Херсонский не только поэт, но и врач. Хороший врач — это не только мастер, но и человек, которому доверяешь, хороший поэт — это тот, кому начинаешь верить. Говорят, что от веры до любви — один шаг. Мне нравится вчитываться в стихи Бориса Херсонского и отслеживать те мгновения, когда я, как читатель, совершаю этот шаг вместе с автором.

### Михаил Айзенберг

«Борис Херсонский» звучит как имя отдалённого правителя, неизвестного нам только из-за общей безграмотности (ленивы и нелюбопытны). Но при этом правления что-то происходило, произошло. Новая порция общего опыта приведена к «сухому остатку», заставляющему вспомнить другого Бориса — Слуцкого (я не сравниваю). Бытовая сцена отпечатывается на листе знаком времени.

В глуховатом звучании этого голоса есть несомненная убедительность. Всё говорится ровным (и как бы утрамбованным) тоном, лишённым артистических модуляций. Этот тон подтверждает право на высказывание, все части которого плотно пригнаны, твёрдо скреплены, как при возведении оборонительного сооружения. Собственно, это и есть оборонительное сооружение. Оно огораживает и защищает какое-то совершенно определённое место, где речь *начинается* — имеет возможность начаться.

# Д Ы Ш А Т Ь

СТИХИ

**Станислав Львовский**

ПЁТР СЛУШАЕТ, ГОВОРIT ПАВЕЛ

✚ ✚ ✚

здесь были доски    мыши    их дом  
отсюда они тарацились в открытый проём  
смотрели как темнота набухала    воздух болел.  
из тяжёлой глины    из острой травы  
дети ночные соседские    трогали медленно

сердце овечье    утренний мел.  
следы которые они оставляли    друг на друге  
дом у моря    тёплая зима    не чета здешней  
вчерашняя речь    рейхсканцлера  
просачивалась сквозь почтовый ящик  
расплывалась чернилами    на полу.

она крутилась у зеркала    и ждала.  
плакала иногда    примеряла юбки    украшения  
босоножки и бог весть что небольшое  
как это у женщин. он    всё не приезжал.  
иногда как бы издалека    звонил присылал подарки  
и письма.

землеройки    встречаясь в траве    всё чаще  
сплетничали    что он не вернётся.    марика рёкк  
каждый вечер пела одну и ту же    песенку.

потом она выходила к отливу.    все следы  
которые он оставил на ней    оставались на ней  
потому что в доме у моря    ничего не исчезает.

там, у воды, на краю    она всё ещё ждёт  
в темноте где гнездо мышиное    пиццит и шуршит, —

там она в зеркало смотрит не стареет, не спит.  
сквозь короткие волны падает снег марика рёкк поёт

что, мол, сын мерил их деревянной школьной линейкой  
голубь взвешивал на своих весах приносил отцу  
а отец потерял одного в траве до сих пор  
шарит во тьме большими руками но не находит.

✦ ✦ ✦

в пятом  
или в шестом  
классе  
я нашёл дома пластинку  
группы Breakout  
и Миры  
Кубашиньской.

на фотографии они сидели  
в свитерах  
перед микрофонами, в студии  
глядя мимо камеры.

у них не было этого  
когда все любились и торчали  
прямо в грязи, прямо  
во время войны.

зато у них был  
человек из мрамора  
и человек из железа.

таких больше  
вообще  
нигде не было.

в семьдесят втором  
когда я родился  
они приезжали в Москву.  
концерт в Лужниках.  
отец говорит  
милиционеры в проходах  
стояли, заложив руки  
за спину.

смотрели, чтобы никто  
не танцевал.  
папа с мамой сидели  
в партере  
на хороших местах.  
слушали.

человек из мрамора  
не танцевал  
человек из железа  
не танцевал.  
никто не танцевал  
тогда, в семьдесят втором  
в Лужниках.  
вот и я

не умею.

‡ ‡ ‡

*ну чего? и стоишь не туда,  
и смотришь не то, и видишь не тех.*

вот она: пахнет ветром,  
ржавым визжит полотном,  
говорит вперебой с постным борщом,  
с котлетами на воде, на ржаном,  
галицийском, чёрством, пустом.  
говорит с тридцать девятым горящим,  
с ополовиненным сорок первым,  
с сорок вторым пропащим.

как поёт батум, засыпает сухум,  
гóри горит в ночи, ростов спит на печи,  
lietuva колышется, как трава,  
а москва — как всегда, ну чего москва.

суздаль трогает слепыми руками весну,  
грызёт аральскую солонину со дна,  
со слезами вместе глотает блесну.

куда ни встанешь лицом — зима.  
горяча заслонка печи, как живот жены.  
в поддувало пóтьмы сочится тьма,

полёвки в подполе смотрят сны.  
видят во сне чёрное полотно,  
белые простыни ашхабада, немое кино,  
веру коровью, холодную мутную сулему.

*ну, чего смотришь волком, юлой, волчком?  
подумаешь, на выселках живёшь обиняк.  
сам же знаешь, стоишь не за тех, думаешь не о том,  
говоришь не то и живёшь не так.*

покури напоследок в тамбуре, глядя на снег и шум.  
проводницу, юлечку, трахнул, — не жмись, заплати за бельё.  
а уснёт — смотри: сухиничи проплывают мимо, полыхает сухум,  
судзаль трогает лоб литве, вспоминая лето, море, как он её.

всё, что ты считал своим, — не твоё.

✦ ✦ ✦

бывает, посмотришь — Его и нет.  
двое знакомых сойдут в стакан  
плескаться там до потери сил,  
пока она пальцы прижимает к вискам.  
и какая-то музыка наверху —  
вроде только что развешивали бельё,  
качали нефть, проклинали Генштаб —

а уже стоишь посреди всего:  
рыбий пасынок, закутанный в анорак.  
за спиной чужое, то ли такое своё:  
глаза боятся, плечи болят.

сверху поют соседские за столом,  
рядом шагает новый китай.  
заскучав, один подходит к окну,  
вглядывается в подмосковный мрак.

так, бывает, посмотришь, — вроде ослеп,  
не видать ничего, — ан чавкает в темноте  
собственными щенками, закусывает водой,  
запивает нефтью, прокликает Генштаб.

вроде нет Его, а руки боятся,  
глаза болят.



## МОСКОВСКОЕ ВРЕМЯ

богу-то богово, а кесарю что отдать?

С. Магид

1.

московское время девятнадцать часов  
девушка с огромными глазами  
выпи или другой  
большой птицы      в метро  
бросается своему любимому  
на шею      он отворачивается  
от неё  
конец рабочего дня  
rigley's spearmint  
выдохшийся дезодорант

старуха  
у подножия полупрозрачного  
торгового центра  
на «Аэропорте»:  
*помогите, чем можете*  
мятый червонец  
так она быстро его прибирает  
боится, наверное  
что отниму  
передумаю

2.

дети дети с вырванными ногтями  
в утренних газетах слепые пятна.  
мёртвые дети выбегающие на землю  
выжженную добела утренним солнцем.

рождение нации.  
историческая необходимость.

*(ты, сынок, — говорит, — не бойся, это всё невзаправду.  
Я, — отвечает, — и не боюсь, что ты, папа)*

снег идёт      вот они уже почти на вершине,  
птицы кружат над горой Мориа  
темнота падает хлопьями обжигает веки

один из них ложится поверх сырых дров  
второй откручивает крышку канистры  
достаёт заржавленную  
трофейную зажигалку  
*Gott mit uns* вертит в пальцах  
пробует на вкус перед тем как

3.

московское время четыре часа утра.  
выпь хрипит пересохшим горлом  
далеко на севере где болота.

южная выгоревшая за лето осока  
жадно пьёт тёплую  
кровь Ицхака.  
ни одного города ещё нет на карте  
ни один не упоминается в сводках

4.

Сарра бездетная клянчит у бога копейку  
он протягивает ей грошик на тёплой ладони  
чтобы она потрогала, а потом отнимает.

выпь кричит перерезанным горлом.  
старуха ховаёт червонец в складки ландшафта.  
вот вам ваша ночь, граждане ночи.

*осока одна    шумит как сухое тёмное море  
переговариваются предгорья первый звонок  
разнимает позвоночник на позвонки*

5.

кличет сорока поёт осока  
до всех аэродромов рукой подать  
подняться в воздух  
на семь шагов    отпустить

московское время  
медленный полдень

старуха у памятника  
Тельману

так сжавшему пясть  
с таким отчаянием  
как если бы за ним  
только Москва  
и ни Будапешта  
ни Берлина  
ни Праги  
вообще  
ничего

девушка в метро  
маленькая усталая выпь  
и её любимый

экзаунт на хорошем счету  
в почти безнадежной конторе  
мать, бесплатные лекарства, сестра  
менеджер по образованию  
через три года вдруг  
обнаружится, что она на сносях  
гордо перед собой живот  
чёрт с ним с менеджментом  
ребёнок важнее

*отпусти их, Господи*  
говорит постаревший  
дядя Яков  
*я тебе отработаю*  
*если надо*

6.

богу-то понятно  
а кесарю в результате?  
вот поднимет ФРС  
учётные ставки  
опять окажемся  
в долгах как в шелках

хватит с него  
и этого всего ничего

*сделанного небывшим*  
*поднятого из мертвых*  
*заработанного за семь лет*

*выпотрошенного  
как малая рыба*

7.

говорит  
Тивериада  
*московское*  
время  
ночь

говорит  
гора Мория  
Самария  
Самара  
Владикавказ

Ленинград  
Ленинградка  
станция метро  
«Аэропорт»

вы слушаете свободное радио  
свободного мира

## ПЁТР СЛУШАЕТ, ГОВОРIT ПАВЕЛ

еду, — *рассказывает*, — как обычно в дамаск и тут  
чувствую, что-то не то, оборачиваюсь посмотреть,  
кто там сигналит, может, менты пасут,  
смотрю, не то что-то, цветут эти цветы, а так  
не бывает, они вообще не цветут, особенно сквозь гудрон,  
на автобане особенно, на разделительной полосе,  
и вокруг все гудят, понимаешь, одновременно все,  
окна открыты и мужики орут: ты чего, грёбаный в рот —  
и понимаю: ещё пять минут — и они его тут порвут.

включаю, — *говорит*, — аварийку, прижимаюсь к обочине, выхожу  
понимаю: нельзя, опоздаю, меня таможенники стерегут у ворот,  
а он стоит на сплошной, руки к небу, ну думаю, т-твою, думаю, вот  
выбрал место и время, слюни бы хоть подобрал, идиот.  
только бы, думаю, промолчал, пожалуйста, вот сейчас не надо жу-жу.

ну, — *продолжает он*, — ясное дело, оборачивается ко мне  
что, говорит, я тебе дался, чего тебе не умиралось вовне?

ты же понимаешь, ты видел меня, теперь мне придётся тебя судить,  
а я не хотел, не хотел стучать молотком, мелко трясти напудренным  
клоунским париком, я просто хотел багряное сделать белым, как снег.  
ну чего тебе знаменья, какого рожна, лучше бы ты был грек.

дальше, — *говорит*, — ты знаешь, читал, наверное: я ослеп и три дня не ел,  
а потом Анания, паучок, положил мне шестую лапку на лоб, я прозрел,  
исцелил мужчину, серну снова сделал живой,  
вместо Симона Ниггера киприотам гнал под травой.

ну что, — *вздыхает*, — ему стоило отстать от меня там, на дороге, —  
не висел бы я потом на кресте, дожидаясь девятого дня,  
не спускался бы я в корзине, не стал бы соблазном для многих.

вон, — *говорит*, — смотри, собрал присяжных поглазеть на меня,  
как я кашляю, нахлебавшись утреннего огня,  
как в последний раз мы с тобой обнимаемся на пороге.

**Александр Авербух**

## В НЕБЕ ЗИЯЕТ БРЕШЬ

† † †

выйду возле аптеки  
так и спрошу не поднимая век  
как бороться с этим отёком?  
ты мне не тюкай не дакай  
я боюсь уходить отсюда таким варнаком  
покачиваясь как синяя слива  
на блюдечке  
не облакачиваясь  
сичу вот с краешку примочек отваров настоек  
и кто-то меня так взбалтывает  
не зная что я пустое

† † †

его раскусили сразу  
вытащили как ослепительную занозу  
как маленькую заразу  
оно не помнит изнанку своей лузы  
сетку вен  
акушерка машинально зажимает порезы  
будто срезает розы  
думает о бесконечной смене  
мать до утра отлёживается  
встаёт и уходит не называя имени

† † †

в госпитале ненадёжных солдат скорбели  
санитарки под руки приезжих выводили

граблями следы скородили  
зубья оземь скорббили  
часики тикали скоро били  
времечка бусинки нанизывали  
санитарки солдат мимо смерти выпроваживали  
подбородки о порог били  
вот оно что будет  
кто же пред безнадегой веслом отмахнется повраждует  
в полседьмого выйдет к просителям  
лицо сечёное неся  
чего стучитесь смертельно  
дать-то нечего  
у нас дать больше нечего

† † †

это ты раскачиваешь столбы,  
это твоей не слышно ночной ходьбы  
возле меня

возле него

возле них,

это когда сужается воротник,  
вшивая синь зудит,  
это когда раскручивают землю  
и выворачивают с осью,  
оставляя гром позади.

всюду тобой пронизано,  
господи, как же ты весь горчишь,  
небце твоё подкашивается,  
тучи твои облизываются,  
темень слюною горячей стекает с крыш.  
в небе зияет брешь,  
хочет меня назад.  
и что мне ответить ей после этого,  
что сказать?

Юлия Идлис

## ВСЁ МЕНЬШЕ ВОЗДУХА

✚ ✚ ✚

распростёртое тело на синей траве  
самолётное дело царя в голове  
он глотает, взлетает, садится, и вот  
не жуя отдаёт

от него разойдёмся как в воду круги  
от роняющей камень небесной руки  
отпускающей семя на радость ветрам  
в некий трам-тарарам

и оно как послушное семя летит  
и сбивается в тесные семьи пыльцы  
и сбывается всеми начертанный план:  
грозный, афганистан

ну а Ты, что, конечно, играешь на все,  
перелётное семя в утробе своей,  
осеменяешь несметное поле игры  
алюминием крыл

раскрывая ладони, приемлешь стократ  
а вокруг всё бушует большая игра:  
распростёртые тени на бурой траве  
и у каждой дыра  
в голове



✦ ✦ ✦

всё меньше воздуха пока она живая

от лета остаётся ничего  
господнего. что не зашил — оставил  
где зашивать такие паруса  
распоротые наискось тугие  
брюхатые прилипчивые плачут  
хватаются за руки волочат?

он наспех напоследок сын ли, дочь  
на вспаханной постели до рассвета  
чтоб запахом его одета чтоб  
хоть запах был когда его не станет  
и женщина остынет с головы  
до ног теперь ничейная немая

всё меньше воздуха как он идёт кругом  
за солнцем краденым почти не остаётся  
и ветром оскоплённый парус вниз  
на доски палубы и олово в груди  
стекает вниз и застывает глыбой  
он вытащить её ножом рукой

пока она на дно его зовёт  
её живот растёт но он не знает  
и так его и этак на волнах  
барашки розовеют на закате  
закланные и месяц прыг из ножен  
ночь опускает всё живое вниз

пока оно живое  
через воздух

✦ ✦ ✦

вернулась разговаривать с тобой  
вся как была твоей трубой  
иерихонской истеричкой  
и кроме слов твоих не слыша и любя  
от крови слов твоих мне не отмыть себя  
что на плечах от ангеличьих пят  
тройные лычки

смотри сюда на этот небосвод  
на поседевший город свой  
отставленный пока в сторонку  
там в кольцевой ораве фонарей  
он требовал «распни», потом — «налей»  
и праздновал билеты в эмпирей  
как похоронки

из этой вечности утопленной в крови  
ты слышишь? не реви —  
где серафимов хищных стаи  
летят на смерть как мотыльки на свет  
я спрашиваю, хоть тебя здесь нет, —  
зачем оставил ты  
свой непорочный след  
и где оставил

**Владимир Гандельсман**

## РОЗАРИЙ

## 1. РОЗА В КОМНАТЕ

Сестра переставляет с места  
на место вещь,  
в её составе нервам тесно,  
*скумбрия в томате, лещ,*

цветут в кувшине ильдефонсы,  
в буфете парные фаянсы,  
идут, разительная Роза,  
вразнос константы,

сестра, безумица, в огне  
шипы и лепестки чуть свет,  
зачем тебя наедине  
с собою нет?

Эвакуация в ушах гремит ли,  
когда в вагоне пеленали,  
и мётлы  
деревьев за окном линяли,

и так насильно  
перемещали, что поныне  
ты держишь оборону? Или  
творишь порядок новых линий?

И мнится, что кругом обида?  
Поставь же вещь,  
чтобы впивалась, не забыта,  
в меня, как клещ,

вдвинь мне в глаза её  
и водрузи на темя,

омой финальными слезами  
пространство-время

и, сердцем истощая ссору,  
на склоне дня,  
как занавес, задёрни штору,  
задёрнь ея.

## 2. РОЗА ОПЯТЬ

Если в слове «разорение»  
переставить «о» и «а»,  
то получим «розарение».  
Роза, страшная сестра.  
Что орёшь ты, полоумная,  
что случилось, разве жизнь  
может быть такая шумная?  
Отойди, угомонись.

Выброшусь в окно открытое,  
грозовую синевой  
выборочно не забытое  
в гари дальней, огневой,  
там грохочут молча серые  
крупноблочные дома,  
временные, рухлостенные,  
в одичании ума,

люди, души их и органы  
там на ниточках висят  
и, взаимностью задёрганы,  
Богу кулаком грозят.  
Вот и ты туда же, дурочка...  
Вдруг она притихнет враз  
и стоит в деревьях сумрачно,  
на ветру с бельём борясь.

## 3. РОЗА НА ДАЧЕ РАЗ

Она: Не три губу.  
Я тебе говорила, сволочь.  
Почему ты шапочку на трубу?  
Тебе нельзя солнце.

Не тереби  
рот. Какой рот  
выдержит такую нагрузку? Терпи.  
Сиди дома весь день.

У этих соседских  
всё нормально.  
Потому что крещёные, с детских  
лет под защитой.

Ты сидишь на холодном полу,  
сядь на стул.  
Я уже не пойму,  
к какому идти врачу.

Опять ты рот трёшь.  
Я тебе салфетку дала.  
Он: Почему ты орёшь?  
Могла бы спокойно...

Она: У меня всю ночь  
сердце болело...  
А то ещё третьего точь-в-точь  
месяц назад приснилась

красная клубника размером  
с помидор. Плохой сон.  
Я растворила  
в стакане соль,

сказала: соль растворись,  
беда уйди.  
Вылила в раковину: брысь  
чтобы с глаз. Видишь, не помогло.

Он не должен был умереть.  
Всё врачи.  
Я бы в суд подала, чтобы эта смерть  
не давала им жить спокойно.

(Подметает пол.  
Вытирает стол.  
Пьёт корвалол.)

Весь год снились покойники.  
Муж снился.  
Я говорю: «Ты же умер»,  
А он: «Нас раз в год отпускают».  
Вот так номер!

Не тащи  
в дом проволоку.  
Где он теперь — ищи-свищи.  
Не три рот.

Давай я тебе стрептоцитом.  
Он: Нет.  
Она: Ну, сиди идиотом.  
Не тереби. Я кому говорю?

Вон соседи — по всем обрядам  
живут, по всем молитвам,  
и всё у них ладно.  
В воскресенье поедут к бабушке.

Ничего не съел,  
всё выбрасываю ломтями.  
Больше творог не покупаю. (Кашляет.) Надоел  
этот кашель.

Что с тобой?  
Почему ты свалился с дивана?  
Что за напасть? То с губой...  
Как будто кто-нибудь его сглазил.

Мне не жалко. Мне странно.  
Почему в дураках-то быть?  
Вынесла два банана,  
хотя видит, что детей трое.

Пусть дома своих запрёт  
и там под подушкой кормит.  
Я по штрихам составляю портрет.  
Они скаредны.

Ты что, шутишь  
весь двор кормить?  
Как себя поставишь, тем и будешь.  
Куда он опять?

(Подметает пол.  
Вытирает стол.  
Пьёт корвалол.)

Ешь сыр.  
Не будешь? Тогда я буду.  
Я не могу кормить весь мир,  
не могу.

У меня сердце болит совсем.  
Вот, грушу съешь.  
Нет? Тогда я доем.  
Он: Надоело мне, хоть сдохни.

Она: Что?  
Он: Губа надоела.  
Она: Не могу я сто  
раз на дню повторять: не жуй рот.

Человек постоянно грызёт свой рот.  
Никогда не пройдёт.

Он: А если ты будешь орать,  
то уж точно.  
Она: Куда смотрят отец и мать?  
Сложи эту игрушку и идём спать.

Я тебе что сказала?  
Ну не урод ли!  
Он: Мне снился Серёжа.  
Она: Нет твоего дяди. Врачи убили.

Что тебе снилось?  
Он: Что сидит на бревне  
и играет в шахматы с папой,  
и говорит мне,

что ему хорошо.  
Ему хорошо, а нам плохо.  
Она: иди спать.  
Не сможешь, охай не охай.

(Подметает пол.  
Вытирает стол.  
Пьёт корвалол.)

#### 4. РОЗА НА ДАЧЕ ДВА

На тёмной веранде Роза  
разгадывает кроссворд.  
По горизонтали: угроза.  
По вертикали: чёрт.

Предостережение, вероятно.  
Проклятье, скорей всего.  
Совсем темнеет веранда.  
Тот, кто умер, того

нет и не будет в мире.  
Плачет сидит сестра.  
По горизонтали — море.  
По вертикали — сосна.



**Ги́ла Ло́ран**

## ТЁТКА

1.

... в тихом сумраке ночей...

В горбатом городе у последнего фонаря  
В скобяной лавочке продаёт якоря  
Рыжая девка, этакая фря —  
В красной хрустящей юбке.  
А мы здесь шаримся, втроём, втихаря  
Да снашиваем башмаки почём зря,  
Нам изредка, невозмутимо куря,  
Дают узкобедрые юнги.

Нам не жить — возродить гренадский эмират,  
Чтобы старой Европе сразу помирать,  
Чтобы ей ажурного поперёк ребра  
Огонь польхал и трамваи плавильсь томно;  
Чтоб сидр в бочках скис ещё до утра,  
Засели по чердакам длинноносые бюргера,  
Обоссались за кафедрами почтенные доктора  
И ухмылялась чёрная мадонна.

Мы сами ни сном, ни духом, к чему вся недолга,  
Остались бы с радостью пачкать родимые берега,  
Посасывать трубку, устраивать тараканьи бега,  
В тёплой кухне яблочный пай с корицей...  
Но Тётке ведомо всё — про талеры в каблуке сапога,  
Про первого мальчика, вкус укропный его языка,  
Про камфорный ужас при виде раздавленного жука...  
От неё не судьба нам скрыться.

...Сходить напоследок к своим — узнать, что почём.  
Вечеру в трактире у замка заказать пирог с кирпичом.

Прощальный раз невзначай коснуться плечом  
Куртки потёртой на отчаянно рыжем матросе.  
Спуститься в сортир — нырнуть в бачок  
И по трубам, по трубам, покуда вода течёт.

Наверно, скажут потом: что за чёрт!  
Пошли до ветру и не вернулись вовсе.

## 2.

соберу-ка я трёх пацанчиков  
один племяш, сестрёнки моей алкоголической сынок  
другой — соседская девочка, по случаю мальчиком стала  
а третий — муженька мово второго чадо  
от евоной подстилки, рыжей доярки.

пошлю их помогать арабам-басурманам  
старое их царство-государство  
из пепла подымать  
чтоб яуропу нашу, злобную старуху с поджатыми губами  
губмя загубить  
лютым пламенем спалить  
да солью засадить.

(я ж когда молода была да в деревне жила  
всей душою влюбилась в мужчину одного  
долго была влюблена, сладко и сильно  
и что ж? оказалось статуя  
посреди ихней блядской обманной яуропы стоит  
да и не полюбит меня никогда  
потому как каменная статуя, без сердца.  
больше никого в жизни не любила  
было три мужа, все мудаки мудацкие)

а в подмогу им пошлю все силы прелестные  
что земные, что подземные  
потому как что-что, а ведьма я знатная  
заговоры мои покупают по курице за слово  
за один взгляд мой корову дают  
зелье сварю — птицефабрику сладят.

пойдут мои пацанчики  
каблуками потопают, поскрипят голенищами  
да всё сделают, что приказано

миленькие-родименькие.  
знают же, сопляки:  
если послужишь Тётке  
Тётка оплатит добром

а я, пока matka божка губу не скривит  
посижу-поворожу  
синей жабе лапки поотрываю  
на грядку белоземную втихаря помолюсь.  
да только бы мне до их оглушительной победы  
с ума не стронуться.

**Евгений Хорват**

## ДНЕВНИКИ ЧЕЛОВЕКА. 1983–84

### В НАЧАЛЕ ДЕКАБРЯ

словами словаря, губами упыря,  
снегами снегиря –

родные околотки не умерли в уме,  
и с их инспекторами, оставшимися в Требнике  
жидами-докторами, учителями школ  
церковно-приходских, —

эх, по Гоголю, по Чехову, на Тройке,  
одной лошадкой влекомой,  
с бородкою искомой, —  
«молодёжь — волос миллионеры...»  
«у нас же — дыбом волосы встают,  
чего и фаллосу желают...» —

и вегетарианцами-зверями, пасомыми верней,  
чем те же мы. И я пришёл оттуда, дав крюка  
по дороге никуда.

Ностальгиком, лингвистом, разночинцем-мандельштамом, что не предал  
для чего, стоптавши сапоги,  
навязчивой нерифмой читателя чернобородого ловающим  
и сказанное повторяющим, чтоб гонорар удвоить:

бумаги паче учернюся,  
но паче снега убелюся... И что сказать  
ещё и вообще?

✚

Пятого декабря было восемьдесят третьего,  
с переломом на чётное плодоносное,

как избушка к тебе задом, ко мне передом повернулась  
и подол себе нам подняла, а в подвале огурчики  
солёные – пошли, говоришь — не пошли, говорю!  
Мы в Чадыр-Лунгу, где холодцы с голубцом,  
из Кантемира латынского через, помню, Котовск повалили,  
за Онегой пошли помолиться в Музей Революции,  
Господисусе,  
церква, говорил-увлажнялся, увидишь, работаю там,  
да не ладан — увидел — в кадилъницу сыпет,  
эмэнэс с переходом на эс...

† † †

Лишь окончится ливень, размывающий зреньё,  
вновь обратятся цвета в цветы.  
Вся природа подготовится к приятию Рая,  
как Мария – Младенца. Слова пусты.

Человек не умеет закончить нечто,  
начатое не им, хоть и в нём.  
Даже атомную войну начать не в его власти, —  
не говоря уж о том, чтоб не начинать.

Только снег идёт пусть не по нашей воле, так по желанью,  
Потому что это похоже на спать и ещё похуже.  
Не хуже же жизни дела мои, прожужжал. И Христос сказал, —  
северу северово в предельном его пределе.

# П Е Р Е В Е С Т И   Д Ы Х А Н И Е

Проза на грани стиха

**Дмитрий Дейч**

## ДНЕВНИК НАБЛЮДЕНИЙ ЗА ПРИРОДОЙ

Свет электрической лампы отражается в окне, прикрытом шторой: в результате сложной оптической трансформации мерцающий шар делится на два полушария, каждое из которых в свою очередь рассыпается на множество светящихся фрагментов. Стоит повернуть голову, они тут же смешиваются в иной пропорции, и вся комбинация меняет форму — как в стёклышке калейдоскопа. Уличный шум прибавляет зрелищу убедительности, в какой-то момент забываешь, что это — нерукотворное. Можно надеть наушники или сесть с книгой, но я продолжаю смотреть, покачивая головой из стороны в сторону — как кобра под гипнотическим взглядом факира.

Так часто сам забываешь о том, кто ты такой, что порой просто диву даёшься — насколько легко удаётся навязать остальным-прочим убедительную иллюзию собственного присутствия.

Вышел на двор. Глянул вверх и обмер: летучие мыши текут в чёрном небе — как лебеди, как белые. А внизу, прямо под ними люди идут, прямо под ними, огибая меня, буд-то я — остров.

В полнолуние лица женщин приобретают дополнительный контур — будто заслонку печную приоткрыли. То отблеск прометеевой искры: одна из дочерей адамовых спросила у прометеев огонька, прикурила и пошла: так люди стали огнебоги, а недотыкомку прико-вали.

За грехи наши.

А что — не прикуривай кому попало. Не таксист.

Идущий навстречу мужчина останавливается, как вкопанный, лицо его озаряется: ба! — жестикулирует, подмигивает, строит уморительные гримасы. Улыбаюсь в ответ, киваю, замедляя шаг, тщетно пытаюсь припомнить черты, повадку, мысленно сканируя список знакомых, полужнакомых, едва знакомых... ничего. Никого. Тут незнакомец замирает на месте, взгляд его расслабляется. Глядя поверх моей головы, он протискивается мимо и быстрым шагом удаляется прочь, оставив меня с разинутым ртом и ладонью, протянутой в пустоту. Неизвестный доброжелатель, сидящий на лавочке, сочувственно пожимает плечами.

Есть люди, сложением и чертами лица настолько напоминающие животных, что каждая встреча с ними становится особого рода развлечением: тончайшие нюансы речи, жестикуляция и походка, гримасы и ужимки — всё то, что обычно не распознаётся нами по отдельности, но естественным образом складывается в цельный человеческий образ, здесь немедленно становится объектом пристального (и несколько извращённого) внимания.

Хайдеггеровская «оптика метафизики».

Как если бы слепой вооружился биноклем.

Все стулья в моей комнате поставлены «лицом к стене», как если бы мне приходилось, подобно Бодхидхарме, проводить время, изучая сплетение микроскопических трещин штукатурки. На самом деле я никогда не сижу на стульях, все они предназначены для гостей. Мне поставлено тяжёлое «хозяйское» кресло, подаренное каким-то доброхотом, чьё присутствие в моей жизни ограничилось единственно этим подарком, ни лица ни имени теперь уже не припомнить. Большую часть времени я провожу в этом кресле, забравшись на сиденье с ногами, меняя позу всякий раз, когда меняется течение мысли. Возможно, всё происходит ровно наоборот: поза влияет на состояние сознания таким, например, образом, что письма я пишу, сложив ступни лодочкой, а стихи сочиняю исключительно в полулотосе. Вот и теперь я сижу в этом кресле, думая о том, что порабощён окончательно и бесповоротно. Я — раб кресла: точно так же, как во времена «Тысячи и одной ночи» добрым людям случалось повстречать раба лампы или джинна, приставленного охранять состояния, нажитые неправедным путём.

Холод. Мозг едва тлеет. Дую в кулак, разминаю пальцы. Три утра. За окном — космос.

К четырём поднимается ветер, у соседней звенят духовки — тонкие металлические пластины, подвешенные на верёвках: в воздухе повисает протяжный тусклый звон. Духи, которых привлекает этот инструмент, похожи на персонажей чёрно-белых фильмов ужасов 30-х годов: выбеленное лицо, пластика и мимика жертвы церебрального паралича. Один за другим они карабкаются на балкон и располагаются вокруг источника звука, обмениваясь жестами, но не произнося ни слова. Унылое металлическое бряцание для них — всё равно что уличный костерок для компании озябших нью-йоркских бомжей.

Наутро ветер усиливается. Над городом повисает тяжёлая туча, которая, однако, не проливается дождём, но продолжает маячить у всех на виду, словно дурное предзнаменование. Ветер носит мусор и пыль, посреди улицы образуются пыльные смерчки и карликовые мусорные тайфуны. Собаки, выгуливающие заспанных хозяев, воротят морды и жмурят глаза. Лавочники выходят из дому, чтобы продать хлеб и молоко утренним покупателям, но увидав, что творится в природе, возвращаются в свои дома. И только когда вконец измотанные напрасным ожиданием существа, растения и камня начисто забывают о том, что находятся под климатическим гнётом, успев по привычке, притерпеться к этому безобразию, на асфальт падают две-три капли.

Тель-авивский старьёвщик так чисто выпевает утреннюю арию — *altisa* (до)-*hen* (соль), что просто диву даёшься: как человек совершенных вокальных данных умудрился выбрать профессию столь скудного муз. репертуара.

В парке. Подошла маленькая востроносая девочка с бутылкой минеральной воды и с самым серьёзным видом сообщила о том, что вода — мокрая. «Откуда ты знаешь?» — переспросил я. Она заглянула в бутылку одним глазом, будто решила проверить — не изменилось ли что за прошедшее время, утвердительно кивнула и протянула её мне со словами: «Посмотри, сам увидишь!»

Я посмотрел.

Мокрая.

Старухи невероятно трогательны.

Проезжая мимо отеля «Дан-Панорама», поймал себя на мысли, что не прочь на денёк-другой одолжить жизнь какого-нибудь туриста, неспешно прогуливающегося по набережной или попивающего кофе в холле, типичного небокопителя, не обременённого профессиональными и семейными обстоятельствами.

Ничтожность событийного ряда.

Стремительно убывающая (подобно пароходному дыму) струйка времени.

Едва заметное шевеление за левым плечом, что-то вроде лёгкой щекотки — всякий раз, когда в автобус входит полицейский из службы охраны транспорта.

Принёс на работу фисташек. Подошли сотрудники — фотографы, дизайнеры и модели, заинтересовались: что это у тебя? Фисташки. Хотите? Ещё бы не хотим! Давай их сюда! — и съели мои фисташки. Сотрудники съели мои фисташки и скорлупу выбросили в мусорное ведро. Ничего не осталось, даже на развод ничего не осталось (а я так хотел посадить фисташковое дерево — прямо во дворе, куда выходят окна моего кабинета). Завтра принесу им миндаль. Говорят, если съесть много миндаля, можно отравиться и умереть, не сходя с места.

Фотомодели — невесты христовы, девы.

Невинные. Невиновные. Они выходят из волн на манер Афродиты. Сигают с утёса. Чистят зубы. Кусают шоколад. Мажут сухарики маргарином.

Их тела неопишутемы. Тела — формулы. Строго говоря, у них нет тел, но есть безымянный орган, который производит нечто, обратное зрению. Нечто такое, что позволяет им без особых усилий, естественным образом наполнить собою обозримое пространство.

Фотомодели как одуванчики — до первого ветра.

Они как души самоубийц, неспособные расстаться с теми, кого любили. Позвольте им всё. Купите шоколад и зубную пасту. Поезжайте на Гавайи. Сушите волосы. Пейте Бо-жолу.

Любите их, пока они с нами.

Деньги — тонкие чёрные лучики, бегущие по проводам.



Чихая, лицо складывается в кукиш (режиссёр это вырежет: глупым можно *быть*, но не *казаться*), я выгляжу глупо, когда не знаю, как выгляжу, когда мне нет дела до этого. Ясно, что окружающие не готовы смириться с подобным положением: однажды тех, кто выглядит глупо, подвергнут вивисекции, и города наполнятся людьми с одинаково просветлёнными — помноженными на самое себя — лицами.

Чихать и предаваться любви будет позволено через платок.

Спиноза, Декарт, Юм, Штирлиц, Билл Гейтс... — мы станем похожими на них. Мы станем такими же, как они. Мы станем ими.

В раздевалке гулко хлопают металлические дверцы шкафчиков, за кирпичной перегородкой — мерный плеск: кто-то стоит под душем, намыливая голову, плотно зажмурив глаза. Голоса звучат неразборчиво, смазанно, будто все разом воды в рот набрали, в воздухе — пар и сладковатый запах хлорки. Кафельный пол залит по щиколотку: люди двинутся медленно, осторожно переставляя ноги, чтобы не споткнуться. Пространство наполнено телами, каждое из которых перемещается в соответствии с заданной траекторией, то и дело взмахивая руками, чтобы сохранить равновесие.

Но — стоит выйти наружу, взгляд наводится на резкость, предметы внезапно становятся твёрдыми, и тебя не покидает ощущение, что о любой из них можно порезаться или уколоться.

Я удаляюсь от себя самого — когда на меня смотрят другие.

После урока тайцзи-цюань зашёл в гастроном. Продавец, седенький хиппи, просто-волосый, как моисей, смотрел-посматривал на мою суму оружейную и вдруг спросил: что у тебя? гитара?

Не гитара, но охалка предметов. Железо, и дерево, и бамбук.

Что же предметы твои?

Вот меч-цзянь — обоюдоострый, узкий и длинный, как меч-рыба. Вот сабля-дао — широкая и тяжёлая, можно смотреться в неё как в зеркало и ею же бриться. Вот буковая палица: крестьянская баба с коромыслом. Вот раскрашенный веер: то опухало, то ножницы — изменчивый и прельстительный.

Зачем же ты принёс мне: веер, и палицу, и саблю, и меч? Зачем это — здесь — в гастрономе? — спросил продавец.

А ну как разбойники?

Разбойники? — с большим сомнением переспросил он.

Пираты в косынках? Кровавые флибустьеры? Те, что не оставляют свидетелей? Сарынь на кичку!

Пираты? — вновь усомнился продавец.

Вижу, ты не по этой части. А драконы?

Драконы! — оживился он. — Это совсем другое дело!

Чешуйчатые твари, огнеязыкие, вздымающиеся из морских недр. Дракон способен вскипятить море — одним яростным взглядом. А что ты со своим кассовым аппаратом?

Драконы, — мечтательно повторил продавец, пробивая мне выходные талоны. — То, что нужно!

Ты вернул мне надежду, — сказал продавец.

Какую надежду? На что? — Я не понял, но смолчал, подумав: всё так и есть, ему улыбнулось сегодня, и я был при этом.

А в полдень вошёл поэт Е., молвил: «Дайте мне 5000\$ в месяц, и я лишу вас Точки Опоры». Я ответил, что за наличные \$ каждый может, а вот — попробуй лишить нас Точки Опоры, питаюсь дикими злаками и саранчой. Поэт Е. крикнул аистом и выпорхнул в окно, как вампир. Всего пятнадцать минут спустя, расхаживая под моими окнами, поэт Е. предлагал за сотню \$ лишить Точки Опоры какую-то юницу. И я подумал о том, что время, увы, не пощадило поэта. Сердце его остыло, и глотка, звучавшая прежде чудесной тромпетой, охрипла и напоминает теперь заслуженный боевой горн.

# Д Ы Ш А Т Ь

СТИХИ

**Игорь Померанцев**

## ЭХО СКАЗОЧНОЙ ЖИЗНИ

✚ ✚ ✚

В Туркменистане нет больше людей.  
То ли авария на газопроводе, то ли диверсия.  
Кто-то ночью открыл клапаны,  
и к утру все задохнулись.  
Кто? Не наш ли спецкор?  
По просьбе Совета Безопасности ООН  
Америка послала команду космонавтов.  
Они высадились на корабле Challenger.  
Работали в скафандрах.  
Всё залатали, законопатили, опечатали.  
Ну и зрелище это было:  
не слабей высадки на Луну.  
Теперь туркменскую редакцию тоже законопатят.  
Но, может, нас не тронут?  
Всё-таки экономии — полмиллиона евро!

✚ ✚ ✚

И на мой век хватило декаданса.  
В мае 1989 года меня пригласили в болгарское посольство в Лондоне.  
Это был приём по случаю дня славянской культуры.  
Подавали красное марочное мерло из Сакара 1982 года  
вместе с баницей (сырной лепёшкой) и клубникой.  
На стенах висели картины на античные темы:  
крылатые колесницы, тракийская супружеская пара в тогах.  
Ясно, кто там прежде висел.  
В зале — чиновники из Форин Офиса,  
столпы болгарской эмиграции,  
менеджер коммунистической книжной лавки,

актёр-диссидент из организации «Эко-гласность»,  
пресс-секретарь царя Симеона II,  
аварский поэт Расул Гамзатов с дочерью.  
Оживлённый гул, влажный шелест красного вина,  
брюнетки из фольклорного ансамбля.  
Маленький болгарский «Титаник» бодро плывёт в будущее.  
Пресс-атташе подбирает на рояле блюз.  
Нет, радиорепортёру не под силу передать очарование  
этого дипломатического декаданса.  
Так что вся надежда на архивы  
ныне уже покойного аварского поэта.

✦ ✦ ✦

Помню день начала войны, вернее, рассвет 16 января 1991 года.  
В пять утра из редакции позвонил Барри:  
— Извини, но война началась. Пожалуйста, к полудню первый репортаж.  
В семь в спальню ворвался ликующий сын:  
— Папа, война!  
Он расстроился, заметив, что опоздал,  
и вприпрыжку поскакал в школу.  
Весь день, пока я записывал лондонских политиков и стратегов,  
эстрадные песни врага с припевом «За родину, за Саддама»,  
соседей-иракцев, торгующих пряностями  
(они называли себя «вавилонянами» — на всякий случай),  
я старался не думать, что рядом со школой сына —  
американский колледж и синагога.  
А тем временем наши били врага,  
и он драпал из Кувейта.

✦ ✦ ✦

Записал воспоминания о детстве  
чеченского репортёра.  
Он вырос в селе в Веденском ущелье.  
Летом рядом с селом  
открывался пионерский лагерь «Дружба».  
Сельские подростки  
надевали белые рубашки, чёрные брюки,  
повязывали красные галстуки  
и, когда лагерные возвращались с речки,  
пристраивались к ним.  
Утром из лагеря доносилось эхо:

«Дружина имени Комарова-ова...»  
Это было эхо сказочной жизни.  
А под вечер сельские подростки  
снова и снова повязывали галстуки  
и пробирались на пионерскую дискотеку.  
Там они впервые заговорили по-русски.  
После я нашёл на нашем сайте репортаж этого репортёра,  
переданный в мае 2000 года:  
«...ракетно-бомбовые удары по выявленным целям  
в Веденском ущелье. За минувшие сутки  
бомбардировщики...  
свыше 30 боевых...  
спецоперация по прочёсыванию...  
на минах подорвалось...»  
и т.д. и т.п. и пр. и пр.

✦ ✦ ✦

Оказывается,  
любовь ещё живучей, чем мы думаем.  
Писатель пишет книгу о жене,  
страдающей Альцгеймером.  
Она тоже писатель.  
Сочинила мир,  
населила его сотнями людей.  
И вот теперь — сама персонаж.  
«Моя трёхлетняя девочка...»  
Совместная жизнь порознь  
в сумерках сознания.  
Он влюбился в юности,  
когда она проезжала на велосипеде  
мимо его окна.  
Теперь он сажает её на стульчак,  
чистит ей зубы.  
Но луч любви не пробивается  
сквозь плотную завесу.  
Он упорно пишет,  
чтобы она оставалась в литературе,  
пусть персонажем,  
но при словах,  
в словах,  
на открытой странице.

Канат Омар

## КАБЫ НЕ ХОЛОД

† † †

идёт навстречу                    вот уже подходит                    улыбается  
в сыром пальто  
колеблющемся как янковский  
в италии промозглой

где мой дом

протягивает руки  
сквозь проходит  
и рюмки поднимает со сметаной

где дом и где река

и почему так вырваться на воздух  
по лестнице по лестнице бегом  
шатаясь рот зажав

глаза на мокром месте

и всматриваться в лица как впросонках  
и ногти обломав о рваный камень  
в стекло нырять

никто не скажет никто не виноват

† † †

представляя где-нибудь или к примеру данию  
как тот подходит к ночному проёму балкона

курит подрагивая коленкой  
 пуская колечки во влажное голубое над головой  
 на самом-то деле представляешь  
 самого же себя  
 дышащего в подрагивающее небо  
 (пусть ночь! пусть холодом тянет)  
 курящего в открытую дверь  
 прислушивающегося к ночным насекомым шуршащим на воздухе  
 засыпающего от губительной сладости  
 разлитой кругом  
 безнадёжно стекающей по пищеводу  
 составляющей суть  
 происходящего с ним и со всеми кто дышит  
 всматриваясь  
 в сосущее под ложечкой марево  
 подступающее ночью так  
 близко  
 что кабы не холод  
 черпал бы ложкой кисельной вгрызался в мякоть сырую

✚ ✚ ✚

... отошёл, и где он?

Иов, 14:10

нам всё о нём напоминает  
 мы думаем который час  
 которой ночи  
 или заря уже идёт  
 кто там в ворота не попад  
 постукивает равномерно  
 поскрипывает  
 то здесь то там  
 то на крыльце то на веранде  
 как будто осень на дворе  
 и сумерки полгода

ВОТ ВОТ    ОПЯТЬ    НЕ СЛЫШИШЬ    НЕТ

нет?

**Виктор Ефимов**

ЗАЗОР

ПИСЬМА ИЗ АТЛАНТИДЫ

Помимо —

каменных глыб звуковых  
и Судьбы

помимо

выходящих на улицы с факелами  
достигающих слуха других  
а также —

трансцендентального пенья  
новых Сирен  
*(по изменённым индексам их миров) —*  
ангелоподобных и изменённых:  
новыми голосами  
вовлекающих тех  
кто тогда не погиб —

и постольку

поскольку ближе чем к смерти  
оказался к прошлому  
убыванию в Ностальгию  
в себя; — к инфрасвету любви  
проецируемому на зеркало Небытия  
как на зеркало с амальгамой лет —

ещё ранее

той же ночью



когда Потоп

вбирающий письменность  
с островов

а затем с нею слившись

создал её снова —

*хлынув ею — на цивилизацию*

*другой Атлантиды*

‡ ‡ ‡

Прозерпина кличет кошку в подвале  
как тень свою  
ожившую  
и сбежавшую  
от зова хозяйки Аида  
бегущую через все круги  
подвального лабиринта  
имя кошки проглатывает пустота  
слетающее с губ  
в безмолвие и сырость подвала  
и как только она найдёт кошку свою  
весна наступит в холодном городе

‡ ‡ ‡

Мне — дела нет до упаднической осени  
хотя — я  
антиной — слишком юный  
для неё  
роза предхристианской осени  
уроненная Венерой — на  
землю  
на тень адриана Рим покинувшего  
на тень одной христианки  
юность —  
отражение вечности в зеркале образа  
но всё же  
смерть — её нет она тень юности

## ВАЛЬКИРИИ

ночь во влажный шаг вчерашнего солнца

горизонтальная скрипка

(чтоб не сказать дыханья —  
дуновенья)

берег

зазор то —  
что восполняет остаток  
за чертой бедности

навряд ли опрозраченные виденья:  
несуществующие мостовые  
(за чертой бедности то есть  
за чертой тени) —  
сестёр эха на звукокопирке  
наложенной на поверхность

(числовая зеркальность с амальгамой  
личного местоименья)

зазор то что вписывается  
в зодиакальные стрелки

дальше вода из-под  
шланга  
меняет цвет  
на чёрный под ультрафиолетом стекла:  
свеж порез

                        света  
на увеличенной ткани  
квантов образующих со-исчисленья  
воды-крови

талисман ртути

снег чернеющий на солнце сна

зазор то есть:  
двузначная скрипка  
раны

в Скандинавии

дление

зазор былого то есть:  
за линией

(ибо бедность — черта)

трезначная скрипка

не черта а линия

валькирий пена над крыльями

скрипки Вагнера  
проложившие мост  
над морем

письмо письма без дальнейшего описанья:

звезда  
сдвигающая назад ледники  
смежных нулей смещая их влево от единицы  
как зыблющиеся отсветы  
белоснежного быка похитившего  
Европу

летоисчисленья назад

в зазоре забытого то есть:  
за чертой опрокинутого: Знак

Скандинавия

ночь — тень сознания отброшенная наяву  
когда-либо жившими  
здесь.  
колебанье шторы  
как шевелящиеся губы  
(в зазоре покинутого)  
где до немоты  
звезда свела рот  
во сне чьё имя невоспроизводимо  
за чертой то есть:  
последнее слово: неопишимо

(выносимое в передний зазор

залы)

валькирии. гибель извне выпадает  
из многоочитого возвращающегося к истоку  
числа. и черты легко узнаются  
в распаде зеркала:

валькирии?

— не отречение  
— скрипки Вагнера у пореза

арийский ангел  
перешагивающий через  
андромеду сестру-кровь  
кровь-сестру сестру-кровь

(шаг назад)

три стороны

— нечто  
выходящее за пределы  
речи: благовест

— последние письма с валгаллы

**Глеб Арсеньев**

## ВНУТРИ ПИРАМИД

✚ ✚ ✚

Внутри пирамид  
остановлено время  
а слова  
усмиряются волей  
в них стянулся  
пирровый мир  
перекроился воздух  
в них  
тяжёлая стынет река  
с берегами молчанья  
и в гребнях осоки  
её воду  
припали лакать  
наши трёхгубые рты  
говорливые сойки  
глазам и усмешкам  
не сыщешь лучшей купели  
в ней творится мерило  
светящейся темноты  
спящей в медленной колыбели.

✚ ✚ ✚

Тёмный  
как чернозёмная яма  
как грач и ночь  
это сутулясь  
пишет Палама  
проращивая

сладость и горечь  
в зёрнах слов  
шныряют  
света ящери  
и замерев  
осторожно дышат  
и сгорбленно  
прилаживается припев  
к песне  
под добровольным дышлом.

† † †

Я: Блуждающие души  
чем живут?  
уже ли время  
пробуют на крепость?  
Он: их винодел не Дант  
а близорукий Вундт  
пасмурнее крепя  
Я: поэтому и пресные глотки  
царапают обманчивое горло?  
Он: откуда знать  
медовы иль горьки  
семь радостей  
хранящих  
мыслечерпный город  
где агора пустынна  
и вокруг горбаты горы?  
Я: а если навязаться в гости?  
постучаться в дверь  
с прибитою подковой?  
Он: там  
в доме  
обморок любви  
с мраморною нимфой  
там спрят страх и гордость  
там старик мгновенный  
гранитный выбивает топот  
покою, мой Капнист! покою...

**Василий Филиппов**

## МУЗА ГЕРО

† † †

Муза Геро  
Таня с  
Копною жёл-  
тых волос  
Оборвалась  
Вижу её словно  
Насквозь  
Гвоздь  
И поехало и  
Понеслось  
Я эту девицу  
Ценю  
Она мне сделает ню

† † †

Заварил шесть пакетиков папина  
И матушкиного чая  
Муза Геро  
Кирилл и Борис Кипнис  
Мои друзья  
Оба  
До двери гроба  
До итога  
Борис тополь пирамидальный  
Кирилл как валун овальный  
Борис Останин —  
Белый медведь  
Александр Мионов —  
Смерть

† † †

Ира  
Мне сына  
Родила  
Он копошился  
В её утробе  
Смотрит в оба  
Ира раскрыла  
Ложесна  
Сына мне родила

Ира — похожа  
На танк 34  
Я её взял  
За удила  
И поскакал  
По зеркальным  
Залам  
К вокзалу

Мой сын будет  
Ради меня  
Расти  
Цвести  
Будет сгрызать  
Говяжье мясо  
С кости  
Реветь и  
Смеяться  
Опохмеляться

Ира  
Будет ему  
Говорить:  
«Рада стараться  
Я из женского  
Керенского батальона  
Видела революцию  
А теперь поливаю  
Настурцию  
А гладиолусам  
Глажу волосы»  
А тюльпаны  
Иры охрана



Я с Ирой  
Пойду в ЗАГС  
Отец  
Мой на это  
Говорит: «Так-с»  
В ЗАГСе мои друзья  
Одарят нас цветами  
Мы с Ирой  
Поцелуемся  
Забонжуримся

### МУЗА ГЕРО, ШЕСТАЯ ПАЛАТА

В палате №6  
Обитают ребята  
Их рот безголосый  
От рассвета до заката  
Это помещение названо  
Врачами убежищем  
Шварц Лена!  
Левой, левой, левой  
Помню по городу  
Ездил автобус  
С надписью «Виктор Кривулин»  
Помню Ваше День рожденья  
На Чёрной речке  
Куда не кинешь и спички  
Пишут

**Владимир Кучерявкин**

## ЛЮБИМЫЕ СЛОВА

† † †

Облако тебе послал  
Нежнорукий кот с Петроградской,  
Откуда песня его коридорная слепо сияет  
В головах непросохших прохожих, поутру, и днём,  
И в сумерки нервно несущих свои непрозрачные тени...

† † †

Памятник. Вот он стоит, качая головой.  
В лице, в фигуре смысла — кто там разберёт.  
Но проходит за годом год,  
А он стоит, а ты живой.

Но я уйду, но я уйду  
Шагать по облакам стою нежной.  
А тут пока с доверчивой надеждой  
Гляжу на ныне дикий финн  
И на тунгус угрюмый, на русский, на калмык.  
Любимые слова пою на свой салтык.

† † †

По тёмной лестнице спускаюсь ниже, ниже.  
Всё глуше вякают на воле голоса.  
И тишина всё гуще. Воздух жиже.  
И открывается иная тут краса  
Того же мира с долгою косою,  
Где, знаю, не умрёт биенье

Живого сердца, кто бы ни загрыз.  
 Лохматый, жаркий и босой,  
 И с кликом странным, как кыргыз,  
 Иду туда, где нет судьбы, где нет движенья.

† † †

Каркнула птица — и по вселенной  
 Кругом побежали от ней голоса.  
 Стынут на воле простые деревья.  
 Длится и длится пустая зима.

Звуки другие по миру вдруг понесли:  
 Где-то заплакал в каменном прошлом шофёр.  
 Где-то жена приготовилась к бою  
 Или шарит по черепу чёрт, словно вор.

Песню и ты запеваешь, убогий.  
 Хрипло скребутся во сне голоса.  
 Ну, выходи же скорей на дорогу.  
 Видишь, горит на востоке звезда.

† † †

То пол в квадратиках, то баба в полдороги.  
 Куда идти с тяжёлой кровью, слышишь, папа?  
 Как городской болван, расставив ноги,  
 Окно полощет по лицу златою лапой.

Трясёт буфетчица за стойкой рыжей гривой.  
 Заныли скрипки, задышало сердце.  
 И дядька пьёт вино, вино да пиво.  
 И дикие в глазах полезли зайцы.

† † †

Погоди! В Ираке перекликаются наши кони...

Башшар ибн Бурд

Друг мой, с хрустом ползают люди, послушай,  
 Месяц мозги сапогами, смачно сопят.

Ну-ка, давай полистаем пустынную душу:  
Ах, как там скалится потный и злой автомат!

*Ты слышишь, в Ираке перекликаются наши кони!*

По жёстким страницам всадники чёрные пляшут  
И тоже щерятся нам на скаку.  
И сам атаман вислогубый в платочке весёлом  
Взошёл на бархан, ладони поднявши, ку-ку.

*Погоди! В Ираке перекликаются наши кони...*

На севере диком легко у окна — как в темнице.  
Под снегом, застыли как будто навеки дома.  
Ах, пьяные всюду по космосу бегают, тёмные птицы!  
Корова, корова, как тихо мы сходим с ума!

*Слышишь, слышишь ли, в Ираке перекликаются наши кони!*

✦ ✦ ✦

Шум городской летит в окно.  
И пыль, и бег, в общем, движенье.  
Там каждый скажет: ты мне был бы брат,  
Но, брат, бегу, смотри, какие крылья!

Ах, брат мой, маленький, живой.  
Кусочек неба, когда ты хочешь встать.  
Кусочек тьмы, когда смеёшься головой.  
Ты, как и я, безумно хочешь жить!

Мы тут всегда один, горячий,  
Я бьюсь за небо навсегда.  
Но и меня размеренно калечит  
Тугого времени вода.

# П Е Р Е В Е С Т И   Д Ы Х А Н И Е

Проза на грани стиха

**Николай Мех**

## МАЛЫШ

Так бывает, малыш, когда ты плывёшь меж глыб, тихо, как мышь, и слышишь: тут полощет мамаша клёш, там расходятся стаи рыб, а чуть ниже, возможно, выше, забредают стада под крыши, а снаружи, в кольце лягушек, шипит полосатый уж. Слышишь, мама закрыла дверь? Как домой попадёшь теперь? Забряхтел на лежанке дед, закричал паровоз на деда. Наверху застучали колёса, и пополз по мосту паровоз. Рванули с путей мыши, переждали — тише, тише, ну всё, можно выходить; вышли. Смотрят с моста на речку: ты куда это плывёшь, глупыш? Ты кому, мол, принадлежишь? Удивляются — ты чего, человечек? Поворачивай давай, слышь?

В это время уже далеко, на верхней полке плывёт голышом точно такой же малыш — клон, и сосредоточенно смотрит в стекло. Вот рябины клоч. Вот булыжник мокрый. Вот над рекой рыжий парок — это что? — это корабельный кок готовит команде громадный окорок. Сердится кок — придумали тоже, туда-сюда таскать среди ночи тяжёлые поезда. Грозит малышу кулаком — я тебе! Малыш от страха нырк под одеяло. Захныкал, разбудил какого-то дядю, тот и говорит — чего не спишь, дятел? Поднялся, вырос до самого потолка — ну хватит, хватит — поревел и вся недолга. Распахнул объяття, полез утешать, и вдруг — что за чушь? — ой! — мамочки, орёт малыш, чужой! Дядька запянулся — извини, паренёк, извини, я, видать, ошибся мальчика. И вот уже над кроватью два лица. Одно — папино, второе незнакомое, в свете лампочки ослабилось по-морскому. Кок! — надрывается малыш, — кок! Какой ещё, недоумевают папа, ты чего, спи давай-ка, тютя, перебудил у нас всех в каюте.

Дальше дело было так. Поезд вытянулся вектором вдоль какой-то станции между А и В, местная молодёжь на лошадях возвращалась с танцев, многие находились в состоянии аффекта, и кто-то из буйных подобрал камень, размахнулся, другой вовремя выкрутил руку, а ну всё, брось, брат, эту штуку, тихо, слышь, не надо. Малыш ещё раз проснулся, посмотрел в окно, а потом задрых уже до самого Ленинграда.

## ПЕРЕУЛОК

Ванечка и Олечка живут в фантастическом мире. Их переулок — бесконечный. Вокруг переулочка вращается Ванечкина с Олечкой дача. Поскольку по обе стороны от дачи лежит бесконечность, в доме возможны самые невероятные вещи. Благодаря бесконеч-

ному переулку все жильцы получают возможность совершать любые невообразимые поступки. Так, например, дедушка восседает за столом со звонким стаканом и одновременно находится в мастерской среди незавершённых полотен. Так, например, бабушка моет дедушкин стакан и одновременно вешает на стену написанный дедушкой портрет. На портрете изображена Ванечкина с Олечкой мама, которая в этот момент сидит на кухне и выпускает тонкую струю ядовитого дыма через мерцающего дедушку. В приступе гнева дедушка бьёт свой стакан об пол. Бабушка размазывается между мойкой и мастерской, заметая звонкие осколки на совочек.

Ванечка с Олечкой гуляют по переулку и встречают многочисленных соседей. Мимо ползут строчками чужие окна. Ванечка смотрит налево, Олечка — направо. Чем дальше они отходят от дачи, тем увлекательнее становится прогулка. Одноэтажные домики вырастают в двустушия, двустушия громоздятся нестройными куплетами, и вот уже целые абзацы панелей едут по обе стороны переулка. На занавесках мелькает восклицательный вихор, за ним придворный завиток, и люстры апостроф, какая к чёрту разница, тут скобка открывается, закрой, закрой, мне холодно, и скобка закрывается, провал провал... Соседи прут навстречу, задевают, толкают в бок, обильно мечут грязь на сизый бархат. Высоты текста оседают на фоне грязной ночи — ни пробела, ни продыха, кругом шустрят семейства, окошко под окошком, и через полутьму рифмуются многосерийным окончанием рабочей смены. Поток соседей хлещет по рукавам, рвёт полы пальто, а где-то впереди нависли и горят жилые Андромеды на блестящем стержне мокрых тротуаров. Соседские карманы треснули от вздутых кулаков, ладони легли по швам, назад, назад, кричит командос, куда, ребята? А ну домой! Садись в машину! Ну, дачники, ну, умники, вот черти!

# Д Ы Ш А Т Ь

СТИХИ

**Сергей Соловьёв**

## ЦАРСТВО

М а т р и ц а

Она тикает, как часы, — солнечная смола,  
в талии стянутая до нулевой точки.

Она рыщет будущее, как жильё  
отнятое, и забралом своим жуёт  
время воздуха. Вспыхивают зеркала  
глаз чешуйчатых, мироточа.

Она точит ходьбу. Мир безвиден ещё и пуст.  
Она ходит углами, сложивши крылья  
за спиною, как руки. Она одна,  
матка мира, которого нет. Лишь хруст  
её жёлтых ороговевших брылей,  
гул утробы и дрожь крыла.

Свет и тьма в ней сгущаются, как смола.  
Нити лап её — как подтёки.  
Она — кольчатый ключ и янтарная скважина  
одновременно. Она насажена  
на кол жизни. Ни двора у неё, ни кола.  
Дёргается, кривясь, как под током.

Нет в ней окон. Бог не заводит  
кокон своих часов, по Лейбницу.  
Она, как Лейбниц, в кольчатом кафтане,  
вибрируя, к себе восходит  
по бесконечным лестницам  
решёточных свиданий.

Она одна на свете. В ней — народы  
несметные кроются жгучим жаром  
не знающих родства незрячих букв.

Она туда ползёт, где, как клубок,  
зияет ход под дерево, и, замерев у входа,  
вдруг тяжелеет всей своей державой

и в долгом логове мохнатых корневищ  
свивает колыбель, подвешенную к своду,  
и штопает её, как на стакан чулок  
напряленный. И взмыленного рта челнок  
живую нить сучит, и глаз её, как свищ,  
вспухает... Стихло всё. И крестным ходом

они идут, младенцы, из неё — в чулок:  
лишь девочки, личинки белолицых  
царевен-несмеян, гурьбой идут, икринка  
к икре, светясь и извиваясь, балеринки...  
А у неё, царицы, пляшет синий ток  
во рту разъятом вкось и солнечные спицы

незримые в руках вздетых, вяжет  
пространство над собой и время  
в чулок откладывает. Клейкие секунды  
в нём тикают, окукливаясь, пряжа  
шипит, шевелится, дремучая, как дерево,  
в чулке. Она под ним лежит, лицо суккуба

прикрывши лапой, дёргается в схватках. Обрастают  
секунды новорожденные кожей, в младо-  
минуты превращаясь, заплетаясь в косы  
часов. Святые ясли, райские сады над ней светают,  
зернистыми скрипя кругами ада,  
вращаясь под углом друг к другу, как колёса.

Уже их тьмы и тьмы — сестёр, снующих в мир  
за смертью, чтоб, домой с добычей  
вернувшись, срыгивать её младенцам в яслях  
и слизывать с их губ, ещё неясных, вязких,  
ответный поцелуй как эликсир  
бессмертия — часа на три полёта. Закавычен

их мир: тут — поцелуй, там — смерти полон рот.  
Они — объятья панночки-старухи  
с Хомой. Их узкокрылый род  
ни женщины не знает, ни мужчины.  
Она — царица-мать, они машины-  
убийцы и преданные няньки-повитухи



её детей, которые, взрослея в поцелуях,  
впоются в жизнь и выйдут из пелён  
в убийцы нежные, в хитиновые сёстры,  
в вишнёвый ад. Она лежит, трубя, пируя  
своей утробой до седьмых колен,  
и выдувает, как стекло, тягучий остров,

как тучу винограда над собой, как подвесные  
сады, они стекают соком, сном, старинной битвой  
курчавых всадников живут, как говорил  
тот профиль птичий, чьё имя осыпь с недосыпа  
змеила вниз и яблоко глазное бритвой  
лучей крошило. Осы, Хеллувин...

Висят над нею куколки народа,  
как липы свет и цвет, и мёд, и рой...  
Гудящий ствол, ветвистое гнездовье,  
склонясь над ней своей мануфактурной кровью,  
шумит. Она лежит и слушает, как кровная порода  
толчками движется под тонкую корой

чулочною, и каплет, будто липов май,  
сукровицей, слезой и дословесной слизью.  
Она лежит под деревом, золотиста,  
как луковица, из которой тмится,  
вздываясь, лабиринтный рай,  
и шевелится во тьме, как волосы, и листья

свивает в коконы, и матрица державы  
над ней, как люстра, наливаясь светом,  
дрожит. Она лежит, вся в отблесках, царица,  
и вяжет древо на незримых спицах,  
и жалит тень свою, и пышет жаром  
утробы, как труба архангела, вздетой.

## И з б а

Это их будущее висит, подёргиваясь лицом,  
роговеющим с каждым часом:  
как по стеклу пенопластом вести — такой  
звук они издают, вибрируя... Как кольцо  
с пальца пытаются снять, так их кольца  
хитиновые через голову лезут... как спитой  
чай с радужными разводами — их тела

переливчаты, выворачиваясь наизнанку.  
И, губами, взмыленными от визга,  
в тьму впиваясь, они, дети веретена,  
утром ещё лилейные, как мениски,  
в коконах, рвут эту нить Ананке  
и вскипают лицом, как в стакане сода,  
взвихренная чайной ложкой  
тёла их, непроглядного в белой мути,  
и, открывая рты: «Жить! — визжат. — Жить!»  
И от визга этих бескрылых крошек  
няньки-девственницы беленеют  
и летят из-под дерева, жёлтые, как ножи  
нежности, взлёскивая на лету  
солнцем с кровью, нервно кипящей дрожью:  
жить, то есть жизнь добыть и во рту  
донести её и сцедить — рот в рот —  
этим чадам, прозрачным ещё, бескожим,  
в темноте светящимся, как язычки  
пламени. Вот летят они, чуть разболтанно  
в воздух ввинчиваясь, эти сёстры  
золота, с боковой нарезкой.  
И глаза их вспыхивают, как очки  
у электросварщиков, а за ними вёрсты  
тел их кипят плевком и расходятся веером  
над притихшим лесом.  
А за краем его — изба  
на куриной ноге стоит. А в избе —  
двадцать тысяч медовых женщин,  
чужестранок, привезённых для труда.  
Они хоть и помельче здешних,  
но зато отдают себя, как душа  
Богу, в каждом вдохе своём — другому.  
А потом, запёкшиеся, как ранки  
воздуха, над избой висят и падают, не дыша.  
А наутро снова выходят в гомон  
птичий, в зябкий дагерротип леса,  
и зернисто тянутся меж стволами,  
как роящийся иероглиф,  
сам себя читающий — то в небесной  
версии, то в земной. Покачивают головами  
стебли в буклях цветочных, провожая  
разорёнными ртами день. А те,  
над лесом, делятся на две стаи:  
одна продолжает висеть пожаром  
в небе, другая — незримая, в сорок тел —

уже за лесом избу листаёт,  
и рвёт страницы её отрядов,  
взметаемых на защиту, рвёт их тьму,  
и они сыпаются буквами со страниц,  
и холм их смерти растёт, живой  
ещё, но — как на весах — избу  
уже перетягивает: она висит  
над ним, запрокинута; утлый рой  
дымком над нею едва курится.  
Двадцать тысяч сестёр лежат,  
подёргиваясь на земле, надвое  
перекушенные, то есть сорок. Лица  
подрагивают ещё, глядя в остывший жар  
не своего тела. Такое им и присниться  
там, откуда их вывезли, не могло:  
им, вышитым, будто воздушный батик,  
смугло-вощёной нитью, иль из картин Брака  
вышедших в тонких в обличку кимоно  
с крыльями за спиной, завязанными на бантик, —  
им, дюймовочкам-европейкам, им, под лаком  
своих домовинок-тел темнеющим: дом — работа,  
им, панночкам перелётным (да, как та —  
лезвием перочинным всверкивала, вставая),  
им, морённым в кипящих сотах  
безостановочного труда,  
и не снилось такое: стая  
в сорок сестёр выворачивает избу наизнанку;  
двадцать тысяч бьются об их броню  
лбами, в пену, как волны, рушась.  
Это как против немецких танков  
польская конница с шашками наголо.  
Будто волосы тлеют — так шевелится этот ужас  
тихих тел их, покрывших землю.  
Сёстры лезут в избу и щекою к щеке  
вглубь ползут, их забрала в меду,  
но не мёд им постель и веселье,  
а младенцы, — их люльки во мгле  
покачнулись и скрылись во рту.  
Взмыли сёстры, летят, за щекой их голубя, в очах  
уже солнце садится. Вернулись. Царица  
счёт ведёт исподлобья, волхвуя,  
пока те, прикипая к губам её чад,  
их младенцами кормят, изжёванными до водицы,  
и сливаются в поцелуе.

## Д у п л о

Тот же лес, то же лето, но ближе к концу света. День сидит, как в гримёрной комнате. Дерево с подземельной пульпой на цыпочки привстаёт, к лицу поднимая ветви. Там, под корнем — девочки-гноинички светятся, будто пульки мутные в нервных коконах. И горит нора, как шкала приёмника, там, во тьме, верещит на пределе звука, будто стрелку гоняют из края в край, изводя сестёр, прикипевших лицом к шкале, повторяющих мир по буквам новорожденным. Выжжен лес, паутинист, пуст август уст. Под глазами мешки у небес. И сердечный румянец. Полями пыль бредёт, прорастая, как куст, влево, вправо... И лежит на боку, искорёженный, в яме, богомол, будто велосипедная рама. А вокруг него ходит сестра и жуёт его цепь в сочно-солнечной смазке. И, с обрывком цепи вдруг взметнувшись, летит — будто выхлоп костра, — на лету поправляя и щёки, и каску, и вертящийся компас в груди. Ночь ножей в ней. Её сезам: смертью смерть. И ещё: гори я днём с огнём... И ещё потуже стягивает поясок. Ни мужа, ни земли ей. Всем слезам, всем младенцам она Мария. Всем младенцам её, царицы, всем сестра она — по серьгам, кроме тех, изжёванных до водицы, за щекой. И тех, кто ещё не там. Пуст кренящийся лес под ней, она водит очами, играя зумом. Лес, как поезд, вытягивается и в жёлоб взгляда её течёт, отпарываясь от полей. Она передёргивается на весу и цвет сетчатки меняет: зелёный, жёлтый, красный. И пикирует в крону дуба, или дуб взлетает к ней: там — дупло

вглубь роящееся и вовне, будто гарью дышит, смыкая и размыкая губы смоляные, иссиня-чёрные, в них тепло и темно. Она пальцем читает их, Мата Хари, она нижеет их глазом и метит губу едковатой слюнцой, чтобы сорок сестричек наживили по запаху путь, как в начале времён в ту читальню-избу.

Стелет мягко она. Её медленный танец обличий усыпляет, пока она водит лучами по сводам, всё глубже вползая в дупло. Но странное дело — они словно не замечают её, продолжая свой утренний ритуал. Они расхаживают в нектарных масках и крылом обмахиваются, как веером. Они сличают свои лодыжки ниточные, встав на пуант. Они у стены стоят, как у зеркала, и разводят руки в золотистой пылице, и зеркально отражаются, узя глаза, друг в друге.

А над полем несут рисунок — полустёртую охру — как наскальную живопись, и роняют его на поле, а потом возвращаются, колесуя воздух, в дом, с песнями, во хмелю и с восходом луны, как голем, рассыпаются и лежат во тьме, глядя в лунную кисею, чуть подрагивая, как окалинки, остывающие в золе.

А наутро они святые, в нимбах расхаживают, шестикрылы, пьют росу будущего, сепию меж ладоней перетирают, молятся, мукуталибы пыли цветочной, женщины на весу, вьются, жужжат, долдонят, вертят головками, полевые ванны перебирая, вязнут в них. А потом в дупле в старца складываются, и розгами дождевыми охаживают себя, и манны ждут, вольноотпущенницы в словаре дней. А могут сложиться в письмо Дубровского и лежать, перешёптываясь, до косматой Машеньки, до медвежьей её руки. Сёстры лесные, они в колодце воздуха — мытари бесноватых

трав. Дуни-ведуньи, они легки  
на ногу, как на восходе солнце.  
Вот они, сонные, в утренних туалетах,  
юбками в дальних комнатах шелестят,  
зеркальце посолонь с веером за спиной,  
между ними стрижётся полоска света,  
город, сумрак, пластиночка на костях.  
А она, как троянский конь, наплывает, с той  
лишь разницей, что те сорок братьев —  
как сознание её — не внутри, а вне.  
Она помнит избу, не она ль тогда  
угол метила, чтоб потом, как в горящем платье,  
та металась, черна, как мать  
божья, и разламывалась в огне  
на две смерти — на нет и да?  
Тот же лес, только эти, она обводит  
вязким взглядом их тьму лица,  
не похожи на тех, в избе, чужестранок.  
Эти здешние. Они видят её, но вроде —  
ни агрессии, ни испуга нет. Как и нет конца  
церемонии этой странной:  
наплывают парами, как в кадрили,  
пригибаясь, пятаются, как играют  
в ручеёк, отплывают вглубь и ржаными  
ручками пожимают тьму. А другие  
в стороне стоят и головками вслед кивают,  
как фарфоровыми, неживыми.  
Странно всё это, думает, и у входа,  
как шуруп со свинченную резьбой,  
прокручивается, взлётскивая, свиристя  
панцирной челюстью. Думает: от народа  
этого и следа б не осталось; какой там бой —  
так, час-холостяк...  
Только цель не они, а гумус  
распелёнатых детств. Одной  
весь его не набрать за щёки.  
Угол метит и слышит голос —  
тот, со свинченную резьбой,  
будто хрип соловья в трущобе  
мёрзлой крови. И вглубь гнезда  
шаг за шагом, но против воли,  
продвигается, будто её влекут  
волоком, и уже вода  
обнимает её за шею... То ли  
дом над ней, то ли дым метут.

Вход, она оборачивается, как свет —  
еле тмится в конце тоннеля.  
Тишь, всё замерло: стены, своды...  
Вспышка, дрожь, искрящийся фиолет  
прошивает её. Но в теле —  
будто вата, и тлеют годы,  
будто вата во тьме, и вдруг —  
этот тонкий неразличимый  
для её слуховых извилин  
звук, летящий в лицо ей рой  
рук, и она уже в нём, в пучине,  
в шар свернувшейся, в пылкой пыли,  
в топке тел их, развихренных до черты,  
за которой лишь синий пламень...  
*До* неё, но уже оплавив  
и утрачивая черты,  
шар от жизни уже по ту  
сторону охлаждают, крошась в руду,  
будто знают, что вилка смерти  
между ними и той, внутри  
раскалённого шара, — три  
десятых... Им жить на свете.  
Ей, обугленной — на свету.

## И с х о д

Что она видит? Мутные карандаши бродят по лесу — оранжевый, жёлтый, красный. Мутные карандаши в длиннополых пальто нараспашку, ходят, красят, пошатываясь.

Что она видит этим глазом, подёрнутым патиной, этим средневековым с отслоившейся живописью, этим восково-тусклым сфумато, этим заросшим колодцем в паутинных разводах трещин с подрагивающим зрачком, перевёрнутым, как ребёнок в плаценте.

Как ребёнок, стареющий с каждым шагом её, с каждым взглядом на эти мутные карандаши в стекле, на эти острые, впившиеся в зрачок, осколки сини, если б она могла видеть.

Она ползёт, опустив голову, перебирая лапами в палой листве, взблёскивая, как перевёрнутая корона, смятая, полая, оставляя зазубренный след, заматаемый листьями, август, мутные карандаши, длинноногие дети смерти.

Что она помнит? Калугу? Гофрированные дирижабли, спускающиеся с небес, как ладони в молитве? Это ржавое облачко, отцепленное, погромы-хивающее? Остов Елены? Куклу земли? Гоголя, завернутого в третий Рим с растущей, как ноготь, Аппиевой дорогой? Хитин империи, сёстры, карандаши... Лес тонет в её глазах, как Цусима, со избегающей вверх листвой.

Что она помнит? Дерево? Вязку его корней, как змеиную свадьбу? Себя между ними, хитиновую валторну? Эту нотную азбуку, наливающуюся во тьме, огоньки деревень, эти выкройки девочек, кровь и плёночки крыльев, этот бег под собой в три сестры шестиногий, этот белый тоннель на тот свет, где внизу, как вокзал, чуть качается лес, и зелёная каша-жизнь за щекой.

Что она помнит, отползая всё дальше от дома, от царства, от роя народа, от слипшихся вязких секунд своей крови, зарываясь в листву, как луковица часов со стёршейся позолотой, как ветхая девочка, как скорлупа, как поддетый лучом, сковырнутый, запёкшийся город.

Что она помнит, оборачиваясь через плечо, глядя из вороха книги в рваных закладках тропинок с мутными язычками огня? Август? Гул печной в животе? Осень маточных труб, заметаемых прелой листвой? Острогубые мальчики с колким светом в глазах? Эти мелкие, медные, как монеты, вертящиеся на ребре, мальчики. Вверх подброшенные, высверкивающие. Эти плавкие мальчики, однодневные, выются бёдрами, свирисят роговеющими губами, застыт небо, роясь над утробой её, всем народом сплотясь, лезут по головам, чтобы первым припасть к её кровным, искромсанным в схватках ложеснам.

Что она помнит? Как затачивались их глаза, глядя вниз, прицеливаясь, и ломались, как грифель, вода незрячими? Как старели они на лету, эти мальчики новорождённые, как болтались в удавках семени эти вздёрнутые эдипы с тихо выбитой из-под ног матерью?

Что она чувствует, засыпая себя листвой, как чужбину, останавливая мгновенья — одно за другим — в себе, отчуждаясь от времени, развоплощаясь, начиная с тонких лодыжек на золотом каблучке, и выше — к остывшему солнцу её живота с тем мальчиком-смертником, прикипевшим к нему с перевитыми крыльями, как рукавами, завязанными за спиной. С тем задувшим из-под корней ветерком, выдувающим золото, как сухой мусорок: сонмы снулых сестёр, пустотелых, звенящих и обветренных смертью мужчин.

Она чувствует, как он стучит по спине, этот кровный слепой позолоченный дождь. Она движется в глубь — листьев, ночи, земли. Нет ни тела её, ни границ, ни страны. Только взгляд ещё длится — туда, за плечо, где под деревом, подрагивая головой, покачивается на нити будущая царица с тоненькими светящимися руками, перевитыми за спиной.



**Дмитрий Мамулия**

## ПТИЦА ВНУТРИ

Из книги «АНАЛЬНЫЕ РОЗЫ»

1

Ты что такое говоришь потому что розы  
не растут из анальных отверстий потому что тоже  
не растут нигде и когда-то тоже растут среди скал  
и ненужных людей и среди тех кто уходит когда другие  
стоят они тоже не хотят от жизни чего-то любой ценой  
никакой не хотят ценой и уходят точно  
так как уходит болезнь и розы  
стоят на местах где ушли  
и потом тоже  
завянут

2

анальные розы стонут и и нет ответа и стон делает вид что стонут другие  
розы

3

Анальные розы подобны камням и губам

4

Морщины воздействуют на цветы и если поднести морщину к цветку тот  
будет пытаться уподобиться этой морщине

5

И не рекомендуется подносить морщину к цветку ближе чем на 47 см  
соответственно воспрещается женщинам выше 50 нюхать цветы  
подносить их к лицу

6

Другое анальные розы

7

Морщины их могут согреть

8

Анальные розы подобны тоже другим розам которые тоже анальные розы

9

Имела яму внутри и когда просыпалась она открывала подмышки

10

Яма была неурочное место

11

У ямы не было цвета и у неё не было цвета

12

Яма внутри отличалась от ямы снаружи

13

Небо кажется белой стеной

14

Упасть провалиться можно в наружную яму из внутренней ямы можно смотреть и в движении можно забыть о наличии внутренней ямы

15

Когда греется этот песок и ты приходишь и жизнь на волоске и ты тянешь за волосок

16

Когда леденеют руки они садятся на ветки тоже скрестив свои белые руки сидят

17

Тожe старые анальные розы завяли и новые розы пришли но мне милей те старые розы

18

Твои анальные розы подобны моим

19

А те что у Иосифа подобны тем что у Серафима

20

Отдай анальные розы садам  
им не место

здесь  
где плесень  
и сон

21  
Отдай их садам  
где другие розы  
и другие  
люди

22  
Есть люди  
которым  
не место  
там где цветы

23  
Открой свой безумный рот тоже что состоит из воды и грязи

24  
И дыры полны лепестков

25  
Тоже полны одиночества тоже полны лепестков что вянут прижавшись друг к другу

26  
Эти ямы  
касаясь друг друга  
несут лепестки  
друг другу  
чтобы завяли  
вместе  
лепестки из двух ям

27  
Безмолвные розы  
владычицы  
анальных земель

28  
Ветры  
делают вид  
что в поисках роз  
забрели

в эту  
анальную местность  
где ветрам  
не место  
где место  
камням

29  
Ненужные розы толпятся в анальных местах

30  
Часами  
касаются роз  
другие  
анальные розы  
потом  
изогнувшись  
от этих касаний  
вянут

31  
И свято что вянет  
и свято  
что делает вид

32  
Анальными розами их не спугнуть

33  
Скрывает свой стан в местах где не место анальным розам и никаким розам

34  
В других местах другие анальные розы  
не знают об этих которые тоже  
не знают о тех

35  
Нижняя роза качала своей туберозой

36  
Тоже нелепо иметь человеческий вид

37  
Все умирают и птицы тоже они умирают

38

Тоже случайно эти птицы дни свои кончат в местах где не надо

39

Следишь за волосами и они двоятся и троятся четверятся

40

И водоросль принёс и был таков

41

Анальные розы плетут коварные сети

42

Тоже когда бесчинна и беспардонна ходила смотреть на камни и холодные камни клала в живот и в камнях зарождала здоровье

43

И когда была разнузданна она эти камни по сто кидала вон из себя и горячие камни тотчас превращались в дома и стояли как будто стояли

### Из книги «ПТИЦА»

1

Она эта птица делает вид что птица или только является птицей которая думает что будучи птицей она обязательно есть

И она эта птица имеет перья и клюв потому что птица и как птица имеет перья и клюв и тогда она уже коллективная птица имеет в осанке всё птичьё тогда

нептица увидев её

примет в дар

от неё

что-то птичьё

и будет иметь это птичьё

и тогда

нептица будет иметь

что-то от птицы

и будет известно ей

что она нептица

немножко птица

2

Эта птица сказала

что долго

Олега ждала  
очень долго  
и потом решила уйти  
и ушла  
не дождавшись  
Олега

3  
Преждевременная птица пришла  
например  
вчера  
и потом сказала  
я пришла вчера  
и потом она  
сделала вид что нептица  
и она среди птиц  
тихо падала  
ниц  
и потом  
она делала вид  
что стонала

4  
Эта птица  
была ниже той птицы  
что была выше  
этой птицы  
которая была ниже  
и потом сказала  
я ниже  
и другая птица  
я ниже  
и эта легла  
и другая  
прилипла к земле  
и эта  
под землю ушла  
и другая  
ещё под землю

5  
Нептица пришла к пидарасу  
и сказала  
о своём нептичьем  
и пидарас о своём  
пидарасьем  
потом разошлись понемногу

6

Пидарас имел птицу внутри  
и сидел и знал  
о своём пидарасьем  
что птица внутри  
никогда не уйдёт  
и она  
никогда не уйдёт  
наружу

7

Наружу может уйти другая нептица она может тихо сидеть внутри как твоё  
нераздельное что-то и ты уже только о ней привык говорить себе что-то и  
только о ней говорить и она внезапно уйдёт и ты останешься только без  
нептицы и ты не сможешь быть без нептицы

8

Наружная птица  
вовнутрь  
никогда не придёт  
она будет  
только  
сидеть  
на ветке  
и будет  
отголоском птицы которая внутри  
и будучи отголоском  
будет только  
сидеть  
и мы смотря на  
наружную птицу  
что-то поймём  
о птице  
которая внутри

9

О нептица  
среди других нептиц  
ты нептица вдвойне  
и ты делаешь вид  
что нептица

10

Содержал в себе птицу, которая давала знать о себе только тогда, когда  
прислушивался, и прислушиваться надо было не нарочно, потому что если

нарочно, тогда птица таилась, зажималась и делала вид, что её нет. Услышать её можно было только тогда, когда стихал гул машин (ночью), или во время ходьбы, ибо, когда он стоял, либо сидел, птица тоже стояла, либо сидела. Иногда, ночью, медленно шагая, утомив её бдительность, он резко останавливался, и тогда изнутри до него доносились отзвуки остаточных движений, и он тогда понимал, что птица есть и что этот шорох, еле уловимый во время ходьбы, точнее, после преждевременной остановки, есть её след в нём. И он только разводил руками, когда знакомые спрашивали, почему он вдруг внезапно остановился.



**Сергей Ташевский**

## НЕ ДОСТАТЬ РУКАМИ

✦ ✦ ✦

Тебе уже нравится смерть? Хорошо, сыграем отбой.  
Надоело говорить только то, что понимаем мы с тобой,  
Надоело слушать только то, что слушаем, затаив  
Дыхание, — мы с тобой, давай-ка другой мотив,  
Давай, давай эту музыку к чёрту,  
Давай, давай эту музыку к чёрту!  
Официант, аперитив!

Тебе обидно смотреть, как там они танцуют в тени,  
Мол, не достанешь рукой, — а ты возьми и протяни,  
Веселье подано на стол, ламбада вышла из воды,  
Плевать на верный рок-н-ролл, слепые вестники беды —  
Давай, давай эту музыку к чёрту,  
Давай, давай эту музыку к чёрту!  
Плюй себе на следы!

В конце концов, это только конец концов,  
Гонцов за медной луной,  
Ты повторяешь наверно шаги отцов,  
Бунтарей — а что за стеной?  
Ты повторяешь — а это уже патология в нашем сюжете,  
Отлично, мы знаем, что нам никто не ответит.  
Давай, давай эту музыку к чёрту,  
Давай, давай эту музыку к чёрту!  
Слово — на ветер.

✦ ✦ ✦

Дай мне хлеба, будешь сыт.  
Крошки в сердце сдую.

Ветер на́ небе сидит,  
 Бога одесную.  
 Колет в сердце — вот напасть.  
 Слезы с облаками.  
 Хлеб, что я хотел украсть, —  
 Не достать руками.

✦ ✦ ✦

Эй!  
 Я несколько часов назад  
 Вспоминал всех своих девиц  
 Иных уж нет  
 Вспоминал фактуру счастья  
 Каждая минута  
 Была иной наощупь  
 По-другому перехватывало горло  
 Иные запахи  
 Совсем другой цвет  
 Но знаешь  
 Всё это внешнее  
 Скрывающее вещи  
 Которые не трепещут  
 От твоего приближения  
 Которые не рукоплещут  
 Твоему уходу  
 Одна гналась за модой  
 Другая от неё бежала  
 Третья  
 Прятала жало  
 В беспомощных ножнах  
 Ночного шёпота  
 У четвёртой  
 Были приступы сомнений  
 В своей правоте  
 Пятая  
 Часто плакала в темноте  
 Среди них были красавицы  
 И что называется  
 неброские на лицо  
 Шестая  
 Требовала кольцо  
 С седьмой  
 Можно было пройти Садовое целиком

Восьмая  
Не думала ни о ком  
Кроме себя самой но во сне  
Забывала — и прижималась ко мне  
Девятая... Я сбился со счёта  
И кто мне даёт считать  
Воздух света капельки пота  
Общую благодать  
Которую раскидало по времени и земле  
Её не собрать  
Просто память дышит  
Поднимая и опуская грудную клетку  
Чтобы тебя узнавать

✦ ✦ ✦

Герметично. Как в подводной лодке. Подлёдной водке.  
Друг из России рассказывал мне: однажды  
На ледовой переправе провалился грузовик,  
Ну, ихняя русская полуторка,  
Где до крыши была водка.  
И мужики  
Всю зиму  
Ныряли за нею в прорубь.  
А я  
С тех пор  
Иногда во сне или наяву, когда напьюсь  
(Разумеется, не водкой, а тем же дерьмом, что сейчас у вас в руках),  
Представляю себя бутылкой,  
Лежащей на дне.  
Ко мне  
Тянется рука,  
Покрасневшая от холода,  
Ради меня  
Ныряют на сумасшедшую глубину,  
Не зная,  
Удастся ли выплыть.  
Это не кошмар.  
Это почти оргазм.  
Оргазм — знаете ли —  
Рождается  
Из соединения несоединимого.  
Мы и Россия, например.

† † †

Звезда супермаркета  
 Она стоит внутри  
 На своём  
 Бирка  
 Имя  
 Силиконовая улыбка косметический румянец  
 Какая-то неуловимая с первого взгляда  
 Неправильность скул  
 И глаза вывернутые вовнутрь себя где идёт кино  
 Можно провести рукой  
 Сработают с секундным запозданием  
 Как пара фотоэлементов  
 На входе в метро  
 Эй!  
 Никто не собирался умирать,  
 И тебе не нужно умирать.

Фея бензоколонки  
 Она стоит за кассой  
 Весь день на ногах всю ночь на коленях  
 У охранника  
 День через три  
 Ночь через две  
 Ты ещё не засунула Барби на антресоли  
 А уже играют в тебя  
 И эта игра осточертела  
 Но  
 Никто не собирался умирать,  
 И тебе не нужно умирать.

Королева биг-маков  
 С неумолимой программой  
 В голове под маленькой чёлкой  
 Охуевшая от стандартных фраз  
 Она  
 Уже не она  
 Просто часть пищевой цепочки  
 В тошнотворной вони прогорклого масла  
 И траченных денег  
 Возьмите пирожок с малиной  
 Возьмите меня отсюда  
 Нет  
 Никто не собирался умирать,  
 И тебе не нужно умирать.

Тебя слишком слабо  
Ждут на небесах  
Тебя слишком сильно  
Ждут на углу в подворотне в подъезде  
В лифте  
Никто не собирался умирать,  
И тебе не нужно умирать.

Это не моё дело  
Забирать на небеса.

Я еду гораздо ближе.

✦ ✦ ✦

Заводи этот джаз, взрывай!  
Открывай по дороге в рай,  
Где земля сырая,  
Где она у края —  
Играй, играй, играй, играй!

У меня на сердце винил,  
Борозда, игла... Чтобы в уши бил,  
Забил и утопил,  
Вбил и забыл  
Мотив: I will, I will, I will!

На заезженном диске без тебя —  
Эге! —  
Без нас — перескоки дорог,  
Завяжи на память шнурок,  
Завяжи эту песню на левой ноге,  
Если кончится джаз  
И начнётся рок.

**Евгений Сошкин**

## Из «КНИГИ ФОБИЙ»

**ФАЭТОН**

как тот экзаменатор-старик  
что не резал баранов а стриг  
скотчем отец удалил траву  
оттопыривая страну

было светло как белку́ от желтка  
как светляку внутри кулака  
когда священную сбив козу  
сплошную молочную железу  
я подорвался на слове «блядь»

минное небо югом вспять  
севером впредь лежит  
папин оплакав джип

**СТАНСЫ**

бессонная принцесса  
считает женихов  
до смены караула  
до жёлтых витражей

а поутру внештатный  
профессор королю  
в подарок богорода  
молекулу везёт

и карпа с лихорадкой  
на войлочной губе  
до лески просит клёцка  
похожая на смерть

и слышен из-под моста  
как будто тихий чок  
стклотары о стклотару  
капрона о капрон

† † †

доллар понизится  
не надо быть провидцем

всё неразборчивей думают по-китайски  
и провинция луна  
метит плешь разнорабочему-китайцу  
спи гражданин  
потом не будет

но трава на липучках мешает летать во сне  
и почти не растёт сигаретный початок

† † †

барышню смольную  
чудную как молитва  
тискать позволено  
только сим-симу лифта

Высшая Мера  
катит за ней на скате  
призрак Ампера  
стелет пред нею скатерть

— *шпрехен зи дойч?* —  
придвинется к женокраду  
звёздная ночь  
допроса под фонограмму

— *что простофиля  
делает в книге фобий  
заступ в утробе  
и ультразвук в могиле?*

**Янина Вишневская**

## ОНИ РАЗГОВАРИВАЮТ

† † †

они побыли высокими и золотоволосыми  
попробовали приземистыми и плешивыми  
зелёными человечками, настолько маленькими  
на самом доньшке глиняной чашки петри

а мы, о нас и сказать интересного нечего  
мы сказали ради бога будьте как дома  
будьте как мы, ешьте от того и от этого  
а в ту маленькую тёмную комнату не заглядывайте

ничего совершенно секретного ради бога даже не заперто  
но там сейчас фотобиолаборатория  
пахнет фотобиохимией, ничего интересного  
только испачкаетесь, простудитесь, бумагу засветите

ну ладно, если хотите заглядывайте  
но только ложноножками ничего не трогайте  
будьте выше, будьте как наши дети, лучше нас  
подумайте о душѣ, не забудьте о смерти

запритесь в маленькой тёмной комнате  
не верьте овечке с волчьим голосом  
зажмите душу покрепче внутри тела  
умрите но не давайте её без любви

## ОНИ РАЗГОВАРИВАЮТ

Паша скажет — сиськи и автоматы  
накладные сиськи и нарощенные стволы



стрельба как ебля в ситуации смерти  
постмодерна и постпостмодерна

добежать до базы, выжить-выбыть  
выбрать в жёны женщину с мастопатией  
как у мамы и как у матери мамы  
бронированные сиськи, автоматическое письмо

Полина пилит — в раю у тебя не будет жены  
что будешь делать? кому отвечать на такой же вопрос?  
на размер больше чем голова младенца  
на октаву выше чем у серого волка

голоса в моей голове говорят — это прекрасно  
но неплохо бы увеличить громкость  
велят — пойди и убей в себе хоть что-нибудь  
убедись, что постмодерн действительно умер

Марк бормочет — я буду нем, как гугол рыб  
просится на стрельбы и сразу обратно  
запирает рот на замок, смотрит скважине в рот  
как оно нерестится, множится и плодится  
и разговаривает, разговаривает

что скажешь?

‡ ‡ ‡

взрослые пропадают в капусте  
взрослых уносит аист  
иногда они сами убегают из дому  
взрослых не выбирают

взрослые такие же люди только большие  
будьте как взрослые только мудрее  
кто мудрей умирает первым  
взрослым просто

один взрослый пошёл в лес  
нашёл в кустах чёрное пианино  
взрослый-взрослый, почему у тебя нет сердца  
взрослые плачут

## СНИМИТЕ ЭТО НЕМЕДЛЕННО

саша и таша шьют для маши и даши  
кривошляповых, швы морщат в коленках  
таша морщит нос — цвет убивает  
таша строгая, а была справедливой

саша щурится — проклято слово «удобно»  
жмут в подъёме значит я существую  
что-то морщит в груди и это не платье  
и походка почти свободная, от бедра

нельзя же так ведьмой и распустёхой  
идоложертвенной требухой растрепухой  
бешеной полупомешанной на шмотках  
щёлкают спицами вяжут и распускают

конь в пальто цокает влажной гривой  
всадник плохо сидит поменять подковы  
шпилькой тушкой гвоздём поменять обратно  
умер пока живой ортопед анохин

в новочеркасске выпали дождь со снегом  
в психиатричке вымыли рамы с мылом  
по авторadio берия поёт для вертинского  
шепчет сестра сестре — гоша хороший

✦ ✦ ✦

огарёв и герцен мертвы  
формально они ещё живы  
но каждый знает — ему не сносить головы  
оба прочли в «гардиан», что поступил заказ

в каждом подъезде спрятан теперь маньяк  
их отравили медленной кислотой  
извели на них весь психотронный мышьяк  
снега нет и не будет

жаркий стоит, жаркий стоячий декабрь  
а всё равно приятно зайти в паб  
сделать улыбку, что твой туземец-дикарь  
заказать двойной глинтвейн один на двоих

под столом незаметно снять мокрые башмаки  
на огарёве герценовы махровые носки

ничего-ничего, — думает герцен  
побывало у нас славное былое  
в наших аркадиях погостило недолго  
но проходит всё, как сказал полоний

обещал, будет ещё праздник  
на углу герцена и огарёва  
будет и белка когда-нибудь, и свисток  
заиграет свежей кровию кровосток

ничего, — говорит огарёв, — мы ещё повоюем  
клянись, мы отобьём воробьёвы горы  
памятник там себе нерукотворный  
на полной луне, накануне ухода года

герцен ищет в яндексе текст клятвы  
не находит, одёргивает огарёва  
не клянись, мой друг, это грешно  
это мальчишество, и уже не смешно

огарёв прячет текст клятвы в кармане  
мы же не духоборы, не молокане  
не изуверы какие хриstopродавцы  
ты же не гиппократ, мой друг, не ганнибал

посмотри на себя, возьми себя в руки  
допивай, и давай поклянёмся друг другу  
кто первый умрёт — подаст мне оттуда знак  
знак, означаемое или символ

знак препинания, — улыбается огарёв  
сейчас, только докурит и умрёт

одновременно наружу выходит снег  
молча тянет герцену на лицо  
белый холст, герцен думает — это знак  
верности клятве, знак согласия

# Н А О Д И Н В Д О Х

Миниатюры

**Пётр Савченко**

ХАЙКУ

✚ ✚ ✚

в тихом небе  
последнее яблоко  
красное-красное

✚ ✚ ✚

стоящие в тамбуре  
весело машут руками  
стоящим в пробке

✚ ✚ ✚

возвращаясь из автошколы  
перехожу дорогу  
по самой середине зебры

✚ ✚ ✚

полиграфист со стажем  
убирает бабе яге  
мешки под глазами

✚ ✚ ✚

дружили в школе,  
женился на моей невесте...  
вертится на языке

† † †

апрельский ветер  
ласково нашептывает  
грубые слова

† † †

отпускают с работы!  
куплю в аптеке  
самый яркий градусник

† † †

через двенадцать лет  
из бака летнего душа  
уже не пахнет бензином

† † †

июльский полдень  
белый верблюд пасётся  
рядом с белым львом

† † †

краски заката  
старушка с этюдником  
у кромки леса

† † †

какая судьба  
однорукий бандит  
отдам последнее

† † †

возраст как возраст  
ещё всё впереди  
уже ничего не хочется

# О Т К У Д А П О В Е Я Л О

Русская поэтическая регионалистика

## КАЛИНИНГРАД

**Павел Настин**

### [ТОЖЕ СВОЕГО РОДА СТИХИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ]

ветхая рыбина русской поэзии легла на дно  
 рыболовы образумились и ни шагу на тонкий лёд  
 фанайлова осталась одна  
 разговаривать с рыбой сквозь  
 границу раздела фаз  
 рыба мечет икру  
 возможно в последний раз

фанайлова повышает голос  
 рыба не реагирует  
 она утонула  
 она глухая

### [САМОЛЁТЫ]

Но поскольку сказавший в сказанном исчезает,  
 мы с тобой — самолёты без двигателей,  
 идём над Среднерусской равниной  
 и дальше, дальше на юг.

Видишь, под нами:  
 Тула, Коба, Чечен-ица —  
 забытые города маяя.

### [КРАСНЫЙ КАНАЛ]

*лётчики балтики как правильно их продолжить  
 святитель игнорий и пустые от лётчиков балтики  
 не знаю святые знают лётчики балтики знают*

*а я не знаю я плохо тебе пою я нелегально перелетаю  
с камня на камень по воздуху между камнями*

*уже давно но всё же несколько напряжённо но ничего лишнего  
события жёлтый фильтр красный канал домашний телефон  
сорок девятая школа чёрное небо люфт подозрительные облака  
майские хрущи кодовый замок аир болотный  
жёлтый фильтр тёплый бетон красный канал  
если вспомним проверим завтра этот относительный бетон  
красный канал вдоль троллейбусных до следующей остановки  
твои ноль тридцать три держи свой набережный алюминий  
если бы не память но если бы не она но если бы не память  
если бы не она*

*ходи как другие и пой как все  
если живёшь во сне  
если хочешь умереть как все*

[77]

Во рту как в Датском королевстве очень стыдно

*как утром перед самым детским садом  
где неизбежны Валька-переросток  
и халатная воспитательница  
где я  
шерстяной комок в детской варежке  
и бог  
катает меня  
между большим и указательным пальцем  
хочет меня оформить  
как-нибудь сотворить*

*а я маленький важный  
прогуливаюсь перед верандой  
и говорю Тамаре Клавдиевне  
знаете Тамара Клавдиевна  
в Иране политический кризис  
неужели?  
откуда ты знаешь?  
смотрел телевизор  
надо же какой способный мальчик  
в четыре года знает  
слово политический  
слово кризис*

*Тамара Клавдиевна вы не поверите  
здесь всё та же слякотная зима семьдесят седьмого  
в Иране политический кризис*

и цепеллины «Розенкранц» и «Гильденстерн»  
в аэропорт Девау не придут.

### [СЛАДКИЙ ВИНОГРАД БЕЗ КОСТОЧЕК]

сладкий виноград без косточек  
оказывается  
в последнее время  
ты тоже много думаешь о том  
что нам нечего будет сказать  
на страшном суде  
в баре чёрного аиста  
на одну рюмку  
белого аиста на вторую  
какую ты пьёшь?  
а я?  
я всё видел  
в окно автобуса  
моя бабушка  
шла вприпрыжку  
по улице александра неевского  
оживлённо разговаривала с собой  
восемьдесят пять  
мысли одолевают  
и я не жалеюсь  
слышишь  
я стараюсь  
слышишь  
чтобы тембр голоса моего  
был ближе  
к тембру  
логоса твоего

**Евгений Паламарчук**

### [DELAY ВСЁ, ЧТО ХОЧЕШЬ]

Delay всё, что хочешь  
Пока «habeas танковый corpus» в силе



Всё, что я вижу — это большая Цусима  
Или восстание в Польше

Что ни скажи — как о спину пули  
Макро- и микро-, местами милли-  
И понимаешь — то ли опять надули  
То ли — спросить забыли.

[OST]

Ость отца моего во мне  
говорит бей в кость  
Пересыпается в голове  
крепнет и строит мост

От нагрудного знака,  
османской гортани  
дальше,  
к римской плите

Враки.  
Если не с нами,  
значит, не те.

## Сергей Михайлов

### ПОДВАЛ

Когда разобрали подвал  
куда он спускался  
как в самого себя  
с фонариком и огарком свечи —

на свет извлекли  
дощечки шурупы крючки  
дырявые рыболовные сети  
крабьи скелеты зонтов  
нутро ископаемой радиолы на лампах  
прожжённую плащ-палатку  
точильный круг  
свёрла ключи рукоятки

детали сломанного механизма жизни

а к ним  
почти ещё новый  
бошевский запускатель  
с западающей кнопкой пуска

— взгляду открылась  
глухая кирпичная стена  
цвета сердечной мышцы

выхода не было  
и здесь тоже

## АРИСТОТЕЛЬ. ТОМ 4-Й

потому что там была «поэтика»  
мне его дал учитель истории  
когда открылось что я пишу  
компенсацией за одиночество

кажется он тоже был одинок  
неженат нелюдим странен  
(по его латинским заметкам  
на полях книги о цру  
я заподозрил его в шпионаже)  
потом он стал завучем или даже  
кем-то там в городском управлении  
компенсировав безуспешное одиночество

теперь одинок аристотель  
его 4-й том сохранивший память  
о трёх предыдущих и может быть  
предошущение следующих за ним  
остался в библиотеке моих родителей  
пленником крепышей панфёрова и мусатова  
во втором ряду на верхней полке  
и его отеческий академизм  
по-прежнему притягателен и непроницаем

## Дмитрий Пономарёв

✦ ✦ ✦

Это кажется мне, это только мне снится:  
в первый раз мяч летит выше створа ворот,

и куда — в бесконечность — а сколько мне,  
пять или шесть? И какому числу  
бесконечность кратна в голубом этом памятном небе?  
Тень мяча, серый эллипс на влажной траве,  
я смогу загадать ещё столько желаний.  
Вдруг сухие горячие губы  
еле слышно прошепчут:  
облако, знамя, аминь.

✚ ✚ ✚

тарашчатся во все глаза  
раскрытых книг крючки и буквы,  
взгляд расставляет их как куклы,  
проворный точно стрекоза,

потом он бросится быстрее  
пронзительной по-птичьей йоты  
заполнить свежие пустоты  
сиюминутных словарей,

и вот сосна, осина, дуб  
по прихоти растут шаблонной,  
и как бы беличье с их кроны  
слетает слово с тонких губ.

## Андрей Тозик

✚ ✚ ✚

что происходит при слове вдруг:  
ветер набрасывается на крыши —  
хрупкие вещи скользят из рук —  
огонь вылетает и звука не слышишь —

хрустальное небо на сотни частей  
трещит не дойдя до прогноза погоды  
в телевыпуске утренних новостей —  
микросхемы вопят и молчат народы

✚ ✚ ✚

Концерт у моря.  
Геликон, Лаокоон, Левиафан.

Поближе к линии прибоа — медные духовые.  
Литавры и прочие ударно-шумовые — чуть подальше.

Не состязаться с прибоем — но поддерживать ритм.

Ещё дальше — за дюнами, там, где почти нет ветра — струнные.  
И немного флейты.

Выцветшее небо, почти белый песок, остановившееся время.  
Из слушателей — только лёгкие облака, замершие на взлёте.

## Игорь Белов

✦ ✦ ✦

От сквера, где одни скульптуры,  
до всяких окружных дорог  
за мной присматривает хмуро  
из гипса вылепленный бог.

Он видит — у её подъезда,  
с красивым яблоком в руке,  
я словно вглядываюсь в бездну,  
в дверном запутавшись замке.

Выходят Гектор с Менелаем,  
катастрофически бледны,  
в морозный воздух выдыхая  
молитву идолу войны.

Пока прекрасная Елена,  
болея, кашляет в платок,  
запустим-ка по нашим венам  
вражды немереный глоток,

и, окончательно оттаяв,  
окурки побросав на снег,  
сцепившись насмерть, скоротаем  
очередной железный век.

Никто из нас не знает, словом,  
в какую из земных широт  
судьба с открытым переломом  
машину «Скорой» поведёт.

И сквозь захлопнутые веки  
она увидит в январе,  
что мокнут ржавые доспехи  
на том неброском пустыре,

где мы, прозрачные, как тени,  
лежим вповалку, навсегда  
щекой прижавшись к сновиденьям  
из окровавленного льда.

Встаёт рассвет из-под забора,  
и обжигает луч косой  
глазное яблоко раздора,  
вовсю умытое слезой.

✦ ✦ ✦

Как зашагает музыка по трупам,  
шарахнув в развороченный висок,  
мы выйдем в вестибюль ночного клуба,  
где прошлое меня сбивает с ног.

Вот наша жизнь, сошедшая с экрана,  
в которой мы в правах поражены.  
Мы пьем живую воду из-под крана,  
и белоснежный кафель тишины

целует в лоб мелодия любая,  
и, зная, что не выручит никто,  
плывёт на выход, кровью заливая  
борта демисезонного пальто.

Но в парке божьем хлопают калитка,  
под каблуком земля поёт с листа,  
поскольку на ещё живую нитку  
заштопаны холодные уста

такой убойной стихотворной строчкой,  
что до сих пор, имея бледный вид,  
пропитанная водкой оболочка  
над аккуратной пропастью стоит,

и всё никак не делает ни шагу,  
пока из лампы хлещет свет дневной,

и врач уставший ампулу, как шпагу,  
ломает у меня над головой.

### Ирина Максимова

† † †

Мама в детстве не баюкала, не говорила:  
не подсказывай ни играющим,  
ни стоящим по разные стороны,  
ни держащимся за руки у витрины,  
разглядывающим что-то желанное;  
а так, возможно, я бы поняла раньше,  
берегла бы  
чужую возможность,  
вечную бесконечность,  
не пресекла бы,  
не опрокинула  
порхания и твоего мотылька.

† † †

Под незнакомым кажутся иные имена,  
иной сюжет.  
Не так, как мы живём: не то чтобы сполна,  
а как бы жили, как бы нет.  
Мы не решили: то ли нам решать,  
а то ли случай выйдет бестолковый.

*...А где-то есть иная благодать?*

Не спишь, а вертишься;  
не спишь — как спать,  
когда и сны не то чтобы суровы,  
не то чтобы вполне,  
не то чтобы твои.

† † †

*и сводные свободные братья,  
собаки голодные (по отцу).  
...и тот меня не окружает,  
кто не бил меня по лицу.*

и я никого не помню,  
того никого, кто спросит.

мама, что ты принесла?

и раскроет пакет —  
треугольник — воздушным змеем —  
улетит голубой-голубой.

и я никого не помню.

и руки тянут к земле.

✦ ✦ ✦

Вещи, которые следует помнить, —  
это лозунги политических партий  
и предметы домашнего обихода,  
которые позже, гораздо позже  
мы узнаем на фотографиях  
нашего времени — да-да, такой же,  
и станем людьми, обладавшими  
общими фрагментами прошлого  
с другими людьми.

В этот момент мы узнаем вещи,  
найдем им место, возможное после смерти,  
и узнаем их сердцевину.

Возможно, нас некому будет вспомнить, —  
дай бог, чтобы дали имя.

# ДАЛЬНИМ ВЕТРОМ

ПЕРЕВОДЫ

**Джори Грэм**

## ДВОЕ ПАДАЮТ

### СКРЫТОЕ (КАЛИПСО)

1.

Пой мне о времени снова и снова  
ведомый далёко от курса  
чтоб встретить другую публику  
чарует жаждет  
удержать его.  
Прости меня совпадение  
Прости меня необходимость  
Пусть счастье попробует получить мёртвых  
Извини война, у которой я украла его  
Ты должна простить эта вуаль  
Она как шутка время и опять  
Я хотела быть всем что  
Я знаю, ничего не может оправдать вуаль  
Будь храбрым пусть спустится

2.

Почему изгнанный должен вернуться домой?  
Эра? Период?  
Открытие: Калипсо притащила палубу.  
Скрыла ранее поздним.  
Скрыла последовательность.  
Вспоминающая насильственно как должно быть,  
и всё это — посреди времени сейчас. Спи, любовь.  
Что должно быть подразумеваемо под  
Испорченным покрытым мерцаниями.  
Как ещё сохранить тебя.  
Прости меня история.  
Я закрываю рассказ всеми этими словами.  
Сплошь зарастая глазами.



3.

Напряжение и сопротивление взгляда. Смотри.  
 Волочи палубу. Чтобы скрыть явления, да.  
 Ударь меня, говорит каждая вещь.  
 Воскреси меня в моей плоти.  
 Не проходи сквозь меня.

4.

Посмотри, как наши уста открыты.  
 И те, ещё привязанные к своим сиденьям, другие.  
 Я заключена в себя силой.  
 Нет путешествия домой  
 Над цветущим широким возвратом.  
 Вынужденно вниз вместо в стебель.  
 Позволь своей душе проскользнуть сквозь сияние  
 Позволь сиянию не остаться с тобой Проталкивайся сквозь

5.

Как мы прошли неф: в пламени.  
 Пенящееся время вернулось в свой угол.  
 В острой тоске здесь под вуалью.  
 Разобьётся перед каким-нибудь алтарём.

## РОЙ

Хочу, чтобы ты слушал колокола,  
 держа телефон за маленьким окном  
 там, где я думала,  
 был звон —

Вечерня роется в остатках вечернего воздуха,  
 наушники зажаты в руке — чтобы не растворились

где я всматриваюсь в крошечные отверстия в телефонной трубке,  
 трансатлантический ход  
 чтобы видеть вечерний свет и после церковные колокола

отправляют свои сожаления, соскальзывающие, туда —  
 туда, где белое пламя заряжено удвоением —

У меня ты — пытающийся слушать, наклоняющийся к микрофону  
 для шёпота, упорный,



**Эльке Эрб****ВИД СВЕРХУ****МНЕ ЛУЧШЕ ЗНАКОМО ТО, ЧТО НАЗЫВАЮТ ВЕСНОЙ**

Дверь сарая пол сарая сверху балка.  
 Балка вдоль и балка поперёк, блик ведра  
 снизу на земляном полу.

Берёза. Берёза подбирается к сараю, в мартовском свете.  
 Сарай с подкравшейся берёзой. Петля.  
 Но всё же не во сне же. Во сне же.

Дверь сарая. Крыша сарая. Последний шаг.  
 Да-да. Форма. Табурет. Стремянка. Петля, прыжок.  
 Неизвестно. Как и другое. Неправда.

Ветер весенний. На улице у подножья горы. Уверенная поступь.  
 Оттаявший пол. Теплеет. Вот и опять выворачивается  
 год из мороза.

**В ВЕНЕ ЗИМА**

Эта невесть кем, не мной, сшитая блузка,  
 я её — шёлковую, чёрную, — отыскивая петельки,  
 на ходу застёгиваю над животом,

чтобы не холодно было ему и он отдохнул,  
 он, напоминающий, что час назад  
 его однозначно прослабило, —

чёрная, маленькая,  
 которую надо застёгивать под полоской ткани,  
 отыскивая навстречу друг другу петельки и пуговики,

так вот, она, поскольку я не сама её сшила,  
 таким же образом не моя, каким образом моё то,  
 чего мне от неё нужно или что я с ней учиняю.

Как чуждо, как отдалённо и в каком отдельном явлении,  
 кругло, округлённо, закруглённо отделено это самое её  
 пошиванье, лучше всего сравнимое с этой фигурой,

внутри которой после первых же шагов по улице  
 чувствуешь, как приседает зимняя стужа в качестве доказательства  
 подлинной зимней стужи.

## ЭРОС

Солдаты — цветочки в кувшин — глядят  
 стеблями вниз: кочевники, звери —  
 природа побольше, природа подальше, сама даль —  
 показывают, чего им искать;

женщины: ангелы, шьющие стяги;  
 штопальный гриб, глянь, домашний графин —  
 конечно, безбородые, юные, бывшие сыновья — глядят  
 в бездонный, в отцовский смысл.

## ВИД СВЕРХУ

Она медленно идёт с собакой.  
 Она идёт медленно, собака её тащит,  
 дорожки парка, высокие деревья, снег;  
 школа вокала.

Она медленно идёт со своей собакой.  
 Внизу. Школа вокала, жёлтое здание.  
 Идёт медленно, собака её тащит.  
 Идёт снег.

## ЖУЖЖАНИЕ

Улей — как сама вещь, так и слово —  
 уплотняет пчёл, рой, пространственный и бессветный,  
 рой пчёл, следующих цветку, когда светло, или запаху  
 (а запаху — и когда темно тоже?).

Психическое тело остаётся непостижным. Что ж оно, само по себе?  
Иного выбора, кроме как следовать формулам, у него нету! А оно выбирает?

Если захочешь защититься от возбуждений,  
то из разговоров / мыслей / логик, возможно, возникнет  
(если они не останутся в нерешительности, если  
они станут решаемы)

ещё одно тело, в чьём знаке  
упокаивается первое.

**Перевёл с немецкого Олег Юрьев**

**Петерис Драгунс**

## БОЛЬШЕ РЕШИМОСТИ

† † †

Жёны, одержимые ангелами, носят под сердцем великанов и гномов,  
покупают кофе, зубные щётки,  
отпускают шутки про врачей и чукчей.  
Толстый рыжий мальчик красным карандашом  
закрашивает карту города —  
понемногу пропадают улицы,  
великаны-увальни, карлики, русалки и оборотни  
занимают покинутое людьми место.  
Только потерявшаяся маленькая японская туристка  
фотографирует брошенный  
красный карандаш.

† † †

Когда все губы изошли словами,  
псы тащатся из полных флагов улиц,  
сестра уже пьянчужкам кашу варит,  
которые в тряпье одном вернулись.

Военные танцуют танец витта.  
Нет никого, кто б их отвёл домой.  
Сестра в дверях, с лицом, смолой покрытым,  
дитя играет в колбе ледяной.

† † †

Ах, какая я была дура.  
Зачем я плюнула в термос?  
Чем теперь буду угощать друга?

Ах, нужно больше решимости,  
чтобы на светофорах считать ворон.

Но всё же я бестолковая  
и у всех сижу на коленях.  
Друг молча пьёт чай  
и не боится моего плевка,  
потому что не знает.

✚ ✚ ✚

Почуяв падаль, стальные птицы сбиваются радостно в стаи.  
Стену буравлю взглядом — мне всё фиолетово, что б ни стряслось.  
Через щель в полу торгую оружием, в лучах рентгена купаюсь,  
Люблю этот мир и тих, как оставленный без гарнира лосось.

Ночью, когда недреманное око спит и инеем звёзд скрыта земля,  
Я, как луна, выхожу дозором, и у соседей не остаётся ни одного окна.  
Когда день надевает солнце-клёш, я кричу: война не напрасна была!  
На кухне болтаюсь под лампой, пуговицы вместо глаз у меня.

✚ ✚ ✚

Помнишь ли времена, когда моя  
больная мать была ещё бодрой.  
Она варила на кухне пельмени  
и звала нас, когда они были готовы.  
Мы шли в самую дальнюю комнату,  
ты мне рассказывал про преимущества балконов.  
Я забирался в постель, искал твои волосы.  
Ты улыбался и показывал место,  
где теряется граница между мальчиком и мужчиной.  
Меж нами стёрлись границы,  
и теперь я не знаю, кто я.  
Где-то моя мать варит пельмени  
и зовёт меня, когда они готовы.

**Перевёл с латышского Александр Заполь**

# А Т М О С Ф Е Р Н Ы Й   Ф Р О Н Т

## СТАТЬИ

Олег Дарк

### АФАНАСЬЕВА: ГАМЛЕТ

На дне она, где ил...

М.Ц.

... стихия — вода, цвет — зелёный.

Скорее, следует говорить о постоянном, нелокализованном и движущемся присутствии воды. Она *везде, повсюду*. Вздыхает *за спиной*. Наступает, преследует, заливает. В ней (ею) *захлёбываются*, в неё погружаются. Задыхаются в ней, гибнут, тонут. В неё падают и *срываются*, проваливаются *по колено*, в ней *скользят*. Это одержимость водой.

Вода разная, различны виды водоёмов — или формы существования воды: от реки до океана, но есть среди них преимущественная: *цветущая* вода, затянутая ряской (с цвелью, говоря по-хлебниковски), с кувшинками, или лилиями, та, что называется *стоячей* водой (но всё дело в том, что она движется: *беспокойная* вода). И это также *грязная вода*, с плавающим, никуда не уносимым, навсегда *остающимся мусором* — фантиками, обрывками конфетной фольги: пруд, но прежде всего *болото*.

Болото — противоположность реки. Река естественно вызывает представление о забвении (мусор уносит), болото — о памяти, *сохранении*. Есть, правда, один парадоксальный образ: о «болотной сонной ряске в *стоячих водах* Леты» — говорит Призрак в «Гамлете» (здесь и далее перевод Пастернака), и река забвения сейчас же превращается в *пруд памяти*.

В повторяющемся, настойчивом, одолевающем образе *болота* — обоснование зелёного цвета, окрашивающего стихи. (Зелёный цвет вздыхает за спиной и следует за.) В *болоте* здесь нет ничего уничтожительного, *низменного* или отрицательного, что обыкновенно связывается с этим словом и явлением; *болото* — высшая форма существования воды, или *живая вода* (со всеми её вздохами, всхлипываниями, чавканьем, всасыванием и вздрагиванием). Возможно, это *вода, в которой живут*. Болото — также *красивая вода* («красивый, будто болото» — мерило прекрасного). Вода чарующая и манящая. Вода-девушка или *девушка, ставшая водой*.

В своей всездесности *зелёная вода* подобна воздуху, который также «куда ни полюбишь — совсем везде». Во всяком случае, так с точки зрения «воробьёв». То, что для

\* Стихотворения Анастасии Афанасьевой, обсуждаемые в эссе Олега Дарка, опубликованы в её книге «Бедные белые люди» (М.: АРГО-РИСК; Тверь: Коломна, 2005. — Серия «Поколение») и в 3-м номере нашего журнала. — *Прим. ред.*



птиц — воздух, то для земных существ, привычно называемых людьми, — вода. Если вода не просто достижима, а неизбежна, то в воздух надо проникнуть. В него надо подняться. О воздухе мечтается. До известной степени это — альтернатива. В стихах Афанасьевой возникают *самолёт* и *дирижабль*, *таящие* возможность полёта. Точнее, *никогда не исчезает* из стихов тревожащая мысль о загадочных и роковых *воздухоплавательных* аппаратах. Тот, кто в стихах говорит и действует (и надо ещё установить, кто это), постоянно готов вспомнить о них (или вспомнить себя ими). Если ползает *по пляжу* «тысячи божьих коровок», то сейчас же возникает картина *тысячи красных дирижаблей* и сюжет о их *отце-создателе* (в необыкновенном стихотворении «Гинденбурги»). Герой непрестанно ждёт *намёка на дирижабль* (его появления)

Но «взлететь» в стихах Афанасьевой означает упасть. Или так: взлететь, *чтобы упасть*, обрушиться, погибнуть. (Дирижабль взорвётся, самолёт разобьётся... Дирижабль и существует, изобретён-*создан*, чтобы взорваться; для этого он и *заправлен* водородом. А вот определение самолёта: «такие гудящие чада, которые падают». Фаэтон? Икар?)

У воды и воздуха — «общее свойство»: смертельность. Взлететь и упасть так связываются как причина и следствие, что «взлететь» оказывается перевёрнутой формой ныряния: взлететь = нырнуть, как упасть = утонуть. Полёт (летание) описывается в тех же терминах, что и ныряние: «Воздух бывает настолько плотным, // что... // Нужно тщательно // закрывать глаза и уши и нос и рот, // Чтобы хотя бы там, *внутри*, пережить перелёт...» (из стихотворения «После перелётов мало что остаётся...»). Это закрывание глаз, носа и проч. — не средство безопасности (гибель неизбежна и желанна, множащаяся, постоянно заново переживаемая *в себе*, — и интересно тут: *чья?* и *кем* переживается?), а условие герметичности, *сохранения* в себе — полёта, плавания или того, что *во время них* произошло (и настойчиво *воспроизводится, повторяется внутри*). Но произошло *что?*

Хотя вода всегда *присутствует* в стихах Афанасьевой, а воздух как её инобытие *является*, есть место, где они встречаются (или: где *они всегда*), почти не различаются (переходят друг в друга), составляют общую среду: это *берег* — другой (после «болота») очень естественный и постоянный (когда и не назван) образ, рождённый *стихийей воды*:

...всё задержало выдох, схватило астму,

но на минуту

Внезапно воздух заполняется свистом и хрустом,  
река шумит, как просёлочная ниагара,  
ветки трещат, словно радио на полной громкости, —  
берег неистово выдыхает, и  
вдруг изогнутый знак вопроса преобразуется  
в восклицание, в радость, в крик,  
в отсутствие ритма,  
во внутригрудной полёт —

— «Клюёт!»

(«Я закрываю надоевшие веки, складываю...»)

Оргиастический («Эвоэ!») крик встречи: двух стихий, отца и сына (дочери и матери), любовников...

Водой, как и воздухом, дышат (не *в воде*, а *водой* — и всем телом). Подобно воздуху, вода на(за)полняет тело. Мальчик-рыболов на берегу неподвижен, движение происходит вокруг и внутри него. Может быть, его слегка колеблет (изгибает) — как дерево. Его «вне» и «внутри» путаются, взаимообращаются, переливаются друг в друга. Белое «тело-кувшин» человека есть *граница*, слабая и проницаемая («прозрачная») и легко уничтожимая, — и одновременно *вместилище*. Тело *разделяет*; уничтожение, растворение его есть разрушение перегородок и окончательное слияние потоков (превращение их в единый), которые и без того постоянно смешиваются, вливаясь и *выливаясь*. Отсюда и влечение к гибели, или *к другой жизни*, которая *кому-то* уже доступна, *у кого-то* (с кем-то) уже произошла: «раздеться, // переодеться // и вызвенеть вон» (стихотворение «А звон как будто трамвайный или монетный...»), или утечь вон («Как под диафрагмой течёт вода...» — с повторением той же формулы: вон, *туда*, из тела, по *заданному примеру*). «О, тяжкий груз из мяса и костей, // Когда б ты мог исчезнуть, испариться» («Гамлет», акт 1, сцена 2).

«Eros, Thanatos» (название одного из циклов) традиционно предполагают друг друга, взаимообращаясь как следствие и причина: любовь вызывает смерть, бесконечное переживание смерти — форма любви, *подражание умершему* и ему уподобление. Вода наполняет тело, вливается (тело *наливается водой*) и выливается, не просто за-ливается, а само становится *источником* непрекращающегося *потопа*: из него льётся:

Когда под диафрагмой течёт вода —  
 Кто диафрагма: рыба или беда?  
 Если она рыба или раба,  
 То это с ней как, навсегда?  
 Если вода выливается через рот,  
 Кто этот рот: рупор или молчун?  
 Если он рупор или топор,  
 То может ли сказать: «Не хочу»  
 Когда вода разольётся до звёздных высот,  
 Затопит соседку Машу и Вашингтон —  
 утонет ли тот,  
 из-под сердца чьего  
 потоп начало берёт?  
 «Хых», — отвечает всезнающая сова  
 и утекает вон.

Тот, в ком легко так курсирует вода и уравновешены свобода и невольность (рыба, раба), молчание, обвинение и приговор (рупор, топор), — это утопленник. Понятно также, что он и единственный, кто *утонуть уже не может*; точнее — она, утопленница, *ставшая водной*. В стихотворении колеблется родовое местоимение: он/она; речь о диафрагме — она, о рупоре — он. Но, как бы то ни было, в стихотворении присутствуют и чередуются эти два рода: она — утопленница и он — переживающий её смерть и с ней отождествляющий себя. Может быть, это разные лица, может быть — одно.

Но это живой утопленник (утопленница) — тот, кто только и может *жить в воде*: «у утопленника, // плывущего по течению // дальше и дальше отсюда, // ближе и ближе к туда // речная походка легка // С ним — вода...» (из другого небольшого шедевра «У цветка походка легка»). Это та самая утопленница, которая иногда говорит *сама* (или лучше, и в стилистике самого поэта: *будто бы* говорит сама):

Переступаю неслышно, шуршу непривычно  
 Шепчу невпопад  
 Что голоса говорят? — Говорят, на исходе  
 март, говорят, на исходе  
 Что-что голоса говорят?  
 Как-то смотрю не туда и дышу необычно  
 Слышу неточно...  
 Вижу размыто и чувствую как-то нелепо... —

все здесь описываемые восприятия и действия происходят *сквозь* воду (размытость, призрачность, странность звуков и форм, их приглушенность): она видит, и слышит, и говорит *из воды*.

Этот взгляд (чей?) «из воды», *преследующий героя*, появлялся в стихотворении «Маме» из «детского цикла» (как был «Детский альбом Чайковского») «Они делили апельсин»: «я видела на дне не тень, не отраженье // а чей-то *мутный* глаз // мне было виновато, страшно было...» — несчастный случай женского рода говорящего в стихах Афанасьевой. В отличие от других стихов её, где герой отождествляет себя со *смотрящей сквозь воду* (из воды), здесь происходило рас-подобление: глаз — не мой (узнавание, как и самоотождествление, отсрочено). Взгляд (чей?) осуждает: «откуда я, такая вот, взялась?» А какая? Для ребёнка этот *взгляд* — колодца, «на повзрослевшего» «*это* смотрит сверху» обещанием неизбежной гибели. Та же обратимость (вращение) «сверху» и «снизу», взгляда «из-под воды» и «из-за воздуха»; две формы завесы завораживающей *темноты*, откуда *глядят* и куда *заглядывают*. После этой «первой встречи» и репетиции остался *страх* — *колодцев* и *высоты* (там же), а на самом деле один и тот же мерцающий, обратимый страх (или *ожидание*: падения).

И вина, пронизывающая все представления и воспоминания героя, началась (или *была всегда*) уже с *той*, первой встречи. «Откуда я... взялась?» естественно преобразуется в «откуда Ты взялась». Смерть до смерти, предвиденная и оставшаяся (сохранённая) смерть, или перво-смерть, происшедшая раз и навсегда (но *как-то раз* и с тех пор *повторяющаяся*, или же вечно происходящая). Все эти колебания «я» и «ты», переодевания, представления или самопреображения так же останутся: а была ли девушка? («А было ли пёрышко? // А была ли Оля?»). Или только «я»?

Возлюбленная, становящаяся Богом (и только тогда Возлюбленной, осознаётся как *возлюбленная* в пространстве позднего поклонения, моления и *вымаливания*; естественно, *чтобы стать Богом* — *чтобы стать возлюбленной, нужно умереть*), или *рупором* Бога, или становящаяся (саждаясь) *рядом с Богом*, известна из стихотворного цикла «Eros, Thanatos»: «Когда он забирал тебя, я проснулся, крича твоё имя // О, слышишь меня, проснулся, крича твоё имя» (из стихотворения «Всё то прекрасно, что непоправимо»), «когда каждый

испытанный оргазм приближал меня к богу» («А что остаётся»)... — возникновение оргиастического культа. И тут ещё все эти маленькие существа, полулюди, с *водянистыми, печальными*, «магнитными» глазами, зачатые «не от тебя, а от бога» (там же)... или от Бога через «тебя», — с двойным, тройным *нарушением всех законов природы* (возлюбленная вместо Бога или Бог — через возлюбленную); Бог — водный (Бог воды), и глаза — от (в) него.

Лёгкое превращение воды в воздух (и обратно) означает постоянную окружённость *Ею*. Эта возлюбленная — Морин из «Эроса, Танатоса», «*воздушная* (которая везде, — *О.Д.*) девушка, которая любила бы целоваться» из стихотворения «Flash mob» («У меня есть пять жизней...») и о которой грезится (с обычным здесь обращением существования-несуществования и прошлого-будущего: её *ещё* или *уже* нет), и та, от которой рождаются полуэльфы и которую можно называть то Жанной д'Арк (слышащей голоса), то леди Годивой (ещё одним театральным, буффонным персонажем: *представляющим-ся*), и это *бледная* Джозефина из другого столь же невероятного стихотворения «Candygod»: «прекрасная мадемуазель, стройная, как розовое фламинго», сидящая на волнорезе над *зелёными* (и *грязными*) водами и *пепельными облаками* (что одно и то же: сидеть над водой или *над* облаком), почти повторяя позу знаменитой Лорелеи....

Джозефина-Коломбина-Балерина, бросившая танцевать, циркачка в шутовском колпаке, таком же, как колпак мечтающего о ней героя, только у него на колпаке замечены (добавляются) ещё и золотые бубенчики (или это у неё бубенчики, а в *нём* она только отражается, как в воде? образ распространяется-развивается), а по щеке и губам размазан шоколад — примета маленького мальчика и годится как грим клоуна (как бледность Джозефины — примета утопленницы и пудра актёрки).

Шутом делает безумие (или шутовство — безумным). Шутовство — форма безумия. Небезумных шутов не бывает, или он ненастоящий шут, шут-шулер и шарлатан. Эта *бледная Джозефина* — до падения в воды или уже после? «Я срываюсь за ним и тоже падаю // падаю падаю просыпаюсь» — повторяется (переживается) *вечный случай* в снах героя (в стихотворении «А что остаётся»).

Эта возлюбленная, не столько утонувшая, сколько *без конца тонущая* (падающая — в воду), поющая на волнорезе французские шансоны или плывущая и шепчущая, безумная, прекрасная ведунья, знающая толк в цветах и растениях, — Офелия, нимфа, русалка или тень («Во имя этой тени // Я... не уймуся, пока мигают веки...» — «Гамлет»; акт 5, сцена 1; тень тревожащая, являющаяся).

В «Гамлете» королева расскажет о гибели безумицы: ива над потоком, Офелия, плетущая венки, она берётся за ветку, та «подламывается», и героиня «обрушивается» со всеми цветами в воду; её сначала поток ещё несёт, а она поёт «что-то из старых песен», *шансонов*, «как существо речной породы», пока, наконец, её не «потащит» «от песен старины на дно // *В* мать смерти. Лаэрт: Утонула!...» (акт 4, сцена 7).

В стихотворении Афанасьевой «В месте, где голова начинает кружиться...» (и дальше: «... от невидимого вращения, — // мир кажется неподвижным...» — над омутом, вращение — *воды*) безысходное повторяющееся одолевающее переживание: «я хочу от тебя ребёнка, // и расшибаешь лоб о стену, // которую невозможно разрушить», «у меня никогда не будет ребёнка» — обретает иной смысл и обоснование в контексте смерти: ребёнка — от умершей (последняя безнадежность). «Место, где кружится» голова — над водой, забравшей тело (и связанные с ним возможности). Герой строит планы: «уйду в монастырь» (Гам-

лет мерцающий, меняющийся местами с Офелией; и была ли Офелия?) или «стану разводить кошек // где-нибудь // в загородном доме, // недалеко от пруда с лилиями (*своего рода обездвиженный мемориал*, — О.Д.)... в саду, полном белых, красных и жёлтых роз» (напоминающем кладбище).

Розы — из *песенки* Офелии, как и противопоставление *белого* (смерти, неподвижности в *этой* жизни: «белые кувшины» — кувшинки — тел) и *зелёного* (*другой* смерти, которая есть *иная* жизнь и движение): «В головах зелёный дрок, // Камушек у ног... Белый саван, белых роз // Деревцо в цвету» (акт 4, сцена 5). Как «сова», которая «*утекает*» («Когда под диафрагмой течёт вода...»); более современные сказочные ассоциации не связаны с потоком, водой и *течением*), — из безумного лепета Офелии: «Говорят, сова была раньше дочкой пекаря» (там же).

Ветка, погубившая Офелию, превращённым (перевёрнутым, как и положено во сне) образом является в снах афанасьевского Принца (и в спасительном варианте, что тоже обыкновенно для сна: совсем рядом, ещё чуть-чуть, каждый раз падает и падает, что ещё мучительнее): «вдруг в паре метров от нас с костным хрустом и треском летит тяжеленная ветка мы понимаем ещё бы чуть-чуть...» (и это «долго и далеко» бесконечного *отстояния*: «так долго не виделись так *далеко живём*...»): не вниз, а сверху, не утягивает, а *швыряет* в («Небо над Аустерлицем»). Драма Гамлета и Офелии (двое или один, два в одном) происходит впервые: внутренняя драма, пра-драма и перво-персонажи.

В стихах Афанасьевой образ-представление «принц» брезжит несколько раз. В *рапсодии* «Трой Клевер» грезится о «трёхруком пианисте»:

будь он героем сказки — непременно принцем,  
 будь он героем быта — непременно нищим,  
 будь он моим героем — непременно отцом,  
 будь он его мужем — непременно женой... —

связи здесь осуществляются по вертикали, отсекая правый край стихотворения: принц — нищий (и обратно; модель взаимных превращений) — отец — жена... В этих попеременных пре-вращениях-пред-ставлениях задаётся бесконечная и беспокойная драма оборотничества Прекрасного принца.

В паре принц-нищий, нищий принц одновременно отражается и реальная нищета Гамлета («голый высадился на берег Дании», см. далее), и его обездоленность (сомнительное положение при троне, Гамлет, «нуждающийся в повышении», акт 3, сцена 2, и его сиротство: а был ли отец? и кто он?).

Соседство жена — отец (и обратно): Офелия — гипотетическая жена Гамлета, её переживание смерти отца маскирует другое — удалённости возлюбленного (вариант: возлюбленной). Отец — возлюбленный — отец возлюбленного — эти чередования и создают тревожащие вихри вокруг главной пары.

Сиротство героя, заключающее стихотворение: «Я, — говорю, — представил, будто бы вы подобрали меня *где-то*, // словно мой отец — это вовсе не мой отец, // а моя мать потеряла память...». Сомнительность отца (проблема истинного отца) и беспамятность матери — приметы «ситуации Гамлета». «Кто же тогда, солнышко, твой отец?» (там же).

В стихотворении «Flash mob» герой *становится королём*: «в такой комнате, чтобы выжить, я быстро становлюсь королём» — «принц» Гамлет, «получивший повышение», счастливое превращение сна, превратившийся Гамлет.

В «Солдате белом, солдате чёрном» появляется имя Ставрогина, которым «назывался» (изображал себя) герой. А мы помним, что в больном воображении Верховенского избранный им в вожди Ставрогин рисовался именно сказочным «прекрасным принцем» (он был и правда очень красив). Ставрогин — персонаж гамлетовского типа, и в сопровождении умершей (и постоянно преследующей его) девочки, смерть которой он *причинил*.

Дважды (или больше) в стихах Афанасьевой герой выступает *соблазнителем*: на него заглядываются (смотрят), он влечёт, тревожит, манит, о нём грезят. Самим своим существованием *где-то*, вне всякого собственного желания или поступков и вопреки им герой оказывается предметом *девичьих мечтаний*:

Одна девушка написала e-mail, —  
 мол, рассказы обо мне её заинтриговали: у нас есть несколько  
 Общих Знакомых, и все они твердят обо мне разное  
 я хочу с тобой познакомиться, — пишет она —

это из «Flash mob». Затем — «девушка из Ипанемы»: «девушка из Ипанемы смотрит прямо на меня...». Любопытное переворачивание «альбомной» ситуации: герой девичьих мечтаний (снов) сам говорит.

Не о нём, а он, не девушки о прекрасном принце, а Принц — о девушках и о себе. Стихи — от лица Прекрасного принца. Парадоксальность в том, что альбомный «светский» персонаж оказывается персонажем трагическим — гибнущим. А девушки, грезящие о нём, отвергаются и не допускаются к нему (причём довольно жестоко) потому, что место уже занято — единственной: *мёртвой девушкой*.

Подобно тому, как глаз «из-под воды» явился в афанасьевских стихах *до* самой гибели, так и гибель шекспировской Офелии *будет разыгрываться* уже задолго до неё — и (репетиция в театральном мире Гамлета) *сначала* с героем, или иначе: она произошла с самого начала в нём, тоже *всегда была*. Поэтому вода в мыслях *того* Гамлета займёт странное первенствующее место: в Полонии он сейчас же «узнаёт» рыбного торговца (почему «рыбного»? первая же ассоциация, что ему только и может прийти: Офелия — будущая рыба, а тот ею торгует). И что «кто-то утонет», в пьесе известно заранее:

А если он заманит вас к воде  
 Или на выступ страшного утёса...  
 Столкнёт в безумие...  
 На той скале... (*в этом месте, где голова кружится, — О.Д.*)  
 Шалеет всякий, кто увидит море... etc. (акт 1, сцена 4)

Здесь *представлено* всё, что *произойдёт* с Офелией, как безумие Офелии — *повторение* (представление) Гамлетовского (репетиция), со всеми характерными приёмами и способами безумной речи. Если бы Гамлет был при этом, он бы рассмеялся, увидев злую пародию. В комическом мире пьесы «Гамлет» воображаемое падение (и это его *представление* тоже смешно) с утёса — такой же балаганный эпизод, как «петрушечная» потасовка с Лазртом в вырытой могиле, а затем дуэль-клоунада с ним. («Гамлета» нужно представлять в кукольном театре, или — лучше — в «вертепе».)

Шутовской, традиционный балаганный (или цирковой) номер «с падением» разыгрывается в стихотворении Афанасьевой:

Вот идёт человек, посмотрите, какая смешная походка.  
 Вот идёт человек, какая потёртая куртка.  
 Скоро обрыв, посмотрите же, скоро обрыв.  
 Человек обернулся, какое смешное лицо...  
 Какая причёска нелепая...  
 Смешная походка, чудака, что он ищет, нелепый.  
 Человек говорит, посмотрите, он что-то лепечет.  
 О каких-то неведомых птицах...  
 Человек на ветру, посмотрите, упал, посмотрите...  
 Человек провалился...

«Смешной человек», или иначе — шут, обыкновенный афанасьевский персонаж: «глухонемые шуты» (в стихотворении «Flash-mob»), «от одного их взгляда человек начинает смеяться-смеяться-смеяться, // пока не треснет по швам». Шут, dark side of Прекрасный принц, — главный (и лирический) герой Афанасьевой. И это шутовство всегда выражено внешне, отмечено, в одежде, в колокольчиках на колпаке, в походке. Шут узнаваем, шутовство и существует для того, чтобы героя узнавали. Он — шутовством отмеченный. Шутовство — и для зрителя, и отчуждает от него, выделяет, очерчивает круг, внутри которого — шут (это и есть сцена), делает *иным* и бесконечно одиноким и *чужим*, перерождает физически: «кожа его прозрачна»; представляется другой традиционный цирковой, фарсовый номер:

Просто поехал на самокате  
 Неведомо куда  
 Неведомо где  
 Но надолго  
 А спустя это долго  
 Оба утонули в тридевятиом песке  
 в тридевятиой воде —

(«Прилетел самокат кое в какие дома...»)

«Глухонемота шута» — его предельная замкнутость и разрыв связей (в обе стороны: от него и к нему). Этот «смешной человек» непременно связывается и с безумием (лепет, бормотание, всевозможные странности), и с гибелью: Обрыв — вариант шекспировского утёса, его неминуемо ждёт (или, с иной точки зрения, в постоянно прокручиваемой назад «пьесе» *уже был*): бесконечное разыгрывание и повторение пра-гибели.

Шут — *лицедей* в буквальном смысле: *делает лица*, или лицо: возлюбленной, отца, его убийцы, матери и проч. Он множественен, то есть, разумеется, безумен. В шекспировской пьесе не было «профессионального» шута (только череп его): шута, двух шутов — заменяет пара: Гамлет — Офелия, Дзанни — Коломбина. Гамлет, «смешной человек» (по

пьесе, и толст, и неуклюж; поединку с Лаэртом полагалось быть комичным, почти ярмарочным). Гамлет — наследник и продолжатель Йорика, державшего его на коленях, у сироты Гамлета — два умерших отца: «высокий» — Гамлет-старший и «низкий» — шут Йорик, кудахчущий в лицо придворным или за ноги таскающий труп Полония: отец Гамлетом *представляется*.

Гамлет — дурак или безумец (традиционное зыбкое сочетание: шут-дурак) для обступивших его Гильденстернов и Розенкранцев, как герой начального стихотворения в цикле Афанасьевой «Пьяцца, Флоренция, Фьорентина»: «Ни кола осинового, ни серебряной пули на тебя не найти // лежишь на дороге — не обойти, // не человек — дуло... Зачем он лезет на рожон? // Хочешь героем? Берегись: не заметишь, как станешь бомжом...». Это именно то, что и происходит с Гамлетом: превращение *из* героя, в том числе буквально — *голый Гамлет*: «Великий и могущественный, узнайте, что я голым высажен на берег вашего королевства» — из письма Гамлета-шута (акт 4, сцена 6). Мир настолько его от(вы)талкивает, что «даже жёлтый пакет на обочине, // если я наступлю, не зашуршит» (говорит герой), стало быть — «встань и иди отсюда» (*изгнание Лазаря*).

«Кол осиновый» и «серебряная пуля» здесь оттого, что герой-дурак (Дзанни) мыслится как фантастическое порождение, гибрид, чудовище, извращение: «недочеловек // с головой мужчины и туловищем месячного слонёнка» (в превосходнейшем стихотворении с угрюмым названием «Его, Ego, Superego»), чадо или ис-чадие. Соединение короля Гамлета и шута Йорика — страшный (и отталкивающий) симбиоз. (Но не менее страшный, чем *головonoгая* Офелия-Гамлет, *Гамлетофел*.)

*Отвратительно* это «двойное зрение» (Г. Иванов), превращающее мир в пародию: цветник мироздания — бесплодная скала, необъятный шатёр воздуха — скопление вонючих паров, а человек, краса вселенной, — квинтэссенция праха (акт 2, сцена 2). Пародия Гамлета, ужатая до трёх стихотворных строк: «Я умею читать рекламу на стенах вагона и я её читаю // “...Genius: тебя окружает гениальный мир” // Говорят, за такую строчку платят 50 долларов» (в стихотворении «Две собаки рыжая и чёрная...»).

Отождествление Офелии и Гамлета: с двух сторон — их взаимоперетекающее шутство-безумие (безумный шут или безумие в шутку) и частичное сиротство (при их соединении семейный набор укомплектовывается: мать, отец), становящееся затем полным: гибель отца и гибель матери. «Кто же твой отец?» легко для Офелии переходит в «кто же твоя мать?». О её матери мы ничего не знаем, её точно нет. (И никогда не было.) Имя Гамлетова отца растекается среди претендентов (включая отчима с его традиционной формулой «наш сын»). Мать Гамлета — клятвopеступница и почти убийца. Согласиться, что Полоний — отец Офелии, почти невозможно и кажется чудовищным. Чудовищность и сомнительность происхождения входит в образы обоих: два ис-чадия, от-родья, вы-родки, или без-родные, и оттого обречённые — и на безумие, и на смерть.

В стихах Афанасьевой вокруг сюжета Гамлетофела собираются мифологические имена, объединённые отношением *с отцом*. К Икару и Фаэтону (сыновьям *непокорным*) добавим Телемака (сына *ищущего*, и с тем же треугольником, прообразом шекспировского: мать — отец — сын). В стихотворении «Небо над Аустерлицем» «столько мертвецов бывает только под небом аустерлица...» — парафраз Бродского: «... столько мертвецов // вне дома могут бросить только греки...» из «послания» «Одиссеей Телемаку».

Место Гамлета — на берегу. Как и место Офелии. Берег — театральное место. Он естественно принимает форму амфитеатра («изогнутый знак вопроса», амфитеатр — это



и есть *вопрошание*). Он/она Анастасии Афанасьевой на берег является, с берега смотрит (голова кружится), разыгрывает (представляет) то, что здесь происходило: «Можно тихо задуматься, // стоя у самого края воды, // на соприкосании с песком... Думать вот так, стоя на песке, // стоя на замусоренном песке, у кромки воды...» — из стихотворения «У самого края воды». Стоящий (-ая), сидящий (-ая) на берегу, у воды (над ней) — одна из главных фигур в поэзии Анастасии Афанасьевой. Он (она) вспоминает: одержим мыслью-воспоминанием (подвластен ей).

Берег означает *оберегание*, или границу (между воздухом и водой, как между прошлым и будущим). Граница отделяет, но на ней и сходятся (она сводит). И её можно переходить, курсировать взад-вперёд, растворяясь в этом движении (что и есть обыкновенная форма безумия). Оберегание — сохранение: памяти. Театр — архаичный способ сохранения (памяти) и передачи.

Чем отвечает Гамлет на весть об убийстве отца? Спектаклем — или массой представлений и самопредставлений. Вся его активность (или пассивность) — театральна (в этой *исчерпывающей театральности* и разрешается противоречие между активностью и пассивностью: он просто *не переходит* границы сцены). Весть о смерти отца вызывает прилив его актёрских и режиссёрских сил, рождает его как лицедея и лицевода (режиссёра). Внутренняя мука *пре-вращается* в спектакль. «И кто все эти люди // Зачем они стучатся в мою грудную клетку» (из стихотворении Афанасьевой «Управдом»): актёр доверху наполнен персонажами (ср. монологи и реплики *Гамлета представляющего*, акт 2, сцена 2).

В стихах Афанасьевой театр заменило (в ином художественном контексте) кино, просмотр фильмов — постоянное и почти навязчивое занятие (сродни мании), причём разница между «внутренним» кино и внешним стёрта (точнее — это одно и то же продолжающееся или обратимое кино).

Фильмы — наваждение афанасьевского Принца: «мне нравится этот фильм // Давай посмотрим его вместе...», «в детстве я смотрел фильм...», «вчера посмотрел фильм, // топкий, вязкий, будто болото...». Фильм здесь мысленный — слово, образ, форма, в нём нет ничего реального, допоэтического. И нет возможности различить фильм (постоянно крутящуюся внутри — в голове — ленту, бесконечное и навязчивое *представление*), созданный героем, от того, который ему *показывается*: «...мне представляется бледная Джо-зефина... мне представляется, словно мне стало невыносимо весело...» («Candygod»), «просто с ней я был немножечко мальчиком, а она была девочкой, // думающей, что я девочка...» («Солдат белый, солдат чёрный», бесконечный круг представлений), «Я, — говорю, — представил, будто бы вы подобрали меня где-то, // словно мой отец — это вовсе не мой отец» («Трой Клевер») — множющийся видеоряд, одержимость картинками... И удивительный парадокс: «Я был самый *невнимательный сопереживающий* зритель» («Управдом»). Парадокс тут же и разрешается: «я *не различаю*, что мне приснилось, а что я увидел в ленте». Ошибка, и создающая действие.

Любое событие принимает вид представления («игры»), держащееся на «словно» и «будто» (понарошку), как на серебряных гвоздиках, эти два словечка сами собой включают мысль о повторности и обратимости, как в «детско-альбомных» стихах: «Мы как большие // Он как маленький как будто // Он как большой // А мы как маленькие будто...» («Вот мягкотелая земля...», вращение колеса), «Маленький тонул как будто, большой оставался // Большой как будто тонул, а маленький *возвращался*» («На даче на цыпочках на горячей земле»).

Ролями *меняться легко*; игра вертится (и вертит), как круглая сцена. Театральный мимесис возвращается к детскому истоку: «детское» воспроизведение гибели означает её возобновимость (но и неуловимость) и, следовательно, небесповоротность. Игра не избавляет от трагедии (напротив, трагедия постоянно и простодушно — «как в первый раз» — переживается), а всякий раз возвращает к её началу, к «до того» как она произошла и к «когда все живы».

Пение и танец — естественные формы представления — в стихах Афанасьевой противопоставлены: друг другу враждебные и взаимоисключающие. Можно сказать, что между ними произведён выбор. У афанасьевского героя/героини — «поза поющей» (В. Виноградов об Ахматовой). «Всё это время... пела пела пела» (из стихотворения «Машенька переходила через дорогу, а там...») — можно перенести на любую другую героиню/героя стихов. «Танцоры» — те, кто его (её) окружают и среди которых он/она чувствует себя чужим, потому что не умеет танцевать (как в стихотворении «В месте, где голова начинает кружиться...»). Танец, с его колебательными и вращательными движениями (обыкновенно вальс), ассоциируется с водой. В танец погружаются, в нём растворяются, умирают, тонут, забывают себя (свои «настоящие имена» — как в стихотворении «Фарисеи»). В стихотворении «Flash mob» возникает образ «Лебединого озера»: «Вот комната полная белых людей они как лебеди движутся по глянцевой поверхности...» — но только это танец теней, призраков, умерших («а в подвале морг»).

С танцем связано множественное число, это коллективное действие: «Вот комната, полная вальсирующих параноиков, параноиков, пленников гетто, // у них солнцезащитные очки вместо глаз, индюшьи вопли вместо голоса...». Танцоры безголовы так, как будто способности танцевать и петь несовместимы. Научиться у «болезненно бледного человека» танцевать и означает погрузиться в коллективное, социальное (девушка «танцует в осинном гнезде» — совсем не то же, что «девушка пела в церковном хоре»; см. «Ане» из «альбома» «Они делили апельсин», «Две ветки поднимаются, две ветки, ветер...» из «маленькой поэмы» «Пьяцца, Флоренция, Фьорентина»).

Танец — это и есть обыкновенное занятие «бедных белых людей», уже неживых или ещё умирающих. Танец для героя — тяжёлый труд и бремя («а я одиннадцать дней отхожу от этих танцев» — «Flash mob»), означает жить со всеми и источает угрозу именно этого превращения: «танцоры думают, что берут меня, хотя на самом деле — я заполучаю их...» (Гильденстерны и Розенкранцы, задумавшие поиграть с Гамлетом — или на Гамлете, как на флейте, — и что из этого вышло). Неумение танцевать (или отказ от танца) — обыкновенная характеристика героя.

Напротив, пение мыслится как индивидуальное, уединённое, замкнутое действие, зрители и слушатели здесь случайны и только мешают (Джозефина на волнорезе). Пение не несёт, как танец, ужас, а его отгоняет. Если танец — погружение и падение, то песня — избавление. «Пела пела пела» (а позади что-то гонится) — это способ преодолеть страх, точнее — страшнее. И пение — это воспоминание. У стихов Афанасьевой в той или иной мере обычна песенная, вокальная основа. Песенка Офелии, в исполнении представляющего её Гамлета (исполненная им *вместо* неё; вроде того, что «я на лодочке плыву // то ль во сне, то ль наяву...»), становится всякий раз тем ядром, из которого возникают монологи и каватины героя.

Это представление-воспоминание-повторение — игры, театра, кино, пения... — движется исправлением (никогда не достижимым, поэтому и идёт по кругу, кружится — до головокружения) однажды происшедшего. Вторая важная фигура (*после* стояния на берегу) — уход от воды, спиной к ней (спасённая, или избавленная, Офелия): «что-то зеленое за её спиной... навсегда нависает у них над спиной // болотным хищником» («Фарисей») — вода не столько угрожает или преследует, сколько не отстаёт в особенном смысле *напророченного* прошлого (вместо будущего)..

Необыкновенна *тема спины* в стихах Афанасьевой: спину смазывают (много раз), *на ней* — выводят письма «морской грязью» или обнаруживают родинку, но на спину также и падают, на неё прыгает гепард, её чувствуют боль («спиной человеческой») и на ней летают... *В спину* (вслед) смотрят, её окликают — «нас окликнул сзади подгнивший матрос» (в *поэме* «Солдат белый, солдат чёрный»):

и мы идём,  
спинами к воде,  
идём,  
*изменяем форму* замусоренного песка.  
А следом естественным образом  
перемещается водоём

(«У самого края воды»)

— бесконечно повторяющееся «изменение формы» однажды потрясшего события. Пара влюблённых *уходит*.

*Одержимость спиной* — и заботой о ней, и постоянной опасностью (что она обернётся, изменит движение — вода манит), и фигурой отворачивания, ухода (с места гибели). Спина — во-площение жеста от-ворачивания: не к водоёму, а от него, и *вдвоём* (а не в *одиночестве*). То, что могло бы быть (и как это быть могло). То самое историческое *als ob*, которого никогда не бывает. (Только в игре и в снах.)

Постоянное проигрывание (и переигрывание) ситуации «гибель — избавление» (и обратно) движется виной. В невероятном стихотворении «Августин» появляется страшное и необычное в любовно-лирическом контексте слово «причинил»: «...неудержимое вождение, что я причинил тебе... восторженная дрожь, что я причинил тебе...». Это перечисление деталей и подробностей вызванных *состояний* стремится к бесконечности. Точка, остановка в этом перечислении случайна и произвольна. Всё происходящее в героине-alter ego *причинено*. Герой — бесконечно возобновляющаяся в его собственном во-ображении причина («я это сделал»). Гамлет — чистейшая причина, и только она.

«Я любил // Офелию...» (акт 5, сцена 1) шекспировского Гамлета — его очень позднее открытие. Но точно так же и с Офелией: «Робин родной мой — вся радость моя» и «неужто он не придёт» (акт 4, сцена 5) — признание запоздалое, уже спятившей Офелии (до этого только сожаления о принце). Безумие связано с открытием любви. Но не безумие от любви, а любовь *открывается только безумием*. Безумие как условие любви. А Гамлет — недуг Офелии, как Офелия — недуг Гамлета.

*Прекрасный принц* Афанасьевой любит «воздушную девушку» *только после* (и благодаря) её смерти, до этого была куртуазность, игра и *насмешка* («Ах, так вы порядочная девушка?») и под. — акт 3, сцена 1): «Морин, я был идиотом и не ответил, // я прилюдно

читал твои письма, слышишь, я, распивая ликёр, // при всех распевал твои песни // Морин, сейчас я заставил бы тысячи труб играть...» — Афанасьева (ср.: «и сорок тысяч братьев // И вся любовь их не чета моей...» — запоздалая попытка уверить себя и других). Вина героя — его не-любовь (или слишком поздняя любовь, «когда стало уже поздно»).

Комплекс вины — Гамлетов комплекс, и виной оказывается всё его существование *без любви*, всё, что *ис-ходит* от героя — и *пере-даётся* героине. (Или наоборот.) Вот с тех пор он/она носит в своей душе ад. Ад — и есть его/её ответ: ответное *причинённое* состояние (компенсация, или наказание).

«Ад» в стихотворениях *слышится*, музыкально в них присутствует как тема, поверх которой накладывается (наслаивается) всё остальное. Или так: сквозь которое звучит (проступает) этот постоянный звуковой комплекс: всё происходит поверх этого ритма: ад... ад... ад — ритм, дрожание и отстукивание. Это бессознательное, уже неуправляемое переживание, вращение и постоянное прокручивание в голове.

Само слово с его непосредственным значением задаёт тему: «для какого-то *ада*», «является... *адом*», но «ад» растворяется по стихотворению, расплзается, как метастазы, по «книге мозга» или заливаает его, как вода: звуковой ясно слышимый (из слов) комплекс, прямой или обратный, — «крылатый», «передаче», «радио», «расклад», «свидания», «кладёт», «гадалке», «догадки», «стучат», «дрожат» («Он крылатый строитель...» или «Гинденбурги», как в других стихотворениях «впадинка», «радость» — много раз, «попадают» и т.д.). Ад *играет* со слухом. От этого *адского метронома* не избавиться.

«А запрет на забывание — // единственный соблюдаемый мной из всех запретов» — из стихотворения «Управдом». Комплекс памяти — обращённый комплекс вины. (У шекспировского Гамлета: «Я с памятной доски сотру все знаки... и лишь твоим единственным веленьем // Весь том, всю книгу мозга испишу...», «... теперь девиз мой: Прощай, прощай и помни обо мне» — прощание, превращающееся в постоянное возобновление встречи.) Естественной компенсацией вины — собственное переживание, проживание гибели: погибнуть ею (им), вместо неё (него). Возобновляющаяся гибель Подруги, которую Принц переживает как собственную и бесконечную: как гибель Подруги *ОИ-ДевОИ*.

Отсюда переодевание, представление себя ею («больные фантазии, // рождённые ради момента утешения, // когда ты надевал собственную подругу как платье» — «Солдат белый, солдат чёрный», с этим раздвоением, запечатлённым в названии): Подруга в Принце и Принц в Подруге, Гамлет Офелии или наоборот: Офелия Гамлета. Они постоянно меняются местами, друг в друге прорастают, друг друга представляют и создают — постоянное обратимое движение-пробегание:

я готов нарисовать большие чёрные стрелки,  
перевести их назад, чтобы тыква стала каретой,  
нарисовать свои губы алым, чтобы мой поцелуй оставлял след  
и более не казался вымыслом...

(«Солдат белый, солдат чёрный», 1)

— сотворение Офелии (Джозефины) из себя (или обратное превращение Офелии). Тема Золушки, то есть превращения Принцессы (из Принца). Взаимное и обратимое безумие.

Вина-память определяет закон *всеобщего превращения*: Принца в Деву (мужчины в женщину и обратно, это бесконечное превращение, которое никогда не заканчивается, а сейчас же *обращается*), внутри содержащегося во вне положенное (и обратно), вместилища во вмещающееся («внутри» в «снаружи»).

В стихотворении «Огромный жук-осень на земле» появляется знаменитый гамлетовский орех: «большой невидимый лётчику орех» — с очень характерным и естественным соседством с «лётчиком». (В «Гамлете»: «Заклучите меня в скорлупу ореха...», акт 2, сцена 2) У Афанасьевой: «хотел бы внутри у какой-нибудь цапли // Засесть и свернуться...». В другом случае это «утренние трамваи со мной внутри» и наоборот: «словно внутри у неё проходили // сотни трамвайных линий». «Внутри» может быть «в шкафу» (дети играют) или «в сердце», или «в груди» («внутригрудной» — тут очень естественное определение), всё равно. Одержимость этой бесконечной обратимостью перехода: вмещаюсь — вмещаю. «И кто все эти люди // Зачем они стучатся в мою грудную клетку» — герой-вместилище.

Но он и сам вмещающийся. Самолёт (дирижабль) — место, в котором герой пребывает и из которого выбрасывается: «Но я, как настоящий лётчик, катапультуюсь...» («Flash mob»). И сам же становится самолётом (дирижаблем), который сначала летит, потом падает: «там, *внутри*, пережить перелёт...» («После перелётов мало что остаётся...»). «Стать самолётом» здесь сродни тому, как любимая женщина становится *трагическим* местом (её гибели): «это место по сути и есть любимая женщина» («Flash mob»). Идёт речь уже о чём-то большем, чем «стать вместо погибшей», — а уже «стать самой гибелью», и местом её, и событием.

Это особенное Гамлетовское безумие, Гамлетова «внутренняя» болезнь, о которой говорил шекспировский герой, персонифицируя «недуг», рождая его в себе как другое существо и на его счёт относя свои поступки: обвиняющий и обвиняемый («Гамлет сам истец // И Гамлетов недуг — его обидчик...», акт 5, сцена 2), тонушая и переживающий гибель, помнящий её. Всё это превращает героя в *место* драмы и в само *действие*: сцена, бесконечно происходящее.

Эта невыносимость рождения в себе и себя и рисуется в чудовищном образе двуединого существа, монстра, или оборотня: «Он появился сгущённой ночью, недочеловек // с головой мужчины и туловищем месячного слонёнка, нечто // внушающее не страх — нет — а чувство узнавания...». Не то что Офелия — форма безумия Гамлета (или наоборот — Гамлет — форма безумия Офелия), а сама ситуация Гамлет-Офелия безумна и форма безумия. Отсюда образы, которые не поддаются простому половому распределению.

Туловище — не женщины (более простая и понятная форма раздвоенности), а более тяжёлое, обременяющее, раздирающее и взрывающее изнутри *собственное* тело (становящееся чужим, отчуждающееся) и — одновременно — вечно недавнее (недавно рождённое), тело разрывается и лопаются. Это составное чудовище — древнее и вечное (то есть *всегда было*): и в отдельной жизни, и в общей, всегда (постоянно) существовавшее и вечно возникающее, пещерная драма Гамлетофела —

будто  
прадавние предки рисовали на стенах пещер именно его  
его изваяния-идолы возвышались в деревнях  
его видели в детстве в шкафу, когда зренье ещё  
не испорчено рациональностью  
он появился сгущённой ночью, и с тех пор  
никогда не покидал меня...

Владислав Поляковский

## ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВА: КОЛЛАЖ

В любой — а тем более «литературной» — системе координат языка словно бы по-неволе существует некая мучнистая, рассеянная структура, которую можно условно охарактеризовать как «опыт примерности». Это в значительной степени (именно величина этой степени и характер её поведения в последнее время допускают возможность разговора о ней здесь) относится к художественной мысли Елены Фанайловой, и более всего — к её последней книге «Русская версия».

I

Катулл, опять Катулл, нимало не Гораций

Елена Фанайлова

Русская версия, задуманная как коллекция фагоцитов-стереотипов «русского мироустройства», борющихся за выживание и существование приютившей их системы, *структуры*, фактически выполняет две неделимые, не подлежащие «различанию» функции: *отсутствие переменной*, как граничащее с абсурдом существование стереотипа восприятия, и *деконструкция*, коснувшаяся через авторский метод *письма* и описываемых субъектов письма. Говоря подробнее, отсутствие переменной, порождающее образы-фагоциты своей системы координат, взяло начало ещё в книге «Трансильвания беспокоит», что может автоматически рассматриваться как изящная презумпция невиновности письма Фанайловой, следующего *хрупкому опыту* Корнея. Там же была порождена и деконструкция; мир книг «Путешествие» и «С особым цинизмом» являл цинизм скорее изящно-философского свойства, нежели веско-прагматической системы оценки, Фанайлова ранняя слишком занята *рисунком*, чтобы обращать внимание на предмет. Рисунок здесь — логика высказывания, инсталляция, собираемая по частям из важных и нужных письма культурных модуляций (в этом плане «Путешествие», вполне следуя замечательному предисловию Аркадия Драгомощенко — «почему нам так грустно, когда смотрим вслед и видим удаляющуюся в холодный туман, в снега, на холмы, по глиняным дорогам некую фигурку? Как долго будет её удерживать зрение?» — скорее экскурсия в следующую книгу, ожидание — следующей книги, эдакая визионерская прострация, по контурам намечающая «необходимость» письма как факта собственной *структуры*). Что ж, и «Трансильвания», оставаясь нагруженной риторическим пафосом *продления, ожидания*, тем не

менее самодостаточна в том плане, что, опираясь на те же модуляции<sup>1</sup>, Фанайлова уже местами прибегает к их деконструкции. Заметить это легко и на примере всё более расшатанных, разболтанных, но ещё слишком детализированно «классических» для попадания в регистр случайности и совпадения — классического стиха и размера:

Мне эти люди абсолютно пох.й

Я не увижу больше дон-жуана

Я делаю любовь как книгу мёртвых  
Читал монах монаху

подумаешь, сказал бы Ворхол

Учитывая, что термин «судьба» как эстетическая категория кажется мне более совершенным, чем «совпадение», я могу допустить его к оперированию этим методом: судьба *письма* Фанайловой в постепенной (предназначенной для неискущённого читателя или, во всяком случае, имеющей его в виду) деконструкции классического образца, в выявлении на собственном опыте, ценой *ошибок трудных*, его несостоятельности и *неуспеваемости* по отношению к столь быстро меняющимся реалиям постсоветского пространства и постсоветского сознания. Чтобы подобное утверждение не совсем граничило с областью чистого волюнтаризма, я уточню, что первая книга, «Путешествие», рисует исключительно диалектику нового «частного» сознания, опирающегося на старые эстетические и философские ориентиры, но не чувствующего их устарения (И ты умеешь биться выше / Всех запятых в своё стекло, / Центростремительная Псише, / Воронка, детское сверло).

Вторая книга, «С особым цинизмом», несколько распространяет *панораму*, указывая местами на частные недостатки оптики, а местами — на постепенно разрушающуюся на глазах письма (при всей неловкости такого выражения, именно письмо становится единственным очевидцем событий, на чей достоверный опыт полагается положиться читателю) парадигму прежде устойчивого восприятия. Третья работа, «Трансильвания беспokoит», уже вполне всерьёз обеспокоена происходящей вне письма и вне автора деконструкцией сознания (сознательно упустим инерцию авторской усталости!), посему письмо деконструирует уже само себя (а вовсе не автор), постепенно утрачивая «заряд классической картечи», понимая его бытование в фигуре языка как положение ветерана-инвалида, которого *терпят* за былые заслуги, не рискуя ещё принять его

<sup>1</sup> Забавно, меж тем, проследить их эволюцию: от версификации и персонификации «ложноклассического сюжета» Бродский-Мария Стюарт – через Фелиц и Милен, Симону (де Бовуар?), Вальмонов и почти по-пелевински изящную конструкцию французской риторики и французской философии, адаптированных к постсоветским реалиям (великолепная эстетика, возможно, наиболее плодотворная в своём хищном, нарочито грубоватом «навыкате» упоминаемых реалий) – к Фрейду и Корчаку, Патрису Шеро и Йоко Оно. Можно заметить путь нарастающего скепсиса к цинизму как стратегии, цинизм внутри цинизма – тонкая игра на выживание с образом, порождающее ожидание следующего кадра – и – автоматически – «покадровость» письма, как неотъемлемую функцию *животного* организма стиха – Фанайлова сама стремится к естественности и своей эстетики.

старость. Поэтому результатом «Трансильвании» становится *ожидание*, ожидание следующего кадра, вполне соответствующее названию, рискованно коннотирующему с эстетикой напряжения, «хоррора». И — ожидание оправдывается, «Русская версия» кажется, повторюсь: кажется, возможно, слишком — *кажется* продолжением «Трансильвании», но это скорее трансфигурация, нежели телепортация. Русская версия уже не подвержена императиву старательно вырисованной картины, её субъектом уже является не абстрактный житель пост-девяностых, но образ как таковой. И что же? Если ранее образ осознал себя лишь как несовершенную копию единственного возможного оригинала (некой *общности*, классического образца — со всеми возможными смыслами), то теперь образ осознаёт сам себя, осознаёт место, время и плотность своего существования, превращаясь из несовершенной копии в конкурентоспособную модель.

Образ как примечание «мира вещей» не выносится более за скобки; — наоборот, становясь полноправным жителем своего, *существенного* мира, он тем более примерен, приближителен, чем более письмо стремится стать таковым. Иными словами, мир Фанайловой переживает внутренний Рагнарёк, памятуя о том, что смерть одной эпохи, рождая философию, означает расцвет следующей. В этом плане умирающая псевдо- или ложно-, а ещё более точно — *архиклассичность* Фанайловой наконец умертвляет классичность Бродского — постоянный персонаж телесериала о русской культуре, кончины которого в благородной старости все давно дожидались. Будучи у Бродского уже *ложно-*, обсуждаемый пейзаж в начале Фанайловой будто заново *жив и молод*, но эта короткометражная история лишь предвосхищает гибель *великого артиста*. Итак, король умер; да здравствует король! Но кто он? Именно «примерность», ранее находившаяся в тени, теперь готовится занять вакантное место «главного героя».

Прежде, пока мир Фанайловой, вполне в стиле пресловутого *перфекционизма* (сборки некой идеальной реальности из фигур, символов и элементов реальности настоящей, отобранных в определённом соответствии с волей автора), строился из кубиков, из набора необходимых языку и письму культурных символов, своего рода мифологем, — можно было проследить их устойчивую взаимосвязь. Даже небольшой опыт структуралистского подхода, обкатанный в «Трансильвании», давал понимание фанайловского инструментария как набора, наполненного постоянными, константными взаимосвязями. *Всё* не значило ничего, одновременно знача всё. Любое пространство, вырванное из контекста, вполне представляло сам контекст. Любая попытка разобрать письмо Фанайловой на исходные кубики была обречена на неудачу — вопреки собственным *до-поры-до-времени-законам*, кубики притягивались и совмещались в любых последовательностях в устойчивые тригонометрические комбинации (инсталляции: частная жизнь, после сорока, война в Афганистане и Чечне, женщина по Кало, антиклерикальный пафос и проч.). Ныне инсталляция разрушена, изнутри и снаружи — создателем и автоматическим письмом реального обстоятельства. Кубики, однако, остались.

Это были фальшивые векселя:  
Ни единой цифры больше нуля

Из чернильных роз и фиктивных язв



Татуированный новояз

и

Все требовали на лету  
Сияющее тело Шкловского  
Эпохи Zoo

или

Не возвращайся: здесь опять гебня  
И пародируется застой

Вполне иронично. Что вообще является абсолютно фанайловским свойством, так нещадно *ушибившим и заразившим* множество авторов, как не абсолютизация авторской интонации: иронично-жесткой, так противопоставляющейся демонстрационным образцам *не-просто лирики?* Интонация Фанайловой, наоборот, настаивает на *просто-лирике* как физиологическом ядре письма. Изошрённость иронии не только в тонкости формальной диалектики; письмо само «пародирует застой», относя его к некой глубинной культурной парадигме, утратившей в равной степени и картезианское *Cogito*, и *безумие* Фуко. Кризис, охвативший эту парадигму, вполне волен символизировать кризис «классицизма» — и в отношении чистой литературы, и в отношении сознания, что для Фанайловой является практически неделимым оружием в руках изящного и парадоксального ума, о чём можно узнать из сопровождающего «Русскую версию» интервью, несколько разъясняющего авторские установки и положения.

## II

Идея, которую составляет человек о своём поэтическом могуществе,  
отвечает идее, которую он составляет о творении мира.

Ж. Кангилем

Ныне мысль Фанайловой приобрела новый тип упорядоченности и линейности, вполне вытекающий из деконструкции исходной структуры как импульса письма: коллаж. Деконструировав свою манеру, Фанайлова не просто перекомбинировала кубики, но изменила что-то куда более существенное (а не вещественное, как мог бы сделать излишне пристрастный критик): неким *волением* было создано *различание* образа и символа, символический обмен произошёл, и язык нашёл нового автособеседника. Выражаясь яснее, между кубиками-элементами появился — зазор. Отныне элементы не собираются в устойчивую инсталляцию «нового русского жанра»:

Птица канет камень вынет  
А не серебристую рыбку  
И уж не лукавое сердце

## И не коммунизм бесполезный

---

<sup>2</sup> Подобный тезис впервые, очевидно, выдвинут Жаком Деррида в эссе «Сила и значение», вошедшем позднее в книгу «Письмо и различие», в отношении *голоса* Мориса Бланшо. Автору показалось, по меньшей мере, забавным соотнести представление о «*ничто*», характерное для европейской литературной критики второй половины XX века, с представлением о «*примерности*» той технологии и методологии письма, что требовала весь опыт российских 90-х (к которому намертво прикована мысль Фанайловой) для осознания себя в полной мере действующей величиной литературного процесса.

Фанайлова последнего рассматриваемого нами периода, периода «Русской версии», предпочитает инсталляции коллаж. Это мы выяснили; но как быть с пресловутым *опытом примерности*? Примерность, рассеивающая и деконструирующая письмо, напоминает нам, что «*ничто* составляет саму возможность письма и вообще — литературного *вдохновения*»<sup>2</sup>. Примерность означает двусмысленность поддержания и составления речи, не собеседника, но собеседника условного собеседника, то есть говорящего. Примерность означает положение Другого по отношению к Другому Эммануэля Левинаса. Примерность, в конце концов, означает тот опыт, который принадлежит практически любому субъекту письма: опыт приблизительного, неточного диалектического соотношения с якобы существующей реальностью, опыт признания её как реальности, помещения себя с ней в рамки единого дискурса, но отсутствие точного *совпадения* с ней, отсутствие объединяющей парадигмы. Примерно так Фанайлова и соотносит реальность своего письма с реальностью-вообще:

Ты мне как в голод Украины и Ленинграда  
Родной мертвец для обеда  
Уголино и Страшная месть  
То есть отец который спросит за деда

...

Они говорят как бойцы УНА-  
УНСО, которые окружены

Это значит, что абстрактная пустота, копирующая внутри себя различные варианты и возможности слова, служит универсальным материалом для коллажа культуры. Коллаж Фанайловой глубоко универсален в своём перфекционизме: это «идеальная картинка» фанайловской эстетики, уже не отпускающая обязательные и непреложные реверансы. Проблема в собираемой коллажной мозаике, составляющей в итоге пародийную копию предыдущей инсталляции: маленькую идеальную картинку. Напомню: разница лишь

<sup>3</sup> Понимание «общности» в своем простом значении привязано к особенности коллажа как поэтики, о чём и идёт речь. В более сложном, пространственно-плоскостном отображении, «общность» подразумевает один из вариантов новейшего *escapе*'а, как путь построения замкнутого на себе художественного мира (см. Ж.П. Ришар, «Воображаемый мир Малларме»), набранного из определённых культурных констант, постоянных, с высоким цензом отбора, составляющих в своей комбинации условную структуральную перспективу, «скрытое произведение» произведения. Впрочем, это — тема уже для другого, более тщательного и подробного размышления.

<sup>4</sup> Морис Бланшо, «Взгляд Орфея» (пер. В. Лапицкого): «Греческий миф гласит: в творчестве преуспеешь, лишь если отдашься безмерному опыту глубины (опыту, признававшемуся греками необходимым для созидания; опыту, в котором произведение испытует сама его безмерность) ради него самого. Глубина не уступает себя, предстывая лицом к лицу; она раскрывается, лишь сокрывая себя в произведении. Основной, неумолимый ответ. Но миф указывает также и на то, что Орфею не суждено подчиниться этому последнему закону, — и, конечно же, оборачиваясь к Эвридикке, Орфей уничтожает произведение, оно тут же разрушается, а Эвридика вновь обращается в тень; под его взглядом сущность ночи раскрывается в своей несущественности. Так он предаёт и произведение, и Эвридику, и ночь».

в том, что теперь элементы мозаики имеют зазор между собой, и любое, сколь угодно бесконечное, членение на всё меньшие элементы всё равно обнаруживает между ними зазор. Эта парадоксальность очевидна для мысли Фанайловой, усталое сознание инерционно собирает элементы — но теперь собирает их в коллаж, не обманываясь кажущейся цельностью, но осознавая иллюзорность и принимая правила игры. «Адаптированный» метаязык обнаруживает и предоставляет читателю некий уникальный *experiens*, опыт выхода из кризиса постмодернистской (а в русской его версии — между прочим, лишь постсоветской и постдиссидентской/самиздатской культуры) парадигмы, опыт письма, пережившего в равной степени кризис «прежде совершенного образца» (классического) и «сборки культурных символов в оригинальную эстетическую общность»<sup>3</sup>.

### III

Моей тростью будет эта озлобленная книга.

Антонен Арто  
(«Преамбула» к «Полному собранию сочинений»)

Деконструкция текста, случившаяся, наконец, в «Русской версии», — я имею в виду сам акт деконструкции, — привела к ещё одному важному результату: письмо Фанайловой стремится уничтожить метафору. Стремится, но не может, — это значило бы разрыв с истоком письма, утверждение отсутствия необходимости *письма* и самого акта говорения. Меж тем, Фанайлова в интервью подчёркивает естественность письма как «отходов производства», соблюдая батаевскую метафору «рвёт словами». Что происходит? Метафора как опыт глубины требует «вывести её на свет божий, в день», но Орфей, которым диалектически оказывается, снова и снова переживая свой архетип, каждый автор, не может не оглянуться на Эвридику, не может не желать увидеть сокрытое в глубине ночи. Орфей теряет и произведение, и Эвридику, но его взгляд — и означает его главный дар произведению: нетерпеливое вдохновение<sup>4</sup>. Так и Фанайлова; расставаясь с метафорой, она не может не посмотреть ей в глаза, что — на общем ландшафте разобранного, *различённого письма* — порождает метафору истока, метафору, не подвластную «власти искусства», *письмо*, существующее уже в момент писания или, возможно, до:

Телефон отключила и таблетки пила  
С нами крестная сила,  
Без обличья пчела

...

Как давали на водку,  
Среди пыльных портьер

<sup>3</sup> Автор имеет здесь в виду определение *истока*, предлагаемое Ж.Руссе и обнаруженное впервые в книге «Форма и Значение». Ощущение этого *истока* как никогда верно для современной литературы, единым порывом двинувшейся за Антоненом Арто и его «Нервометром» в стремлении снять концентрацию с *идеи* и *замысла* как таковых и перенести её на *письмо* и выражение.

Золотую чечётку  
Били братья Люмьер

В самом деле, нельзя не заметить, что в условиях максимально разреженного и различённого письма «Русской версии», где каждый образ, каждая метафора — наперечёт, — каждый образ и каждая метафора становятся более значимыми, более весомыми. Создаётся впечатление, что метафоры не просто тщательно подобраны, но, действительно, принадлежат некоему *истoku* письма<sup>5</sup>, обладают большей, нежели ранее, силой. Впечатление предсказуемо: посреди голого поля каждый холмик воспринимается как гора. Таким образом, убивая метафору, сокращая и сжимая её, Фанайлова возвращает ей её стоимость, сакральный символ: обесцененная и дискредитированная, метафора снова начинает *звучать*. Тем сильнее метафора среди нарочито неметафорического текста:

ты трогала его бельё,  
ну, ё  
поскольку трогать не могла  
его самоеё

...

Ты присылаешь мне sms-ку:  
Как ты Звонил ли Аркадий?  
Я отвечаю:  
Я на вечеринке Polit.ru  
У Аркадия нет моего телефона  
(Подтекст: пошёл ты на хуй, пошёл ты на хуй...)

Деконструированное письмо, насмешка над структурой, озлобленность. Редкие метафоры проявляют какую-то двойную природу, принадлежат *другому* дискурсу: столкновению мира реального и метафизического. В интервью Борису Бергеру, включённом в «Русскую версию», Фанайлова объясняет название так: «У меня всё время такое чувство, что я адаптирую для русского читателя какую-то информацию... Вроде бы я пишу очень русскую историю... Но он всё время чувствует себя как переводчик. Вышел на экраны родины американский блокбастер, и нужно сделать русскую версию этого фильма. Адаптация». Подрывная работа, «тоска по “революции поэтического языка”» соседствует с этим альтруистическим порывом к переводу: переводу с внутреннего языка, с мирового языка, до-несению информации до культурной глубинки, коей представляется Россия Фанайловой и как последняя первую и характеризует в интервью. Что это? Архе-феномен *сдержанности*: отказ от себя в пользу скрадывания, скромность и обособленность? Как уже единожды упоминал Деррида в отношении Арто: «Оставить речь за скрадыванием означает успокоиться в различии»<sup>6</sup>. Письмо Фанайловой к этому явно не готово, хотя нельзя не усмотреть значительное количество случайных попаданий, соприкосновений письма Фанайловой и Арто. Что происходит с письмом Фанайловой дальше?

<sup>6</sup> Жак Деррида, эссе «Навеянная речь», пер. В. Лапицкого.

Катулл визжит от боли, повизгивает от боли,  
 Как маленькая собачка.  
 Плачет, когда никто не видит.  
 Впрочем, не особо стесняется тоже.  
 У него совсем нет мужества,  
 Мужеложества, женоненавистничества.  
 Он усирается от ужаса.

Это отрывок из стихотворения, являющегося частью нового цикла, уже *после* «Русской версии». Цикл большей частью посвящён Катуллу; подозрительная для столь расхожего архетипа нетривиальность интерпретации заключается в привносимом Фанайловой элементе «адаптации»: «Катулл думает, что он Эдип, и отправляется к психоаналитику» — заглавие «анонсированного» стихотворения из цикла. В каком режиме функционирует фанайловская адаптация? Здесь можно опять обратиться за разъяснениями к Арто: «Отвергнуть произведение и позволить вкрадчивому богу (антихристианский пафос Фанайловой может рассматриваться как лишь одно из оснований примеривания на неё Арто, — В.П.) навевать себе речь, тело и рождение, это, стало быть, защитить себя от театра страха, преумножающего различия между мною и мной». Как заметила в интервью Фанайлова, «современной русской литературе давно пора осознать себя в сфере contemporary art» — и именно эта коллажная техника, напоминающая отчасти работы Александра Джикии, служит *волеию* Фанайловой к выполнению этой установки:

Из истории литературы известно  
 Что римский кликуша  
 Умер раньше своей голубки  
 Какая-то ужасная всё-таки сверху степень отчётливости

...

Кажется, тонкости стиля  
 Не слишком необходимы  
 В тамошних обстоятельствах.

Устоит ли деконструированное письмо перед собственной правдой? Не следует ли за этим новое *различание* языка? Это *различание* внутри различания сглаживается причудливой фанайловской примерностью, опыт почти математической формализации и регулировки знака и его значения: Когда ты и мать, и детёныш. / Это ужасно тяжёлая работа. / Ты должен быть абсолютно сосредоточен. Вполне возможно допустить, в таком случае, отделение силы текста, «взгляда Орфея» от смысла текста, допуская различия между письмом и метафорой; в том смысле, что письмо отдалено от называемой им вещи, но ещё не вполне является письмом, знаком, обретающим гумбольдтовские безучастность и объектив. Опять же, вполне согласуясь с Арто, Фанайлова переступает метафизику через возвращение к ней, составляя *мысль* единственной критической позицией текста. Иными словами, мысль Фанайловой как «опыт Фанайловой» обнаруживает *опре-*

# ВЕНТИЛЯТОР

## ОПРОСЫ

### О ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

*1. Существует ли «женская поэзия» («женское письмо») и в чём сугубо поэтическая, литературная специфика «женского», если таковая имеется?*

*2. Существует ли в глазах читателя разделение по половому (или гендерному) признаку в поэзии? Важно ли вам знать пол автора, как это влияет на отношение к тому, что вы читаете?*

*3. Что вы думаете о языковом сексизме (в родном языке, предписывающем маркировать пол грамматически: красивый-красивая, писал-писала и т.д.) и вообще о сексизме в России (российской литературе-культуре)?*

#### **Елена Фанайлова**

1. Конечно. Ровно в той степени, в какой существует «мужская поэзия» и «мужское письмо». О специфике этих разных писем, с примерами из лексики и синтаксиса, в том числе архаических племён, есть западные работы, некоторые цитировались в специальном «феминистском» номере журнала «Искусство кино» где-то в начале девяностых, чуть ли не Ольгой Липовской. Это лингвисты знают, я потеряла к этому интерес и всё забыла.

Я доверяю доктору Фрейду, который в одной из своих работ писал, что тело манифестирует себя через язык, речь; человек, осознавая свою телесность, описывает её при помощи слов и понятий. Поскольку тело мужчины отличается от тела женщины, то и язык их различен, пишет доктор. Грубо пересказывая его мысль, сообщая, что мужчина проживает свою эротическую жизнь как бы «снаружи», он видит (то есть «контролирует») свой половой орган во всём его развитии от мальчика к мужчине, а женщина свой не видит, её эротическое взросление относится к области скрытого, как и всякая дальнейшая биография её пизды. Тайные отношения пизды и её владелицы, которая может только прислушиваться к тому, что происходит внутри. (А ведь, помимо анатомии, существует физиология и психология с их разными гормонами, тоже дьявольская разница, которую следует описать.)

Тело — источник пространственного чувства, может быть, самого важного в ориентации в мире, это называется кинестетическое чувство, среди пяти не отмечается, что какое-то недоразумение. Женское ориентирование на местности отличается от мужского, не правда ли? С этим связано довольно большое количество ритуалов, которые, опять же, могут быть описаны.

Моя женская писательская задача, в сознательной её части, во многом на этом понимании была построена в девяностые годы. Подобные стратегии женщин-литераторов меня продолжают интересовать. Еллинек, Петрушевская.

Можно понимать М и Ж только как эротические маркировки (благо лирическая поэзия предоставляет для этого богатое поле). Женское, понимаемое как брачная игра, мне всегда было неприятно и в литературе, и в жизни: когда женщина предлагает себя как предмет соблазна или эротический объект. Хотя ровно в таком же смысле существует мужская поэзия, любовная литература: окрашенная томлением. Это, как ни странно, советские писатели типа Георгия Маркова, включающие в исторические романы эротические сцены. Думаю, это повелось с раннего Горького и среднего Алексея Толстого. Мой интерес, моя работа — женское как архаическое. В более распространённом варианте женщиной-поэтом (хорошим поэтом, мы здесь не о качестве письма, а о других характеристиках) описывается женское социальное тело, оно не такое страшное в работе, как архаика, которая без привычки может отправить девушку в психушку, это же чистая психоделика. В этом смысле самая интересная девушка-поэт — Шварц, конечно. Очень женская поэзия. Кто скажет, что мужская, пусть бросит в меня камень.

Соснора последний, кстати говоря, — чрезвычайно мужская поэзия. Со всеми эротическими коннотациями.

Ещё это позиция пишущего: смотрите, я женщина (я мужчина). Это Вера Павлова, которая таким образом успешно всем дуриет голову.

2. Читателя, мне кажется, на поверхностном уровне скорее волнуют поэтические мифы (Цветаевой и Ахматовой, например), то есть текст плюс биография. Затем (или в первую очередь) — возможность идентификации с речью пишущего с целью облегчения своих невротических переживаний (любви и смерти), а эта идентификация проходит безболезненно, когда маркируется пол речи. То есть девушки читают девушек или Асадова-Есенина, а мужики — Пушкина и Высоцкого (Маяковского и Багрицкого). Очень меня волнует опыт Дашевского, который через Катулла предлагает другой мужской мир, недоминирующее отношение к эротике. Продолжение этого типа, но более слабое — у Гронаса (*кто я такой, чтобы лежать в кровати и целовать твои запястья? завтра найдётся кто-нибудь повороватей, но и понесчастней*). Мужчина, страдающий от любви, но не как Бродский с его маизмом и плохим воспитанием, а как римский мальчик.

Ну невозможно же не знать пол автора, если ты читаешь стишок, а на обложке написано: Аркадий Драгомощенко. Это разве эксперимент такой придумать: читать стихи без авторства и угадывать. Было бы много смешного.

Для меня важно знать пол автора, чтобы думать, читая: все мальчишки — дураки.

3. Да какой же нормальный человек в здравом уме и твёрдой памяти об этом не задумывался? Но Родина наша чрезвычайно далека покуда от троп цивилизации (и это психологически выгодно как М, так и Ж); спасибо, «Секс в большом городе» уже никого не шокирует. Родина наша — чистая Азия, где место женщины ближе к кухне, чем к парламенту, извините за банальность.

Я на ситуацию даже не с сексизмом, а с дискриминацией смотрю очень грустно. Половина моих подруг, то есть женщин из интеллигентской городской среды, миллионный университетский город, в возрасте от 20 до 30 лет была изнасилована либо избита за отказ от сексуального контакта при обстоятельствах, которые местной публикой считаются провоцирующим поведением, и доказать виновность мужчин не было возможным. Две мои знакомые иностранки, которые в начале девяностых решили поехать на поезде из Воронежа на юг, вынуждены были вернуться из Ростова: харассмент (то есть мы тогда не знали этого слова). Я до сих пор езжу в отпуск на Балтийское море, потому что на юге нашей родины тебя замучат домогательствами.



Сменим тему, как говорится обычно в неприятный для собеседников момент. Почему мы, девушки (к примеру, мы с Петровой), порой пишем о себе «он»? Потому что в жизни есть ситуации, их миллион, в которых ты становишься не женским телом, душой и умом, а ровно мужским, или каким-то другим вообще. К лесбийским играм отношения не имеет, имеет отношение к архаике и уже другому доктору, Юнгу. Просто мы в девяности стали не такие зажатые, как совещкие бабы. О Петровой мне всё это было чрезвычайно интересно понимать на её первом сборнике, там чрезвычайно много новых смыслов.

### Александра Петрова

1-3. Пожалуй, никогда грамматически-половая маркированность не стесняла меня в бытовой жизни. Мне кажется, что наличие рода только обогащает язык, как любая вариативность. Насильственное управление грамматикой стало бы отрицанием истории и памяти. И что, казалось бы, плохого или обидного в том, что я — «ая», как земля, луна, любовь, мысль, а мужчина — «ой», как огонь, свет, дом, сад?

Наверное, процесс стремления к единообразию неизбежен, как естественный отбор или разрастание политической власти.

В древности на Итальяском полуострове сосуществовали разнообразные культуры, но постепенно они были (чаще всего насильственно) лишены собственной индивидуальности и канули в небытие. Несколько дней назад я поехала загород посмотреть на руины когда-то обширного и мощного мира Фалисков. Город *Falerii Veteres* достиг своего расцвета уже в VI веке до н.э., но в 241 до н.э. после долгих попыток отстоять свои владения и независимость он был стёрт с лица земли древними римлянами. Выжившие люди построили новый город в нескольких километрах от старого, но на плоском ландшафте, лишённом естественной защиты холмов и культурной памяти, постепенно их особенности нивелировалась, и они были после нескольких подавленных восстаний уже мирно ассимилированы собственными врагами.

Культуры исчезают. Языки умирают, или их низводят до уровня диалекта и постепенно, вытесненные официальными языками, они исчезают вместе с их физическими носителями. Грамматика упрощается. Уменьшаются виды флоры и фауны, и мы сами, как представители последней, иногда не замечая того, стремимся к единообразию. Кажется, последнее время этот процесс идёт по нарастающей.

В этом смысле, пред лицом защиты разнообразия, поэт, будь он каким угодно авангардистом, становится консерватором.

В славянских языках женская грамматическая форма глаголов длиннее мужской, потому что у глагольных форм мужского рода прошедшего времени нулевое окончание. В семитских языках то же самое происходит с некоторыми глаголами и настоящего времени. Не соответствует ли это как раз той самой палочке хромосомы, на которую мы, женщины, длиннее и сложнее (никакой дискриминации!) как организм?

Однако то, что у меня не вызывает сопротивления в ежедневной грамматике, не равнозначно в случае литературы.

Не останавливаясь на исторических фактах мужеправления в течение многих тысячелетий человеческой цивилизации (но как на этом можно не останавливаться? Это же и есть камень преткновения), напомню, что литературными учителями любой пишущей женщины волей-неволей являются, в основном, мужчины. Важно это или нет?

Моя дочь в возрасте семи лет, лазая по книжным полкам, пополняла свой интеллектуальный багаж фамилиями авторов, чтоб блеснуть в светском разговоре и не отстать от жизни. «Хороший этот ваш писатель, Берберов», — говорила она. «Поля, а ты читала сказки такого писателя Петрушевского?» Само слово *писатель* ассоциировалось у неё с мужчиной. Действительно, схоластический представитель анатомического человека — мужской скелет, как и базовая словарно-грамматическая форма — мужская.

Само слово «человек» (которое я однажды в стихотворении перекроила в челолицу) — тоже мужского рода. И не только в русском языке. В иврите, например, *человек* в дословном переводе — «сын Адама», таким образом «сын» может подразумевать и «дочь»; в итальянском слово *uomo*, мужчина, в некоторых контекстах универсально и, стало быть, может быть понято и как *uomo*, женщина.

Наверное, поэтому, когда девушка начинает писать, перед ней встаёт более сложная задача, чем перед юношей. Она должна соотносить историческую литературную (и, значит, грамматическую) традицию со своим собственным телом.

То, что проходит тест на возможность называться поэзией, должно быть не только предельно личностно, но и универсально. Именно поэтому женский род в русском художественном тексте иногда уменьшает его шанс быть прочитанным как универсальный.

Мне как поэту иногда становилось тесно в женской грамматике, и я пыталась расширить поле приложения своего текста (а вернее, поэтически-языковой мысли), либо играя с грамматикой, сочетая мужской и женский род, либо используя мужской род вместо женского, либо избегая вообще гендерно-грамматической маркировки. Но и это может превратиться в чувство отсутствия свободы.

Здесь, конечно, всё чуть сложнее. В детстве я часто говорила о себе в мужском роде. Возможно, из-за имени, а может быть, я, как потом моя дочь, чувствовала во всём, что есть мужское, большую свободу выбора и поведения, большую универсальность и героизм.

Советское общество было идеологически патриархальным, а практически матриархальным. Оно провозглашало равенство полов или даже бесполость, но равенство заключалось в том, что женщина становилась скорее похожей на мужчину, стыдясь быть другой.

Я думаю, именно поэтому сейчас русские женщины берут реванш преувеличенной женственностью, на своих преувеличенных каблуках и в обтягивающих юбках, удивляя, а то и смешая западных европейцев. Конечно, в народной стихии всегда существовал привлекательнейший женский, а то и бабий мир, но он никогда не выходил на общественный свет, как мистерии жриц богини Весты.

Официально мужской идеал поддерживался и поддерживается до сих пор на любом уровне, от грамматического до визуального. В Красном Уголке, в Святой святых детского советского мира я помню лишь два девичьих лица среди множества пионеров-героев. Если же в мире взрослых и попадалась какая-нибудь женщина-иерарх, то она была, во-первых, как-то сбоку, а во-вторых, полностью лишена привлекательности. Женщина-работница, колхозница, неопрятная тётя-тряпа, управительница общественных заведений могла быть кем-то, лишь отказавшись открыто быть женщиной, в противном случае она воспринималась только как иностранка или шлюха.

Не то чтобы это прямым образом влияет на пишущую, но, безусловно, крепко сидит в подкорке головного мозга.

В поэтическом контексте женщина традиционно была романтическим объектом, вообще поэт — это, конечно, мужчина, что подтверждается самим словом: по-русски и, хотя и в меньшей степени, по-итальянски, слово «поэтесса» скорее уничижительно, по-французски используется лишь *poète*, а половая принадлежность различается с помощью артикля.

Плохих поэтов-женщин в мире не больше, чем плохих поэтов-мужчин, но женщины более заметны, потому что они начали писать сравнительно недавно и потому что их темы или, скорее, лексическо-психологический мир, отражённый в них, иногда по традиции не является универсальным. Выражение «женские стихи» — это жёсткий приговор, «мужское письмо» — комплимент.

Меньше чем сто лет назад Ахматова мечтала заставить замолчать разговорившихся женщин. Поэт, говорят, это суперчувствительное и психологически двуполое существо. Но идея того, что поэт двупол, носит различный характер в женском и мужском случае. Мужской род единственного универсального названия рода занятий соответствует физической сущности мужчины-поэта и подразумевает его возможную поэтическую универсальность и потенциальную психологическую андрогинность. Мужской род единственного универсального названия рода занятий не соответствует половой сущности женщины-поэта, подчёркивает перемещение женщины от варианта до инварианта и порой гротескно обнажает её очевидную двуликость/двуполость.

### **Анна Альчук**

1. Для меня очевидно, что «женское письмо» существует, — при том, что его специфика чрезвычайно трудно поддаётся определению. Это в высшей степени личностное, эмоциональное, связанное с телесностью письмо, которое вполне может быть присуще и мужчинам (Марсель Пруст, Ролан Барт).

Интересно, что в прозе я ищу именно этого типа письмо и нахожу его в мемуарах, эпистолярном наследии, в текстах современных писательниц: Людмилы Улицкой, Ольги Новиковой, Ксении Голубович и некоторых других. И, напротив, в поэзии для меня важнее эпическое, всеобщее, связанное с фольклором начало (которое вовсе не исключает лирики), поэтому любимая мною в юности Цветаева (представительница не просто женского, а суперженского — чтобы она сама ни писала на этот счёт — письма) для меня сейчас гораздо менее интересна, чем Хлебников, Кручёных, Мандельштам, Сапгир.

3. Я думаю, что пора перестать стесняться слов «поэтесса», «художница», если они существуют в русском языке. Эти определения звучат вполне естественно, в отличие, скажем, от слов «фотография» для женщины-фотографа или «скульпторша» для женщины-скульптора. Ситуация, когда Цветаева и Ахматова отрицали за кем-либо право называть их «поэтессами», в прошлом. Тогда женщины только начинали в массовом порядке писать стихи, и важно было выделить себя из огромного количества любительниц. В наше время женщины доказали, что они могут быть не менее профессиональны, чем мужчины, в любой сфере. Поэтому стыдливое отбрасывание женского суффикса означает, что мы стыдимся своего пола, невольно признавая тем самым, что в той мере, в какой мы являемся женщинами, мы не можем быть профессионалами в поэзии, визуальном искусстве и т.д. и т.п.

## Галина Ермошина

1. Очень хотелось бы ответить, что нет такого понятия, как «женский» и «мужской» текст, письмо, поэзия. А есть поэзия или не-поэзия. К сожалению, существует некий парадокс: если понятия «мужская» поэзия (в чисто гендерном отношении) действительно не существует (не потому ли, что поэзия изначально считалась мужским занятием, если исключить Сафо), то словосочетание «женская поэзия» сейчас обладает определённым оценочным смыслом. Женскими клеймят чаще всего стихи не самого лучшего качества — ну, что с неё взять. А уж слово «поэтесса» вообще приравнивается к оскорблению. Хотя в обыденном понимании считается, что женские стихи отличает большая мягкость и лиричность (или сентиментальность), а все остальные (то есть мужские) — большая твёрдость и жёсткость, на самом деле все перечисленные качества сейчас не являются привилегией конкретной гендерной группы.

2. В глазах читателя, несомненно, да. Однако если провести эксперимент и попросить читателя определить пол автора стихов, выбрав тексты, не связанные с грамматически определёнными указаниями, то наверняка тексты некоторых мужчин-поэтов будут несены к «женской» поэзии, и наоборот. Например, стихи Ольги Зондберг или Марианны Гейде выглядят очень по-мужски, в хорошем смысле слова (обратных примеров не привожу, чтобы не обидеть, хотя они есть). Так что пол конкретного автора, вероятнее всего, совершенно не влияет на отношение к конкретному тексту, но почему-то действительно важно знать — он это или она. Подсознательно женщину больше уважаешь, если в стихах она не делает ставку только на то, что она — женщина, то есть не требует уступать дорогу и подавать палто. А вообще, в современной поэзии, по-моему, мужчины и женщины выступают на равных. Что само по себе уже хорошо.

3. Одна из самых неудачных выдумок русского языка — необходимость маркировать пол грамматически. Американцы и англичане превосходно без этого обходятся. Поэтому и при переводах приходится долго думать, каким образом перевести фразу, где нет никаких указаний на грамматическую принадлежность к мужскому-женскому. Однако мы живём в том языке, который нам достался, и можно попытаться научиться обходить некоторые грамматические структуры, слишком явно указывающие на — , что многие авторы успешно и делают. Мне кажется, что сексизм в российской литературе не играет очень уж существенную роль. Пол, конечно же, влияет на всю нашу жизнь, и тем более на тексты, но каждый автор сам решает, каким образом ему выходить из этого положения — противостоять, потакать или не обращать внимания.

## Мария Степанова

1-3. Стихотворный текст, который опознаётся в первую очередь как «женский/мужской» (а не «авторский»), работает скорее не в сфере действия поэзии, а в области поэтического бессознательного. Женскую поэзию этого образца, безымянную и в именах не нуждающуюся, эманурует поэтический народ, описанный Аронсоном в недавней статье про сетевую поэзию. Это письмо, как вещь функциональная, легко описывается, но вряд ли описание тебе пригодится.

Сильная, условно говоря, поэтика, *поступка автора*, по Тредьяковскому, *безмерно сходствует с чертами его лица* — то есть гендерная составляющая, так сказать, идёт в ком-

плекте. Поэтому дополнительное форсирование своего М или Ж, как правило, выглядит слегка неуместным. Чем-то вроде комментария к самоочевидным вещам; «Гёте — немецкий поэт». Мужской род в женских стихах для меня (за немногими значимыми исключениями) — сюжет того же порядка. Автор имеет в виду добиться того, что Седакова назвала «белым стилем», имперсональности определённого типа; а вместо этого создаёт смысловуювилку между «звонила» и «звонил» — гораздо более заряженную гендерно, чем это было бы при письме «по правилам». Эффект, который при этом возникает, порой оказывается продуктивным — но, кажется, не всегда по воле автора.

До последнего времени мне казалось, что специально определять свою работу как «женскую» — и есть некая форма сексизма, особенно забавная в российском пригласительном варианте. Но когда с лёгкой руки Александра Скидана я стала направленно думать в эту сторону, мне показалось, что есть форма женской поэзии, которая не существует, возможна и в этом качестве (*возможности*) необходима (так Мандельштам предчувствует Пушкина с Гомером).

Что я имею в виду. Мы существуем в ситуации, когда поэтическое очевидным образом девальвировалось. Прямое или кривое высказывание обеспечивается, кажется, только тем, кто — вернее, откуда, с какой кафедры (или из какой ямы) — говорит. И похоже, что последними, чтоб не сказать единственными, законными наследниками пафоса, открытого, не стесняющегося себя высказывания, оказываются разного рода меньшинства: те, кто так или иначе challenged. Униженные и оскорблённые: женщины, бедняки, гомосексуалы, маргиналы разного рода — люди, говорящие de profundis древнего коллективного страдания. Их речь имеет или может иметь некие особые права — и пафос, который у белого гетеросексуала с дипломом МГУ будет лишь элементом дизайна в пространстве тотальной декоративности, которым всё чаще оказывается сфера поэтического. Поэтому, скажем, Кирилл Медведев, чтобы получить право «говорить всё», вышиб дно и вышел вон — по крайности, так я его историю понимаю. И правильно сделал.

Каким окажется (может оказаться) новое женское письмо, исходящее из этой точки, — не возьмусь предсказывать; но, конечно, не имею в виду ничего тематически определённого. Кажется мне, что сильная позиция сейчас — позиция крайней слабости. Один из её вариантов — женственность, как её понимали Пастернак и Айги: нечто бесконечно малое, безвинное, обижаемое (и не обиженное), постоянно существующее на грани полного растворения. Но он, ясно, не единственный.

Поэтому — да, женские тексты я читаю со специальным, направленным вниманием; кажется, за этими *-ла* и *-ая* есть перспективы, которые гораздо шире грамматических норм. Как-то так.

### Полина Барскова

1-3. На знамени русской женской поэзии следовало бы вышить шёлковыми нитками светлый облик Зинаиды (какую она сидит, допустим, у Бакста, вытянув в чёрных чулочках муравьиные ноги), а на надгробии вырубить — тёмный лик Елизаветы. А в качестве окончательного наказания вместо имени выгравировать кличку — Черубина.

Потому что одна никому не позволила себя определять, себя иметь, в принципе и читать себя она никому не позволила — ну как прикажете читать такое:

Шнурочком ссучу,  
Стяну и смочу,

Игрой разбужу,  
Иглой пронижу.  
И я такая добрая,  
Влюблюсь — так присосусь.  
Как ласковая кобра я,  
Ласкаясь, обовьюсь.

Единственная критика, единственное проникновение, которое вызывает такая поза, — это брезгливое недоумение. Именно облаком недоумения Гиппиус скрыла себя от всех почитателей: то ли мальчик, то ли девочка, то ли поэт, то ли философ, то ли христианка, то ли ведьма, то ли декадентка, то ли патриотка, и т.д., и т.п. — она меняла по собственному велению маски, постоянно предавая литературных сообщников, переливаясь из одной интонации в другую, постоянно превращаясь.

В то время как Елизавета Васильева, хмурая хромоножка, позволила себя *превратить* — в категорически не-смутный, копеешный объект литературного вожделения. Как пишут на последней странице нашей деревенской газеты: *исполню самые смелые желания*. Поэзия Васильевой времён «Аполлона» — неустанная попытка понравиться резвым парнишам — Николаю Степановичу, Сергею Константиновичу. Поэзия эта безупречно вторична — её функция удовлетворить, подтвердить первейшую мечту мужской поэзии, мечту об оригинальности.

Как Персей — не смея глаз поднять на суровую Медузу, на саму себя, Елизавету Дмитриеву, — она нуждалась в системе зеркал, так и формулируя: *Давно ты дал в порыве суеверном мне зеркало*. Ты дал, я не могла не взять.

Елизавета постоянно смотрела в зеркало, надеясь наконец различить там Черубину. Чем закончилась эта сказка о мёртвой царевне и семи богатырях — истории ведомо.

Способность Гиппиус быть и лисичкой, и колобком одновременно (вот истинный андрогин — *omnia mea tecum porto*) — ото всех убежать, только к себе самой попадая — как на эту самую пронизывающую иглу — на безжалостный язык, сделала её неуязвимой для канона. Где она? Нигде и везде. В каждом из не-имевших её — Ходасевич, Вольнский, Белый — что уж говорить о близких родственниках!

На пятом месяце беременности я в троллейбусе проезжала мимо вишнёвого дерева. Jarantown. Розовые цветки очень выгодно выделялись на лиловом весеннем небе. Строчка завозилась у меня на языке — и тут же иссякла.

Это была единственная строчка, пришедшая мне за все 9 месяцев.

Но что ещё интереснее, ни разу за это время неспособность сочинять не встревожила меня. Наконец-то, впервые мне было сладостно, совершенно всё равно. (Отсюда вопрос — следует ли считать дочь стихотворением?)

Тут явно намечается какой-то тайный ультиматум, объявленный мне организмом: или-или. Отсюда явно намечается вывод: женская поэзия — это такая поэзия, которая производится телом *вместо* дитятка. Поэтому женская поэзия обладает всякими этого дитятка чертами: она замечает и сохраняет все маленькие предметы (именно она, а не рассеянный Б-г, *conservat omnia*). Она непредсказуемо переменяет гнев на милость, горе на ликование — плачет и смеётся практически одновременно.

Она знает только *сейчас*.

Она никому не завидует. Она — тёплая.

Она не холодна и не горяча — и поэтому мужская поэзия постоянно пытается её изгнать из уст своих. Но не изгнать — подавится, как сказала бы своим странно-бумажным голосом надменная, обидчивая Зинаида Гиппиус.

### Гали-Дана Зингер

1. На двух языках, на которых пишу, поэзия — женского рода.

Не было момента в истории литературы, когда бы женщины не писали стихи, существовали эпохи, когда мужчины предпочитали этого не замечать, и существуют сообщества, в которых мужчины продолжают по мере своих слабых сил это замалчивать. Поскольку силы эти, как я уже сказала, слабы, исключений становится всё больше, в их число всё чаще попадают те, кто представляет меньшую угрозу масштабами дарования, те, кому можно патронировать, те, кто зачастую сознательно оказывается в положении малых сих — жён, подруг, учениц. Но и это благо, ведь чем менее монолитной становится плотина, тем больше вероятности, что, кроме плотвы, в бреши проскользнет и щука, и нава.

Даже если воспринять словосочетание «женская поэзия» по аналогии с «детской литературой», имея в виду исключительно аудиторию, невозможно проигнорировать тот факт, что среди читателей поэзии женщины всегда составляли большинство, равно как и среди читателей романов.

Подступаясь к вопросу с трёх сторон этой розы ветров, убеждаюсь, что ответ по-прежнему ДА.

Но существует и четвёртая сторона, та, откуда сквозит. Пытаясь подойти к ней исподволь, почему бы не спросить себя, наконец, существует ли собственно мужская поэзия? Отрицательный ответ (а другого я дать не могу) помогает найти объяснение загадочному на первый взгляд феномену ванько-встаньковой природы исходного вопроса. Те поэты, что посвятили свою лиру всему мужескому, будь то пол, государство или народ, не только непередаваемо смешны, но и глубоко трагичны в своём заблуждении, заставившем или заставляющем их забыть простейшее и насущное: лиру посвящают только поэзии; слуга двух господ, фигаро здесь, фигаро там — это другая опера. Всё прочее — работа по созданию и утверждению стереотипов, к поэзии отношения не имеет.

Та же судьба, вполне закономерно и по тем же причинам, постигает и тех, кто посвящает свой рабочий инструмент всему женскому — полу, власти, нации.

3. «Иврит — сексуальная маньячка», писала Йона Волах, предъявляя ивриту длинный счёт и ставя ему (на иврите — ей) в пример английский. Однако в первом лице единственного числа иврит даже чуть менее определённо гендерно маркирован, чем русский язык. В русском моё прошлое бесповоротно оказывается прошлым женщины. Я была, я отсутствовала. Только полная пассивность, абсолютное претерпевание позволяют забыть о половой принадлежности говорящего. Мне пришлось, со мной случилось. В иврите моё прошлое свободно от этого клейма, зато им отмечено моё настоящее. Впрочем, тут же оговорюсь, что настоящее время глаголов в иврите не существует, есть только не изменяющийся по временам аналог причастия. Будущее же всякого «я» темно и неопределённо или светло, но от того не менее неопределённо, и на том, и на другом языке. Обещает ли грядущее перемены, и в том числе перемену пола, нам знать не дано.

# СОСТАВ ВОЗДУХА

Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах

**Данила Давыдов**

*Сентябрь — декабрь 2006\**

Наталья Азарова, Б. Констриктор. Шутки после ужина.

М.: Гнозис / Логос, 2006. — 40 с.

Игровая, приватная книга московского и питерского авторов: визуальная поэзия (визуальный компонент принадлежит Констриктору, текстуальный — Азаровой), написанная в нарочито домашне-альбомной манере и касающаяся вроде бы сугубо бытовых обстоятельств (хотя на деле многие стихи являются метафорами куда более глубоких предметов).

*что-то / несуразится / нерассудится / не лепится // и нездоровит что-то*

Олег Асиновский, Борис Констриктор, Татьяна Михайловская. Триада.

М.: Виртуальная галерея, 2006. — 136 с. — (Центр поэтической книги при Русском ПЕН-центре)

Москвичи Олег Асиновский и Татьяна Михайловская и петербуржец Борис Констриктор (пишущий и под другим псевдонимом, Борис Ванталов) публиковались совместно и в иных составах — с покойными Русланом Элининым и Дмитрием Авалиани; с Германом Лукомниковым, Александром Лаврухиным, Борисом Колымагиным. Эстетические взгляды этой неоформленной поэтической группы могут быть описаны как следование ряду авангардных и поставангардных практик при особом внимании к по-

этической комбинаторике и с предпочтением свободного стиха. Асиновский в последние годы перешёл от абсурдистских миниатюр к более масштабным текстам, создав авторский жанр, не без самоиронии названный «полотно». Это не поэма, но и не сложенные вместе отдельные тексты, а, скорее, некоторый структурно неоднородный организм, подобный улью, муравейнику или колонии кораллов: грань между «группой» и «индивидуумом», целым и частью размыта, ненаходима. Два псевдонима Констриктора-Ванталова представляют два несхожих поэтических образа: Констриктор — поэт-трикстер, отчасти примитивист, отчасти конкретист; Ванталов — продолжатель традиций питерской неподцензурной поэзии, построенной на глубоких, происходящих на самых тонких уровнях текста подвижках смысла, на смешении высокого и низкого. Михайловская предстаёт в своих стихах иронистом и моралистом одновременно: вспышки отдельных кадров-ситуаций, своего рода авторская миниэнциклопедия современности в лубочной стилистике прямо названного предшественником Игоря Холина.

*Внизу дворцы, каналы, шпигли. / Парю над пропастью Петра. / Все крылья вымазаны в иле. / Жара. // В лужёной глотке смерть клокочет / блажую весть. / Луч солнца мозг заснувший дрожит: / «Проснись, рептилия,*

\* Включены отдельные книги, датированные 2007 годом, но вышедшие в конце 2006-го.



ты — здесь!» (Б.Ванталов)

Николай Байтов. Что касается.

М.: Новое издательство, 2007. — 92 с. — (Новая серия).

Новая книга стихов известного московского поэта и прозаика. Принципиальным методом творчества Байтова является свойство, обозначенное им в одном из эссе как «эстетика не-Х», т.е. эстетика неполной концептуализации, ускользания от точных дефиниций, непубличности, приватности художественного акта, но, в то же время, возможности мистификации, присвоения, переадресации текста и т.д. На практике это порождает чрезвычайно яркое поэтическое письмо, построенное на столкновении нарочито неточных ритм и чрезвычайно тонкой звукописи, а идеологически время возвращающееся к бесконечному и неразрешимому спору между научным и мистическим познанием.

<...> Гравитация плюс квантовые эффекты, / две иль три константы (среди них — скорость света), — / «всё премудростью сотворил», повсюду логика... / Выделяясь на гладком фоне лёгким трепетом, / куст сирени робко противится её требованиям... / Но смотрю на небо — а там теорема Хокинга.

Наталья Бельченко. Зверёк в ландшафте: Стихотворения / Предисл. И.Жданова.

Киев: Визант, 2006. — 96 с.

Новый сборник киевского поэта. Бельченко работает на сращении нескольких методов: постакмеистическая объективизация — и «сиротливая» интимность парижской ноты, умеренно-авангардная многозначность и центонность — и метареалистический сдвиг смыслов соединяются в её поэтике, образуя единое целое, которое, в конечном счёте, всё-таки скорее принадлежит традиционному лирическому модусу, пусть и отчасти через его остранение.

<...> Сам ты вошёл в этот город с ходу / Или в тебя он глядел, как в воду, / Только с

охотником и зверьком / Был ты до этого не знаком. // О, ты зверёк, и тебе таиться, / Кажется, легче, чем видеть лица. / О, ты охотник, и различат / Люди в толпе твой голодный взгляд<...>

Инесса Близнецова. Стих и свеча: Стихотворения.

СПб.: Пушкинский фонд, 2006. — 92 с.

Поэзия Близнецовой построена на парадоксальном столкновении древнегерманской и латиноамериканской культур (что не может не напомнить круг излюбленных тем Борхеса). Не случайно основную часть книги составляют циклы, посвящённые руническому алфавиту футарк и культуре танго — своего рода «внутренним» языкам для посвящённых.

<...> Не из рога твоего брагу пьём, / но, как встарь, пример со старших берём; / в этом мире нам не сдатьсь живьём — / так и в лучшем — как-нибудь! — проживём.

Михаил Болдуман. Смерти героев.

СПб.: Красный матрос, 2006. — 36 с.

Концептуальный сборник московского мастера игровой поэзии. Тексты, посвящённые описанию смерти четырнадцати знаменитых героев детской литературы: Чиполлино, Карлсона, Старика Хоттабыча и т.д., написанные в разных жанрах: от блатного романа до моностиха («Незнайка слишком, слишком много знал»). Стихотворение про Буратино имеет параллельный итальянский текст, а про Красную Шапочку — французский. Общую карнавальную макабричность успешно дополняют иллюстрации Дмитрия «Митрича» Дроздецкого.

<...> Малыш? Он больше не малыш. / Он вырос — дом, семья, работа... / В углу шуршит чуть слышно мышь, / Два полицейских вертолёта / Кружат, как листья, между крыш... <...>

Ксения Букша. Не время: Первая книга

стихов.

СПб.: Геликон Плюс, 2006. — 144 с.

Молодая питерская писательница, успевшая уже издать три романа, впервые выступает с отдельной книгой как поэт. Сам подзаголовок сборника является жестовым: мол, известный, хоть и юный писатель приберегал подлинное, поэтическое своё начало для предъявления публике. Стихи выстроены в хронологическом порядке; значительная часть книги (стихи более ранние) выглядит как сетевой мэйнстрим; впрочем, и здесь попадаются точные и убедительные фрагменты. В стихах, датированных последними двумя годами, холодная и одновременно интимная ироничность искупает невнятность предыдущих текстов.

*<...> Вообще-то я ничего не боюсь, / А боюсь я только мышей. / Как увижу мышь — сразу лезу на стол / И затыкаю ушей <...>*

Александр Верников. Скорость звука: Стихи.

М.: Ладонь, 2006. — 160 с.

Сборник стихотворений екатеринбургского прозаика и поэта, более известного в качестве персонажа литературных легенд (см., к примеру, ряд текстов Вячеслава Курцына). Но и тексты Верникова как таковые, безусловно, заслуживают пристального внимания. Верников, поэт-эзотерик, пантеист, собеседник стихий и природных духов, превращает письмо в шаманское бормотание, деформирует смыслы. Казавшееся связным и логичным стихотворение вдруг растекается пятном сверхсмысла и высокой зауми. В стихах Верникова при желании можно обнаружить параллель с квазилирическими (на деле — младоконцептуалистскими и эзотерическими одновременно) опытами Павла Пепперштейна.

*<...> Вся жизнь покажут, как кино в / Прекрасном детстве, в первый раз, / Вернее вновь, без скуки вновь / Увидит всё промытый глаз, / Открытый меж закрытых глаз*

<...>

Время и Слово. Литературная студия Дворца пионеров / Сост. и общ. ред. Ю.М. Валиева.

СПб.: Реноме, 2006. — 732 с. — (Творческие объединения Ленинграда)

Первая книга новой серии открывает огромный пласт малоизвестных текстов и околослитературных фактов, связанных с неподцензурной и «промежуточной» между андеграундом и официальными структурами жизнью литературного Ленинграда. Литературная студия или кружок, при всей внешней официозности, оказывались подчас в советских условиях — при руководителях, готовых к молчаливому противостоянию системе, — подлинной отдушиной для молодых авторов, нацеленных на подлинное творчество. Настоящий том включает материалы по истории литературной студии ленинградского Дворца пионеров с сороковых по восьмидесятые годы минувшего века. Воспоминания, стихи, проза; при этом собственно поэзия занимает значительную часть книги. Среди авторов — Владимир Британишский, Александр Городницкий, Геннадий Григорьев, Елена Игнатова, Анжей Иконников-Галицкий, Людмила Зубова, Юрий Колкер, Виктор Кривулин, Сергей Стратановский, Пётр Чейгин, Валерий Шубинский, Михаил Яснов.

*Весна. Вожатый, торжествуя, / Звенит трамваем на мосту. (Виктор Смольный)*

Константин Гадаев. Июль: Книга стихов. М.: Издательство Н.Филимонова, 2006. — 52 с.

Второй сборник московского поэта, одного из участников так называемой «Коньковской школы». Гадаев — пример лирика, работающего в эмоциональном модуле «нормативности», отсутствия нарочитого накала. Книга «Июль» представляет собой по сути дела два довольно больших цикла «летних» стихотворений 2005-2006 годов.

Самодостаточная созерцательность гадаевского лирического «я» не отменяет его вменяемости и трезвости миропонимания.

*<...> Хочу побыть один. Прости / мне Бога ради. / Почти не ропщущий тростник — / среди собратьев <...>*

Анатолий Головатенко. Обиняки.  
Нижний Новгород, 2006. — 48 с.

Новая книга поэта, близкого к группе «Периферия». Интеллектуальная поэзия, построенная на совмещении многочисленных культурно-исторических аллюзий с уверенностью звукописи и интонации.

*Около личности липнут личины, / но из-за кадра мелькает лик. / Это не блик, и ещё не причина / веровать, что повышение в чине / даст нам хоть горсть неизбежных улик.*

Андрей Гришаев. Шмель: Книга стихов / Сост. Л.Костюков.

М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 56 с. — (Серия «Поколение», вып. 13).

Первая книга московского поэта. Поэзия Гришаева построена на чрезвычайно тонком, прослеживаемом скорее не на уровне одного текста, а на уровне всего корпуса совмещении интимного, даже стыдливого лиризма с крайними формами гротеска — или, скорее, нонсенса, т.к. английская детская поэзия и её русский интерпретатор Григорий Кружков могут считаться одним из претекстов гришаевской поэзии.

*<...> Робот, что ты, в самом деле, / Позабудь свои дела! / Крошка Мэй в своей постели / Двадцать лет как умерла <...>*

Михаил Гробман. Последнее небо / Преди-сл. Е.Фанайловой.

М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 240 с. — (Поэзия русской диаспоры).

Собрание стихотворений одной из значительнейших фигур московского поэтического андеграунда, а затем израильской русско-

язычной словесности. Гробман, безусловно, примыкает к тому флангу неподцензурной словесности, для которой характерен сплав авангардных традиций и примитивизма; особенно близок он по типу поэтического мышления к лианозовцам, при этом наиболее мизантропичным и бескомпромиссным из них, таким, как Холин и близкий одно время лианозовцам Лимонов. Демонстрация «голового» объекта, его максимальное остранение — излюбленный метод Гробмана; при этом его вариации могут простирались от сугубо концептуальных опытов (например, цикл «Первая параллельная») до мягкого, лирического примитивизма в духе Евг. Кропивницкого. Более поздние стихи Гробмана отличает значительно большая по сравнению с ранними степенями подчёркнутых резонёрства и неполиткорректности.

*<...> Ведь насекомым миллионы лет / И нет опасности что их сведут на нет // А человечество — достаточно лишь взрыва / И вот уж нет духовного порыва // Вот и решай, что лучше — Лев Толстой / Иль тихо стать пиздюлинкой простой*

Настя Денисова. Ничего нет: Книга стихов.

М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 64 с. — (Серия «Поколение», вып. 14).

Первая книга молодого петербургского поэта. Денисова работая с методом «новой искренности», отличается от соратников по этому сложно определимому движению чрезвычайной тонкостью переживаний наравне с крайней остранённостью этих же переживаний. Некоторые её стихотворения в этом отношении близки к традициям классического отечественного верлибра Бурича / Метса, другие скорее выстраиваются в труднотеленные монологи.

*я должна писать проще / чтобы ты меня понял / я должна писать короче / чтобы ты дочитал до конца / я должна писать чаще / чтобы ты меня не забыл*

Михаил Дидусенко. Из нищенской руды: Книга стихов.

М.: Издательство Н.Филимонова, 2006. — 252 с.

Поэтическое наследие Михаила Дидусенко (1951–2003) представлено в настоящей книге с достаточной полнотой (гораздо большей, нежели в недавнем сборнике поэта «Полоса отчуждения», изданном «Пушкинским фондом»). Представитель андеграунда, Дидусенко в своей судьбе оказался предельным осуществителем «подземной» утопии, в конце жизни став в буквальном смысле бродягой, бомжем. Это мучительное и роковое жизнестроительство оказалось, однако же, фоном для стихотворений, про которые Эргали Гер говорит в предисловии как о достигших «неслыханной простоты и точности интонаций». Эта «простота» весьма не проста, и не следует думать о ней как о доступности; чёткие формулировки обретают здесь силу концептуализации мира, ирония предстаёт способом анализа, а за лёгкостью интонации открывается абсурдность бытия.

*<...> Хорошо, когда ты молод / и живёшь своей норой, / сквозь черёмуховый холод, / запах погреба сырой. // Но со временем и ты, брат, / уподобишься траве. / Сердце вялое, как тыблук, / зазимует в голове <...>*

Константин Дмитриенко. Невозможность адаптации: ложные предпосылки.

Владивосток: РИЦ «ИДЕЯ», 2006. — 238 с.

Собрание стихотворений одного из наиболее ярких авторов современного Приморья. В значительной степени Дмитриенко — воспеватель цивилизационного перехода, нечувствительно складывающийся, к примеру, китайскую и скандинавскую культуры воедино, будто бы между ними нет зазора. Он принадлежит к редким в русской поэзии «поздним битникам»: психоделическая и одновременно истеричная, поэтесса Дмитриенко заставляет вспомнить скорее Гинзбер-

га или Керуака, нежели отечественные образцы.

*<...> с разных концов земли, один от черепахи, другой с китовой спины, / путями драконов, не доступных пониманию Кунцзы, / через мглу, навстречу друг другу, мы движемся в место тьмы, / чтобы увидеть тяжёлый взгляд, чтобы услышать, как будет молчать / оборотень, пришедший с другой стороны <...>*

Виктор Иванів. Стекланный человек и зелёная пластинка: Стихи / Послесл. Д.Давыдова.

М.: Ракета, 2006. — 128 с.

Фактически избранное яркого новосибирского поэта и прозаика. Указанная автором традиция прочтения текстов: русский конкретизм (Сатуновский, Соковнин) и американский постбитнический андеграунд (Том Уэйтс), — важна и для понимания самого устройства текста Иванова. В значительной степени это именно тексты для проговаривания (не обязательно публичного и вообще устного!), своего рода инструменты для взлома языковой инерции. Иванів работает именно как авангардист, а не как наследник авангардной традиции; его стихи представляются механизмами перебора потенциальных смыслов речи.

*От горя глаза твои побелели / В них пятнышко чернильной крови / Им буду я служить молебн / Своей мушиной синей скорби / И на руке твоей ребёнок / Играл печаткою часов / И колотился между рёбер / И пяткой бил в висок / И падал долгий локон / Волос твоих соломенных / И был синяк на локте / И падал свет в столовую <...>*

Нина Искренко. Вещи, с которыми нужно смириться.

М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 56 с.

Пятнадцатый том из собрания сочинений Нины Юрьевны Искренко (1951–1995),

составленного автором и выходящего по- смертно. В книге — стихотворения, написанные в первой половине 1989 г. Пожалуй, именно в «среднеперестроечные» годы тексты Искренко были наиболее публицистичными, соцартистскими, что, впрочем, никогда не мешало их собственному полисемантическому звучанию. Особенно характерны в этом смысле наиболее пространные произведения тома: «Фуга горемышная», «Рассказ неизвестного героя» и «Четырнадцатый строк (Условный венок неформальных сонетов)» — вершинные тексты поэтического гротеска конца минувшего века.

*<...> За ними нивы тучные стада / ночной дизайн над голубым доменом / пейзаже светлые с загадочным рентгеном / во взгляде ток дающем в провода // Младые трансформаторы природы / кую интенцию и ценности кую / не ждут от гравитации награды / бо уповают на длину копыа <...>*

Вечеслав Казакевич. Жизнь и приключения беглеца: Избранные стихотворения.

М.: Издательство Н.Филимонова, 2006. — 132 с.

Книга живущего в Японии поэта составлена, судя по датам, не вполне хронологически, но исходя из некоторого внутреннего сюжета. Стихотворения Казакевича, порой меланхоличные, порой ироничные, порой эти качества совмещающие, полны тонкой рефлексии, опытов с памятью, понимания малого как предвестника большого, способности видеть в частном происшествии то аллегорию жизни, то притчу с многоуровневым смыслом.

*Сошёл с ума сержант Чуканов, / и без него наш взвод чеканит / шаг строевой и глотки рвёт, / вороне искривив полёт. // А он теперь в халате длинном, / в тяжёлом здании старинном, / как лорд, одну овсянку ест. / Он стал конём! Забыв про лычки, / усвоил конские привычки / и усакал из наших мест <...>*

Вадим Кейлин. Яблочный space: Книга стихов.

М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 48 с. — (Серия «Поколение», вып. 12).

Первый сборник молодого петербургского поэта. Кейлин совмещает в своих стихах гиперрефлексивность университетской поэзии с максимально интимным открытым высказыванием. Телесность проявляется в этих стихотворениях через язык, с помощью его ломки и деформации.

*на языке горчит / сталью / послевкусие предвкушения / в здешних местах оно / зовётся возвращением в реальность / вернее / в параллельные реальности точек / солнцеворота А и Б / между которыми мечется это огненное колесо / моей фортуны / от весны к весне / всё своё солнцестояние / пробуксовывая в тополином полусне- / ге <...>*

Вадим Ковда. Стихи.

М.: Соло, 2006. — 460 с.

Собрание стихотворений московского поэта, в последнее время живущего в Германии. Среди безыскусной лирики встречаются и довольно яркие верлибры (в иронико-эпическом духе школы В.Куприянова), и неопрIMITивистские стихотворения, напоминающие о Евг. Кропивницком, и тонкие метафизические тексты.

*<...> Всем завладел распостёртый / здесь над великой рекой / этот покой полумёртвый, / этот извечный покой... // Рядом светящейся мутью / берег, деревья, дома... / От красоты и безлюдья / медленно сходишь с ума <...>*

Зинаида Палванова. Ближневосточница: Стихи.

Иерусалим: Скопус, 2006. — 112 с. — (Библиотека «Иерусалимского журнала»)

В новом сборнике живущей в Израиле поэтессы можно проследить некий метасюжет, скрепляющий отдельные тексты книги.

Этот метасюжет связан, в первую очередь, с тревогой, тягостным ожиданием. Вполне объяснимый с бытовой точки зрения, у Палвановой этот центральный мотив обретает символическое значение, большее, нежели реалии израильского существования, касающиеся всего мира, всего человечества.

*<...> Итак, получается, / что чуть ли не всё и везде / нынче лично меня касается. // Земля и взаправду стала круглая — / как дурочка или отличница. / А глаза у неё — квадратные, / как телевизор <...>*

Алексей Парщикова. Ангары.

М.: Наука, 2006. — 253 с. — (Русский Гулливер).

Сборник классика метареализма, в котором с достаточной полнотой помещены стихотворения и поэмы разных лет, а также (впервые под одной обложкой со стихами) собрана эссеистика поэта, занимающая не менее половины тома. Эссе Парщикова, как ни парадоксально, менее всего посвящены поэзии. Ландшафты, кино, фотография, осколки случившегося — вообще визуальность в самых различных формах. Впрочем, общее свойство метареалистической поэтики — своего рода «непоседливость», нефиксированность зрящего субъекта, который стягивает мироздание в узлы многоуровневых, неоднородных и нелинейных образов. При этой сложной устроенности текста Парщикова — далеко не самый эзотерический поэт; большинство его поэтических узлов вполне можно развязать, расшифровать. Иное дело, что само порождение этих текстов является завораживающим, отвлекающим от семантического уровня, своего рода ритуалом, прикрывающим подлинное действие шамана. В этом смысле поэзия Парщикова, конечно же, барочна, сочетает в себе риторику с метафизикой. Другой культурный подтекст к стихотворениям Парщикова несколько менее уважаем (незаслуженно): это стихи имажи-

нистов и, отчасти, конструктивистов. Образ у Парщикова конструируется несколько иначе, нежели у поэтов двадцатых-тридцатых, но синтаксис подчас очень близок.

*Когда, бальзамируясь гримом, ты полуодетая / думаешь, как взорвать этот театр подпольный, / больше всего раздражает лампа дневного света / и самопал тяжёлый, почему-то двустольный <...>*

Валерий Прокошин. Между Пушкиным и Бродским: Стихотворения.

СПб.: Геликон Плюс, 2006. — 128 с. — (Созвездие).

Сборник обнинского поэта, более известного в Сети. Среди лирики, отсылающей к несколько стёртой традиции «Московского времени», выделяются стихотворения, построенные на смещении культурных пластов.

*Паустовский пишет: в Тарусе рай — / снегири на яблонях, словно штрифель, / а когда идёшь в дровяной сарай, / снег, испитый воробыным шрифтом <...>*

Вячеслав Раков. Число π: Книга стихов. Пермь, 2006. — 88 с.

Новый сборник известного пермского поэта. В автопослесловии Раков пишет, что «Пермь» для него — «просто одна из экзистенциальных метафор, подвернувшаяся под руку в середине 90-х гг. прошлого века». Действительно, даже на общем фоне уральской поэзии, крайне успешно работающей с пространственной метафорикой, Раков должен быть назван одним из ведущих создателей локуса-мифа, в данном случае — «Перми».

*Водопроводная, блин, стрит / Кранты со свистом открывает / И плачется, и подмывает / Сползает в родной холецистит, // А глубже — поперечный ток / Кромешной той Углеуральской, / И вот тебе, сверчок, — шесток. / И сухоньякая генеральша.*

Владимир Рецепттер. Прощание с библиотекой: Книга стихов.

М.: Время, 2007. — 368 с. — (Поэтическая библиотека).

Собрание стихотворений известного актёра и поэта, включающее также новые тексты. Поэзия Рецепттера наполнена в первую очередь историческим переживанием, иногда скатывающимся в публицистику, но в лучших текстах показывающая метаисторическое, растущее сквозь время тело культуры.

*<...> Зачем короткий путь в прощающем соседстве / с могилой наверху был так необходим. / В беспамятном снегу без мысли о наследстве / мы к солнцу повернём, не сравниваясь с ним <...>*

Евгений Ройзман. Стихи.

Екатеринбург: Премиум Пресс, 2006. — 64 с.

Сборник уральского поэта и депутата Государственной Думы. Лирика Ройзмана построена на мимолётных переживаниях и наблюдениях, принятых как должное — но не столько интимно, сколько остранённо-стоически.

*<...> Хочешь не хочешь — вокруг никого. / Да ты не понял — не здесь, а везде. / Кроме тебя. И тебя одного. / И твоего отраженья в воде.*

Анна Русс. Марежь: Книга стихов.

М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications, 2006. — 48 с. — (Серия «Поколение», вып. 15).

Первый сборник казанско-московского поэта, лауреата Большого слэма и «Дебюта» в номинации «Детская литература». Поэзия Русс в основе своей может быть разделена на «эстрадную» и «бумажную»; при всей условности подобного деления, стихотворения первого типа выглядят партитурами для чтения, вторые же, построенные скорее на минус-приёмах, предстают в книге более глубинными.

*Проснулась в случайной колыбели / хорошего поэта, подумала: / Я люблю его, я напишу о нём курсовую.*

Рыбы и птицы: Альтернативная поэзия Владивостока. Сборник / Сост. Т.Зима и Е.Васильева.

Владивосток, 2006. — 188 с.

Изданный ранее стараниями перебравшихся в Москву Марии Бондаренко и Алексея Денисова альманах-антология «Серая лошадь» №4 (М.–Тверь, 2001) представлял поэзию Владивостока именно как школу, хотя и не без определённой робости. Составители нынешней антологии, «Рыбы и птицы», включающей двадцать четыре приморских автора, настаивают на непохожести всех их друг на друга (во всём, кроме таланта) и, в то же время, на их «альтернативности», но не по отношению к Москве, официальным структурам, а по отношению к «самим себе». В самом деле, нежная психоделика Александра Белых и глубинная, истероидная метафизика Константина Дмитриенко, прямое высказывание Галины Петровой и шаманство Татьяны Зимы, жёсткое объектное письмо Алексея Сидорова и неинфантилизм Юлии Шадринной, — это не составляет единства. Поэтому данная антология есть именно портрет региональной поэзии, убедительный, полноценный, но весьма пёстрый.

*<...> воздух воздух мухоморный город цап-царап / цыпа-цып мой цуцик затрапезный — цыц / цыц скуловорот — / ни сожрать тебе меня ни выпить я / сдохла на сто лет вперёд (Т.Зима)*

Самарский верлибр. Свободный стих от поколения к поколению / Сост. Г.Г. Уланова; предисл. Ю.Б. Орлицкого.

Самара: ООО «Офорт»; Самарская областная юношеская библиотека, 2006. — 183 с.

Репрезентативный сборник самарского (и тольяттинского: от этого города представлены Айвенго, Ладо Мирания и Сергей Сумин; жаль, что нет Андрея Князева) свободных стиха. Несмотря на то, что для одних самарских поэтов верлибр является центральным методом, а для других находится на периферии творчества, сборник показывает картину этого поэтического региона в целом: от тонкой метафизики Галины Ермошиной и Александра Уланова до иронического минимализма Айвенго, от постметафоризма Сергея Лейбрада до брутально-ангажированного письма Георгия Квантришвили, от прозрачных притч Юрия Орлицкого до работы на грани мерцания смыслов Сергея Щелокова. Во втором разделе представлены молодые, малоизвестные поэты, среди которых хотелось бы отметить Семёна Безгинова и Юлию Плахотю. Из значимых имён пропущены в книге, помимо Князева, Света Сдвиг и Ольга Мальшина, что, впрочем, не портит общего впечатления от сборника.

*трамваев у нас нет / зато троллейбусов много / вот пожалуй и всё (Айвенго)*

Сапега. Сорок четыре.

СПб.: Красный матрос, 2006. — 60 с.

Сборник хайку Михаила Сапега, митька и директора издательства «Красный матрос». Автоиронические безыскусные миниатюры о бренности всего сущего. Книга дополнена рисунками другого знаменитого митька, В.Голубева.

*детство!.. летит / по-над полем футбольным / звонкий мальчишеский мат...*

Михаил Синельников. За далью непогоды: Избранные произведения. Стихотворения.

М.: Наталис, 2006. — 576 с.

Известный московский поэт предстаёт в этом своём избранном как автор оригинальных стихотворений — переводы Синельникова собраны в вышедшем одновременно томе под названием «Тысячелетний круг».

Поэтика Синельникова, часто называемого учеником Арсения Тарковского, из тех, что прямо связана с переводческой деятельностью поэта. Постакмеистическая чёткость соседствует в стихах Синельникова с восточной медитативностью (напомню: значительное число переводов поэт выполнил именно из восточных поэтов). Деталь — важный элемент синельниковской поэтики — не выпячивается как самодостаточный знак бытия, но проявляется в мерцающем ореоле. Предмет, подчас весьма экзотичный, остраняется (иронией ли, взглядом ли, пусть открытым, но принадлежащим тому, кто прибыл извне данной культуры); вместо романтического пафоса или парнасской высокомерной строгости предлагается, в сущности, вполне субъективный этюд.

*<...> Как пустыня тянется к пустыне, / Эти лица сблизиться хотят, / И столпами сходит воздух синий / На страну скитаний и утрат <...>*

Смена палитр: Поэтическая антология / Сост. Д.Давыдов, ред. В.Пуханов.

М.: Независимая литературная премия «Дебют»; Международный фонд «Поколение», 2007. — 192 с.

Очередной сборник поэтической номинации премии «Дебют», в котором представлены лауреаты, шорт- и лонг-листеры 2005 года, а равно и некоторые другие интересные молодые поэты. В сборнике — тридцать один автор из четырнадцати городов, поэты разного метода письма и разной степени известности. Неоконцептуалисты Евгений Паротиков и Вячеслав Корсак соседствуют с ведущими авторами «новой искренности» Татьяной Мосеевой, Светой Сдвиг, Михаилом Котовым, Петром Поповым, примитивисты Сергей Бочков и Сергей Горбачёв — с поэзией Вадима Кейлина, Владимира Лукичёва и Сергея Огурцова, в которой происходит синтез метафизики и телесности, максимально интертекстуальный Владислав По-



ляковский — с постпанком Тарасом Трофимовым, мистический почвенный авангард Аллы Горбуновой — с медитативным конкретизмом Елены Баженовой.

*15-го я прочёл в светской хронике, / что кумир моего детства мёртв. / Накануне, в пятницу, / он пустил себе пулю в лоб. // Сопоставив даты, я пришёл к выводу, / что именно тогда начался дождь, / который и не думал заканчиваться <...> (Женя Кузнецова)*

Наталья Стародубцева. Из общего вагона: Стихотворения / Сост. Ю.Казарин.

Екатеринбург: мАрАфон, 2006. — 40 с.

Сборник поэта из Нижнего Тагила, лауреата премии «Дебют» 2002 года. Пожалуй, Стародубцева — наиболее характерный представитель т. н. «нижнетагильского поэтического ренессанса»: жёсткость высказывания, плавающий гендер, постоянная, но не подчиняющая себе все уровни текста языковая и ритмическая игра, неофольклорные интонации, преодоление невозможности лирического высказывания в её стихотворениях взаимно уравновешены, не отклоняясь ни в сторону искусственного конструирования дискурса, ни в сторону наивной истероидности.

*Это — когда ни к чему не приспособишь начала, / Взглядом на голый перрон выйдешь, шатаясь, как вот — / что получилось. Итог: «я» тут совсем одичало, / переломав каблук, «ты» превратилось в живот <...>*

Александр Страхов. Пробуждение.

М.: Издательство Н.Филимонова, 2006. — 68 с.

Первая книга поэта из Бостона. Метод Страхова — глубинно-сосредоточенное, медитативное отношение к проблематике существования «я» и мира, при этом само письмо поэта крайне скупое и лаконичное. Излюбленная его форма — восьмистишие, целостностью текста синтезирующее тезис и антитезис строф (в этом смысле неожидан-

но сопоставима со стихотворениями Страхова поэтическая работа Натальи Горбаневской).

*Ладонью горнею отскоблен добела / Был день и дом, и лад был в этом доме, / А ночь, от глаз не менее светла, / Лежала на другой ладони. // Что вспоминать! Теперь ты гол, как перст, / И чертишь путь в ночи, и день твой чёрен. / Осталось только ждать, куда персть / Земных дорог не вычерпает череп.*

Евгений Туренко. Зablуждение инстинкта. Стихи из псевдоповести и другие тексты.

Екатеринбург: Издательство Уральского университета; Нижний Тагил: Союз, 2006. — 48 с.

Сборник ведущего нижнетагильского поэта. Поэтика Туренко, несущая в себе как «общеуральскую» жёсткость, так и вполне индивидуальное визионерство, построена на семантических разрывах и, одновременно, на сращении нескольких смысловых линий воедино (особенно это проявлено в пространственных текстах; короткие стихотворения, на контрасте, крайне лаконичны, но также полисемантически). Чрезвычайно показательной видится ссылка в одном из стихотворений на фигуру Бориса Божнева, поэта, работавшего как раз в такой «интровертно-аналитической» парадигме.

*Разве другое поймёшь, / точно — во сне углядишь, / как зачастую соврёшь — / не повторишь. // Не получается — зря, / плохо жалеешь себя, / от фонаря говоря, / до фонаря говоря.*

Борис Херсонский. Семейный архив / Предисл. А.Штыпеля.

М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 208 с. — (Поэзия русской диаспоры).

Первая изданная в России книга одесского поэта. Большую часть книги составляет цикл-хроника, давший название этой книге и выходявший на родине поэта в том же

виде (Одесса: Друк, 2006). Это — грандиозное эпическое произведение, описывающее сквозь фрагменты личностных историй тело еврейской культуры. «Семейный архив» дополняет цикл «Письма к Марине», также построенный на мотивах столкновения индивидуального и исторического. Следует сказать, что в данной книге, по сути дела, открывающей отечественному читателю замечательного поэта, не представлены иные, не менее интересные ипостаси его творчества: библейская поэзия, построенная на сложности взаимоотношений иудейского и христианского мифов, китайские стилизации и т.д.

*<...> На фотографиях той поры / они сняты по одному или по двое, / в различных сочетаниях, / но ни разу — все вместе. / Интерьер постоянен: старое кресло / у фанерного письменного стола / на фоне портьеры,*

*/ вышитой болгарским крестом / ещё до войны.*

Глеб Шульпяков. Жёлудь.

М.: Время, 2007. — 80 с. — (Поэтическая библиотека).

Вторая поэтическая книга известного московского поэта и журналиста. Поэзия Шульпякова, лежащая в постакмеистическом русле, в значительной степени описательна, посвящена переживанию культурно опробованных пространств и ландшафтов.

*<...> На римских руинах Манежа / гуляют столичные львы, / уносят столичные краны / на небо фрамуги «Москвы» <...>*

**Выпуски книжного приложения к нашему журналу (см. стр.176) в обзоры не включаются.**

## К Т О   И С П О Р Т И Л   В О З Д У Х

### Рейтинг профнепригодности

В этом месте должно было находиться посвящение критикессе Елене Невзглядовой, опубликовавшей в журнале «Вопросы литературы» (2006, №5) статью «Дочь будет-ля», в которой бессвязная брань в адрес Марии Степановой, Елены Фанайловой, Юлия Гуголева, Дмитрия Быкова, Веры Павловой предваряется методологической декларацией о принципиальном нежелании интересоваться в поэзии кем-нибудь, кроме себя: «Считаю ненужным и даже вредным анализировать произведение, становясь на точку зрения автора, по законам, которые навязывает авторский замысел». В качестве положительно-го примера (помимо Баратынского) в статье цитируется лишь одно стихотворение, неназванный автор которого — по странному стечению обстоятельств не кто иной, как муж критикессы Невзглядовой поэт Кушнер. Однако знакомство с журналом «Новое литературное обозрение» (№81), уделившим десяток страниц осторожно-уклончивому разбору псевдонаучной галиматии госпожи Невзглядовой, будто бы открывшей в книге «О стихе» некую «стиховую интонацию» (Тынянов перевернулся в гробу), навело нас на мысль о том, что общественное внимание, привлечённое этой женой своего мужа, и так уже превосходит всякие разумные пределы. По совокупности заслуг госпоже Невзглядовой присваивается вечное почётное место в нашем рейтинге профнепригодности, и впредь на страницах журнала «Воздух» её имя упоминаться не будет.

# А В Т О Р Ы

**Александр Авербух** (Тель-Авив; 1985). Публикации в Интернете. + **Михаил Айзенберг** (Москва; 1948). Книги стихов: Указатель имен (1993), Пунктуация местности (1995), За Красными воротами (2000), Другие и прежние вещи (2000), В метре от нас (2004); две книги эссе о поэзии; Премия Андрея Белого (2003). + **Анна Альчук** (Москва; 1955). Книги стихов: Двенадцать ритмических пауз (1994), СОВ СЕМЬ (1994), Движение (1999), не БУ (2005). + **Глеб Арсеньев** (Москва; 1936). Книга стихов: Стихи (1996); переводы средневековой китайской поэзии. + **Полина Барскова** (Беркли; 1976). Книги стихов: Рождество (1991), Раса брезгливых (1993), Методы (1996), Эвридей и Орфика (2000), Арии (2001), Бразильские сцены (2005); малая премия «Москва-транзит» (2005) + **Игорь Белов** (Калининград; 1975). Книга стихов: Весь этот джаз (2004). + **Янина Вишневская** (Москва; 1970). Публикации в альманахе Вавилон, журнале Новая Юность, в Интернете. + **Владимир Гандельсман** (Нью-Йорк; 1948). Книги стихов: Шум Земли (1991), Там на Неве дом (1993), Вечерней почтой (1995), Долгота дня (1998), Эдип (1998), Тихое пальто (2000), Новые рифмы (2003), Обратная лодка (2005). + **Линор Горалик** (Москва; 1975). Книга стихов и малой прозы: Не местные (2003); два романа, две книги non-fiction; молодежная премия «Триумф» (2003). + **Джори Грэм** (Jorie Graham; Кембридж (США); 1950). Книги стихов: Hybrids of Plants and of Ghosts (1980), Erosion (1983), The End of Beauty (1987), Region of Unlikeness (1991), Materialism (1993), The Dream of the Unified Field: Selected Poems 1974-1994 (1995, Пулицеровская премия), The Errancy (1997), Swarm (2000), Never (2002), Overlord (2005). + **Данила Давыдов** (Москва; 1977). Книги стихов: Добро (2002), Сегодня, нет, вчера (2006); премия «Дебют» (2000) за книгу прозы «Опыты бессердечия»; критические и литературоведческие

статьи во всех основных российских журналах + **Олег Дарк** (Москва; 1959). Книга рассказов: Трилогия (1996); критические и литературоведческие статьи в периодике. + **Дмитрий Дейч** (Тель-Авив; 1969). Книга прозы: Август непостижимый (1995); публикации в альманахах и сборниках, в Интернете. + **Петерис Драгунс** (Pēteris Draguns; Рига; 1976). Книга стихов: Inde (2003); переводы поэзии с русского (А.Пунте, С.Тимофеев, С.Ханин) и белорусского (В.Жибуль) языков. + **Галина Ермошина** (Самара; 1962). Книги стихов и стихотворений в прозе: Окно дождя (1990), Оклик (1993), Время город (1994), Круги речи (2005); переводы современной американской поэзии, статьи и рецензии в периодике. + **Виктор Ефимов** (Санкт-Петербург; 1970). Книги стихов: Сестра Исиды (1997), Песня Августе-Иве (1999). + **Александр Заполь** (Рига; 1974). Переводы сборников Мартса Пуятса «Двухзвездочные церкви» (2005), Карлиса Вердиньша «Титры» (2005, вместе с Л.Шакур), других современных латышских поэтов. + **Гали-Дана Зингер** (Иерусалим; 1962). Книги стихов: Сборник (1992), Адель Килька. Из (1993), Осаждённый Ярусарим (2002), Часть це (2005); книги стихов на иврите, переводы поэзии с иврита + **Юлия Идлис** (Москва; 1981). Книги стихов: Сказки для (2003), Воздух, вода (2005); премия «Дебют» в номинации «критика и эссеистика» (2004). + **Леонид Костюков** (Москва; 1959). Статьи о поэзии в журналах Знамя, Арion, Дружба народов и др.; две книги прозы, публикации стихов в периодике + **Владимир Кучерявкин** (Санкт-Петербург; 1948). Книги стихов: Танец мертвой ноги (1994), Вдалеке от кордона (1994), Треножник (2001), Избранное (2002). + **Гиля Лоран** (Москва; 1978). Книги стихов: Ж (2000, в рамках коллективного проекта), Voilà. Антология жанра (2004). + **Станислав Львовский** (Москва; 1972). Книги стихов: Белый шум (1996), Стихи о Родине

(2004); книга стихов и прозы «Три месяца второго года» (2003); книга рассказов, переводы американской поэзии; Малая премия «Московский счёт» (2003). + **Ирина Максимова** (Калининград; 1980). Книга стихов: Баблгамы обратно (2005). + **Дмитрий Мамулия** (Москва; 1969). Публикации в периодике и Интернете. + **Николай Мех** (Москва; 1984). Публикации в альманахе «Вавилон» (под псевдонимом Иван Ливб), в Интернете. + **Сергей Михайлов** (Калининград; 1970). Книга стихов: Новые песни западных славян (2004). + **Павел Настин** (Калининград; 1972). Книга стихов: Язык жестов (2005); премия «ЛитератураРентген» (2006) лучшему нестоличному куратору литературных проектов. + **Канат Омар** (Астана; 1971). Книги стихов: Это не книга (1989), Человек в квадрате (1990), К еще более бледным (1997), Сукно (1999), Замерзает вода (2002) + **Антон Очиров** (Москва; 1978). Публикации стихов в Интернете. + **Евгений Паламарчук** (Калининград; 1979). Публикации в альманахе «Вавилон», антологии «Братская колыбель», Интернете. + **Александра Петрова** (Рим; 1964). Книги стихов: Линия отрыва (1994), Вид на жительство (2000). + **Владислав Поляковский** (Москва; 1987). Публикации в журналах «Знамя» (стихи), «Критическая масса» (статьи), в Интернете. + **Игорь Померанцев** (Прага; 1948). Книги стихов: Стихи разных дней (1993), News (1998), Почему стрекозы? (1999), Семейное положение (2002), Те, кто держали нас за руку, умерли (2005); четыре книги прозы и эссеистики, радиопьес; премия имени Вяземского (1996) + **Дмитрий Пономарёв** (Калининград; 1973). Публикации в антологии «Нестоличная литература», журнале «Запад России». + **Пётр Савченко** (Москва; 1967). Публикации в альманахе «Хайкумена», в Интернете. + **Сергей Соловьёв** (Москва; 1959). Книги стихов: Зеркало отца (1987), Нольдистанция (1990), Дар смерти (1991), Пир (1993), Междуречье (1994), Птица (2002); три книги прозы. + **Евгений Сошкин** (Иерусалим; 1974). Книга стихов: Другие стихотворения (2000); заместитель главного редактора журнала «Солнечное сплетение» + **Мария Степанова** (Москва; 1972). Книги стихов: Песни

северных южан (2001), О близнецах (2001), Тут-свет (2001), Счастье (2003), Физиология и малая история (2005); премии журнала «Знамя» (1993), имени Пастернака (2005), Андрея Белого (2005). + **Сергей Ташевский** (Москва; 1965). Книги стихов: Край (2001), Соль. Пыль (2005). + **Андрей Тозик** (Калининград; 1959). Книга стихов: Река без имени (1996). + **Василий Филиппов** (Санкт-Петербург; 1955). Книги стихов: Стихи (1998), Стихотворения (2000), Избранные стихотворения 1984—1990 (2002); Премия Андрея Белого (2001). + **Елена Фанайлова** (Москва; 1962). Книги стихов: Путешествие (1994), С особым цинизмом (2000), Трансильвания беспокоит (2002), Русская версия (2005); премия Андрея Белого (1999), премия «Московский счёт» (2003) + **Наталья Хаткина** (Донецк; 1956). Книги стихов: Прикосновение (1981); От сердца к сердцу (1988); Поэмы (1998); Лекарство от любви (1999); Птичка божия (2000). + **Борис Херсонский** (Одесса; 1950). Книги стихов: Восьмая доля (1993), Вне ограды (1996), Семейный архив (1997), Post Printum (1998), Там и тогда (2000), Свиток (2002), Семейный архив (2006); стихотворные переложения библейских текстов + **Евгений Хорват** (Кишинёв–Гамбург; 1961–1993). Собрание стихов и прозы: Раскатанный слепок лица (2005). Два не вошедших в собрание текста публикуются В.Орловым, источник: РГАЛИ, фонд 3303, оп.1, ед.54. + **Эльке Эрб** (Elke Erb; Берлин; 1938). Книги стихов и дневниковых записей: Gutachten (1975), Einer schreit: Nicht! (1976), Der Faden der Geduld (1978), Trost (1982), Vexierbild (1983), Kastanienallee (1987), Winkelzüge oder Nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse (1991), Nachts, halb zwei, zu Hause (1991), Unschuld, du Licht meiner Augen (1994), Der wilde Forst, der tiefe Wald (1995), Mensch sein, nicht (1998), Leibhaftig lesen (1999), Sachverstand (2000), Lust (2001), Parabel (2002), die crux (2003), Gansesommer (2005). Премии имени Петера Хухеля (1988), Генриха Манна (1990), Иды Демель (1995), Эриха Фрида (1995) и др. + **Олег Юрьев** (Франкфурт-на-Майне; 1959). Книга стихов: Избранные стихи и хоры (2004); два романа, сбор-

## К Н И Ж Н О Е   П Р И Л О Ж Е Н И Е

Вениамин Блаженный.  
МОИМИ ОЧАМИ

Александр Скидан.  
КРАСНОЕ СМЕЩЕНИЕ

Гали-Дана Зингер.  
ЧАСТЬ ЦЕ

Александр Ожиганов.  
ЯЩЕРО-РЕЧЬ

Галина Ермошина.  
КРУГИ РЕЧИ

Сергей Морейно.  
ТАМ ГДЕ

Полина Барскова.  
БРАЗИЛЬСКИЕ СЦЕНЫ

Андрей Сен-Сеньков.  
ДЫРОЧКИ СОПРОТИВЛЯЮТСЯ

Алексей Кубрик.  
ДРЕВЕСНОГО ЦВЕТА

Виктор Полешук.  
МЕРА ЛИЧНОСТИ

Александр Беляков.  
БЕССЛЕДНЫЕ МАРШИ

Валерий Нугатов.  
ФРИЛАНС

Константин Кравцов.  
ПАРАСТАС

Игорь Булатовский.  
КАРАНТИН

Мара Маланова.  
ПРОСТОРЕЧИЕ

Елена Сунцова.  
ДАВАЙ ПОЖЕНИМСЯ

Бахыт Кенжеев.  
ВДАЛИ МЕРЦАЕТ ГОРОД ГАЛИЧ

Андрей Тавров.  
САМУРАЙ

Валерий Земских.  
ХВОСТ ЗМЕИ

Данила Давыдов.  
СЕГОДНЯ, НЕТ, ВЧЕРА

## П Р О Д А В Ц Ы   В О З Д У Х А

МОСКВА

*Пироги*  
ул.Никольская, д.19/21

*Пироги*  
Зеленый пр-т, д.5/12

*ОГИ*  
Потаповский пер., д.8/12

*Фаланстер*  
Малый Гнездниковский пер., д.12/27

*Книжная лавка Литинститута*  
Тверской б-р, д.25 стр.2

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

*Книги и кофе*  
6-я Советская ул., д.25

РОССИЯ

[www.vavilon.ru/order](http://www.vavilon.ru/order)

ЗАГРАНИЦА

[www.esterum.com](http://www.esterum.com)

# ВОЗДУХ

журнал поэзии

4/06