

Д К

№ 1

главный редактор:

Дана Курская

редакционный совет:

Олег Бабинов

Игорь Силантьев

Вадим Седов

почта: *dana@romanovevent.ru*

сайт журнала: *www.journaldk.ru*

дизайн и вёрстка:

Дмитрий Макаровский

фото обложки:

Игорь Силантьев

дизайн обложки:

Александр Прокофьев

Тираж: 300 экз.

УДК

ББК

Д11

Д11 ДК. № 1 — М.: 2019. — 84 с.

ISBN

© Авторы, 2019

Содержание

ПА РА Д Н А Я Л Е С Т Н И Ц А

<i>Дана Курская. От главного редактора.</i>	4
<i>Олег Бабинов, Игорь Силантьев, Вадим Седов.</i>	
<i>От Блинкома</i>	4

Стихи и проза

А К Т О В Ы Й З А Л

<i>Аля Хайтлина. Мама на даче (стихи)</i>	7
<i>Дмитрий Плахов. Бобры (поэма)</i>	14

С Е К Ц И Я К А П О Э Й Р Ы

<i>Петр Матюков. Чапаев (стихи)</i>	17
<i>Андрей Мартынов. Шаламов (стихи)</i>	22

Т А Й Н А Я К О М Н А Т А

<i>Дарья Бобылёва. Нечто (рассказы)</i>	27
---	----

С И Б И Р С К И Й Б Л Ю З

<i>Юлия Пивоварова. Птица (стихи)</i>	35
<i>Станислав Михайлов. Собака Пастернака (стихи)</i>	40
<i>Антон Метельков. Голуби у ГПНТБ (стихи)</i>	45

Р А З Б Л О К И Р О В К А

<i>Борис Мирза. Противная обезьяна (рассказы)</i>	47
<i>Елизавета Клиорина. И сразу показалось, что зима (стихи)</i>	53
<i>Елена Минкина. Что-то личное (стихи)</i>	56

Критика и литературоведение

М Е Х А Н И К С Ц Е Н Ы

<i>Данила Давыдов. О поэзии — частное и общее</i>	59
---	----

От главного редактора

Дана Курская

Помню, еще бабушка рассказывала — перед Новым годом в ДК всегда устраивали какие-то карнавалы — все бегали в масках, мишуре, звучала музыка, пахло мандаринами и спиртным, ничего толком не было ясно, но все были счастливы.

В эпоху закрывающихся толстых литературных журналов вряд ли мы, четверо лихих разгильдяев, сможем что-то кардинально поменять, любовно учредив свое собственное толстое литературное детище — бумажная эпоха уходит, печально шурша на прощание. Но вот этот счастливый бессмысленный карнавал... Пусть он продолжается. Перед Новым годом. Перед новой жизнью. Всегда.

От Блинкома

Олег Бабинов

Дорогой читатель!

Ты держишь в руках или, что более вероятно, видишь на экране компьютера или смартфона первый, пилотный номер литературного журнала «ДК». Что же побудило нас — Дану Курскую, Игоря Силантьева, Олега Бабинова и Вадима Седова — на то, чтобы испечь этот блин (и, конечно, ты скажешь комом, но первый всегда комом: именно поэтому у нас не редколлегия, а Блинком)?

Во-первых, то, что в наше время каждый второй литературный инвалид взялся за издание журнала «Литературный инвалид» (зачёркнуто — Блинком не одобрил, оборотившись на себя).

Вторая попытка формулирования миссии с нуля. Во-первых, мы хотим прославиться (зачеркнуто — Блинком не одобрил, ибо что нам слава мирская, а важно нам прогреметь звонким кимвалом в вечности).

Итак, мы создаем альтернативу олигополии журналов, издающихся со времен генсеков, непотизму и идейности журналов, издающихся со времен после генсеков, и онлайн-анархизму журналов новейших.

Для нас важно открывать для тебя, читатель, авторов достойных, но редко издающихся в профессиональной периодике. Тех, на пути которых к тебе, читатель, либо сидит несменяемый десятилетиями редактор, либо доступ заблокирован лезущей по головам и спинам литтусовкой. К таким авторам первого номера относятся, например, Елена Минкина, Елизавета Клиорина и Андрей Мартынов. У некоторых из этих авторов есть несомненная история успеха

в интернете: таковы стихотворение «Мама на даче» Али Хайтлиной или ставший «русским народным рассказом» в Одноклассниках и Вконтакте «Мост для Поли» Бориса Мирзы. Эти авторы не обязательно молоды (Андрей Мартынов, например, начал писать стихи в зрелом возрасте): для нас важен факт их незаслуженной не- либо недо-раскрученности: мы становимся, читатель, мостиком между ними и тобой.

Будучи журналом московским, мы активно открываем наши страницы авторам из Русского Зарубежья (уже упомянутая Аля Хайтлина) и, что мы видим наиболее важным, из русских регионов. В этом номере у нас большим блоком представлена Западная Сибирь: Юлия Пивоварова, Станислав Михайлов, Антон Метельков, Пётр Матюков. В будущих номерах к Сибири добавятся и другие регионы.

Что касается эстетических и идеологических предпочтений, ты мы против как догматического единства, так и излишней застенчивости. Наш журнал не почвеннический и не прогрессистский, но и не гуляй-поле. Он — поле для диалога, а то и для столкновения авторов разных (даже и противоположных) убеждений. Именно поэтому у нас «Чапаеву» Петра Матюкова противостоит «Варламов» Андрея Мартынова.

Мы, конечно, понимаем, что львиная доля литературного процесса происходит в столицах, и не собираемся столичных авторов игнорировать. Мы ориентированы на авторов зрелых (и полновесных участников литпроцесса), но не вполне добившихся самого широкого признания (с чем мы им и намереваемся в меру сил помочь), но не будем забывать и про авторов молодых (в следующих номерах). В этом номере у нас премьера поэмы «Бобры» Дмитрия Плахова и нескольких миниатюр прозаика Дарьи Бобылёвой.

В нашем Блинкоме все поэты, и потому крен в сторону поэзии (в противовес иным литературным жанрам) в первом номере неизбежен. Мы будем в следующих номерах этот крен исправлять — в первую очередь, за счёт увеличения объема нашего издания.

Размышлениями о контексте современной русской массовой поэзии делится в нашем номере известный литературовед и критик Данила Давыдов. Его статья является переработкой цикла заметок, написанных для Открытого чемпионата Балтии по русской поэзии 2019 года — поэтического конкурса, ежегодно проводимого рижским поэтом и культуртрегером Евгением Орловым. Наш Блинком планирует в будущем учредить призы для победителей и участников этого конкурса (а также для Кубка мира по русской поэзии, также проводимого Евгением Орловым). Мы думаем о призах и для участников других достойных и интересных литературных конкурсов.

Желаем тебе, друг, хорошего чтения!

С уважением,
Блинком

Игорь Силантьев

Почему ДК?

Наверное, потому что на обложке журнала вы видите дом культуры.

Дом культуры в поселке городского типа. Типа, городского. В Москве, что ли? Ну, может, где-нибудь в Текстильщиках. Или сразу за Москвой, в Железнодорожном, за трубами.

И как положено: кружок пения, кружок игры на баяне, какой-то гимнастический кружок, и кружок литературы. Лично я бы завел еще кружок чертовщины, но меня не пускают в дом культуры.

Этот дом культуры, он и так весь в кружках.

Самодетельности.

Те, кому это не нравится, промолчите, пожалуйста. Мне и самому это не очень нравится, ну и что?

ДК—это заведение безыскусное, но протоптанное вдоль и поперек первыми шагами к искусству.

Хорошо, а что дальше?

А дальше проломы на легком, на светлом, на темном ноябрьском льду—попробуй, перейди уже ручей! А потом куда-то вверх, в непролазные кусты.

В преодоление самодетельного. В преодоление дома культуры.

Но важно не утратить исходной позиции.

Позиции открытого предстояния детской окончательной истине.

На окраине поселка городского типа, который Текстильщики, а может, и Железнодорожный, мальчишки высматривают в небе старенький кукурузник, из которого глупо выпадают парашютисты. А потом на пути к заводу поперек их несмелой еще жизни встают трубы, которые у забора, с оборванной изоляцией, теплые такие твари, на которых можно просидеть, побыть целую жизнь и целый век.

Вот тут оно главное.

Но потом наступает утро. И я, пока все еще спят, даже дворник, выхожу из подъезда и безнаказанно, зло пинаю мусорные баки и опрокидываю их, и горько предо мной рассыпается мертвый мусор. И...

Далее много еще чего написано и зачеркнуто, поэтому неразборчиво.

ДК.

Вадим Седов

В последние годы не оставляет впечатление, что институт толстых журналов по преимуществу служит для канализации текстового потока, генерируемого карьерными литераторами в целях подтверждения своего статуса в среде себе подобных. Практически мы имеем дело не с русской литературой, а с фольклором малой народности «пишущие». При поиске материалов для первого номера «ДК» мной двигало желание сделать журнал для чтения, а не для презентации жюри, оргкомитетам и рядовым коллегам в составе списка публикаций.

Аля Хайтлина

Мама на даче

стихи

Аля Хайтлина о себе:

«Родилась и выросла в Петербурге, с 2012 года живу в Германии. По образованию филолог, по роду деятельности — тоже. Живу тихо, ращу дочь, использую слова и ритм для формулировки всего, что вокруг меня происходит.»

Пролог

Лампы выключили. Только
Тени странных насекомых
Разбегаются от света небольшого ночника.
Сказка лезет вон из книжки вся в картинках незнакомых,
Выбирается на сцену, незнакомую пока.

Что за сказка? Что за время за лесами голубыми?
За морями, где ночами светят рыбы-фонари?
Начинаем: жили-были. Как обычно, жили-были.
Или, может быть, иначе? Вот, к примеру:

Раз
Два
Три,

Вот, к примеру, шили-пили.
Королевские портные
Королеве сочиняли кринолин для карнавала,
Расшивали шелкопряды платье нитками цветными,
Мышка с тёмными глазами им катушки подавала.

Вот иголки и булавки выползают из-под лавки
Загораются на солнце, словно золотые шпили,
Вот почти готово платье, у портных устали лапки,
Что же будет? Но посмотрим,
Может быть, не шили-пили?

Может, скажем, ели-пели?
Вот бродячие артисты
На костре обед согрели,
Суп вскипает золотистый

Вот со скрипкой старый клоун, песней в сердце поцелован,
 Входят на руках в кибитку маленькие акробатки,
 Спит скворец в блестящих перьях на плече у птицелова,
 Лес шумит и пахнет тайной.
 Что случится? Вот загадка.

Или, может, пряли шали?
 Или ложкой снег мешали?
 Или рисовали город тонкими карандашами?
 Ждут отмашки королевы, акробаты, кошки-мышки,
 Над почти уже уснувшими в подушках малышами,

Начинается, скорее, видишь, выключили лампы,
 Вот и тени насекомых кланяются:

Раз,

Два

Три!

Доедают суп артисты, у портных устали лапки,
 Что-то будет, что-то будет, закрывай глаза.
 Смотри.

Такой день

В тот день, когда мурашки бегали
 В носу

От пыльной теплоты,
 Когда по небу плыли белые
 Драконы, гуси и коты,

Когда обедали без ругани
 И каждый ел, чего хотел
 Когда черешни стали круглыми
 И раскраснелись в духоте,

Когда дрозды таскали палочки,
 Разважничавшись до хвостов,
 Когда сирень четырёхпалая
 Искала пятый лепесток,

Когда всё гиблое и зяблое
 Вдруг стало тёплым, как щенок,
 Когда завязывались яблоки,
 Пока с мизинец толщиной,

В тот день, когда пионы треснули,
 Цветами став из овощей,

В тот день, пожалуй, интересного
 И не случилось вообще.

Малиновый и голубой

Ты куда—говорили—без шапки, случится отит!
Ты куда—говорили—опять заниматься не тем?
Я лечу на качелях и тень от качелей летит
Я придумала тени красивое имя Летень,

Это тень от летанья и лета размером с арбуз,
Это тень аэробуса к морю с ракушечным ртом,
Я бегу заниматься не тем—чуть железным на вкус,
Я почти что великий магистр наук не о том.

Мы качались с Летенью и ветром, пока он не стих,
Вечер пахнет малиной, за ухом пульсирует боль,
Это ветер застрял, и пускай называют—отит,
Это ветер качельный—малиновый и голубой.

Предновогоднее

Белка взглянула с ветки и загрустила:
За ночь трава поникла и захрустела.
Так почему-то принято у растений—
Тут же мертветь от малейшего декабря,
Как ты ни ободрай их, что ты ни делай,
В пыль превращаются просто от слова «белый»,
Что же, это их выбор. А выбор белок—
Это их поведение не одобрять.

Глупые. Лёд залатает в дупле прорехи,
Слаще будет рябина, нежней орехи,
Самый плюгавый в таком щеголяет мехе—
Хоть отправляй на выставку, расчесав.
И Новый год, конечно, не за горами,
Первый подарок вручили уже заранее:
Ночь начинается, сказочно загораясь,
В миг, когда ранний день ещё на часах.

Вольно же было беднякам обычным летом
Так суетиться, таким разливаться цветом,
Что не осталось сил оказаться в этом
Царстве расчерченных контуров и теней,
Дождь поливал их—но до смерти не полил их,
Солнце палило—но всё же недопалило,
Сами упали, будто бы предрекли им,
Лишь потому, что стало чуть-чуть темней.

Те, кто всё время излишне переживают,
Те холода порой не переживают,

Слишком горячие—слишком уж остывают,
 Так что потом уже и не отогреть.
 Юные листики, маленькие цветочки,
 Те, кто тянулся дальше, казался тоньше,
 Точно не справятся, то есть замёрзнут точно,
 А ведь замёрзнуть—то же, что умереть.

Видимо, им и вправду того хотелось.
 Белки не одобряют их мягкотелость,
 Да и подарков не хватит для всех растений,
 Разве что, может, орехов. Впрочем, и тех.
 Тихо там, где звенели, там, где жужжали.
 Сами хотели. Но белке немного жаль их.
 Падает ягода в снег, её провожает
 Капля.
 Но замерзает, не долетев.

Овсяное

что делать в этой трепетной картинке,
 где солнце светит в тоненькую марлю
 где дверь скрипит, усы особой формы
 у тараканов и у огурцов
 часы решили здесь ещё натикать
 минуту дополнительную, мямлит
 приёмник допотопный что-то фоном
 и капает вода. тик-так, цок-цок.

я сяду, подперев рукою щеку
 на узкую кровать без покрывала,
 но с одеялом байковым с оленем,
 таких не выпускают больше, жаль.
 возьми пригоршню неба, что ещё ты
 сумеешь вынести оттуда, мало:
 шиповник, мёд, разбитые колени,
 горячая труба, теплоцентраль

заняться чем. сходи за гниловатой
 черникой у заброшенного клуба
 там папоротник жёсткий до подмышек
 какое там, до пояса теперь
 там можжевельник бурый и лохматый
 и пахнет дальним озером и лугом
 и пеплом, и как будто кто-то дышит
 прерывисто и хрипло о тебе.

тик-так. цок-цок. и марля чуть трепещет
 так дышат перед тем, как просыпаться
 но сон водой болотной обступает
 и тянет вниз и ты уходишь вниз
 но путь твой не тернист, он так, репейчат
 в нём папоротник, шлёпанцы и танцы
 в нём сломанная тайная купальня,
 кувшинки. да, репейчат, не тернист
 что делать в этих трепетных обрывках
 выныривай скорее, просыпайся
 комар серьёзный, будто стоматолог,
 нацеливает тонкую иглу
 вот ты и встал. во рту черничный привкус,
 пригоршня неба сжата между пальцев
 и маленький репейник без иголок
 лежит на тёплом солнечном полу

Василёк

Я не просто так устал, не просто лёг,
 Не затем, чтоб вы ругались и не шли.
 Я смотрю, как прорастает василёк
 Сквозь запекшуюся корочку земли.

Как он вытянулся за день, за вчера,
 В лепестках обрывки тени — ободком,
 Как ползёт в нём опьяневшая пчела,
 К серединке приникая хоботком.

Я гляжу из-под опущенных ресниц:
 Шмель в полёте неуклюжий, как рояль,
 Солнце медленно соскальзывает вниз
 И смущённо розовеет по краям.

Извините, в описаньях не силён,
 Если вам меня нетрудно извинить.
 Я смотрю, как прорастает василёк,
 И земля вокруг тихонечко звенит,

Как цепляется тяжёлая пчела
 За худую голубую пятерню.
 Вы идите, у меня ещё дела.
 Пусть он вырастет.
 Тогда я догоню.

* * *

Мама на даче, ключ на столе, завтрак можно не делать. Скоро каникулы, восемь лет, в августе будет девять. В августе девять, семь на часах, небо легко и плоско, солнце оставило в волосах выцветшие полосы. Сонный обрывок в ладонь зажать, и упустить сквозь пальцы. Витька с десятого этажа снова зовет купаться. Надо спешить со всех ног и глаз — вдруг убегут, оставят. Витька закончил четвертый класс — то есть почти что старый. Шорты с футболкой — простой наряд, яблоко взять на полдник. Витька научит меня нырять, он обещал, я помню. К речке дорога исхожена, выжжена и привычна. Пыльные ноги похожи на мамины рукавички. Нынче такая у нас жара — листья совсем как тряпки. Может быть, будем потом играть, я попрошу, чтоб в прятки. Витька — он добрый, один в один мальчик из Жюля Верна. Я попрошу, чтобы мне водить, мне разрешат, наверно. Вечер начнется, должно стемнеть. День до конца недели. Я поворачиваюсь к стене. Сто, девяносто девять.

Мама на даче. Велосипед. Завтра сдавать экзамен. Солнце облизывает конспект ласковыми глазами. Утро встречать и всю ночь сидеть, ждать наступления лета. В августе буду уже студент, нынче — ни то, ни это. Хлеб полужесткий и сыр с ножа, завтрак со сна невкусен. Витька с десятого этажа нынче на третьем курсе. Знает всех умных профессоров, пишет программы в фирме. Худ, ироничен и чернобров, прямо герой из фильма. Пишет записки моей сестре, дарит цветы с полочки, только вот плаваю я быстрее и сочиняю лучше. Просто сестренка светла лицом, я тяжелей и злее, мы забираемся на крыльцо и запускаем змея. Вроде они уезжают в ночь, я провожу на поезд. Речка шуршит, шелестит у ног, нынче она по пояс. Семьдесят восемь, семьдесят семь, плачу спиной к составу. Пусть они прячутся, ну их всех, я их искать не стану.

Мама на даче. Башка гудит. Сонное недеянье. Кошка устроилась на груди, солнце на одеяле. Чашки, ладошки и свитера, кофе, молю, сварите. Кто-нибудь видел меня вчера? Лучше не говорите. Пусть это будет большой секрет маленького разврата, каждый был пьян, невесом, согрет, теплым дыханьем брата, горло охрипло от болтовни, пепел летел с балкона, все друг при друге — и все одни, живы и непокорны. Если мы скинемся по рублю, завтрак придёт в наш домик, Господи, как я вас всех люблю, радуга на ладонях. Улица в солнечных кружевах, Витька, помой тарелки. Можно валяться и оживать. Можно пойти на реку. Я вас поймаю и покорю, стричься заставляю, бриться. Носом в изломанную кору. Тридцать четыре, тридцать...

Мама на фотке. Ключи в замке. Восемь часов до лета. Солнце на стенах, на рюкзаке, в стареньких сандалетах. Сонными лапами через сквер, и никуда не деться. Витька в Америке. Я в Москве. Речка в далеком детстве. Яблоко съелось, ушёл состав, где-нибудь едет в Ниццу, я начинаю считать со ста, жизнь

моя—с единицы. Боремся, плачем с ней в унисон, клоуны на арене. «Двадцать один»,—бормочу сквозь сон. «Сорок»,—смеется время. Сорок—и первая седина, сорок один—в больницу. Двадцать один—я живу одна, двадцать: глаза-бойницы, ноги в царапинах, бес в ребре, мысли бегут вприсядку, кто-нибудь ждет меня во дворе, кто-нибудь—на десятом. Десять—кончаю четвертый класс, завтрак можно не делать. Надо спешить со всех ног и глаз. В августе будет девять. Восемь—на шее ключи таскать, в солнечном таять гимне...

Три. Два. Один. Я иду искать. Господи, помоги мне.

Дмитрий Плахов

Бобры

Поэма

Дмитрий Плахов родился во Львове в 1972 году. По образованию биолог-географ. Член Союза писателей Москвы. Публиковался в журналах «Арион», «Современная поэзия», «Litera_Dnepr», «Сибирские огни», «Урал», «ШО», «Аврора», «Зинзивер», «Бельские просторы» и др. Автор поэтических книг «Черношвейка», «Tibi et igni» и «Вымирание видов». Дипломант Волошинского конкурса и конкурса им. Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай». Живет в Москве.

Давайте говорить о чем-нибудь.
Давайте будем сестрие и братие. Нам застит глаз бессмысленная муть.
Болотная, больная
демократия.
Стремись за МКАД,
там царствуют бобры.
Их мышечный каркас — краса России.
Они честны. И зубы их — резцы.
В их жопах расположены крестцы!
Бобры красивы.

.....

Бобры хитры. Они порой коварны. Вот лес. Вот насыпь. Вот
состав товарный. Грохочет, мчит. Вдруг на путях бревно.
Локомотив летит
в кювет.
За ним вагон угля, пузатые цистерны
с бензином и азотной кислотой.

Армагеддон. Фарсалия. Погибель всех нужд и чаяний народного хозяйства.
И бизнеса.
И мутных махинаций.
И вред для окружающей среды.

Всё тлен. И фарш. Потом инспекция приходит, два интенданта на дрезине,
один плешив и одноглаз как Один,
их двое, не один, но что с того.
Они электрики. Они в суконных шапках.
Они посланцы
оба в пустоту.

Бобры умны. И не хотят ударить
нам прямо в лоб. Они пройдут по флангу. Затопят пойму,

подгрызут столбы. Они вернут подобно бумерангу
всё то, чем отродясь терзались мы.

Экспансии заслон, и враг прогресса,
они спецназ затопленного леса.

.....

Рассказывал мне егерь Соколов
красавец, как в «Столбцах», под
газировку (в сифон загнали спирт), про все мирское,
и горнее, и долнее, про агрохолдинг «Красный луч»,
про сенокосы, про косы беженки-киргизки Наргизы.

Её нашли в лесу. Она успела
подать нам признак жизни, и
истлела на наших округлившись
глазах. А рядом на раскисшей бурой глине был отпечаток плоского хвоста.

Убийцу не искали. Пастушок,
свиной подпасок, пасынок суглинка,
был признан крайним, кто ее
видал во всей фертильности бродячей самки. Dixi.

Его забили кольями на праздник
святого воздвижения Креста.
Село пьянело. Бабы волокли
своих бухих сожителей подальше от магазина, мышцы
баб бугрились, их ноги попирали бурозём.

Я там бродил, и ветви бересклета не пощадили гладь моих ланит.
Что нужно здесь редактору журнала «Вопросы мироздания»,
зачем он,
природе чуждый, бродит меж холмами, пронзатель gland,
любимец Аонид?

Ночь властвует. Душа полна
Тобою.

Ты был распят.

Но Ты живой. И звезды

над озером мерцают и парят.

Но комаров уж нет. И люди дремлют. Уснуло всё.

И лишь бобры

не спят.

.....

Мы выпили по пятой. Соколов,
опять на тему съехал, замочив в рассоле свой вислый ус,

и стал в тот миг похожий
на лидера фолк-группы «Песняры».

Он продолжал:

Бобры, как партизаны, пускают
под откосы поезда.

Недавний случай в Ликино-Дулёво. И в Шатурторфе тоже.

И вообще. Насилуют подвыпивших крестьянок,
затаскивают в хатки,
до утра
осклизыми носами тычут в матки...

Во что не верится,
поскольку хер бобра
наврядли ищет от
добра добра.

-Нет! Соколов ударил по столу
пудовым кулаком,
-Я видел сам! С района приезжал следак Бурёный.
Шептался он с главой администрации, а после
с попом-расстригой
(вроде не расстрига тот поп,
но ходят слухи), так вот,
их вид был бледен,
поп ушёл в запой...

.....

Следак уехал. Вече разошлось. Оно по сути и не собиралось.
На хólмах Грузии лежит
ночная мгла. Уснуло всё.
С трудом уснул Джон Донн.
Уснул Жан Жак.
Уснула проститутка
на Рижской трассе. И блокпост.
И сотовая вышка. И компост.
И лишь бобры, они не спят.
Не спят.
В их дёснах зуд.
Они грызут.
Грызут.

Петр Матюков

Чапаев

стихи

Пётр Матюков родился в 1971 году в Новосибирске, живет в Бердске.

Работает программистом. Печатался в журналах: «Дружба народов», «Наш современник», «Огни Кузбасса», «После 12», «Химия и Жизнь», «Порог».

* * *

я представитель пасмурной природы
когда в сердцах насупился февраль
когда собака уличной породы
обнюхивает уличный фонарь

когда фонарь восходит над страной
так тускло не по-нашенски горя
когда бродяга бродит под луною
но это фонарю до фонаря

когда февраль бродяга и помойка
и найден недоеденный хот-дог
и в прошлом горбачёв и перестройка
а впереди распущенный цветок

когда прибьют за чистую монету
когда в висках и в сердце стук колёс
когда бродяга ляжет на планету
когда февраль фонарь и лижет пёс

* * *

выхухоль руки упирает в бока
выхухоль прищуривается на рыбака
дескать кто это нарисовался такой
выхухоль спрашивает
вы хухоль?

у рыбака в ведёрке сарожки и караси
на клеёнке бутылка и баночка иваси
с такими снастями ни Бога ни чёрта
но он крестится уже раз четвёртый

а этот рыбак самый простой рыбак
иногда он пишет что в стране бардак
хотя в целом-то парень и неплохой
выхухоль переспрашивает
хухоль?

выхухоль смеётся и поправляет прядь
выхухоль нарезает водную гладь
выхухоль глазом косит бесстыжим
рыбак наостряет лыжи

* * *

а это не регги а это сибирский метод
метод песни и пляски метод песни и встряски
никаких таких особенных алгоритмов нету
просто становимся в круг одеваем повязки
на глаза повязки
становимся в круг
метод сибирской встряски
еще надо стучаться в бубен
это не карты и это не масти
не заходите с бубен
не разевайте пасти
стойте тряситесь это сибирский метод
вы не спасётесь но других вариантов нету
если воткнули перья пушистые перья
в волосы или куда вы втыкаете перья
вы уже мастер а не пустой подмастерье
лучше если это будут совиные перья
и надо еще играть на варгане играть на варгане
играть на варгане и чтобы дрожало небо
и небо дрожало ведь это сибирский метод
не регги какое-то не непонятное там

* * *

только пятки сверкнули как лампочки
только ветер дунул вослед
и остались пляжные тапочки
и с вещами еще пакет

и лежало это под деревом
будто сломанный механизм
и бродяга утром примеривал
из пакета чужую жизнь

* * *

сторож Сергеев на кладбище
не кушает фуа-гра
сторож Сергеев на кладбище
представитель добра
хотя его упростил известный
некоторым
Гребенщиков
сторож Сергеев не слушает песни
временщиков

он выходит в ночное дежурство
сосредоточен и прост
перемещается шустро
между крестов и звезд

чу
насторожилось ухо
дрогнули мышцы промежности
чу
переползает старуха
используя складки местности

и сторож Сергеев кричит старухе
товарищ умерьте прыть
не положено ползать на брюхе
а если станете рыть
не посмотрю еще что вы пожилая
пальну вам солью на счет
будете говорить жила я

неплохо
да дернул черт

копейка к копейке в кружке
с миру по кружечке
мелькает проворное тело старушки
скрипят зубы старушечьи
и никакого тебе ответа
полный игнор
и понимает Сергеев что это
не разговор
поди разберись чего она хочет
и для чего ползет
и он скручивает старую скотчем
и в сторожку несет

а в сторожке отдельные кладовые
из оцинкованного листа
для тех кто из-под звезды и
для тех кто из-под креста
и стоят со звездами разные
и с орлами вразброд
слева белые справа красные
или наоборот
и стоят старые и молодые
и совсем без кокард
в лаптях
лохматые
или завитые
разные там стоят

и Сергеев смотрит на них без истерик
но морщится опять и опять
понимает что все это не измерить
простым умом не объять
ставит старую в нужное место
достает айфон из штанин
записывает
неизвестно куда ползет этот мир

Чапаев

Чапаев стучит костяшками
Потом пинком открывает дверь
Выглядит так как будто ходил за тридевять с лишним земель
Охранники клуба катаются воют держатся причинных мест
С Чапаевым связываться не стоит Чапаев глядит окрест
В клубе музыка и дурманы розовые миры
Но кто-то кричит смотрите парни какое-то Че С Горы
И кто-то смотрит ловит глазами жесты его руки
И даже придерживает заранее зачем-то свои портки
Чапаев медленно выговаривает странное слово засим
Чапаев медленно устанавливает на барную стойку «Максим»
Чапаев не страшный одет не в черное нету при нем косы
Но строчит пулемёт строчит пулемёт смеётся Чапаев в усы
И пули летят размазанным веером в телах прожигают путь
Пули насквозь пробивают доллары толкают бумагу в грудь
Выходят из тела летят в офшоры в подставные счета
Строчит пулемёт и как бы считает тщета тщета тщета
Во рту у Чапаева водоросли в глазах русская печь
Он мог бы забить на все на это и просто на дно залечь
Чтобы спокойно вести беседы с одним утонувшим бобром
Да вот бобер проболтался ему про Россию нефть и Газпром
И когда кончается пулеметная лента как припас на посту
Чапаев сворачивает самокрутку вдыхает дым в пустоту
Потом выходит в Московскую ночь тянется дымный нимб
И он идёт к новому клубу и Петька идёт с ним

Андрей Мартынов

Шаламов

стихи

Андрей Мартынов родился в 1957 году. Москвич. По происхождению — музыкант.

По образованию тоже. Играл в различных эстрадных коллективах.

В начале девяностых ушёл в бизнес. Стихи начал писать лет восемь назад.

До этого поэзией не интересовался. Прошлым летом своими руками построил дом в Тульской области, где теперь и проживает с женой и котом.

* * *

я жил как все
один из прочих
влачил тащил работал пил
и вдруг
проснувшись среди ночи
неимоверно ощутил
как лошадь белая
и речка
и ветхий яблоневый сад
и оловянных человечков
неубиваемый отряд
и ёжик родом из тумана
и коленкорový портфель
и рама чистая
и мама —
все где-то
ждут меня
теперь

* * *

мы идём за синекурой
глупой птицей
синей курой
что нахохлившись понуро
неизвестно где живёт
чтоб стоптав вконец котурны
взять её на понт гламурный
и содрать с неё три шкуры
и набить себе живот

цель ничто
в погоне смысл
в ней разгадка букв и чисел
чтоб проникнуть в эти выси
неподвластные уму
человек из чрева вышел
взял с боями перемышль
показал всем шишел-мышел
и опять ушёл во тьму

где найдём родные дали
на майорке ли
в непале
на грудях ли тёти вали
с автобазы номер пять
чтоб лежать и видеть звёзды
не меняя стран
и позы
а когда придут морозы
благодарно умирать

* * *

здесь не водится чудь
но всё чудится водь
и нельзя ни чуть-чуть
никогда ничего

здесь воруют причал
но не чалится вор
и нет проку в речах
что речёт прокурор

здесь сотрут до кости
но за труд не скостят
а рождённый ползти
будет в сказках крылат

здесь тиранов на грудь
колют вместо отцов
и на всякое — будь
отвечают — готов!

* * *

жили-были
любили
копили
запасали как чувствуя впрок
грозовые июльские ливни
и алеющий майский восток

драгоценные зёрна сомнений
и целебные капли обид
составлялись в единые звенья
в целом всё же прекрасной цепи

небосвод был высок и незыблем
и никто не боялся войны
нам казалось
другие погибнут

а другим
всё казалось
что мы

* * *

всё до рваного тельника
до значка стройотряд
до креплёного терека
и фетяски для баб

до помпезного балчуга
где аванс был зарыт
до спидолы не гаснувшей
от зари до зари

до трамвайного скрежета
у покровских ворот
до писателя брежнева
до сациви и шпрот

до играющей блёстками
новогодней пурги
заберу с собой господи
а тогда уже
жги

* * *

на потолке от абажура круг
по телеку концерт и пьеху кажут
потом все выпьют чаю и уснут
но часовые родины на страже

синеет в окнах ночь как баклажан
а детский взор во тьме пугливо шарит
враждебный мрак и космос жуткий там
и бога нет и только лишь гагарин

во всех пределах мира знаменит
летает там с улыбкой неизменной
и темнота уже не так страшит
когда есть близкий кто-то во вселенной

* * *

увлекали Увлекаева струи пенистой реки
и никто не знал—куда его струи мутные влекли
увлекала Увлекаева безучастная вода
уносила Увлекаева безутешная беда
он мелькал, как лист оранжевый над зелёною волной
то ботинок вдруг покажется, то ещё фрагмент какой
а на берегу жена его, да, представь себе, жена
тоже, кстати, Увлекаева, громом как поражена
а на берегу дела его, да, представь себе, дела
а в делах его душа его, да, представь себе, душа
но уносит Увлекаева равнодушная вода
да и хрен бы с ним, сказали б мы
но не скажем
никогда
потому что так уж создано в этом тире под луной
станет рано или поздно ли
Увлекаевым
любой

Шаламов

*Чапаев стучит костяшками
Потом пинком открывает дверь
П. Матюков*

Шаламов появляется в самый разгар,
когда телеведущий ядом плевать устал,
когда шоу уже замедляет ход,
и вот-вот прозвучит финальный аккорд,
и актёры, озвучивавшие голос масс,
в кассу ринутся получать свой прайс.
На Шаламове серый лагерный клифт,
он задумчив, и как-то нездешне красив.
Он обводит взглядом притихший зал,
и негромко спрашивает—это кто вам всё рассказал?
Про талантливого полководца, гения всех времён,
корифея, чьим именем мир был спасён,
лучшего друга и родного отца?
И что-то в его голосе заставляет людей отводить глаза.
Что-то в его интонации беспокоит их,
бередит какой-то древний нарыв,
будит память о днях, когда всё ещё было не так,
когда мразь называлась мразью, а дураком дурак.
Когда были живы те, кто ещё застал,
что такое на самом деле этот ваш «идеал».
И минуты длятся и мы все молчим,
а поэт Матюков ожидает—когда же появится пулемёт «Максим»
и начнёт крошить всех в кровавый хлам.
Но Шаламов не вынимает даже дрянной наган.
Он поворачивается и молча уходит прочь,
в эту тёмную бесконечную русскую ночь,
где мы светим только когда горим.
И никто не идёт за ним.

Дарья Бобылёва

Нечто

Рассказы

Дарья Бобылёва — прозаик, журналист, переводчик с немецкого и английского языков. Окончила Литературный институт им. А. М. Горького. Лауреат премии журнала «Октябрь» (2017), дипломант Международного Волошинского конкурса (2014, 2017). Публикуется в журналах «Октябрь», «Нева», «Сибирские огни», «Флорида» и других. Автор книг «Забытый человек» и «Ночной взгляд», романа «Вьюрки» (премия «Мастера ужасов 2019», вошел в лонг-листы премий «Большая книга», «Ясная поляна», «Интерпресскон», премии имени Аркадия и Бориса Стругацких, в шорт-лист премии «Новые горизонты»). Член Союза писателей Москвы.

Полость

Новостной редактор Клишкин, матерый и пропыленный, сошел с ума. Началось все с того, что сразу несколько уважаемых информагентств сообщили о том, что в окрестностях города Бреста при строительстве нового цеха мясоперерабатывающего завода обнаружена замкнутая подземная полость со следами кирпичной кладки — вероятно, фрагмент укрепления времен Великой Отечественной. И из полости доносятся звуки, неравномерное постукивание. «Как собака хвостом», — привело одно из агентств слова прораба Тарасевича.

Матерый редактор Клишкин счел подземный стук в Брестской области недостаточно важной новостью и пошел завтракать.

К обеду агентства трубили, что постукивание оказалось азбукой Морзе, и прибывшим специалистам уже удалось расшифровать сигнал SOS, а также обрывки сообщений на немецком и русском: из неведомой полости стучали о том, что здесь Борис и Гюнтер, их засыпало при взрыве во время боя, как давно — они доложить не могут.

Редактор Клишкин недоуменно заморгал и посмотрел на календарь, уверенно показывавший начало XXI века.

Далее посыпались комментарии от уфологов и парапсихологов, а также от вменяемых спикеров, объявивших подземную морзянку масштабным розыгрышем. Крупный историк справедливо указывал, что солдаты враждующих армий в принципе никак не могли оказаться в одной полости, чем бы она ни была.

Ближе к вечеру затихшую редакцию завалило сообщениями о начале раскопок. Полость была вскрыта, а заглянувшие в дыру свидетели заявляли, что

действительно видели двух чумазных юнцов в аутентичной форме Красной армии и, соответственно, Вермахта, которые сидели в углу, вцепившись друг в друга, и сверкали глазами, охарактеризованными прорабом Тарасевичем как «дикие совершенно».

Однако продолжалось это всего две или три секунды, поскольку, едва дыру расширили и луч солнца двадцать первого века упал на обнявшихся врагов, они рассыпались мельчайшей серой пылью, из которой оказалось невозможным даже получить образцы для анализа и опознания.

На следующий день СМИ, общественные деятели, видные политологи, историки и даже один режиссер опровергли существование полости, из которой доносилось неравномерное постукивание, Бориса, Гюнтера и прораба Тарасевича, а администрация города Брест сообщила, что в его окрестностях никогда не было мясоперерабатывающего завода. Невзирая на лето, новость о полости объявили неудачной первоапрельской шуткой.

Но редактор Клишкин с ума всё равно сошел. Ночью к нему приходят, обнявшись, Борис и Гюнтер, и зубами выстукивают морзянку: нас засыпало, спасите, отпустите, мы больше не будем, мы хотим к маме.

«Mütterchen», — шепчет Клишкин и отворачивается к стене.

Нечто

Илья Петрович подобрал на улице нечто маленькое, серой масти. Нечто ело что дают, играло в мячик, поскуливало то жалобно, то радостно, но отчего-то очень не нравилось жене Ильи Петровича. В минуты гнева она хватала нечто и бежала с ним в уборную.

— Утоплю! — грозила она, занося нечто над ревушим унитазом.

Илья Петрович, юля и унижаясь, забирал питомца и давал всякие клятвы, обещал дары. Нечто дрожало и пряталось у него на груди.

Нечто быстро росло, распушалось. Глаза у него были красивого рубинового цвета. Илья Петрович привык к их сверлящему бессловесной любовью взгляду, который сопровождал его по всему дому.

А потом, однажды, он не успел. Мгновение назад казалось, что все хорошо — и вот уже разъяренная жена тащит нечто в уборную, как упирающегося теленка на бойню. Хлопнула дверь, зашумел слив... Навстречу подоспевшему Илье Петровичу, представлявшему себе всевозможные ужасы, вышло в одиночестве нечто. И отправилось мыть лапы, потому что было очень чистоплотным.

Жены в туалете не оказалось. Только бриллиантовая сережка-«гвоздик», очередной дар, блестела на дне унитаза.

— Вот и хорошо, — облегченно вздохнул Илья Петрович. — Вот и славно.

И пошел на кухню готовить гречку с мясом. Нечто всегда ело ее с аппетитом.

Пернилла

Ее прическа похожа на крыло райской птицы. Пернилла поправляет ее и касается пальцем лба. На подушечке остается переливающаяся пыльца хайлайтера. И вспыхивает вдруг воспоминание о детском восторге, когда пойманная бабочка бьется в руках, словно сердце. Пернилла прикрывает глаза, ощущая всей усталой кожей, как много на ней пудры, праймера, хайлайтера, консилера и прочих тайных вещей, о которых мужчины знать не должны. Пора бы сменить лампы в этой комнатке. Яркий свет беспощаден.

Бархатное покрывало шевелится, из-под него доносится тяжкий вздох. Пернилла вздрагивает и тут же улыбается своей рассеянности. Она забыла, на самом деле забыла секунд на десять о Жорже. Последнем своем, предрасветном госте.

Пернилла легко поднимается из кресел и ложится рядом с Жоржем поверх покрывала, скользнув по бархату шелком халатика. Это называется «поза ложек». Она прижимается к спине Жоржа и кладет руку ему на грудь.

— Я не мужчина, — шепчет Жорж. — Меня поймали все. Я брошусь с балкона.

— Ты слабый, ты живой, ты прекрасный, — отвечает Пернилла. — Поплачь.

— Я должен быть сильным. Я дерьмо.

— Ты удивительное существо. Поколения сменялись, люди любили друг друга — только ради того, чтобы ты появился на свет. Ты никому ничего не должен.

— До-о-лжен! — взрывается рыданиями Жорж. — Кругом до-о-олжен! Всё заберут! Они приходили... Бабушкино серебро! Этими руками!.. Жена заявление подала... Я не могу! Я убью себя!

Пернилла ждет и снова прижимается к Жоржу.

— Мой бедный. Мой маленький. Все тебя обидели. Гадкие, мерзкие, как они посмели. Мой хороший. Ты ошибся, все ошибаются. Я люблю, когда ты ошибаешься. Когда ты слабый. Я горжусь тобой.

Рыдания утихают, и Пернилла чувствует, как его сердце бьется бабочкой под ее ладонью. Она убирает руку, чтобы выпустить его на свободу.

Когда Жорж наконец уходит, Пернилла за туалетным столиком выпускает на свободу себя. Смывает с глаз пушистую черноту. Долго оттирает помаду, забившуюся в трещинки на губах. Снимает парик, уложенный идеальной «голливудской волной». Счищает с кожи перламутровый блеск, потом ровный цвет, потом нежность, и наконец проступает седоватая щетина. Сама собой ложится между бровями привычная складка.

Из зеркала глядит ничего не выражающим, казенным взглядом Петр Романович Нилов, судебный пристав, всё еще запахнутый в халатик с лиловыми ирисами. Он хочет свои законные сто пятьдесят и спать. Спать он будет крепко и безмятежно, и души всех им обиженных будут охранять его сон. Потому что он их утешил. Одна сумасшедшая старуха как-то крикнула ему, что он вампир, пьющий человеческие слезы. Пусть так, пусть вампир, зато раз в неделю,

ночью, он превращается в фею Перниллу, которой люди отдают свои слезы добровольно, облегчая душу, и слезы эти сладкие.

Такова тайная жизнь пристава Нилова.

А слезы он, конечно, не пьет. Петр Романович пьет водку.

Лунный цветок

С утра до вечера, от ранних бабушек с яблочками, творожком, водочкой до поздних мужиков с бульменями и пивасом, сидит Гуля за кассой. Под руками звенит и плачет, Гуля предлагает пакет и консервы по акции. И всё пытается не замечать каждого, кто к ней подходит, чтобы слились они в бесконечную разноцветную гусеницу с человеческими ногами. Но замечает, хоть ты тресни. Одного взгляда на ползущий по ленте продуктовый набор Гуле достаточно, чтобы определить, кто перед ней и что с ним творится. Модная зелень в прозрачном пластике, диетические батончики, полуфабрикатов на один зубок и сладкое винцо—молодец, что выгнала его наконец, и совсем ты еще нестарая, найдешь нормального. Шоколад, чипсы, газировка, червяки какие-то мармеладные—нашли папину заначку, можно бы вас и шугануть, но сумма смешная, скандалить из-за нее в магазин не придут, ничего запрещенного детям, ну и гуляй, рванина. Капустка, вермишелька, хлебушек самый дешевый—не смотри так свирепо, уважаемая, не я же виновата, что дети твои не звонят не пишут, а дед уж пять лет как, слава богу, помер, а что ты чай хороший в карман ссыпала—это я не замечу, надо же и тебе себя порадовать.

Тут надо бы подробнее о Гуле, а вроде и нечего. Родилась, понаехала, проживала. Текло серое время одинаковыми каплями-днями, туман в голове от вечного недосыпа, а грех жаловаться—хорошо устроилась, многие так мечтают. Зимой, когда все сливалось в одну огромную ночь, особенно было тяжело. Стояла и стояла в горле комом горькая тоска, а когда Гуля надеялась провалиться наконец в сон—на подушку тяжело облокачивалась покойная бабушка и начинала шептать свои страшные сказки. Про морского бога Хо, про убитых красавиц, про тех, кто обратился в камень.

—Ты цветок, лунный цветок Айгуль,—говорила бабушка, дыша сладковатой смертью,—цветок Айгуль растет только на одной горе и цветет совсем недолго, но со всего света, даже из Страны драконов летят особые твари любоваться на него. Потому что тот, кто хоть раз видел, как цветет Айгуль, обязательно будет счастлив.

От нее досталась Гуле эта странная прозорливость. Бабушка могла на глаз, чуть ли не по походке угадывать, какая из соседок заболела, какая письмо получила, а какую муж обижает. А теперь по самой бабушке было видно, что нехорошо ей на том свете, скучно.

Но ходил в магазин один человек, про которого Гуля ничего не могла понять. Высокий, худой, с седоватыми засаленными волосами, он каждый раз бросал на ленту одно и то же—пакетики с молотым жгучим перцем. Четыре, пять пакетиков, в морозы мог набрать до десяти и добавить алую бутылочку

с острым соусом. И ничего больше. Гуля стала посматривать украдкой на его лицо—скуластое, равнодушно-унылое,—но и по нему ничего не смогла прочесть. Потом он начал перехватывать ее взгляд. Глаза его были, как холодные угли, и в них Гуля тоже ничего не видела. Так странно—у всех на радужной оболочке, как на пленке, проявлялись сокровенные мечты и надежды, и только у него ничего не было.

Наконец, Гуля решилась. Худой пришел в магазин перед самым закрытием, метнул на ленту семь пакетиков кайенского перца—к Новому году сильно похолодало. Молча положил деньги в монетницу. Гуля дождалась, пока за ним закроется дверь, и тихонько пошла следом.

Он свернул за заснеженные гаражи так быстро, что Гуля потеряла его из виду. Просто наркоман, подумала она с досадой, но все-таки захотела посмотреть.

Худой прислонился к стене, открыл упаковку и высыпал перец себе в рот. Один, другой—быстрыми привычными движениями, только бумага шуршала и прыгал острый кадык. Опустошив все семь упаковок, худой сгорбился и опустил голову. А когда вновь ее вскинул—резко, молодецкато, будто вышибла из него перечная острота вместе с потом десятков лет,—его глаза полыхали лужицами огненной лавы, дым и искры вырывались изо рта вместо белых клубов, а воздух вокруг головы рябил и мутился от жара. И то ли из-за этой ряби, то ли еще отчего-то казалось, что вся фигура его изменилась, выросла, зазмеилась хищными изгибами, и даже как будто прочертил по снегу полосы нетерпеливо бьющий тонкий хвост. Худой запрокинул лицо к небу, распахнул рот, и долгий язык пламени лизнул холодное черное небо. Он гудел и трещал, разрывая зиму, а проходившие с другой стороны гаражей люди думали, что кто-то слишком рано решил запустить салют.

Когда все погасло, из своего укрытия к худому шагнула Гуля.

—Я Айгуль,—сказала она,—лунный цветок Айгуль, я гадаю по глазам и по оде, и я вижу, кто ты. Ты прилетел сюда из Страны драконов и заблудился. Возьми меня с собой, и я покажу тебе верную дорогу, потому что все вижу насквозь, это дар моей мертвой бабушки. Но даже с таким даром мне не увидеть отсюда морского бога Хо, и зарево над Страной драконов, и гору, на которой цветет лунный цветок. Возьми меня, я покажу дорогу.

Он смотрел на нее, хмурясь и часто моргая—в глазах его, снова потухших, краснели лопнувшие сосуды. Гуля ежилась в тонкой куртке и переступала с ноги на ногу. Глупо, очень глупо все вышло, нельзя разговаривать с покупателями на личные темы.

—Возьми меня в Страну драконов,—севшим голосом, уже без надежды повторила она.—тот, кто хоть раз увидит, как цветет Айгуль, обязательно будет счастлив...

Он опустил руки ей на плечи—и вдруг кивнул. И они беззвучно взвились в ледяное небо, но Гуле совсем не было холодно. Потому что тому, кто прижимается щекой к груди дракона, всегда тепло.

Скопидом

Обхватив голову руками, Михаил Степанович сдавленно заскулил от обиды и отчаяния. В квартире было тихо, но ему чудился многоголосый хохот — это смеялись они, его вероломные питомцы, обернувшиеся в одночасье предателями.

Михаил Степанович жил на свете давно и одиноко, слыл безобидным чудаком и скопидомом. Это слово как будто специально под него было придумано, и все его части удивительно Михаилу Степановичу шли — и скопческая, и домовая, и накопительная. У прочно забытых родителей он получился мелким и незначительным, не человек, а огрызок, как заметила однажды в дамской беседе одна его соседка другой. Нетрудно догадаться, что женщины им брезговали, всегда смотрели в своих активных поисках поверх его лысоватой макушки. Да Михаил Степанович к ним и не лез, с ранней юности храня верность одной любви.

Звали ту девочку Розочкой. От одного ее вида четырнадцатилетний Михаил Степанович весь начинал зудеть, словно щекотал его произрастающий на спелых Розочкиных щеках нежный пух. Был он еще неопытен в отказах и унижениях, а потому решился все-таки подлететь к дивной десятикласснице с холодеющим сердцем и медленным пламенем в чреслах... Розочка хохотала как ненормальная, вся свора ее подружек тоже умирала со смеху, а пламя ринулось вверх по застывшему столбику Михаилу Степановичу, обжигая уши, щеки, глаза. Все исчезло в удушливой слезной пелене, а когда он пришел в себя, девочек уже не было, звенел звонок и все разбежались по классам.

А на паркете темнели лопнувшие Розочкины бусы, которые тоже, как видно, не выдержали напряжения. Они были как будто из тончайшего деревянного кружева, и Михаил Степанович даже не сразу понял, что это. И только подняв, сообразил, что это распиленная на ажурные пластинки и залакированная скорлупа грецкого ореха. Ему даже показалось, что она еще пахнет терпко-сливочной горечью. Бусы доверчиво легли в его ладонь, и Михаил Степанович подумал, что они, пожалуй, представляют собой самую удачную часть визгливой и усатой Розочки. Быстро оглядевшись, он сунул трофей в карман школьной формы. Так в его собрании появился первый предмет.

Начав, как и все, с малого, Михаил Степанович уже спустя несколько лет оказался погребен под лавиной своей одержимости. Сперва только родня посматривала косо на мужчину, коллекционирующего бусы. Но за бусами потянулись серьги и броши, кулоны и браслеты. Появились рядом со скромными безделушками медовые наплывы янтаря, алые гранаты, переливающиеся мыльным перламутром кристаллы «северное сияние» и простодушно-красочная финифть. Все это стало требовать шкатулок, и ларцов, и шкафа со специальными ящичками, а шкаф заскучал в одиночестве — и пришлось Михаилу Степановичу увлечься еще и предметами мебели. А поскольку был он человеком небогатым — собрание его пополнялось вещами старыми, увечными, надломленными, прожженными, спасенными со свалок, блошиных рынков и из

квартир таких же скопидомов, которые сами уже перешли в вещное состояние. Михаил Степанович кропотливо свои приобретения восстанавливал, у него оказались золотые руки, с одинаковой ловкостью исцелявшие и ослепшую на пару камешков брошь, и рассохшийся стул.

А потом он и сам забыл, с чего все началось, и беззаветное служение старым вещам сделалось сердцевиной его жизни. Он всей душой жалел их, безропотным и преданных рабов человеческого удобства, и клал пальцы на потемневший бок какой-нибудь фарфоровой чашки с той нежностью, с какой другие глядят бархатный нос пожилой лошади. Ему хотелось сказать: милая готовальня, дорогой резиновый еж, пусть вы пострадали от времени и грубых рук, но вы нужны, вами будут пользоваться, но отныне — пользоваться бережно, как почетными пенсионерами. Михаил Степанович готов был спасти каждого — и спас бы, если бы в квартире было чуть больше места. Он уже с трудом продвигался по узким тропам между рядами вещей, из которых выпадали вазочки, шкатулочки, куколки и стопки газет, на страницах которых скалился в пересвеченных улыбках навеки черно-желтый великий народ. И даже на кровати — скрипучей, с латунными шишечками, — размещались сначала книги, потом слой вышитых подушек-думок и только поверх всего этого — сам Михаил Степанович.

То утро началось как обычно. Михаил Степанович позавтракал глянцевыми докторскими сосисками, заварил себе кофейный напиток «Летний», заглянул в жестяную банку — ложки четыре там еще оставалось. И стал собираться — на известных знатокам городских задворках сегодня проходила большая винтажная ярмарка, как теперь называли невольничьи торжища.

Он шагнул в сторону прихожей, и тут старый ковер, свернутый в рулон, тяжело рухнул, преграждая ему дорогу. Михаил Степанович аккуратно поднял его, стал пристраивать на прежнее место — и наступил на выскользнувшую откуда-то духовую гармонику «Триола». Рыжее прусское чудо-юдо с разноцветными кнопками гнусаво взвыло под ногой, Михаил Степанович, теряя равновесие, взвыл тоже, а навстречу ему уже распахнула тюлевые объятия штора, прикрывавшая стеллаж. Он забился ослепленным кружевным мотыльком, ухватился за полку — и стеллаж, словно только этого и ждал, с готовностью вывалил на него свое гремящее содержимое.

— Да что ж это...

Кое-как выбравшись из-под рухнувшей на него горы хлама, Михаил Степанович немедленно получил по темечку звонким школьным глобусом. Попробовал встать еще раз — и прислоненная к стене огромная кipa журналов, накренившись безо всякой видимой причины, ссыпалась прямо на него. Это было уже не странно, это было страшно, точно все вокруг ожило и стало враждебным. После еще нескольких безуспешных попыток Михаил Степанович пополз на четвереньках. Что-то стукнуло его по спине раз, другой, а потом прямо на загривок даже не упала, а как будто прыгнула большая кукла.

— Ма-ама, — сказала она, запустив пахнущие пластмассой ручки в его волосы.

Михаил Степанович отшвырнул ее и в несколько львиных прыжков достиг наконец двери. Поднялся, цепляясь за шершавый дерматин, схватился за ручку... Почтенный замок-щелкун, который он совсем недавно смазывал, заклинило намертво.

Обхватив голову руками, Михаил Степанович сдавленно заскулил от обиды и отчаяния. В квартире было тихо, но ему чудился многоголосый хохот — это смеялись они, его вероломные питомцы, обернувшиеся в одночасье предателями. Он сполз на паркет и долго сидел у двери побитым псом, пока в комнате не включился вдруг сам собою телевизор «Рубин». Голос ведущего струился зычно и нечленораздельно, но спустя минуту Михаил Степанович начал различать слова. «По предварительным данным... взрывное устройство... среди погибших...»

Он медленно прошел в комнату, и теперь ему уже не препятствовали. На экране машины «скорой помощи» и полиции окружили вход в метро — тот самый, в который он должен был спуститься, чтобы ехать на винтажную ярмарку. За кадром слышались крики и плач. На телевизоре мелко тряс головой, точно все не мог оправиться от пережитого, игрушечный котенок.

— Милые, — сказал Михаил Степанович, обедая сгрудившиеся вокруг вещи затуманенным взглядом. — Милые вы мои...

И тоже заплакал. Не от радости, что спасся, и не от жалости к тем, кто не смог, а от любви, которую вдруг ощутил. Маревом заполнившей его тесное жилье, нелепой и неловкой любви тех, кто вовсе не для нее был изготовлен. Да ладно, какая любовь, ворчливо одернул себя Михаил Степанович. Просто знают, что без меня пропадут, нужен я им, вот и заботятся, это же чистая прагматика, они же тоже себе на уме, как собаки или коты. И вещи, словно почувяв, что сентиментальный момент ушел, тоже улеглись на своих местах, как ни в чем не бывало, онемели и похолодели, а вещная их любовь, еще мгновение назад дрожью отзывавшаяся в грудобрюшной преграде, растаяла без следа.

Только протяжно вздохнула в коридоре гармоника «Треола», рыжее чудо — юдо с разноцветными кнопками.

Юлия Пивоварова

Птица

стихи

Юлия Пивоварова родилась в 1966 г. в Новосибирске. Училась на литературного критика на Высших литературных курсах при Литературном институте им. Горького.

Первая публикация — в журнале «Сибирские огни» в 13 лет. Публиковалась также в журналах «Знамя», «Юность», «Дело о табаке», «Венсайл», «Мангазея», «Реч#порт» и др. Автор поэтических книг «Теневая сторона» (Новосибирск, 1989), «Охотник» (Москва, 1993), «Шум» (Новосибирск, 2017), «Тон» (Кемерово, 2019).

Птица

1.

На книжной полке с «Тихим Доном»
Кувшин и фаллоиммитатор.
Совсем упадническим тоном
Бубнит футбольный комментатор.

Хозяин комнаты в пижаме
И тапках с мордами животных
Кроссворды длинные решает
И выпивает шкалик рвотный.

И тут в открытое окошко
Влетает сказочная птица
И проливается окрошка,
А сам хозяин матерится.

Хвост ослепляет многоцветьем,
Алмазами сияют перья.
Не верят власти или ведьмам,
Своим глазам нельзя не верить.

И начинает птица эта
На языке на человеческом

Читать забытого поэта,
Вести загадочные речи.

Втянув хозяина в беседу,
Аж на плечо к нему садится,
И он несет ее к соседу,
Чтобы соседу подивиться.

Сказав, что по нужде по малой,
Сосед выходит ненадолго,
За ним приходят два амбала
И с ними очень добрый доктор.

Сверкнула птица на прощанье
Своими страшными очами.
Хозяин пишет завещанье
И улыбается ночами.

2.

Несколько раз в неделю,
Твой подтвердив диагноз,
Снились товарищ Дельвиг
И гражданин Некрасов.

Но одному не хочется
Употреблять спиртное,
В бегстве от одиночества
Можно попить со мною.

Анекдотичным образом,
Я же жена соседская
И не читала Борхеса,
И ни фи́га не светская,

И не лежала в клинике,
Но из системы выпала,
Всю свою кухню кинула
И понеслась за выпивкой.

Пьяная и неверная,
Слушаю твои лекции,
И коротаем время мы
Возле пожарной лестницы.

Здесь нас застанут граждане
И обзовут по-всякому —
Пьянью и сучкой крашеной,
А человек с повязкою

Нам пригрозит повесткою,
Скажет, что мы без совести,
Даст нам совет повеситься
Или упиться до смерти.

В комнату ты вернулся,
Где обитала птица.
В окна качалась улица.
Надо опохмелиться.

* * *

Стоит отличная погода,
Стаканы радостно звенят.
Твой шурин вшил на полгода,
А лучший друг — вообще, на пять.

Они купили иномарки
И разъезжают по жаре.
Что делать вместе с ними в парке?
В кафе? В подъезде? Во дворе?

А лето в самом абсолюте.
И остается вспоминать:
Какие это были люди?
Как их приятно было знать!

Но час настанет, пусть не скоро,
И выпьем больше, чем за год.
Вот только бы дожить до срока,
Когда окончится их код.

* * *

Мы живем без дверей и окон
В старом погребе глупого Вани,
Мы готовы пропить телефон,
Но при этом купить готовальню.

Все равно, что ликуют враги
И натоптаны старые грабли...
Циркуль четко рисует круги,
Чтобы в ножички мы поиграли.

Нет ни пряников здесь, не плетей,
Лишь пристеночки, прятки да жмурки...
Мы похожи на снежных людей,
Пьющих кофе без чашек — из турки.

Нас не смеет поднять Сипета,
Невозможно на нас наглядеться,
И любая простая зима
Нас целует, как личных младенцев.

* * *

Кукушка смотрит неотрывно
На календарик отрывной,
«Ку-ку» не крикнет надо мной.
Часы стоят. Она, как рыба,

Привыкла холодно молчать,
И календарь не обрывают,
Хотя и на ночь, и на чай
Сюда приходят оборванцы

И о погоде говорят.
А хлеб ломают, а не режут.
Они из бывших октябрят,
Но очень сильно постаревших.

А завтра с ними вор придет,
Невзрачный и занудный карлик.
Возьмет — кукушку украдет,
А вместе с ней и календарик.

Из всех загадочных вещей,
Которые фольклор почти что,
Как знать: зачем ему вообще
Дурацкий численник и птичка?

Весна

Уже пошли подснежники в лесах,
Пушистые, полезли из проталин,
Растаяли снежинки в волосах
И Первомай отметил пролетарий.

Уже сложили мусор во дворах
В специально отведенные пакеты.
Уже сгорели шапки на ворах
И разорались пьяные поэты.

Уже разделись девочки почти
До самых откровеннейших конструкций.
И чурка без особенных причин
Нажрался и валяется как русский.

И сквозь газон пробился малахит
От легких рук сотрудниц зелентреста,
Но вся зима внутри меня сидит,
Как будто в мире нету лучше места.

Станислав Михайлов

Собака Пастернака

стихи

Станислав Михайлов родился в Екатеринбурге в 1962 г. Закончил факультет режиссуры Алтайского института культуры. Живет в Новосибирске.

Обладатель почетного знака за вклад в культуру Новосибирска. Лауреат литературных премий им. Г. Гребенщикова, им. И. Анненского.

Публиковался в журналах «Сибирские огни», «Горожанка», «Дети Ра», «Новая юность», «Интерпоэзия», «Реч#порт» и др., в альманахах «Август», «Мангазея». Автор книг стихов и прозы «Июлия» (Новосибирск, 1991), «Долго ли, коротко» (Новосибирск, 2017), «Римские поселения» (Кемерово, 2019).

Небо в алмазах

1.

Три сестры заблудились в вишневом саду.
 Пили чай, говорили одну ерунду
 Про какое-то небо в алмазах.
 Доктор, что это за садомазох?
 Все зачем-то настырно хотели в Москву.
 Пили чай, надували капризно губу.
 Уповать, разлагольствовать, чаять...
 После чая и около чая.
 Чайку мертвую Треплев приносит гостям.
 Мертвечина—десерт. А совсем уж к сладям,
 Года три прогрустив, застрелиться...
 Терапевты, как терапевтится?
 Доктор Чехов, вам холодно там?..

2.

Я в вишневом саду пил березовый сок.
 Доктор Чехов, я честного мяса кусок.
 Год готов пролежать на диване,
 Чтоб отстал от меня Дядя Ваня.
 Этот вольтерианец и интеллыгент,
 Мне не друг, не соратник, не кум и не кент.
 Не хочу разговоры волоочь и толочь.
 Волки воют
 И ночь.

3.

Доктор Чехов, зачем эти драмы для дам?
Все немытые окна стекольщикам сдам.
И не скажет мне мертвая мама,
Кто там дама, а кто там не дама.

4.

Есть у каждого крик свой и аустерлиц.
Доктор Чехов, в вагоне для устриц
Я шампанское пью на ich sterbe.
Мой оркестр—то Вагнер, то Верди...
Песен хочется, водки и мата.
Но подальше, подальше от МХАТа.

Бух арест

в ночном транзитном темном Кишеневе
вокзал-базар—они и вправду смежные
коньяк пять звезд на небе и на нёбе
цыгане, русские, румыны, незалежние...
вповалку спят на лавочках и около
кумар стоит такой, что пить не надобно
в кустах приместных все-то шашки наголо
кэстицей, паприкашем пахнет... слегонца гуано
я пил
и пел на все мосты окрестные
и «кум вякяме?»—спрашивал у девочек
и ждал подспудно, что там, Бух ареста
а полицейский местный дал мне семечек
Константинеску звался он Игнациу
в сельхозе нашем обучался в юности
«я—римлянин»,—сказал и в профиль встал
рукой Нерона указал мне на вокзал
понятно, он себе польстил
полюбоваться дал мне на румынскую плантацию
цыганки платьями обмахивались златозубые
я брел за скрипкой, напевал молдаванеску
когда мы трезвые, то мы такие грубые...
к вокзалу шел, бутылку гладил как невесту

Собака Пастернака

Ивану Полторацкому

приснилась мне собака пастернака
 мело-мело по всей земле, однако
 не так мело, не так свеча горела
 босяк с метлой метлою пса лонгфелло
 лупил под дых а рядом буры груды —
 собаки незвала, вордсворта и неруды
 оскалив пасти тихо коченели
 есенинские суки вниз висели
 лохматыми, как ветошь, головами
 поленницами, мерзлыми дровами
 собаки белого и брюсова лежали
 собаку шелли, глянь, освеживали
 мир озверел, поглянь, собаку блока
 в фастфуд везут на мясо для хот-дога
 какая низость — бить собак поэтов
 собаку шеншина, простите, суку фета
 хвала создателю, альсансергеич пушкин
 был царственно к собакам равнодушен
 а вот когда до пушкинских котов любимых доберутся
 погаснет свет и демоны взовьются

.....
 приснилась мне собака пастернака
 луны огарок на небе ребристом
 собаку пастернака в день теракта
 нарежут молодые верлибристы
 не полторацкий, не васильев даже
 не королев, не миша моисеев...
 ножи в тени чемских многоэтажек
 и на морском проспекте сталь синеет
 догхантеры, которым нонча десять
 к семнадцати последнюю овчарку
 забьют на селфи, выставку развешат
 на гифку, смайлик или аватарку
 разделают
 прощай, моя итака
 пусть я не одиссей в плену цирцеи
 иван-иван, собака пастернака
 давно в раю
 а рай — в садах Лицея

Простые

идут простые бабы по проспекту
 идут они простые и блатные
 дать комментарий, дать такому тексту
 пока живые чувства не остыли
 пока мы, паря, жить не перестали
 в каком-то смысле ветреном и вечном
 пока Изольда плачет о Тристане
 боярышник цветет в саду аптечном
 а Бондарчук, похожий на Отелло
 Войну и мир никак не перепишет
 купил себе сегодня два помело
 приклат к груди—Дездемона не дышит
 бескумие какое-то, бестестье
 ТЭЦ-2 стоит над хоррором как Троя
 пойдете, бабы, по дороге вместе
 до площади последнего героя
 возьмем пузырь и брякнем для примера
 что в городе все горько и превратно
 но Сандро вновь со мной и Примавера
 и лучше в мире нет сестры и брата

Орджоникидзе, 37

Антону Метелькову

два полицейских, уж проплывши мимо
 двух стихотворцев, выпивших слегка
 вдруг обернулись... и неуловимо
 меняя лица цвета молока
 на две кирпичных ряхи цвета власти
 раскрывши рты, смеясь и снисходя
 (с высот «своей-моей» дежурной части)
 сказали двум поэтам, что нельзя
 поетам пить—ни одному, ни вместе—
 в приличном и публичном этом месте
 и нарушать порядок мировой...

земля и небо сделались травой
 все боги были заняты футболом
 и административно-правовым
 каким-то их протухшим протоколом

богов или ментов, не помню я
был полон мир

потек в обратном направлении Гольфстрим
и тучи не багровые края
вдруг обнажили, а пустые десны.
«как хорошо с приятелем вдвоем
сидеть и пить простой английский виски...»
братан, скажи, возможно ль лордов взять в тиски?
а, скажем там, хибара или дом...
когда заблеем мы и запоем
как овцы, что луга тучны и росны...
(погаснет воздух, звезды отойдут)
не то, что нас куда-то заберут.
но что нам мир безвоздушно-беззвездный?

порежут нас на мясо, на бекон
а Кристофер Марло и Френсис Бекон
в двух полицейев обратятся вдруг
и нам закроют Дым и Бежин луг
и только улица, фонарь, аптека
останутся...

а далее — позорный путь, клетушка
два бройлерных ретивых петушка
дурацкий протокол на трех страницах
при двух тупых и двух прекрасных лицах
писали полтора тупых часа
для выполнения тупого плана
тут у Хомя бы поседели волосы
и все же, все же жизнь была желанна
и где-то рядом распевала Анна
и вереск плыл...
шотландского овса
мерещилось нешахматное поле

Лот на жену смотрел застывшей в соли
жизнь вся прошла
понятно, что не вся

Антон Метельков

Голуби у ГПНТБ

стихи

Антон Метельков — поэт, публицист.

Родился в Новосибирске в 1984 г. Живет в Новосибирске,
работает младшим научным сотрудником в ГПНТБ СО РАН.

Редактор поэтического журнала «Реч#порт», организатор литературного семинара
«Третья столица» и Студии 312, куратор культурной программы фестиваля
«Книжная Сибирь». Член Союза писателей России.

Публиковался в журналах «Арион», «Наш современник», «Волга», «Урал»,
«Сибирские огни», «После 12», «День и ночь» и др. Автор книг стихов «Футляр»
(Новосибирск, 2015), «Ножички» (Кемерово, 2019), «Псалом» (Новосибирск, 2019).

Стихи переводились на китайский язык.

* * *

нарезать сыра. поставить кофе
поставить крест на своей голгофе
поставить кофе. порезать рыбы
а вы могли бы? а мы — могли бы...

* * *

прохожий пройдет и предстанет кассиром
проходя — нянечкой или гимнасткой
о сколько в них мужества, сколько в них силы
как бэтмен в рабочий костюм облачаться

а друг мой михайлов, презрев все костюмы
ныряет в асфальт и плывет по теченью
чисты его мысли, пусты его трюмы
он лишь завиток с полотна боттичелли

* * *

голуби у гпнтб
юлей пивоваровой воспеты
им не рассидеться на трубе
им близки мажорные куплеты

есть у них, наверное, вожак
именем, наверное, василий
носит он, наверное, пиджак
в благородной гамме темно-синей

юля леонидовна едва
из троллейбуса сойдет на площадь
как василий и его братва
к ней летят поклонить хлебных крошек

юлю леонидовну здесь ждут
словно голубиную царевну
и она меняет свой маршрут
посидит на лавочке, задремлет

голубям плевать на крошки хлеба
пусть они достанутся вороне
хватать—и унесут ее на небо
если по дороге не уронят

* * *

от таких диагнозов гаснет электричество
самолеты пьются и вообще труба
это значит, качество перешло в количество
и его величество вышло до столба

мы стоим растерянно, мы поводим плечиком
нарисуй улыбочку—будет веселей
кем ты станешь, маленький?

стану я кузнечиком
золотым кузнечиком
первым на земле

* * *

ледяная ночь, мистраль
он еще не стих
заходила медсестра
говорит: прости

говорит: таких как ты
мне немного жаль
беспросветность темноты
холод, ночь, мистраль

холод, ночь и вновь мистраль
и надежды нет
говорила медсестра
выключая свет

Борис Мирза

Противная обезьяна

Рассказы

Борис Мирза родился в Москве в 1971 году. Режиссер, преподаватель, сценарист, писатель. Закончил ВГИК. Лауреат нескольких кинофестивалей, в том числе Первого Международного Евроазиатского кинофестиваля стран СНГ и Балтии, Восток-Запад «Новое кино. 21 век».

Автор сборников рассказов: «Мост для Поли», «Там далеко», «Родина». Рассказы были опубликованы в различных периодических изданиях России и Израиля.

Мост для Поли

В жене Сергею нравилось решительно все.

И то, что она худая и почти нет груди.

И то, что она совсем, казалось, бескровная и бледная.

И личико остренькое и скуластое.

И длинноватый тонкий носик.

И глаза такие зеленые и бездонные.

И русые прямые волосы, всегда собранные в пучок.

И то, что ее зовут необычным для деревни именем, Поля. И, несмотря на то, что с тех пор, как он привез ее из райцентра в свою деревенскую избу, прошло почти двадцать лет, он все еще с ума сходил в ожидании ночи с ней, когда она с утра, каким-то ведомым только ей способом давала понять, что сегодня ночью ей хотелось бы близости.

Весь день он ходил радостный: и работал на своем тракторе радостно, и подмигивал всем подряд, и даже пытался шутить с односельчанами, что делать у него выходило плохо, неуклюже, и он это знал. Но все равно не удерживался и шутил.

С годами близость между супругами стала случаться реже, но совершенно не утратила привлекательности. Сергей млел при одной мысли, что он скоро поцелует жену в шею, а она громко выдохнет и это будет означать, что вот, да, она любит и хочет его. Как всегда.

В деревне их браком реже восхищались, а чаще завидовали. Особенно женщины. Сергей не пил и много работал.

Хозяйка, в деревенском понимании этого слова, Поля была плохая. Ни скотины, ни огорода не держала. А только выращивала астры в палисаднике, да

и все. Но Сергею было все равно. Все, что он любил, Поля готовила из продуктов, привезенных автолавкой. И готовила вкусно.

Она любила его и искренне гордилась сильным, трезвым и всегда влюбленным в нее мужем. Требуя от него только одного: чтобы он называл кетчуп — кетчупом, а не «кепчуком», как привык, и не смел называть табуретку «тубареткой». Она была совсем слабенькой. Вместе с тем, местные врачи не находили у нее никаких болезней.

Поля любила ходить по ягоды. И однажды с полуупрёком сказала Сергею: «Вот жаль, что у нас мостика нет. Трудно в поле ходить через речку-то». Сказала и забыла, пошла с ведром по ягоды.

А Сергей не забыл. Он скорее удивился. Ну что такого трудного? Поколения и поколения деревенских женщин ходили вброд. А ей, видишь ты, трудно. Он покачал головой и задумался, глядя ей вслед и сам того не сознавая, привычно восторгаясь, как грациозно она несет ведро, держа его чуть на отлете...

Пока она ходила по ягоды, он съездил в совхоз и выпросил у директора досок. Немного — директор быстро уступил. Два бревна Сергей выпилил из брошенной покосившейся избы на краю деревни. И из этого всего сколотил для Поли мост.

И когда она возвращалась с ведерком малины, то увидела мост и сидящего рядом с ним Сергея и поставила ведро у речки, а сама медленно, словно модель на подиуме прошла по мосту. И на середине вдруг бросила на Сергея быстрый взгляд и подмигнула. Сергей сглотнул. Она выглядела так величаво-победно! Будто королева, которая благосклонно взирает на своего влюбленного пажу. И когда она подмигнула, то Сергей подумал, что, вероятно, у них опять будет замечательная ночь...

Но вечером случилось несчастье. Поля перебирала ягоды и вдруг упала в обморок. Упала тяжело с таким грохотом, какой невозможно было предположить от падения худенькой женщины. Сергей почему-то сразу понял, что это не шутка, не женский обморочек, что случилась какая-то ужасная беда.

Он вызвал скорую из райцентра, а потом осмотрел Полю. Она дышала. Ровно и спокойно. Только глаза закатились, и видны были одни белки. Он поднял ее на руки. И понес в баню. Там он снял с нее мокрый халат и стал обтирать теплой водой и полотенцем. Поля пришла в себя. «Что ты делаешь?» — спросила она. — «Что со мной?»

И, увидев халат, заплакала:

«Как стыдно! Ой, как стыдно!»

«Что ты елки-палки! — Сергей не знал, что сказать и заплакал. — Сейчас доктор приедет.»

Он вытер ее и отнес домой. И она, такая хрупкая, лежала, прижавшись к нему всем телом и головой. И только ноги свисали безвольно с его руки.

— Ну, может надо будет немного и полечиться, сказал доктор из районной поликлиники и сделал укол.

Лечение заняло не больше года. После чего Поля умерла в больнице от рака крови. Это был ужасный год. Обмороки стали частыми.

Сопровождались они временной потерей памяти и многими другими неприятными последствиями, так что смерть стала облегчением для нее. А для него...

Поминки всей деревней кончились песнями и дракой. В которой Сергей не участвовал. Повинуясь какому-то трудно осознаваемому чувству, он пошел туда, где видел свою жену в последний раз здоровой. К мосту.

За тот год, пока Поля болела, он ни разу не был здесь. И вот теперь он увидел, что мост сожгли. Сделал это кто-то из тех, кто сейчас сидел на поминках. Обугленные остатки досок торчали как гнилые зубы, черные бревна были сдвинуты и с одного берега упали в воду.

Вся боль, которая год копилась у него внутри, вдруг сосредоточилась здесь, и ее единым выражением был разрушенный и сожженный мост. Он быстро зашагал обратно к дому. Виновник сидел там. Оставалось узнать кто и....

... Что будет делать, и как узнавать, он не знал... Любой, любой мог сжечь, вся эта серая толпа за длинным столом. Сергей распахнул дверь и разговор сразу, в одно мгновение, умолк. Люди почувствовали что-то неладное творится со вдовцом.

— Кто сжёг Полин мост? — спросил он. И, когда ему не ответили, добавил: «Всех убью». Сказал так просто, что каждый сидящий за столом понял — да, убьет. Томительную тишину прервала бабуля по кличке Командир, бывшая бригадирша в совхозе:

— Вставайте, пакостники, кто сжёг!

Сергей молча посмотрел на сидящих за столом. Пакостники боялись подняться. И каждый, почти каждый мог сделать это. Люди сидели серой массой, боясь поднять глаза от тарелок.

И тогда Сергей вдруг почувствовал, что устал. Что Поле не нужен его мост. Что она не пойдет больше за ягодой. Что она умерла.

Он сел на лавку, и, закрыв лицо руками, заплакал. Заплакал, как мальчишка, постанывая и всхлиывая. Громко. Навзрыд.

На следующий день он приехал на тракторе на склад и ему без разговоров выдали еще досок. Бревна он выпилил там же, где и раньше. И когда он вез их по деревне, то люди кивали и здоровались с ним как обычно.

И он, как обычно, отвечал им.

К вечеру он сколотил новый мост. Вся деревня слышала, как он пилит бревна бензопилой, как шлифует доски и забивает гвозди.

Придя домой, он лег спать и ему снилась Поля, идущая через мост, и он все хотел позвать ее, да не мог...

Сергей проспал почти сутки и, проснувшись, сразу пошел к мосту, сам не зная, зачем. И когда он пришел туда, то, наверное, первый раз за год улыбнулся.

Кто-то, пока Сергей спал, приделал к мосту перила.

Противная обезьяна

Мне было четырнадцать и я любил смотреть в предвечернее небо. Еще мне нравилось носить вельветовую кепку и поливать ее одеколоном «Ожён».

Мама ругалась: «Куда все время одеколон пропадает?», — но понюхать мою кепку не догадалась.

Мне было четырнадцать и летнее предвечернее небо, всегда разное: фиолетовое с розовым, голубое и тревожное, волновало меня.

Я любил смотреть на окна многоэтажных домов и думать, что где-то там живет моя любовь, именно та, что одна на всю жизнь. И стоит ей сообразить и выйти — а тут как тут на скамеечке сижу я, в кепке, залитой одеколоном.

Но небо, тревожное и далекое, странное и величественное, нравилось мне больше всего.

Было время, когда ко мне на скамейку подсаживался длинный бородатый мужчина — ухажёр тети Веры. У тети Веры было несколько ухажеров. Не вместе, конечно, а поочередно. И вот один из них, тот самый, бородатый, был режиссер.

Так как вокруг все считали меня склонным к актерству, но слишком нервным, то тут же рассказали, что вот этот длинный бородатый — «настоящий актер-режиссер с телевидения».

Звали его Михаилом. Когда он видел меня, сидящего на скамейке, то обязательно морщился, как будто глядел на жабу с оторванной лапой.

Морщился, но все равно подсаживался. И начинал тихим и вкрадчивым голосом говорить:

— Все в действии надо выражать, понимаешь ты. Нельзя без него. Невозможно.

— Понимаю.

— Действие — оно, брат, залог всего. Что ты не выражай.

— Понимаю.

— Вот что ты хочешь выразить, как творческая личность?

— Не знаю. Я вот все на небо смотрю. Хочу его выразить.

— Это можно. Через действие...

— То есть как? — я и вправду заинтересовался. Как через какое-то действие выразить небо.

— Ну, два человека, спорят. У одного телескоп. Другой, понимаешь, романтик... получается конфликт...

Мне стало скучно. Я сидел и смотрел на окна и за каждым из них, возможно, жила моя будущая любовь.

Однажды я побывал у тети Веры в гостях. Ей было около тридцати и она неизменно жила с одним из кандидатов в будущие мужья. Когда мы с родителями пришли по приглашению тети Веры, дабы поддержать интеллигентное общество, на ее день рождения, в кандидатах ходил как раз он — дядя Михаил актер-режиссер.

— Учился у Хейфеца — тихо сказала мне тетя Вера. Я не знал кто это, но сделал вид, что потрясен.

Тетя Вера, между тем, сияла. Я все пытался понять, что в ней изменилось, кроме красного платья. Потом заметил, что она накрашена и сильно надушена. Была она худа и невысока. Из тех женщин, которые вроде ничего себе. Но мне она нравилась, конечно. Собственно, в четырнадцать лет мне нравились буквально все взрослые женщины, кроме тех, у кого излишний вес и совсем старушек.

Но в тот вечер тетя Вера была неотразима. Пока все выпивали белое вино (так тетя Вера и говорила : «хотите белого вина?») И, так как другого вина на столе не было, то все хотели именно белого) и говорили тосты, мои родители из вежливости оставались в гостях, но как только народ перешел к растворимому кофе, сослались на трудный завтрашний день и заторопились домой.

Мне же разрешили остаться. Благо жили мы в том же подъезде двумя этажами ниже...

Во время кофе все достали сигареты. Зачем-то выключили свет, оставив горящим желтый торшер. Включили пластинку Джо Дассена. Гости начали танцевать.

Дядя Михаил сидел и курил. Тетя Вера, присев рядом на ручку кресла , что-то шептала ему. Причем мне показалось, она настаивает. Объясняет. Просит. При этом она все время поправляла ему воротник рубахи.

Но дядя Михаил курил и иногда отрицательно качал головой на ее слова.

Тогда тетя Вера встала и подошла ко мне.

—Что же ты не танцуешь?—спросила она и, схватив мою руку, потянула меня танцевать.

Я был не против. Единственное, танцевать было трудно, потому что тетя Вера очень прижималась.

Я удивился. Неужто она влюбилась в меня? Вела она себя именно так. Время от времени, танцуя, я видел дядю Михаила. Он курил и, бросая взгляды на меня, морщился, как обычно.

А мгновения тянулись, и я все думал, когда же тетя Вера заговорит о своей любви...

И вот она, действительно, губами приблизилась к моему уху и прошептала...

То, что она прошептала, было в тот момент настолько странным, что я помню и слова и интонацию до сих пор.

—Джо Дассен умер,—сказала она.—Но он навсегда останется в наших сердцах.

И тут музыка кончилась.

Я отпустил тетю Веру и сел на свое место. Она зачем-то пошла на кухню. Я отхлебнул остывший уже, горький кофе. И не заметил, как ко мне подошел дядя Михаил. Он тоже наклонился и тихо сказал мне:

—Противная ты обезьяна.

И сел на место.

Я совершенно не знал, что делать. И, когда все гости стали собираться, ушел и я. Если бы тетя Вера любила меня, то, наверное, остановила. Но она только сказала:

—Пока, заходи к нам еще.

На следующий день, дядя Михаил опять вышел во двор с сигаретой и, поморщившись, присел со мной рядом.

—Есть ответственность личности перед зрителем.—сказал он.—Морально-этические критерии. Это основа.

Я не понял, но кивнул.

—Слушай, а что от тебя так одеколоном воняет?—спросил он.—Ну нельзя так. Ты же ведь мужчина все-таки... а не какой-нибудь там... ты ведь не какой-нибудь там?

—Нет.—ответил я.—не какой-нибудь.

Я встал и пошел к подъезду.

—Погоди ты, личность! Ты что, обиделся?

—Нет...—я помолчал.—мне кажется, тетя Вера Вас не любит. Это она все от безысходности.

Дядя Михаил не разозлился. Просто вдруг посмотрел на меня удивленно.

—Слова-то какие знает.—и повторил, точно пробуя слово на вкус: «безысходность»...

А еще,—сказал я,—я не какой-нибудь. Просто кошка наша, Муська, мне кепку обоссала. Вот я и лью одеколоном. А то запах не отстирывается.

Зачем я это сказал, не знаю. Как не знаю, какое впечатление произвело на актера-режиссера мое откровение.

В следующий раз я увидел его только по телевизору. Он играл джина в детской передаче по третьему каналу.

А у тети Веры появился другой. Дядя Василий. Про которого она восхищенно сказала мне, что он физик. Ученый.

Но мне было все равно. Я совсем не ощущал себя противной обезьяной, но меня очень волновал вопрос: кто же я на самом деле?И еще меня волновали светящиеся окна соседних домов, за которыми, возможно, жила моя единственная, вечная любовь.

И небо. Синее и фиолетовое. В розовых прожилках. Бесконечное предвечернее небо.

Елизавета Клиорина

И сразу показалось, что зима

стихи

Елизавета Клиорина родилась в 1976 году в Ленинграде. По образованию психолог. Стихи начала писать в 2014 году. Дебютировала на Волошинском фестивале в сентябре 2015 г. Стихи опубликованы в сетевом альманахе «Артикль» и в журнале «Зинзивер». Живет в Санкт-Петербурге.

* * *

Мир сократился до предела,
До круга лампы золотой,
До чудотворного придела,
И узкой лестницы крутой.
Темно за дверью, окна низки,
Тиха молитвенная речь.
В часовне подают записки,
От смерти просят уберечь.

* * *

Знаешь, самый лучший сулугуни
Продавала тетка на базаре.
Надрезала корочку тугую
И смотрела черными глазами.
Наливала красный саперави,
Выставляла молоко овечье.
Пахли чесноком сухие травы,
И река бежала человечья.

Самую красивую черешню
Продавали ночью у вокзала.
Круглые бока блестели нежно
Пальма в небе лапами махала.
Газировка сладкая шипела,
До краёв вскипала, негодуя.
И свисала гроздьями чурчхела,
И крутили фильм под старой туей.

* * *

Берёзы серое пятно
 И дальний лес до самой кромки,
 Чуть ночь, заполнили окно
 В той комнате, где спят девчонки.
 Белела занавески вязь,
 Расцвеченная комарами.
 Мы вылезали, не боясь,
 Повиснув на оконной раме.
 За огородом спал овраг,
 Мостки, река, в лесу плотина.
 За дальним лесом — Ленинград,
 И поезда в ночи катили.
 И было слышно в тишине,
 Как товарняк гремит на стрелке,
 И в доме звякают тарелки,
 И бьются крылья по стене,

* * *

Вот образец бесхитростного чуда:
 Букет ромашек в вазе на столе.
 В горошек платье, на губе простуда —
 Я за столом, и мне всего шесть лет.
 А воскресенье чистым полом пахнет,
 И спрыгивают блики с хрусталя.
 Альбом раскрыт, и объектив распахнут,
 И за окном — большие тополя.

* * *

И сразу показалось, что зима,
 И белый свет две комнаты наполнил,
 И этим самым день иной напомнил
 И тишину, и спящие дома.
 И шарик мандаринки на столе,
 И шарик, золотящийся на елке,
 И за столом семейные размолвки,
 И общий хлеб.
 Такою тесной наша жизнь была
 В кругу у новогоднего стола,

Когда намного меньше половины!
Все реже гости ходят на постой,
Мы заполняем будни суетой,
И только стол стоит пустой и длинный.

* * *

Нехитрый быт, неважные дела.
Какой бы долгой старость ни была,
Останутся немодные прикиды.
И будет внушка вещи разбирать,
В притихшем доме двери запирать,
И позабудет старые обиды.
Где голос, где певучие слова?
Немы пластинки, не скрипит сова,
И за окном разверст бачок помойный.
Где были разговоры да звонки,
Стоят на кухне молча ходунки,
Да радио бормочет по покойной.

* * *

Воскресным небом плыть и длиться
Над синей в искорках водой,
Над узенькой тропинкой виться,
Над домом, что во сне мне снится,
Над одинокою сосной
И ветхой крышей дорогой.

Елена Минкина

Что-то личное

стихи

Елена Минкина родилась и живёт в Москве.
По образованию художник-оформитель, работает менеджером торговой компании.
Один из авторов и иллюстраторов серии книг «Заповедник сказок».
Стихи ранее в журналах не публиковались.

* * *

Сердце бьётся, легко похрустывая,
Как в руке скорлупа яичная.
Не могу написать, что я чувствую —
У меня к нему что-то личное.
Что-то юное, загорелое,
Чуть обветренное, припухшее,
Нафталинное, неопреновое,
Что-то бабушкино, минувшее,
Что-то вычеркнутое и брошенное,
И чего-то неясного гряда ещё...
У меня к нему много прошлого.
У него ко мне мало будущего.

* * *

что терять-то нам, у разлуки застыв в испуге?
ни жены тебе, ни сестры тебе, ни подруги, —
никого в себе я не прячу, глаза закрыв.
но когда господь мне тихонечко скажет «хватит...»
ты вернёшься вновь к блокноту, к столу, к кровати,
и отложишь путь свой пугающий, как обрыв.

ну а то, что плоть до сих пор бела и упруга,
не вина моя, не беда моя, не заслуга, —
это просто то, что всё время ношу с собой.
и не я решила, чтоб всем, кто до плоти падох,
оставлять в душе тот мутный живой осадок,
копошащийся, словно водоросли в прибой.

параллельным прямым негде встретиться или нечем,

ну а прочим всем после встреч разбег обеспечен, —
 никакого смысла играть за одну из лиг.
 жизнь, не спрашивая, разложит на все лопатки,
 но возможно свет, еле тёплый, как от лампадки
 у закрытых глаз задержится хоть на миг.

1968

Небо серое, глухое, словно из брезента,
 Растянули, ожидая моего падения.
 Под обоями у сына старая газета.
 Шестьдесят восьмого года.
 До моего рождения.

За окном ремонт погоды, шелушатся листья,
 Как обрывки пожелтевшей, сорванной бумаги.
 Вот и выпала побелка... До чего же быстро
 Шестьдесят восьмого года
 Растворилась магия.

* * *

я говорю себе:
 умирать не страшно,
 тело твоё никуда не денется,
 молекулы сначала замрут
 ошарашенно,
 а потом соберутся
 в какое-нибудь деревце.

я говорю себе:
 а личность — выдумка,
 вроде профиля в социальной
 сети.
 ты же можешь сказать:
 «а пойду-ка я, выйду-ка!», —
 разлогиниться и немного
 прогуляться пойти?

я говорю себе:
 за близких не бойся,
 мир — это очередь жаждущих

любви,
здесь всегда будут те, в чьём
зовущем голосе
родные интонации возможно
уловить.

я говорю себе:
а жить интересно,
и не делай, пожалуйста, такие
лица,
ты же вон, как вцепляешься
в ручки кресла,
если самолёт твой не садится и
не садится.

я говорю себе:
я кубик рафинада,
мир растворяет меня
в тёплой воде.
сахар не умирает, ему это не надо,
просто он потом не в кубике, а везде.

Данила Давыдов

Родился в 1977 году в Москве. Закончил Литературный институт им. А.М. Горького, аспирантуру Самарского Государственного Педагогического Университета. Кандидат филологических наук. Лауреат премии «Дебют» за книгу рассказов «Опыты бессердечия», премии «Литературрентген» за литературную критику. Автор десяти книг стихов, книги статей и рецензий. Публиковался во всех основных литературных журналах. Стихи и проза переведены более чем на десять языков.

О поэзии — частное и общее

Эти обзоры писались для сайта Открытого Чемпионата Балтии по русской поэзии. Сам жанр такого сетевого обзора требовал а) определенного упрощения текста, б) разбора различных подборок конкурсантов. Делая из этого обзора текст для чтения, а не для отчета, я, естественным образом, снял все цитаты из подзащитных. С другой стороны, цитаты из классиков и т.д. остались как есть и я не стал упорствовать в библиографии. Что получилось в результате — судить читателю.

1. Повод поговорить о современной поэзии

Бывали и бывают такие коллективные сборники, преимущественно любительские, в которых только имена отличают одну подборку от другой. Всё написано, говоря ахматовскими словами, «квадратиками», всё так или иначе укладывается в традиционную просодию — не во всем ее многообразии, но в рамках, заданных школьной программой младших и средних классов, и лишь степень элементарной стиховой, да и обычной грамотности придает данному набору текстов некоторое подобие разнообразия.

К подобному состоянию, как правило, не скатываются листы разнообразных сетевых конкурсов, даже весьма маргинальных, не говоря уже о таких, как наш. Дело здесь, однако, не в уникальности поэтических языков всех участников, увы. Есть тому иные причины, как внелитературные, так и непосредственно связанные с текущим состоянием стихосложения на русском языке.

С одной стороны, конечно, само не ограниченное никакими рамками сетевое пространство, широта охвата не только географического или поколенческого, но и, что более важно, контекстного, создает возможность оказаться в одном пространстве авторам, никак между собой не связанным. И это прекрасно, «как случайная встреча зонтика со швейной машинкой на столе для

вскрытия», если вспомнить известный эпатажный образ графа Лотреамона, невольного предшественника сюрреалистов. Соответственно, разнообразны и ориентиры не только и не столько личные, но, так сказать, происходящие из того или иного горизонта представлений, характерных для данного автора, а горизонты эти чаще всего не совпадают хотя бы из различия в опыте, как внеэстетическом, так и эстетическом. И тут, конечно же, важны свойства современной медиальности, которые интересным образом накладываются на эволюцию собственно поэтическую.

Тот самый опыт школьной программы, о котором я говорил выше, в иные эпохи оказывался не только первичным, но финальным для непрофессионального автора, его базисом понимания поэзии. Разумеется, на это многое могло впоследствии наслаиваться, но импринтинг чаще всего отсекал неопознанные формы и стратегии как «не-стихи», «не-поэзию». Рудименты этого эффекта живут и здравствуют, но они по крайней мере не универсальны. Формирование — или хотя бы активное существование — автора внутри полицентрической, заведомо горизонтальной, внеиерархической сетевой среды может иметь множество недостатков вроде совершеннейшей произвольности выбора ориентиров, но несет и громадный позитивный смысл, заключающийся в самой возможности изначально увидеть, сколь по-разному «можно» писать стихи. Соответственно, усилия, требовавшиеся от наших предшественников, чтобы прикинуть к живительным источникам всего того разнообразия, которое накопилось за несколько веков существования русской поэзии (и много веков — мировой), ныне заменяются лишь минимальным желанием победить ленивое и уютное состояние нацеленного лишь на самого себя восприятия.

При этом, подобная информационная открытость существует не в произвольный момент времени, но в довольно принципиальную эпоху для русской поэзии, эпоху ее продуктивного расщепления на множество ветвей и веточек, каждая из которых по-своему продолжает изначально заданное единство всей национальной традиции. Метафоры основного русла реки, разбегающейся на множество ручейков, или дерева, ветвящегося самым причудливым способом, но связанного единым течением жизненных соков с общим стволом, могут довольно явственно продемонстрировать состояние современного поэтического пространства. Правда, бывают усыхающие ветви, уходящие в песок ручьи, но и это естественно. Не говоря уж о том, что от высыхающей ветви могут вдруг отделиться живые ростки, и исчезнувший под песочными заносами ручей может выступить на поверхность. Нам придется касаться этих странных стадийальных смен «умирающего» и «оживающего» в дальнейших разговорах, попытаюсь применить законы литературной эволюции к наличному поэтическому материалу.

В любом случае, мы можем говорить с полным основанием о том, что картина современной поэзии необыкновенно разнообразна, и у далекого от постоянного ее чтения человека может создаться впечатление, что это разнообразие есть признак некоторой «стратегической растерянности». Это не так, хотя современная поэзия требует, конечно, большего внимания к самым неожиданным

ее разворотам, в том числе и к таким, которые на первый взгляд могут показаться маргинальными, на деле же предстают весьма последовательными, имеющими свою историю и свои художественные обоснования. Сложность для неподготовленного читателя может представлять и то, что ныне многие вещи проще описывать и объяснять, сравнивая с конкретными именами, а не с какими-то направлениями, школами или течениями.

В этом довольно принципиальное отличие современной поэзии от той, на которую многие до сих пор ориентируются: и здесь мы обращаем внимание на тот материал, который пока что демонстрируют конкурсные подборки. Поэзия рубежа XIX–XX веков и первой половины XX века, к вящей досаде исследователей прозванная по причине историко-литературного казуса Серебряным веком, иными словами — поэзия модернизма, остается для многих читателей и сочинителей некоторым «последним рубежом» культуры — с теми или иными дополнениями, которые сами по себе много говорят о тех, кто дополняет (ощущение Бродского, Высоцкого или Рубцова «последними великими поэтами», «завершителями традиции» и т. п. в каком-то смысле служит чётким маркером установок автора и в более общих вопросах поэтического дела).

Распространено представление о том, что в модернистскую эпоху поэты делились по направлениям, и это определяло чуть ли не основные черты их письма. В самом деле, символисты и постсимволисты: акмеисты, футуристы, новокрестьянские поэты, а в следующем поколении — имажинисты, конструктивисты и т. д. — вели тотальную литературную войну, отзывающуюся эхом и сегодня. Но куда отнести множество важнейших поэтов эпохи: Ходасевича? Мих. Кузмина? Как соотносить Анненского, формально принадлежащего к символистскому поколению — с программой символизма? Эти вопросы волнуют филологов, но в общем представлении они не так важны, как более или менее чёткая партийность.

Помимо принадлежности (часто фиктивной) к той или иной группе ориентиром служит и статус автора как классика и представителя «поэтического канона». Вопрос, кто тебе ближе, Пастернак или Мандельштам, Есенин или Маяковский, Ахматова или Цветаева — почему-то до сих пор не вызывает в большинстве случаев ответного кручения пальцем у виска, а ведь это вопрос как минимум странный. Не говоря уже об известном «не сравнивай — живущий несравним», вспомним, как каждый из этих поэтов менялся с течением времени, иногда до полного цикла метаморфозы.

Следовательно, ориентация на те или иные образцы «канона» и / или на ту или иную «школу» оборачиваются следованием мифу, а не реальности. Этого тоже избежать не удастся — часто подражатель подражает не самому поэту и не его лирическому субъекту даже, а лирической маске, которых выработана огромная коллекция.

В этой связи интересно, как в эпоху отсутствия собственно поэтических направлений (но не традиций, конечно!) авторы цепляются за самые разнообразные признаки различия, от сугубо технических, которым предается

идеологический налет (вспомним бесконечное противопоставление верлибра и «традиционного» стиха, которое само по себе изумительно интересно, и которое очень ярко отражено во многих представленных подборках; об этом обязательно последует отдельный разговор), — до внепоэтических, связанных с бытованием текста: вот уж и вернулись и сторонники «искусства для искусства», насельники «башни из слоновой кости», и их вечные антагонисты, сторонники писания для «обычных людей» («Вот стихи — а всё понятно, / всё на русском языке»), новые эстрадные авторы и сетевые звезды, упростили самой сути поэтической работы (впрочем, и их оппоненты часто не менее забавны).

Эти летучие размышления не абстрактны, они сконденсировались здесь в результате прочтения подборок начавшегося конкурса.

Уже число их немало, перевалило за сто десять, а это уже более чем репрезентативная выборка — причем не только в рамках конкурса, но и вообще в применении к современной поэтической практике. Следовательно, можно говорить и об общем впечатлении от всего корпуса (пока) представленных текстов, о тенденциях, и о каких-то отдельных вещах, обращающих на себя внимание. В дальнейшем — то так, то этак поворачивая исследуемый объект — я предполагаю говорить о различных корневых проблемах восприятия и воспроизведения современной поэзии (как упомянутых в сегодняшнем вступительном тексте, так и иных), обращаясь к наличному материалу.

Общий взгляд позволяет выделить отдельные имена и отдельные стихотворения (замечу, что мне лично знакомы лишь четверо из пока что представленных конкурсантов; еще двое оказались полными тезками своих более известных собратьев и сосестер по стихотворному делу). Общая тенденция, однако ж, тоже требует быть проговоренной. Конечно, очень непросто судить о сверхзадачах автора по трем текстам. Но, тем не менее, часто вполне можно судить, есть ли сверхзадача сама по себе или ее нет.

Поэзию вообще — очень грубо! — можно разделить на «креационную» и «рекреационную» (подобным образом Хлебников делил людей на «творян» и «дворян»).

Первая является некой интегральной формой познания и, одновременно, преобразования мира, она занята поиском или порождением новых смыслов. Вторая — форма отдыха, хобби, способ организовать собственное внутреннее пространство удобным способом. При этом оба типа поэзии носят, конечно, физиологический характер, они являются естественным проявлением самого жизненного процесса сочинителя. Но «рекреационный» тип поэзии при этом работает вхолостую, он воспроизводит мёртвые модели и чужие способы говорить. Как это и бывает, большая часть представленных подборок говорит скорее о такой вот инерционной форме стихописания.

Конечно, и в этом случае могут быть различные уровни — не поэтического вещества! — а соответствия, так сказать, общепринятым (вне квалифицированного круга) представлениям о «правильных» стихах. Впрочем, мы поговорим об этом дальше.

2. Сказка про Белого Бычка, или Который раз о верлибре

Споры о свободном стихе (или верлибре — в отечественной традиции установилась синонимичность этих терминов) не утихают, то оставаясь вполне спокойными и уважительными, то приобретая какие-то воинственный, патологический, чуть ли не уголовный характер. Среди филологов тоже есть споры о целом ряде частных, которых я здесь касаться не буду; речь идет, скорее, о всем том комплексе разноречивых суждений, который господствует в литературных и окололитературных кругах, ну и среди тех заинтересованных читателей, которые что-то свое наверняка тоже пишут.

Стихование — одна из областей литературного знания, стремящаяся к точности (и часто пользующаяся методами математики — не случайно, например, один из величайших математиков XX века, академик Колмогоров, оставил довольно существенное стиховедческое наследие). Среди поэтов (и не только поэтов-любителей) можно встретить мнение, что, мол, знать всю эту механику творцу не должно, не должно верить алгеброй гармонию. Вероятно, для наивного автора это так (я думаю, что о наивном поэте как отдельной, специфической фигуре мы еще поговорим в другой раз), но любой, претендующий на какое-либо вхождение собственно в литературный цех, представляется мне, должен этой механикой владеть на определенном уровне. Часто — на очень высоком: не обращаясь к современности даже, напомним, что среди классиков стиховедения числятся многие поэты, такие, как Андрей Белый, Валерий Брюсов, Георгий Шенгели, Сергей Бобров; специально не занимаясь стихованием, оставили ценнейшие наблюдения именно о стихе (будем различать стих как структуру и поэзию как эстетическое явление!) Владислав Ходасевич и Даниил Андреев, Владимир Маяковский и Осип Мандельштам, Николай Гумилев и Николай Асеев, Давид Самойлов и Владимир Набоков...

Да и не механика это вовсе, или, по крайней мере, совсем не только механика. Нотная грамота для музыканта, знание законов композиции для художника, сценическое движение и сценическая речь для актера — механика ли это, или некоторые необходимые составляющие их дела? Вопрос риторический.

Отошлю интересующихся к давнему своему тексту, посвященному верлибру (поводом для написания статьи стал юбилей Московского фестиваля свободного стиха).

В каких-то моментах я здесь повторяюсь, что-то говорю иначе, чего-то, о чем говорил в той статье, не касаюсь вовсе, так что тексты не воспроизводят друг друга.

Для начала необходимо различать (просите, кто знает это назубок) три очень разные вещи, которые называются на непрофессиональный слух схожим образом: белый стих, вольный стих, свободный стих. Это всё очень разные вещи, хотя у них есть и область пересечения.

Вольный стих — это стих регулярный, например, ямбический, но с отсутствием регулярного чередования числа стоп. Пример из Ивана Андреевича Крылова:

«Две Бочки ехали; одна с вином, / Другая / Пустая. // Вот первая—себе без шуму и шажком / Плетется, / Другая вскачь несется; / От ней по мостовой и стукотня, и гром, / И пыль столбом...»,—пятистопный ямб сменяется одно-стопным (!) и т.д. Помимо басен, часто встречается в стихотворной комедии начала XIX в. (реже—позже), в некоторых юмористических сатирических стихах. Самый известный пример, кроме крыловских басен, пожалуй—грибоедовское «Горе от ума». Нерегулярным чередованием должен достигаться эффект разговорной речи. Если убрать из вольного стиха рифму, получится несколько более редкая, но не вовсе раритетная вещь—вольный белый стих.

Белый стих—стих регулярный, но лишенный рифмы. Он может быть написан в рамках одного размера, могут быть отклонения, но метрическая основа всё равно господствует. Видимо, сама фиксация не вполне профессионального взгляда на рифме как на чуть ли не главном признаке стихотворной речи (совершенно ложная) заставляет часто путать белый стих со свободным (особенно, если это вольный белый стих). Пример тому есть и в нашем конкурсном списке: «... Как краток сон в прохладе и в тени... / Во сне приходит бросивший хозяин, / И сладок запах дома / И дымка, / Которым до горька пропахли руки, / Кормившие когда-то, в прошлой жизни... / Но с ним надёжно— / лишь до пробуждения». (Феликс Лукницкий, в подборке, характерно названной «Верлибры»): 5я5я3я1я-5я5я2я3я (так будем обозначать пятистопный ямб и т.д.), очень всё регулярно.

Характерная эта путаница носит исторический характер. По М.Л. Гаспарову, «Стихораздел, самое важное место стиха, в новоевропейской поэзии преимущественно отличается рифмой. Но это не обязательно. Античная поэзия не знала рифмы; а когда в эпоху Возрождения стали создаваться жанры, подражающие античным, то в них тоже стал использоваться нерифмованный (белый) стих». Добавлю, рифмы не знала не только античность. В отдельных культурах ее место занимала аллитерация (у германцев, у кельтов), т.е. совпадения в соседствующих строках (не в конце их!) неких опорных звуков. Похожим образом был устроен народных стих многих индоевропейцев, в т.ч. славян («каalinka-малинка» и прочее—это позднейшая клюква, простите за каламбур, как и городской романс, частушки и пр.; в архаической восточнославянской народной поэзии принципы организации совсем другие). Не знает рифмы (вообще или в нашем понимании) большая часть восточных поэтических культур.

Однако в не столь давней новоевропейской поэзии рифма стала, действительно, сильным местом в стихе, поэтому в массовом сознании стала прочно ассоциироваться с собственно стихотворным характером текста.

Свободный стих (верлибр) включает в себя черты и вольного, и белого стиха, но главное то, что он неметричен. По сути дела, свободный стих (как абстрактная модель) должен быть полностью лишен всех стиховых признаков, кроме главного—собственно стихового двойного членения (в просторечии—разбиения на строчки).

Об этом мы поговорим чуть ниже. Но сначала нужно отметить, что путь от метрической поэзии к верлибрической не одношагов. Поэтому в разнообразных

дискуссиях, коими полнится сеть, но которые возникают и вне ее, особенно забавно наблюдать чёткую противопоставленность «регулярного стиха» и верлибра. При этом под регулярным стихом понимается преимущественно силлабо-тоника, собственно метрическая система, будто бы нет иных систем регулярности. Меж тем, метрическая поэзия, характерная для античности, включала в себя множество типов стопности, которая может на новоевропейских языках воспроизводиться очень приблизительно. Связано это с тем, что помимо силлабического (построенного на регулярности числа слогов) и тонического (построенного на регулярности чередования ударных и безударных позиций) античная языковая, а, следовательно, и стиховая система подразумевала и третью ось — квантитативную (построенную на чередовании долгих и кратких слогов). Признак долготы / краткости в ходе языковой истории исчез из европейских языков (включая новогреческий и богатое потомство латыни). Средневековая поэзия на «вульгарных», «народных» языках была либо силлабической (практически все романские языки, а также польский, что связано со строгой фиксацией ударения), либо тонической (германские, кельтские, большая часть славянских языков). Возвращение к метричности (продолжу мысль Гаспарова) происходит в эпоху Возрождения, но ограничено новыми языковыми условиями. В романских языках античная метрика поглощается силлабикой, в германских и славянских силлабика срастается с тоникой, образуя силлабо-тонику. Происходит это в рамках определенных реформ поэтического языка. На отечественной почве таковых было две. Первую, на рубеже XVII–XVIII вв., пытались осуществлять украинско-белорусские по происхождению поэты-силлабисты (Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Феофан Прокопович и др., вплоть до Антиоха Кантемира), явственно под влиянием польского. При всей прекрасности этих текстов, они оказались совершенно чуждыми русской языковой интуиции (автоматизм при подсчете слогов, необходимый для восприятия таких стихов, так и не сложился). Вторая — куда более известная — реформа — связана с именами М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова, и оказалась реформа силлабо-тоническая. Русское стихосложение обрело пять канонических метров (двустопные ямб и хорей, трехстопные дактиль, амфибрахий, анапест). На протяжении второй половины XVIII и почти всего XIX веков силлабо-тоника почти безраздельно господствовала в русской поэзии, но уже к концу позапрошлого века начала восприниматься как автоматизированная (чему способствовал и упадок поэтической культуры: сложно сравнивать тот ряд, что от Державина вел — через пушкинско-жуковско-вяземский круг — к Тютчеву, Некрасову, Фету, Случевскому, — с очень симпатичными, но увы, не более того, авторами вроде Надсона, Голенищева-Кутузова, К.Р., Фруга...)

И поиски деавтоматизации, оживления поэтического звучания, привел не только к свободному стиху, но и к более регулярным, но не метрическим формам. Тонический стих возродился заново — с оглядкой на силлабо-тонику. Русский модернизм активно использовал возможности дольника (построенного

на нерегулярности в 1-2 безударных слога между ударными), позже — тактовика (интервал 1-3 слога). Чем больше расшатанность тонического начала в стихе, тем больше он ведет к стиху акцентному, «чистотоническому», в котором интервалы между ударными слогами становятся совсем уже непредсказуемыми. От акцентного стиха вполне естественен ход к свободному стиху — при отказе от рифмы.

Но здесь очень важно отметить: для возникновения верлибра, как оказывается, необходим весь этот непростой и извилистый путь. Верлибр есть явление рафинированное, явление зрелой культуры, возможное на фоне предшествующей поэтической традиции как своего рода, воспользуюсь формалистическим термином, «минус-прием», прием остранения, демонстрации самого устройства стиха вне его привычных атрибутов.

Тот же Гаспаров пишет об историческом изменении, которое претерпело место верлибра в новейшей поэзии: «Свободный стих... — это последний этап, достигнутый европейским стихом в своем последовательном историческом развитии. Он интернационален, в нем сливаются все традиции... Раньше он воспринимался по контрасту, на фоне традиционных размеров, — теперь, ставши массовым, он сам делается фоном, по контрасту с которым воспринимаются все другие стихотворные формы».

Однако Гаспаров говорит о европейском стихе — но выводит русский «как бы за скобки», о чем в ином месте также пишет подробно. Исторически путь верлибра, который привел европейскую традицию к его автоматизации, в русской поэзии не пройден. При этом в начале века свободный стих мы встречаем у большинства значимых поэтов: Блок, Волошин, Кузмин, Мандельштам, Гумилев, Хлебников, при этом в андеграунде, в неподцензурной традиции, встречались разнообразные примеры свободного стиха, а некоторые вполне советские авторы: Озеров, Винокуров и т.д. — тоже нередко к нему обращались. Но общая структура советского литературного процесса (и, увы, часто его отзеркаливавшей эмигрантской культуры, не менее, если не более эстетически консервативной) либо вовсе изымала свободный стих из оборота (как было в жесткие времена «высокого сталинизма»), либо предоставляла ему своего рода сегрегационную зону (как было уже в позднесоветскую эпоху). Свободный стих воспринимался как формальное баловство. Это в лучшем случае, а в худшем — как тлетворное влияние буржуазной культуры. Подозрение вызывало даже двусмысленное название «свободный стих». Кстати, действительно, переводы с различных языков сыграли важную роль в пропаганде верлибра, но и здесь была заковыка: если, скажем, Аполлинера переводили всё-таки верлибром (авангардист, что с него возьмешь), и даже Элюара переводили то аутентично, то «спрямляя» под белую силлабо-тонику (в соответствии с двойственностью самого поэта: сюрреалист — но коммунист!), то уж Пабло Неруду постоянно переводили белым стихом...

Если вернуться к сегрегации, то стоит отметить: она происходила, и происходит порой до сих пор с обеих сторон, правда, с разной интенсивностью.

Среди поэтов-активистов «героического» позднесовеского верлибра были истинные фанатики, такие, как Владимир Бурич, искавшие элементы силлаботоничности во всяком верлибре, чтоб его сразу же отвергнуть (а такого рода пуританство, по сути дела, абсурдно: сам язык содержит изрядную долю «случайных метров»). Другие, такие как Вячеслав Куприянов, полагают, что верлибр должно рассматривать как особый тип художественной речи, наравне с прозой и стихом. Но это позиции, в сущности, маргинальные. Сектантское использование верлибра, кажется, стало ныне довольно раритетным, множество очень ярких — и разных! — поэтов используют верлибр наравне с силлаботоникой и тоникой, не проводя специальных границ и исходя лишь из здесь и сейчас стоящей художественной задачи. Однако в массовом восприятии верлибр до сих пор остается подчас «неведомой зверушкой», часто с априорной негативной окраской.

Необходимо сказать здесь несколько слов и о двойной сегментации текста. Речь вообще делится синтаксически, что всем известно из школы. Синтаксис преимущественно линейен, хотя бывают и более сложные случаи, связанные с повторами (в однородных конструкциях, например). В стихе к синтаксическому делению прибавляется собственно стиховое. Оно построено на принципах возвратности. *Versus* — «противодвижение», возвратное движение текста. Все принципы регулярности (счет слогов, ударных позиций, различные вторичные признаки вроде аллитерации или рифмы) подчеркнуты построчным разбиением (по крайней мере, в новоевропейской традиции). Услышав рифму, мы ожидаем другую, почувствовав метр, мы ждем его воспроизводства. На том, оправдываются ли ожидания воспринимающего или «обманываются» построены многие обсужденные и не обсужденные здесь стиховые формы. Вольный стих обманывает ожидание регулярности, белый — рифмы (на этом фоне поэт может подчеркнуть некий фрагмент, сделав его рифмованным среди прочих нерифмованных строк — и это будет обращать на себя внимание). Рафинированность и опора на предыдущую культуру в свободном стихе во многом проявлена именно в том, что здесь «обманывается» ожидание собственно любых признаков регулярности, кроме двойного членения. Именно поэтому часто возникает придирка: «а если это записать прозой?». Не говоря уже о том, что любой элемент текста значим, в том числе и форма записи, более важно другое. Каждая строка существует не только в связи с иными, но и как самостоятельный структурный элемент. При чтении прозы вслух мы делаем паузы в местах синтаксического деления, при чтении поэтических текстов — в местах деления стихового, и опыт показывает, что это касается и верлибров (верлибров, может быть, даже в большей степени). Стиховым членением верлибра, в отличие от прозаического текста, с одной стороны, из «множества интерпретаций выделяется как правильная лишь одна: произвол читательского восприятия ограничивается» (Гаспаров). С другой — здесь подчеркивается «единство и теснота стихотворного ряда» (Ю.Н. Тынянов), при которой взаимоотношение самозамкнутых отрезков поэтического текста динамично вне зависимости

от внешних признаков этой динамики. Ритмической основой верлибра, таким образом, является взаимоотношение разноустроенных строк, которые так и только так, а не произвольно записанные в линейку, сообщают читателю авторские установки поэтического смысла.

Дальше здесь можно говорить много еще всего: о разнице между синтаксическим и асинтаксическим верлибром (в первом конец строки будет совпадать с концом фразы, во втором возникнет своего рода анжамбеман, делающий синтаксис и стих противопоставленными), о тех или иных доминантах в верлибре (стоит обратиться подробнее к статьям Ю.Б. Орлицкого), о разнице в композиционном строении, в строфическом членении верлибра и т.д. Но это, что называется, остается на домашнюю работу.

3. Об искренности, качестве, литературной учебе, своем и чужом слове, слове живом и мертвом и т.д. Часть I

Передо мной — книга, «Знакомство. Первая книга стихов» (М.: «Молодая гвардия», 1963), взятая, признаться, довольно произвольным способом. Шесть авторов, предваренных тогдашними совписовскими мэтрами. «Мне кажется, Борис Голубев давно уже мог выпустить свою первую книгу. Но как-то не выходило — то война, бои в Манчжурии, и ему, сержанту, порой бывало не до стихов. Потом, после демобилизации, новые заботы, дела. Уже в зрелом возрасте он окончил Литературный институт и сейчас впервые выступает с подборкой своих стихотворений», — пишет Василий Кулемин (который, как выясняется, умер довольно молодым, якобы затравленный за статьи в защиту сносимых памятников — при Хрущеве это и впрямь было небезопасно).

Посчитайте: автору выходит в лучшем случае под сорок. Военный опыт присутствует и у другого автора сборника, Романа Левина. Другие, видимо, всё-таки моложе. И представляют их люди более сановитые: Соколов, Долматовский, Жаров, Боков, Тушнова.

Если мне пришлось лезть за справкой, кто таков представляющий мэтр, то собственно из поэтов как-то промелькнула фамилия Ларисы Румарчук (это знание, впрочем, тоже эзотерично). Вспоминается фрагмент из мемуарных заметок о. Михаила Ардова о писателе Павле Нилине. «Павел Филиппович замечательно отзывался о газете «Литература и жизнь», в которой обыкновенно печатались советские авторы второго и третьего разряда. Он говорил: «Мне очень трудно читать эту газету. Там пишут так: «А я учился поэтическому мастерству у Сидорова и буду учиться!» А кто такой этот Сидоров и кто это пишет — мне совершенно неизвестно...»».

Поэзия, среди многочисленных определений, может описываться и с помощью формул, по которым вычисляется величина энтропии художественного текста: «А.Н. Колмогоров пришел к выводу, что энтропия языка (H) складывается из двух величин: определенной смысловой емкости (h1) — способности языка в тексте определенной длины передать некоторую смысловую информацию,

и гибкости языка (h2)—возможности одно и то же содержание передать некоторыми равноценными способами. При этом именно h2 является источником поэтической информации» (Ю. М. Лотман; интересующихся отсылаю к его книге «Структура художественного текста», либо непосредственно к работам А. Н. Колмогорова и В. В. Налимова).

Чтобы не углубляться в подобную непростую область, отмечу, что формула академика Колмогорова по сути дела передает средствами точной науки то, о чем задолго до ее выведения говорили скорее метафорически. Все помнят строчки Николая Гумилева из во многом программного стихотворения «Слово»: «Мы ему поставили пределом / Скучные пределы естества. / И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мёртвые слова»,—и это не снобизм эстета, но реальное физическое ощущение (подобное тому, которое наверняка испытывали многие: в твоём присутствии произносят вопиющую глупость или пошлость, и тебе стыдно так, будто бы это сказал ты сам).

Лидия Гинзбург писала по этому поводу «Существуют стихи не то, что ниже, а вообще не стихового уровня. И в краю безграничной раскупаемости книг—тучные их тиражи лежат нераскупленные на прилавках. Слова в них—и бытовые, и книжные—никак не трансформированы. Просто словарные слова, с которыми решительно ничего не случилось оттого, что они (по Тынянову) попали в единый и тесный ряд. Нет, всё же случилось—механическая ритмизация не позволяет им с достоинством выполнять свое нормальное коммуникативное назначение».

«Нетрансформированное», «непреображенное» слово, изъятое из нормального коммуникативного контекста и помещенное в контекст художественный, оказывается своего рода раковой опухолью. Оно не только занимает место слова преобразенного, но и вытесняет его со всех возможных позиций, заменяя своими собратьями-клонами. Это происходит потому, что и преобразенное, и непреобразенное слова системны, только системы эти взаимоисключающи. Либо одна, либо—другая. И речь идет не о шероховатости, неправильности и т. д.—как раз подобные явления могут быть весьма живыми и оказываются либо образцами наивной поэзии, либо поэтического примитивизма (но об этом в другой раз). Речь идет о той установке, которая просто не предназначена осуществлять поэтическую функцию языка (по Роману Jakobsonу). Так называемые «средства художественной выразительности», тропы и фигуры, создаваемые благодаря им образы, или же авторская специфика лексики и словопотребления здесь вторичны; текст может быть абсолютно прозрачен, но, тем не менее, выступать в поэтической функции—благодаря связи всех элементов текста друг с другом при помощи специфического именно для художественной речи соположения всех элементов.

Текст, «правильный» с точки языковой нормы, совсем не обязательно правилен внутри поэтической речи. Лингвистическая аксиома (сформулированная еще Фердинандом де Соссюром) гласит, что в языке важны не его элементы, а взаимодействие этих элементов. Характер связей внутри поэтического текста

еще боле сложен, поскольку не сводим к какому бы то ни было правилу (хотя каждая эпоха навязывает свои нормы, свою «моду», свой «хороший тон», и в немалой степени ценность поэтического высказывания здесь проступает благодаря тончайшей балансировке автора между инерцией общих правил и собственными, вступающими с этими правилами в противоречие установками).

Напряжение всех элементов внутри текста образует то многовекторное движение, которое происходит с поэтическим смыслом, заведомо более богатым, нежели это можно перевести на язык нехудожественный без существенных потерь.

Поэзия предстает своего рода «метаязыком» по отношению к естественному, обиходному языку. И да, она способна выражать и первичные, бытовые смыслы—как любое крепко подогнанное формульное высказывание, подчас также использующее принципы и свойства поэтического смысла. Но, в любом случае, забивание микроскопом гвоздей никогда не окупалось. «Стихи про любовь», «про родину», «про природу» имеют право жить в своем пространстве, не принадлежащем к собственно художественной словесности, на выселках, в поле автоматического текstopорождения. Тексты, подобные такому: «Желаю жить и быть любимой, / Не горевать, не унывать / И по дороге жизни длинной / С улыбкой весело шагать. // Пусть в этот день букетов море / Преподнесут тебе друзья, / Печаль не тронет глаз красивых / И будет легкой жизнь твоя! // Сияй же ты как лучик солнца, / Будь нежной, ласковой всегда. / И пусть наградой будет счастье / На все грядущие года!!!»—не представляют для поэзии опасности. Напротив, они будут интересны специалистам по постфолькору, антропологам, социологам. Они, странное дело—в наиболее разительных образцах—могут дать импульс собственно поэтическому высказыванию (вспомним, к примеру, стихи Николая Олейникова).

Совсем другое дело—системность нетрансформированного слова, которая создает свой параллельный мир, а при удачных обстоятельствах и заменяет (подменяет, точнее) его—не на самом деле, но в глазах большинства.

Самой радикальной подменой такого рода была такая уникальная культура, как советская литература, в т.ч. советская поэзия. Сложная история ее формирования, существования и распада (точнее, полураспада, судя по сегодняшнему дню) имела точку бифуркации—массовый призыв «идейно и классово правильной» молодежи в литературу для замены как спецов-попутчиков (кроме тех, кто окончательно не перестроился), так и первого поколения комсомольских поэтов, чьи идеалы были слишком утопическими. Индустрия производства советских поэтов и прочих «литработников» (превосходно описанная, кстати, в настоятельно мною рекомендуемой книге Евгения Добренко «Формовка советского писателя») была успешной во многом благодаря пресловутой «литературной учебе». Обо всем этом, впрочем, мы поговорим во второй части наших заметок.

Среди шести авторов сборника «Знакомство»—ветеран, военный подросток, сибиряк, донской уроженец, две девушки, привычным советским сексизмом лишенные в представлении мэтров какой-либо иной идентичности, кроме

гендерной. Авторы, прошедшие уже отработанный маршрут формовки молодого стихотворца. «Едва ль ни девочка, / Подросток, / В цветастом платье до колен, / Она на мир глядела просто: / Все принимая, / Веря всем, / Легко смеясь, / Судя о людях / По материнской доброте. / И не заботилась — / Кем будут / Ей в жизни дальней / Люди те», пишет один (Михаил Кузькин), «Смеется солнце цветастое / Из самого яркого ситца. / И снится девчонкам разное. / Но, видно, хорошее снится», отвечает другая (Галина Чистякова). «Я брежу по сырому жнивью. / Край донской! Пробуждению внемля, / Всею душой принимаю твою / Духовитую, волглую землю», настаивает третий (Александр Максаев).

Хорошим, крепким профессионалом был советский редактор. Лажи как таковой нет. «Просто словарные слова».

4. Об искренности, качестве, литературной учебе, своем и чужом слове, слове живом и мертвом и т.д. Часть II

В разные эпохи словесность, среди прочих различных критериев, оценивалась и с позиций «искренности», непосредственного представления чувств субъекта, проявленных здесь-и-сейчас, а не в некоем пространстве культурной рефлексии. Оценивалась по-разному. Множество критериев, позволяющих систематизировать литературно-художественные стили, включает и отношение к непосредственной реакции, продемонстрированной в тексте. Может показаться, что эта проблематика в первую очередь актуальна для новейшего периода существования литературы. Меж тем, это не так.

Приведем пример из работы известного литературоведа А.А. Аникста, посвященного творческому пути Гёте: «Как непохож творческий процесс у молодого Гёте на то, чему учила литературная теория, начиная с Буало, требовавшего от поэтов: «Учитесь мыслить вы, потом писать!» Гёте не может дать себе отчета, как и почему возникла у него та или иная поэтическая идея. Он творит, движимый могучей, непостижимой силой вдохновения». Аникст цитирует самого Гёте, из «Поэзии и правды»: «... впечатления дня ночью нередко превращались в стройные сновидения, а едва только я открывал глаза, как являлось либо новое и причудливое целое, либо часть чего-то уже существующего. Обычно я писал ранним утром, но и вечером, даже глубокой ночью, когда силы мои были возбуждены вином или веселой компанией, с меня можно было спросить что угодно; найдись лишь мало-мальски стоящий повод, за мной бы дело не стало».

Как не похожи эти интенции Гёте-«штюрмера» на переосмыслившего ранние опыты (до сих пор при этом входящие в золотой фонд немецкой и мировой поэзии), но не отрицающего их действенности позднего Гёте-Олимпийца! И тем не менее, свидетельств такого рода, сохранившихся от больших и малых поэтов, мы найдем множество, — как и обратных.

Вообще, отображенный способ поэтического письма выводит на известную дихотомию, предложенную в свое время Карлом Густавом Юнгом (не случайно

тут, кстати, и указание Гёте на посещавшие его «стройные сновидения»). Юнг разделял «психологический» и «визионерский» типы творчества:

«Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания, как то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы почувствовать обычное сознание. Этот материал воспринимается душой поэта, поднимается из сферы повседневности к вершинам его переживания и так оформляется, что вещи, сами по себе привычные, воспринимаются лишь глухо или неохотно и в силу этого также избегаемые или упускаемые из виду, убеждающей силой художественной экспрессии оказываются перемещенными в самый освещенный пункт читательского сознания и побуждают читателя к большей ясности и более последовательной человечности».

Но далее, о «визионерстве»: «Здесь дело во всех отношениях обстоит иначе: материал, т.е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных,—некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность» («Психология и поэтическое творчество»).

Резонно допустить, что есть эпохи, когда «конвенциональный» взгляд на поэзию соотносится скорее с первым типом, бывает—что со вторым. Но при этом во многих культурах в разных функциях: созидающе-гармонизирующей и магико-предсказательной, порождающей творческий хаос,—будут выступать оба типа поэтического творчества (не хотелось бы в очередной раз мусолить тему «аполлонического» и «дионисийского», но нечто подобное есть и в иных традициях—например, «скальдическое» и «эддическое» в северогерманской). В любом случае, перед нами явлена противопоставленность рефлексивно-го, осознанного рационально,—и до-, или сверхрефлексивного, познаваемого интуитивно.

Сложность поля культуры не отменяет наличия социально репрессированных форм поэтической практики. Место «интуитивного», «визионерского» поэта в значительной степени присвоено профессиональным цехом и поставлено в кавычки (использованные не как это делаю я, а для низведения данных явлений с пьедестала загадочности). Контекст всегда задавал способ чтения текста: Бодлер, Верлен и Рембо совсем иначе прочитывались на фоне академистов-«парнасцев», нежели на фоне наследовавших им модернистов и авангардистов; молодые Брюсов, Сологуб, Бальмонт были противопоставлены эпигонам некрасовской школы или тихим лирикам в духе Якова Полонского иначе, нежели они же, только ставшие мэтрами, выступали на фоне молодых постсимволистов—не только футуристов, но и акмеистов (может, этот контраст был даже более важным). То, что изнутри предшествующих форм виделось безумством,

или шарлатанством, или и тем, и другим одновременно, впоследствии застывало, приобретало монументальные черты, требовавшие противостояния со стороны новых «безумцев». Конечно, эта схема слишком линейна; не стоит забывать, что наследование идет, как показали формалисты, через косвенное родство. Тем не менее, в «главной», «магистральной» линии интуитивизм воспринимается как жест ниспровержения классиков, а не как внутреннее свойство поэтики — по крайней мере, так представляется культурному обывателю.

Но не всё так однозначно. Есть огромные области творчества, в том числе поэтического, лежащие вне этих схем. Они не скрыты, но будто бы помещены в отдельный от собственно поэзии «как ее принято понимать» ящик. К примеру, навязчивое сравнение молодых эпатажных авторов с сумасшедшими хорошо бы оттенять творчеством реальных аутсайдеров и девиантов.

В эпоху радикального футуристического движения популярны были книги как психиатров, так и непрофессионалов в этой области, где проводилось сравнение футуристов и безумцев, с разными, впрочем, результатами: от призыва обращать внимание на художественные инновации, пусть бы и не вполне здоровые, до полного отказа авангарду в его художественных претензиях.

Меж тем, разница, безусловно, есть. Стоит ввести еще одну дихотомию: «экстравертивное» и «интровертивное» — не столько творчество, сколько поведение автора. Как ни парадоксально, даже самые замкнутые и «внемирные» художники в общем-то оперируют теми или иными представлениями о творчестве как диалоге; можно вспомнить как доказательство авторитетное заключение доктора В. Анфимова в отношении Хлебникова (сделанное, когда поэт «косил» от белогвардейского призыва в 1919-м на харьковской «Сабуровой даче»). Образцовый, казалось бы, авангардист-безумец, Хлебников не оказался таковым в глазах профессионального психиатра (более прозорливого, нежели улюлюкающая публика): «Все ограничивалось врожденным уклонением от среднего уровня, которое приводило к некоторому внутреннему хаосу, но не лишенному богатого внутреннего содержания».

В то же время «истинный» аутсайдер (фигура, впрочем, скорее модельная, воображаемая) самозамкнут, его диалог не выходит за пределы сознания и прочитывается лишь через косвенные жесты, среди которых немаловажно творчество. Именно поэтому так популярны ныне различные формы арт-терапии.

Некоторая неожиданное уклонение — творчество детей, в том числе пишущих стихи. Известны ситуации, когда манипулирование творческим ребенком как «вундеркиндом» приводило впоследствии (при переходе к взрослению как правило) к самым трагически последствиям. Причины этого, среди прочего, в непонимании сугубо игровой природы детского творчества, которое характеризует своего рода «примерка» антропологических, социальных, гендерных, профессиональных и т.д. ролей. В какой-то степени такого рода «примерка» — вообще удел всякого автора, но не до полного совпадения субъекта и маски, которое, если происходит, также приводит к печальным последствиям. К тому ж, человек существо вообще неотеническое, своего рода аксолотль

среди приматов, и потому играет всю жизнь, предстает *homo ludens*, а не отводит под игры исключительно детский период, как это происходит у других живых существ. Но при всей неотении, всё-таки социальные навыки ребенка и взрослого принципиально различны, принципиально отлична и суть их творчества, которое у ребенка всё-таки именно «интровертивно» (если его не выдрессировали родители или учителя работать на публику).

Отношение к поэту-аутсайдеру или к поэту-ребенку должно быть осторожным и принципиально экологическим, охраняющим территорию его замкнутости — как ныне стараются беречь самобытное социально-антропологическое пространство жизни сохранившихся племён охотников-собирателей. Но можно говорить и об особом типе авторства вне таких специализированных возрастных или психических границ, — типе, также требующем экологичного к себе подхода, но, в то же время, ставящем и проблему границ той самой неуловимой «подлинности», «искренности», которую мы пытаемся нащупать. Речь идет о наивном письме, о наивных авторах. Широко известны наивные художники, но наивных поэтов или писателей не меньше. Перед нами не эпигоны, не графоманы в современном понимании: они не ориентированы на заведомое знание того, что «правильно», а что «неправильно», скажем, в поэзии, или ориентированы настолько общо, что ориентацией это считать невозможно.

Творчество для таких авторов — естественный инструмент внутреннего конструирования собственного мира, что характерно для всякого пишущего, этим, однако, не ограничивающегося. Для наивного же автора нет никакого «литературного процесса», иерархия, как правило, ограничивается школьной классикой, при трансформации жизненного материала в текст не происходит никакого остранения. Сорокинский тезис о словесности «это всего лишь буквы» не будет отринут наивным автором, как его с негодованием отбрасывают сторонники традиционных литературных ценностей, — нет, он просто не будет понят.

Но конечно же, наивный автор просто не может существовать полностью изолированным от культуры. Он, как я уже сказал, знает кого-то из школьной программы: Пушкина, Лермонтова, Есенина (Пушкин, кстати, — чуть ли не самый любимый персонаж отечественных наивных художников). Он слышал, как по радио исполняют Высоцкого. Ну или шансон — а ведь и блатняк тоже часть поэтической культуры, как ни крути. Он, в конце концов, автор «авторствующий», то есть сознающий свое авторство, в отличие от безликого фольклорного носителя и интерпретатора традиционного текста (хотя и здесь всё совсем не однозначно), а, следовательно, обладает некоторой определенной точкой зрения. И, тем не менее, пока он не начинает соотносить себя с культурным процессом, он существует как автор-артефакт. Восприятие его творчества подобно восприятию природного объекта, и именно так его тексты его и должны восприниматься — как внесенные для прочтения внутри культуры элементы природы вне ее.

Позволю себе еще одну цитату. Ролан Барт говорит в «Нулевой степени письма»: «... с того момента, как поэтический язык решительно пересматривает саму Природу — причем делает это в силу одних только особенностей своей

структуры, не принимая во внимание содержания дискурса и не задерживаясь на его идеологической роли,— с этого момента письмо перестает существовать; остаются одни только стили; именно они позволяют человеку решительно повернуться лицом к объективному миру, не заслоненному образами, которые создаются в ходе Истории и социального общения». Это высказывание имеет прямое отношение к нашей теме. С той поры, как обнаружена возможность поэзии быть вне литературы, подход к «прямому», «искреннему» высказыванию оказывается возможен, лишь будучи пропущен через фильтр стилистической работы. Сценариев того, как может быть устроена «искренность» в данном случае три: либо она находится вне литературы как таковой, и ее следует рассматривать извне; либо перед нами недостаток профессионализма, требующий корректировки положения автора в литературе; либо перед нами сознательная работа с понятием «искренности», либо его имитация, либо преодоление, либо преображение.

Есть известная в литературном мире байка. Однажды к Дмитрию Александровичу Пригову пришел некий человек, принес стихи и попросил: «Дмитрий Александрович, скажите мне, это хорошие стихи или плохие?». А Пригов в ответ: «А кто это написал?» Человек ответил: «Мой друг». Пригов в ответ сказал: «Тогда плохие». Человек в ответ: «А это он так нарочно». «Тогда — хорошие», — ответил Пригов. При всей яркости, иллюстрирующей отличие «художественного промысла» по Пригову от собственно творчества, именно Пригов впоследствии ввел понятие «новой искренности», которое еще позже было взято на вооружение целым поколением молодых поэтов (а, возможно, и навязано ему критиками).

В этом смысле может быть вполне литературно уважаемый примитивизм, который берет на вооружение «неправильности» наивных текстов, но работает с их художественной интерпретацией именно внутри литературного контекста; граница между «я» автора и «я» текста в таком случае бывает очень твердой, бывает зыбкой, но, всё равно различима. А бывает поиск возможности произнести некое слово «как бы от себя», будто бы минуя все препоны, которые на этом пути создает и контекст, и инерция литературных стилей, и традиция восприятия, заданная читателю как уже готовая. По сути дела, перед нами проблема свойств поэтического субъекта, который хотел бы предстать самотождественным, произнести нечто максимально соответствующее сути произносимого. Но всё дело в том, есть ли тот, кто говорит, и есть ли ему что сказать. Об этом, впрочем, в следующей части заметок, как и о некоторых других вещах.

5. Об искренности, качестве, литературной учебе, своем и чужом слове, слове живом и мертвом и т.д. Часть III

Представление о том, «какая должна быть поэзия», конечно же формируется культурой, в которой существует сочинитель или читатель (не буду углубляться здесь в проблему «наивного» и «профессионального» чтения). Более

того, любые формы противостояния господствующим тенденциям, «классике», «канону», «истеблишменту», любые авангардные жесты будут так или иначе отталкиваться от того репертуара художественных и смысловых возможностей, который будет предложен бунтарю господствующей культурой. Еще более радикальный случай: в прошлый раз мы говорили о том, что даже «дикий примитив» не может полностью быть оторван от пусть бы и случайных фрагментов, осколков культуры своего времени (в нашем случае — словесной, поэтической культуры).

Иными словами, некоторое вполне исторически замкнутое явление осознается как вневременное. Произнося «лирика», «поэт», ища диалектические отношения между разумом и чувством в поэтической деятельности, задаваясь вопросом о качестве стихотворения, вглядываясь в образную структуру, рассуждая о лирическом герое, человек часто не задумывается, что проецирует представления своего времени и своей традиции на иные традиции и иные эпохи. Говорить о Саади, Катулле, Франсуа Вийоне, Джоне Донне, не говоря уж о Саади, Ли Бо, Басё как о Пушкине, или Ахматовой, или Гандлевском возможно, лишь конструируя антиисторический миф, говорящий лишь о нас, но не о Катулле или Саади. О Пушкине или даже Ахматовой тоже, кстати, не стоит говорить, как мы часто говорим о них в качестве наших гипотетических современников — это опять-таки антиисторично, это считывание отсутствующих смыслов и невнимание к незаметным нам присутствующим.

Недавний по историческим меркам срок не отменяет гигантских разрывов, таких, что с точки зрения Пушкина, вероятно, значительная часть поэзии XX века была бы плоха или вовсе не была бы поэзией. Однако машины времени, видимо, так и не изобретут, если верить Хокингу, а рожденный в XX веке «Пушкин-штрих» мыслит бы уже как человек этой, а не предшествующей эпохи. Более того, скажу страшное: может быть, и Гандлевского мы тоже уже читаем искаженно... (Кстати, это аргумент, заставляющий как минимум задуматься о продуктивности любых конкретно направленных подражаний, заведомо «спрямляющих», упрощающих, уплощающих избранный для подражания оригинал. Об этом ниже будет еще несколько слов). Но, в любом случае, при всех разрывах и различиях, при всей временной дистанции и Пушкин, и Ахматова и Гандлевский принадлежат к одной большой традиции — (пост)романтической, родной для нас, но при взгляде на историю мировой литературы очень частной, к тому же во многом «крайней» по отношению к большинству иных традиций.

Неоднократно цитированный мною в предыдущих заметках М.Л. Гаспаров писал: «... в европейской культуре со времен романтизма «настоящей лирикой» считаются стихи ограниченного кругозора — такие, темы которых как бы лично ближе тому автору, человеческий образ которого воображался за условным поэтическим «я»». И далее: «Всякое стихийное отношение к мировой культуре эгоцентрично: нам хочется видеть в ней лишь предвосхищение того, что нравится нам в нашей собственной культуре. Для лирики это — «индивидуальное чувство», «лирическое начало», «подлинный лиризм», «глубина,

проникновенность, искренность». Представляется, что чем более искренне написаны стихи, тем они лучше. На самом деле наоборот, чем лучше (по принятым нами эстетическим критериям) написаны стихи, тем охотнее мы предполагаем, что они писались искренне. А лучшим обычно кажется редкое. Чем более распространен тот или иной лирический жанр, тем более нам кажется, будто поэт подлаживается под его общие нормы, а чем менее он распространен, тем больше нам кажется, будто поэт говорит своим искренним голосом...

Искренность, индивидуальность, психологическая неповторимость лирики — такая же литературная условность, как и все в поэзии... «Я» в поэзии всегда условно: это не то, что автор есть, а то, чем он хочет быть».

Нетождественность физической сущности автора и его текстового проявления в общем-то в той или иной степени осознавалась в любой сколь-нибудь развитой культуре. Более того, и архаическая долитературная эпоха понимает «выделенное», то есть небытовое слово как акт — не эстетический, конечно, но заклинательный, магический, ритуальный. Для наивного автора, максимально сближающего человеческое вне- и внутритекстового автора, зазор между ними всё-таки остается, поскольку творчество понимается как нечто отдельное от обыденного потока жизни.

Что уж говорить о культуре профессиональной. В некоторых культурах «я» нивелируется; европейское средневековье не знает авторства в нашем понимании, хотя, конечно, прекрасно понимает, что тот-то текст написан тем-то. Дело, однако, в том, что он не столько написан, сколько переписан, уточняет некоторый воображаемый «абсолютный текст», его архетип. Анонимность здесь условна, как условно авторство в культуре трубадуров, или скальдов, или средневековых арабских поэтов, где мы часто видим уникальность биографического мифа и почти полную, до неразличимости, общность обращения к поэтическим образцам (почему так обращают на себя внимание уникальные отклонения от подобного следования канону — как в случае Бертрана де Борна или Эгиля Скаллаgrimссона). В средневековой Японии канон был максимально жёстко задан, но обстоятельства произнесения танка в Хэйанскую эпоху были уникальны, памятливы и связывались с конкретным автором — так индивидуальность проявлялась не столько в тексте, сколько в контексте.

Классическая лирика Древнего Рима или, несколько более сложным способом, китайская поэзия эпохи династии Тан, при всех канонических рамках (видным нам сквозь века совсем иначе, нежели современникам) как раз индивидуальности не боялись, и, конечно, именно латинская поэзия через посредство гуманистов Ренессанса оказала влияние на структуру «я» во всей новоевропейской лирике. Впрочем, и тут было множество отдельных сюжетов: тот же бесконечный «спор древних и новых» — о преимуществах подражания древним либо, наоборот, «актуального», как бы мы сейчас сказали, сочинительства; или же противостояние нормативной поэтики классицизма и затем Просвещения изначально маньеризму и барокко, а в конце почти двухсотлетнего господства — сентиментализму и предромантизму. Последние

не просто ниспровергали жёсткость канона, но абсолютизировали индивидуальное, «подлинное», «внесистемное». Руссо и Лессинг из прошлой эпохи представляли предтечами, Шиллер, ранний Гёте, несколько позже — Вордсворт, Кольридж, Блейк, у нас сначала Богданович, Дмитриев, Карамзин, а затем ранние романтики, начиная с Жуковского — либо интимизировали поэзию, либо указали на противостояние поэта и окружающего мира. И меланхолическая позиция частного переживающего человека (заданная еще «Страданиями молодого Вертера»), и бунтарская позиция индивидуалистического протеста не могли не сказаться на гипертрофии лирического «я».

Следующий виток взрывного постулирования «я» поэта как центрального поэтического начала — «высокий» модерн рубежа XIX–XX с его высшим проявлением (и, одновременно, своеобразным внутренним отрицанием, как и положено по Гегелю) — авангард. Но если исключить эпигонов очень низкого уровня, определенная условность такого рода позиции большинством поэтов не могла не ощущаться. При этом и теургическая утопия символистов, и еще более утопические модели футуристов, вплоть до хлебниковского «будетлянства», существовали на полном серьезе. Тем не менее, самые радикальные поэты продумывали преобразование мира именно как поэтическое, достижимое с помощью художественных средств, — с дополнением религиозных учений, философии, подключения параллельных культурных контекстов и даже различных новых тогда достижений науки и техники. И если связь модернистов и авангардистов с церковными деятелями и сектантами, эзотериками и шарлатанами, крупнейшими учеными своего времени и дельцами, революционерами и политиками, авантюристами и вообще самыми невероятными личностями была очевидной, то, всё-таки, при всей специфике нового искусства, полностью граница между цехами не размывалась.

Однако и художественный утопизм, и многообразие жизненного опыта, и сама ситуация противостояния мёртвому поэтическому канону требовала реакции. Одной из форм такой реакции стала практика жизнетворчества, превращение собственной судьбы в форму искусства. В этом смысле «я» становилось центральным понятием, а собственно поэзия — лишь одной из частей формируемого образа поэта, причем не самой важной: в сущности, поэт в этом понимании был не автор стихов, но автор себя, а качество стихов или само их наличие в общем-то могли не учитываться (хотя для той эпохи это всё-таки крайние случаи — вроде «футуриста жизни» Владимира Гольцшмидта — выступавшего на поэтических вечерах с культуристскими номерами, хотя на самом-то деле все-таки кое-что написавшего).

Так или иначе, эта линия продолжалась многие десятилетия, вплоть до послевоенного андеграунда, да и сейчас можно обнаружить ее рудименты. За самой культурой следовало и порождающее своеобразные субкультуры отношение к роли поэта.

Меж тем, такая гипертрофия «я» соседствует с более спокойным академически-критическим пониманием проявленности «я» в тексте. Во-первых,

за скобками текста остается собственно автор как личность, как физическое тело, как точка пересечения социальных отношений (именно это вынесение автора как такового за текст пытается опровергать практика житнетворчества).

Во-вторых, есть градация внутрипоэтических форм демонстрации «я». В общих случаях удобно говорить о «лирическом субъекте». Со школьных времен общеизвестно понятие «лирический герой». Лидия Гинзбург пишет однако: «Термином «лирический герой» несомненно злоупотребляли... В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными». И далее: «Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в своей жизни бытие этого двойника... Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта».

Подчас именно этот «лирический двойник» осознается «наивным» читателем как сам автор — «эмпирическая, биографическая личность», что приводит к системным ошибкам эстетического восприятия. Дальше от «лирического героя» — субъект «ролевой лирики», своего рода помещенный в стихотворение персонаж, даже и такой, которому автором предоставлено право говорить от первого лица. Интересно, что и здесь можно спутать роль и автора. Иногда по той же самой наивности: вспомним знаменитую цитату из Саши Черного: «Когда поэт, описывая даму, / Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет» — / Здесь «я» не понимай, конечно, прямо — / Что, мол, под дамою скрывается поэт. / Я истину тебе по-дружески открою: / Поэт — мужчина. Даже с бородою» (названное, между прочим «Критику», что намекает на уровень понимания поэтического текста тогдашней критикой — и только ли тогдашней)? Иногда — злонамеренно: вспомним пресловутый ждановский доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором Ахматова, исходя из образа ее героини в стихах 1910-20-х, описывалась следующим образом: «Не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой». Иными словами, нежелание видеть разницу между автором и формами субъектности в тексте могут приводить к отнюдь не комическим последствиям.

Наконец, еще дальше от автора как такового «поэзия под маской», при которой создается альтернативный истинному автору автор-персонаж — иногда с биографией, библиографией и т. д. (самый известный пример — Козьма Прутков), иногда существующий только собственно в стихотворении, но маркированный, как «не-Я», «другое Я». Часто считается, что это прием исключительно комический или пародийный, но нет — те же стихи Николая Олейникова за юмористическим дном скрывают гибельное второе дно.

Совсем иначе проблему «я» в тексте поставил московский концептуализм. В прошлой заметке я говорил уже о понятии «художественный промысел»

по Пригову. На смену жизнетворчеству здесь приходит «имиджевое поведение», заведомо отчужденное от личности как таковой. Концептуализм производит тотальную критику художественных языков — и в немалой степени именно языков постромантического толка. В сущности, именно концептуализм отказывает автору в какой-либо привязке к субъекту художественного говорения, снимает саму возможность личного высказывания, даже многократно опосредованного. Расчистив поле от мертвых оболочек выродившихся культурных форм, концептуализм оказался перед необходимостью позитивной программы, которая искалась уже за пределами этого рубежного движения. Даже сам Пригов заговорил о «новой искренности» (о чем я также говорю в прошлой заметке), в дальнейшем же, учитывая опыт концептуализма, пусть бы и резко антагонистично, полностью или хотя бы частично не воспринимая результаты произведенной им революции, поэты оказывались перед необходимостью писать «от себя», зная, что это невозможно (чем-то эта проблема напоминала поставленную Адорно проблему «поэзии после Освенцима»).

Одним из важнейших путей здесь стали различные формы «переформатирования» в лирике: от канонизации примитивистского «я», которое бы утрачивало маркер сниженности и отчасти пародийности, становилось бы серьезным, — до возникновения «плавающего», нефиксированного либо расщепленного субъекта, состоящего из множества альтернативных «я» «суб-эго» (это как раз совпало со многими трендами актуальной философии, прежде всего французской). По сути дела, такого рода работа с субъектностью сейчас утратила уже новизну и становится по-своему традиционной — относительно мирно сосуществуя с различными изводами постромантической традиции (и вступая с ней довольно часто в различные занятные взаимодействия).

Меж тем, условно говоря инновационная поэзия существует в одном мире (но в разных его углах) с неким инерционным потоком, который странным образом совмещает максимально редуцирование тех или иных фрагментов постромантического канона (как правило, максимально общих, стёртых, или вовсе омертвевших). Собственно, такая прослойка авторов была всегда, но институцией в отечественной культуре она становится второй раз. Первый был связан с призывом в литературу широких масс правильного социального происхождения вместо буржуазных литературных специалистов, доставшихся от предыдущей эпохи. Предполагалось, что если оснастить пролетарского или крестьянского автора азам знания о мировой культуре, то возникнет подлинно социалистический писатель. Те кадры, которые таким образом входили в литературу, в своих текстах, как правило, были типичными представителями наивного письма. Идеологическая и одновременно языковая неправильность устранялась, что порой лишало эти тексты своего рода «природного очарования». Стилистическое усреднение включало в себя и «формовку» авторского «я» — до полной нивелировки. В результате перед нами возникала армия поэтических клонов. В качестве культурной прививки при этом происходила «учеба у классиков»: «Литкружок, на какой бы стадии развития он

ни находился, должен изучать классическое наследство. Это аксиоматическая истина, которой никто не станет оспаривать» (М. Беккер, 1935 г.; цитирую по Евгению Добренко).

Однако советская литучеба всё-таки создавала новую элиту — точнее, ее эрзац. Новая, сетевая эпоха, принципиально оказывается горизонтальной, самоорганизующейся, даже анархической. В результате, перед нами, конечно, уникальное осуществление утопии свободы, пусть бы и на самом элементарном уровне — уровне авторитетов. По-своему это прекрасно, но отсутствие релевантных, признанных значимой частью сообщества структур и институций в сущности поставило вопрос о самой возможности существования каких-либо художественных ориентиров — кроме общепринято-классических.

Многочисленные индивидуальные поэтики оказываются растворены в потоке равновозможных и равно неинтересных. Вместо нивелировки «я» здесь происходит обесценивание «я» — поэтому извне, из профессиональной среды сетевое литературное движение воспринимается как этакое варево, из которого могут быть извлечены какие-то особенно вкусные кусочки, которые можно переместить в свою среду (конечно, я утрирую: речь не идет о пассивной «ловле человеков», но о взаимообразном процессе). Судьба всего сообщества при этом — находиться вне времени и истории, вне контекста. Я не говорю, что это плохо: как мы уже выяснили, постромантическая «я»-культура — лишь частное явление. Вполне возможно, что на наших глазах формируется своего рода (нео? пост?) фольклор, со всеми признаками воспроизводства моделей, внесубъектности (наличие или отсутствие обозначенного авторства здесь уже не важно). Впрочем, это процесс недовершенный, и пока возможно говорить о некой промежуточной стадии, когда различные формы поэтического бытования относительно мирно (а на деле — не очень-то друг друга замечая) сосуществуют.

В связи с вышесказанным, думаю, что всё-таки еще пока возможно говорить об отдельных стихах и отдельных поэтах вне парадигмы фольклористики. Какие-то интересные случаи я рассмотрю в следующем тексте — попутно рассуждая о проблемах эстетической значимости (заметим, я избегаю произносить слово «качество») в стихотворном тексте.

6. О вкусе, присвоении тексту значимости и некоторых играх

Так долго высказываясь против определения качества произведения вне контекста — не странно ли выступать теперь с неким обратным действием?

Причем речь ведь идет не только и не столько об определенных презумпциях вкуса, которые никто, казалось бы, не отменял... Мифология «художественного вкуса» восходит к грациановскому «Карманному оракулу» и становится в Блистательном веке синонимом художественного аристократизма, но корни-то в кулинарных аналогиях, и корни эти мне представляются в нынешнюю эпоху отвратительными на тот самый вкус. «Вкусный текст», говорит некто — и сразу ощущаешь какую-то душевную грубость, а то и откровенную пошлость в словах

говорящего. И это ведь тоже своего рода «дело вкуса», но вкуса, так сказать, второго порядка, оценивающего уже способ оценки, а не предмет. То есть выражение есть, и вошло в естественное употребление, но в нем нет ныне того, что было изначально заложено: представления о «норме», о «качестве текста», заданном определенными правилами — и успешностью их исполнения.

Эта концепция господствовала в классицизме, оставила свой мощный след, но романтизм оттеснил ее на обочину, вскрыв, деконструировав, извлек на свет ее репрессивную установочность, и предложил в ответ «романтическую иронию», указание на то, что художник способен оказываться вне ожиданий, в пространстве новизны, не укладывающейся в нормы недавней эпохи, пусть бы эти нормы и восходили к «диким» временам средневековья и варварства (которые романтики сочинили, конечно же), но не к высоким образцам, расчерченным по линейке, будто одно из высших достижений классицизма — французский парк.

Мы несем в своей культурной памяти — и переносим на наличный материал, часто не задумываясь, — не только мировоззренческое наследие романтизма, создавшего современный облик поэтического «я» (об этом мы говорили в прошлых заметках), но и кое-какие атавизмы того же классицизма. Классический конфликт чувства и долга, например, уже не кажется многим из нас смешным и искусственным, как казался романтикам (может, в случае нас с вами это еще и вытесненное в подсознание наследство соцреалистического псевдоклассицизма и его вспомогательного инструмента — школьной системы литературного образования); да и французский парк канонизирован не менее диких рощ и урочищ сентименталистов и романтиков (к тому же, в регулярном парке охране удобнее просматривать территорию). Но «вкус», как и «поэтическая наука», плохо сочетаются с «интуицией» и равноправием художественных форм. В этом смысле мы мыслим как эклектики, и если уж не можем этого избыть, будем хотя бы осознавать.

Показательна в этом смысле реакция на критическую книгу Игоря Шайтанова «Дело вкуса» — книгу, очевидно «установочную», призванную отделить агнцев в современном поэтическом процессе от козлищ. Спор о критическом методе естественным образом превратился в обсуждение названия. Шайтанов назвал свою книгу «Дело вкуса». Название, конечно, удобное: мол, на вкус и цвет товарищей нет. Однако поэзия не может быть делом вкуса, это абсолютная материя. И совершенно прав Олег Чухонцев, когда в интервью автору книги говорит, что «поэзия вещь объективная, как математика».

Шайтанов убедителен, когда пишет о лучших представителях силлабо-тонического стихосложения — Прасолове, Кузнецове, Русакове, Бродском, Рыжем, Бек... Он пишет хорошо о том, что знает. Но знает он, судя по книге, совсем не много. Или знает, но скрывает, что знает. «А это и вовсе дезинформация», — пишет один критик (Евгений Степанов). Другой, Илья Фаликов, сразу же указывает: «Заглавие представляет собой эстетический манифест в его кратчайшем, свернутом выражении».

Но далее: «Рассмотрев довольно подробно и дружелюбно деятельность метаметафористов, <...> Шайтанов не стал вслушиваться в других—его оглушил пиар, манифестационность, перформансовый способ самоподачи, но ведь не все, не все этим занимались. Не знаю, большая ли, но повесть поколения сторожей написана, она реально существует, и отнюдь не в эстрадной упаковке. И она не «другая» литература—своя, наша. Та, что печатается и в «Арионе», столь милом Шайтанову: на его страницах и у Кибирова—«удачная подборка». Тем не менее Кибиров в глазах Шайтанова как был, так и остался ерником-иронистом».

Страсть к классификации часто осуждается как своего рода определяющий признак «актуальной поэзии», но в данном случае перед нами также вполне классификаторская и имеющая филологическую почву система,—но не экологическая, признающая за разными видами право на жизнь и исследующая способы бытования тех или иных организмов, те или иные экосистемы (в нашем случае—контексты), а своего рода мичуринская, не могущая ждать милостей у природы (в данном случае—самого вещества поэзии), объявляющая все, что не соответствует утилитарным целям бытового эстетизма вредным (продолжая естественнонаучную аналогию—как в свое время вредными признавали воробьев и истребляли их подчистую, а после вредители сожрали все урожаи). Так выясняется, что принятое за критерий истинности, «дело вкуса» не просто волюнтаристично, но и, по сути дела, мистификационно, так как подменяет частное представление о необходимой сегодня нормативной поэтике (а ведь такого рода представления тоже могут быть разными!), никак не наказуемое,—своего рода начальственным окриком (и, параллельно, псевдоакадемической установкой), лишением подавляющего процента возможных поэтических практик самой надежды на принадлежность к «высокому искусству» (это ранжирование тоже очень четко выдает «дело вкуса»).

Но ведь читатель имеет право на «нравится» или «не нравится»? Конечно же, имеет. Но, подчас, мало-мальски имея отношение к собственно пишущей среде, такой активный читатель выступает именно что с неких установочных позиций. Его презумпции преподносятся как элемент системной картины мира, вполне возможно, что и существующей. Но вне зависимости от ее существования, речь идет о создании фантома. О подстановке готового ответа к незаданному вопросу. Иными словами—о придании текстам некой значимости (или незначимости) в заведомо «слепой», не прочитываемой ситуации. Именно нечто подобное мы имеем дело с рефлексией вокруг различного рода литературных конкурсов (подозреваю, что и не только литературных). С тем, что одни определяют как полноценный срез сегодняшнего состояния предмета, в нашем случае—поэзии. Другие—как некий произвольный набор текстов, ничего вместе не означающих; в таком случае «дело вкуса» может вновь вступить в свои права и оказаться своего рода защитным механизмом от сил хаоса. Третьи—как некую знакомую среду (вот тут и может оказаться важным различие контекстов) с определенными правилами поведения.

Если быть вне этого контекста, но при этом избегать «вкусового авторитаризма» — вот эта-то ситуация и возвращает нас к первой фразе настоящих заметок. Мы не говорим «хорошо» — «не хорошо», и даже, отдавая должное честной субъективности, не говорим «нравится» — «не нравится». Мы говорим, например, «интересно» — «не интересно». При этом делаем подобные разграничения в принципиально неродной среде. То есть нам предлагают сыграть в некую языковую игру. Что ж, сыграем.

Понятие «языковой игры» отнюдь не сводимо к интеллектуальным развлечениям. Как известно, по Людвигу Витгенштейну, языковая игра — способ поведения в определенных конвенциональных правилах (контексте, скажем мы). Но игру эту можно вести разными способами, и оценка поэтического конкурса как раз предлагает подобную многоходовость.

В рамках данной игры четко разделены именные и анонимные публикации. Не касаясь самой проблемы анонимности текста (о которой можно поговорить отдельно), отмечу, что совмещение этих элементов игры заведомо придает ей нелинейность. В анонимном случае интересно, ко всему прочему различие, о котором у нас как-то шла речь: между «текстоцентризмом» и «автороцентризмом», между приоритетом отдельного стихотворения, текста, если угодно — опуса, и целостной картиной творчества того или иного автора (если бы не боязнь пафоса, можно было бы сказать «индивидуальной поэтикой»). Штука в том, что уникальность авторского языка такова лишь на фоне и в корреспонденции с другими; подчас мы видим привычную общую модель и дальше изыскиваем тонкости, которые заставят нас увидеть (возможно, иллюзорно) эту самую пресловутую индивидуальность. В других случаях, напротив, сама уникальность метода бросается в глаза, не позволяя заметить какие-то тонкости, теряющиеся на первый взгляд на фоне, скажем, яркого формального приема или очень выразительно построенного лирического субъекта.

Впрочем, здесь есть и вот какой еще поворот: в анонимных подборках, вроде бы, общее оказывается важнее частного, отсылки к общим местам или просто к какой-то вполне достойной тенденции видней. Это и так, и не так: в случаях заведомо провальных подобное очевидно; писал я и о случаях, когда авторский подход («намеренно» или «ненамеренно»?) определить очень сложно... Бывает и так, что авторский подход (не скажу «поэтика», не скажу даже «метод», но — некий знак индивидуальности) просвечивает через фильтр анонимности. В этом смысле подборка из трех текстов порой вполне достаточна для такого вывода. И на этом месте можно умолкнуть, поскольку разговор бесконечен.