

ДМИТРИЙ БАК
СТО ПОЭТОВ
НАЧАЛА СТОЛЕТИЯ



Диалог: Литературоведение, культура, искусство

Дмитрий Бак

Сто поэтов начала столетия

«WebKniga»

2015

УДК 82/821.161.1.0
ББК 83.3

Бак Д. П.

Сто поэтов начала столетия / Д. П. Бак — «WebKniga»,
2015 — (Диалог: Литературоведение, культура, искусство)

Книга известного литературного критика Дмитрия Бака включает сто эссе о современных русских поэтах, принадлежащих к разным эстетическим и стилистическим направлениям. Среди поэтов, о которых написаны эссе, — как давно завоевавшие признание читателей, так и получившие известность сравнительно недавно, а также поэты нового поколения. Автор книги называет первые пятнадцать лет нового столетия бронзовым веком русской поэзии. Книга представляет собой не пантеон «лучших» поэтов нашего времени, но свод данных для построения «карты» развития современной поэзии. Поэтому в сборник включены работы о характерных представителях основных направлений русской поэзии.

УДК 82/821.161.1.0
ББК 83.3

© Бак Д. П., 2015
© WebKniga, 2015

Содержание

Права	5
Terra roesis: Бронзовый век русской поэзии	6
Михаил Айзенберг	10
Василий Аксенов	15
Алексей Алехин	19
Анна Альчук	22
Максим Амелин	25
Юрий Арабов	30
Анна Аркатова	34
Белла Ахмадулина	38
Иван Ахметьев	42
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Дмитрий Бак
Сто поэтов начала столетия
Пособие по современной
русской поэзии

Права

© Дмитрий Бак, 2015

© «Время», 2015

*Издание осуществлено при поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой
программы «Культура России» (2012–2018 годы)*

Terra poesis: Бронзовый век русской поэзии

Вместо предисловия

Читатель держит в руках книгу, составленную на основе серии эссе, на протяжении нескольких лет печатавшихся в журнале «Октябрь», впрочем, примерно каждый пятый текст написан специально для книжного издания.

Как нетрудно догадаться, речь пойдет о современной поэзии, о ее бронзовом веке. По интенсивности публикаций в журналах, по обилию поэтических вечеров и фестивалей последние двадцать пять – тридцать лет вполне можно сопоставить с благодатными для русской поэзии 1890–1900-ми годами. Спору нет, количество напечатанных стихов никак не гарантирует высоких достижений – никто сейчас не возьмется предугадать, есть ли среди современных стихотворцев новые Ахматова, Мандельштам либо, по крайней мере, Сологуб или Волошин. Впрочем, это было бы предприятие странное и даже бесполезное. Гораздо важнее иное: попросту очертить границы современной «территории поэзии» – назовем ее *Terra poesis*, – попытаться дать моментальный снимок нынешней поэтической ситуации во всем ее пестром разнообразии. Время публикаций, о которых идет речь (стихотворных подборок и поэтических сборников) условно ограничено 2000-ми и началом 2010-х годов – отсюда и заглавие книги, апеллирующее к началу столетия как к термину, прозрачно отсылающему к классическому понятию *конец столетия* (*fin de siècle*), бытовавшему на стыке веков XIX и XX-го.

Хотелось бы подчеркнуть две сопряженные друг с другом особенности предлагаемого собрания эссе о современной поэзии.

Первая: сто поэтов, о которых идет в книге не являются, по мнению автора, «самыми лучшими» из всех ныне пишущих либо недавно ушедших из жизни. Книга – не отборочный турнир, не этап розыгрыша звания чемпиона русской поэзии. Автор пишет о тех, чьи стихи кажутся ему интересными, *характерными* для нынешнего положения вещей в поэзии, наконец, – о своих любимых стихах и поэтах. Выбор ста – главным образом, личное мнение, лучшей критикой которого было бы не сетование на несовершенство перечня поэтов, а восполнение возможных лакун в новых публикациях.

Вторая особенность книги, тесно сопряженная с первой: отсутствие того или иного поэта в заветном перечне ста имен вовсе не является знаком пренебрежения к нему со стороны автора. По указанной причине было бы совершенно неправильно рассуждать, почему в книге отсутствуют, скажем, Евгений Евтушенко и Наум Коржавин, Андрей Вознесенский и Виктор Кривулин, Семен Липкин и Владимир Леонович, Константин Ваншенкин, и Александр Ревич, Вс. Некрасов и Дмитрий А. Пригов, Ры Никонова и Сергей Сигей, Нина Искренко и Рафаэль Левчин, Алексей Парщиков и Лев Лосев, Борис Рыжий и Валерий Прокошин, Татьяна Бек и Михаил Поздняев, Борис Викторов и Евгений Блажеевский, Ирина Хролова и Павел Белицкий, Евгений Сабуров и Александр Миронов, Вячеслав Вс. Иванов и Владимир Захаров, Дмитрий Бобышев и Алексей Пурин, Новелла Матвеева и Юнна Мориц, Ефим Бершин и Игорь Шкляревский, Андрей Дементьев и Юрий Влодов, Татьяна Полетаева и Наталья Ванханен, Владимир Аристов и Виталий Лехциер, Мара Маланова и Татьяна Нешумова, Дарья Суховой и Татьяна Вольтская, Александр Левин и Владимир Строчков, Михаил Сухотин и Мирослав Немиров, Сергей Бирюков и Игорь Померанцев, Марк Шатуновский и Сергей Соловьев, Михаил Синельников и Виктор Коваль, Владимир Тучков и Евгений Карасев, Юлий Ким и Михаил Щербаков, Виктор Коркия и Илья Колли, Ника Скандиака и Арсений Ровинский, Михаил Генделев и Андрей Грицман, Глеб Горбов-

ский и Николай Кононов, Анатолий Богатых и Эвелина Ракитская, Павел Нерлер и Евгений Степанов, Борис Гребенщиков и Земфира Рамазанова, Александр Анашевич и Кирилл Медведев, Евгений Никитин и Евгений Чигрин, Виктор Пеленягрэ и Вадим Степанцов, Максим Замшев и Сергей Арутюнов, Александр Самарцев и Сухбат Афлатуни, Константин Бандуровский и Александр Беляков, Светлана Бодрунова и Лариса Березовчук, Татьяна Милова и Юлия Скородумова, Василий Бородин и Андрей Гришаев, Дина Гатина и Юлия Идлис, Наталия Азарова и Елена Горшкова, Фаина Гримберг и Полина Барскова, Алевтина Дорофеева и Галина Климова, Дмитрий Данилов и Александр Иличевский, Надя Делаланд и Ербол Жумагулов, Ирина Евса и Инна Кабыш, Всеволод Емелин и Евгений Лесин, Ульяна Заворотинская и Татьяна Мосеева, Ольга Иванова и Елена Лапшина, Марина Кудимова и Вячеслав Куприянов, Геннадий Калашников и Алексей Кубрик, Андрей Коровин и Максим Лаврентьев, Игорь Сид и Виктор Іванів, Владимир Друк и Виталий Кальпиди, Владимир Кучерявкин и Игорь Вишневецкий, Катя Капович и Евгения Лавут, Константин Кедров и Елена Кац-юба, Света Литвак и Маргарита Аль, Виктор Куллэ и Илья Кутик, Вадим Степанцов и Юрий Ряшенцев, Анатолий Кудрявицкий и Илья Фаликов, Бонифаций и Герман Лукомников, Валерий Земских и Евгений Мякишев, Сергей Шестаков и Анастасия Строкина, Александр Бараш и Игорь Караулов, Денис Сюкоцев и Юрий Казарин, Ксения Маренникова и Ирина Шостаковская, Сергей Морейно и Сергей Тимофеев, Игорь Булатовский и Дмитрий Строцев, Хельга Ольшванг и Александра Петрова, Александр Очеретянский и Елена Сунцова, Григорий Петухов и Алеша Прокопьев, Ксения Чарыева и Ганна Шевченко, Вадим Перельмутер и Олег Юрьев, Галина Рымбу и Екатерина Соколова, Ольга Сульчинская и Елена Исаева, Алексей Тиматков и Андрей Чемоданов, Анна Саед-Шах и Алина Витухновская, Сергей Самойленко и Виктор Санчук, Андрей Тавров и Амарсана Улзытуев, Марина Хаген и Света Сдвиг, Анна Логвинова и Яна Токарева, Шиш Брянский и Валерий Нугатов, Ян Шенкман и Владимир Губайловский, Александр Сорока и Александр Уланов, Кирилл Корчагин и Михаил Свищев, Лета Югай и Екатерина Перченкова, Алексей Порвин и Игорь Белов, Анна Золотарева и Анна Глазова, Татьяна Данильянц и Мария Тиматкова – список, разумеется, можно было бы продолжить.

По своим жанровым признакам эссе, включенные в книгу, восходят к айхенвальдовским «силуэтам», то есть для автора важнее всего высказать личное впечатление, подкрепленное ситуативным анализом, а вовсе не включаться в полемические битвы об отдельных поэтах либо участвовать в разработке очередной версии истории русской поэзии. В намерения автора входило не построение причинно-следственной логики эволюции отечественного стихотворчества, но моментальный снимок его современного состояния, в медицинской терминологии – не эпикриз, но диагноз.

Отсюда понятно, почему в книге отсутствует установка на выстраивание иерархий, «обойм», прослеживание контуров поэтических направлений и групп, прояснение происхождения поэтики одних стихотворцев из творческих открытий других, а также оценочные суждения и сравнение манер и стилей разных поэтов между собой. Все эти историко-литературные задачи остались за рамками разговора о современной поэзии, да и сам этот разговор ведется почти без использования литературоведческой терминологии, понятной далеко не всякому читателю. В силу разнородности и разномасштабности «героев» книги, в некоторых случаях необходимы азбучные исходные пояснения по поводу «жизни и творчества» поэтов сравнительно менее известных либо недавно дебютировавших. В других же разделах книги, в целом рассчитанной на читателя компетентного и заинтересованного, разговор пойдет сразу о сути дела – о конкретном этапе творчества поэта, известного и популярного, без дополнительных сведений из области истории и предыстории.

Следует отметить также, что среди авторов стихов присутствуют и те, для кого поэзия является своего рода «скрипкой Энгра», то есть занятием важным, но сопутствующим

основной творческой работе прозаика, журналиста, художника, певца. Без этих ярких мазков картина современной поэтической ситуации, по моему убеждению, выглядела бы неполной.

Идеальным (и, конечно, недостижимым!) образцом для автора послужил классический цикл рецензий на вновь выходящие в свет поэтические сборники, опубликованный Николаем Гумилевым в журнале «Аполлон» в 1909–1916 годах под названием «Письма о русской поэзии». Разумеется, совершенно неблагоприятным занятием было бы проведение прямых параллелей между тогдашним и нынешним «поэтическим материалом», однако два *косвенных* схождения между «Письмами...» и нашей книгой все же хотелось бы отметить.

Первое схождение – свобода от кастовых, «литературно-политических» и иных предубеждений. Стойкий борец с «наследием символизма» Гумилев с сугубым вниманием относился к произведениям Брюсова и Блока, Бальмонта и Вяч. Иванова. Этой нейтральности, непредубежденности, пожалуй, даже некоторой отстраненности, зачастую не хватает современным критикам, пишущим о поэзии. Подборки традиционных и новых «толстяков» пестрят старыми и новыми именами, издается несколько журналов, специально посвященных поэзии, массив русских стихотворных текстов в сети практически неисчерпаем. Однако целостная картина отсутствует, к ней нет даже подступов. Ясно, что взгляд на поэзию поверх полемических и кастовых барьеров чреват всеядностью и неразличением между великим, характерным и скоропреходящим. Между этими Сциллой и Харибдой автор книги надеется благополучно пройти, поскольку убежден: более прямого пути к объективной и полной картине русской поэзии начала XXI века найти невозможно.

Второе схождение классического цикла актуальных рецензий на поэтические сборники с книгой эссе о современных поэтах состоит в том, что разбираться будут тексты заведомо разновеликие. Рецензии «Аполлона» были посвящены не только Анненскому, Андрею Белому, Цветаевой, Кузмину и даже не только К. Фофанову, В. Пясту, С. Городецкому, С. Клычкову и Ю. Балтрушайтису, но также и Валериану Бородаевскому, Иосифу Симановскому, Александру Рославлеву, Михаилу Левину, Николаю Животову... Можно легко предсказать будущие инвективы по поводу не более чем камерной известности многих героев книги. Не остается ничего иного, как эти недовольства заранее вынести за скобки, счесть результатом непонимания задач нашего проекта первичной «рекогносцировки» территории современной поэзии.

Итак, главное содержание каждого эссе – попытка определения творческих принципов и лейтмотивов того или иного поэта в начале нового столетия, главным образом, в двухтысячные годы. Подобные суждения неизбежно обречены на то, чтобы многим показаться (и оказаться на деле) очень личными, неокончательными, подлежащими уточнению и конкретизации. Хотя в книгу включены эссе об поэтах и текстах, с точки зрения автора заведомо значительных и важных, дело вовсе не сводится к комплиментарным разборам. Одна из неотъемлемых задач каждого эссе – попытка уловить и описать *вектор* развития творческой манеры и литературной позиции поэта – не в общем и целом, но в рамках сравнительно непродолжительного интервала, условно говоря между 2000 и 2015 годами. Причем дело, по замыслу автора книги, не должно ограничиваться абстрактными формулировками, обозначающее укрепление позиций дебютантов либо непродуктивное самоповторение былых первооткрывателей новых высот. В каждом отдельном случае делается попытка обозначить логику движения, иногда для автора книги неблизкую, порой неприемлемую. Иногда симптоматичным оказывается даже факт умолкания, молчания поэта, в недавнем прошлом плодотворного и влиятельного, одним словом, случай, когда, по Жуковскому «лишь молчание понятно говорит».

В ситуации предпринятого нелегкого выбора для анализа ста поэтов из гораздо большего количества возможных, да еще и перед лицом необходимости обозначения позиции

оценки эволюции каждого из сотни, конечно, случаи несогласия с высказанными в книге суждениями будут исчисляться не менее чем десятками. Иное совершенно невозможно – последующая полемика встроена в задачи книги, как раз ее отсутствие свидетельствовало бы о том, что прозвучавшие мнения случайны, не отмечены печатью убежденности и ответственности.

За последние полвека русская поэзия прошла извилистый и сложный путь. Основной парадокс текущего момента ее развития – гигантская дистанция между «читательским» и «профессиональным» *диагнозами* ее эволюции.

С точки зрения эмпирического наблюдателя – по сравнению с 1960-ми годами, поэзия ушла в тень, прошли времена стадионных чтений, миновала эпоха «всемирной» популярности Вознесенского и Ахмадулиной, Окуджавы и Евтушенко.

Профессиональный историк литературы судит иначе: картина эволюции стала гораздо более полной, поскольку в постсоветское время была стерта грань между подцензурной поэзией (в том числе – «стадионной») и поэзией неофициальной, в круг которой входили поэты, незаслуженно отодвинутые на второй план – «лианозовцы», «смогисты» и многие, многие другие.

«Эсхатологический» диагноз эволюции русского стихотворчества (с точки зрения «обычного» читателя) подводит к мысли о движении поэзии под уклон, об отсутствии в начале нового века новых ярких имен, известных за пределами узкого круга утонченных ценителей. Точнее говоря, стихи могут обрести «широкую известность» только случае наличия какого-то внешнего, необязательного довеска: актуальной сатиры (случай Дмитрия Быкова) или эстрадной визуальности (случай Веры Полозковой).

«Филологический» диагноз (с точки зрения профессионального историка литературы) также достаточно пессимистичен, однако в совершенно ином роде. Дескать, в последние десятилетия продолжали и продолжают работать многие большие поэты, однако их аудитория теперь вовсе не стадионы, но в лучшем случае, университетские аудитории или небольшие артистические кафе. «Подлинная» поэзия, таким образом, представляется в виде камерной (=снобистской) артхаусной среды, стойко противостоящей профанным убеждениям «толпы», которая ни на шаг не подвинулась вперед со времен популярности Вознесенского и Ахмадулиной и ныне как никогда достойна классического окрика из серии «подите прочь!...».

Если выбирать из двух крайностей, то, не скрою, вторая позиция мне ближе и понятней. Однако, исходя из задач предлагаемой книги, хотелось бы и в этом случае избежать предсказуемой односторонности. Да, сейчас пишут и публикуют стихи десятки больших поэтов. Да, они отодвинуты прочь с авансцены, не могут выдержать конкуренции с современными медиа, с алгоритмами формирования культовых репутаций, свойственных низовой культуре. Но все же – голоса этих поэтов по-прежнему различимы, стихи их по-прежнему доступны пониманию «обычного» читателя, важны и незаменимы. Чтобы это понять, нужно для начала просто прочитать эти стихи, поговорить о них...

Попробуем?

Михаил Айзенберг или Чем жива душа?

Михаил Айзенберг долгие годы не только пишет стихи, но и публикует эссе о поэзии. Благодаря нескольким сборникам айзенберговской критики-эссеистики была воссоздана полная картина развития русской поэзии прошлого века. Именно воссоздана, поскольку на протяжении значительного времени неподцензурные поэты существовали как бы отдельно от тех, кто мог увидеть свои стихи в открытой печати еще в советское время. Когда меняется эпоха, неизбежно возникает определенный вакуум методологии отношения к прошлому, в том числе – литературному. Тут легче всего просто поменять все плюсы на минусы. И наоборот – задвинуть в отдельную, наглухо закупоренную вечность бывшие авторитеты и развернутой во фронт колонной вывести на столбовую дорогу всех тех, кто вчера был незаслуженно или насильственно забыт. Михаил Айзенберг поступает иначе. Он пытается к самым разным поэтическим группам и поэтическим личностям применить выверенный до микрона гамбургский аршин, соблюсти соразмерность, ввести необходимые коэффициенты, чтобы сформировать единую масштабную сетку для разметки карты современной поэзии.

Отточенность и ясность мысли, исключительно высокая степень личной включенности в процесс – вот главные достоинства Айзенберга-эссеиста. Многие его формулировки просятся в учебники: «Школу Бродский действительно создал, и это настоящая беда для нашей поэзии. Писать стало легко». Сравнительно немногие поэты остались за пределами его внимания, и одна из важнейших лакун – понятное без комментариев отсутствие суждений о поэте по имени Михаил Айзенберг. Попытаться начать заново (либо, если угодно, продолжить) разговор о его стихах – давно назревшая необходимость, хотя, приступая к разговору о поэзии Айзенберга, приходится немедленно и навсегда дистанцироваться от его собственной манеры судить о стихах. Причина проста: поэзия Айзенберга демонстративно неотчетлива, содержит прихотливую вязь рассуждений с самим собою, порой не то чтобы темных, но по крайней мере – не толкуемых с ходу.

Первая книга поэта «Указатель имен» (1993) заканчивается стихотворением «В этом лесу проходит граница пыли...», пронзительным и одним из самых известных, содержащим традиционное для русской поэзии рассуждение о «грядущей смерти годовщине». И даже в этом – не побоюсь сказать – маленьком шедевре последняя строка нуждается в дополнительной дешифровке, содержит, так сказать, смысловой избыток, вернее – значит сразу многое:

Я под конец объясню тебе легкий способ.

Михаил Айзенберг своего преданного читателя никогда не щадил. У него какое-то отдельное, специальное зрение – неброское, неяркое, неразборчивое. Неотчетливость и смазанность картин – вот что здесь подкупает и обескураживает одновременно. Откуда эта отдельная вселенная? Что значит? К чему зовет? Стихи содержат ясную стилистическую доминанту. Один из соратников Айзенберга по поэтическим трудам Сергей Гандлевский говорил: необходимо, чтобы в стихотворении в положенном месте был заложен густой заряд тротила, который в нужное время детонирует, и читателя мороз подирает по коже. У Айзенберга – полет голоса по стиху, энцефалограмма произведения зачастую представляет собою ровное плато без единого пригорка, пуанта, смыслового скачка. Главное состоит не в фабульных либо лексических, ритмических открытиях, мир сплошь уже открыт, освоен, предметы,

факты, события наделены названиями. Вот, скажем, начало одного из «старых» стихотворений:

Вся земля уже с наклейками.
Смотрит тысячью голов,
как выходит за уклейками
одинокий рыболов.

(1980)

Для того и необходим «указатель имен» – надо распознать, повторить, заново понять все, что уже кем-то и когда-то наречено по имени.

Есть поэты, которые начинают разговор с самых обыденных вещей, а молния прошибает где-то посередине стихотворения или к концу. У Айзенберга часто бывает так, будто бы все главное и необычное уже случилось до начала «действия» стихотворения, произошло за кадром, сам текст является лишь продолжением разговора, данного с середины:

Стараюсь думать о своем,
но между прочим
я понимаю, что живьем
когда-то был проглочен.

Стихотворение называется «Внутри кита» и ясным образом отсылает к книге пророка Ионы, однако самое главное событие случилось давно и навсегда. Теперь остается лишь понять, что значат отдаленные и уже непреодолимые последствия когда-то бывшего. Открыть, что говоришь прозой (или стихами), понять, что белое бело и «Кай смертен», – вот что приходится делать всякому, кто – вслед за Михаилом Айзенбергом – готов пуститься в рискованный путь открытия очевидного. Его стихи стремятся к тому, чтобы превратиться в карту местности, размером и масштабом равную самой местности, не содержащую пустот, метафорических сгущений либо символических намеков. Это зрение можно было бы назвать кинематографическим, если бы можно было допустить съемку объективом предельной широкоугольности и широкозахватности, способным взять в кадр сразу все 360 градусов обзора.

И такой же страницей
развернулась земля,
а по ней вереницей
штемпеля, штемпеля.

«Другие и прежние вещи» – знаковое заглавие одного из сборников Михаила Айзенберга. Речь здесь не только о старых и новых вещах-произведениях, но и о вещах в прямом смысле, то есть о предметах, деталях, фрагментах жизни. Всматриваясь в раз навсегда наименованные «вещи обихода» по Айзенбергу, читатель немедленно обнаружит среди них и сознание того, кто их наблюдает. Поэтическое зрение в стихах Айзенберга тоже дано как вещь, оно, по сути дела, не меняется с годами, занимает свое прочное место среди прочих окружающих предметов, будучи не более чем одним из этих предметов, не возвышается над миром вещей, а является одной из деталей ландшафта этого мира. В пастернаковской «Грозе моментальной навек» творческое усилие сопоставлялось со вспышкой, озаряющей не тьму, но свет:

...Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днем!

Какой же пейзаж выхватывает (не из тьмы, но из света же!) подобное сознание? Тусклый и статичный, это во-первых. И еще – странным образом тавтологичный, содержащий собственное Я в виде вещи, выведенной за пределы сознания. Мое Я – это не способ видеть мир, а главный объект видения, однако его наблюдение ведет не к навязшей в зубах рефлексии, сомнениям в собственных чувствах, мыслях и поступках, но к чему-то совершенно другому – к почти сновидческому диалогу с самим собой, к изумленному, порою – раздраженному наблюдению себя со стороны. Единственный, на мой взгляд, поэтический аналог – стилистика великих книг Ходасевича «Тяжелая лира» и «Европейская ночь» (самые очевидные примеры: «Перешагни, перескочи, Перелети, пере – что хочешь...» или «Я, я, я. Что за дикое слово!..»). У Ходасевича, впрочем, изумление перед созерцанием собственной души как детали внешнего антуража, как вещи, уравновешена конкретными картинами объективного мира, фабульным разнообразием («Идет безрукий в синема...»), присутствием в стихах многочисленных героев, помимо «лирического», иногда названных по именам.

У Айзенберга же установка на усложненное и вместе с тем – усложненно тавтологическое повторение имен уже однажды названных вещей доведено до крайности. Здесь нет ни событий, ни прочих людей, только пространство затрудненного самонаблюдения, созерцания себя как другого:

Тело, костная тина.
Но сирена кричит в мозгу,
собирая все воедино
по усилию, по волоску.

Это сознание горожанина, ежедневно проходящего по одной и той же улице, наталивающегося взглядом на знакомые книжные переплеты на домашних полках, думающего изо дня в день одни и те же торопливые мысли. Инсайт для Айзенберга наступает не в момент выхода за пределы круга обыденности, но именно в ту секунду, когда эта обыденность застит весь горизонт:

Незаметные перепады дней
от удачи и до молчания.

В этой тотальной самоидентичности, казалось бы, вообще невозможно нестандартно думать, отделиться мыслью от окружающего ландшафта. Однако Айзенберг тематизирует как раз не мысленные взлеты, но всматривается в броуновское движение сознания, поглощенного миром вещей и от них неотличимого.

Добраться до понимания и осознания того, что именно я думаю в любой отдельно взятый момент и – как именно мне удастся думать, признавать эту мысль именно своей, а не ничьей, принадлежащей сразу всем, кто способен одновременно вглядываться в для всех одинаковый мир повседневных фактов, вещей и событий. Так что же я сейчас думаю и чем мое думанье обусловлено, свободно ли оно, зависит ли от внешних причин?

Нас пугают, а нам не страшно
Нас ругают, а нам не важно
Колют, а нам не больно

Гонят, а нам привольно
Что это мы за люди...

Нет, моя мысль ничем не обусловлена извне, мне все равно, «...свободно ли печать Морочит олухов, иль чуткая цензура В журнальных замыслах стесняет балагура». Здесь мы подходим к важнейшему свойству поэтики «нового» Михаила Айзенберга, печатающегося уже не в малодоступном неподцензурном там– и самиздате, но издающего книги, обретшего стабильный круг ценителей. Дело в том, что главное в его стихах осталось прежним, и нам понятно, почему сущностное содержание его лирики никак не зависело и сейчас не зависит от внешнего запрета либо дозволения. Самый переход от запрета к дозволению остался на уровне содержания словно бы не замеченным, в этом отличие Айзенберга от десятков поэтов, которые напряженно-серьезно (как, например, Гандлевский или Бунимович) либо иронически отстраненно (подобно Иртеньеву или Кибинову) всматривались в стремительно окружившую нас двадцать пять лет назад эпоху перемен. Айзенберг подобные перемены выносит за скобки, работает на предельных регистрах. Как нам живется сейчас, говоря словами Георгия Иванова, «В утреннем воздухе странной свободы?». Что изменилось, если абстрагироваться от смены власти, бытовых привычек и количества провизии в магазинах? Айзенберга интересуют не контрасты света и тьмы, но – скажу еще раз – разные оттенки света, обертоны тождественности.

Высота, подайся вниз.
Наше время раскололось.
Поплотнее запахнись,
если сердце только полость.
<...>
И себе ли на уме
проходящее напрасно?
Жизни выжатой взамен
будет масляное масло.

Как-то в середине девяностых я оказался случайным свидетелем беглого диалога двух поэтов – московского и петербургского. Возвращая автору только что прочитанную рукопись, петербуржец бросил москвичу знаменательную реплику. Что-то вроде: «А ты, Юра, пожалуйста, больше никогда не пиши женских стихов». В этой рискованной формулировке под «женскими» стихами подразумевались тексты, которые содержат эмоции, принадлежащие конкретному человеку, обусловленные некими событиями его внешней и внутренней жизни. Айзенберг «женских» стихов не писал никогда, в его подборках и книгах нечем поживиться тем, кто чаёт найти в поэзии рецепты «воспитания чувств». И эта отстраненность от персональности ощущений носит вовсе не концептуалистский характер, сколь бы близко не общался в жизни Михаил Айзенберг с корифеями московского концептуализма.

В том-то и дело, что обостренная персональность в стихах присутствует, да только как бы поверх конкретных впечатлений и эмоций, это именно персональность вообще, а не конкретное личностное ощущение:

Неотчетливое лицо.
Нет следов ни добра, ни яда.

Стихи Айзенберга нередко вызывают впечатление автоматического письма, почти магической невозможности сосредоточиться на существенном, необходимости сновидчески говорить обо всем сразу:

Поименно вызываю все, что вспомнится,
все, что мы наговорили, что увидели.
И тогда-то, государыня-бессонница,
замыкаются твои предохранители.

Поэт ничего не обещает, не только рецептов жизни, но и откровений о себе, и это еще одно удивительное свойство лирики Айзенберга, лишенной традиционного лирического героя:

Я ни за что не могу поручиться.
Что это тянется там, волочится?
Что это ходит за мной по пятам?
В окна стучится –
что это там?

Голос Михаила Айзенберга в современной поэзии в своем роде единственный. Его ни с кем невозможно спутать. Однако этот голос звучит не для всех. Тех, кто в стихах ищет гармоничных ритмов и глубоко личных откровений, просим не беспокоиться понапрасну.

Библиография

- За Красными воротами / М. Н. Айзенберг. М.: Клуб «Проект ОГИ», 2000. 56 с.
Другие и прежние вещи / М. Н. Айзенберг. М.: НЛО, 2000. 96 с. (Премия Андрея Белого).
О простых вещах // Знамя. 2000. № 2.
Тайные рычаги // Знамя. 2001. № 5.
Не плотнее ветра // Знамя. 2002. № 3.
В метре от нас // Знамя. 2003. № 3.
«Даже не шука, а так – белорыбца...» // Критическая масса. 2003. № 1.
Новые стихи // НЛО. 2003. № 62.
В метре от нас / М. Н. Айзенберг. М.: НЛО, 2004. 100 с. (Премия Андрея Белого).
Кустарные виды // Знамя. 2004. № 6.
Признаки тихого наводнения // Знамя. 2005. № 6.
«Ходят вести, потерявшие сознание...» // Критическая масса. 2005. № 3–4.
Рассеянная масса // Знамя. 2006. № 8.
О мёде и воске // Знамя. 2007. № 7.
Стихотворения // Новый берег. 2007. № 18.
Даль, блеснувшая копьем // Знамя. 2008. № 5.
Рассеянная масса / М. Н. Айзенберг. М.: Новое издательство, 2008. 72 с. (Новая серия).
Переход на летнее время / М. Н. Айзенберг. М.: НЛО, 2008. 560 с.
Случайное сходство / М. Н. Айзенберг. М.: Новое издательство, 2008. 80 с. (Новая серия).

**Василий Аксенов
или
«Позор надменным португальцам!...»**

Василий Аксенов – поэт? Всякий, кто берет в руки книгу «Край недоступных фудзиям» (М.: Вагриус, 2007), прежде всего обращает внимание на подзаголовок «Стихи с объяснениями», то есть как будто бы втайне сохраняет неясную надежду: вдруг все-таки объясняются не свои стихи? Нет – прочь упования! – ничего подобного, стихи свои, только не написанные специально и отдельно, а рассеянные в виде вкраплений по многим романам и повестям замечательного прозаика, в первые годы нового столетия вернувшего себе энергию молодых (шестидесятых) лет, а с нею и популярность прежнего накала...

Филолог-академик и переводчик Михаил Гаспаров, описывая в книге «Занимательная Греция» жизнь эллинов, исторические события замещает поверьями, преданиями и мифами. По словам Гаспарова, «это все равно что составлять таблицу по хронологии Киевской Руси и включать в нее даты: тогда-то Илья Муромец убил Соловья-разбойника, а тогда-то Руслан – Черномора». Аксенов предлагает читателю самоанализ, раздумья по поводу своего творческого пути посредством монтажа и комментирования стихотворных фрагментов, вошедших в книги. Это своего рода авторский миф, некое поверье, выстраивающее весьма прихотливую «линию жизни». В подобной затее немало юмора и тонкой самоиронии: можно ли, например, вообразить, что какой-нибудь романист пишет о своем творческом становлении, монтируя, скажем, только пейзажные описания, взятые напрокат и наугад из разных книг? Или только объяснения героев в любви?

Впрочем, уже на первых страницах некоторое недоумение, вызванное экстравагантным жанром книги, уступает место заинтересованному вниманию и пониманию, сами собою приходят аналогии, вспоминаются герои русских романов, пишущие стихи всерьез либо между делом, в яблочко либо невпопад. Таких на самом деле довольно много – от капитана Лебядкина из «Бесов» до Годунова-Чердынцева (набоковский «Дар») и Юрия Андреевича Живаго. Нет, нет, все это не то, не так! Верно, стихи во всех перечисленных книгах пишут герои, однако их рифмованные строки отнесены к итоговому, «авторскому» смыслу романа непосредственно, напрямую, минуя особенности контекста эпохи его создания. Читаем стихи Лебядкина – думаем: вот как искажена, изуродована нигилистическим бесовством великая русская поэзия:

Я пришел к тебе с приветом,
Р-рассказать, что солнце встало,
Что оно гор-р-рячим светом
По... лесам... затр-р-репетало.
Рассказать тебе, что я проснулся, черт тебя дери,
Весь пр-р-роснулся под... ветвями...

Однако ведь ясно, что стихоговорение Лебядкина как таковое вовсе не является социальным фактом конца 1860-х годов, как не является таковым и чердынцевское писание взахлеб прозрачных стихов в среде русских эмигрантов, обитавших в Берлине в период создания «Дара». Разгул же стихотворной стихии на страницах ранней прозы Аксенова является отголоском всеобщего поэтического выплеска давно и незримо таившейся и годами копившейся энергии молчания. До XX съезда в течение двух десятилетий нельзя было не то что читать свои и чужие стихи вслух, рискованно было даже писать что-либо в одиночестве,

для себя (вдруг сообщат куда следует?), и вот – мощная волна 1956-го и последующих годов выносит на поверхность устное чтение как таковое, захлебывающееся стихописание, которому подвержены все и вся – не только барды или «стадионные» поэты... Ближайший аналог стихотворному паводку у героев раннего Аксенова легко найти, например, в «Понедельнике...» Аркадия и Бориса Стругацких: «Раскопай своих подвалов / И шкафов перетряси, / Разных книжек и журналов / По возможности неси».

Вся эта вроде бы официозная сатирическая чушь, «критика недостатков» из комсомольских стенгазет неприметно смешивается с разлитым морем оттепельной вольницы: «Товарищ, пред тобою Брут. Возьмите прут, каким секут, секите Брута там и тут...».

В этой кутерьме цитат и побасенок немудрено протащить в печать и кое-что запретное. Аксенов дополняет «творческую историю» своего первого романа «Коллеги» анекдотом о том, как его герой Зеленин мимоходом вспоминает строфу из «Баллады» Бориса Пастернака, посвященной концерту Генриха Нейгауза («Удар, другой, пассаж – и сразу / В шаров молочный ореол / Шопена траурная фраза / Вплывает, как больной орел...»). Дебютный роман Аксенова был опубликован в культовом тогда журнале «Юность» в 1960 году, через несколько недель после кончины опального Пастернака, подвергнутого травле после присуждения Нобелевской премии за роман «Доктор Живаго». Аксенов передает свой разговор с ответсеком «Юности» Железновым: «Все собираюсь вас спросить, Вася, чьи это у вас там стихи про Шопена?» Недолго думая, я брякнул: «Это мои собственные». Железный «правдист» Железнов похлопал меня по плечу: «А знаете, совсем неплохо».

Натянуть нос неусыпным соглядатаям и блюстителям подцензурного официоза считалось особым шиком, заветные, опубликованные с помощью лукавых ухищрений строки потом долго еще демонстрировали друг другу посвященные. Так было с прорвавшимся в примечания к академичнейшей статье замечательного филолога Владимира Топорова четверостишием некоего «Г. Иванова», на проверку оказавшимся цитатой из гениального и совершенно «непечатного» поэта-эмигранта Георгия Иванова, да еще из демонстративно ностальгического по старой, «царской» России стихотворения: «За бессмыслицу! За неудачи! / За потерю всего дорогого! / И за то, что могло быть иначе, / И за то – что не надо другого!»...

Как в повестях молодых Стругацких, так и у «оттепельного» Аксенова бесконечные стихотворные импровизации имели двойное дно: на поверхности смысла ничем не противоречили стилистике советских лозунгов, а для посвященного, «проницательного» читателя были над этими самыми лозунгами уничтожающей, саркастической издевкой. Потому-то так близко сходились по стилистике стихотворные фрагменты из вещей, предназначавшихся для советской печати, и писавшихся заведомо в стол:

...Я профессор Виллингтон,
Презираю Пентагон
За набитую суму
И бубонную чуму!

(Рассказ «Рандеву» про Леву Малахитова, проводящего время в ресторане «Арагви», у Аксенова – «Нашшараби».)

Позор надменным португальцам!
Успеха копьям ФРЕЛИМО!
В кулак мы загибаем пальцы...
Пантомимо... Пантомимо...

(«Песня протеста советской молодежи, исполненная машинисточкой-пантомимисточкой Ниночкой Лыгер-Чепцовой» из переданного на запад романа «Ожог».)

Однако у стихотворных вставок в аксеновских вещах были и иные задачи, кроме демонстративного и изощренного фрондирования и бравирования своею ироничной бескомпромиссностью. Помимо «социальной» «романные стихи» имели функцию сугубо эстетическую, не имеющую прямого отношения к тоталитарному режиму и дозволенным теплыми насмешкам над оным. В только что вышедшей книге автор называет эти обильные стихоизлияния героев «зонгами» – и все сразу становится понятным. Зонги – яркая черта пьес Бертольда Брехта, чья театральная стилистика в значительной степени предопределила становление любимовской «Таганки». Зонги у Брехта – песни, которые никак не мотивированы характером исполняющих их героев. Зонги поют герои вовсе не «поющие», то есть не лиричные, не романтические, просто поют все сразу, хором, разрывая на время единую канву театрального действия, разрушая традиционную сценическую логику. Зонги могут петь, взявшись за руки, герои-антиподы, за миг до начала пения яростно соперничавшие друг с другом. Стихия зонга вносит в действие дополнительное измерение, путает карты жизнеподобия, а значит, преодолевает границы условности, содержит некое прямое обращение к зрителям.

Но ведь именно этим – особого рода «новой искренностью» – и славен Аксенов, причем не только в прозе шестидесятых, но и в поздних вещах, написанных как в период эмиграции, так и после возвращения в Россию. Он обращается со своим читателем как с равным ему собеседником, говорит с ним напрямую, по-мужски, без обиняков и оговорок.

В новой парадоксальной книге, содержащей «стихи с объяснениями», автор подробно рассказывает о том, как вписывались стихи в текст «Коллег», «Затоваренной бочкотары», «Ожога», затем романа «Новый сладостный стиль», «Московской саги», наконец недавних романов «Вольтерьянцы и вольтерьянки», «Москва-ква-ква»... Однако во вступительном разделе Аксенов обдуманно лукавит, формулирует свое кредо, отталкиваясь от тезиса, переворачивающего хрестоматийное пушкинское «Лета к суровой прозе клонят»:

Лета идут, как клон за клоном,
Лета к суровой рифме клонят...

Это демонстративное *profession de foi* несет отпечаток все той же, неоднократно нами упоминавшейся двусмысленной буффонады. Ну конечно же, вовсе не «лета» приманили к музе писателя «суровую рифму», ведь сам Аксенов пишет, что в 1960 году «каждую главу своего первого объемного сочинения (речь о романе “Коллеги”. – Д. Б.) <...> предварял стихом из трех и более стрóf». Стихи были изъяты «железной женскою рукой» редактора отдела прозы журнала «Юность» М. Озеровой, но вновь и вновь появлялись практически во всех последующих вещах Аксенова: «В процессе романостроительства я то и дело испытываю желание выйти за границы жанра, начинается спонтанная ритмизация, а вслед за этим и рифмовка».

И в своей полумемуарной книге Аксенов остается верен себе: он предельно внимателен к читателю-собеседнику, его главный интерес состоит в том, чтобы комфортно и интересно было именно читателю, узнающему массу неизвестных ранее подробностей написания и появления (непоявления) в свет многих любимых книг. Так, например, пьеса «Цапля», отвергнутая на родине, была поставлена студентами в Нью-Йорке, потом состоялась парижская премьера (параллельно с чеховской «Чайкой»). А после перестройки пьеса поставлена только в Магнитогорском театре кукол.

Читатель не скучает, он завороченно поглощает стихотворные цитаты из известных вещей, поражаясь их новому и свежему звучанию вне изначального контекста прозы и дра-

матургии: «Средь мироздания, как инсект, полз “жигулек” в шоссейном гаме. В нем ехал молодой субъект, международник Моногамов...». Или – пародия на патриотическую песнь из фильма «Ошибка резидента»: «Открой мне, Отчизна, / Секреты свои, / Военную тайну / Открой ненароком...»...

После глубокомысленной цитаты из романа «Новый сладостный стиль»

Willow tresses?
Oh, my amorous flu!
Sisters in their elegant dresses,
The eyes are blindly blue!
Push it or press it,
Ya vas Lyubblue!

дается перевод:

«Косицины ивы, / Насморк влюбленности, / Сестрицы красивые, / До ослепленности! / Глазу отрада – / Хоть стой, хоть падай!» Далее следует замечательное своей серьезностью пояснение: «Английский и русский тексты автора».

По сути дела, Аксенов нащупывает в своей книге совершенно особый жанр. Не превращая разговор об уже написанных и опубликованных вещах в пассивный пересказ, он предлагает читателю своего рода ремейк: что-то пересказывается в масштабе один к одному, что-то изображено заново, вставлено в иную событийную рамку и т. д.

В финале книги, как легко предсказать, речь идет о романе «Редкие земли». Как пушкинская Татьяна неожиданно для автора «Евгения Онегина» «удрала штуку» и вышла замуж, так и «роман неожиданно завершается основательной коллекцией небольших стихов, каждый из которых посвящен редкоземельному элементу: иттрию, лантану, церию...». Пространственный список редкоземельных элементов воспроизведен полностью.

И все равно невозможно избавиться от впечатления, что книга Василия Аксенова прервана на полуслове: «Боже праведный – на полуслове!» – добавим мы от себя...

Библиография

Край недоступных фудзиям: Стихи с объяснениями. М.: Вагриус, 2007.

Алексей Алехин или «Снимает снимает снимает фотограф...»

К чему русской поэзии верлибры? С течением времени ответ становится все более понятным. И не после бесконечных фестивалей либо деланно недоуменных публичных вопросов: «Как? Ты до сих пор пишешь в рифму?». Богатство флексий и совпадающих с ними корневых клаузул в русском стихе беспримерно, его еще хватит на много лет – думаю, нефтяные запасы истощатся раньше. Однако всегда ведь существует соблазн погреться у огонька, использующего натуральное топливо, а не отложения, свидетельствующие о многовековом умирании живого.

Вековое накопление значений в созвучных частях слова создает ритм гармоничный, но автономный, словно бы независимый от авторского усилия – регулярный, вопреки всем дольникам и логаздам. Любое приближение к верлибру претендует на возвращение к натуральному топливу стиха, к энергии света и ветра, веющего, как известно, вполне повсеместно, нерегулярно, непредсказуемо, с порывами до ураганного и шквального, а после вновь слабющего, вплоть до бриза и штиля.

Алексей Алехин больше двадцати лет пишет и публикует стихотворения, лишенные рифм, их основное свойство – отдельность, дискретность мысли. Здесь нет ничего приблизительного, туманного, отвлеченного, каждый текст эквивалентен вполне ясной формуле, существующей и в стихе и – если вдуматься – помимо стиха.

с возрастом
вещи снашиваются все медленнее
а времена года все скорее

деревья то наденут листву
то сбросят

вот и зима проносилась до дыр...

(*«Грифельная ода»*)

Один точный образ (вернее, образ-сентенция), существующий на грани условного и обобщенного до притчи афоризма и – нескольких конкретных ситуаций. С годами время идет быстрее? Ну конечно! – подтвердит каждый, кому за... И в чем это проявляется? А в том, что притупляется вкус, не получается наслаждаться тем, что еще недавно было пределом мечтаний. И в том, что зимы и весны мелькают быстрее. Интенсивность жизни растет, а сила трения между сознанием и бытием уменьшается, гаснет, жизнь человека оставляет вокруг меньше следов, потому что внутренняя, кинетическая энергия падает. «Меркнет зрение – сила моя» – анапестическая строка Тарковского вроде бы о том же самом, однако ее ритм регулярен и неодолим, оттого огранка стиха чеканна, а высказанная эмоция достигает трагических нот («Я свеча, я сгорел на пиру...»). А что будет дальше в свободном стихе? Вместо сокрушительной бури – едва заметное дуновение ветра, какое-нибудь заземленное наблюдение, скажем, о повседневном гардеробе, что ли, – раз уж «вещи снашиваются все медленнее». Да, именно так:

а галстук без единого пятнышка

уж вышел из моды...

В стихах Алехина с читателем всегда говорит зоркий рассказчик, однако зоркость его избирательна и двояка. Иногда смысловое ядро стихотворения строится на границе слов и вещей, включает в себя известный или создаваемый на ходу афористический сюжет. Можно ли увидеть современный мир глазами библейского пророка Ионы, проглоченного – напомним – китом? Разумеется, можно:

Хвала телевизору.

Террористы разрушили башню Вавилонского
торгового центра.
На концерте Иерихонского духового оркестра
в зале рухнула крыша.
Масса жертв.
Гей-парад в Содоме разогнан ангелами правопорядка.
<...>
А мне тут хорошо в ките...

(«Иона»)

Вот еще примеры подобной незарифмованной афористики, словно бы даже не погруженной в плавильню стиха, – просто мысли вслух:

без поэта

мир почувствовал бы себя несчастным
как женщина без зеркальца

Да, следы своего рода «восточной» поэтики тут налицо. В рифмованных афоризмах просвечивают центрально-азиатские твердые формы, в мимолетных картинках – дальневосточные. В смысловом пространстве от Хайяма до Басё, как это ни странно, с полным комфортом размещаются сценки из жизни современного человека, который всегда остается самим собою, иногда, пожалуй, напоминает себе Журдена, который вдруг выяснил, что, оказывается, всю жизнь говорил если не прозой, то нерифмованными стихами...

Минимализм – природное свойство экономной алехинской поэтики, его раздраженно краткого, не терпящего лексических излишеств стиха. Сощуренный редакторский глаз смотрит вдаль параллельно траектории взгляда поэта, и это идет в актив стиха. Я помню свое давнишнее оцепенение, когда пришло в голову вдуматься в начало чеховской «Душечки». «Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова, сидела у себя во дворе на крылечке задумавшись». Почему рассказ начинается именно с крылечка? Не с сени? Не с окошка или описания вечернего неба? А просто потому, что именно при таком зачине мир, в котором вскоре разыграются события рассказа, окажется как будто бы естественным, никак к этим событиям не предрасположенным. Пример был приведен, разумеется, не ради сравнения, а просто для того, чтобы объяснить впечатление подчеркнутой конкретности описаний в начале стихотворений – той конкретности, что лукаво представляется случайной, почти безотчетной.

Троллейбус Сапгира
троллейбус в котором умер Сапгир

все бегают по Долгоруковской и Кольцу

на коричневом сиденье где он упал подбородком на грудь
юная парочка склеилась поцелуем

Оленька – будущая Душечка – в начале рассказа задумалась совершенно неспроста, в этой по видимости глубокой задумчивости – ключ к ее будущим почти мгновенным и почти нераздумчивым сменам воззрений в каждом новом браке. «Склеившаяся» в поцелуе парочка выхвачена взглядом из всех пассажиров троллейбуса тоже совершенно не случайно. Стоит только допустить, что именно здесь провел поэт последние секунды жизни...

Создание новых конфигураций из привычных контуров слов и вещей – характерное свойство свободного стиха, который дает поэту возможность приобщиться к неведомому в очевидном. Алексей Алехин сполна использует свой шанс.

Библиография

- Записки бумажного змея / А. Д. Алехин. М.: Время, 2004. 288 с.
Арион. 2005, № 1.
Время звучания // Новый мир. 2005, № 10.
Мичуринские облака: Поэма // Вестник Европы. 2005, № 15.
Последняя дверь // Интерпоэзия. 2005, № 2.
О-ля-ля! // Арион. 2006, № 4.
Псалом для пишемашинки / А. Д. Алехин. М.: ОГИ, 2006. 80 с.
Греческие календы // Новый мир. 2007, № 6.
Из «Записок бумажного змея» // Дружба народов. 2008, № 4.
Неба хватит на всех // Новый мир. 2008, № 7.
Временное место / А. Д. Алехин. М.: Время, 2014. 64 с.

Анна Альчук или «...На волю, на волю, на волю!»

Уж сколько раз твердили миру о том, что пути авангарда в последние сто лет трудно-уловимы и нестойки, как выстроенные на макетах башни гигантских небоскребов, для которых не нашлось своевременного (и гигантского) финансирования. Авангард и авангардисты дружно устали ориентироваться на местности. Кто теперь разберет – впереди ли они поэтической планеты всей? позади ли? либо как раз вровень выстроены с традиционной поэтикой? Словосочетания «классика авангарда», «классический авангард» напрочь утратили парадоксальность, а с нею многие образчики авангардной поэзии невосвратимо покинул и «парадоксов друг» – казалось, навсегда. Ничем современного читателя не удивить: ни лексикой, ни ритмикой, ни звуком – вот и получается, что очередные добропорядочные попытки вскрыть внутренность самовитого слова зачастую выглядят как уроки сольфеджио.

Недавно ушедшая из жизни Анна Альчук стойко придерживалась своего пути в стихотворчестве, несмотря ни на какие зигзаги «актуальности», востребованности ее поэтического мышления. Тихо и понемногу публиковала она «обычные» стихи (были еще и «визуальные», непременно требующие картинного рассматривания, но о них стоит говорить отдельно), изредка их читала, в порубежные годы до и после «перестройки», пожалуй, чуть чаще.

Если попробовать вывести несколько предельно общих и неизменных свойств авангардной поэтики, то все сведется, по всей вероятности, к двум особенностям. Первым и главным является «субмолекулярный» уровень осмысления языкового материала – поиски значений внутри привычных слов либо на их границах, выявление скрытых смыслов в единицах речи и языка, обычно неосмысленных, по крайней мере в качестве таковых не воспринимаемых. Второе свойство авангардной поэтики – прямое житнетворчество, зачастую демонстративно эпатажное отождествление бытового и поэтического поведения. Примеры того и другого столь многочисленны и многообразны, что каждый читатель книг с опытом сможет легко вспомнить свои, избавив меня от тривиального экскурса в прошлое. Впрочем, увы, и поэзия Анны Альчук теперь уже навсегда воспринимается в прошедшем времени, тем очевиднее будет наш вывод о том, что из двух наскоро выведенных ключевых особенностей поэтического авангарда ей присуща только первая (расщепление словесных молекул) и лишь в самой малой степени – вторая. Можно возразить, что чтение Альчук все же было по-особенному выразительным, она стремилась подчеркнуть просодическую структуру фразы, наметить дополнительные ударения, обозначить тембры и призвуки. Все это так, но в поэтическом поведении Анны Альчук не было не только ни грана эпатажа, но и вообще «ничего личного», ни малейших «желтых свитеров» либо «завываний кикиморой»...

На поверку эта освобожденность поэтической речи от пафоса первооткрытия новых смысловых высот декларирована самим поэтом – и неоднократно. Все дело в том, что поэт вообще ничего не произносит впервые и от себя, он лишь говорит на языке, вернее, говорит языком; а может быть, согласно Бродскому, дело обстоит еще загадочней и проще: язык говорит сам, используя поэта в качестве чуткого посредника.

В одном из эссеистических манифестов Анна Альчук формулирует свое поэтическое кредо предельно прямо: «Я вижу свою задачу лишь в следовании тем законам, которые определяют функционирование языка: как разговорного, так и литературного (я имею в виду язык русской поэзии). В этом контексте любые споры о приоритетах по поводу тех или иных литературных приемов теряют смысл. Все изначально уже присутствует в языке, именно

он является единственным автором; поэтам остается следовать его законам, быть его верными адептами и добросовестными комментаторами» («О единстве противоположностей, или Апология сотрудничества»).

Вот, скажем, как описывается дождь:

по диагоналинии
ливни-и-и ка
пеппились
стеклились
слитно стлались
исни
мизвали
лией
открылись
глиняной ли
нялой?

(«за окном – дождь»)

Сама Альчук говорит, что один из ее приемов – имитация иероглифического письма, создание гибридных словоформ, словно бы «натекающих» друг на друга, грамматически неопределенных и двусмысленных, зависящих напрямую от огласовок устного чтения.

Строка «исни мизвали лией», например, содержит как раз несколько подобных вписанных друг в друга эскизов параллельных фраз. Здесь легко увидеть и фразу «И с ними звали лилией», и осколок выразительной формы глагольного императива «исни» (приблизительно равно «плесни!»), и выразительное звукоподражание «лией» – от глагола «лить»...

Эти изощрения могут нравиться или вызывать привыкание и отторжение вплоть до идиосинкразии, но они – с точки зрения поэтической традиции (пардон, – классического авангарда!) абсолютно понятны, прозрачны, чисты и честны. Меня, впрочем, все же чуть останавливает необходимость всякий раз эту прозрачность заново устанавливать и описывать «своими словами». Ну вот, например, как выглядит в исполнении Альчук щебет птиц, напоминающий звук морского прилива:

ГОЛУБИзна
ибисы
сойки
плещут:
ВОЛ(ю)НА ВОЛ(ю)НА ВОЛ(ю)НА
ВОЛЮ!..

(«пена – камень»)

Вот так – и ни малейших попыток «мысль разрешить», «выкрикнуть слова» или хотя бы «достать чернил и плакать». И эта напряженная сдержанность – дорогого стоит, бьет в цель без промаха, особенно теперь, когда все молекулы поэтических смыслов в поэзии Анны Альчук уложены в раз навсегда сложившийся узор. В ее последней подготовленной к печати подборке есть стихотворение, написанное словно бы на прощание:

ОТлеТЕЛА душа
отдышалась

отрешилась от шлака и –
вширь
просияла на синем

отсель
несиницей в руках саркофага –

прошивающим Землю дождем
журавлем

обживается вечность

Высокий минимализм Анны Альчук отныне обживает просторную вечность русской поэзии.

Библиография

- Словарево / А. А. Альчук. М.: РАМА, 2000.
- Посвящается Велимиру Хлебникову // Поэзия русского авангарда. М.: Издательство Руслана Элинина, 2001. С. 265.
- Року укор: Поэтические начала. М.: Изд-во РГГУ, 2003.
- сказа НО: Стихи 2000–2003 гг. // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». М.: Ин-т рус. языка им. Виноградова, 2004. С. 463.
- не БУ: Стихи 2000–2004 годов / А. А. Альчук. М.: Б-ка журнала «Футурум АРТ», 2005. 54 с.
- Крепость каменных швов // Дети Ра. 2006, № 4.
- Тер-рариум... // Время «Ч»: Стихи о Чечне и не только. М.: НЛО, 2006. С. 193–193.
- То самое электричество: По следам XIII Московского Фестиваля верлибра. М.: АРГО-риск, 2007. С. 9–10.
- Дыхание // Дети Ра. 2008, № 5(43).

Максим Амелин или «Собирайся с духом, пока свободен...»

С мнениями и толкованиями стихам Максима Амелина повезло. Его ругали, хвалили, даже сгоряча прощения просили в рецензиях. Апогей обсуждений и горячих споров случился тому назад лет уже пять-шесть, после выхода в свет третьей книги стихов «Конь Горгоны» (2003), удостоенной нескольких премий. Нынешний Амелин находится в тени новых (порой скороспелых и недолговечных) поэтов-лауреатов и поэтов-фаворитов, объявившихся на небосклоне во второй половине двухтысячных. О чем говорит затишье в обсуждении стихов поэта – о кризисе и растерянности? О возмужании и накоплении новых серьезных сил? Для ответа на эти вопросы неизбежно придется сопоставлять день нынешний и день минувший.

В начальную пору первых своих заметных публикаций Амелин выступил как непримиримый ненавистник всех тогдашних стилистических и тематических новаций. Посреди очередного периода авангардной раскованности русского стиха раздался глас, ратующий сбросить современность с парохода вечности. Знаток русских и античных древностей, переводчик латинской поэзии, Амелин стремился вдохнуть жизнь в причудливые метрические формы, употреблял лексику («Нет нощеденства без ликовства...»), некоторым резавшую слух похлеще общенной. Его «вечными спутниками» и собеседниками в поэзии были Языков и Баратынский, Пиндар и Катулл.

«Поэт-творец» во многих тогдашних стихотворениях Амелина представал в облике «мастера-стихотворца»: трезвого, склонного к аналитической ясности наблюдателя все-ленских, космических событий, свидетельствующих о логичной соразмерности мира, о «Божием величестве». Личное звучало неброско, стускленно, – только в перспективе вечного любая эмоция обрамлялась нейтрализующими аллегориями и перифразами:

...состаришься, пока меж завитками гжели
проступит хохлома...

Это говорил человек не на самом деле стареющий, но рассуждающий о старении. «Ломоносовские» (равно как и до-ломоносовские, даже античные) интонации всячески акцентировались. В стихах Амелина властвовали столетия, созвездия и прочий глагол времен, авторское же сознание последовательно очищалось от личностной конкретности и уникальности. Впрочем, только предельно наивному в своем неведении (а порою – в благородном возмущении) читателю могло (либо – может и до сих пор) показаться, что с ним высокопарно беседует некий одописец, упивающийся надмирным совершенством бытия, чуждым «простых человеческих дел». На деле уход в поэтическую старину означал вовсе не уклонение от личного, но отказ от лишнего, пренебрежение чрезмерностью, излишеством мелких чувствований и торопливых реакций на злободневные события, которыми грешили многие стихотворцы раннего постсоветского времени:

На – «Есть ли вдохновение?» – в ответ
я ставлю прочерк вместо да и нет...

Что ж, подобная уверенность в собственной абсолютной «профессиональной» прозорливости недалека от холодного и отстраненного сальеризма («Ты, Моцарт, бог, но сам

того не знаешь, Я знаю, я...»). Однако уверенность эта вовсе не приводит к сальеристским же заблуждениям насчет шансов поверить гармонию алгеброй. Амелин словно бы существует в своем восемнадцатом (а то и семнадцатом) веке, когда все эти бесконечные сомнения и метания еще не народились на свет. Поэт тщательно, со знанием дела воспроизводит событие допушкинского, доромантического поэтического высказывания, в контуры которого не вписывается самонаблюдение и роковая несовместимость с (по Жуковскому) «невыразимым» миром; отсюда самая, пожалуй, знаменитая строка Максима Амелина:

Мне тридцать лет, а кажется, что триста...

Скажем теперь самое главное. Эта сложная реконструкция давно ушедшего поэтического мироощущения, «повторение пройденного» на поверку оказывается вовсе не архаикой, а крайней модернизацией! Любая попытка дублирования известного оборачивается ремейком хотя бы уже потому, что нельзя дважды войти в одну реку. Вот почему враг «постмодерна без берегов» Амелин неизбежно попадает в постмодернистскую игру с готовыми смыслами, которые преображаются в результате простого повторения и помещения в новый контекст.

Герой стихов Амелина шести-восьмилетней давности насквозь пропитан «антологическим» духом умеренности, это человек уверенный и спокойный:

Стихи ли слагаю, Венеру
Ласкаю ли, пью ли вино –
во всем осторожность и меру
всегда соблюдать мне дано...

Амелин (тогдашний, «ранний») отстранен от обычной для постперестроечных лет подчеркнутой социальности, а также и от личных трагедий, его отгораживает от жизни не только старая нормативная поэтика, но и сама интонация трезво обдуманного веселья, которое никогда не сменяется опьянением:

Будь какая ни будет всячина –
у меня же на лбу веселье
несказанное обозначено...

В пору обретения известности, узнаваемости всякий поэт испытывает противоречивые эмоции. В нынешнем течении стихотворческих дел друг друга стремительно сменяют даже не поколения, не группы, а быстро набегающие и откатывающие от берега «волны», возгласы отдельных поэтов. И многим кажется, что без этого шумного прибоя уже не обойтись. Еще бы – ведь поэты «Московского времени», с опозданием оказавшиеся в центре внимания в начале девяностых, ныне часто воспринимаются уже как классики, вслед за ними, по самому скромному – негамбургскому – счету, на авансцене на краткое время показывались четыре-пять более молодых групп (поколений) стихотворцев. Подобный темп смены ориентиров был неведом ни прошлому, ни позапрошлому столетиям, он порою напоминает мелькание лиц на подиумах или текущие списки музыкальных хитов-однодневок.

В этой связи особенно важна позиция Максима Амелина, как будто бы и зная не желающего никаких перемен. Разумеется, и сам он столкнулся с проблемой выбора: искать новую манеру? Следовать прежней? Читатели и почитатели ждут явно разного – кто-то побуждает к переменам, а кто-то ратует за постоянство. Что же выбирает Максим Амелин? Перечитаем его подборки последних лет.

Перед нами поэт практически новый, обновленный. Куда и делась озорная веселость и непробиваемая защита от сильных чувств, твердокаменная броня пристрастия к античным Каменам? Здесь – прямые высказывания, почти наивные (во всяком случае, уж точно – трогательные) для всякого, кто помнит Амелина, едва отпраздновавшего тридцатый день рождения и уже мнившего, что разменял тридцать первый десяток лет от роду.

По мрачным странствую пещерам Аквилона,
чтоб остудить твое взволнованное лоно
и сердце отогреть,
но, порой каблучков как по полу ни цокай,
рабыней преданной иль госпожой жестокой
ты мне не будешь впредь.

Как видим, Аполлон, равно как и прочие Зефиры и Амуры, – на своих местах. Но содержание стихотворения совершенно иное – ясное, прозрачное и однозначное. В русской поэзии не во второй и не в третий раз случаются прорывы к неслыханной простоте либо к огню, мерцающему в сосуде. Амелин сохраняет преемственность со своею прежней поэтикой не только стилистическую, но и интонационную. Он и сейчас стремится свести все дело к галантному афоризму, к выводу, формуле.

«Кто любит, – говорю словами Еврипида, –
тот любит навсегда».

Однако за риторическими фигурами – подлинная боль нового опыта, незащищенность и одновременно твердость, как раз и обретенная во времена испытаний – не стилевых, но жизненных, не эстетических, но отчаянных и болевых. Только что приведенная сентенция, например, венчает вот какое стихотворное рассуждение:

Метущаяся плоть и взор пугливой лани, –
хоть расторопные поднять и длиться длани
упавшую свечу,
всё на свои места пусть расставляет случай.
Как беден мой язык, великий и могучий, –
могу, но не хочу.

Встреч редких сладок век, но миг разлуки слаще, –
сраженный клятвами, в серебряные чаши
без цели, без следа
дух уносящими, не подавая вида:
«Кто любит, – говорю словами Еврипида, –
тот любит навсегда».

Вот еще один пример «новой манеры» Амелина – афоризм не просто привлекателен отстраненной отточенностью, но является результатом (и средством) преодоления самого что ни на есть непосредственного ощущения – боли:

Разбитая может ли чаша срастись
и злак всколоситься, исторгнутый с корнем? –
Лишь пар устремляется струйками ввысь,

от праха земного к обителям горним,
отзыва взыска, зане не сумеет
ни письменно выразить жалоб, ни устно, –
так патина кроет небесную медь:
искусство безжизненно, жизнь безыскусна.

Максим Амелин ныне находится на распутье, но и в этот нелегкий момент остается самим собою – смелым, дерзким, способным приблизиться на расстояние прямой видимости как раз к тем словам и поступкам, от которых многие годы отстранялся, прячась за изысканную архаику.

Самостояние – грозный вызов
тем, кто, просчитывая успех,
вместо сомнений, причуд, капризов
ищет – не может найти – утех.

Внятен дальних и ближних, вовсю хваля и хуля,
скрип и скрежет зубовный, что воздано не по чину.
Незачем дожидаться, пока меня с корабля
современности сбросят – во вспененную пучину

днесь, поглубже вздохнувши, как есть, я сам сигану
добровольно, без рук и без помощи посторонней.
Выплыву – не надейтесь, пойти не пойду ко дну,
плавать умея, силой владея своих ладоней,

не захлебнусь, поскольку стихии мои – вода
и земля, по которой Господь расселил народы.
Настоящего судно! – иди себе хоть куда,
я же не твердой почвы, но зыбкой ищу свободы.

И он выплывет, не захлебнется, в этом у меня нет никаких сомнений. Другое дело, что новый берег может оказаться для него вовсе непознанной землей. Тем интереснее и важнее будет дожидаться опубликования свежих подборок Максима Амелина.

Библиография

- Долги земле и небу // Новый мир. 2000. № 4.
На потеху следопытам // Знамя. 2000. № 11.
Из-под пепла и брена // Новый мир. 2001. № 6.
В огонь из омуты // Новый мир. 2002. № 7.
Боярышник // Знамя. 2003. № 4.
Конь Горгоны / М. А. Амелин. М.: Время, 2003. 124 с.
Девять измерений: Антология новейшей русской поэзии. М.: НЛО, 2004.
Древневосточные мотивы // Арион. 2004. № 2.
Двум // Знамя. 2005. № 9.
Заглубелый воздух // Октябрь. 2005. № 3.

Продолжение «Веселой науки», или Полное собрание всех Брюсовых изречений, пророчеств и предсказаний, на разные времена и случаи данных // Новый мир. 2005. № 1.

Дети Ра. 2006. № 5.

Единственный Одиссей // Новый мир. 2006. № 9.

Пометы на полях // Знамя. 2008. № 1.

Храм с аркадой // Знамя. 2008. № 6.

Гнутая речь / М. А. Амелин. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 464 с.

Юрий Арабов или «Так почему ты бредишь, что жизнь сиюминутна?..»

О чем стихи Юрия Арабова? О том, что недоговорено в его прозе – романной и сценарной. С позднесоветских времен бури и натиска, когда Арабов был среди вдохновителей вольного и полуподпольного клуба «Поэзия», изменилось многое. Арабов приобрел заслуженную репутацию киносценариста-классика, стихи же пишутся вроде бы только ради автокомментария к «главным» текстам, от случая к случаю... Впрочем, есть во всем этом свое лукавство, какая-то закономерная «ирония судьбы». Известно ведь, что только время расставляет акценты: в конце концов и певец Лауры воспринимал свои любовные сонеты как нечто частное и незначительное по сравнению, например, с трактатом «О презрении к миру»...

У Арабова есть своя тема, своя нота, безошибочно узнаваемая в его стихах на протяжении многих лет. Жизнь в ожидании вечно свершаемого таинства и чуда, которое присутствует в мире и сейчас, но забыто, погружено в сумятицу навязанных идеалов и принудительных легких удовольствий, заслонено всеобщей уверенностью в преобладании посюсторонних истин: конкурса Евровидения – над Пьером Булезом, телерепортажей об избрании нового понтифика – над обетами искупления и покаяния. Арабов словно бы самого себя убеждает: нет, все не так, спокойствие, только спокойствие! Ничто не забыто, не кануло, пусть даже и не всем это очевидно, – ничто под луною не меняется! Имеющий уши и глаза расслышит, различит музыку сфер сквозь заезженные фонограммы, у него – слышащего и видящего – свои цели:

Выдерни из себя это,
Выкраси и выброси,
То, что ночами шептал при свете
И днем мусолил в крошечной сырости.
Выдерни, выкраси, растопчи,
Запрячь в стреху или под колеса
Трактора, что всегда «ап-чхи»
Говорит со времен еще Наркомпроса.
Будь хотя бы блондином на фоне снега,
Будь хотя бы брюнетом на фоне ночи
И, как ангел, здесь не оставив следа,
Уйди на небо из многоточий.

Искаженная чередой железных веков мелодия, по глубокому убеждению героя стихотворений Арабова, продолжала звучать всегда, в том числе, конечно, и в благословенные времена так называемого застоя, когда для каждого был открыт путь внутреннего сопротивления и автономного движения к подлинной жизни вопреки жизни ложной и навязанной извне. Так думает герой Арабова. А вот Евгений Бунимович, соратник Арабова по клубу «Поэзия», в хрестоматийных строках описывает тогдашние времена и нравы совершенно иначе:

В пятидесятых –
рождены,
в шестидесятых –
влюблены,
в семидесятых –
болтуны,
в восьмидесятых –
не нужны...

Арабов пишет о том же, о тех же, но – прислушаемся – дьявольская разница! С одной стороны, конечно,

Это было время, когда стреляли в других,
Ну а ты – только сигарету.
Это было время, когда давали под дых
И собак запечатывали в ракету.

Однако приглядимся: жизненная траектория родившихся в семидесятые имеет у Арабова совершенно иной вид. Да, влюблены были в шестидесятых (и в шестидесятые), но болтунами не были никогда, предпочитали молчание, а потому не испытали ни перестроечных иллюзий, ни постсоветских разочарований.

Кто кидал коктейль Молотова на врага,
Тот счастливее тех, кто его распил.
Я хлебал коктейль Молотова в года,
Когда каждый носил в глубине распил.
.....
Наши следы в кабаках везде,
А вот Христос не оставил следов,
Потому что ходил по воде.
Из закусок были орех расколотый,
Двое шпрот, обветренных, как наждак.
И нам подавали коктейль из Молотова,
Чтобы мы заливали внутри рейхстаг.

Главные события всегда происходят «внутри» сознания, а значит – мало зависят от того, какое тысячелетие на дворе. Самое главное – что с чем сравнивать! В перспективе большого времени культуры подробности приобретений и утрат перестроечных иллюзий выглядят неразлично мелко и бледно. Необходимо сопоставлять не тучные годы со скудными, но видеть родство любых сегодняшних дней с временами, когда вершились главные, доселе не канувшие в небытие смыслы:

Еще не дождь, но пока не снег,
И гарь на ангелах городских.
Светофор говорит пешеходам: «Нет».
И дальше не видно следов никаких.
И дальше не видно обычных людей
С халвой, подарками для родных.
Лишь тьма и поступь слышна зверей...

Упоминание о халве прозрачно отсылает к Бродскому (точнее говоря, к его известнейшему «рождественскому» стихотворению), и эта отсылка для Арабова фундаментально важна. Только сопрягая времена и смыслы, можно избежать насильственной деформации сознания, которая происходит тем более целенаправленно, чем более свободными, «демократичными» кажутся правила повседневной игры в жизнь:

Несколько политологов
Раздели меня донага.
Несколько политологов
Выудили из подкорки врага.
Несколько политологов
И несколько эндокринологов
Не оставили мне ни фи́га.
Я с утра был то Лазарем, то Христом,
Сам себя оживив и поставив стоймя.
Я с утра говорил с говорящим кустом, –
Человека гораздо труднее понять...
Но в этом кусте скрывался не Иегова,
И куст горел по всем каналам «на пять»...

Голос Юрия Арабова слышен не всем, он (по Баратынскому) «негромок» в отличие от многих меньше проживших на свете стихотворцев, культивирующих колоритное устное фестивальное чтение, «незаурядную» лексику и вообще «социальную» поэзию. Но «всякому городу нрав и права», как говаривал Григорий Сковорода. Для того чтобы прибор (ну хоть тот же телевизор, к примеру) продолжал работать, вовсе не нужно, чтобы все телезрители были телемеханиками. Арабов вполне ясно осознает свои задачи, честные и частные, но от этого не менее, а наоборот – более значительные:

...Я пишу эти строки в зоне рискованного земледелия,
начиная кружить над опытом, словно бабочка над растением.
Раньше я строил город, но теперь я построю хлев,
где из деликатесов только вода и хлеб.

В только что изложенные соображения необходимо внести одну весьма существенную поправку. Никому не должно казаться, что в стихах Арабова описаны легкие прогулки по садам вечных смыслов, проступающих сквозь современную нежить. Арабов предлагает читателю историю сомнений и утрат человека, почти целиком погруженного в эту самую нежить, почти навсегда утратившего связь с предвечным чудом. Гармония растворена в повседневных тягостных диссонансах. Гармония и есть диссонанс – лучше всего, как мне кажется, это выражено в замечательном стихотворении, в котором «сложная» музыка нынешнего и прошлого столетий описана как лучшая метафора очистительных событий, отсылающих к евангельским временам.

Штокгаузен не умер. Он просто бредит в трубах,
Из кранов выползает холодная змея,
Быт крепок, словно улей, он закален на трупах,
И на зубах крошится чуть ржавая земля.
Ведь наша жизнь сложилась. Как водка настоялась,

Но Бог ее не любит, наверное, он прав,
И в дебрях сухожилий есть мертвая усталость,
Как в августе бывает на перекрестке трав.
Ты вылил свою воду, как Иоанн Креститель,
Ты видел его руку, которая мертва.
Ты горную породу долбил, как небожитель,
Чтоб камень возродился из своего нутра.
Так почему ты бредишь, что жизнь сиюминутна,
Застегиваешь криво дешевое пальто,
И умираешь ночью, и просыпаешь утро,
И шепчешь, просыпаясь: «Не то, не то, не то...»?

Смыслы современной поэзии можно было бы представить в виде круговой диаграммы. В ней у каждого значительного поэта был бы свой сегмент, более либо менее объемный в зависимости от масштаба автора. Для Юрия Арабова в нашей диаграмме смыслов, конечно, нужно зарезервировать особый контур. Может быть, не особенно бросающийся в глаза с первого взгляда, но, по моему убеждению, довольно сильно влияющий на соседние смысловые сегменты. Посреди споров очередных архаистов и новаторов, в перекрестье битв сторонников и противников рифмы, классических метров и верлибров позиция Арабова отличается какой-то особенной отстраненностью. Вы говорите, что все традиционные атрибуты силлаботоники исчерпаны? Почитайте Арабова, он доказывает обратное, причем не декларативно, не в форме пафосных афоризмов – он просто пишет стихи.

Библиография

- Сумма теологии // Знамя. 2001. № 5.
Апокриф // Арион. 2002. № 1.
Воздух: Стихи и поэмы / Ю. Н. Арабов. М.: Футурум БМ, 2003. 192 с.
Стихотворения // Арион. 2004. № 3.
Попытка плача // Знамя. 2005. № 6.
У трех вокзалов, в рапиде... // Знамя. 2007. № 3.
Стихотворения // Арион. 2008. № 3.
Нефть-строительница... // Знамя. 2008. № 11.
Земля / Ю. Н. Арабов. М.: Арсис-Дизайн, 2012. 208 с.

Анна Аркатова или «О светотени думаешь одной...»

В наши дни временная дистанция между скрытым от посторонних глаз событием создания стихотворения и его обнародованием предельно сокращена, иногда она сводится к нескольким ударам по клавишам, необходимым для размещения только что написанного текста в микроблоге. Тем ценнее, что в пространстве поэзии продолжают существовать авторы, словно бы задержавшие дыхание, экономящие свои и читательские силы, пишущие редко, а чаще красноречиво молчащие. Это такие разные поэты, как, скажем, Д. Тонконогов, М. Гронас, Г. Дашевский, отчасти С. Гандлевский. «Блажен, кто молча был поэт» – эта строгая пушкинская формула к сегодняшнему стихотворчеству не очень-то применима. В эпоху твиттера все побуждает к незамедлительному выговариванию пришедшего на ум и на сердце. Речь идет даже не о многописании, но именно о сокращении расстояния между написанием и преданием гласности любых строк, в том числе и тех, что по-прежнему, несмотря на все сны о конце искусства, называются стихами. Нет труднопреодолимой (и часто необходимой!) преграды между эмоцией и «лирической возможностью» (Набоков), между замыслом и словом, между черновиком и публикацией.

Стихи Анны Аркатовой в большинстве своем отмечены подобной печатью непосредственности – иногда подкупающе откровенной, иногда наивной, а порою оборачивающейся необязательностью. Стихотворение целиком располагается в монологичном пространстве рассуждения о себе изнутри и снаружи, попытки судить о происходящем в мире помимо авторского сознания практически отсутствуют либо даны иронически:

История, повremени!
Запомни, как в этом форсаже
И мы были птицам сродни.
А может, и ангелам даже.

История может быть только личной, накрепко связанной с конкретными событиями, случившимися в чьей-то отдельно взятой жизни. Если взыскательно вынести за скобки все стихи, в которых дело сводится к коллизии ты-да-я-да-мы-с-тобой, – останется ли еще что-нибудь? К счастью – останется: например, стихотворения, в которых связка личного и исторического не выглядит столь предсказуемой, подлежащей простому пересказу. Есть у Аркатовой вещи, в которых появляется недосказанность, неопределенность, широта – в общем, все то, что отличает поэзию от мастеровитых иллюстраций конкретных чувств и событий.

Четырнадцатое июля
День взятия Бастилии
Бабушка с тетей заснули
А меня отпустили
У тебя мол такие нагрузки
Иди погуляй у подъезда
А то дед как начнет по-французски
Орать эту как ее марсельезу
Не приведи господи...

Поводом для воспоминаний о событиях далекого детства здесь становится Национальный праздник Французской республики (стихотворение «День взятия Бастилии»). Причем отличия от предыдущего процитированного стихотворения разительны. Там – достаточно стандартная констатация: «со мною (с нами) происходит нечто настолько значительное, что для нас происходящее эквивалентно событиям исторического масштаба». Здесь – все выглядит совершенно иначе, День взятия Бастилии и бесконечно далек от мелких семейных событий, и вместе с тем тесно с ними связан, в конечном счете – стал причиной неловкой попытки бабушки и тетки отправить юное создание на принудительную прогулку.

Это стихотворение – сравнительно нечастый для Аркатовой случай выхода за границу узкой арены событий, в которых обязательно участвует не только «я», но и «ты». Об этих извечных персонажах, всем известных до тривиальности, связанных отношениями любви-разлуки и т. д. и т. п., нынче писать очень трудно, нужен какой-то особенный поворот темы, иначе все выглядит слишком уж ясно и предсказуемо. «Храни меня в сухом прохладном месте, / Бери меня четыре раза в день...» или «Скребущая во сне изнанку живота – / любовь, я не люблю уже твоей запруды» – вроде бы ведь и выстрел точный, да только слишком уж на виду все стадии и атрибуты: оружие, пули и мишень, вернее говоря, лук-стрела-сердце. И даже сверхточные выстрелы уже не так неодолимо бьют в цель, как это было лет сто назад, в пору рассуждений о надетых не на ту руку перчатках:

Дергаешь плечики – что же надеть?
Вечная паника у гардероба.
Брось – начинается третья треть,
Где-то кроится последняя роба.

Что тебе брошки, платки, кружева?
Думай о главном – ведь ты же большая!
Думаю: главное, юбка жива,
Что надевала, тебя провожая.

Впрочем, как только Анна Аркатова перестает следить за полетом Эротовых стрел, возникает совсем иная геометрия стиха, лишенная заранее промеренной узкой камерности. Взамен появляется выверенная точность пропорций, очерчивающих разомкнутый горизонт смыслов. «Пространственные» метафоры здесь упомянуты не случайно – по всей видимости, живопись, графика во всех технических деталях известны Аркатовой не понаслышке. Классические живописные изображения аукаются друг с другом, вдруг возникают как навечно застывшие прообразы ситуаций современной жизни, превращаются в живые картины, многое подсвечивающие и объясняющие.

Не женская, скажу тебе, работа –
Разглядывать часами фрески Джотто,
Зрачок на резкость тщетно наводя, –
Когда его стекло почти размыто,
А женщина предчувствием убита,
Сама глядит и плачет за тебя.

Ее волос утраченный рисунок
Так верно закрепил желток и сурик,
Сопроводив к подножию волной,
Что для тебя здесь больше нет сомнений –

Ты думаешь о свойствах светотени,
О светотени думаешь одной. <...>

Можно, вероятно, и не знать, что в этом стихотворении («Капелла Джотто после реставрации») речь идет о расписанной Джотто ди Бондоне капелле семейства Скровеньи в Падуе, главное – приобщиться к очевидной мысли: библейские сюжеты (и их классические изображения) могут быть самым непосредственным образом сопряжены с нашей суетной жизнью. Причем важно, что эти соответствия не носят характера прямолинейных расшифровок, они многозначны, нетривиально глубоки. И как же важно, что карты тут не раскрыты, фраза «женщина предчувствием убита» может означать и предвестие крестных мук на Голгофе, и совершенно иные «женские» заботы: материнство, любовь, труд как таковой, физический и сердечный («Не женская, скажу тебе, работа...»). И все это возникает не из прямо названных и объясненных эмоций, но просто посредством умения чувствовать «свойства светотени»...

Не знаю, привиделась ли мне в последней строфе молочница с картины Вермеера, замороженно смотрящая на струю льющегося в миску молока, погруженная в свои, утаенные от всех мысли... Так или иначе, и здесь Анна Аркатова верно схватывает окольную связь душевного настроения и физически конкретного жеста, за которой кроется цельность мира, взаимозависимость слов и вещей:

Хозяин высушил и вытер
стеклянный корпус января,
и слово здесь звучит как выстрел,
случайный, выпущенный зря.

Поскольку ясно, что без споров,
Без оглушительных вестей
Взойдет причина для разбора
Как части речи жизни всей.

Потом подробней – части слова
своих потребуют отмет,
и я на холоде готова
держаться, как пленку на просвет,

свой жест, отмеренный еще раз,
и, тщаь периоды продлить,
сбиваться шепотом на шорох,
и молоко на скатерть лить...

Значит, все же получается, что Аркатова сильна вовсе не на территории «женской лирики», что самые важные ее стихотворения выходят далеко за рамки любовных трюизмов! Весь вопрос, как всегда, в пропорциях исхоженных тропинок и воздушных путей в стихах. Соотношения эти не всегда говорят в пользу автора, впрочем, еще ведь далеко не вечер. Главное – думать о светотени!

Библиография

Групповой портрет // Арион. 2001. № 1.

Внешние данные. М., СПб: Летний сад, 2003.
Наша поэтическая антология // Новый берег. 2006. № 14.
Под общим наркозом // Знамя. 2007. № 2.
Пейзаж для снимка // Новая Юность. 2007. № 4 (79).
Теперь мы движемся наощупь // Интерпоэзия. 2008. № 2.
Одноклассники. ги. маленькая поэма // Новый мир. 2009. № 5.
Полная ясность. Стихи // Знамя. 2009. № 7.
Листки // Арион. 2011. № 1.
День ученика. Стихи // Новый мир. 2011. № 6.
Прелесть в том. М.: Воймега, 2012.

Белла Ахмадулина или «Свой знала долг, суровый и особый...»

Большой поэт всегда начинается с узнаваемых тем, образных рядов, которые постепенно (либо – стремительно) складываются в цельный и обжитой мир. В дальнейшем возможны разные варианты поэтической судьбы, но очень многое зависит от степени постоянства либо гибкости и переменчивости созданного и однажды опознанного читателем мира. Склонность к осознанному отказу от собственных творческих установок – удел Б. Пастернака или Н. Заболоцкого, их путь в самых общих определениях может быть описан как более или менее резкий и вызванный целым комплексом внешних и внутренних причин переход от «сложности» к «простоте».

Иное дело Белла Ахмадулина – координаты ее поэтического космоса остаются стабильными и узнаваемыми на протяжении долгого времени. Космос Ахмадулиной – обжитой, соразмерный человеку, порою камерный, суженный до габаритов комнаты, дома, сада, до смысловых рамок задушевной беседы. Ключевые позиции в ахмадулинском мире принадлежат искусству, лелеемой способности к высокому стилю, к изысканной выпренности поэтического высказывания. Здесь царит культ дружбы, Пушкина, русской лирики, русской музыки и природы. Однако – и в этом самое главное! – поэтическое пространство Ахмадулиной, будучи устойчивым и даже незыблемым, все же меняется, точнее говоря, меняет свои функции, иначе воспринимается на фоне хронологически и сущностно разных поэтических контекстов.

В ранние шестидесятые незабываемые «мотороллер розового цвета» или «розовый фонтан» газированной воды, брызжущей из автомата, воспринимались как знаки своеобразного бунта – сразу и против казенной «гражданской лирики» эпохи соцреализма, и против высокого и искреннего гражданского пафоса в стихах Евгения Евтушенко. Жизнь частного человека, окруженного маревом собственного, не навеянного извне видения вещей, есть главный предмет внимания Ахмадулиной в те годы. Энергия преобразования традиции, смелого смещения фокуса поэтического зрения, отход от привычного, традиционного – вот итог сложного взаимодействия (притяжения/отталкивания) лирики Ахмадулиной и стихотворного мейнстрима оттепели.

С течением времени и – особенно явным образом – в последнее десятилетие ахмадулинская манера, оставаясь опознаваемой почти безошибочно, начинает восприниматься совершенно по-другому. Равнодействующая смыслов движется теперь по направлению к уходу от каких бы то ни было бунтарских нарушений традиции. Претерпевшая лишь несущественные изменения манера ахмадулинского стихового высказывания ныне выглядит совсем иначе. Неизменная камерность и сосредоточенность на высоком дружестве поэтического общения теперь уже кажется (и на самом деле является!) знаком отсутствия протеста, вообще отсутствия сильной, резкой эмоции, выходящей за рамки сдержанного и твердого высказывания, адресованного не оппоненту, но другу и единомышленнику.

Прекрасная способность Ахмадулиной к усложненному и вместе с тем почти силлогистически ясному высказыванию по-прежнему остается непревзойденной:

Шесть дней небытия не суть нули.
Увидевшему «свет в конце тоннеля»
скажу: – Ты иль счастливец, иль не лги.
То, что и впрямь узрело свет, то – немо.

Прозрению проболтаться не дано.
Коль свет узрю – все черный креп наденьте.
Успению сознания – все равно,
что муж вдовеет, сиротеют дети...

Пространность стихов Ахмадулиной, их сюжетность, событийная насыщенность давних поклонников поэта обмануть не могут. Речь всегда идет не об эпически отстраненном изображении неких вымышленных, условных, случившихся с другими людьми событий, но о происшествиях, точно и непременно имевших место в духовной либо «материальной» жизни конкретного человека – поэта Беллы Ахмадулиной.

Можно было бы сказать, что большая часть опубликованных произведений поэта принадлежит к категории стихотворений «на случай», за каждым угадывается (либо бывает назван прямо) конкретный собеседник – по большей части человек искусства, а порою – случайный встречный, которому уделена проникновенная и рассчитанная на понимание речь о его собственной бытовой либо сокровенной жизни.

Поэзия для Ахмадулиной – не средство описания и не объект внимания, но непреложное свойство бытия. Метафоры и рифмы, оставленные, например, Пушкиным, не обойдены вниманием потомков, давно покинули рамки конкретных стихотворений, вошли в плоть и кровь реальности, как самые простые и исконные слова и вещи.

Я думала в солнцеморозном свете:
зачем так ярко, так тепло живой
Он непрестанно помышлял о смерти?
Мысль не страшна – насущна и важна,
и предстоящей пагубы подробность
обдумана: бой, странствие, волна...
Нет книги – можно пульс виска потрогать,
добыть строку, желание загадать
иль вспоминать Его июнь двухсотый,
где я, как при дуэли секундант,
свой знала долг, суровый и особый...

Стоит гению однажды произнести «мороз и солнце» – и, начиная с этого мгновения, сопряжение двух физических параметров (низкой температуры и яркого света) становится свойством любого зимнего дня, достойного эпитета «чудесный». Момент сопряжения однажды сказанного поэтического слова и его нового повторения-творения в устах поэта в стихах Ахмадулиной означен рядом близких эпитетов – «чудо», «волшебство», «творчество»:

Я ожила, а слово опочило.
Мой дар иссяк, но есть дары цитат.
Нашлись для точки место и причина...

Как же это напоминает незабываемые «старые» (1968 года) строки Беллы Ахмадулиной:

Мне вспоминать сподручней, чем иметь.
Когда сей миг и прошлое мгновенье
соединятся, будто медь и медь,

Их общий звук и есть стихотворенье.

Вот так и продолжает петь свои песни Ахмадулина, не замечая дольных бурь и битв, обращаясь к Андрею Битову и Юрию Башмету, к Борису Мессереру и Юрию Росту, Андрею Вознесенскому и Юрию Любимову, Володе Васильеву и Кате Максимовой... Нет, не все у нее гладко, иногда словесная вязь наглухо закольцовывается в круговую череду поэтических раздумий о самой поэзии. Пожалуй, в истории русской поэзии только Афанасию Фету удавалось сохранить живость и непосредственность в столь густой взвеси возвышенных слов. Ахмадулина же порою испытывает «умственные затруднения», Впрочем, и сама в этом с легкостью признается:

Лежаний, прилежаний, послушаний
я кроткий и безмолвный абсолют.
Двоится долг двух разных полушарий,
они не ладят, спорят, устают.

Я лишь у них могу просить подмоги,
но скрытен и уклончив их намеков.
Мозг постоянно думает о мозге.
Он дважды изнемог. Он занемог.

(«Умственные затруднения»)

Вопреки подобным опасениям в стихах Беллы Ахмадулиной последнего десятилетия мысль о мысли не отдаляет поэта от реальности, но порождает двойную мысль о бытии: полнокровную, самодостаточную, хоть и замкнутую в теме и предмете; игнорирующую того, кто не настроен на волну симпатии и понимания, но безошибочно находящую благодарного и сочувствующего слушателя.

Библиография

- Влечет меня старинный слог. М.: Эксмо, 2000. 525 с.
Нечаяние: Стихи, дневники. 1996–1999. М.: Подкова, 2000. 213 с.
Сны о Грузии // Дружба народов. 2000. № 10.
Стихи. Поэмы. Переводы. Рассказы. Эссе. Выступления. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. 607 с.
Стихотворения. Эссе. М.: АСТ; Астрель; Олимп, 2000. 507 с. (Отражение. XX век).
Блаженство бытия // Знамя. 2001. № 1.
Блаженство бытия. М.: Эксмо, 2001. 412 с.
Пуговица в китайской чашке. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 60 с.
Пациент // Знамя. 2002. № 10.
Хвойная хвороба // Знамя. 2003. № 1.
Посвящения // Знамя. 2004. № 1.
«Живут на улице Песчаной...» // День и ночь. 2005, № 11–12.
Таруса / Б. Ахмадулина; иллюстрации Б. Мессерера. М.: Артлибрис, 2005. 272 л.
Василию Аксенову // Октябрь. 2007. № 7.
Письмо Булату из Калифорнии // Вестник Европы. 2007. № 19–20.
Путник. М.: Эксмо, 2007. 318 с.
Шарманки детская душа. М.: Эксмо, 2007. 352 с.
Озябший гиацинт // Знамя. 2008, № 5.

Утро после луны. М.: Астрель; Олимп, 2009. 352 с. (Книга на все времена).
Озябший гиацинт. М.: Астрель; Олимп, 2009. 288 с. (Книга на все времена).

Иван Ахметьев или «Инструментальное значение поэзии...»

Стихи Ивана Ахметьева узнаваемы с полуслова: поскольку в них нередко присутствуют и в самом деле как будто бы только полуслова и полуфразы, языковой материал расходуется экономно, с минимальными издержками для глаза и уха читателя. Впрочем, минималистская поэзия – это не просто короткие стихи. Дело совсем не в краткости, но в изначальном разрушении привычного равновесия слов, вещей и представлений. Тут нет ничего странного или тем более мистического. Ведь значением обладают не только слова, но и фрагменты слов – причем не только «разговорч-», «крутящ-», но даже и «-ость» и «-тель». «Довольно покупать все новые модели проигрывателей – пора наконец найти выигрыватель» – эта случайно услышанная незатейливая острота возможна именно потому, что «-тель» может означать не только прибор (как «глушитель»), но и род занятий («учитель»). Смешение двух смыслов может породить каламбур, замкнутый в словесной материи (семантике); чтобы этот каламбур услышать, достаточно просто «переключить» восприятие в иной регистр: так, в том же слове «глушитель» посредством подобного переключения регистра можно усмотреть метафорическое обозначение строгого цензора, душителя литературной свободы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.