RUGRAM

ЕЛЕНА СЕВРЮГИНА

ВНУТРИ ЛИТПРОЦЕССА

ПАЛЬМИРА
РУГРАМ

Москва / Санкт-Петербург
2026

УДК 82.09
ББК 83.3(2)6
С28

Севрюгина, Е.
С28 Внутри литпроцесса : [сборник] / Елена Севрюгина. — М. ; СПб. : «Руграм» / «Пальмира», 2026. — 717 с. — (Серия «Пальмира — эссе»).

ISBN 978-5-517-12888-1

На протяжении нескольких лет Елена Севрюгина собирала свой путеводитель по миру современной литературы. Ее внимание привлекают самые разные тексты: поэзия и проза, критика и переводы, альманахи и журналы, драматургия и эссеистика — опубликованные в столичных, провинциальных, зарубежных издательствах и даже в самиздате. Понимая и принимая каждого автора, отмечая почти исключительно достоинства его текстов и авторский потенциал, Севрюгина ищет всем им место в контексте большой литературы, представляя ее как совокупность связей — временны́х, пространственных, национальных и более того — внелитературных.

УДК 82.09
ББК 83.3(2)6

© Севрюгина Е. В., 2026
© Балла-Гертман О. А., предисловие, 2026
© Оформление.
ООО «Руграм»,
ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2026

ISBN 978-5-517-12888-1

ЧЕЛОВЕК ВОПРОШАЮЩИЙ

У поэта, эссеиста, критика, кандидата филологических наук Елены Севрюгиной есть удивительное свойство, крайне редко встречающееся у её собратьев по критическому ремеслу. Оно даже важнее, чем охват максимально разнородного материала, от прозы и поэзии до эссеистики о драматургии, от критики и переводов до детской литературы и пародий; от книг до журналов и альманахов, от литературных вечеров, конкурсов и фестивалей до литературно-критического проекта «Полёт разборов», имеющего лишь устную да электронную форму. Благодаря одному только этому книга обещает стать надёжным путеводителем по многообразию современной словесности на русском языке (Елена пишет почти исключительно о ней, о литературе в становлении, с редкими, но принципиальными отступлениями в классическое — русское же — XIX столетие, Островский и Тютчев). Но едва ли не важнее всего этого — изначальная, принципиальная готовность критика искать в рецензируемом тексте преимущества и достоинства, не просто понимать, но и принимать каждого из обсуждаемых авторов и искать ему места в больших контекстах не только русской, но и мировой литературы.

Не говоря уже о систематическом отслеживании автором книг, вышедших и в провинциальных издательствах (уж наверняка маленькими тиражами) — в Ярославле, Волгограде, Смоленске, Ижевске, Красноярске, Казани, Рязани, Тольятти…, и за пределами нашей страны — в Украине, в Канаде, и в маленьких, безвестных частных издательствах (вроде «ИП Пермяков С. А.», «ИП Коняхин А. В.»), и даже в самиздате (на «Литресе»), если вдруг там попадается на глаза что-то стоящее. Без внимания критика у этих изданий шансы стать известными общероссийскому читателю были бы очень невелики. Между прочим, таким образом литературная жизнь, происходящая на русском языке, предстаёт — где бы она ни происходила — как единое целое.

И да, Севрюгина открывает читателю (сколько-нибудь массовому — все вошедшие в книгу тексты публиковались в бумажной и электронной

периодике, кроме разве тех, что стали предисловиями к книгам) множество новых имён. Упраздняет провинциальность — ставя региональных авторов сразу же в глобальные контексты.

Читатель наверняка заметит, что во всей этой громадной книге нет ни единой отрицательной рецензии: сама порождающая их позиция чужда критику, поскольку видится ей неконструктивной.

Хочется обратить особенное внимание на то, что Севрюгина, и сама практикующий поэт, собирает подробную картину современной литературной жизни на русском языке. Многие ли заняты сегодня такой работой, да ещё систематически? Сколько бы ни твердил автор в своей скромности, что «о современном литературном процессе, поскольку он происходит буквально на наших глазах, говорить и судить трудно», она выполняет именно эту трудную — на грани невозможности — работу. Каждый из обсуждаемых ею участников литературного процесса представлен в книге не иначе как в совокупности связей, синхронических и диахронических, выходящих за пределы и нашего столетия. Так, Бориса Кутенкова автор видит как наследника не только Пастернака и Мандельштама, но и Тютчева, и Пушкина, — и русской литературы как таковой, и литературы вообще. Так, например, Вера Зубарева оказывается в одном контексте с Габриелем Гарсией Маркесом, Галина Булатова — в родстве с Омаром Хайямом, Дмитрий Воронин — с Уильямом Фолкнером, Андрей Тавров ведёт диалог с Фридрихом Ницше, Влад Пеньков наследует «великому, милосердному» Джону Донну, Антон Боровиков — Гансу Христиану Андерсену, Сергей Сумин — не только испанскому писателю эпохи барокко Франциско де Кеведо, но и даже не поэту или прозаику, а архитектору — Антонио Гауди, у Нади Делаланд обнаруживается связь, с одной стороны, с Харуки Мураками, с другой — с Гийомом Аполлинером, а в детской (казалось бы) книге Анны Маркиной узнаётся влияние не только Антуана де Сент-Экзюпери, Туве Янссон, автора «Мэри Поппинс» Памелы Трэверс и создателя Питера Пэна Джеймса Мэтью Барри, но и самого Данте. Не говоря уже о том, что критик усматривает неочевидные связи и между современниками, — так, в прозаической «Кукольне» Анны Маркиной она узнаёт «очевидный отсыл к “Хвойной музыке” Евгении Барановой», который «сближает автора и его героя, помещает их на одном поле словотворчества».

Видно, что Севрюгина — счастливо свободная от соблазнов соперничества по отношению к стихотворцам-современникам — читает поразительно много и удерживает в поле внимания поэтов максимально разных, которые, кажется, ни в каком другом поле не ужились бы друг с другом. Она видит сегодняшнюю и здешнюю поэтическую жизнь не просто как целое, но как систему, пронизанную общими закономерностями — не только с иными формами словесности, но с культурой

в целом, и не только здешней (и вот этой внимательной, понимающей, доверяющей многоохватности нам, коллегам Елены, несомненно, стоит у неё учиться).

При всей этой восприимчивости и отзывчивости, завидно близкой к универсальной, у автора есть отчётливая шкала незыблемых ценностей, с которой и соотносится каждая из обсуждаемых ею книг и текстов. И это ценности не только эстетические, но, глубже, метафизические. (Слова «духовный» и «дух» у неё весьма частотны, даже, пожалуй, избыточно, — они появляются и там, где достаточно было бы говорить о «внутреннем» или «воображаемом».) Всякий раз критик обращает внимание на общую картину мира, из которой исходит анализируемый автор.

Среди этих ценностей прежде всего должна быть названа способность рецензируемого текста указывать за пределы данного здесь-и-сейчас (даже когда это чистейший добротный реализм — Севрюгина охотно и внимательно рецензирует и такое), на основы существования, данного нам в чувственном опыте. Интереснее прочих критику те авторы, что, не выпуская из внимания реального, идут от него к реальнейшему, «единственно подлинному» (слово «подлинный», как не раз заметит читатель, — среди характерных в её критическом лексиконе); стремятся «обрести подлинное звучание сквозь преодоление земного, материального»; «заглянуть “по ту сторону” бытия, в запретную зону, где все видимые формы материи преобразуются в нечто иное и обретают сакральный смысл». По крайней мере, те, что чувствуют «тоску по возвышенному, попытка увидеть сквозь бытовое, повседневное краешек иной жизни, домыслить прекрасный образ».

Так, достоинство поэтического сборника Евгении Джен Барановой «Хвойная музыка» Севрюгина усматривает в «бегстве от обыденности в мир вечно звучащий, единственно возможный и единственно подлинный», а также в том, что три части, на которые разбита книга, самой своей тройственностью очерчивают «онтологическую модель художественного пространства, в центре которого — человек мыслящий, человек вопрошающий, не довольствующийся только поверхностным знанием о мире, но стремящийся постичь его законы и первопричины». Борис Кутенков важен ей своим упорным стремлением «заглянуть за грань, содрать со всего явного и видимого кожу, а следом за ней и всё остальное — сухожилия, кости, мышцы, мясо…», — за грань всего, «что мешает прямому общению с истиной и Богом» и «препятствует обретению своей подлинной бессмертной сути». Или хотя бы просто — видящие «себя одним из звеньев бесконечной цепи поколений» (это о поэте и прозаике Галине Булатовой), а «свою глубоко личную историю» как «неотделимую от истории человечества» (это о молодом поэте Марии

Затонской). А вот как Севрюгина прочитывает, казалось бы, тихую женскую лирику Софии Максимычевой: «В простой мифологеме женского счастья, ограниченного уютом домашнего очага, есть высшая мудрость и высшая правда». Эти высшие мудрость и правда становятся видны критику прежде всего потому, что ищет их и она сама.

(Кстати, Максимычева — один из наиболее интересных Севрюгиной поэтов, её книгам посвящены в сборнике целых шесть (!) рецензий — кажется, больше, чем кому бы то ни было другому; помимо этого, её творчество в целом автор анализирует в эссе «Пространство внутреннего света». Рецензии на самых важных для себя авторов, к которым она возвращается не раз, критик объединяет в самостоятельные разделы: «О книгах Софии Максимычевой», «О книгах Веры Зубаревой», «О книгах Бориса Кутенкова».)

Из сказанного уже понятно, что Севрюгиной интересны прежде всего, во-первых, поэты-мыслители, во-вторых, поэзия как мышление, как выполнение философской по существу работы другими средствами. Разговор о таких поэтах становится для критика поводом высказать собственные принципиальные мысли о сущности их дела: «поэт — сам воплощённая речь, ничем не связанное и вечное слово как непрерывный акт творения, мостик, зиянье, устремлённость в "долгожданное ниоткуда". И подобным образом утверждается парадоксальная истина: не-быть значит гораздо больше, чем быть».

Её вообще интересует вечное — пожалуй, больше социального и актуального, — то, что наш прах переживёт и тленья убежит. Даже говоря о пародиях (казалось бы — жанр до того прикладной и сиюминутный, что чуть ли не суетный), она не может не говорить и об этом: «...пародия для поэта — это возможный путь в бессмертие».

(Это, однако, не значит, что актуальное её не волнует. Ещё как волнует. Обратим внимание на радость, с которой критик открывает книгу писателя и бизнесмена Максима Привезенцева, «посвящённую истории создания и падения крупнейшей российской строительной корпорации», отмечая, что «в наше время найти книгу, посвящённую актуальным вопросам современности и при этом имеющую художественную ценность, крайне сложно» — а вот же нашлась! По поводу того же Привезенцева она восклицает: «…до чего интересна история внешнеполитических отношений у нас в стране!». И вообще, как подчёркивает критик, «хороший, умный, вдумчивый реализм никто не отменял, потому что прежде чем создавать новые альтернативные миры — было бы не лишним разобраться в старых, давно обжитых среднестатистическим обывателем».)

Севрюгина вообще мыслит крупными категориями: «Истинный творец несёт ответственность за свои творения не только перед самим

собой, но и перед всем, что принято называть культурогенезом и онтогенезом». Это сказано в связи с поэтической работой Веры Зубаревой, но относится не только к ней.

Как известно, критика занимает в культурном поле промежуточное, пограничное положение, располагаясь отчасти на территориях журналистики и публицистики, литературоведения, самой литературы, а отчасти и философии; столько же, соответственно, существует и типов критиков. Севрюгина — «человек вопрошающий», как сказано ею о другом авторе, прослеживающая в анализируемых текстах не только их эстетически значимое устройство, но и жизнь идей — относится к редкой разновидности критика-философа.

Критик ценит в обсуждаемых книгах также соединение различных традиций — которые она, между прочим, все видит, и, может быть, ещё острее, чем сами рецензируемые авторы, способные следовать традициям и вполне бессознательно, — в сочетании с индивидуальностью голоса; прослеживает их корни, уходящие в предшествующие культурные пласты. Так, говоря о книге Софии Максимычевой «Зелёная шаль», она отмечает, что сборник «отсылает к устоявшейся литературной традиции», и при этом «классика здесь гармонично уживается с постмодерном, а голоса поэтов Серебряного века, звуча отчётливо, никогда не заглушают голоса самого автора», и обращает внимание на то, что характерный для поэта образ сада унаследован от Серебряного века, в частности, от Анны Ахматовой.

Ей интересны разносторонние личности, соединяющие в себе литератора с другими типами профессиональных позиций, обращаемыми на пользу художественной словесности. Такова, например, Вера Зубарева, которой, по мысли критика, свойствен «особый тип мышления человека эпохи Ренессанса, для которого характерен синкретизм, органический сплав научного и культурного знания о мире» (и действительно, Зубарева, поэт и прозаик, — ещё и «учёный, исследователь, профессор Пенсильванского университета, создавший уникальную теорию “безрубежья”»). Таких авторов Севрюгина анализирует с особенной пристальностью: Зубареву она рецензирует трижды — и как поэта, и как прозаика, и как переводчика, а её повести «Школьный двор» посвящено целых две разных рецензии (как, впрочем, и «Истории Миракздания» Максима Привезенцева — кстати, тоже не только прозаика, но и бизнесмена, историка, экономиста и политика). Человека той же эпохи — Ренессанса — критик видит и в Вячеславе Куприянове, «Гулливере, которому неловко и неуютно в стране лилипутов», «многочисленные разделы» книги которого «чем-то напоминают поэтические трактаты из различных областей знаний: это и космогония, и онтогенез, и астрономия, и даже история становления различных экосистем. Это и своеобразная

антология русской и мировой истории и культуры. И всё пропущено сквозь призму индивидуального восприятия».

(Заметим заодно, что и самой Севрюгиной при разговоре о литературе один только филологический инструментарий — которым она вообще-то прекрасно владеет — кажется недостаточным, и она обращается к опыту других областей знания — например, к музыкальной терминологии. Вот при анализе текстов Бориса Кутенкова: «…единство звучания и художественного замысла достигается здесь благодаря наличию основной темы-увертюры и множественных её вариаций. Интерпретируя самого себя, автор "скрепляет" поэтическую материю своеобразными контрапунктами…». Читая же Вячеслава Куприянова, она, по собственному признанию, чувствует себя «учёным-естествоиспытателем, разглядывающим тонкий художественный замысел сквозь увеличительное стекло микроскопа».)

И не впору ли сказать, что чтение этой книги само по себе способно стать уроком крупности видения?

К эстетическим приоритетам Севрюгиной принадлежит цельность художественного пространства, гармоничная соединённость различных его частей (о Софии Максимычевой: «Образы дома и сада составляют единое художественное пространство книги — одно продлевается в другом, проявляется в другом наподобие сообщающегося сосуда»). Ей принципиально важна также соотносимость происходящего в анализируемых текстах с глубокими культурными основами («Любовная лирика обретает христианское звучание, развивая мотивы Ветхого и Нового завета», — о той же Максимычевой; в прозе Марианны Рейбо ей узнаётся «извечный сюжет мировой литературы, повторяемый не только в искусстве, но и в каждой частной жизни, и в каждом индивидуальном сознании», в котором, в свою очередь, видится «подлинная основа человеческого существования», — это об истории изгнания Адама и Евы из рая), с культурными архетипами и константами («В первую очередь возникает мысль о древе жизни, мировом древе — символе вселенской гармонии. ...Древо становится аналогом женского начала: символом плодоношения, материнства и продолжения рода»; «ахматовский мотив извечного противостояния двух начал — мужского и женского»; в стихах казанской поэтессы Альбины Абсалямовой критику видится «мощный отсыл и к Девкалионову потопу, и к древнейшей мифологии, где вода является первоосновой всего сущего, первоэлементом бытия, с которого всё начинается и которым всё заканчивается». Севрюгина — ещё и критик-культуролог). В пределе, она обращает внимание на то, как рецензируемые тексты соотносят человека со всем миром вообще. Отсюда характерные для её критического лексикона слова «мироздание», «космос», «космический

миропорядок», «вселенная», «бытие» и — применительно к человеческому миру — «микрокосм».

По большому счёту, материала здесь на целую монографию о литературных процессах и тенденциях первых десятилетий XXI века, на большое систематическое исследование, а то и не на одно. Дерзнём надеяться на то, что хотя бы одно такое исследование автором ещё будет написано.

Ольга Балла-Гертман

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ АВТОРА

У книги, которая собиралась на протяжении ряда лет, как минимум две цели. Во-первых, она должна стать для читателя своеобразным путеводителем по миру современной литературы. А мир этот удивительно многообразен. Поэзия и проза, критика и переводы, альманахи и журналы, драматургия и эссеистика — в настоящее время всё это активно развивается, достигает новых высот и дарит нам новые имена, новых удивительных авторов.

Познакомить с ними более широкую читательскую аудиторию — вторая и, возможно, главная цель. Цель непростая и даже дерзкая, потому что мне искренно хотелось бы, чтобы мои любимые авторы так же полюбились и всем остальным, пожелавшим ознакомиться с этим сборником статей и рецензий.

Но справедливости ради скажу, что большая часть поэтов и писателей, о которых я пишу, в представлении давно уже не нуждается. Все эти люди (за исключением классиков XIX века Островского и Тютчева, о которых пишу в двух своих эссе) живут в наше время, но уже заняли достойное место в современной литературе либо ещё займут.

Искренне надеюсь, что книга найдёт своего читателя и пробудит в нём любовь не только к прошлой, но и к нынешней культуре.

ЧАСТНЫЕ ЛИЦА

РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ

О книгах Евгении Барановой

Под невидимым дождём

Баранова Е. Д. Хвойная музыка: Стихотворения. — М.: Водолей, 2019. — 108 с.

О современном литературном процессе, поскольку он происходит буквально на наших глазах, говорить и судить трудно. Тем более нельзя точно прогнозировать, какова будет расстановка сил внутри него — кто уйдёт из памяти читателя, а кто останется в ней на долгие годы, а может и на века. Но всё же есть вещи, очевидные уже сейчас. Например, никто не станет отрицать, что уроженка Херсона Евгения Баранова — большой современный поэт. Её поэтическая интонация свежа и неповторима, голос узнаваем среди тысяч голосов — с первой строки, даже с заголовка книги.

«Хвойная музыка» — бегство от обыденности в мир вечно звучащий, единственно возможный и единственно подлинный. По крайней мере, для автора книги. Такую поэзию нельзя полностью объяснить — только принять и подчиниться непривычному для повседневной жизни ритму, плыть по волнам авторской мысли. Первое чувство, рождаемое при чтении стихов Евгении — полная отстранённость, даже потусторонность всего происходящего. Как если бы внезапно открылась неведомая ранее потаённая дверь в давно знакомом доме. «По эту сторону» автору скучно — его сознание стремится выйти за границы объяснимого и постичь нечто, выходящее за рамки общепринятого. Впрочем, подобное состояние типично для поэта. Но мир поэтического зазеркалья выстроен здесь по особым законам — это экзистенциальное путешествие лирической героини, рисующей «на рукавице вымышленной руки» вселенную, которая перерастает «маленького Данте околоплодных вод» и становится свободной, ничем не сдерживаемой стихией. Беспредельной и неисчерпаемой:

На рукавице вымышленной руки
вышит кентавр, зяблики, мотыльки,
вышито всё, что словом нельзя сберечь:
воздух, земля, дыхание, речка-речь.

Я так любуюсь вышивкой, так боюсь
сердце добавить к призрачному шитью,
что отпускаю — рыбкой пускай плывёт,
маленький Данте околоплодных вод.

Три раздела книги («Какие все мёртвые», «Цветные семена» и «Когда был маленьким») тесно взаимосвязаны между собой, рисуя в обратном порядке онтологическую модель художественного пространства, в центре которого — человек мыслящий, человек вопрошающий, не довольствующийся только поверхностным знанием о мире, но стремящийся постичь его законы и первопричины.

И главными героями у Евгении становятся категории столь же абстрактные, сколь и универсальные: это смерть, творчество и, как ни странно, детство. Хотя почему странно? Интерес автора к смерти больше сродни детскому любопытству и гораздо меньше связан с роковой предопределённостью и старческим смирением перед неотвратимым. Только ребёнку присущ тот неисчерпаемый энтузиазм, который заставляет регулярно заглядывать за грань, бежать в запретное вопреки увещеваниям взрослых. Именно поэтому в книге столько вопросов, пытливо задаваемых всем и всему вокруг: читателю, жизни, поэзии, матушке хвое. Часто ответом становится безмолвие — чтобы не сильно напугать маленького человечка, которого рано или поздно «сотрёт тяжёлая река». Но иногда посреди этой тишины случайно обнажается правда, о которой не можешь умолчать и вместе с которой становишься старше на одну внезапно открывшуюся истину: *«какие все мёртвые, милый Верлен»*.

Экзистенциальное прозрение неизбежного в процессе игры — вот что можно назвать главным предметом авторского изображения. Нередко в игровом, шутливо-ироничном, на первый взгляд, стихотворении, таится мина замедленного действия и ещё нечто такое, что условно может быть названо роком или фатумом. И становится страшно и увлекательно одновременно:

Поезд дальше не поедет.
Просьба выйти из вагона.
Чай, не маленькая. Чаю!
с медом, с мятой, с молоком.
Черепна моя коробка.
Тяжела моя попона.
Кто там щёлкает грозою?
Кто хрустит дождевиком?

Кто мелькает в сиплых тучах,
притворившись гражданином
с нижней лестничной площадки?
Или, скажешь, не похож?
Поезд дальше не поедет.
Забирай своё, рванина.
И вот этого Ивана,
И Степановну — под дождь.

Предельная концентрация внутренней энергии, невероятная экспрессивность, контрастность образов, столь характерные для постмодерна, делают поэтику Евгении Барановой яркой и очень современно звучащей. Но в то же время в ней слышатся отголоски великих предшественников и современников: тут и кабановская «угловатость», нарочитая заострённость и гротесковость его художественного мира, и хармсовская абсурдинка, и хлебниковская экзистенциальная отрешённость. Но звуковое тело стиха, многоголосо звучащая поэтическая вселенная неотделимы от наследия Пастернака и Мандельштама, буквально вырастают из него. А ещё вспоминается мини-пьеса Мориса Метерлинка, где в аллегорической форме представлен путь слепого и беззащитного перед лицом неизвестности человечества, обречённого на вечные темноту и одиночество.

Смерть и творчество в поэзии Евгении Барановой — это две равновеликие силы, поскольку их главная черта — непостижимость и неизбывность, и наличие той зоны тайны, войдя в которую, человек становится чем-то иным, нетождественным самому себе и своей земной ипостаси:

Поэзия есть Босх. Не смей в неё линять.
А если и сбежишь, не притворяйся зрячим.
Я маленькая мышь, в кармане у меня
собачий поводок, растерянность и мячик.

Поверх пальто — горит (я слабый, слабый, слаб…)
Всей пятерней держу — вдруг лёгкое задето —
Поэзия есть хруст, и храбрость, и нахрап,
а я ни полстроки не понимаю в этом.

Парадокс авторской мысли в том, что творчество, роднящееся со смертью, является и единственным средством избавления от неё, от ощущения конечности существования. Только так можно осознать себя, как «маленькую тень от профиля большого», или «крошечную

мглу», обречённую до поры носить «тела свод». Лирическая героиня Евгении Барановой постоянно пребывает в поисках этой неподвластной тлению бессмертной субстанции — отсюда постоянная вовлечённость в диалог «по вертикали» — с высшей, благой или неблагой, силой, в том числе и с великими мертвецами, голосами которых в минуты мистических озарений говорит с нами лирическая героиня. На уровне поэтики это выражается обилием интертекста, включаемого в поэтическую материю различными способами: это может быть отдельно взятая строка, получающая новую жизнь *(«дано мне тело, что мне делать с, когда вокруг поэты собрались»),* или даже оригинальная проработка хорошего известного сюжета-мотива, становящегося одновременно приёмом композиционной и концептуальной организации текста:

Смерть да смерть кругом.
Замерзаешь в ней,
как в дыму жилом,
как внутри камней…
<…>
Заживёт кольчец
в домике лица.
Вот идёт мертвец.
Улы-ба-ет-ся.

В тексте первоисточника речь тоже идёт о смерти, но здесь она перестаёт быть процессом или состоянием — она персонифицируется, становится самодостаточной и зримой, заполняет собой всё ассоциативно-смысловое пространство стиха. Ещё одна черта, сближающая поэзию Евгении Барановой с художественным мировосприятием Александра Кабанова — стремление «приручить» смерть, подчинить её своей воле и своим желаниям (достаточно вспомнить кабановский стих «говорят, что смерть боится щекотки…»). А в заключительном стихотворении «Хвойной музыки» мы видим образ «заботливой» смерти, несущей «домашнее печенье на тарелке». В этой развёрнутой метафоре призрачного человеческого существования, когда «в ногах мешается мускатное и страх», есть и значительная доля эпатажа, и нарочитой бравады, за которыми прячутся всё тот же страх неизвестности и желание что-то ей противопоставить.

Думается, что автор этой книги никогда не устанет подглядывать в дверную щёлочку бытия, за которой — не беспросветная темень, а «крохотная мгла». Из неё рано или поздно прорастут «под невидимым дождём» в виде побегов «цветные семена» — лучшее, что есть в человеке. И тогда останется только слушать бесконечную хвойную музыку,

понимая, что в этом и заключается ответ на главный вопрос: что мы можем предъявить вечности, кроме бренной плоти?

Я вот всё думаю: сосны ли солнце казнят?
Кровь или краска дрожит на зелёных заборах?
Матушка-хвоя, возьми моё тело назад,
плечи укутай в коричневый шелест и шорох.

Эллином дивным воспрянь над моей пустотой,
слизывай глину с ногтей одичавших пожарищ…
Кем бы ты ни был, деревья придут за тобой.
Что, кроме плоти, ты нежному лесу подаришь?

Бронза и уксус, художники и корабли…
Все исчезают, хотя заслужили иное.
Я вот всё думаю — долго ли, коротко ли.
Не отвечает медовая матушка-хвоя.

Над медленной водой

Баранова Е. Д. Где золотое, там и белое. — М.: Формаслов, 2022. — 102 с.

Название новой книги Евгении Барановой рождает целый ряд ассоциаций, но в первую очередь здесь видится антитеза, присутствующая в жизни любого творца, вынужденного быть распятым между идеальным и реальным, неявным и очевидным, необходимым и желаемым:

И вот июль уже разделали,
и август звёздами прибит.
Где золотое, там и белое
кипит, и жалит, и кипит.

Лечу ли аистом над крышами,
пытаюсь тенью рисковать —
лишь золотистой пылью вышиты
на белом воздухе слова.

Лирической героине тяжело примирить в себе материальную и духовную ипостаси — незримое, но вечное всегда одерживает верх над временным и очевидным. Белое «кипит и жалится», но золотое остаётся на века вышивкой из пыли слов. Это и есть сквозная тема поэзии

Евгении. С «Хвойной музыкой» новую книгу объединяют сквозные образы-мотивы, излюбленные автором темы смерти и детства, всегда идущие рядом, причудливые и яркие метафоры, ведущие читателя «по ту сторону реальности».

Но наряду с этим что-то незримо меняется в авторской интонации — она становится более проникновенной, лиричной и несёт ещё более глубокие, лично пережитые, смыслы. Сквозь хрупкий узор, оставленный «на рукавице вымышленной руки», теперь более отчётливо проступают реалии времени. Этот «парадокс» вполне объясним — автор не может не впитывать в себя эпоху. В ком-то она «кричит» со всей очевидностью, а в ком-то явлена полунамёками, неожиданными образами с затемнёнными, но угадываемыми смыслами. Пандемия, война, всеобщий раскол в сознании и жизни людей — всё это находит отражение в книге, особенно в последнем её разделе «И зачем им нас убивать». Неприятие происходящего выражается в онтологических вопросах, задаваемых невидимому собеседнику — человеку ли, Богу ли, самой ли себе:

И зачем им нас убивать
у нас такие же пальцы
у нас такие же волосы
мы говорим на этом же языке…
<…>
Они такие же люди
Мы просто поедем дальше
Сейчас мы положим вещи
и мигом в горячий душ

В данном случае важен не адресат, а внутренняя установка автора, желание противостоять миру, в котором чума «*заперла на прутики дома*» и «выловила душу из вещей». И чем сильнее запрет, тем отчаяннее сопротивление духа, стремление преодолеть инерцию земной жизни, которая не более чем средство «тратить время на ненужные дела». Подлинно только то, что нельзя ощутить, потрогать — оттого лирической героине Барановой, несущей в себе бездонное небо Мандельштама и «околоплодные воды» Данте, прорастающей из почвы кореньями Толстого и мыслящим тростником Тютчева, так невыносимо тяжек «*мелкоморщинистый текстиль незаживающих людей*».

Пребывая телом в мире нескончаемого абсурда, автор выбирает для себя роль стороннего наблюдателя, стоящего «подозрительным Иовом» внутри вагона метро, среди «подозрительных лиц». Но его собственный состав никогда не идёт по заданному маршруту, врастая в «поезд журавлиный» нескончаемых гомеровских кораблей.

Освобождение от всех земных привязок и поиск бессмертного начала внутри смертной формы — тема, объединяющая старую и новую книги Евгении Барановой. Самое страшное состояние человека — его физическое взросление, с приходом которого умирает внутренний ребёнок — мерило истины и мудрости. Сохранить детство в себе — единственная возможность остаться творцом, существующим вне времени и пространства, совсем в иной системе координат:

Я выросла и стала глупой.
Не вырастайте никогда.
Спасайте Рябушку от супа,
грызите вилкой провода.
<…>
С утра увидишь фею злую —
поймёшь сквозь тела гололедь,
что выросла в себя такую,
какой не стоило взрослеть.

Эту «себя такую» героиня Барановой не принимает, оставляя только ту себя, которая существует вне любой социальной роли. Жена, мать, любимая — всё это термины чуждого ей мира, поскольку она сама — «молодой моряк в поисках неземного», «бронзовая реторта», «сломленный тростник». Она, не помнящая ничего, кроме «молодого февраля», неизменно остающаяся «в заложниках у слов», живущая «от клавиш до чернил», реальна только там, где можно оставаться творцом и где на смену памяти приходит высшая интуиция, внезапное прозрение подлинной сути вещей:

Капустной бабочкой, дремучим огоньком,
орешником ползучим, низкорослым…
Я не умею помнить ни о ком,
по черепкам исследую ремёсла.
<…>
Хороший друг, ленивая жена,
смотритель небольшой библиотеки,
не для того мне музыка дана,
чтоб памяти достаться на орехи.

Для настоящего поэта любое личное переживание обретает смысл только на стадии превращения в текст. Переплавка сиюминутного в непреходящее — и есть главная цель творчества. Однако в процессе подобной трансформации вещи обретают иную форму, возвращаясь

к своей истинной природе, утрачивая феномен единичности. Не случайно первый раздел книги называется «Когда мы превратимся в имена» — здесь задана ключевая авторская интонация.

Лирическая героиня Евгении Барановой не отождествляет себя со своей материальной ипостасью — её мир предельно абстрактен, лишён конкретных временных и пространственных координат. Здесь движение жизни нарочито замедленно — обыватель уступает дорогу созерцателю, видящему мир в его вечных взаимосвязях и едва уловимых эфемерных сущностях. «*Вся страна на фундаменте чьей-то пыльцы*» — невольно вспоминаются строки из стихотворения Анны Маркиной. Именно об этом хочет сказать своему читателю и Евгения Баранова. Её книга «Где золотое, там и белое» — вызов смерти, уверенность в том, что её не бывает, как не бывает сиюминутного слова, сказанного поэтом:

Когда б не приходилось выбирать
из двух побед, из сумерек воскресных,
то я бы научилась завывать
на млечном, на прозрачном, на древесном.

То я бы научилась жить простой,
дни вышивать, как пояс вышивают.
Но я стою над медленной водой
и берег для себя не выбираю.

О книгах Софии Максимычевой

Свет внутри зимы

Максимычева С. Зелёная шаль: Стихи. — Ярославль: Факел, 2019. — 100 с.

«Зелёная шаль» — дебютная книга ярославского поэта Софии Максимычевой. Уютное название моментально отсылает к устоявшейся литературной традиции, но классика здесь гармонично уживается с постмодерном, а голоса поэтов Серебряного века, звуча отчётливо, никогда не заглушают голоса самого автора. Темы поэтического сборника разнообразны, создающие художественную ткань повествования сквозные образы-мотивы получают более глубокую разработку в последующих книгах автора — таких, как «Портрет женщины», «Эхолот», «Петербуржье».

Так, от Серебряного века, в частности, от Ахматовой, Максимычева наследует образ сада. Он появляется на страницах «Зелёной шали» уже в первом стихотворении с одноимённым названием: «*Зелёная шаль, неизвестность, / на блюде две груши лежат. / Внутри он со мной, повсеместно — / по вере воздавшийся сад, / который связующим словом / проходит сквозь сотни стихов…*» Сад здесь — олицетворение собственно творчества, духовного потенциала поэта, стремящегося прорваться сквозь земную рутину к «*золотистому свету*» и «*звучанию птичьих свистков*». В более поздниках сборниках любовной лирики — «Дурочка» и «Портрет женщины» — сад получает несколько иную трактовку. Например, дерево, «*последний отпрыск крови садовой*», отсылает к Сивилле — символу девственности и святости, христианской веры, напрямую связанному с женской темой не только в русской. Но и в мировой литературе.

Ещё одним сквозным мотивом — центральной осью координат и средоточием авторской художественной картины мира — становится мотив воды. В поэтическом пространстве книги, не столько воспринимаемом, сколько осязаемом, постигаемом на уровне органов чувств, одним из ключевых становится в ощущение глубины, противопоставленной мелкотемью повседневности. Тяга к неизведанному, попытка прорваться к свету, таящемуся на самом дне — главный вектор направленности авторской мысли: «*Тень неясыти, серый цвет, / беспредметный и долгий поиск. / В рамках — тесно. Без рамок нет / дна небесного…*» Вода, находящаяся повсюду, переживает всевозможные трансформации и метаморфозы: она может» «*хлынуть горлом*», заполонить всё земное пространство и стать «*неотличимой ото сна*», пролиться с небес. Вышедшая в 2022 году книга Максимычевой «Петербуржье»

неспроста названа критиком Иваном Родионовым «книгой воды». Здесь водная стихия становится не просто центральным образом-мотивом, но и способом организации художественного пространства.

Но если в Петербурге, созданном Софией, всё время царствует зима и непрерывно идёт снег, то в «Зелёной шали» мы постоянно наблюдаем чередование сезонов. На смену осени приходит весна, а затем и лето. Справедливости ради стоит сказать, что в наибольшей степени автору по нраву период природной зрелости: конец августа и осень. Это время слегка приглушённых, но ещё вполне ярких красок, пора разноцветья. Поэтому создатель книги — не только поэт, но ещё и живописец, в чьих руках находится причудливая палитра всевозможных оттенков: мякоть «чорных смородин» (авторская орфография), лодки, качающие головами «*над мёртвым куском янтаря*», «*рыжая скорлупа*» солнца, «*горчащий бисер*» красной рябины. Но, работая над очередным художественным полотном, лирическая героиня Максимычевой всегда стремится к тому, чтобы тут же выйти за его пределы. И снова возникает оппозиция: пребывание внутри рамок и вне, постижение внутреннего света, находящегося за пределами внешнего мира, прозрение истины «*сквозь паутину бытия*» и пресловутое застеколье городского быта: «*...словно лунный свет, смотришь сквозь стекло — / вот отец сидит, мастерит ковчег. / Вот чужое имя в тебя вросло, / безутешный плакальщик, человек. / И звезда горит, освещая тьму…*»

В целом внешний мир мало привлекателен для лирической героини Максимычевой. Всё подлинно ценное, включая времена года, человек носит внутри себя. Не календарная смена сезонов, а диалектическое прозревание весны и света в безрадостном зимнем пейзаже, становится предметом описания в книге «Зелёная шаль». Зима — самое холодное и суровое время года — становится периодом духовной зрелости, обрядом инициации, нравственным испытанием для человеческой души. Поиск истины — не что иное, как обретение света внутри зимы и смысла внутри себя: «*В плывущих чанах талая весна, / ещё не время воду опрокинуть / и выплеснуть для жизни; / лишена / порода рыбья целостной картины: / как прошлое становится судьбой / и яростным свечением сквозь вьюгу… / Народ севрюжий движется гурьбой / в остылом небе, помолясь друг другу…*»

Птица в темноте

Максимычева С. Эхолот. — М.: Стеклограф, 2020. — 110 с.

Прежде чем говорить об «Эхолоте» Софии Максимычевой (издание 2020 года), хочется упомянуть ещё две её книги — «Дурочка» и «Портрет женщины», — вышедшие следом, в 2021 и 2022 году. Упомянуть

и восхититься: насколько разными формами и направлениями владеет их автор. «Дурочка» — классическая любовная лирика, которая в «Портрете женщины» дорастает до религиозно-философских обобщений, преподносимых как в традиционной, так и в экспериментальной манере.

Что же касается «Эхолота», то здесь мы видим нарочито сложную, тяготеющую к метареализму, стилистику с «затемнёнными зонами смыслов» и бесконечно широким полем для читательских ассоциаций. Название говорит само за себя — тому, кто решился прочитать эту книгу до конца, придётся вслед за автором опускаться на самые глубины подсознания, таящее много воспоминаний, образов, нереализованных желаний. Не всё будет понятно и считываемо, но созданное здесь художественное пространство на подобное и не рассчитано: гораздо важнее здесь интуитивное постижение истины, к которой приходится пробираться сквозь дебри неожиданных и глубоко индивидуальных ассоциаций. При этом сам образ эхолота вполне прозрачен и связан с идеей поиска — себя и подлинного в себе, нередко реализуемого через слово. Сквозные темы-образы (рыбы, вода, морские глубины и противопоставленные им звёзды и птицы) тоже напрямую связаны с образом эхолота, совмещая прямое и переносное значения понятия.

Три части книги — «Текст», «Эхолот» и «Орнитология любви» — тесно объединены общим замыслом, иллюстрируя разные грани творчества и разные ипостаси женщины-творца. Характерно, что в каждой из частей формой подачи авторской мысли является диалог. Не в традиционном, общедоступном понимании этого слова, поскольку общение здесь всегда осуществляется не по горизонтали, а по вертикали, на принципиально ином уровне осмысления действительности.

Лирический адресат, к которому обращены стихи Максимычевой, поначалу кажется неясным, неочевидным и расплывчатым. Но всё же он есть и угадывается по определённым признакам — в частности, по регулярному употреблению местоимения «ты». С этого «ты», собственно, начинается лирическое повествование первого раздела:

Ты — просто текст, набор лексем,
страница из молитвослова,
регистр звука, низкий тембр,
который осенью взволнован
нахальной лисьей красотой
и видом рыжего фасада.
Изящной ножкой городской,
небрежно брошенным:
— Так надо.

Ассоциативное поле «текст» становится связующим звеном повествования, объединяя и сополагая явления разного порядка. Сам автор, извечно рефлексирующий и трепетно самоуглублённый, отождествляет себя с набором лексем, в то же время воспринимая весь окружающий мир как многомерное интертекстуальное пространство. Непрерывное «считывание» смыслов, вылавливание их за гранью очевидного и составляют предмет диалога первой части книги. «*Разладом вымученный спич*», «*цитаты осени*», «*осени двухтомник*», «*ритм холодной исповеди*», пребывание «*меж ноябрём и декабрём, на стыке местных диалектов*» — весь этот тщательно выверенный образный ряд говорит о том, что каждый объект действительности и каждое абстрактное понятие пропущено сквозь призму языка, чтобы стать неотъемлемой частью творческого опыта поэта. Этот опыт необходим. В том числе, и для самопознания, которое сродни самопринятию, примирению с самим собой. Процесс мучителен для автора, но он пребывает в непрерывном поиске и слепо, на ощупь, извлекает из тайных глубин собственного «я» искомое содержание — при этом процесс нередко сопровождается состоянием экзистенциального ужаса от внезапно открывшейся истины:

Снять все запреты и табу
на существующее время,
подумать:
— Если ошибусь,
во мне очухается демон.
Но это тоже часть меня
(прошит и золотом простёган),
и остаётся лишь принять
себя и собственного Бога.

А вот второй раздел книги с одноимённым названием «Эхолот» затрагивает уже иной аспект творчества. Сразу и не определишь, к кому именно здесь непрерывно обращены мольбы, чаянья, упрёки автора. Но в какой-то момент наступает прояснение, и сквозь авторский монолог проступает иная суть. Каждое стихотворение — натянутый нерв диалога творца и создателя. Отношения с ним у лирической героини довольно сложные и противоречивые, их гамма разнообразна: от простых, доверительных, до откровенно враждебных, непримиримых. Создатель, от воли и милости которого зависит судьба скромного поэта, осознаётся лирической героиней Максимычевой то как «*холодный свет, льющийся из окон или прямо с потолка*», то как откровенно неблагая сила, встающая препятствием на пути к её же постижению, как чуждая далёкая субстанция, равнодушная к своим творениям. Отдельные ассоциации

поражают смелостью, граничащей со святотатством. Так, в стихотворении «Начало зимы» Бог сравнивается с грубым мясником, рубщиком мяса, кидающим страждущему жалкие объедки, как собаке кость:

Витийствуя без передыху,
вспоров розоватую плоть,
блеснёт с разворота и лихо
Господь, отрезая ломоть.
И бросит на белое блюдо
с небесной своей высоты
горячий и влажный желудок,
отставив брезгливо персты.

И всё же неискоренимо желание усиленно и жадно вслушиваться «*в ближний голос Бога*», извлекать «*белый голос*» из неясного гула мироздания, птицу из тёмных подводных глубин. Антиномия «*рыба-птица*» становится ключевой, определяя поступательность развития авторской мысли. Птица, извлечённая из рыбы как символ обретения иных, более высоких небес. Не случайны отсылы к Александру Петрушкину — поэту, для которого речь, собственно творчество — это «*процесс непрерывного извлечения света из тьмы, небесного, вечного из бренного, земного, подлинного из фальшивого*».

А если вспомнить, что главная функция эхолота — обнаружение, то сразу становятся понятными и напряжённая авторская интонация, и нескрываемый драматизм, и нарочито трудная считываемость образов. В этом смысле третий раздел кажется чуть более ясным, прозрачным. Здесь София отчасти возвращается к более классической стилистике, использует характерные для её любовной лирики образы-архетипы, в том числе и традиционный для русской литературы образ-символ заброшенного сада. Здесь принципом организации художественного пространства становится диалог мужчины и женщины. К нему, как к создателю и вершителю судеб, обращается лирическая героиня в надежде стать по-настоящему удачливым «рыбаком». На крючке у такого рыбака — действительно знатный улов, добыча, которая позволит осознать неразличимость двоих и «мира неделимость»:

ты понимаешь, что любовь — лукавство,
отдельная погрешность,
кривизна,
пространственный изъян,
а в это время
сиреневая движется звезда
и освещает мертвенную темень.

Мы делаемся ближе,
и тогда
нас осеняет, что неразличимы
ни мы с тобой,
ни зыбкая вода,
и наступает мира неделимость.

В конечном итоге любовь становится единственным Богом героини и единственным входом в сакральное запределье, где можно стать самим собой. И всё же, несмотря на обилие водных образов, хочется вслед за Дмитрием Артисом отметить, что «в третьей части книга наполняется птицами». Происходит слияние разнородных стихий в одну, а значит работа эхолота не была напрасной. Именно эта итоговость позволяет осмыслить книгу Софии Максимычевой как логически развёртываемый путь духовных исканий. И все составляющие этого пути налицо: столкновение с неизбежным, экзистенциальное прозрение и обретение истины — птицы в темноте. Её голос, сначала кажущийся далёким и почти неправдоподобным, становится всё отчётливее, всё ближе внутренний Иерусалим и «голубого неба Мекка»:

орнитология любви
и колыхающийся воздух,
где в золотой пыльце обвис
ночной шатёр.
Во сне воссоздан
рисунок девственной луны,
лежащей яблоком на блюде.
Где чувства все обнажены
пока по-птичьи многолюден
внутри твой иерусалим
и голубого неба мекка.
Где голос просит
— исцели…
от человека человека.

В трёхстах шагах от яростной зимы

Максимычева С. Дурочка: Стихотворения. — Волгоград: Перископ-Волга, 2021. — 100 с.

Дурочка — слово, которое чаще всего используют, чтобы подчеркнуть наивность, доверчивость и бесхитростность женщины. В эпоху

ярко выраженной эмансипации представительницы «слабого пола» отчаянно хотят быть равными мужчинам, тщательно маскируют свои подлинные чувства и желания. Художественный мир Софии Максимычевой — глубоко личное, камерное, даже интимное пространство. Это мир женщины — хрупкий, уязвимый и одухотворённый любовью. Название книги, такое бесхитростное на первый взгляд, говорит о многом и характеризует автора как человека глубоко искреннего.

Лирическая героиня Софии способна подкупить читателя тем, что она не боится быть слабой — напротив, ей в своём творчестве важно подчеркнуть исконную особенность женской природы, мягкой и восприимчивой, чувствительной и открытой для мира мужчины. В простой мифологеме женского счастья, ограниченного уютом домашнего очага, есть высшая мудрость и высшая правда. Множество «личин», сопровождающих женщину в её повседневной жизни — не более чем маски, за которыми прячется беззащитная маленькая девочка, желающая только одного — любви и понимания.

С первых строк книги читатель чувствует особую доверительную авторскую интонацию, приглашающую если не к диалогу, то к совместному проживанию понятного всем душевного состояния:

Поперёк души — страница,
вдоль страницы — тишина,
если дурочке не спится,
значит дурочка одна.

Слышишь, дудочка заводит:
— Что ты, дурочка, грустишь?
В женской маятной природе
разве что-то разглядишь?..

Жизнь в любви и вне её, неизбежное столкновение с миром мужчины, чреватое как новым созиданием, так и разрушением — сквозные темы поэзии Софии Максимычевой. Она убеждена, что подлинная сила женщины — в её слабости, способности полностью отдаваться чувству, без которого мир становится немым и опустошённым. Отсюда и единство образного ряда, и повторяющиеся мотивы, выполняющие роль смысловых скреп в поэтической ткани книги. В ней нет разделов, да они и не нужны. Это нескончаемое повествование с одним, а максимум двумя лирическими героями, которых можно условно назвать Он и Она.

Художественное пространство сборника выверено очень тщательно. Лишённое эпической масштабности, оно чаще всего ограничено двумя

объектами — домом и садом. Очевидно, что сад — хорошо знакомая не только русской, но и мировой культуре метафора, используемая многими поэтами и писателями золотого и серебряного века. У Максимычевой сад — проекция самой лирической героини, чьё стихийное существование так же, как и любой природный объект, подвержено любым внешним воздействиям. Её душа — яблоня в этом саду. Она может плодоносить или засыхать при отсутствии ухода, мужской заботы и внимания:

Всё в нашей жизни предсказуемо,
где сад стареет не случайно.
Мне стать тобой неописуемой,
не год, не два хранившей тайны.

Ведь ты советуешь мне — яблоне —
вцепиться намертво корнями.
Но плоть моя тобой разграблена,
подведена к глубокой яме…

«Квиты: вами я объедена…», — невольно вспоминаются цветаевские строки. Такова и лирическая интонация Софии Максимычевой, чьё творчество продолжает традиции серебряного века.

Образы дома и сада составляют единое художественное пространство книги — одно продлевается в другом, проявляется в другом наподобие сообщающегося сосуда. Иногда они становятся символом уюта и цветения женской души, орошённой любовью, но нередко дом оказывается пустым, а сад — заброшенным и разграбленным. «Женщине, как диковинному цветку, требуется постоянный уход», — как будто говорит нам автор. Но мужчина, обманом проникающий в мир доверчивой женщины, подчас способен растоптать этот цветок, разорить гнездо, разрушить надежды. Наличие или отсутствие в жизни любви прямым образом влияют на мир лирической героини и пространство вокруг неё. Художественными средствами выразительности, разной системой образов автор демонстрирует, насколько различны между собой мир счастливой, влюблённой женщины и мир женщины одинокой. Так, счастье разделённой любви напрямую связано с темой материнства, плодоношения и созидания:

И трубочист плывёт, как сом,
среди расставленных столетий.
Он точно знает обо всём:
и о тебе, и наших детях,

которым — время не пришло
на этот белый свет явиться,
но ты меня целуешь в лоб,
и в чреве зреет чечевица.

Плодотворное зерно любви, из которого рождается космос новой жизни — это личная вселенная героини. И только этой новой жизнью может прирастать пространство, созданное для двоих. Но в целом оно не стремится к расширению — напротив, чем ограниченнее оно, тем ощутимее космос внутри, тем крепче объятия и слаще поцелуи:

...сухая почва, низкий потолок,
тяжёлая листва и покрывало.
От нежности ты ночью изнемог,
где не прикосновений было мало
<…>
где нам уже не двинуться… зачем?
Пьём запах чабреца и зверобоя;
и кажется, что я не надоем
губам твоим, не знающим покоя…

Совсем иначе обретает себя женщина в пространстве нелюбви. В поэзии Софии Максимычевой тема одиночества сопровождается ключевыми образами-символами. То, что ещё совсем недавно было частью мироздания, живым и дышащим микрокосмом для двоих, становится безводной пустыней, бесконечной зимой.

Куда ты смотришь? О чём мечтаешь?
Вокруг разломы и снег лежалый.
Легко одета, как будто в мае,
так, словно зябнуть ты перестала.

Вот так неистово ждут любимых
и тех единственных — с кем не страшно,
и потому проседают зимы,
когда вздыхают под снегом пашни.

На смену ветхозаветному раю для Адама и Евы приходит «пространство личного балкона». Идее материнства и домашнего очага противопоставлены мотив одиночества, бесприютности и бездетности. Отсюда образы кукушки и лисицы кицунэ, которая в японской мифологии

может быть как добрым, так и хитрым, лукавым, духом, ассоциативно связанным с темой разлуки, осени, предательства:

По можжевеловой тропе
бежит лисица Кицуне…
<…>
И лисий дом, и дальний свет,
и дым кострищ в закатной гуще,
к земле склоняемая ветвь,
когда-то яблони цветущей…

Осени, наряду со всеми прочими сезонами, лирическая героиня Максимычевой явно отдаёт предпочтение. И для неё это — не обязательно пора грусти и разочарования. Скорее, это время духовной зрелости, когда на смену необузданным страстям приходит обретённая с годами мудрость, желание сохранить лучшие крупицы воспоминаний и простить случайные обиды. Зрелость природы и человеческой души: благодаря такому психологическому параллелизму возникает образ женщины — жрицы, доброго духа домашнего очага, трепетно хранящего огонь любви, его, пусть даже и угасающее со временем, тепло:

...голубое свечение сада
и замедленный танец осы.
Время позднему яблоку — падать,
хлопотливому времени — стыть.

Напоследок, губами сухими
дни считая один к десяти,
повторять зачарованно имя,
словно осени жертву нести.

Жертвенность и нежность, способность ко всепрощению, желание во что бы то ни стало сохранить сад и «дом, подверженный любви» — таковы штрихи портрета лирической героини Софии Максимычевой. Любовь — её единственный бог, заменяющий все прочие ценности, поэтому так важно сохранить её во что бы то ни стало, даже «в трёхстах шагах от яростной зимы»:

А если так — уверовать в закон,
незыблемую летопись и схиму,
где голос расстояньем искажён,
ранжируя святых и одержимых?

Почувствуй, как дрожит озябший лист
от холода, возлюбленный мой пастырь!
Отверженное время одалиск
и птичья эмиграция горластых.
В трёхстах шагах от яростной зимы
иллюзия тепла одной ладони —
твои калифорнийские холмы
и глаз луны навыкате драконий.

Время больших снегопадов

Максимычева С. Портрет женщины: Стихотворения. — Волгоград: Перископ-Волга, 2022. — 180 с.

Новая книга Софии Максимычевой является логическим продолжением предыдущего сборника. Однако тема женщины получает здесь гораздо более глубокую разработку, и в целом границы художественного пространства значительно расширяются. Это уже не камерно звучащая лирическая история с двумя героями, а масштабное повествование, в котором героине отводится роль не только скромной хранительницы домашнего очага, но и спасительницы, страдалицы за род человеческий, вершительницы судеб мира.

Любовная лирика обретает христианское звучание, развивая мотивы Ветхого и Нового завета. В стихах оживают другие эпохи и цивилизации, от глубокой древности до современности. Мир книги полифоничен: женщина, многоликая и непостоянная, совмещающая в себе множество противоречивых начал, говорит с нами разными голосами и является в разных обличиях. Это и бунтарка Мария Стюарт, и покорная Гризельда, и нежная Сольвейг, и безумная Офелия, и мужественная Юдифь, и даже порочная Лолита. Христианство и язычество без труда сочетаются в женской душе, всегда ищущей только одного — любви и всепрощения:

Любовь — единственная ценность
в людском пространстве, где легко
мы отрекаемся от лета
и друг от друга насовсем!

Но из бесконечного множества женских ипостасей явно выделяется одна — женщина-поэт. Лирическая героиня Софии Максимычевой, в предыдущей книге как будто забывшая о своём главном, высшем,

предназначении, внезапно перестаёт быть беспомощной маленькой девочкой и становится творцом, в руках которого «*ножик перочинный*» желает «*стружки карандашной*».

Поэтому так разителен контраст двух книг, изданных с разницей в один год. В «Портрете женщины» всё иное: и образ автора, и поэтика, и организация художественного пространства и времени. На смену интимному, камерному звучанию традиционной любовной лирики приходит эпичность и всеохватность, иносказательность и интертекстуальность, мифологизм и символизм. Существенно усложняются язык и образный ряд — форма поэтического изложения колеблется в диапазоне от классики до постмодерна и метареализма. Эту же особенность отмечает автор предисловия, поэт и литературный критик Иван Родионов. Вот что он пишет о поэтике центральной части книги: «*Тем временем литературоцентричный, как оказалось, сборник разгоняется до предела. Вот посвящение Сергею Гандлевскому. Вот поэтика метареалистов — автор может и так, причём с какой-то удивительной лёгкостью и гармоничностью*».

Действительно, концентрация образов в рамках одного текста иногда как будто зашкаливает. Автор — человек весьма эрудированный, и его книжность, начитанность, отражаются в поэтическом строе речи. Читателю нередко приходится делать усилие, чтобы расшифровать множественные смыслы или отыскать первоисточники интертекстуальных вкраплений. «*Чорный виноград*», «*пташка божия кузнечик*», «*вино из одуванчиков*», люди-рыбы, плывущие в животе Богоматери, живущий на небе медвежий народ — всё это многосоставные символы-метафоры, для считывания которых необходимо знать поэзию Блока и Пастернака, Хлебникова и Ахматовой, да и собственно знание истории тоже не помешает.

Но если эта образная избыточность затрудняет чтение читателю, то для самого автора подобная многослойность важна как способ выстраивания мифологической модели мира. Организующие художественное пространство и время образы дома и сада переходят из старой книги в новую, но при этом претерпевают существенные изменения. Они перестают быть только личным пространством лирической героини, включаясь в единое социокультурное поле, где слово становится сложным многоуровневым символом. Так, в стихотворении «Из часослова» сад ассоциативно связывается с образом древа, одновременно отсылая к «кудельной нити» человеческой судьбы:

И яблок гора золотая в саду,
и ствол материнский, слезой исходящий,
какую ты нам напророчишь беду,
срывая листву песнопений скорбящих?

Какую кудельную нить истончишь,
связав воедино с живущими древо?
Тяжелая пустошь, что гулкая тишь,
где ушлый садовник порядком прогневан.

В первую очередь возникает мысль о древе жизни, мировом древе — символе вселенской гармонии. Но в поэзии Софии Максимычевой древо становится аналогом женского начала: символом плодоношения, материнства и продолжения рода. Дерево, «*последний отпрыск крови садовой*», материнский ствол вызывает представление о Сивилле-пророчице — в той его интерпретации, которую мы встречаем у Марины Цветаевой: «*Сивилла: выжжена, сивилла: ствол. / Все птицы вымерли, но Бог вошёл*».

Сивилла — символ девственности и святости, христианской веры — напрямую связана с женской темой не только в русской, но и в мировой литературе. Женщина — это и Бог, и религия, и средоточие мира, и носитель вечных ценностей. Языческая Ева, хрустящая яблоком, или христианская Богородица — всё это разные обличия одной и той же сущности, которую Максимычева, с некоторой даже долей максимализма, возводит в ранг абсолютной величины:

Ветер трогает барку за плечи,
от кормы отгоняет волну.
Древесину волна изувечит
и прибьёт к обмелевшему дну.
<…>
Остаётся невнятная дымка,
требуха, плавники рыбьих тел…
Но в тиши неземной херувимской
кто-то яблоком смачно хрустел.

Образ прародительницы рода не случайно совмещён с упоминанием библейского потопа. Даже когда весь мир рассыплется на части, подлинные ценности, воплощённые в женской природе, порочной и целомудренной одновременно, никуда не исчезнут и станут основой новой цивилизации.

Религиозно-философский подтекст ощущается и в классической любовной лирике. Здесь возникает ахматовский мотив извечного противостояния двух начал — мужского и женского. Эти миры настолько разные, что нередко их столкновение приводит к трагическому исходу. Женщина, преданная мужчиной, уподобляется Христу и вынуждена претерпевать те же муки, ощущая «*бессмысленность распятия, абсурд*».

Мотив предательства становится смысловой скрепой повествования, объединяя древнюю и новую историю, пытливую Еву и жертвенную Богоматерь. Но всегда мужчине отводится незавидная роль разрушителя, нарушителя основ вселенской гармонии:

Равновеликая погибель
среди безбожников сквозит.
Твой подбородок гладко выбрит,
я приготовила бисквит —
<…>
а то, что ты — отчасти Кассий,
или скорей весь род мужской
(прости, сегодня с перебором),
я плод вкушаю с кожурой.

Ещё более драматичное звучание получает тема материнства — здесь женщина, подобно Богоматери, во благо человечества приносит в жертву самое дорогое, что у неё есть — своё дитя. И в сонме исторических голосов уже трудно различить, чей именно голос доносится до читателя: Марии ли Мнишек, Марии ли Стюарт, или непорочной девы Марии:

Снег свистит, бубнит позёмка,
из голодных сети вьют. —
Слышь, земеля, там где тонко
выгрызает смерть маршрут.
А за ней — война, солдаты
со штыком наперевес…
У Марии сын родился,
колоти быстрее крест!

Смена сезонов — ещё одна характерная черта организации художественного пространства в новой книге Софии Максимычевой. Если ранее лирическая героиня отдавала предпочтение осени, отождествляя её с периодом духовной зрелости, то в новой книге практически всегда царствует зима. Это время суровых испытаний и неизбежных горьких утрат, страданий и смерти. Но парадоксально, что именно на этом безрадостном фоне отчётливее и пронзительней звучит женская тема. Женщина, которая может казаться слабой и беспомощной, болезненной и хрупкой, на самом деле обладает сердцем истинного воина, способного преодолеть любые препятствия и сохранить в душе любовь и веру.

Образ зеркала, один из ключевых в книге, придаёт поэтическому повествованию объёмность и психологическую глубину. Лирическая героиня Максимычевой рефлексирует, обращается внутрь себя, пытаясь постичь свою подлинную природу. Не случайно зеркало считается символом правдивости, самопознания, искренности и чистоты.

Согласимся с Иваном Родионовым в том, что «*на портрете настоящей женщины — бесконечное число лиц*». Так же, как и в зеркальном отражении.

Способность принять эту истину — своеобразный акт мужества, показатель духовной силы, с помощью которой можно пережить и предательство, и смерть, и время больших снегопадов:

Перевёртыши дни, календарные даты,
и сказать бы тебе, да боюсь не успею.
Начинается время больших снегопадов
по-иному всё рвётся, намного больнее.

Запорошит предместье, сутулые спины,
одиночество — слово, пустившее корни.
Ощущение жажды во мне беспричинно,
где зима холодна, тяжела, непокорна.

И зачем-то срываясь в банальную ссору,
ветер треплет загривки озябших деревьев.
Эта жизнь накопила во мне столько сору —
заметаю в совок — выставляю за двери.

Небожительство в стиле модерн

Максимычева С. Петербуржье: Сборник стихотворений. — Волгоград: Перископ-Волга, 2022. — 200 с.

«Петербуржье» Софии Максимычевой — яркий образец того, как постмодернистское мышление в сочетании с литературной традицией создают уникальный мир, существующий и развивающийся по особым художественным законам. Книга продолжает тему написанного двумя годами ранее «Эхолота», но на качественно новом, идеально подходящем для авторского замысла материале. Петербург — главный герой книги — соединяет все сквозные мотивы воедино, концептуально оправдывая особую значимость образа воды. «*Петербург, как*

известно, город воды, Северная Венеция», — пишет автор предисловия, литературный критик Иван Родионов. Вода — сверху и снизу, в виде природных осадков или бьющейся о гранитные берега Невы — становится центром повествования, многоуровневым и многозначным символом, органично вписанным в урбанистическое пространство книги. Пространство это продумано и выверено с дотошностью архитектора эпохи Возрождения, где симметрия властвовала над всем, но только ли изяществом симметричной постройки образована художественная ткань повествования? На самом деле, это всего лишь огранка для весьма эклектичного содержания.

Как же устроен Петербург Софии Максимычевой? Его реальное существование весьма условно. Это даже не город, а мифологема мироздания. Хрупкого, камерного, находящегося как снаружи, так и внутри лирической героини. Здесь центральная ось координат пролегла между небом, водой и мостом *(«а между небом и водой на сером фоне мост горбатый»)*. Мост нередко шаток и зыбок, но это — связь с прошлым, демаркационная линия, разделяющая надводную и подводную части города. Он не даёт упасть и сохраняет городской стержень и «всё истинное», что существует в настоящем и прошлом северной столицы. Образ же незакреплённого моста ассоциируется с отсутствием духовной опоры.

Мосты — Сенной, Кокушкин, Прачечный, Демидовский, Красный и Старо-Калинкин — становятся композиционно-смысловыми скрепами повествования, выстраивая городские координаты по горизонтали и вертикали, соединяя их в единый культурный континуум:

У Сенного моста
ходит осень по кругу,
одиночеством став
или болью с испуга.
Здесь неровность и спад
беспокойной погоды,
и с деревьев глядят
птицы разного рода.

Вертикаль образована двумя мирами — десакрализованное пространство привычного каменного домостроя (мир низший) и управляющая им благая сила (мир горний). Они постоянно взаимодействуют друг с другом, их связь неразрывна. Горизонталь — это путь от ограниченного, душного пространства городской тюрьмы к безграничному (пусть даже и сдерживаемому гранитными берегами) миру воды, таящему в своих глубинах ответы на самые важные онтологические

вопросы и подлинную суть вещей *(«за горизонтом добрый Бог, а тут сейчас его тюрьма»)*. Ярчайшим образцом чёткой, до мельчайших деталей прописанной мифологемы города становится Мариинский проспект:

Горбылями утыканы сходни,
черепицей покрыта земля;
ангел, сидя на крыше в исподнем,
расселяет птенцов по щелям.
Травы медленно к древу прильнули,
город вдаль растянулся и вширь;
благодать петербургская улиц,
словно писанный Богом псалтырь.

Условные городские координаты наполняются конкретным содержанием, за ними закрепляется определённая система образов, образуя узнаваемый интерьер созданного Максимычевой художественного пространства. В целом атмосфера города мрачная и безрадостная — здесь всегда царит зима, а жители погружены в сомнамбулическое состояние полуяви/полусна. Мир, неявственный и призрачный, даётся всегда на уровне ощущений, «*на грани растворения в пейзаже*». Это смутные очертания и силуэты, скрытые за туманом, серой дымкой. Здесь всё — влажный морок, «*вязкая тьма*», «*эклектика и дым*». Но у города, как будто обречённого на вечный холод и лёд, есть свои хранители — внизу и вверху. Монах, который молится в церкви «*о всех озябших и родимых*», сизари — «*охранники приюта городского*» — встают на его защиту, когда «*над головой соборной — грозы и пресловутый чёрный ворон*». Ассоциативно связанные образы церковного служки и находящейся где-то неподалёку осины — сквозные мотивы книги, отсылающие к библейской теме предательства Христа Иудой и, в наиболее общем смысле — к теме вины. А белый голубь, как известно — это и символ святого духа, поэтому он тесно связан с сакральным верхом. Сверху за городом всегда наблюдают — он под присмотром либо Бога, либо Ангела, либо иной благой силы. Церковь, маковки куполов становятся неотъемлемой частью городского ландшафта.

И всё же видимая статика урбанистической картины здесь всегда соседствует с динамикой. Перед нами — эдакий город-матрёшка, многоуровневый жилой дом-трансформер, смотрящий на мир окнами-порталами. Ярусы этой причудливой постройки периодически двигаются то вперёд, то назад, высвечивая за внешним бытовым ландшафтом совсем иное содержание. Петербуржье становится универсальным куль-

турным пространством, в котором различные эпохи уживаются друг с другом как разнонаправленные лучи единой розы ветров. Путешествуя вместе с лирической героиней, мы, не успевая осмотреться, переходим из одного времени в другое, попадая во власть не только погодного, но и исторического сквозняка. Привычный географический ландшафт раздвигается, как ширма, и на смену ему приходит литературное межсезонье. Вот унылые городские трущобы XIX века, а вот неизменный блоковский фонарь — одна из возможных модификаций благой силы, управляющей городом. Он — «свидетель движения мирского», удерживающий в равновесии хрупкий мир, распятый между светом и тьмой, между водой и сушей, между настоящим и прошлым. В сочетании с мостом или маяком он образует духовную опору сломленного непогодой, «расколотого и разламывающегося» мира:

Маяк на Стрелке, северный фонарь,
Ростральные колонны Петербурга.
Гудит колоколами пономарь,
летит к его ногам небесным шкурка
<…>
Светильник выжигает серый мрак:
густую пелену над Невской дельтой…
И было так, и дальше будет так,
пока вода и берег нераздельны!

Три раздела книги — «Координаты», «Драматургия» и «Петербуржье» — складываются в эклектичный образ города, объединяющего в себе целый сонм городов: современный Питер и Петербург Достоевского, Бродского, Гумилёва, Ахматовой, Пастернака. Но здесь присутствует и более древняя история. Например, острый шпиль Инженерного (ныне Михайловского) замка является молчаливым свидетелем «имперского финала». «Сквозь стёкла прошлого», «в портретных обликах вельмож, и барельефах, и лепнине» начинают проступать очертания блистательной Петровской эпохи.

«Всё проходит, всё проходит», — с ноткой ностальгической грусти размышляет лирическая героиня Максимычевой, и тут же, вступая в противоречие с самой собой, утверждает обратное: тихому свету, скрытому в небесах и подводных глубинах, ещё долго *«мерцать на антресолях офицерских»* и хранить многочисленные тайны города — мрачного и неприветливого, но способного преобразовать «горечь в речь» и пробудить в обычном обывателе талант творца. Речь и река

(модификация воды) в данном случае воспринимаются как производные от одной основы. Город нескончаемых дождей и гениальных литераторов, намертво привязанный к берегам всеведущей Невы, помогает обрести истину там, где *«горизонт достигает глубин земных сочленений в прослойке убогой»*. Из этого сочленения воды «земной» и «небесной» и возникает образ «доброго Бога», освобождённого от своей временной тюрьмы и получившего право обитать на эклектичных небесах всеобъемлющей культуры: на небожительство в стиле модерн:

Беспредметные ссоры и споры,
небожительство в стиле модерн.
Фонари зажигаются споро,
чтобы воздух ночной не померк.

Где вздыхая о прошлом, пекарня
испускает коричный дымок,
и горячую булку напарник
завернёт в бумазейный платок.

Услышать музыку за снегом

Максимычева С. Полотно: Сборник стихотворений. — Волгоград: Перископ-Волга, 2023. — 208 с.

Как-то раз под Новый год мы прогуливались с Софией Максимычевой по улицам её родного Ярославля, и у нас само собой зашёл разговор о поэзии. В частности, мы говорили о том, для чего поэту сейчас необходимо издавать бумажные книги. *«Ведь это единственное, что от меня останется: мои мысли, чувства, моя душа»,* — сказала поэтесса, и думается, что это главная причина, по которой творческий человек стремится сделать созданное им общедоступным.

«Полотно» Софии Максимычевой многослойно: это и название новой книги, и то, что в самом точном и масштабном смысле отражает сущность автора и его творческого метода. Один за другим, с наслаждением знатока и ценителя «затруднённой» образной речи, мы снимаем эти пласты, обнаруживая новые смыслы и ярусы поэтического текста.

Здесь всё выверено с архитектурной точностью. Вот первый, относительно поверхностный уровень, на котором формируется образно-

ассоциативное поле «живопись». «Художник», «тюбики с краской», «кисточки», «натюрморт», «охра и сурьма» — все эти слова отсылают читателя к прямому толкованию полотна как произведения живописи. Есть и стихи, в названиях которых упоминаются конкретные имена, хорошо известные в мировой истории культуры: «Брейгель рисует ветви», «Страдания по Брейгелю» и т. д.

Поэзия — тоже живопись, только на ином уровне восприятия мира. Тем, кто хорошо знаком с творчеством Софии, кто знает её предыдущие книги (а их немало), легко путешествовать по увлекательному миру, в котором мотивы и образы уже легко узнаваемы. Здесь и тема женщины, и вода, в тёмных глубинах которой таятся вечные, бессмертные смыслы, и обжигающая современность, и глубокая древность.

«Зелёная шаль» «Дурочка», «Портрет женщины», «Эхолот», «Петербуржье» — все эти сборники прочитаны мной тщательно и неоднократно. Это части одной большой картины, из которой складывается общее представление о творчестве автора. Ассоциация с живописью очевидна, поскольку словесные и звуковые краски — та же акварель, только немного другая, видимая внутренним зрением, улавливаемая на уровне интуиции.

А впрочем, почему акварель? Иногда это чёрно-белая графика или даже простой карандашный рисунок. Парадокс заключается в том, что каким бы художественным стилем ни был написан текст, какими бы разнородными ни казались части полотна, они всё равно дают единую, целостную картину мира.

Одна тема логически продлевается другой:

…морозный день нагрянет, аналой
под сводами собора всепечален.
Стекает воск расплавленной свечой.
Отталкивая берег, ты отчалишь,
Оставив на голодном алтаре
сухие ветви, бывшие живыми…

Как легко, как ловко любовная тема ложится в форму пейзажной зарисовки. София — мастер контаминаций. Но вдумчивого читателя не обманешь — он угадывает тему заглохшего сада по первым строкам. Того самого сада, который разграблен изменой, отсутствием любви — но ею же и взращен в итоге. А вот, как на параде планет или природных сезонов, представлены все темы сразу: вода, неявные зоны смыслов («тёмные материи»), чистый лист творца, выстраивающего свои отношения с миром не по горизонтали, а по вертикали:

Воды осенние порывы,
холодной смуты темнота,
Небесных прописей отрывок,
читаем с чистого листа,

где с постоянством периодик
спокойный длится беспредел.
И нет иной листвы в природе,
с которой сад бы не свистел.

Взгляд автора всегда устремлён к Богу — источнику страданий и вдохновения, минутных радостей и вечных смыслов. Читатель поднимается на новый ярус «Полотна», где царствует поэтическое слово, рождающее бесконечное количество аллюзий и ассоциаций, образующее универсальное художественное пространство.

А следом идёт ещё один ярус, находящийся уже где-то на уровне небоскрёба. Полотно — не только живопись или творчество. Это жизнь, выходящая далеко за границы земного зрения лирической героини. Речь идёт уже о вселенском полотне, которое время — вечная мойра — ткёт неустанно. В последней книге Софии Максимычевой немало мрачных раздумий — «смерть» нередко торжествует над жизнью, но извечная попытка избежать тления, оказавшись за пределами мира реального, «за рамками иллюзий», видится автору «на чёрных холстинах времён». Времена эти тянутся от глубокой древности до наших дней, позиционируя автора как человека глубоко эрудированного, свободно путешествующего по запутанным лабиринтам мировой истории и культуры. Иногда в текстах стихотворений оживает древняя Спарта, слышатся голоса римских императоров и египетских богов, а нередко причудливый художественный сплав образуют язычество и христианство.

Христианская тема вообще очень близка автору этой книги. На многие события и даже на свою личную жизнь Максимычева смотрит сквозь призму Нового Завета. Так, стихотворение «Четверг», начатое, казалось бы, с любовной темы, продлевается масштабной картиной одного из самых драматичных дней страстной недели, когда вспоминаются тайная вечера, на которой Иисус Христос установил таинство евхаристии и совершил омовение ног учеников, молитва Христа в Гефсиманском саду и предательство Иуды. Как ниточка сквозь игольное ушко, тема любви, совмещённая с темой творчества, проходит сквозь многовековую священную историю и навсегда становится её частью. Что и говорить — автор искусный портной, сшивающий в единое целое грани гигантского полотна, тщательно следит, чтобы не было зазоров и прорех:

О Господи, когтистый изувер
Горланит остывающую песню,
Нещадно приближается четверг
к черте, горизонтальной поднебесной.

Где намертво приклеенный язык
идёт на дно, взбивая вязкий омут,
а камень к темноте людской привык,
как человек к таинственному злому.

«Таинственное злое» нередко трансформируется у Максимычевой в образ языческой нави. Это ещё одна грань полотна — мистическая тёмная материя. Вспомним, что навь в языческой традиции — это подземный мир, обитель тёмных божеств, но также и альтернативная вселенная, существующая по другим законам. Иногда навью в восточнославянской мифологии называют мертвеца, вставшего из могилы. Таким «мертвецом» — ужасающим призраком прошлого, очертания которого проявились в настоящем, становится мир, описанный Масимычевой в третьей части триптиха «Четверг». Кажется, что произведение написано совсем недавно, по следам тревожных событий — настолько явственной и пугающей кажется эта реальность:

Ты знаешь, до сих пор следы видны
и отпечатки состоявших в членстве
бандитских группировок, ООО,
но перечень состава преступлений
в распахнутое падает окно,
а в нём, прищурив глаз, смеётся Ленин…

Автор не довольствуется частным фрагментом бытия — ему нужна вся панорама в целом. По страницам стихов Софии Максимычевой шествуют разные эпохи, цивилизации, страны и культуры. В историческом полотне не может быть ничего лишнего и случайного, но исход этих масштабных наблюдений нередко печален. Человечество близится к своему концу — и речь не столько о физическом распаде, сколько о духовной деградации и полной утрате нравственных ориентиров.

И все же главный смысловой вектор стихов этой книги — прозревание света сквозь тьму, поиск духовных основ и вечных смыслов в тёмном корне бытия. Только эти основы и помогают автору выжить, «услышать музыку сквозь снег», обрести подлинную творческую силу и свой собственный голос, который будет всегда узнаваем для читателя:

Захлопнуть внутреннюю дверь,
рассыпав мелочь по углам;
Наметить путь иной — теперь,
оставив мизерное — там.

Увидеть дальние огни
и учащённой жизни пульс,
где ощущения одни —
была зима, сейчас — июль.

Сейчас ложится на плечо
твой отпечаток слабых губ,
но от которых горячо,
но на которые ты скуп.

Я оставляю позади
произнесённые слова.
И прижимаю свет к груди,
и понимаю, что жива.

О книгах Веры Зубаревой

Разговор с Богом

Зубарева В. Об ангелах и людях: Трактаты и поэмы. — М.: Стеклограф, 2020. — 120 с.

Истинный творец несёт ответственность за свои творения не только перед самим собой, но и перед всем, что принято называть культурогенезом и онтогенезом.

Иными словами, есть объективная и субъективная составляющие любого творческого процесса, когда в идеале мы одновременно воспроизводим культуру в себе и себя в культуре, уже переработанной нашим опытом.

В условиях современности, где поэт уподобляется шаману, творящему индивидуальные миры, оторванные от действительности, осознание себя частью общей культуры — явление довольно редкое. Приобщение к ней скорее происходит бессознательно, а не осознанно — тем более на фоне этого всеобщего творческого «эгоизма» поражает то культурологическое чудо, которое мы обретаем в книге Веры Зубаревой «Об ангелах и людях».

Автор данного сборника трактатов и поэм уникален тем, что наглядно демонстрирует особый тип мышления человека эпохи Ренессанса, для которого характерен синкретизм, органический сплав научного и культурного знания о мире. Продолжая оставаться поэтом, Вера Зубарева не перестаёт быть учёным, исследователем, профессором Пенсильванского университета, создавшим уникальную теорию «безрубежья». Почти все её поэтические работы являются логическим продолжением тех мыслей, которые ранее были высказаны в эссе или научных статьях. Отметим также, что в этом году Вера за свою книгу «Об ангелах и людях» удостоилась золотого диплома XI Международного Славянского Литературного Форума «Золотой Витязь», что очень почётно.

Книга в целом демонстрирует глубокие раздумья автора о нынешней и дальнейшей судьбе русской литературы и культуры, и о творческом процессе в целом. Таков трактат «Об исходе» или по-своему уникальная поэма «Милая Ольга Юрьевна», в которой в наибольшей степени проявилось стремление автора свести к единому знаменателю объективную и субъективную составляющие творческого процесса.

Но хочется поразмышлять о книге в целом. С первой страницы вполне отчётливо вырисовывается образ автора — человека глу-

боко эрудированного и постоянно рефлексирующего по поводу культуры и дальнейших путей её развития. Сама Зубарева в предисловии утверждает, что «в центре всех трёх трактатов не философия и не богословие, а сознание современного человека, от лица которого всё это написано». Такой абсолютно реалистический подход к собственному творчеству заставляет автора дистанцироваться от повествователя и выражать своё отношение к происходящему с помощью, например, такой эстетической категории, как ирония или сарказм. Это необходимо учесть всем читателям, которые могут ошибочно принять парадоксальные утверждения рассказчика за мысли его непосредственного создателя. А между тем высказывания о том, что «в ангеле есть неразвивающаяся основа» или что «обезьяна — венец творения природы» принадлежат не автору, а герою Веры Зубаревой, нахватавшемуся марксистской («*Знание, скрытое в Запретном Плоде, / Было подобно „Капиталу“ Карла Маркса; человеческой библией / Давно уже стал „Капитал“ Маркса: / Экклезиаст писал об убыли, а Маркс — о прибыли, / И на это откликнулась читающая масса*»), феминистской («*Революция в Эдеме совершилась по Ленину — / В одной отдельно взятой аграрной области. / Феминистка Ева стала во главе сопротивления. / Но переписчик стёр все эти подробности. / Бог уготовал Еве узы замужества. / Ева же стремилась к высшему образованию, / Что свешивалось с древа, не внушая ужаса, / И суля ей сладости, больше, чем в Адаме*»), дарвинистской («*Под прочным знаменем дарвинизма / Орангутарии всех стран, соединяйтесь!*») и прочих теорий, сдобренных идеологией. Автор, создавая образ «скромного ученика», эволюционирующего в «примат-доцента», вступает, таким образом, в скрытую полемику с подобной псевдотеорией, разрушающей онтогенез и все достижения культуры наподобие супрематического чёрного квадрата Малевича. Но подобная скрытая диалогичность и объективизация художественного содержания текста вряд ли была бы возможна без опоры на те литературные источники, жанровые предпосылки которых всё же методологически считываются с текста без особенных на то усилий. Универсализм культурного мышления Зубаревой сказывается на подсознательном уровне в стремлении к интеграции научно-культурного знания, в контексте которого могли быть восприняты и учения Птолемея и Фомы Аквинского о сонмах ангелов, и знаменитый, первый в истории культуры стихотворный трактат Александра Поупа «Опыт о человеке», и, безусловно, французский просветительский романа с характерным для него документализмом за счёт дистанцированности автора и повествователя.

В любом случае, богатые ассоциативные ряды у эрудированного читателя могут порождать множество аналогий. А у тонкого читателя — понимание оригинальности сделанного. Этому способствуют также

язык и стиль, выбранные Зубаревой для своих трактатов и поэм (свободный акцентный стих с вольной ритмической походкой, о чём пишет в своём послесловии Ирина Роднянская), которые подчёркивают лишний раз эту фундаментальность и всеохватность авторского мышления.

Вся книга, включая не только трактаты, но и поэмы, представляет собой чётко выстроенную авторскую концепцию мира, и она вполне сотериологическая. Зубарева явно иронизирует над парадоксальной моделью антропогенеза, предложенной среднестатистическим учёным-интеллектуалом наших дней и основанной на необходимости возвращения homo sapiens к исходной точке своего развития, то есть к животному, доцивилизованному состоянию:

Все мы приматы и гоминоиды.
Будет весело вместе нам.
Возвращённые дети природы
Не будут томиться по зоопаркам и церквям.
Цивилизация — это войны и дороговизна.
Прогресс — это старая забытая радость.
Под прочным знаменем дарвинизма
Орангутарии всех стран, соединяйтесь!

В итоге размышления автора приобретают апокалиптический оттенок — в последнем трактате «Об исходе» явственно прочитывается мысль о том, что, изъяв из своей жизни Бога и подружившись с научно-техническим прогрессом, человечество не достигнет подлинной земли обетованной, двигаясь в прямо противоположном ей направлении:

Вопрос об Исходе и поныне
Бередит подрастающее поколение.
Начиная с Ренессанса, мы опять идём по пустыне,
Только уже в обратном направлении.
Испив образования сивуху
И отведав Просвещения наливной плод,
Мы оседлали прогресса Сивку-Бурку
И скачем задом наперёд.

Используя «масочный принцип», автор, наподобие героев итальянской комедии дель арте, опосредованно выражает свою позицию в тексте, представая перед читателем то в облике прилежного ученика, то площадным Полишинелем, порицающим недальновидность псевдоучёных мужей, то страдающим философом-антиутопистом.

Апокалиптическая тема логически продолжается в следующих за трактатами поэмах, поскольку в сознании Веры Зубаревой всегда

уживаются страстный порыв поэта и рефлексия ученого, которому важно понять долю своей ответственности в общекультурном процессе. Но сделано это с большой долей остроумия афористического толка, которое является ведущим и в трактатах, и в других поэмах.

Квинтэссенция этой рефлексии содержится в особняком стоящей поэме «Милая Ольга Юрьевна». Эту загадочную героиню можно интерпретировать по-разному. Можно, вслед за Н. А. Бердяевым, на которого ссылается Роднянская, назвать её символом объективации литературного творчества, можно по-простому книжной феей, но в определённом смысле это олицетворение авторской совести в её неуспокоенном состоянии, или авторской ответственности «за содеянное», когда живое слово тетрадных записей превращается в стальную литеру книжного фолианта. Как привести к разумному соответствию авторское «я», живое дышащее слово, и объективную составляющую культуры, превращающую любой текст в духовное достояние человечества?

Понятно, что на помощь приходит Лукоморье и стоящий там дуб — аналог Мирового древа, средоточие вселенской гармонии. Вот где полёт авторской фантазии, способной продуцировать новые миры, соединяется с классичностью и универсальностью культурного знания. Не случайно и то, что единожды в данной поэме Вера Зубарева, как бы оговариваясь, называет Ольгу Юрьевну Вольга Рьюена. Это очевидный отсыл к Древней Руси — колыбели русской, да и мировой отчасти литературы. Где, как не в текстах летописей и священных писаний, сакральное слово органически соединяется с объективной исторической данностью о мире? В сущности, то же Мировое Древо — а точнее, Древо Познания.

В конечном итоге злобная Ольга Юрьевна становится милой. Поскольку превращает подмастерье в Мастера, который мучительно ищет Священный Грааль творчества:

Фея моя злая и пугливая.
Свобода мне нужна, а не ей.
Но мне никуда не деться от дуба,
А ей никуда не деться от полок.
И мы продолжаем свой путь, покуда
В стекле чернильницы моей не забрезжит
Мантия рассвета с кровавым подбоем.

Однако поиск эталона — дело совсем не простое, и Вера Зубарева в очередной раз задаётся вопросом, достаточно ли у современного поколения той духовной силы, которая позволила бы ему создавать шедевры наравне с классиками прошлых эпох? Увы, ответ безрадостен. Его мы находим в поэме «Он прискакал». Усиленно пытаясь установить

закономерности развития современного культурного сознания, Зубарева опирается на опыт духовных и культурных исканий прошлых эпох. Бесконечно примеряя, применяя к современности то один, то другой литературный источник, автор вынужден констатировать, что шапка снова оказалась не по-размеру, что когда-то бессмертная книга умирает у тебя на глазах, и обесценивается всё то, ради чего она и была создана. И вряд ли современному читателю будут интересны чувства какой-то деревенской непросвещённой Татьяны Лариной, и найдёт он в этой великой книге только «*холестерин у дяди и жирные пятна в уголках страниц*».

«Современное общество десакрализовано, из него ушёл Бог», — к такому выводу, вслед за Достоевским, Гоголем, Лермонтовым приходит Зубарева. Квинтэссенцией её горестных раздумий и пиком катарсиса становятся поэмы «Реквием по снегу» и «Свеча», посвящённые трагическим событиям, произошедшим в Одессе 2 мая 2014 года. Одесская Хатынь, о которой долго будут помнить её очевидцы, превращается в художественном пространстве Зубаревой в подлинный Апокалипсис. Оттого такими зыбкими, тревожными, чёрно-белыми тонами наполнено повествование, в котором мир лирической героини мучительно расколот, одновременно принадлежа десакрализованному пространству, в котором нет будущего, и всему макрокосму, в центре которого вечным олицетворением гармонии и совершенства стоит дуб Лукоморья. И какими-то незримыми чувствованиями Русалки, запутавшейся в его ветвях-сетях, навеки прикованной к ним, автор ищет себя вне своего земного существования.

Дно кровати — травы и мох,
Пружины корней уходят в подземелья
Снов, застающих всегда врасплох
Поэмы Сознанье, потерявшее бдительность в теле.
Город тикает. Полночь. Свет.
Мина ходиков поджидает бессонницы.
Там, где ты есть, — тебя уже нет,
Хоть одно с другим никак не сходится.

Что касается поэмы «Свеча», то она кажется на общем фоне самой настоящей песней скорби:

Чёрное море
Чёрное небо
Шепчут молитвы
Священник и ребе
Держит мужчина
В разбитом окне

Связку тюльпанов
(Дочке? Жене?)
Чёрное море
Чёрное небо
Чёрная лестница
Чёрного склепа

И всё же художественный мир Веры Зубаревой не является мрачным и беспросветным — она продолжает искать свой Эдем. Точнее, он всегда с ней, он никуда не исчезал, потому что внутри каждого человека всегда уживаются индивидуальный ад и рай. С адом необходимо бороться, а рай доступен каждому, кто не изжил в себе такие качества души, как ирония, чувство юмора, способность общаться «по вертикали» с благими силами, олицетворяющими добро и гармонию. Может быть, поэтому поэмы «Квартал» и «Собакиада» наполнены таким искромётным юмором, а в «Разговоре по душам» героиня обращается к Богу с такой искренней лирической интонацией, что не возникает никаких сомнений — Он её услышал.

А значит, Эдем возможен, и мир будет существовать. Не об этом ли в конечном итоге хочет сказать нам автор? Мне кажется, что именно об этом:

А мой троллейбус всё катит и катит.
Скоро увижу отца на остановке,
прежний город, море вдалеке.
Там я когда-нибудь и выйду,
вздохну глубоко, полной грудью.
А пока помашу им всем рукой.
Не на прощание. Прощания нет.
Есть только вечное движение к Встрече.

Прибой в двух остановках от…

Зубарева В. Между омегой, альфой и Одессой: Трамвайчик-2. Стихи разных лет. — Idyllwild, CA: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2022. — 109 с.

Приходилось ли вам когда-нибудь бывать в Одессе? Хотите ли Вы полюбить этот город по-настоящему? Если да — обязательно приобретите книгу Веры Зубаревой «Между омегой, альфой и Одессой:

Трамвайчик-2». Прочитайте ее полностью — и откройте для себя Одессу, о которой еще не знали. Она станет вашей личной судьбой, отпечатается в сердце «куликовским ожогом», боль от которого непрестанно мучает автора.

Очень трудно, практически невозможно написать о любимом городе так, чтобы «болело» каждое слово, каждая строка написанного. Но Вере Зубаревой это удалось, и тем ценнее кажется этот опыт урбанистического посвящения, который, по словам Евгения Голубовского, «должен целиком, как мегатекст, входить в антологии об Одессе». «Трамвайчик-2» — глубоко личная история, даже исповедь. Композиционно книга выстроена так, что каждый её раздел посвящает нас во всё новые подробности большой человеческой трагедии, кульминацию которой мы видим в поэме «Свеча». Это описание событий, произошедших в Одессе 2 мая 2014 года — событий, которым суждено было стать отправной точкой гражданской войны на Донбассе. По-ахматовски скупо, внутренне сдержанно звучит зубаревский реквием по городу, оставшемуся прежним только в памяти. Но за этой сдержанностью — боль, которую невозможно выразить даже в поэтическом слове:

Город спит под конвоем снов.
Город видит туннели дул.
Город гонят вдоль мостовой,
Чтобы он никуда не свернул…
Слушал плоти сжигаемый зов,
Ликованья победной орды,
И не вышел уже из снов —
Из последней своей беды.
А меня там давно уже нет.
И в окошке моем луна.
И в будильнике ждет рассвет.
А во сне у меня — война.

Напрасно пытается себя обмануть героиня этих строк — она всё ещё там, в этом городе, в тот самый день и час, когда жизнь оказалась расколотой на две части и оставила её наедине с бедой — «с новою жизнью, с памятью прежней». И в то же время она непрерывно в пути, в бесконечном поиске родины — той «земли обетованной», которой уже нет на карте, но без которой жизнь, так же, как звёзды на небе, «не складывается в аккорд».

Образ поезда, везущего в неизвестное, символически появляется в самом начале первого раздела «Невод памяти». Но сколько бы ни забрасывала свою сеть в прошлое лирическая героиня Веры

Зубаревой — улов всегда призрачен, и желанная добыча ускользает от рыбака на дно воспоминаний о городе детства и юности. Остаётся только стать его вечным мифотворцем и каждый раз создавать по-новому, совершая полночное священнодействие на листе бумаги. И постепенно город перестаёт быть городом — он становится отдельным государством, планетой, особым сакрализованным пространством, гармонией, противостоящей хаосу бездумного мира. Отсюда масштабность и эпичность образов, в которых уже всё дышит историей, оживающей перед глазами автора в новых подробностях:

Вот и снова заброшен невод.
Плещется ночь в бухте чернильницы.
Между нами целое небо
Переливается древней кириллицей.
Это я опять причалила к берегу,
Это небо опять растеклось по рельсам,
Это мой трамвай из прошлого века
Наблюдает моё возвращенье из рейса.

Где бы ни находилась Вера Зубарева — она всегда возвращается в свой родной город, точнее, несёт его в себе как священную реликвию и дорогую сердцу память. Он плещется в ней морскими волнами, по которым когда-то плавал её отец, прославленный моряк Ким Беленкович. И если конечный пункт назначения неминуемо должен обмануть ожидания пассажира, если прежнюю, безмятежную и счастливую, Одессу уже не вернуть — всё равно она останется в памяти автора. И не просто останется, а сохранится и преумножится, обретёт множество обличий и имён. Одно из них, самое древнее, — Хаджибей, известное с XIV века поселение (каменный замок, стоянка для судов и порт с примитивными сооружениями), находившееся на берегу Одесского залива, на месте современной Одессы. Вера упоминает это поселение в одном из стихотворений, связывая прошлое и настоящее своей исторической родины, уподобляя её древнему Риму — универсальному образу-архетипу мировой литературы. И через эту устойчивую культурную ассоциацию передаётся мысль о бессмертии и нерушимости вечно прекрасного образа, олицетворения красоты и гармонии. Хаджибей живёт в художественном сознании Веры Зубаревой, становится мифической инвариантной составляющей её родной Одессы, опоэтизированной историей целого народа:

Начинает вечереть.
Камыши ерошит ветер.

Над водою солнца треть,
Под водой его две трети.
Это время кораблей
С маяками ожиданья.
Заполняет Хаджибей
Половину мирозданья…

Даже находясь под солнцем современной Италии, в предместье Рима, лирическая героиня всё равно неизменно возвращается к уже не существующей, но по-прежнему дорогой и единственной родине — Одессе. Любое место на географической карте мира для Веры Зубаревой — всего лишь мостик на тот берег, где она оставила дом, свою историю и, в конечном итоге, саму себя. Так же, как в стихах Бориса Фабриканта — поэта трёх родин, здесь появляется образ корабля, дрейфующего между двух берегов, но неизменно держащего курс только к берегу прошлого, навсегда оставленного:

И восхищалась я: в Италии
На этом самом берегу
Я ль очутилась, я ли, я ли, я!..
И плыл обёрнутый в фольгу
Кусочек жизни в поднебесье
Туда, где нет уже тепла,
Где я была,
Где быть могла…
К далёкой, дорогой…
К Одессе…

Каким бы величественным и прекрасным ни казалось историческое прошлое родного города Веры Зубаревой — всё равно неизменно гармония этого древнего мира перекрывается тревожными сиренами современности, и на первом плане оказывается отнятый когда-то у героини «город-фантом, город-туман», город-призрак, регулярное невозвращение в который превращает и самого автора в нечто иллюзорное, ненастоящее:

Снится Город в дожде.
Снится Город в ветрах.
Отраженье в воде
Разбивается в прах.
Снится Город-туман,
Снится Город-фантом,

Хлещет море из ран,
И рассыпался дом.
Мне его не спасти.
Мне ему не помочь.
Я иду к нему каждую чертову ночь.
И врезаюсь во мглу,
И стою на ветру,
И зову.
И сама рассыпаюсь к утру.

Город, снящийся каждую ночь, пребывающий в вечном дожде, — очевидный отсыл к роману Габриеля Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества». Не случайно и один из разделов книги называется «Сумма одиночеств». Он логически завершается поэмой «Реквием по снегу», подводя некий промежуточный итог в истории, рассказанной автором:

Время заканчивается там, где вода.
Мы спим и движемся вереницей туда,
Где сверху сияющее, а внизу беспросветное,
И будущее пятится в никуда,
И на дудочке древа играет ветром.

Написать такую книгу — значит совершить акт подлинного мужества. Многие ли из нас осмелятся заново пройти по следам былой трагедии? Даже если ожог от неё всё так же саднит и мучает по ночам. А Вера Зубарева вместе со своим читателем проходит этот путь заново — двигаясь из невода памяти к «берегу другому», где «дома и улицы» такие же родные, как люди, жившие здесь, где из памяти всплывают лица и ушедших, и ныне живущих. А в конце неминуемо — «поиск земли» и «песнопение трамвая», звенящего о том, что «больше нет такого города» и впереди лишь «сумма одиночеств».

И всё же автор не теряет надежды и верит в то, что у Одессы будут ещё и другие, более счастливые истории. Как бы там ни было — вход в старые дворики родного города остаётся свободным, а неуклонно движущийся вперёд трамвайчик Веры Зубаревой будет показывать в окне ночные пейзажи в духе Блока, но как всегда окажется там, где даже «оборванный след на песке» выведет к морю и родным берегам. Таков его маршрут, который никто и никогда не изменит:

Перед стихами плохо спится.
Тревожно в мыслях, на душе,
Мелькает жизнь, мелькают лица,

Свет на четвёртом этаже,
Трамвай, набитый до отказа,
Столб на углу (причём тут он?)
Фонарь, что подстрелили сразу
(Ушёл в запой он с тех времён),
Закат на улице Марсельской,
За воробьём следящий кот
И ритм всего — почти вселенский —
Прибой в двух остановках от…

О книгах Бориса Кутенкова

У речи на краю

Кутенков Б. Решето тишина решено: Стихотворения. — М.: ЛитГОСТ, 2018. — 116 с.

Парадоксально, но яркая, современно звучащая и наполненная постмодернистскими аллюзиями поэзия Бориса Кутенкова легко укладывается в установленную Тютчевым формулу XIX века: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?».

Острота поставленного вопроса не только не снимается, а доводится до состояния экзистенциального ужаса и глобальной катастрофы творца, поражённого врождённым косноязычием. Невозможность сказать и выразить красоту мира, пребывая в границах «смертного смысла», необходимость «обживать персональный ад» — магистральные мотивы книги с характерным названием «решето тишина решено».

Вслед за Мариной Гарбер согласимся, что слово «тишина» здесь определяет и устанавливает границы художественного пространства, становится точкой отсчёта и конечным пунктом назначения условного движения лирического героя. Тишина эта, противопоставленная любой форме земного, очевидного существования языка, периодически трансформируется то в родовую тьму, то в потустороннее ничто, то в «отражённый свет». Только внутри этой лакуны возможно подлинное существование речи, которая суть «незашивший шрам» и кровавый порез, с помощью которого творец прорывается из герметически замкнутого пространства в сакральные бреши потаённых, но единственно значимых смыслов. Всё это — поэзия преодоления и самоотрицания. Ни в одном поэте, отдалённом или близком предшественнике, единомышленнике Кутенкова не была так сильно развита потребность заглянуть за грань, содрать со всего явного и видимого кожу, а следом за ней и всё остальное — сухожилия, кости, мышцы, мясо…

Всё то, что мешает прямому общению с истиной и Богом. Всё, что препятствует обретению своей подлинной бессмертной сути, которая есть эфирное вещество поэзии. Потому что поэт — сам воплощённая речь, ничем не связанное и вечное слово как непрерывный акт творения, мостик, зиянье, устремлённость в «долгожданное ниоткуда». И подобным образом утверждается парадоксальная истина: не-быть значит гораздо больше, чем быть.

— Видишь, теперь я — зиянье, земля в огне,
космос в руке, долгожданное ниоткуда;
змейкой, как доллар, сжимаюсь, расту в цене,
некому слышать — вот и пою повсюду;
космос омоет седые мои виски,
так прорастаю — неслышные колоски,
завтра детей принесу в золотом конверте,
именем запишу на осколке моей тоски,
что не бывает смерти.

Как и в случае с творчеством Ростислава Ярцева, мы наблюдаем поэтику колеблющихся смыслов, конструирование такого потустороннего, «лиминального» пространства, в котором важен не факт реализации чего-то, а сама потенциальная возможность иной реальности, будь то язык, звукоряд или творчество в целом. Термин «лиминальный», фактически означающий «межеумочный, пограничный поворотный, вызывающий тревогу» (о чём пишет Дмитрий Воденников), идеально подходит автору этой книги. Пространство любого стихотворения Бориса Кутенкова организовано именно так, что лирический герой, лишённый элементарных земных привязок, практически всегда пребывает в эмбриональной невесомости околоплодных вод своего персонального космоса.

Отсюда так много «небывших братьев» и «нерождённых сыновей». Думается, что это некое alter ego Бориса Кутенкова, его совершенная, пусть даже и не в полной мере реализованная, ипостась, дающая ощущение целостности бытия и гармоничного пребывания себя в нём. Вообще тема материнского первоначала и рождения, а точнее дородового небытия и немоты, становится главным вектором направленности книги. Только в состоянии неявного и смутного «до-рождения» возможна максимальная близость к непостигаемому, находящемуся за пределами привычного земного косноязычия, потому что человек не тождествен самому себе — он синтез всех своих условно допустимых «я». Отсюда свобода выбора и «общения по вертикали»:

По ошибке зашедший на бал счастливых
может верить в стократное «по-другому»,
восставать из мёртвых неторопливо,
притворяться гомо и legens homo,
зависать, как ястреб, посереди-
-не земной вертикали — под ропот грома,
меж неясностью сна и уютом дома,
укрощая хаос расписанного пути.

Но, учитывая дихотомическую организацию художественного пространства в поэзии Бориса Кутенкова, нельзя не увидеть в идее спасительно нереализованной возможности зеркально отражённую в ней мысль об окончательном переходе в вечность. Здесь рождение и смерть даже не антонимы, а чрезвычайно близкие друг другу понятия.

При этом нельзя сказать, что в регрессивно-нигилистской направленности творческой мысли, пытающейся «заглянуть» за пределы «до» и «после», поэт абсолютно одинок и не имеет последователей. Гарбер в своей статье упоминает в числе «отдалённо созвучных» ему авторов Надю Делаланд. Но представляется, что подобная поэтика, рождаясь из недр серебряного века, находит и в современности родственное себе звучание — как в языковом, так и в мировоззренческом плане.

Если говорить о великих предшественниках, то нельзя обойти стороной творческое наследие Бориса Пастернака и Осипа Мандельштама, на чьей благодатной почве «вырастает» звуковой космос Бориса Кутенкова. Здесь подобные влияния проявляются как на уровне интертекста (в образе, например, тонущего в фарисействе мира), так и на более последовательной мировоззренческой платформе, связанной, в частности, с идеей речеговорения. «*И мертвец возвращается в тело вдоль дома и сада, распрямляя остаток пути*» — в этих строках слышатся другие, о «дуговой растяжке бормотаний». Здесь явная перекличка двух поэтов, стремящихся обрести подлинное звучание сквозь преодоление земного, материального.

Если же говорить о современниках Кутенкова, то первым на ум приходит Александр Петрушкин. Этот уральский поэт со своей вполне самобытной картиной мира тоже является последователем мандельштамовской традиции и стремится возродить язык в его первобытном, синкретично-универсальном («довербальном») состоянии. Сам Кутенков в одной из своих статей, посвящённых творчеству Петрушкина, отмечает ключевую особенность его говорения, «*когда речь утрачивает своё вербализующее значение, держась и „выживая“ средствами неясного гула, камлания, звука, интонационного единства*» [*Кутенков Б.* Возвращение из немоты // Урал. № 7. 2011].

Эта формула идеально подходит и автору указанной цитаты. Будучи поэтом-заклинателем языковой материи, поэтом-шаманом, превращающим творческий акт в обряд сакрального перерождения, Борис Кутенков такой же бесшовной нитью, как и его уральский собрат по перу, соединяет границы абстрактного и материального мира, воссоздавая недискретность и текучесть мироздания. Разница же двух означенных поэтик заключается в том, что у автора книги «решето тишина решено» последние земные оплоты рушатся, оставляя только «слух, открывшийся настежь до боли ушной», «невесомую речь» и «голосовую тьму»:

назначь голосовую тьму
пределу моему,
чтоб звук, родившийся из тьмы,
несущийся во тьму,
ответ на оркестровый сбой,
на «невозможно быть собой»,
на день у времени взаймы, —
и был ответ всему.

Речь как единственная форма бытования имярека, творца, становится и единственной формой бессмертия, «птичьим метаязыком», более отвечающим за внутреннее речеговорение — тот самый «обживаемый персональный ад». И так же, как в поэзии Петрушкина, текст организуется здесь далёкими от очевидного словесными рядами, в которых происходит семантическое сближение внешней и внутренней речи. В какой-то момент границы становятся непроходимыми: невозможно определить, где именно речь автора обращена к читателю. Скорее она обращена к самому себе и в целом ни к кому конкретно: это некий поток энергии, духовная эманация творца, кратковременный выход в «золотую прореху музыки». Это те самые моменты, когда пигмей «с беззащитною дудкой внутри» становится творцом, а его музыкальный инструмент — органом.

Кажется также весьма ценным наблюдение Марины Гарбер о «звуконаполненности» поэзии Бориса Кутенкова. Абсолютно всё в книге, включая название и композицию, представляет собой некое зашифрованное послание, организованное по законам музыкального жанра. Решето тишина решено — сочетание этих слов поражает неожиданной симметрией, звуковым соположением, и рождает, вслед за аллитерацией буквы «ш», звукообраз тишины. А вслед за этим акустически оформленным образом возникают и все остальные: названия трёх разделов как будто складываются в единую повествовательную синтагму, логическую линию авторской мысли, которая лишь условно прерывается внутри поэтического монолога: *«если б не музыка прерванным словом за всё что не доплыть»*. Такая недискретность в полной мере соответствует поэтике Кутенкова, близкой потоку сознания. Это единый синхронистический акт, выплёскивание наружу «подсознанки» с характерным для неё пренебрежением к делению на интонационно-смысловые составляющие. Пунктуационно тексты организованы так, что нередко мыслятся как одно большое предложение, в котором запятые, тире и скобки либо отсутствуют, либо являются способом оформить спонтанно возникший диалог, отделить внешнюю речь от внутренней. Кстати, эта внутренняя речь (метаречь) чаще всего выделена в текстах курсивом. Тут нет

ничего лишнего, случайного — всё работает на главную цель, которой можно считать обретение голоса, музыки в себе — это «бессвязное бормотание» есть ключ, отмыкающий подлинный звук.

В целом всё в этой поэзии организовано разного уровня повторами: звуковыми, лексическими, синтаксическими. Однако это не только линейное соположение языковых элементов — здесь в равной мере задействованы синтагматика и парадигматика, соположения и противопоставленности, взаимоисключения и тождества. Таково мышление самого автора, выстраивающего художественное пространство по законам антиномий и отдалённых ассоциаций. В итоге рождаются гибридные метафорические образы — неологизмы: «дымящийся воздух речи», «скольженье поверхностных ран», «бескровный грифель молчания», «сорная речь-ограда». Возникает царство «безграничной проходимости слова» с разнонаправленным обменом значениями и свойствами:

Два пути у всякого: сорная речь-ограда,
холмик трын-травы, непролазица, бурелом,
или — ужас земной оглядеть из рая,
правды в рот набрать, красоту затаить о нём.
Так — молчанья бескровный грифель острей заточен,
так — отчётливей счёт, если в Отчих объятьях — дом;
что за правду, сестрица, узнала о здешней ночи,
что за тайну узрела, взлетев над родным гнездом?..

Если применять к поэзии Бориса Кутенкова собственно музыкальную терминологию, то можно сказать, что единство звучания и художественного замысла достигается здесь благодаря наличию основной темы-увертюры и множественных её вариаций. Интерпретируя самого себя, автор «скрепляет» поэтическую материю своеобразными контрапунктами — единовременно звучащими сквозными темами — и повторяющимися из текста в текст магистральными образами: «обживающий ад языка», «родовая тьма», «золотая прореха тишины», «цепная речь», «персональный космос» и т. д.

Нажимая на эти образы, как на клавиши, автор заставляет звучать свою поэтическую вселенную. И пусть кому-то подобная музыка покажется диссонансом, но и в ней, предельно абстрактной и отвлечённой на первый взгляд, слышны ритмы своего времени: «удары над луганской тишиной», «елабужские сени в день воскресный». Нет, автор не глух и не безразличен к окружающему миру — просто он, будучи творцом, обречён переводить его на язык собственных нот. Ведь у каждого они свои. Просто слишком обострён его слух, улавливающий ультразвуковые волны вселенной, которые и есть подлинная поэзия.

Поэтому и обречённо, и одновременно жизнеутверждающе звучит унаследованная им от Пушкина мысль о собственной миссии: стоя «у речи на краю», слышать то, чего не дано услышать другим:

с тех пор как высший вместо языка
мне грамоту вручил сродни китаю
читаю смерть в сосудах старика
в любом ребёнке тишину читаю
с тех пор как вынул прежнее ребро
и новое вложил дурному сыну
в словах иуды слышу серебро
сад гефсиманский вижу и осину
удары над луганской тишиной
елабужские сени в день воскресный
счёт ложек перестук земной
зыбучий нараспев песок небесный
речь бисерна песка припасено
для всех часов для решета и ветра
а песня промах цска зеро
но знает у ворот первей всего
что спросят и на что ответит

Проснуться к человеку

Кутенков Б. Память so true / Сост. Е. Перченкова; послесл. А. Мошкова. — М.: Формаслов, 2021. — 108 с.

Новая книга Бориса Кутенкова «Память so true» продолжает темы и традиции предыдущего сборника «Решето тишина решено». В частности, остаётся сквозной мотив творчества и творца, обречённого на косноязычие в мире «смертных смыслов», сохраняются и трансформируются образы-маячки, краеугольные камни художественной картины мира автора: «дородовая тьма», «обживаемый персональный ад», «сын и отец», «мать» и т. д.

При этом фокус зрения смещается в сторону темы, избежать которой не удавалось ещё ни одному поэтому, особенно экзистенциального толка. Это попытка заглянуть «по ту сторону» бытия, в запретную зону, где все видимые формы материи преобразуются в нечто иное и обретают сакральный смысл. Алексей Мошков, автор послесловия к книге, очень точно подмечает главную характерную особенность художественного

мышления Кутенкова: «*Сделать смерть предметом своей рефлексии — ныне звучит как подвиг. Борис Кутенков посвящает смерти целую поэтическую книгу…*».

Действительно, тема творчества отступает, краски сгущаются, и смерть, тождественная Богу, начинает звучать со страниц книги-реквиема. Казалось бы, абстрактная мировоззренческая категория должна окончательно вместить конкретику и превратить аутентичное художественное пространство книги в непознаваемое запределье с затемнёнными зонами смыслов. Но этого не происходит — напротив, в границах философии и поэтики, ориентированной на универсальные общечеловеческие категории, начинает наиболее отчётливо звучать голос времени. Как рафинад в стакане чая, сиюминутные образы-маркеры современности, растворяются в звуковой полифонии текста и при этом «заземляют» лирического героя, отводят ему определённое место в системе пространственно-временных координат. Состояние безотчётной тревоги — доминанта звучания нынешнего времени, оттого поиск автором Бога в изменчивых, нередко поверхностных атрибутах эпохи становится категорическим императивом, формой перманентного риторического вопрошания. И неожиданно по-новому в контексте этой авторской религии раскрывается суть вещей, и Земфира*, подобно чёртику из шкатулки, «выпрыгивает» из многослойного поэтического образа:

я тебе, всё тебе, я тебе… что Тебе тогда:
вновь соседей убить, апельсины свои и песни;
есть ли Ты, есть ли здесь, в этом дёгте труда, труда;
если есть — на глазах появляйся, умри, воскресни.

«Остранение» привычных, будничных понятий, «срывание» со слов ярлычков навязанных смыслов, за которыми таится непостижимая глубина — таков ключевой механизм авторской речи Бориса Кутенкова.

Уже упомянутый процесс художественного «заземления» связан в книге и с вопросом самоидентификации, обнаружения в оригинально звучащем голосе интонаций, унаследованных от прошлой и нынешней традиции. Литературные предпочтения автора, равно как его художественно-эстетические ориентиры, проявляются в тексте по-разному — на уровне конкретных упоминаний, шифровок, кодов или даже общей концепции произведения, трансформирующего уже имеющийся в культуре образ. Тексты Кутенкова музыкальны, полифоничны и вариативны — автор «перепевает» на новый лад и самого себя, и своих

* Земфира Талгатовна Рамазанова по решению Минюста РФ внесена в реестр иноагентов.

современников, и даже великих предшественников. Кавер-версией лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу», к которой логически добавляется традиционная тема пророка, становится один из лучших текстов книги «ночь темна словно речь айзенберга»:

чтоб дорогу в бессмертье топтали с утра муравьи
и безумье стелила к обеду небесная рита
мне бы выстрел в горах только чтоб не свои не свои
мне бы время моё же но рана светла и открыта
чтобы стал я подводное знанье всеслышащий слой
ах какая мы рыба от смерти скользящая сами
видишь тело моё так прочерчено пулей незлой
что уже я певучая сила с тремя адресами

Создатель книги — виртуозный портной. Он так изящно перекраивает «старую одежду» хорошо известного текста, что за новой блестящей подкладкой открывается иное содержание, а сам текст обретает право на бессмертие. А имена дорогих сердцу Кутенкова современников транслируются чуть ли не в каждом произведении, очерчивая путь его творческого становления. Преодолевая сопротивление золотому веку, через традиции века серебряного, автор устремляется к гронасовскому льду, седаковскому мелосу, тёмной речи Айзенберга и звуковому космосу Аронзона. Но в итоге из этой многоголосицы вырастает глубоко личный и сугубо индивидуальный авторский голос.

То, что в числе прочего выделяет автора среди остальных, касается сферы его творческих и философских интересов. Каждый текст — это процесс пристального самообнаружения и непрерывного всматривания в лики смерти. В книге огромное количество посвящений самым разным людям: Вязмитиновой, Началовой, Полетаеву, Сомову и т. д. Каждая смерть, наступившая по разным причинам, в том числе и сознательная, становится предметом тщательного изучения. Особенно автора беспокоит момент мистического перехода из одного состояния в другое, когда любая материальная форма становится чем-то иным, не тождественным самому себе. Вообще вопрос самоидентификации и изначальной нетождественности формы своему подлинному содержанию становится краеугольным камнем кутенковской философии. Обнаружение скрытого в явном, неочевидного в очевидном, близкие буддистским идеи о перерождении и возрождении в новом качестве превращают поэтический материал книги в наполненное рефлексией священнодействие с точками катарсиса и мистического прозрения. Так «тёмное спит в отмороженном слове», так «в груди болит лицо отца», и старая сущность «просыпается» к новой:

просыпается мёртвый, ресниц его поперёк
женский голос журчит — и торопится, словно снится: —
это ты меня создал, создал и не сберёг,
это ты не в себя поселил меня лет на тридцать…
ты другой — темнота после взрыва, бесплотный дух,
между рёбер сожжённых такая темнеет глина,
что легко сотворить сыновей — семерых ли, двух,
позабыть о беде, сотворившей большого сына...

Смерть — не что иное, как выход к Богу. Она сама Бог, поскольку выводит человека за границы допустимого, открывает в нём лишенную земных привязок ипостась творца. Две эти категории, наряду с образами отца, уподобленного ему сына и матери, носительницы дородовой тьмы, определяют художественную и мировоззренческую составляющую книги. Являясь мастером непрямого высказывания, Кутенков отказывается от открытого диалога с читателем и выстраивает пространство поэтического текста исключительно по вертикали. В итоге лирический герой оказывается вовлечённым в систему сложных и нередко драматичных отношений со своим божественным братом-двойником: это и вечный конфликт, и процесс экзистенциального примирения с вечностью через осознание блага смерти, дарующей свободу от всяческих границ. В том числе и свободу творчества.

Реальная жизнь — это сон, в котором каждый рано или поздно должен проснуться к человеку — но не к земной, а к лучшей его ипостаси, которая есть часть творца и высшего замысла:

где екэбэшный свет над сыном и отцом,
гори, гопацкий нож, нестрашный и довольный,
и, к небу колыбель повёрнута лицом,
с улыбкою глядит, как бог высоковольтный, —

там всходит белый сон, пусть будет сон глубок,
там плыть недалеко — от дома и от дома,
немного подремли, пусть смотрит детский бог
в непьющие глаза убитого артёма;

крадётся с тишиной, не с бритвою в руке,
в нестрашный вторчермет, сквозь медленную мекку;
поспи, ещё поспи от смерти вдалеке,
от человека спи, проснёмся к человеку...

О книгах Марии Затонской

Вид из окна своего купе

Затонская М. Дом с птицами. — М.: Эксмо, 2020. — 128 с.

Книга молодого автора Марии Затонской начинает серию «Новые стихи — поэтическое лицо России». Эта «поэзия открытия», знакомящая читателя с образом мыслей ещё совсем юного поколения, по словам Дмитрия Быкова*, «может быть, единственное, что останется от нашей сегодняшней литературы».

Действительно, читая небольшой по объёму сборник стихов, почти на физическом уровне ощущаешь словесную упругость молодого, но уже уверенного в себе поэтического голоса, свежесть художественного взгляда на мир. Это позиция человека, только начинающего свой жизненный путь, но при этом обладающего способностью на генетическом уровне улавливать тонкие связи внешнего и внутреннего, духовного и материального — сшивать мир бесшовной нитью бытового и сакрального.

Затонская не просто пишет стихи — она честно и открыто рассказывает читателю свою глубоко личную историю, в то же время неотделимую от истории человечества. Кажется, что в своей книге она проходит сложный путь духовной эволюции — от ещё не рождённого эмбриона до высокоорганизованного существа, чья жизнь не умещается в границах материального, бытового, неизбежного. Отсюда обречённый взгляд «внутреннего ребёнка», который не может смириться с законами природы и неумолимо дряхлеющего тела.

Мысли о смерти и угасающей плоти наряду со стремлением к освобождению духа выражаются у Затонской в органическом единстве формы и содержания. Свою внутреннюю вселенную, способную оживить пустоту и всё вокруг наполнить смыслом, автору проще всего выразить поэтикой свободного, не обременённого традиционной грамматикой верлибра. И эта весьма непростая поэтическая ткань с лёгкостью покоряется молодому поэту — он «плавает» в ней, как зародыш в материнских водах, ощущая родственность среды.

Характерная черта поэтики Марии Затонской — амбивалентность, биполярность мышления и, как следствие, диалогичность высказывания. Две субстанции — душа и тело — становятся самостоятельными героями книги, вступают друг с другом в вечный диалог. Мы

* Дмитрий Львович Быков по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов, а также в перечень террористов и экстремистов Росфинмониторинга.

периодически слышим обращённость автора к своей альтернативной, более совершенной ипостаси — к той себе, которая рождена из стихии воды и сама этой стихией является, утверждая условность и ненужность рамок материального мира. Эту себя лирическая героиня Затонской стремится не потерять, сохранить в себе как высшую ценность и начальную точку отсчёта личного мироздания:

По камушкам пройденного пути
сможет меня найти
я та, что сейчас просыпается в материнской воде…

Та «витальная сила», о которой пишет Олег Демидов в предисловии к сборнику, по сути, есть стремление автора дематериализовать телесное и облечь плотью, наделить видимостью и осязаемостью духовное. Этим объясняется нелюбовь поэта к существительным — их она старается заменить абстрактными определениями среднего рода: «человеческое», «золотое», «шуршащее» и т. д. Уход от конкретного, предметного в сторону отвлечённого, неявного — для Затонской единственный путь постижения по-настоящему ценного, важного в человеке. Замкнутость физической формы — только видимость, за пределами которой находится подлинная жизнь. Поэтому одно из самых высоких человеческих чувств — тоска по стихии внутри себя.

Это не тебе неисчерпаемо грустно,
это в тебе вода болит,
моря ищет.

И поскольку всё самое важное находится внутри человека — он становится мерой всех вещей, духовным средоточием вселенной. Такому принципу, вполне в духе гуманистических идей эпохи Возрождения, следует Мария Затонская, чья любовь к людям не является показной, нарочитой. Напротив, она продиктована глубокой убеждённостью в том, что вне человека «*ничего и нет, даже комнаты, в которой свет из незашторенного окна…*». Оттого так страшны смерть и физическое разрушение — тогда созданные в голове героини «голоса и образы выключатся», и одним миром, одной планетой на земле станет меньше.

Важно сохранить в себе нечто неподвластное распаду — своего внутреннего ребёнка, бесконечную синеву неба «со всем его светом», или хотя бы «тонкие ниточки-паутинки», «золотые пылинки» и, конечно же, «воду», из которой всё рождается.

В художественном сознании Затонской как будто присутствует особый механизм, тумблер-переключатель, способный увести читателя от бытового, повседневного к инобытийному, надмирному.

А начинаться всё может с каких-то незначимых бытовых подробностей, но в итоге они перерастают в нечто такое, что делает нас, приземлённых, мелочных, слабых, бессмертными и неуязвимыми, почти богами:

Человек это тысяча мелочей:
одежда, еда, канцтовары, книги —
так, с миру по нитке,
и ты наберёшься,
выйдешь ко мне в свистящую осень,
в мои распахнутые кленовые крылья.

И всё же, при всей оригинальности мировидения молодого поэта, автора данной книги, одновременно прощупывается та почва, та духовная надстройка, из которой всё вырастает: это мировая литература и культура, мотивы Достоевского, Толстого, тютчевское «всё во мне, и я во всём».

Явленность «всего во всем» и всего в человеке, наполненность и опустошённость — пожалуй, главные категории в художественной системе Затонской. Человек — это, по большей части, не физическая, а духовная субстанция, обладающая свойством текучести, даже перетекаемости из одной формы в другую, из границ земного бытия в чью-то другую жизнь. И пока мы любим — мы несём на себе печать присутствия в нас тех, кто нам дорог. Это и есть секрет бессмертия. Такова логика размышлений автора:

В общем-то человек есть образ самого себя,
Потому не важна угловатость и худоба,
потому моё присутствие не важно —
только твоё присутствие важно,
потому что если не ты, то от меня
не останется ни образа, ни меня.

Человек никогда не уходит насовсем, но чтобы это понять, очень важно сохранить особый угол зрения — взгляд из вагона своего купе, который, по сути, является точкой отсчёта самой жизни в её начале. Мария Затонская смотрит на мир из окна поезда так, как зародыш мог бы с любопытством оценивать происходящее изнутри плаценты. Поэтому авторский голос, как в морской раковине, кажется слегка приглушённым, скрытым за шумом воды — той самой, которая вечно тоскует по океану:

Прижалась ухом к окну своего купе.
Сначала мир подрагивал и скрипел,

потом я услышала, рельсы начали петь…
И я заметила,
что меня во мне больше нет,
что я вся снаружи,
а внутри — пустота, широта, свет…

Пока ускользает мгновение…

Затонская М. Миниатюры: Книга стихотворений. — М.: СТиХИ, 2021. — 48 с.

Поэтическая брошюра Марии Затонской, выпущенная издательством «СТиХи», в серии «Сингл», продолжает развивать ключевые темы книги «Дом с птицами». Мир автора узнаваем и самобытен, и в нём по-прежнему доминирует идея человека как меры всех вещей, средоточия духовных ценностей. В сущности, никого, кроме человека, его бессмертно-смертной природы, в поэзии Затонской нет, его присутствие ощущается во всём. Заполняет собой атмосферу. «*Я — это лица, в которые вглядывалась*», — позиционирует себя автор с самой первой строки книги. Уже здесь заданы основные «параметры» лирической героини — она мистический наблюдатель, несущий на себя духовные отпечатки чужих жизней, осознающий, что и сам является чьим-то отпечатком. Человек, явленный в человеке, сохранённый в нём как нечто уникальное, неповторимое — главная тема и ключевой тезис «Миниатюр».

Автор пристально, в упор, смотрит в лица случайных прохожих, как будто не видя их физической оболочки, изымая из неё экзистенциальное содержание. Это особое созерцание жизни — «из тех пределов», где земная система ценностей не имеет уже никакого значения:

женщина тонкая тащит свой чемодан,
пухлые губы, глаза раскосые,
такая привычная для кого-то,
что не различить черты.
И всё-таки было, было:
снег летит, свет падает на одеяло.
Наверное, так только мать на неё смотрела...

Прозревание вечного в сиюминутном, сакрального в повседневном, исключительного в обыденном — таков вектор авторской «человечности», способной «различить черты», скрытые от окружающих, увидеть

духовную ипостась даже в самом непритязательном внешнем облике случайного человека.

Все стихи «Миниатюр» — облачённые в форму верлибра коротенькие зарисовки из реальной жизни, нередко из прошлого лирической героини Затонской. Значимо то, что картинка, нередко вполне заурядная, внезапно становится масштабной и объёмной, как будто на заднем плане сцены открываются внутренние кулисы. Зритель, вслед за автором, попадает в зазеркалье, наблюдая, как материальный мир преобразуется в пространство универсальных значений. Достаточно мельчайшей детали — какой-нибудь ветки сирени над лысой головой техника Ивана Петровича. И вот он уже не техник, а часть мироздания, мельчайший атом ускользающего мгновения, в котором он обессмертил своё существование:

Техник из ЖЭКа Иван Петрович
слушал апрельских птиц
от дома к дому,
снимал показания счётчиков,
топтался в луже в резиновых сапогах,
изучал отражение:
синий бушлатик, чистый такой,
чёрная шапка на лысине, вот
скоро сирень над головой
расцветёт.

Амбивалентность бытия и диалогичность — ещё две важные характеризующие черты творчества Марии Затонской. В «Миниатюрах» она не просто открыта для разговора с читателем — она вступает в своеобразную полемику с самой собой, сравнивая себя прежнюю и нынешнюю:

У Маши из девяностых
юбка жёлтая, в пёстрые васильки.
Качели подбрасывают коленки,
дедушка охает: «высоко летаешь»
и поправляет кепку.
Она с каждой минутой от меня всё дальше —
уносится на самолёте времени

Главный онтологический вопрос, на который лирическая героиня пытается ответить в книге — что в ней самой является временным, подверженным тлению, а что сохранится как часть бессмертной, нетленной субстанции? И получается, что старые платья, сшитые «из бывшего

мужа», «поисков психолога», «странных товарищей», «любовника, о котором и вспоминать неудобно», неизменно устаревают, становятся «не по размеру». «Неужели голой теперь оказаться нужно», — на этот риторический вопрос, как будто брошенный автором в зал, находится ответ. Не просто нужно, а иногда и необходимо, потому что именно тогда в человеке обнажается главное — то, что освобождает его от неизбежных ошибок, временных привязок, ничем не примечательных, одинаковых внутри самой героини «сосудов человеческой жизни». Пусть это главное эфемерно, почти неуловимо, текуче и зыбко, но только оно неподвластно распаду, только в нём человек способен сохранить свой неизменный облик.

Что же это? Что остаётся в нас незримым присутствием другой жизни, и чем мы сами становимся для людей, близких или чужих? Ощущение полёта, «светло-зелёный звон истончённых крыльев», «или отзвук какой», или просто внезапная вспышка памяти.

Единственная сила, делающая память долгосрочной, сохраняющая «человека в человеке», — это любовь. В книге Марии Затонской любовь, понимаемая как особое свойство души, делает даже самое хрупкое существование неуязвимым. Поэтому так важно не забыть, не утратить память о том, что действительно дорого:

Страшно, что я тебя забываю
в шуме дороги нелётной зимней,
в голосе диктора из магнитолы,
иногда только
или отзвук какой напомнит,
или мужик, мнущийся у светофора,
который в зеркале заднего вида
всё отдаляется,
отделяется,
превращается в точку.

В жанровом отношении поэтические зарисовки Марии Затонской немного напоминают японские хойку — в них та же созерцательность, тот же нарочитый уход от каких бы то ни было умозаключений. Есть только жажда жизни, пристальное вглядывание в неё, озирание «земных окрестностей», за пределами которых — особое пространство, отождествимое разве что с белизной строки. Потому что всё самое интересное происходит там, где начинается слово, строка, творчество — ещё один залог человеческого бессмертия.

В сущности, весь мир — это текст, который, нам, осознающим себя неотъемлемой его частью, предстоит читать всю жизнь. Главное — пра-

вильно понимать язык ускользающих мгновений, сиюминутность которых лишний раз подчёркивает постоянство мира в его изменчивости и становится залогом новой бессмертной строки:

Пока ускользает мгновение
коварно, в приоткрытую форточку,
чтобы стать скамеечкой, детской площадкой,
слиться с Иван-Иванычем, семенящим
за своим внуком и звоном велосипедным, —
издалека крадётся ещё одно
про травинку, найденную в кудряшках мальчишечьих,
как случайное слово, которым вот-вот начнутся стихи, —
только бы не исчезло,
только бы снова возникло.

О книгах Виктора Есипова

Солнце в паутине ветвей

Есипов В. Не вечер. — М.; СПб.: Нестор-История, 2021. — 88 с.

Излишне придирчивым критикам поэзия Виктора Есипова может показаться незамысловатой, слишком очевидной и лишённой многоуровневого смыслового подтекста. Сейчас в моде сложность и предельная размытость лирического героя, почти не видимого за частоколом аллюзий и метафор. Но лирический разговор «от сердца к сердцу» никто пока не отменял, потому что отсутствие прямого диалога с читателем означает и отсутствие чего-то важного в работе автора — душа останется пустой, если не дать ей духовной пищи. А стихи Есипова подкупают искренней, тёплой интонацией, которая сейчас сродни музейной редкости.

Как отмечает А. Климов-Южин, автор предисловия к новой книге московского поэта «Не вечер», *«Виктор сумел сохранить в себе естественность и непосредственность, пройти мимо пафосности, виньеток и завитков, быть ясным»*. Действительно, ясность делает стихи Есипова прозрачными и светлыми, похожими на раннюю осень — время сезонного перехода, когда тепло потихоньку уходит, а природа ещё полна очарования нежной и мягкой зрелости. Каждое стихотворение сборника — своего рода опыт, лично пережитый автором. Здесь нет ни тени морализаторства, ни полунамёка на какое-либо навязывание мыслей читателю — есть только взгляд стороннего наблюдателя, любящего жизнь, неравнодушного ко всему, что в ней происходит, способного запоминать и впитывать мельчайшие детали. В такой позиции есть нечто от философии китайского мудреца-хайдзина. Даже в рутинном, повседневном он находит нечто, определяемое в японской эстетике понятием югэн — *«скрытая красота», «таинственная красота»*.

Так и автор книги, уверенный в том, что, несмотря на свои преклонные годы, ещё далеко «не вечер», не утруждает себя и читателя излишней рефлексией, а просто непрерывно и по-детски удивляется тому, что видит вокруг. Стоит ему только выйти на улицу — и тут же начинается непрерывный, увлекательнейший диалог с миром, полным открытий и тайных знаков:

Выходишь с собакой в заснеженный город,
повсюду мигают огни светофоров,
огни светофоров, зелёный и красный,
как звуки сменяются — гласный, согласный,

как будто какие-то пишутся фразы,
а может, не фразы, а прямо приказы,
да нет, не приказы — тревожные знаки,
как вспыхнут порою в глазах у собаки,
как огненный всполох в окне у соседа…
И длится, и длится ночная беседа.

Такова парадоксальная особенность стихов Есипова — по форме они традиционны, но по сути это хокку, моменты выуженных из повседневности «мистических прозрений». О чём бы мы ни читали в книге, мы всегда представляем себе автора — человека деятельного, активного, пребывающего в движении. Вот он идёт по улице с собакой на поводке, вот заглядывает мимоходом в окно чужого дома, вот «стоит у перехода» в ожидании возлюбленной, а вот забегает в пекарню, чтобы «украдкой взглянуть на Марию и взять капучино с собой». И есть в такой насыщенной, но неторопливой жизни горожанина какое-то особое очарование — как если бы кто-то открыл тебе секрет простого счастья посреди бесконечной суеты. *«Жизнь — это большая загадка, и дурак тот, кто тратит время на её разбор, потому что, пока он вникнет в суть, жизнь пройдёт у него между пальцами»,* — невольно вспоминаются слова Гарина-Михайловского. Так же думает и Виктор Есипов. А ещё он понимает, что жизнь не вечна, и значит надо любить её ещё сильнее, превращать в праздник даже самый обычный, будничный эпизод:

Когда дожди пойдут на даче,
когда случится эта грусть,
я не в расстройстве и тем паче
бежать в Москву не тороплюсь,
сижу уютно под навесом
с айфоном, с чашечкой глясе
и слышу шум машин за лесом,
спешащих к Минскому шоссе.

Такая «уютная» лирика дарит ощущение надежды и умиротворения — несмотря на то, что она «возрастная». Автор, будучи неисправимым оптимистом, всё же ощущает груз своих лет, поэтому его художественный мир наполнен не только образами настоящего (природа, собаки, городские пейзажи), но и прошлого — чаще всего, воспоминаниями детства и юности. Воспоминания не просто вспыхивают в памяти — они как будто проступают сквозь реалии современности, когда автор с методичностью экскурсовода начинает заново «изучать» архитектуру и географию родного города — и знакомого, и незнакомого:

А этот с башенкою дом
у Маяковской на Садовой,
он был когда-то мне знаком,
я в нём встречал однажды новый
какой-то год: бокалов звон,
благожелательные тосты
звучали в такт, я был влюблён,
и отношенья с ней не просты…

Воспоминания для Есипова — не тяжкий груз и не какое-то непосильное бремя, а источник вдохновения и сил. Особенно если они приходят во сне и хотя бы ненадолго возвращают автора в самые счастливые дни его жизни. Так образ приснившейся возлюбленной способен дать поэту ощущение редкого и подлинного счастья, превращающего зиму в весну и лето:

Иду, себя не узнаю
и сам себя не понимаю,
ведь время по календарю
ещё далёкое от мая,
откуда — ирисов букет
и лад в душе, скажи на милость,
и талый снег, и яркий свет?
Да это ты опять приснилась…

И ещё об одной особенности поэзии Виктора никак нельзя умолчать — удивительная внимательность лирического героя ко всему вокруг, к тому, что для многих может показаться незначительным и мелочным, незаметным в потоке городской суеты. Автор, почти всегда пребывающий в движении, способен в то же время остановиться возле куста акации и, подобно сказочнику Андерсену, «прочесть» его историю, а потом передать её читателю в поэтической форме:

Куст акации у магазина,
жёлтым цветом усеянный весь —
за машиной мелькает машина,
и снующих прохожих не счесть.
О посланник далёкого юга,
жарких полдней, раскатистых гроз —
не страшны тебе больше ни вьюга,
ни прессующий ветви мороз…

«В поле зрения» автора всегда непременно что-то возникает, будь то объект природного мира, часть городского пейзажа или же предмет домашнего застеколья. Абажур под потолком, старинный шкаф, вышедшая с хозяином на прогулку такса, шум дождя за окном, прилетевшие после зимы грачи — всё это доказательства того, что жизнь продолжается, всё идёт своим чередом, а значит, имеет смысл. И лишь одно слегка омрачает сердце неисправимого оптимиста Виктора Есипова — осознание того факта, что однажды «безжизненно белый пикап», забравший навсегда его соседку-ровесницу, приедет и за ним. В моменты подобных раздумий автор как будто изменяет своему оптимизму, становится настороженным и угрюмым:

Утро, дверь открыта в сад,
яркий свет, внезапный взгляд
в зеркало передо мной —
я совсем, совсем седой.
Сколько мне осталось лет
видеть дней кордебалет,
лет и зим круговорот —
пять, а может быть, лишь год?..

Однако поэт не даёт воли унынию — он продолжает жить, дышать, ходить по земле, радоваться каждому дню, смотреть на небо. В итоге от ощущения трагической неизбежности конца остаётся только лёгкая грустинка. Так солнце, запутавшееся в паутине ветвей, даёт не ощущение нестерпимой жары, а приятное тепло, которым создатель книги «Не вечер» щедро согревает душу читателя:

Когда идёшь, любуясь небом,
забот земных спадает груз —
пусть это выглядит нелепым,
всё ж намотай себе на ус.

Троллейбус номер два

Есипов В. Перед мраком. — М.; СПб.: Нестор-История, 2022. — 148 с.

Новая книга Виктора Есипова объединила в себе дыхание двух эпох, и в этом её своеобразный парадокс. С одной стороны, сюда вошли стихи 2020–2021 годов, то есть характерная для автора поэзия мирного

времени, с налётом романтики и лёгким оттенком ностальгической грусти. В то же время название — «Перед мраком» — рождает настроение тревожного ожидания, моментально отсылая к февральским событиям прошлого года. Автор, по его собственному признанию, оказался в ситуации выбора: «*или забыть про эти стихотворные свидетельства мирнотекущей жизни, или как можно быстрее опубликовать их*».

В итоге читателю была подарена возможность окунуться в мир авторских раздумий и воспоминаний, ещё не омрачённых недавними событиями, когда внезапно заговорившие пушки стали диктовать поэтам совсем иные строки. И всё же переломная эпоха неизбежно создаёт вокруг себя ореол всеобщего неблагополучия, ощутимый ещё до прихода трагедии. Так и в стихах Есипова периодически возникает «предощущение грядущего катаклизма», поэтому довоенная лирика неожиданно обретает совсем новое, актуальное, звучание:

Картинке мирной вопреки,
ревя, проносятся над лесом
из Кубинки штурмовики,
как будто гонятся за бесом…

Машина катится, пыля,
к шоссе дорогой полевою…
И будто замерла земля
опять меж миром и войною.

Выход в свет подобной книги «мирных стихов», именно в условиях совсем уже не мирных, представляется довольно любопытным и даже общественно важным явлением. С одной стороны, поэзия Виктора Есипова отсылает нас к общечеловеческим ценностям, временно отодвинутым на второй план. С другой — в пространстве этой поэзии неожиданно открывается нечто новое, свидетельствующее об особой авторской интуиции, о тонком ощущении своей эпохи, даже в границах чего-то вневременного.

Если же абстрагироваться от общественно-исторического контекста, то можно выделить в поэзии Есипова неизменные интонации и мотивы, сквозные образы, характерные особенности. Вспоминая свою рецензию, посвящённую книге «Не вечер» (2021 год) и сравнивая её с новым сборником, отмечу всё те же, свойственные автору черты, в числе которых естественность и простота, искренняя и тёплая интонация, склонность к лирическому разговору «от сердца к сердцу». Излюбленные темы Есипова понятны и близки каждому читателю: это простая радость жизни, любовь и расставание, детство и юность, жизнь и смерть.

Это и пронизывающие всю книгу городские мотивы, связанные с тихой, размеренной, но насыщенной каждодневными маленькими открытиями жизнью наблюдателя и созерцателя. Действительно, автора, периодически оказывающегося во власти воспоминаний, отличает очень светлый и оптимистичный взгляд на мир, внимательность ко всему вокруг, способность видеть в каждом, даже на первый взгляд незначительном, явлении что-то чудесное и неповторимое.

В этой поэзии нет ни тени назидательности — она так же естественна, как сама жизнь. Это подчёркивается даже в названиях разделов книги: «Перед мраком» и «Годовые кольца» («Зима», «Весна», «Лето», «Осень»). Здесь есть очевидная авторская логика: перед мраком просто была жизнь, текущая по своим естественным, природным, законам, ничем не омрачённое человеческое счастье. Разве что мысль о скоротечности бытия нервом-пунктиром проходит сквозь всю эту летопись дней.

Образ автора, по сути своей хайдзина, превращающего стихи в «*моменты выуженных из повседневности мистических прозрений*», возникает с первых строк. Вот он, простой путешественник, бегущий от цивилизации туда, «*где нету проезда колёсам*», постигающий азы жизни в гармонии с окружающим миром:

Песок осыпается с кручи,
где сел у воды нелюдим
и в темень из трубки пахучей
пускает колечками дым.

Вот сон потихоньку находит,
погас в костерке уголёк —
он дремлет, но взгляда не сводит:
не дрогнет ли вдруг поплавок?

Природные пейзажи сменяются урбанистическими, но и в своём общении с родным городом автор находит ту единственно верную, доверительную, даже интимную, интонацию, которая возможна только между близкими людьми. Город не привносит в жизнь лирического героя Есипова диссонанс — он его друг и поверенный во всех делах, радостях и горестях. Он же — хранитель драгоценных воспоминаний о детстве и юности, о том, что уже стало частью истории. С пытливостью путешественника и методичностью экскурсовода автор каждый раз заново исследует архитектуру и географию родных мест. Внезапно сквозь реалии современности начинает проступать облик старой Москвы, оживают пласты многовековой истории, постепенно вытесняя настоящее и реставрируя

прошлое, преданность которому является отличительной чертой авторского художественного мышления:

Люблю пройтись по улице Мясницкой,
к прохожим приноравливая шаг,
здесь хаживали князь Василий Сицкий
и математик доблестный Магниций,
и Пушкин здесь ходил, и Пастернак…
<…>
Переназвали, но не тут-то было,
ведь улица — не просто кирпичи,
ведь сквозь нее история сквозила
и, как в мешке никто не спрячет шила,
ее Мясницкой звали москвичи.

Однако Виктор Есипов — безусловно, человек мира, в равной мере комфортно ощущающий себя как в границах родного города, так и далеко за его пределами. Везде, где бы он ни находился, поэт способен ощутить себя как дома. Со всеми географическими местами, где ему довелось побывать, он оказывается навеки связанным незримой нитью воспоминаний, одухотворённых любовью и радостью новых открытий. Вот всплывает сквозь сумерки «старомодный парижский трамвай», в который на всём ходу влетает ватага девиц в коротеньких юбках, вот двое, возле Парфенона, недалеко от Афин, «рука в руке», спускаются «в ближайшую кафешку». А вот памятник Врангелю в Карловцах, и двое влюблённых, парящих над водами Влтавы, как будто сошедших с картины Марка Шагала.

Чехия — страна нынешнего пребывания автора — занимает особое место в его творчестве. С ней связаны его самые сокровенные чувства и ожидания, надежды на личное счастье. Образ призрачной возлюбленной, напоминающей одну из героинь «Тёмных аллей» Бунина, сопровождает все «пражские» стихи Виктора Есипова. К своей любви он устремляется, преодолевая географическое пространство с помощью воображения и бесхитростной мобильной связи:

Припомнишь в разгар карантина
из песни сюжетик простой:
мы тоже как дуб и рябина,
граница меж нами — рекой.

Любовники, нет — бедолаги,
смартфонов касаясь щекой,

гуляем с тобою по Праге:
ты там, а я здесь — на Донской…

Но тем острее и ярче минуты встреч, тем ценнее воспоминания о днях, когда влюблённые, доверяясь любви и надежде, «ловили счастье в Будапеште в канун весёлый Рождества». Любовь и нежность, способность ценить каждое мгновение жизни помогают поэту преодолеть суровую зиму, смириться с «осточертевшим видом в окне» и покорно ожидать прихода весны, а затем и лета.

Автора книги с тревожным названием «Перед мраком», безусловно, можно назвать счастливым человеком, способным ощутить полноту бытия даже в самой заурядной, непривлекательной обстановке. Но всё же заветное его желание остаётся неизменным — он хочет хотя бы ненадолго очутиться в прошлом, в своей, не такой уж и безмятежной, молодости, где «убогий быт» и «всегда с деньгами туго». «Как ни убога молодость была, а всё б отдал за то, чтоб возвратиться», — признаётся лирический герой своему читателю.

Анализируя творчество Виктора Есипова, сравнивая две его книги, можно было бы упрекнуть в автора в некотором тематическом однообразии, даже в отсутствии эволюции. Однако именно эта преданность вечным, непреходящим, ценностям, особенно в условиях создающейся буквально на наших глазах «поэзии моментального реагирования» представляется самым большим достоинством его поэзии. Отрадно, когда расколотому надвое миру, где царит хаос и беспредел, можно противопоставить навсегда оставшиеся в памяти образы: уютный двор, дом, где «жила тогда Наташа», кошку, прогуливающуюся по карнизу, «шелестящий» внизу троллейбус номер два:

Троллейбус номер два, окно с луною,
катились в горку весело года…
Арбат, Арбат, что сделалось с тобою?
И что со мной?
Вернуться бы туда!

О книгах Бориса Фабриканта

Испуг, обещанный водой

Разговор о двух книгах Бориса Фабриканта:
Фабрикант Б. А. Крылья напрокат. —
СПб.: Алетейя, 2020. — 136 с.
Фабрикант Б. А. Еврейская книга. —
М.: Стеклограф, 2021. — 68 с.

Поэзия Бориса Фабриканта отличается чёткой организацией художественного пространства и времени. Здесь нет случайных деталей — всё предельно выверено, ощутимо на физическом уровне. Две книги автора, «Крылья напрокат» (2020) и «Еврейская книга» (2021), изданные с разницей в один год, связаны не только общностью поэтического материала (многие стихи повторяются), но и центральным образом воды, несущим основную смысловую нагрузку и выполняющим роль композиционно организующего элемента повествования.

Цельность мировосприятия и преданность теме памяти — ключевые характеристики творчества Фабриканта. Каждый отдельно взятый текст — своего рода микрокосм, модель мироздания, состоящего из двух берегов (прошлого и настоящего) и протекающей между ними реки, состав которой неоднороден. Это река жизни, в которой нет непроходимой границы между тем, что было, и тем, что есть и будет. Всё оседает на дне, рано или поздно уходит, становится размытым рисунком на песке, но при этом остаются воспоминания. По словам Владимира Гандельсмана, автора предисловия к книге «Крылья напрокат», в художественном мире поэта «прошлое время то и дело настигает настоящее, а настоящее видит прошлое… и жизнь переплетена со смертью».

Сам же Фабрикант ощущает себя вечным паромщиком, дрейфующим между двумя берегами, каждый из которых — часть его личной истории, неотделимой от истории целого народа:

Теченью жизни счёт ведут в годах,
А я пересекал их на пароме.
Какой-то незнакомый посторонний
Рассказывал, что там, на берегах.
Начало взлёта — вдох и взмах крыла.
Меж временем и Богом, жизнью, мною
Дрожала тонко связка, но жила.
Не знаю до поры, какой ценою.

Этим стихотворением открывается книга «Крылья напрокат», и далее водная стихия становится определяющей в общей структуре повествования. Вода присутствует везде и всегда, и этот образ попутно сопровождают логически связанные с ним сквозные образы-мотивы: детства, памяти, парохода, на котором странствуют «местные и чужие», «знакомые и незнакомые».

Каждый возвращается в прошлое своими заветными путями — для Бориса Фабриканта это путь вплавь, по реке времени, и жестокой, и милосердной. Потому что река смывает всё, уничтожая созданные осёдлым человеческим сознанием земные привязки, но при этом она сама есть вечный поток, непрерывное движение, где всё неделимо, а значит, детство и юность останутся с человеком и в старости. «Границы прошлого и настоящего проходимы» — утверждает автор — и смерть с жизнью идут рука об руку, встречаясь в общем коридоре памяти:

В тесных улочках памяти
Все давно познакомились
Ходят в гости заранее
Через годы и смерть
Мамы с папой танцующих
Чтоб надолго запомнились
Делал снимок «Любителем»
Проявить бы суметь…

Но река Бориса Фабриканта имеет и конкретные привязки, связанные с реалиями и фактами его личной биографии. Автор откровенничает с читателем, его вода многослойна — в ней пласт за пластом проступают и личная история повествователя, и ветви его родословной, и наконец многоголосым хором звучит история целого народа — тема, достигающая предельной точки развития в «Еврейской книге».

Так острое ощущение одиночества, духовной разобщённости с миром и оторванности от своих корней у Бориса возникает не случайно — он обречён «дрейфовать» между берегами, поскольку, в силу жизненных обстоятельств, имеет сразу три географические родины — родную Украину, Россию и Англию (с 2014 года). И, несмотря на то, что «железный занавес» давно отменён, лирический герой обеих книг страдает острым чувством ностальгии — по тем местам, которые хранят самые дорогие воспоминания. Ему хочется *«размотать всё, что было, обратно до того берега и последнего лета»*.

Как же противостоять неумолимой реке, если однажды она заберёт и того, кто оставался единственным посредником между прошлым и будущим? Ответ на этот вопрос человеку Борису Фабриканту даёт

поэт Борис Фабрикант: когда уже ничего не остаётся, слова, «словно камушки, несомые прибоем», сшивают «листы прозрачной и счастливой книги». Противостоять времени может только бессмертное творчество:

Хоть с небес, а хоть динамики настроив,
Голоса поэтов слушай настоящих.
По краям сидят и говорят, их трое,
И кладут письмо ко мне в почтовый ящик.
Как за светом, не успеть за их стихами.
Не в слова они играют, Бог с тобою,
Но слова потом ложатся плавно сами,
Словно камушки, несомые прибоем.
Хорошо уметь прилива видеть сдвиги,
Отражаться в рассыпной волне протяжной.
И сшивать листы прозрачной толстой книги,
Как храбрец своей большой иглой портняжной.

Кто эти трое, упомянутые в первом четверостишии? Отец, Сын и Святой Дух, единые в трёх лицах? Возможно и так, особенно если учесть, что именно с них начинается акт творения. Тема творчества в поэзии Бориса Фабриканта тесно переплетается с религиозной темой — особенно в «Еврейской книге», где история многострадального народа, неотделимая от личной, семейной истории автора, становится подлинным откровением и актом мужества. Потому что во всеуслышание говорить о том, что вызывает боль даже при малейшем воспоминании, может далеко не каждый.

В сущности, «Еврейская книга» — это поэтическая автобиография автора, истории его рода и нации в целом. Здесь, в отличие от предыдущего сборника с многочисленными разделами, никакого тематического деления вообще нет, поскольку во главу угла поставлена одна проблема. И предельного драматизма звучания она достигает в стихах «Три голоса», «Дорога к Богу. Прадед», «Дорога к Богу. Баба Лиза», «Еврейское кладбище». В них речь идёт о страшных событиях военных лет и о прародителях Бориса Фабриканта, о тех невзгодах и лишениях, которые им пришлось испытать в годы репрессий. Но нигде более так отчётливо и ярко не звучит голос самого автора, ощущающего свою сопричастность общей трагедии:

Под землёю уже никого не найти,
Ни убитых, ни выживших, крытых кладбищем.
Эти камни, как парус, плывут, по пути
Задевая бараки расколотым днищем.

А под ними тропинки бывалых червей,
Там подземная жизнь с неживыми костями.
И окончивший дело усталый еврей
Остаётся лежать, потолкавшись локтями.
Пепел въелся в культурные наши слои,
Рвами порвано нежное тело земное.
Все колена израилевы и мои
Преклоняем у зева печного зноя.

И вновь всё заканчивается рекой. Она — отправная точка пути и пункт назначения. Она шумит в человеке околоплодными водами и становится началом конца. И что бы мы ни делали, к чему бы ни стремились в желании обессмертить себя и всё самое дорогое в нашей жизни — всё равно нельзя избежать «испуга, обещанного водой». Собственно, об этом и хотел сказать нам в своих книгах Борис Фабрикант:

Находясь меж небом и землёй,
Дышим мы привычно, неприметно.
Но испуг, обещанный водой,
О себе напомнит непременно.
Потому, плывя между волнами,
Называем небо небесами.
Между небесами и водой
По-другому дышим мы с тобой.
Бездна, мы одной воды и соли!
Между нами тонкая плева.
Мир иной волной изрыт, как поле,
Где никак не вырастет трава.
Тёплые объятья океана —
Руки акушерки у плода.
Словно мы, кто поздно, а кто рано,
Уходя, рождаемся туда.

Старые фотографии

Фабрикант Б. А. Багажные наклейки. — М.: Время, 2022. — 152 с.

«Багажные наклейки» — для Бориса Фабриканта своего рода промежуточный авторский итог, причём не только творческий, но и жизненный. В книге две части: первая включает три раздела — «Забытый рай», «Душа на ветке» и «Неразменная монета» — в то время как вторая

обращает нас к четырём предыдущим книгам — «Стихи», «Сгоревший сад», «Крылья напрокат» и «Еврейская книга». Небольшие подборки (по 15 стихотворений), иллюстрирующие более раннее творчество автора, помогают увидеть, что ключевые мотивы, сюжеты, сквозные образы его поэзии остались неизменными. Разве что ещё более глубокой и драматичной стала тема памяти.

«Тоска по утраченному времени — едва ли не основной мотив книги…», — отмечает Бахыт Кенжеев. Это действительно так. Более того, время, в его соотнесённости с памятью, составляет живое тело поэзии Бориса Фабриканта, становится её натянутым нервом — слегка дребезжащим, как струны расстроенной гитары. Память — яркая метка прошлого. Её невозможно стереть или уничтожить, пока жив её хранитель. В этом смысле название сборника символично и многопланово — оно сосредоточило в себе ключевые мотивы и образы: здесь и тема странствий, и отчасти угадываемая интонация тревоги, связанной с необходимостью совмещать сразу три географических родины — родную Украину, Россию и Англию. И, конечно же, это воспоминания — коллекция цветных наклеек, ставших раритетными по выслуге лет. Предисловие подготавливает нас к их пристальному просмотру:

И на стене, за стулом с узкой спинкой,
Отметинами тёмные следы.
Ты будто в рамках заменил картинки,
И здесь живешь у сада и воды.

Дождём залиты уличные лейки,
И кажется, что сам сажал ростки.
И снова прилипают лепестки
Как к памяти багажные наклейки.

Несмотря на удивительную цельность книги, смысловую спаянность разделов, объединённых сквозными темами, кажется абсолютно оправданной её детальная структурированность. Первая часть отличается художественно-информативной плотностью. Здесь гораздо меньше воды — в том смысле, что сам образ этот, занимающий центральное место в двух предыдущих книгах, становится более факультативным. Если ранее водный мотив нёс основную смысловую нагрузку, выполняя одновременно роль композиционно организующего элемента повествования, то теперь автор как будто «заземлился», обрёл духовную опору, перестав дрейфовать между прошлым и настоящим, примирив их между собой. Отныне каждое время, даже безвозвратно ушедшее,

мыслится им как часть общей картины бытия, где ничто никуда не исчезает, а просто становится частью жизненного опыта, духовным наследием.

Иной становится и организация художественного пространства и времени — сюжеты дальних странствий и морских путешествий сохраняются, но чаще всего это цветные или чёрно-белые фото альбома. История жизни лирического героя Бориса Фабриканта становится образной и зримой — каждый подраздел заостряет внимание читателя на каком-либо сквозном мотиве, значимой для автора мысли.

Всё начинается с детства, с воспоминаний о доме и родителях, с ярких впечатлений о событиях, вещах, предметах, оставшихся в прошлом:

Как хорошо всё это начиналось.
Как ожиданье праздничных часов.
И книжка перед сном запоминалась,
И дверь не закрывали на засов.

Не случайно в качестве заглавия первого подраздела выбрана строка «мой самолётик в тучах бродит». Здесь показана самая светлая сторона воспоминаний, наполненная счастьем, воздухом и светом, ничем не омрачённым ожиданием будущего. Такая лёгкость и безмятежность возможна только в детстве, у которого всё впереди:

Нарисованный школьным мелом
Полукруг на земле был небом,
Летом, осенью, на жаре
Шла игра целый день во дворе,
Где под небом квадраты кривые,
Как мы скачем по ним, боевые!
Рядом ветер уносит шары,
Поднимая над облаками,
Их теперь не достать руками,
Эти лёгкие наши миры.

Но по мере продвижения «в глубину книги» прошлое становится иным: оно меняет свою фактуру, цвет, настроение. Меняются и авторские ощущения внутри него. Цветные картинки тускнеют от времени, воспоминания начинают давить тяжестью неизбывной вины, осознанием невозможности что-то изменить, исправить. Значимо, что особенно это настроение ощущается в подборках, взятых автором из более ранних книг.

Так, стихотворение «Шестидесятые» из книги «Сгоревший сад» пронизано чувством горького сожаления, вызванного авторским детским

воспоминанием о младшем брате и несправедливом поступке по отношению к нему. Но брата нет в живых, и когда-то пролитый им бидон с молоком («силёнок маловато») становится символом вечного укора, несмываемого греха:

«Неси, слабак!» — послал я брата,
и он свой тяжкий крест взвалил.
Не в рост, силёнок маловато.
Перекосило. Уронил.
Он виноват, а я невинен.
Его уж нет, не помнит он.
А мне и завтра будет виден
мой брат и выпавший бидон.

Необратимость прошлого рождает тему скоротечности земного бытия, сквозной мотив смерти, которая страшна тем, что вместе с человеком умирает и память о нём, и обо всём, что было ему дорого. Одно из ключевых настроений книги — ощущение зыбкости, призрачности бытия, его неуловимости. Человеческая жизнь на фоне вечности кажется секундной вспышкой энергии, ничтожной крупицей мироздания, но тем сильнее хочется удержать мгновение, продлить его хотя бы в своём воображении:

Я не умру, зачем мне это?
Такой заманчивый сюжет.
Уходит солнце с края лета,
А смерти нет.

Ведь можно с ней договориться
И жить ещё, всё хорошо,
Мол, залетел недолгой птицей,
Потом ушёл.

С женою обсудил вопросы.
И обнял дочь. И стал седым.
И нет меня — так папиросы
Уходят в дым.

Есть единственный способ избежать «испуга воды», сохранить следы на песке — продлить память своего рода и самому продлиться в нём, оставив после себя потомство. Теме рода Борис Фабрикант уделяет в своей книге самое пристальное внимание, чтобы, по словам Бахыта

Кенжеева, «сделать своё собственное всеобщим», даже историческим. В отдельных разделах эпизодически появляются образы близких родственников поэта, его предков, и близких и дальних. Трагические, иногда ужасающие, подробности их жизни, складываются в один из центральных лейтмотивов книги, обретая эпическое звучание в «Еврейской книге». Здесь история многострадального народа, неотделимая от личной, семейной истории автора, становится подлинным откровением и актом мужества.

Как в эпопее Бориса Пастернака «Доктор Живаго», герои стихов Бориса Фабриканта разбросаны по всем миру, иногда их следы теряются, но соединить разрозненные нити в одну — та цель, к которой неуклонно стремится автор, противопоставляя память о прошлом исторической энтропии:

Дед пропал на войне, как не был,
их припрятали про запас,
Галки чёрточки ставят в небе,
по десяткам считая нас,
<…>
Вот семья — фотографии детства,
Всех не знаю, теряется нить.
И не встретиться, не обогреться,
и с родными не поговорить.

И всё же постепенно семейные «пазлы» складываются в общую страшную картину исковерканных судеб, печать которых остаётся на новом поколении. Цветные фотографии детства сменяются чёрно-белыми дагерротипами — зеркалами памяти, отражающими всю подноготную жизни людей эпохи репрессий. Жизни, исполненной противоречий и умолчаний:

Вот мамина разбитая семья.
Два выстрела в замученном застенке,
И девочки дрожащие коленки,
И только позже появился я…
<…>
тридцать седьмой, как на одежде зэка,
один на всех, и были все равны,
но плачет мать о смерти человека,
убившего за трубкой полстраны.

Что касается «Еврейской книги», то это — поэтическая автобиография автора, истории его рода и нации в целом. Здесь, в отличие от предыдущего сборника с многочисленными разделами, никакого тематического деления вообще нет, поскольку во главу угла поставлена одна проблема. И предельного драматизма звучания она достигает в стихах «Три голоса»:

Прирастают годы, прорастают
Сквозь земные толстые пласты,
Распускают ветви, опускают,
Отпускают, где узлы густы.
<…>
Мы свободны, мы упали вместе,
Где они засыпали родных.
Нас уже не видно в перекрестье,
И не посчитают за живых.

Здесь особенно отчётливо и ярко звучит голос самого автора, ощущающего свою сопричастность общей трагедии. Но параллельно с этим рождается и ещё одна важная тема — тема творчества. Только бессмертные стихи способны противостоять процессу умирания, только они сшивают в единое полотно историю рода, возвращая миру забытые имена и судьбы. В «Еврейской книге» тема творчества неотделима от религиозной темы. Упомянутая в одном из стихотворений (не вошедших, кстати, в сборник «Багажные наклейки») святая троица этимологически и даже исторически возводит любое творчество к акту творения. Также и герой Бориса Фабриканта, подобно демиургу, сшивает живым словом полотно «прозрачной и счастливой книги» жизни. А иногда стихи становятся летописью, и здесь уже важно, чтобы они не просто были расставлены «по порядку», а чтобы в них жила и дышала сама история, отражённая в частной судьбе человека:

Подмастерьем весь день отработал,
по порядку расставил слова,
всё и складно и ладно, да что-то
задевает мне сердце. Едва
перечту, будто снова услышу,
как стояли слова в том дому,
где рождён под разбитою крышей,
и осеннюю львовскую тьму,
перешитую из одеяла,
и отца хрипотца там стояла…

В поэзии Бориса Фабриканта с лёгкостью сочетаются динамика и статика, сиюминутное и вечное, тоска о былом и мысли о том, что ещё не настало. Поэт живёт в настоящем, а нравственной опорой его жизни становятся трепетные островки прошлого — «памяти багажные наклейки». Это кадры давно забытых кинохроник, страницы прочитанных книг, старые фотографии, на которых мы навсегда остаёмся молодыми:

Старые фотографии —
листья календаря,
фотоальбом — гербарий,
первое января,
тоненькая заря,
черево на просвет,
пей ненасытный барий
<…>
смотришь в засохшее небо,
видно издалека,
там, где пришиты к земле
небо и облака,
сухие расходятся швы,
и не размочишь хлеба.

О книгах Анны Арканиной

Бабочка, застрявшая внутри

Арканина А. Раздать снежинкам имена. —
М.: Издательство РСП, 2020. — 184 с.

Каждый поэт по рождению крылат — эта банальная истина, известная каждому, воспринимается иначе, когда осознаёшь, что каждый крылат по-своему. Потому что не собственно вдохновение делает нас счастливыми и побуждает творить, а преображённые благодаря ему вещи окружающего мира, и значит источников счастья бесконечно много.

Крылатость Анны Арканиной символически может быть выражена в образе птицы или бабочки. Это ключевые образы книги стихов, которую на первый взгляд воспринимаешь только как сборник любовной лирики, но не всё так просто. Не всё здесь только о любви в её традиционном понимании. Книга включает три раздела: «Горчичный свет», «Берёзовые сны» и «Стихи по картинам». Все они объединяются особым лирическим настроением, классической (с точки зрения формы) подачей материала и тонким психологизмом, стремлением автора выразить себя и свои ощущения в каждой строчке, даже в каждом слове.

Первый раздел — это традиционное раскрытие любовной темы, в которой Анна Арканина тем не менее проявляет себя как поэт, у которого есть свой голос, достаточно яркий и хорошо узнаваемый. То, о чём она пишет, не является простым описанием чувства — это любовная мифология, даже религия, а значит каждый стих — предельное откровение с читателем, иногда даже бессознательное, поскольку лирическая героиня всецело поглощена тем, что с ней происходит. И здесь у каждого из нас, казалось бы, есть выбор: либо остаться на пороге её царства и понаблюдать за всем со стороны, либо стать его неотъемлемой частью, раствориться в словах и строках. Но по сути выбора нет — с первых страниц книги мы подчиняемся ритму и пульсу тех состояний, которые овладевают лирической героиней.

Они не совсем обычны, и образ бабочки, нередко встречающийся в стихах Арканиной, амбивалентен — это соединение божественного, возвышенного, и земного; это синтез чистоты и чувственности, поэтому у читателя сразу рождается двойной ряд ассоциаций: бабочка — душа и эротические бабочки, порхающие в животе влюблённых, выражающие сильное физическое влечение.

Посиди со мной у печки. Дома тихо, как в раю.
Ветер просится на ручки к молодому январю.
Я сбылась уже — потрогай. Нежность вскрылась и течёт.
Это радость. Это нега. Губы. Бабочки. Живот.

Отдельными импрессионистскими штрихами, яркими деталями, при отсутствии избыточных логико-ассоциативных связок, создаётся образ всепоглощающей, растворяющей личность плотской любви, присутствие которой лирическая героиня Арканиной ощущает внутри себя, как ребёнка в утробе. И этим ощущениям она по-женски интуитивно доверяет гораздо больше, чем разуму. Это сфера её самореализации — мир, в котором нет ничего рассудочного, условного, и присутствует лишь текущий момент времени, в котором она счастлива. Это её Бог и её религия, вне которой нет ни правды, ни смысла существования. Любовь — единственный путь к обретению счастья, и убеждённость автора в непреложности данной истины даёт ей право вступать в полемику со всем окружающим, в том числе, вести литературный диалог, например, с Анной Ахматовой. Так, ахматовское утверждение «сочинил же какой-то бездельник, что бывает любовь на земле», Арканина решительно опровергает контраргументом «*это враки пустые, что нет на земле любви, / как тогда называется то, что досталось нам?*».

Но, даже вступая в спор со своей великой предшественницей, автор данной книги одновременно наследует её традиционное чувство смятения, приходящего вслед за обманутыми ожиданиями. Так же выразительно, точно, детально описаны в сборнике Арканиной чувства женщины, утратившей, пусть даже и временно, веру в возможное счастье:

Уходила сама не своя: ни жива, ни мертва
чемодан собирала, да так и не собрала.
Пара фоток, рубашка и шёлковые слова —
ничего тяжелее смеха она не брала,
ехала налегке.

Такая концепция любви существенным образом влияет на организацию художественного времени и пространства в поэзии Арканиной. Её лирическая героиня эгоцентрична, и в силу этого обстоятельства её восприятие мира определяется только сменой внутренних состояний.

Этой особенностью объясняются амбивалентность, антитетичность присутствующей в книге системы художественных образов, а в языковом аспекте подобное мировосприятие выражается с помощью таких приёмов, как психологический параллелизм и олицетворение.

В частности, если затрагивать категорию времени, то в данном сборнике мы не найдём его чёткого деления по сезонному признаку. Есть мир, в котором присутствует любовь, и он ассоциируется с летом, чаще всего, с августом, но при этом возможен и антимир, из которого любовь ушла, и чаще всего это зима, либо осень. Здесь-то и реализует себя в полной мере принцип психологического параллелизма. Всё, что происходит в природе и окружающем мире, является отражением внутреннего мира самой Арканиной. Лето для неё — время счастья и подлинной жизни, всё остальное становится временем воспоминаний, бесконечным ожиданием утраченной гармонии:

Позови меня, лето, обратно!
На крючок заржавевшей зари
зацепи среди дней перекатных.
Позови! Отзовусь — забери.

Эту сопричастность, взаимопроникновение двух миров, человеческого и природного, автор сборника демонстрирует, одухотворяя и наделяя своим голосом, своей душой каждый предмет или объект — отсюда такое количество олицетворений и развёрнутых метафор. Так возникает пространство для мифотворчества: Токио, дочь Киото, «суетится и тянет в небо жилы и этажи», сентябрь влюбляется и краснеет, как школьник, дождь присаживается на лавку, а июль превращается в нежного убийцу, который режет героиню «на дольки чего-то лимонного с мятным вкусом».

Вообще художественное пространство в поэтическом сборнике Арканиной очень подвижно и изменчиво. Иногда мир её лирической героини — это целая вселенная, по ритмам и законам которой живут она и её избранник. Тут нет никаких запретов и ограничений — даже стены дома не более чем условно заданная художественная реальность. Но какой бы огромной, необъятной ни казалась эта вселенная на первый взгляд, она всё равно остаётся одомашненной, одухотворённой и приручённой главной героиней, а точнее двумя влюблёнными, которые в этом смысле являются создателями, демиургами — поэтому в итоге их случившийся космос вмещает только двоих, а остальное перестаёт существовать:

Мы одомашнили шум прибоя,
Голые волны и чаячий крик.
Нас на земле было сколько? Двое?
Мир не досчитывался двоих…

Влюблённая героиня Арканиной перестаёт быть тождественной самой себе — её жизнь подчиняется каким-то высшим законам, преобразующим физическую оболочку в абстрактную материю — животворящую энергию любви, своего рода пятый элемент, в котором она не боится растворяться всецело, превращаясь в нежность, чувственность, эротическое желание:

жжёт в рёбрах сгустившийся воздух
минуты зажаты в ладонь
любить это сладко и просто
любить это нежность и боль
подслушаешь берег осока
шумит суматошная ель
любовь это чад и морока
желания виолончель

Но здесь важно правильно выстроить причинно-следственную взаимосвязь: все эти высшие законы не существуют сами по себе, вне любви — они сами любовью и являются. Любовь есть причина и следствие всего — она свет, жизнь и единственно возможная форма развития природных объектов, в силу любви обретающих высший, магический смысл. Поэтому между двумя влюблёнными может находиться, связывая их в единое целое, «одуванчик» или «подорожник-Бог», который в то же время и «здешних мест обыденный прохожий». Это очень символично: любовь — эфирное вещество, отождествляющее законы человеческого и природного мира.

Что же происходит, когда любовь умирает? Вселенная, как ей и положено в силу астрономических законов, распадается на части, и мир вокруг лирической героини сужается до размеров комнаты или даже дивана, на котором хорошо коротать время долгими осенне-зимними вечерами, вспоминая о прошлом. Здесь уже включается в работу совсем иное ассоциативное поле, в котором из вещей и явлений извлекается их сакральная составляющая: сказка сменяется обыденностью, время замедляет свой ход, и кровать — уже не любовное ложе, а олицетворение болезни, простуды, душевной апатии:

Замело — мело — заштриховало,
наяву пуржило и во сне.
Жизнь моя: подушка — одеяло —
и за занавеской тёплый снег —
мается по улицам и скверам,
будто счастье пыжится догнать.

Никогда нас не было, наверно,
если я забыть смогла опять.

Таков мир лирической героини Анны Арканиной, и читатель может задаться вопросом: а что же в нём особенного и чем он отличается от любого другого мира обычного человека, способного любить или утрачивать любовное чувство? А необычного в нём не только то, что это особая космогония любви, глубоко личная духовная «Монголия» автора, но и то, что за всем этим, казалось бы, глубоко эгоцентричным, субъективным микрокосмом стоит и нет-нет да и прорезается, выходит наружу голос многовековой культуры. Отсюда аллюзии-отсылы к великим предшественникам: уже упомянутой Ахматовой или Пастернаку.

Какое счастье — пить и плакать,
и проливать чернила страсти.
А феврали у нас — расплата
за тонкий шрамик на запястье.

И вот здесь уже хочется поблагодарить автора за определённую художественную смелость, которая позволяет на свой, женский и поэтический, лад переиначивать выдающиеся строки и при этом не снижать ни эмоциональную, ни художественную планку.

Так что автора можно поздравить с тем, что его поэтическая и жизненная история любви состоялась.

Второй раздел книги, о котором мы коротко скажем, в сущности, продолжает заданную тему, но переводит её в несколько иную плоскость. Здесь эфирное вещество любви, соединяясь с эфирным веществом поэзии, превращает историю героини в глубокую лирическую исповедь человека, наделённого особым даром видеть мир иначе, чем другие. Здесь чувственность и чисто женские мягкость и лиризм, столь очевидные для первого раздела, сдерживаются стремлением определить свою инаковость в мире, свою особую миссию, вне которой и любовь не проявляла бы себя с такой уверенностью и силой. Иными словами, на смену женщине приходит поэт. Его гендерная принадлежность тоже очевидна, но при этом возникает все же другой, качественно новый угол зрения на окружающее:

идти на звук идти на свет
в тугую тень черешен
в такой покой какого нет
такой покой нездешен…

следить по книге бытия
рассветных птиц листая
как выступая за края
туда где свет гудит в полях
бежит строка босая

Как отрадно видеть удивительное преображение просто женщины в женщину и героиню ахматовского толка, живущую «с чёрной ласточкой в груди», начинающую свой новый год «с последней свежевыпавшей строки» и раздающую «снежинкам имена».

В этой точке сакрального отсчёта уже всё состоялось, книга получилась, и в связи с этим третий раздел («Стихи по картинам») кажется несколько избыточным, даже лишним. Он несёт скорее прикладной, а не онтологический, репрезентативный характер. Он как будто нехотя плетётся за двумя предыдущими разделами, понимая, что оказался лишним в этом мистическом и глубоко продуктивном диалоге двух взаимосвязанных ипостасей лирической героини Анны Арканиной.

Но, как бы там ни было, не остаётся сомнений в том, что у данной книги будет прекрасное будущее, успех и востребованность у читателя. Понятно, что этим читателем в первую очередь станет женщина, но разве это что-то меняет в мире слова и чувства, где «есть только свет»?

Есть только свет, и он за всё в ответе:
за вздох весны, за бабочку в букете,
за блеск любимых глаз, когда — напротив,
и вишенку бокастую на торте…

На волосок от бессмертия

Арканина А. Зреет яблоко. — М.: Формаслов, 2022. — 148 с.

Анна Арканина — поэт развивающийся, растущий. Её новая книга — не просто результат кропотливой работы над стилем, но выход за его пределы, к новым горизонтам. Образ зреющего яблока, положенный в основу названия, связан не только с природными изменениями, но и с миром духовно взрослеющей лирической героини. Падающий на землю плод округлой формы — символ чего-то логически завершённого, осмысленного от начала до конца. Это сама жизнь, кратковременность которой не смущает автора, потому что он стремится радоваться каждому дню, быть неотъемлемой частью всего происходящего вокруг:

…Зреет яблоко и озаряет сад,
с ветки падая, бок подставляя хрусткий.
Ни полслова больше, ни сна назад —
это мы — от зёрнышка до закуски.

Из предыдущей книги «Раздать снежинкам имена» Анна Арканина забирает в новую осеннюю грусть, граничащую с меланхолией, и добавляет к ней философский, глубоко созерцательный взгляд на мир внутри и вокруг себя. В итоге получается прекрасная, почти «ахматовская», лирика с метагрустинкой и особой системой пространственно-временных координат.

Соотношение внешнего и внутреннего, плавное «перетекание» друг в друга макро- и микрокосмоса — вот основной вектор направленности книги. Лирическая героиня Арканиной нередко видит себя на фоне пейзажа — летнего, а чаще осеннего. Но это не просто картинка — это поиск своего места в окружающем мире, желание продлиться в нём и продлить его в себе. «Всё во мне, и я во всём» — этот тютчевский тезис незримо присутствует в каждом стихотворении. А ещё здесь возникает тема памяти, сохраняющей, пусть даже в искажённом виде, всё, что когда-то происходило. Эта память не избирательна — она внимательна к любой мелочи, детали, даже к шороху и звуку, к мимолётному ощущению. Потому что нет ничего незначительного, маловажного, пустякового. Автору книги «Зреет яблоко» эти моментальные вспышки сознания важны потому, что в них обнаруживаются едва заметные следы его собственного присутствия.

Вообще категория прошедшего в поэзии Арканиной обладает уникальным свойством. Зафиксировать себя прошлого на кадре невидимой фотоплёнки — значит стать чем-то природным, нетленным, растворённым в атмосфере. Сиюминутное становится абсолютной величиной без срока давности благодаря переходу в долгосрочный архив воспоминаний:

Мой мир от белого был слеп,
как будто новый лист альбомный
шёл за окном бессрочный снег,
его я помню.
<…>
На свежем инее в окне
продавлен тёплый след ладошек.
…Я там была, был мир во мне,
чай байховый, сервиз в горошек.

Это уже не пейзажная лирика, а философско-психологическая. И отрадно, что подобное смешение жанров становится началом перехода к новой поэтике — более современной, яркой, индивидуальной, выражающей себя в терминах постмодернизма и метареализма. Одно из наиболее запоминающихся стихотворений книги — «Волчок» — демонстрирует особенности такого «взгляда изнутри» и такой художественной организации текста, при которых любой образ нетождествен самому себе и становится указанием на инореальность. Персонаж знаменитой детской страшилки становится овеществлённой экзистенцией, олицетворением теневой стороны человеческой души:

Ещё бы свет… Но сумерки — хоть вой.
Приходит волк в тебя, и вот он твой
от лап когтистых до опушки снега,
до лунного мерцающего следа
над серой непокрытой головой.

Если вспомнить русскую литературу, тот же серебряный век, то моментально всплывут и ахматовский, и цветаевский волки, родство с которыми тоже становится частью традиции. Анна Арканина обладает способностью эту традицию воспринимать и дополнять новыми нюансами на абсолютно современном поэтическом материале. Иногда её муза уходит в область языкового эксперимента, и тогда возникают очень интересные находки, в том числе и авторские неологизмы. Чего хотя бы стоит эпитет «хрустающий», в котором так органично соединяются материальный, осязаемый, и абстрактный признаки предмета. Так возникает основа для моделирования собственного художественного пространства, и думается, что со временем у автора будет всё больше и больше таких находок:

проснись ты грибник на природе
с лукошком в осенней тиши
осина стоит на проходе
подвинься осине скажи
<…>
в хрустающем воздухе гладком
иди ни о чём не тужи
грибы твои в полном порядке
и целы твои миражи

Даже если главным объектом изображения является природа (что нередко наблюдается в поэзии Арканиной), всё равно лирический герой

никогда не оказывается в тени — он стоит за каждой строкой, и его глазами читатель воспринимает окружающий мир. Это очень личная, даже интимная лирика, написанная «от имени себя». И в целом поэзия живая, мысли и чувства настоящие. А ещё хочется вспомнить слова самого автора, как-то мельком оброненные в личной беседе: «*Если книга составлена правильно — она звучит*».

Можно с полной уверенностью утверждать, что эта книга составлена правильно. Музыка растворена в ней, и в мелодию превращается абсолютно всё: и «горбатый мост река в ладонях», и «медовый луч по краю облак», и «мгновенья радости пустяк». Однако стихи не только «звучат» — они ещё осязаются, обоняются, пахнут осенними яблоками, срываются с веток с громким стуком. Синестезия — психологический феномен, объединяющий в цельном ощущении различные группы ассоциаций, свойствен этой поэтике так же, как прозе Бунина. Воспоминания о прошлом рождают у лирической героини зрительные, слуховые и даже вкусовые образы. Что такое любовь? Хруст яблока, шум волн, призрачные облака, «мокрый нос» едва уловимой мелодии. Тот «живой пульсирующий звук», благодаря которому человек оказывается «на волосок от бессмертия»:

такая малость проводи меня к реке
где рыбы плещутся на волглом сквозняке
где время тает капля вот и вот и вот
пойдём по мостику и выберемся вброд
твоих касаний шёпот ивовая дрожь
меня как маленькую за руку берёшь
давай в намокших джинсах ляжем на песок
мы от бессмертия всего на волосок

Мелодия высокого прыжка

Маркина А. Осветление. — М.: Формаслов, 2021. — 114 с.

За нашу долгую и по большей части скучную жизнь мы теряем навык зоркого зрения, способность увидеть прекрасное сквозь безобразное, неожиданное сквозь привычное. Но, слава богу, есть поэты, благодаря которым меняется пусть и не мир, но взгляд на него. Даже самые неприглядные вещи и явления могут скрывать в себе нечто особенное, привлекательное.

Именно об этом новая книга Анны Маркиной. Она совсем небольшая по объему, достаточно камерная, но в ней собран опыт пяти творческих лет. Много это или мало? Однозначного ответа тут быть не может. Очевидно одно — за это время можно многое переосмыслить и многому научиться. Автор книги аскетически строг по отношению к собственному творческому наследию, поэтому текстов не много, но каждый из них, подобно чеховскому ружью, «выстреливает». По книге нетрудно определить, что авторский голос Анны Маркиной со временем ощутимо меняется. Отдельные стихи подкупают нежной лирической интонацией, в других чувствуются уверенные, слегка сдержанные, но четко выверенные нотки постмодерна с характерной для него свободой поэтического высказывания. Чего стоят одни только эти строки:

Как пьяница, взорванный водкой,
Что начал крушить ресторан,
Скандалит буран на Чукотке,
Винты выгибает буран.

Башмак не находит Акакий.
В дому застывает Любовь.
Летают, летают собаки,
Замерзшие, между столбов.

Нарочитая языковая скупость наряду с информативной плотностью и обилием интертекста — показатель духовной зрелости автора, его способности главное, сокровенное прятать за пределами формы, помещая в область неочевидного, смыслового. По стихам видно, что их создатель обладает немалым багажом знаний. Об этом свидетельствуют и другие многочисленные отсылы к литературным источникам и образам: управляющий поездом Булгаков, Венечка Ерофеев, так и не доехавший до Петушков, и даже Сэлинджер с его рыбкой-бананкой.

Но какими бы разными ни были стихи этой книги — их объединяет особый художественный взгляд на мир. Он в основе своей парадоксален — здесь мироздание базируется на зыбком, весьма иллюзорном и хрупком «фундаменте чьей-то пыльцы» и происходит диалектическое прозревание света сквозь тьму. Поэтому каждое стихотворение, даже наполненное множеством внешних, бытовых атрибутов, в итоге перенаправляет читателя к чему-то иному, скрытому от посторонних глаз. Иногда достаточно одной заключительной строки — и мы вслед за автором начинаем осознавать, как что-то в нашем сознании внезапно и навсегда поменялось. Как будто открылась потайная дверь, за которой таятся ответы на самые важные человеческие вопросы:

Травой тянуло с запада сожженной.
Ах, кто бы знал, как выжжет наповал…
Кислил николивановский крыжовник.
А рядом человечек созревал.

Вся книга состоит из больших вопросов, заданных миру маленьким человеком. Не случайно тема детства, над которым как дамоклов меч нависает мир взрослых, является в книге одной из центральных. Лирическая героиня Анны Маркиной не только не стыдится своего внутреннего ребенка — она делает его мерилом духовной чистоты и нравственности. Маленький, беспомощный и во многом наивный «жердочка-человечек» страдает от того, что стена, отгородившая его от неба, все больше «обрастает отравленным мхом». Отсюда ключевой вопрос, стержень авторских раздумий:

Как больного ребенка согреть и спасти,
как укутать его и куда повести?
Если это над нами. Всегда. Надо мной.
И веками растем мы за этой стеной.

Все усилия автора направлены на то, чтобы преодолеть эту стену, сохранить и усилить свет, ради которого все и задумано, вывести его на поверхность из бесконечных катакомб запретов, бытовых проблем, необязательных и нудных предписаний. У книги очень точное название и логически обусловленное деление на разделы. Это история света, который должен в итоге победить тьму. В первом разделе, «Трещины», задана направленность духовного поиска *(«Пытаешься, пытаешься распутать / в себе большую правду, но в глазах / такая вдруг проскальзывает смута…»).* И здесь же, в самом начале пути, происходит экзистенциальное столкновение с неизбежным:

что холодеешь анечка
разве тебе темно
выпек господь буханочку
перемолов зерно
<...>
людям принес и светится
отдал но знал же ведь
что предстоит ей в хлебнице
высохнуть зачерстветь

Ответ на вопрос о том, как преодолеть в себе эту страшную правду, смириться с ней, содержится в следующих разделах книги: «Вместо солнца», «По жердочке», «От и до», «Музыка». Здесь речь о том, без чего человеческая жизнь никогда не состоялась бы: заменяющая солнце любовь, детство, родственные и душевные привязанности, творчество. Но для того, чтобы в полной мере ощутить всю глубину и яркость сияния этих важных человеческих категорий, лирической героине Анны Маркиной приходится опуститься на самое их темное дно, познать теневую, изнаночную сторону света. В этом и заключается диалектика жизни — важно лишь не поддаться унынию и не упустить главное.

Автор книги убежден в том, что каждая вещь имеет обратную сторону: любовь нередко причиняет боль, отрезает от человека радость, «словно мясо ножом», превращает избранника в жестокого убийцу, и все же мы отчего-то ждем ее, стремимся к ней — видимо, ради «птичьего беспредела», «нежности, удержанной на тростинке», «платоновского синего света».

Детство прекрасно само по себе, но горе, если его обманывают. Сквозными образами — символами обманутого детства — у Анны Маркиной становятся не загоревшаяся елочная гирлянда и перегоревшая лампочка. Возможны лишь два варианта развития событий: либо чуда так и не происходит *(«— Гори, гори! / — Но не горит гирлянда. / А это ты повесила гирлянду, / которая сейчас не загорится»),* либо оно происходит, но мы не успеваем стать его свидетелями *(«но не везет моему рыбаку, / из глубины, из волнения зыбкого / он достает кожуру вместо рыбки, / перегоревшую лам-поч-ку»).* Но даже когда надеяться больше не на что — остается ожидание, вера в то, что однажды все изменится, и лампочка вспыхнет, а наш внутренний ребенок улыбнется.

В разделе «От и до» происходит своеобразный диалог «отцов» и «детей», старого и молодого поколения. По сути, это глава о тяжелой семейной истории, когда лирическая героиня перестает ощущать свои корни и вынуждена волочить их «через темень плацкарта» — потому что родственные связи практически разомкнуты и негде укрепиться. Разве только в памяти о прошлом:

Ты, зеленый тепличный побег,
чем поможешь ты им, человек
надувной, помидорка столичная?
Запечен под московской фольгой,
ты настолько нездешний, другой,
что они тебя ловят с поличным…

Эта книга о том, что каждое явление нашей жизни, даже внешне обычное и неприглядное, даже таящее в себе угрозу, выглядит иначе, если очистить его от всего наносного, фальшивого, временного. Если его осветлить. А когда зрения и сил на это уже не хватает — остается одно спасение, и оно в творчестве. Наделенные даром творчества не в состоянии изменить мир, но очистить его от «прежнего мрака» и обнаружить за ним звенящую землю с проплывающими мимо китами им вполне по силам. И в тот момент, когда «на языке, на воздухе, на грани» поэту открывается истина, он осознает, что любая тьма не что иное, как свет в зародыше, и поэтому света в мире гораздо больше:

…Увидишь, как — ну да — недолюбили,
как не были ни нежность, ни покой,
но этот слой густой таежной пыли
пора смахнуть уверенной рукой.
Все вычистить — от сердца до каемки,
до каждого слепого рычажка,
чтоб заново запели шестеренки
мелодию высокого прыжка.

От чернозёма к двери небосвода

Смирнов Р. В городе: Стихи. — [Б. м.]: Издательские решения, 2019. — 72 с.

Количество городов, обозначенных на географическом атласе мира, неисчислимо — даже статистика тут не поможет. Но это только те, про которые мы знаем. А знаем далеко не обо всех и далеко не всё. Ведь у каждого свой город — индивидуальный и неповторимый. Петербург Мандельштама, Пастернака, Бродского, Достоевского совершенно не похожи друг на друга. Они — дети разных родителей.

Вот и поэт Роман Смирнов, рождённый в Электростали, подарил читателю свой город, ставший естественным продолжением его лирического героя. У этого города — особый характер и особая система координат. Он опоэтизирован и одухотворён, наделён внутренней жизнью, на первый взгляд незаметной для окружающих. Лёгкий налёт провинциальности, присущий всем маленьким городам, придаёт ему особое обаяние, создаёт атмосферу лёгкости и простоты, приглашая к диалогу.

И это диалог не только с читателем. В художественном пространстве книги, как я уже отмечала в одной из рецензий, *«как минимум, два лирических персонажа — это сам автор и его идеальная проекция»*. Эти двое постоянно полемизируют, осложняя жизнь своему создателю, в котором попеременно побеждают то простой обыватель, корнями вросший в свою малую родину, то по-хорошему амбициозный творец, стремящийся выйти за пределы ограниченного пространства. Отсюда столь противоречивые настроения книги: тут и провинциальная робость, и неожиданная дерзость, и привязанность к быту, и неожиданный полёт фантазии. Ощущения автора меняются — и город меняется вместе с ними. В сущности, это даже и не город, а маленькая вселенная, универсум, в котором каждый объект и каждая вещь наделены особым смыслом. Поскольку центральной осью, приводящей в равновесие всё это хрупкое мироздание, и главной точкой отсчёта становится сам лирический герой. Ему совсем не обязательно совершать географическое перемещение, чтобы выйти за пределы слегка уже наскучившего, однообразного городского пейзажа. Достаточно заглянуть «по ту сторону» очевидного, по-конфуциански превратив любую бытовую подробность в наделённое значением действие, сделав внешне непритязательный объект порталом в иную реальность. Склонность к алхимическому преобразованию физики в метафизику превращает автора в настоящего романтика «мелкотемья». Поэтический метаурбанизм — ведущая стилевая черта книги и одновременно её визитная карточка:

Парят над городом клубы
из восклицательной трубы.
Они всегда такого цвета,
ну, кровь с прокушенной губы.

А я по городу иду.
Моя среда вошла в среду,
когда до пятницы читаешь,
что написали на роду.

«*Среда, вошедшая в среду*» — идеальный образ органического сосуществования автора и его постоянного окружения. Высокие притязания человека, наделённого особым талантом, испытывающего каждодневную, потребность «*чаще запрокидывать голову и при этом не закрывать глаза*», не равнозначны здесь снобистскому презрению к бытовому и повседневному. Здесь нет и намёка на традиционную оппозицию «столица-провинция». Напротив, герой Смирнова крайне внимателен ко всему, что его окружает. Он не сосредоточен на самом себе — ему интересно в подробностях и деталях, с пытливостью репортёра, изучать текущую хронику дней. Отсюда фактографичность, объективность, даже некоторая маргинальность авторского стиля. В его поэтический объектив попадают и парковая лавочка (один из центральных образов-маячков книги), и прохожие, снующие вдоль платформы «Серп и Молот», и птички, которые над головой «галдят и гадят», и незатейливая история соседа Вовки, которому за жалобный рассказ не грех и на водку дать:

…был профиль — и гордость и слава,
И волосы — львиная грива,
А ныне хоть слева, хоть справа,
Плешивенько как-то и криво…
<…>
Так слушал соседа я Вовку,
и плакал он сквозь глаукому.
Добавил ему я на водку.
А как отказать? No comment…

Возможно, другим искателям новых ощущений и нужно осваивать новые страны, покорять пространство больших городов, но здесь иной случай. У поэта достаточно внутренних, духовных резервов для того, чтобы ощущать себя счастливым в границах малой родины, совершать каждодневное путешествие, не сходя с привычного места и даже не выходя из дома: можно спокойно помечтать о чём-нибудь в кресле, даже

написать о нём оду — при этом как бы невзначай, мимоходом, «вытащить наружу пришедшую во сне строку», не покалечив её об иное измерение. Стоит ли убивать время и силы на дальность расстояния, если можно следовать простому принципу: omnia mea mecum porte (всё своё ношу с собой).

Привычная для Романа Смирнова атмосфера жизни, общения, повседневного бытования не убивает и не калечит душу — она преобразуется в нечто иное и становится формой самоидентификации. Провинциальный город в его повседневных реалиях — естественное продолжение самого лирического героя. Лиши его этих привязок — и духовная опора рухнет, поэтическая сила иссякнет. Но всё же речь идёт даже не о конкретной географической локализации — речь об особом взгляде. Взаимоотношения поэта с миром выстраиваются в особой плоскости: это не профанная горизонталь, а духовная вертикаль, поступательное движение не вперёд, а вглубь, в область непостижимого, которое «всегда непощадимо и не ново».

Это отражено и в композиции книги. От деталей, частностей, бытовой конкретики и повседневной рефлексии движение мысли осуществляется в сторону глобального, общекультурного: туда, где поэту, возможно, уже отведены иное место и иная роль. Здесь уже границы пространства и времени расширяются настолько, что утрачивают всякое значение и смысл. Здесь спокойно, с пастернаковским размахом, ведётся диалог о вечном:

О это лето — влёт, по-жеребячьи —
когда впервые от восторга слёг,
в грудном бреду, в беспамятстве, рыбача
у вечных вод выуживая слог,
нет, не забыть. Печатью узнаванье.
Широким шрамом, меткой на груди
предназначенье, знаково, заранее:
о кляксах зим, о святках, но гуди!

А в сущности, что есть настоящий поэт? Выражаясь словами самого Романа Смирнова, «хорда от маргинального до сакрального», путь «от чернозёма к двери небосвода». Потому что нельзя пренебречь земным во имя небесного: они неразрывно связаны и находятся на противоположных сторонах одной звенящей струны. И тем звонче эта струна, чем зорче взгляд по отношению к тому, что рядом, в непосредственной близости от тебя. К тому, что «крутится, вертится, гуглится», живёт и рождает особенных людей — мальчиков с футлярами, неравнодушных ко всему на свете:

Мир крутится, вертится, гуглится,
и прячутся в «лайки» эмоции,
но… мальчик идёт по улице.
Мальчик будущий Моцарт.
<…>
Я помню «…земля ещё вертится…»
и капли «датские». Даром ли?
Спрошу. Мне никто не ответит за…
но… мальчики ходят с футлярами.

С той стороны окна

Делаланд Н. Голоса в голове. — М.: Делаландия, 2023. — 88 с.

«И все твоими глазами глядят деревья», — обмолвилась как-то Марина Цветаева о Борисе Пастернаке. О творчестве Нади Делаланд хочется сказать так: *«И твоим животворным словом говорит природа».* Особенность этой поэтики в том, что она не просто рождается из стихийных, довербальных форм языка — она сама ими является. *«Лёгкое дыхание поэзии»* — такое определение стихам Нади дал поэт, прозаик и критик Леонид Костюков. Это даже не просто дыхание — скорее, выдыхание на поверхность того, чем наполнены сердце и лёгкие. И получается это как-то непроизвольно, без усилий, потому что процесс настолько же естественный, как сама жизнь, как любое природное явление. Наверное, Моцарт так же создавал свою музыку — до конца даже не осознавая происходящего.

Надя Делаланд поэт настолько, что ей неведомы границы между словом и естеством. *«Мне кажется, что я пишу стихи»*, — признаётся она. Слово «кажется» здесь ключевое, ибо писать — значит совершать усилие. А тут нет усилия — есть только «непроизвольное словоизвержение», которое может произойти где угодно — например, в парке Шкулёва, на виду у случайных прохожих. И тогда приходится стыдливо отворачиваться из-за возникшей неловкости, которая, впрочем, быстро перерастает в катарсис, достигая высшей точки наслаждения. Физиологичность поэтичного — неотъемлемая черта стиля Нади Делаланд:

Я закончила,
испытав хиазм и немного гипаллаги.
В голове пели птицы.

Подобное мифотворчество (по сути своей, животворчество) вырастает почти подсознательно из самых древний религий. Здесь и буддизм, и пантеизм, и анимизм как древнейшая форма познания мира. Это пространство первичных эманаций, интуитивных «вчувствований» и врастаний в материнское лоно мира, бесконечные камлание и шаманизм, за которыми лирический субъект намеренно теряется, прирастая новыми смыслами и значениями:

скульптор небесный листающий лес
лестница в небо и огненный лис
голос растрепанный катится вниз
в темном закате навеки исчез

Так выглядит мир, за которым поэт непрерывно наблюдает из своего потустороннего окна. Оно правдивее любого зеркала, потому что даёт истинный вектор видения: того, что тайно, скрыто от посторонних глаз, но отражает подлинную суть предметов и явлений. Вспоминается тютчевское «*Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик…*». В чудесном зазеркалье Нади Делаланд мёртвая материя оживает, вочеловечивается и одухотворяется словом. Так слову возвращается его первородная и самая важная функция — созидания и перевоплощения. Мир, единый и недискретный, в котором каждый предмет явлен в другом предмете и является его естественным продолжением, обладает мощнейшим творческим потенциалом, непрерывно продуцируя новые формы жизни. Именно в таком идеально едином мире, основанном на центробежном стремлении всего ко всему, понятие смерти стирается, обращается в ничто. Природа здесь — непрерывный родовой канал, «*сквозной длинношеий тоннель*», где каждый одновременно и рождаемый и рождённый. С этой точки зрения даже смерть — то же материнское лоно, тоннелеобразный переход из одной жизни в другую, рождение себя заново:

если рождаться весь день и всю ночь
к свету тянуться ты чувствовать свет
то непременно закончится смерть
здесь между ног

Лирическая героиня Нади Делаланд не отделяет себя от окружающего, понимая условность собственной телесной оболочки, абсолютно не тождественной её подлинной сущности. На самом деле, она так же стихийна, как жизнь, что «потихоньку движется и жуёт», проходя сложный процесс эволюции от эмбриона до «*рождения внутрь себя*», в посмертное запределье, открывающее истинную суть вещей. Она — гусеница, «*спящая в свитке осеннего ветра*», чьё дыхание — «*гололёд в песке*» — пока только ток невидимых пульсаций, потенция жизни, которая непременно должна реализоваться.

Можно ли бояться конечности бытия, когда ты — естественное продолжение всего живущего? Когда твой физический уход — всего лишь освобождение и арена встречи с самим собой. Депрессивность постмодернизма, утверждающего идею постепенного угасания энергии и жизни на земле, неприемлема для автора книги «Голоса в голове». Напротив, поэтическое внимание Нади Делаланд всегда приковано к рождению и постоянному приумножению жизни. Только такое состояние мира является естественным и единственно возможным. Всё, что нарушает закон живительной энергии, ведёт к распаду «единой цепи бытия» и утрате

целостности существования человека и всего, что его окружает. Трагические события недавнего времени звучат в поэзии Нади симфонией разлада и неостановимого ужаса, от которого может спасти только безумие:

отмотайте чуть-чуть назад
этот бред котара и ад
дети мертвые тихо спят
тихо дети в руинах спят
как не спятить когда все спят
ну так спять

Почувствовать действенность той жизненной философии, которой пронизана книга «Голоса в голове», оказаться всецело в неё вовлечёнными мы можем благодаря особой языковой организации и специфической грамматике, присущим поэтике Нади. Отсутствие знаков препинания, ломка традиционного речевого строя, обилие окказионализмов — всё это ключи ко входу в потустороннюю реальность, в «мир преображённый», выражаясь словами Владимира Гандельсмана, автора предисловия:

мы сохраняйте свою пустоту
я тишину сохранили свою
вы до сих пор тонконого стою
он тонкоруко ветвями расту

Нарочитое смешение категорий времени и лица даёт уникальный эффект присутствия «всего во всём», создаёт целостное, неделимое пространство надмирного существования человека. Мир более не делится на объект наблюдения и наблюдателя — на «я» и «ты», «я» и «они» — он становится идеальной световой сущностью. Лирический объект выходит за пределы самого себя. Теряя грамматическую отнесённость и гендерную идентификацию, он освобождается от земных привязок и земной обусловленности. Об этом же, размышляя о природе поэтического, писал и Андрей Тавров.

Метареализм Нади Делаланд иногда граничит с дадаизмом — постмодернистским европейским направлением начала века. Вспомним, что «dada» в переводе с французского — это лепет, или «лепетная речь», — стадия доречевого развития ребёнка, следующая за гулением и предшествующая появлению первых слов и фраз. Но если эстетика Тристана Тцары интерпретировала этот лепет как стадию умирания и распада языка, превращённого в невнятные звукоизвлечения,

то здесь мы имеем дело с явлением прямо противоположным. «Лепет и гуление», стихийность и непроизвольность речемысли, ещё до этапа её окончательного формирования и осознания, создают пантеистскую, наивно-религиозную, или даже стихийно-игровую, картину мира, свойственную детскому мышлению. Только ребёнок способен каждый раз удивляться по-новому всему увиденному и услышанному, сохраняя свежесть и подлинность восприятия явлений в их тайных мистических связях:

мы хоронили птичку всем двором
воробушка полина насчитала
двенадцать одуванчиков а я
нашла коробку мятую по росту
мой брат устлал травой ее тепло
воробушек лежал в ней как в кроватке
укрытый одуванчиками мертвый…

Обыденная сцена похорон воробья превращается для детей в обряд инициации, первого постижения экзистенциального ужаса смерти как чего-то неотвратимого. Но в то же время в этом ужасе невольно прозревается иной, сакральный смысл. Не случайно стихотворение завершается аллюзией на образ воскресшего Христа. Воробышек исчезает из коробки, от него остаётся только пара перьев — и эта загадка без возможности разгадки превращает ребёнка в юного философа, вечные «почему» которого адресованы не кому-то конкретному, а самому мирозданию.

Стихи Нади Делаланд имеют ярко выраженную эзотерическую природу. Это древние мантры и заклинания, приводящие в движение потусторонние сверхъестественные энергии, недоступные для непосвящённых людей. Это магия и алхимия, волхвование и медитация, и даже сеанс психотерапии. Напомним, что Надя — практикующий психолог и арт-терапевт, автор знаменитого проекта «Делаландия». Возможно, ещё и поэтому её поэзия целительна и животворна.

В конечном итоге из этого буйства энергий и первостихий рождается пятый элемент, без которого детородная функция мира невозможна и бессмысленна. Речь идёт, конечно же, о любви — матери к ребёнку, мужчины к женщине, человека к природе, всего ко всему. Только любовью мы множимся и прирастаем, созидаем и развиваемся, обретаем подлинный смысл существования. Но крайне важно в процессе обретения этого смысла оставаться призрачным наблюдателем, глядящим на мир из потустороннего окна, за которым — не вещи, не предметы

и явления, не пресловутый домашний интерьер, а ты сам, подлинный и неповторимый житель своего личного зазеркалья:

если ты выбираешь себя а не то что в тебе
прорастает и длится выходит и смотрит снаружи
голубыми глазами на нежное облако в луже
то великий побег
из тюрьмы обречен
на дрожащий побег винограда
но хотя бы почувствуй ограду
удивленным плечом

Алхимик в крестьянской рубахе

Петрушкин А. Стихотворения. —
[Б. м.]: Издательские решения, 2019. — 152 с.

Приходилось ли вам когда-нибудь подглядывать за чужим космосом в замочную скважину? В маленькую щель, за которой чуждый и непонятный вам мир, притягивающий и одновременно отталкивающий своей инаковостью — шокирующе резкой и разрушительной в своём неприятии любой устоявшейся традиции.

Подобные чувства испытываешь, когда впервые соприкасаешься с миром Александра Петрушкина — поэта, о котором в привычных литературоведческих терминах и фразах говорить невозможно. Здесь нужен особый, птичий метаязык, улавливающий ультразвуковые волны автора. А помимо этого нужно ещё колоссальное напряжение — духа и мысли, потому что каждый раз приходится с усилием ворочать пласты каждого стиха, и каждый пласт — космос, дробить и объяснять который не хочется — хочется понимать.

Именно поэтому речь пойдёт не о стихах как таковых, а о той пока ещё малоизученной вселенной, в которую мы всецело погружаемся вместе с её создателем.

Космос Петрушкина обладает двумя противоречивыми свойствами. С одной стороны, он предельно замкнут, герметичен, невероятно плотен. У него вполне четкая, осязаемая фактура, как будто автор нарочито старается обуздать живущую в нем вулканическую энергию и закупорить ее в некоем геометрическом пространстве. С другой стороны, подобная замкнутость появляется на фоне никак не соотносимых с ней универсализма и всеохватности мышления. Подобный парадокс объясняется целым рядом причин, из которых, в сущности, и складывается индивидуальная авторская картина мира.

Прежде всего, необходимо понимать, что главная цель поэта — обрести философский камень, эликсир бессмертия, преодолеть ограниченность человеческого земного существования, доказать, что наша физическая оболочка — это «игла, из который надо вынуть птицу». Поэтому здесь всегда идёт борьба формы и содержания, возникает тютчевский мотив извечного стремления к обретению более совершенной природы:

где перевёрнутые воды
растут сквозь грязь мою, родную и густую,
что стала кожей, речью и лицом

Движение на преодоление, всегда сквозь какую-то плотную нечистую среду в очищенную от ненужных примесей сферу — вот главный вектор направленности художественного мышления Петрушкина. Его стихи — это кричащий в человеке космос вулканического происхождения, непреодолимая стихия огня, в которой куётся новая реальность.

Поэтому вселенная автора антропоморфна и сюрреалистична. В каждом стихотворении как будто видишь его лицо, очень отчётливые образы… немного угловатые, с заострёнными носами, похожие на рога морской мины или на лица покойников. Действительно, поэзия Петрушкина — это очень тонкая грань между миром мёртвых и живых, хождение по лезвию, практически срывание в инобытие. Миры эти постоянно сообщаются между собой, доказывая тем самым свою безграничную проходимость, погружая человека в разные стихии: подводную, подземную — в конечном итоге надмирную:

Слоится воздух, каменея
в подземный радиоэфир,
где вырезают батискафы
синиц из черно-белых дыр

[причину щуриться в просветы]
тебе родные мертвецы
и говорят, что смерти нету,
и отчего-то веришь им.

Смерть как преодоление смерти, как приоткрытие завесы тайного для тех посвящённых, которые уловили ультразвуковые воздушные волны сквозь подземный радиоэфир — таким видится автору неотвратимость бытия. Не распад в конечной инстанции, а реализация толстовского принципа: «я умер — я проснулся».

Однако преодолеть антропоморфность мироздания Петрушкину помогает глубоко коренящийся в нём мифологизм, аккумулирущий в себе древнейшие формы художественного мышления: синкретизм, тождество вещи и её идеи, единство части и целого, людей и животных и т. д. Осмысливая стихи указанного автора, читатель неминуемо сталкивается с проблемой кардинальной смены восприятия мира, когда он вынужден отказаться от традиционного представления о дискретности бытия и характерных свойствах вещей и явлений. Привычная пластика объектов в их взаимосвязи, традиционная упорядоченность мироздания не вписываются в инобытийность и планетарную всеохватность авторского художественного мышления.

Если следовать концепции Леви-Брюля, такое соотношение явлений может быть названо законом сопричастности («партиципации»), то есть отождествления различных предметов, лиц, явлений на основе того, что они обладают одинаковыми мистическими свойствами. В таком мире любой предмет, имея самостоятельную волю, способен превратиться в любую другую вещь, и «все решительно и целиком присутствует или, по крайней мере, может присутствовать во всём» [*Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления / Под ред. Ю. Гиппенрейтер и В. В. Петухова. М: Изд-во МГУ, 1980. С. 130–140].

Подобная концепция мира становится для Петрушкина, наследователя традиций Мандельштама, а впоследствии и для читателя, поводом — бесконечно продуцировать всё новые и новые миры, ко всему подходить с меркой демиурга, которому недостаточно пребывания в заданной реальности и насущно необходима её реконструкция.

Типичная черта постмодернистского мышления — создание автором атмосферы абсолютной вовлечённости читателя в процесс творчества. Когда начинаешь разгадывать смысловые коды и шифры серьёзного художественного текста, то в какой-то момент осознаёшь, что не можешь остановиться, и невольно становишься соавтором новых и новых смыслов. Поэтому в поэзию Петрушкина читатель «входит» как в кузницу Гефеста, чтобы наблюдать, как под влиянием чудодейственной силы огня достигается всеобщая ковкость и плавкость предметов. И вот мы уже зодчие, демиурги, но, по сути, мастеровые — рабочие в высоком понимании этого слова.

Александр Петрушкин — крестьянин, у которого всё идёт в дело, ничего не пропадает. Дровосек, кузнец, гончар, пекарь, алхимик — то есть автор, занимающий крайне активную позицию по отношению к миру. Он создаёт, а не созерцает, подобно Базарову, утверждает, что «природа не храм, а мастерская». Остаётся только удивляться, как с помощью простого молота или топора можно создать столь изящную форму, столь тонкую материю мира, в которой, например, соблюдается неделимость вещей, предметов, явлений, постоянно обменивающихся признаками и свойствами друг у друга, вплоть до присвоения обратных, противоположных свойств:

И проникающий под кожи
ноябрьский свет нас преломляет —
как будто по колени вхожий
в нас он, как будто прогадает…

и стоишь, а не видишь, как нити твои
перервут грунт и неба прозрачную глотку

Свет преломляет, а не преломляется, нити не обрываются, а обрывают — подобные «аномалии» абсолютно нормальны для Петрушкина — его «фасеточное зрение стрекозы», как выразилась Марина Саввиных, склонно к художественной регрессии — восприятию мира в обратном порядке, подобно перемотке киноленты от заключительных к начальных кадрам.

Но дело, конечно, не только в этом. Примечательно, что Александр Петрушкин родился на Урале. Его мировидение — пытливый взгляд золотоискателя-рудокопа, исследующего породы на уровне диахронного среза. Ему важен взгляд изнутри — гораздо интереснее наблюдать движение соков по венам и артериям, чем видеть статические очертания предметов. Поэтому его мир столь динамичен и находится в процессе непрерывного самостановления. Уникальные авторские метафоры показывают явление в генезисе, вещи в их центробежном стремлении друг к другу. Это мир, распадающийся на атомы и вновь собирающийся в их новом причудливом соединении.

Пользуясь инструментарием материального мира, автор создаёт предельно абстрактную, нематериализованную реальность; и наоборот: абстрактные предметы обретают свою фактуру, становятся плотными, ощутимыми:

Всё полость или свет
от мрака отражённый,
который прячет вещь
внутри своих потёмок.

Свет, прячущий вещь, или извлекаемый из вещи; конкретное, продолжающее абстрактное, длящееся в нём — и наоборот: такова логика художественного мышления Петрушкина. Поэтому нет ничего удивительного в том, что щель крутится на ладони, «перевёрнутые воды растут сквозь грязь», поношенная осень разматывается лапами пса, а львиный рык вынимается «из белой и длинной зимы».

Свой подвижный, концептуалистско-сюрреалистический взгляд на мир Петрушкин передаёт с помощью характерных языковых приёмов: оказиональная метафора, нарочитое пожертвование рифмой ради звука и смысла и, безусловно, многочисленные сравнительные обороты речи, составляющие, по сути, словесную ткань стиха, выполняющие в нём роль логико-грамматических скреп. Эти бесконечные «как» — фактически отражение непрерывной метаморфозы, происходящей с миром. В художественном тексте они создают эффект калейдоскопа:

Испросил холодный свист,
снег, который в нём лежит,

как медяк внутри поломки
или санки — свеж и чист —

там, где день похож на звон
тени, что попав в окно,
говорит с тобой, как Данте,
своим детским языком.

Воздух зашивая в свет
так, как будто лёд и ветвь,
это все её предметы —
остальных здесь больше нет

Всё дышит — даже если этот
звук внутри, и оттого нам не заметен,
не заметён как шахматы в свой стук,
в улитку лёгких, что теперь стозевны,
растут, как дерево сквозь зимы, как игру,
где катятся в повозке земли звери.

Если вдуматься, вся эта бесконечная череда аналогий наряду с повторяющимися сквозными образами воды, огня, земли, рыб и синиц, особенно речи и языка, выражает авторское стремление вернуть миру его первозданную целостность, соединить причину и следствие, вернуться к истокам. Здесь включается в работу Петрушкин-портной, берущий в руки нить и иглу и пришивающий свет к тени, вещь к праобразу вещи.

А универсальной нитью и иглой, латающей прорехи мира, возвращающей человека к его бессмертным истокам, становится речь. По сути, всё, к чему сводятся размышления автора, касается именно языка, речи, точнее, их первооснов, вырастающих из самой жизни. Многие могут упрекнуть Петрушкина в том, что он не «звучащий» поэт, но это не так. Просто поле его звучания доступно не многим, поскольку это ультразвуковые волны — дельфиний язык. Борис Кутенков в статье «Возвращение из немоты», посвящённой творчеству Петрушкина, отмечает: «Стихи Александра Петрушкина стремятся к такой форме говорения, когда речь утрачивает свое вербализующее значение, держась и “выживая” средствами неясного гула, камлания, звука, интонационного единства» [*Кутенков Б.* Возвращение из немоты // «Урал». № 7. 2011].

Действительно, процесс речеговорения, речетворчества, с которым мы сталкиваемся в поэзии Петрушкина, не имеет ничего общего с такими понятиями, как языковой строй, грамматика, синтаксис, даже

собственно слово. Речь — это всегда хаотическое блуждание имярека в дебрях непрерывно звучащего, «родного» хаоса с целью отыскать первозвук, протозвук — ту эфирную составляющую языка, которая в конечном итоге растёт из немоты или беззвучного крика, предельного напряжения горловых связок. Речь — это освобождение дремлющей энергии, и поэтому она всегда подобна гортанным вскрикам шамана, гулу, шуму, чему-то нечленораздельному.

Слово «голос», безусловно, самое частотное в творчестве поэта, испытывает огромное количество трансформаций, так или иначе связанных с невещественным, абстрактным, миром: это голубиное воркование, львиный рык, дыхание кустов, колокольчик «растущий из стужи», белый шум, хруст воды в очах и т. д. Речь — это процесс непрерывного извлечения света из тьмы, небесного, вечного из бренного, земного, подлинного из фальшивого:

Слух — эхо от дождя,
его сетей шуршание,
гончарный круг, уловка
[о слишком многом речь молчания].
Горит рыбак, собою управляясь ловко.

По сути, язык, речь, звук (а также голос — инструмент звукоизвлечения — и слух — присособление для улавливания звука) — единственное значимое в жизни человека явление, способное сделать его по-настоящему бессмертным, восстановить целостность и первичность его природы. Всё, с чем мы сталкиваемся в сфере нашей духовной и интеллектуальной деятельности, — это непрерывное проговаривание себя — пропускание сквозь себя опыта мироздания посредством языка.

Но важно понимать, что человечий язык изначально вырастает из нечеловечьего. Представим себе гигантский, веками отлаженный механизм: наше ухо, или ухо творца, улавливает вселенский гул, пропускает его через себя, подобно универсальному фильтру, в котором он преломляется под иным углом и обретает человеческую природу. И после этой необходимой очистки язык сам становится фильтром, сквозь который проходит человеческий голос, чтобы слиться с голосом мироздания и дать его владельцу бессмертие. В этом, по мысли Петрушкина, заключается главный смысл творчества — в частности, речетворчества.

На столе бутылка птицы
щиплет тень свою и цы
остаётся на древесной
азбуке, а пти в следы

переходит по помосту
света, обретая тень,
хворост мглы и занебесный
голос. Остальное — день.

Не об этом ли магическом процессе, не лишенном тем не менее вполне предметной составляющей, пишет Петрушкин?

Речь, творчество, процесс словесного созидания — это всегда вполне материальное, осязаемое конституирование новой реальности — более совершенной, чем существующая. Речь — полость, вместилище, объект духовной жизни творца, поэтому её возможности безграничны, и продуцирование новых миров, новых универсумов нескончаемо. А граница между явлениями абстрактного и материального мира настолько тонка, что просто стирается, обеспечивая абсолютную недискретность и текучесть мироздания.

Речь — «шрам, голосовой порез, что вырезана в выдох» — то, что было выговорено Петрушкиным, «как осколок», и то, что стало его последним пристанищем. Бессмертной домовиной, личным Асгардом, в котором он, вечно юный бог, доблестный воин света, мирно спит, каждый раз, подобно Фениксу, пробуждаясь и возрождаясь из своей родной стихии огня.

И, выговаривая, как осколок, речь,
в неё, как в смерть, я успеваю лечь.

Вдоль незримой ограды

Грицман А. Личное сообщение. —
Киев: Друкарский двор Олега Федорова, 2022. — 140 с.

Книга «Личное сообщение» адресована широкому кругу читателей. Но при этом иногда возникает ощущение, что автор произносит монологи, адресованные самому себе. Это — письмо от себя нынешнего себе прежнему, оставшемуся за чертой другой жизни, преобразовавшейся в застывшее пространство памяти вещей, которые *«живут еще в сознаньи, / в глубинной памяти любви / и в осязаньи»*.

Вообще пространственно-временная организация книги — предмет отдельного разговора. Размышляя о поэзии Андрея Грицмана, лишний раз убеждаешься в том, насколько правильно выбран девиз для основанного им журнала «Интерпоэзия»: *поверх границ*. С дальнего расстояния всё видится совсем иначе, чем вблизи. Намеренно уходя от изматывающих душу частностей, автор показывает нам не отдельные фрагменты картины, а широкую панораму. Его стихи — геоглифы, очертания которых видны только с высоты птичьего полёта. Это страницы жизни, запечатлевающие самое ценное, важное — пространство, в котором *«нет ни родин, ни границ»,* где «жизнь души проходит на пути от реки до озера и дыма» и «свободна по бульварам бредущая память».

Говоря об актуальном, злободневном, о ковиде и событиях на Украине (первый раздел книги называется «Украина», последний — «Стихи недавнего времени»), Грицман оценивает происходящее немного со стороны — всё, что совершается на его глазах, обретает ярко выраженный библейский подтекст, становится частью священной истории. Возникает эсхатологическая модель мира — подобная той, которую мы видим в романе Булгакова «Белая гвардия». Г. Исупов констатирует: «Когда нормой жизненного ритма становится перманентная катастрофа, горизонт исторической надежды немедленно сужается в эсхатологическую перспективу, по центральной оси которой выстраиваются столь знакомые и неизменно впечатляющие знамения последних времен».

С первых страниц «Белой гвардии» читатель погружается в атмосферу грядущего апокалипсиса, ощущает начало нового времяисчисления, о чем свидетельствует положение небесных светил на небе: *«Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции 2-й. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс»*.

То же и в поэтическом пространстве Грицмана: *«Еле заметен на небе едином / облик звезды первоначальной»*, и на фоне происходящего острее

и пронзительнее звучит мотив Исхода, обращая нас к трагическим страницам человеческой истории.

В реалиях повседневности, в бытовых мелочах внезапно проступает экзистенциальный смысл: художественное пространство книги расширяется, обретая вселенский масштаб. Авторская мысль простирается от современности к далёким временам римской империи и страницам Ветхого Завета. В итоге каждое слово, каждая отдельно взятая деталь становятся мистическим указанием на нечто инобытийное, отдельным элементом в общей картине апокалипсиса:

После римских чудовищных игрищ
Азазель судьбоносный вздремнул.
Съел на завтрак питательный овощ,
на экран полнокровный взглянул
Просчитав в перерыве медали
он холеные рыла собрал.
Приказал нажимать на педали,
закрутился смертельный аврал
Море, небо, земля все покрылось
мокрым, слизистым слоем речей.
И кивают холеные рыла
обладателю страшных ключей…

Рим — образ-архетип — довольно часто упоминается в поэзии Грицмана. В мировой культурной традиции он нередко интерпретируется как прекрасный образ царства Божия на земле, но у Грицмана это символ распутства и двуличия, олицетворение ложной идеи о спасении («над третьим Римом хмарь и гари запах»).

В десакрализованном пространстве настоящего лирический герой Грицмана ощущает себя «стёртым», опустошённым, утратившим последнюю связь с детством и юностью, с жизненно важными ценностями. Эсхатологическому, линейному, времени, неизбежно приближающему конечные судьбы мира, поэт противопоставляет время циклическое, замкнутое в самом себе. В одном из стихотворений оно сравнивается с Уроборосом, кусающим собственный хвост.

Вдоль незримой ограды
Где медленный ток
Пробегает навстречу себе
Уроборос судьбы, там местность стоит
Навсегда как на мертвой картине
Здесь спокойно, не слышны гудки…

То, что время закольцовано, подчеркивается и сопутствующими образами-символами, образующими единое смысловое поле текста: кольцо трамвая, кольцо железнодорожных путей, кольцевое движение божественной истории, сквозь которую проходит череда апокалипсисов.

Автор живёт, как будто раздвоившись: его тень, бренная оболочка, пребывает в настоящем, а душа остаётся в ином измерении, вне пространственно-временных координат. С этих надмирных позиций проще говорить о вечном и по-настоящему важном в жизни человека. Здесь можно осмыслить прошлое и настоящее в их неразрывной взаимосвязи и вести диалоги с великими литературными предшественниками. Действительно, в книге очень много интертекстуальных отсылов: к Блоку (*«жёлтый булочной свет»),* к Булгакову *(«А теперь ты стоишь / у трамвайных бессмертных кругов. / Ты стоишь у прудов, / на закраинах дуг голубых…»)*, в особенности к Мандельштаму *(«на морозном стекле проступает имя»).*

С Мандельштамом у Грицмана особые отношения. Преодолевая временные и пространственные границы, художественные миры питерского и московского поэтов (Грицман родился в Москве) пересекаются настолько тесно, что становятся единым культурологическим континуумом, где уходящий вдаль состав — сквозной образ книги — предпочитает двигаться в особом направлении — вплоть до станции конечной, где «*Заспанно мерцают на пути / города — фантомы постоянства*». Это средоточие вселенной, съезжающей «с катушек» в бездну, стремящейся к последнему полустанку, за пределами которого время обнулится и начнётся новый отсчёт — в границах циклически повторяемого процесса распада и нового созидания:

Оказалось — одна нам дорога
По пути огласованных вех.
И какие там к черту итоги,
И какой начинается век.
<…>
Мы за нашим столом не скучаем.
Может кто-то из ближних зайдет.
На холме миражом — Ерушалаим.
Стол накрытый — на будущий год.

Однако застывшее время, отождествляемое с вечностью, выводит читателя книги и на другую тему — это неизбежно присутствующий, невольно читаемый в подтексте мотив смерти. Автор часто задумывается над этим вопросом, в его стихах присутствует оппозиция вечного и бренного, души и плоти. Избавление от тягот земного существования,

преграждающего путь к жизни души — один из ключевых мотивов «Личного сообщения». Смерть подобна возвращению к самому себе — к заброшенному и забытому городу, к потерянному дому, к утраченным духовным и человеческим связям. Именно об этом мечтает лирический герой Грицмана, понимая, что «в душе остался сухой остаток», «опивки прошлого» — и, как ни парадоксально это утверждение, только данное обстоятельство и способно примирить его с настоящим:

Все тот же поворот, и дом, и дым.
Горит камин, ноябрь, наверно,
в гостиной у огня сидят они, как мы,
в той жизни, позапрошлой и неверной.
<…>
листве скользить навстречу той судьбе,
где я один. За окнами все немо.
Я говорю теперь не о тебе,
но о тепле потерянного дома.

«Личное сообщение» — это очень эмигрантская лирика, с присущей ей ноткой ностальгической грусти и неизбежной тоски по родине. Однако подлинный драматизм заключается в том, что родину автор потерял дважды, превратившись из эмигранта географического в эмигранта духовного. С потерей легче смириться, если осознавать, что оставленный тобой предмет/объект где-то существует. Это даёт надежду на возможную встречу с будущим. Но что делать в том случае, когда адресат выбыл, а родина ушла в небытие, сохранившись только в пространстве памяти? Вероятно, пренебречь законами земного существования и навсегда остаться там, где душа была способна испытывать полноту ощущений.

Поэтический стиль Андрея Грицмана необычен и очень самобытен. Стилистически это смешение верлибра и силлабо-тоники, свободно и совершенно произвольно текущая речь человека, который привык размышлять наедине с самим собой и которому всё равно, какое впечатление он произведёт на окружающих. Главное — поток мыслей и чувств, такой же естественный, как жизнь. Оттого и нарочитая небрежность рифм, местами даже её отсутствие, и грамматическая «непричёсанность» строя речи, и сбивчивость повествования.

Эти стихи — живые, дышащие организмы, в контексте которых существует, страдает, делится сокровенным со своим читателем душа поэта. Душа, стремящаяся перешагнуть через традиционные границы языка, пространства, времени, исторических обстоятельств и утвердить своё право быть понятой и услышанной:

Вот и осталось: кивок на экране.
Я не прощаюсь на срок и заранее.
Знаю ответы: срок не отмерен.
Что же осталось?
Пространство и время.
В жизни, мне данной, так получилось:
прядь и очки, через границы,
голос в ночи
и знак на ключице.

Весь мир как целое число

Климова Г. Сказуемое несовершенного вида: Избранные стихотворения. — Ставрополь: Ставролит, 2020. — 164 с.

Пра… Прачеловек, праматерь, прародительница рода — это первое, что приходит на ум, когда читаешь стихи Галины Климовой. Великой Пра называла Марина Цветаева мать Максимилиана Волошина, когда гостила у поэта в Коктебеле, и вот спустя столетие понимаешь, насколько это точное и правильное определение, если речь идёт о первобытности и стихийности поэтического мышления.

Широта и размашистость художественного почерка Климовой, ее тяготение к первоистокам бытия превращают творческий процесс в своеобразный шаманизм и камлание. И сама лирическая героиня кажется читателю то скандинавской прорицательницей Вёльвой, то древней богиней Дану, то ветхозаветной Саррой — первой из четырёх прародительниц еврейского народа. Её творчество — магическое ритуализованное действие, в котором гортанное песнопение и первичные эманации важнее рационально собранных образов и простроенных сюжетов.

«Первобытность» Галины Климовой проявляется как на уровне художественного мышления, так и в особенностях поэтики, языка. Ее стихи — это языческие коряги, карельские петроглифы, таинственные руны — в самом высоком и благородном смысле слова. Современный Антиох Кантемир, Климова создаёт языковые монолиты с присущими им свойствами затруднённой, тяжело воспринимаемой поэтической речи, в которой силлабика смешана с силлабо-тоникой, и в целом наблюдается тяготение к верлибру. Особенно не заботясь ни о поэтическом размере, ни о рифме, ни о длине строк, автор создает очень необычные произведения, чем-то напоминающие переводы с какого-нибудь древнего, например, арамейского языка. Пожалуй, это самая точная аналогия, если учесть, какой культуре в первую очередь отдаёт дань уважения Климова:

Пока молоко молодых буйволиц
веселей молодого вина,
пей до дна, пей до дна!
Как же я влюблена…
Бухнусь в ноги тебе, Стара-Планина,
без перил прокачусь вдоль всего хребта,
чтоб до слёз прошибла твоя высота,
но с глаз не свернула молочная пелена.

Обладающая поэтическим сознанием, органически включённым в контекст мироздания, Климова напоминает мойру, которая прядёт и прядёт нить судьбы, а точнее, человеческих судеб. Даже когда она говорит только о себе, то ниточка эта причудливым образом переплетается с другими, смежными нитями — и вот мы уже получаем историю целого рода, поколения, даже нации, и нет у этой истории ни начала в прошлом, ни конца в будущем. В частном проглядывает общечеловеческое, а обычное повествование становится фактически текстом священного писания. И здесь совмещаются такие особенности древнего, первобытного мышления, как универсализм, синкретизм, свойственный древнерусскому средневековому сознанию исторический символизм. Синкретизм и символизм проявляются в том, что за каждой конкретной исторической деталью, за каждым событием скрывается нечто большее, нетождественное человеку, стране, эпохе — некий вселенский смысл, сводимый к извечному противостоянию добра и зла и поиску истины. Поэтому, рассказывая историю своей жизни, Климова невольно «сбивается» на общечеловеческую историю и смотрит на постаревший мир глазами первобытной Евы:

Что мельтешить на одном крыле
под носом у Господа Бога?
Калёной слезой закипев на земле,
мне петь, по зубастой водя пиле
ребром из Адамова бока,
чтоб устоял мой покинутый дом,
где муж был порука,
а сын — отрада.

Эпичность и универсализм художественного мышления Галины Климовой не допускают существования человека только в контексте своего рода, своей эпохи или страны. На поверку ни временных, ни пространственных границ не существует, поэтому наше нынешнее существование всегда находится в прямом взаимодействии с опытом прошлого и открыто для культурного диалога с другими странами и цивилизациями. Ее поэзия географически всеохватна: тут и живописные равнины Болгарии, и прославленный город Гауди, и щемящая красота Еревана.

Будучи по сути метареалистом, Галина Климова выражает специфику своего художественного мышления посредством таких языковых приёмов, как универсальная окказиональная метафора и стилизация. В границах её поэтического сознания без труда совмещаются «далековатые понятия» и объекты разных систем. Автору легко обнаружить

себя «на прополке среди строфики сбивчивых грядок», прочитать «прописи кавказских строгих гроз», узнать «почерк виноградных лоз». Вслед за Пастернаком и Мандельштамом, Климова возводит природную стихийность поэтической речи в некий непреложный закон и сама следует ему во всём.

Кажется, что поэтесса сама превращается в универсальную метафору, обладающую мощным энергетическим потенциалом для создания множественной метареальности, в пределах которой стираются любые границы и мир становится неким трансформером — в нем все явлено во всем: старая Москва может незаметно переплавится в экзотический Пуболь, в образе Михаила Письменова неожиданно просвечивает лик его тезки архангела, а сама лирическая героиня — это и ветхозаветная Сара, и кроткая Рахиль, и знойная, вечно манящая Гала — звезда Сальвадора Дали.

Человек — один из представителей «отряда равнокрылых» — всегда является естественным продолжением природного, исторического, географического пространства и потому должен обладать панорамным зрением, мощной генетической памятью. А если это творец — он должен мыслить по принципу аналогии, на основе случайных ассоциаций и далековатых идей. Оттого так причудлива «географическая номенклатура» автора, которому нетрудно уловить роковую взаимосвязь между разбитым пузырьком с этикеткой «Шипр» и оккупированным Кипром, между тётей Соней и столицей Болгарии, между родственником и горным массивом:

Вот моя географическая номенклатура.
Я по карте узнала: где гора — там дыра.
И вслепую на контуре нашла фигуру
французского массива Юра. —
Это ж Юрка на замшелом разлёгся диване,
в европейском ландшафте свой,
зарывшись в словарь имён и названий,
демисезонной шуршал листвой.

Создавая единый культурный континуум, метафизически существуя на стыке миров и цивилизаций, Галина Климова выражает свои чувства и мысли языком различных жанров и направлений. В её стихах, нередко представляющих собой художественные стилизации, ощутимо влияние и христианства, и язычества, и даже глубокой дописьменной древности. Так, например, произведение может близко к оригиналу воспроизводить стилистику и ритмику молитвы, псалма, акафиста, народной песни или заклинания.

Молитва — неотъемлемая и наиболее важная часть поэтической этики Климовой. Её обращённость к святым, выстраивание отношений по вертикали — это и способ защиты от окружающего мира, и форма духовного существования в настоящем, и залог бессмертия в будущем:

На босу ногу, натощак, в сорочке,
как только пришлый день раскинет сеть,
читаю с пальцем, силюсь петь
псалмы и тропари.
Я к Божьей Матери напрашиваюсь в дочки
с домашней живностью, со всей своей семьёй…

Живая, стихийная речь вырастает на благодатной почве душевных откровений, дорогих сердцу воспоминаний, почти бессознательных воспроизведений естественного звучащего мира, в котором соединяются плач вдовы и крик новорождённого младенца, плеск воды и шум деревьев, гул самолётов и шелест птичьих крыльев. Видимо, отсюда проистекает очевидная тяга к сложному и трудному для восприятия силлабическому стиху и стремление продеть поэзию через прозу — так не придётся нарушать хаотичность и «непричёсанность» языка в его повседневном существовании. В онтологической обращённости к себе, в естественных вопросах и ответах может скрываться больше поэзии, чем в самых совершенных и отточенных до филигранности языковых формах:

Вдоль берега сна блеснул летающей рыбой,
которая не умирала.
И я
вдоль другого берега
мелко жила.
Кем я была?
Охотничья чайка,
промысловая камбала,
что по Божьему промыслу себя проспала?

Картина мира автора идеально отражена в иллюстрациях к сборнику, выполненных художницей Л. Чуйковой. Это написанные крупными мазками почти детские рисунки, на которых — деревья и райские птицы. Птицы — главные и самые желанные гости воссозданного Галиной Климовой райского сада. Они же — крылатые ангелы, та особая каста из отряда равнокрылых, родство с которыми так явственно она ощущает.

И в контексте этого рая поэтический взгляд, вначале регрессивно направленный к истокам бытия, к первоосновам, всегда и неизменно обращается вверх, выстраивая единственно возможную вертикаль судьбы поэта. Здесь, преодолевая законы земного притяжения, на единой жёрдочке мироздания сидят достигшие своего заветного неба люди-птицы — забрав с собой весь «безвозвратный выводок глаголов», весь ряд «сказуемых несовершенного вида», в которых, возможно, два главных — это глаголы «жить» и «творить»:

рыбам по вкусу небо
оно глубоко-глубоко
рыбы причмокивают: о!
птицы дуют на воду
помнят про молоко
жестоко обжёгшись: о!
но птицы осели в море,
а рыбы летучие —
в небе блеснули вскоре
куда б тебя ни занесло —
весь мир как целое число
с жёрдочкой для ока: о!

Элегия воздуха

Гандельсман В. А. Велимирова книга. — М.: Воймега; Ростов-на-Дону: Prosodia, 2021. — 132 с.

О «Велимировой книге» Владимира Гандельсмана следует рассуждать не как о чём-то, стоящем в ряду аналогичных явлений, а скорее как об исключении из общих правил. Это касается и литературного процесса в целом, и творчества Владимира Аркадьевича в частности.

Здесь сразу хочется вступить в диалог с Владимиром Козловым, на которого ссылаются многие рецензенты. Не мудрено — фундаментальная статья, охватывающая значительную часть творческого наследия Гандельсмана, проясняет многое в особенностях его «парадоксальной поэтики» и художественного мировоззрения. И всё же, когда речь идёт о личностях такого масштаба, разговор никогда не может быть исчерпан. Вот и мы попытаемся сделать несколько наблюдений, отталкиваясь от выдвинутого Козловым тезиса: «*Образ Владимира Гандельсмана постоянно ускользает — возможно, это одно из лучших качеств поэта*».

Ускользание, призрачность, непостоянство при наличии повторяемости — черта, присущая стихии. Именно стихийность представляется ведущей чертой поэтики Гандельсмана. Вспомним о том, что, согласно милетцам и ионийцам, в мире существует четыре первоэлемента бытия — огонь, воздух, земля и вода. Именно этими элементами всегда «поверяемы» большие поэты. Если, например, поэзия Петрушкина и Кабанова — энергия вулканического происхождения, то Гандельсман — энергия освобождённого воздуха. Поэт буквально «опирается» на воздух, чтобы «влепечивать» в него смыслы и образы. Многие осмысливают воздух как пустоту, ничто, творимое из ничего. Но в контексте «Велимировой книги» это ничто или нечто равнозначно тютчевскому тезису «*всё во мне, и я во всём*».

Первоначальной точкой отсчёта в построении призрачной, полумифической реальности является сам поэт, и воздух порождает определённые формы только силой его демиурговской власти. Не это ли сближает двух Владимиров-Велимиров? Природа их поэтического дарования родственна и проистекает из одного источника. «*Так откройте форточки. / Откройте форточки*», — слышится нам как рефрен и сквозная тема книги. Потому что поэзия в её первозданной природе — это всегда струя свежего воздуха. И живая жизнь, её нескончаемый поток и у Гандельсмана, и у Хлебникова рождается именно из слова, а совсем не наоборот. Природа языка первична, и она — основа для бесконечного созидания, продуцирования новых реальностей:

Пока листвою тянет прелой,
покоится передо мной
кораблик видимости белой
и берег зелени пушной.
<…>
Пока он длится без усилья
и видит проблеском клавир
сырой реки — реки, и крылья
себя влепечивают в мир.

Вопреки идее Козлова о том, что собственно лирический герой Гандельсману не важен *(«понадобится герой — подставим любого»)*, кажется, что здесь — ситуация обратная. Что лирический герой книги говорит сразу двумя голосами, которые сливаются в монолог, хотя первый раздел — в большей степени Хлебников, а второй — в большей степени сам автор.

Известный поэт-футурист начала XX века — своеобразная ширма, под прикрытием которой автор позиционирует самого себя — присущий ему изначально стиль, поэтический образ, отношение к языку и слову. «Велимирова книга» отличается от всех прочих тем, что является самопрезентацией (голос Гандельсмана слышен уже в названии). Велимир — Владимир — созвучие, доходящее до абсолютного тождества. Причём слово «звук» здесь ключевое. В примечаниях к первому разделу Гандельсман приводит мнение своего оппонента Алексеева, называвшего поэтические эксперименты Хлебникова «изобразительной низостью» и насилием над словом. В связи с этим кажется, что вся книга в целом — развенчание антимифа об искусственности и нежизнеспособности языка Хлебникова и в какой-то мере авторское самооправдание. Хотя нет! Не самооправдание, а мифическое, стихийное самоутверждение. Мы имеем дело с оригинальным двуплановым мифотворчеством, в контекст которого вписана жизнь двух родственных друг другу поэтов. Оба они говорят на птичьем языке, свободном от излишней вербализации. Гандельсман, как и его предшественник, — звукописец. Только в звуке его голос обретает подлинную опору, в том числе и смысловую. Звук — это и есть смысл. Очищенный от ненужных примесей и стремящийся к своему первоистоку. Звук — это воздух, свежая струя смысла, отпущенного на свободу.

Упоение жизнью, по Гандельсману, — это упоение звуком. И это, пожалуй, единственное пространство, в котором рефлексия по поводу конечности идиллического бытия, о которой пишет Козлов, не возникает, либо, возникая, не перерастает в элегическую грусть:

Буддой будущего пробуждён,
говорю: эту воду живую воспей,
солнца к ней лучом пригвождён.
Продерись сквозь чертополох,
выйди в ясную явь,
в её небесный, а не бесовый гул,
а чтоб храму ни на одну из четырёх
не хромать, ставь
дарцоки, спаси хурул.*

После таких строк уже не возникает никакого сомнения в том, что звук — это пространство. Он обладает такой чертой, как протяжённость. Соположением гласных и согласных, длящихся повторами, стремлением к аллитерации и ассонансу Гандельсман создаёт уникальное поле стиха, где речь уже не речь, а река: текущая, живая, неуловимая и ускользающая. «*Буддой будущего пробуждён*», «*её небесный, а не бесовый гул*» — эти «*бу-бу-бу*» и «*бе-бе-бе*», растворённые в строке, переводят поэзию в плоскость чего-то нерукотворного, природного и непроизвольного. Внутренняя форма звучащей речи изымается из внешней обёртки, чтобы стать эфирным веществом поэзии.

Не то ли и у Хлебникова? Его причудливые эксперименты со словом — из той же области языкового естества. Вспомнить хотя бы знаменитое «*Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры, / Пиээо пелись брови, / Лиэээй — пелся облик…*».

Только для непосвящённого эти строки могут показаться бессмыслицей. А ведь смысл здесь колоссальный — и это энергия освобождённого воздуха, вновь обретённого пространства. Извлечь из слова его первородную музыкальную природу, ту самую внутреннюю красоту, которая в японской традиции обозначается словом «югэн» — разве не в этом главное предназначение настоящего поэта? Вспомним последние две строки этого «парадоксального стихотворения»: «*Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо*». Процесс рождения жизни из слова, жизни звучащей и поющей, оживление мёртвой материи — то, чем занимается творец, прошедший стадию ученичества и преображённый в гуру, шамана, носителя высшей истины.

Но сокровенное знание недоступно простому смертному — отсюда бесконечные нападки и упреки рядового читателя в отсутствии возможности понять, присвоить себе извлечённое из текста знание. Кажется,

---

* Хурул — буддийский храм; дарцоки — флаги на древках, которые устанавливаются по углам хурульной ограды и отгоняют злых духов, на них начертаны различные изречения и таинственные знаки. — *Прим. В. Гандельсмана.*

Гандельсман, как и его недооценённый предшественник, изначально воспринимал поэзию как нечто, не имеющее абсолютно никакого отношения ни к сюжету, ни к форме, ни к рифме, ни даже к герою. Все эти искусственные «привязки» отлетают сами собой, чтобы не нарушить магию словесного обряда. Остаётся чистое изумление и погружение в мир звукосмыслов. Подобное практикуется и в футуризме. Кто знает о «Мафарке-футуристе» — «романе-взрыве» и «романе-скандале» Филиппо Маринетти — сможет воспринять идею *«живописи звуков, шумов и запахов»*. От фразы в её традиционном понимании ничего не остаётся — есть только музыкальная партитура в её бесконечных вариациях, жизнь в оркестровом переложении.

Оркестр — ключевое слово для Гандельсмана. И в нём явно «солируют» гласные звуки. Владимир Козлов тоже отмечает эту склонность к ассонансам — но это даже не склонность, а «вочеловечивание» звуков. Звук персонифицируется, становится героем книги. *«Безрассудному звуку предаться»* хочет автор «Рождения новой жизни в свитках». Здесь и «Свиток воды, и «Свиток моментальных слов», и «Свиток-оратория», и даже «Ии-свиток». Этот «Ии», вызывающий ряд ассоциаций, в том числе и библейских, кажется всемогущим богом или мистическим дирижёром, управляющим словесным хором книги. Будучи воплощённой звукописью, Ии представляется тем самым заводным ключом, который приводит в движение сложно устроенную музыкальную шкатулку Гандельсмана:

Иди сюда, Ии,
нам нравятся твои
истории мои,
Ии благоусерден,
простой, как воробьи,
и нежногорл Ии!

Очищенные от примесей, освобождённые от давления согласных гласные начинают «петь» — и расходящиеся кругами по воде образы, смыслы и ассоциации проникают в глубину читательского сознания. Если долго читать Гандельсмана — начинает кружиться голова. В этот мир, плавкий и ковкий, замкнутый в себе и встроенный во вселенский оркестр, погружаешься как в омут. Художественная ткань стиха такова, что не остаётся места для паузы — настолько длинным, непрерывным является поэтическое дыхание. Постичь эту поэзию — всё равно что научиться дышать под водой.

Разговор хочется продолжать бесконечно, но требуется его логическое завершение. И оно в том, что автор «Велимировых песен» — это не

только преемник Хлебникова. Это преемник всей мировой литературы. О чём свидетельствует и многочисленные интертекстуальные вкрапления: отсылы к Маяковскому (*«и одним плевком звезду погашу»),* к Данте (*«я в лес забрёл, где чудилося мне / то зинь, то фью, то сип, то цири-цири…»),* и далее — к страницам Священной истории, к древнерусской летописи, к язычеству и античности.

Гандельсман сам — воплощение мировой культуры, её неотъемлемая и значимая часть. На сегодняшний день эта истина очевидна для всех любителей настоящей поэзии. «Велимирова книга» живительна, поскольку вся она — бесконечная элегия воздуха, пространства и звука:

И хор взлетел на крыльях партитур:
сто остроглазых птиц. Одна — слепая.
За ней тянулся, прозревая, хор,
и не истаивала в поднебесье стая.
Как всякий зрячий, боль свою тая
и волю, от которой ближним больно,
вслед за слепой хотел прозреть и я
и потому прикрыл глаза безвольно.

О словах, которые словами не прожить

Файзов Д. Именно то стихотворение, которое мне сегодня необходимо. — М.: ОГИ, 2020. — 96 с.

Данил Файзов — известный поэт, культрегер, один из основателей проекта «Культурная инициатива». В названии его новой книги («Именно то стихотворение, которое мне сегодня необходимо») ощущается потребность автора быть предельно точным и откровенным со своим читателем. Его стихи семантически подвижны и интертекстуальны. В них нет ничего наносного, искусственного — это живые организмы, развивающиеся по своим законам.

Чтение стихов Файзова требует определённых интеллектуальных усилий. При их высокой смысловой концентрации они всегда лаконичны с точки зрения используемых языковых средств. В них нередко отсутствует рифма и грамматическая связь между словами. Это поток сознания. Просто автору не важна формальная правильность выражения мыслей и чувств и последовательность их изложения, он намеренно игнорирует законы письменной речи. Остаются только обобщённые зоны смыслов. Благодаря этому свойству векторы направленности читательских ассоциаций могут быть произвольными, индивидуальными.

Если рифма, длина строки, пунктуация мешают общему замыслу, адекватному выражению того или иного состояния — автору нетрудно от них отказаться. Лёгкостью формы, не обременённой грамматическими «кандалами», автор добивается «невыносимой легкости бытия». В его стихах — ответ, а точнее утверждение бессмысленности поиска ответов на многие жизненно важные вопросы. Зачем их искать, если все — свет и любовь?

Вопросы требуют ответов
я достаю свой тощий кошелек
а из него счастливую монету
весеннюю хорошую погоду
и сигарета тлеет между строк
прими себя за чистую монету
прекрасный мир и легкий ветерок

Книга кинематографична. Художественное пространство и время здесь условны. Нет деления на прошлое, настоящее и будущее — есть

единый синхронистический акт, в котором воспоминание, та или иная эмоция — единственно возможная реальность. Нет деления окружающего мира по территориальному признаку — есть поле авторского воображения, позволяющее избежать дистанционной удалённости объектов и предметов. Да и объектов нет — есть их разносторонние проекции, Это напоминает принцип современной фотографии — один и тот же предмет показывают с разных ракурсов одновременно. Стихи превращаются в подвижные картинки, недискретный поток авторской речемысли: «вот я сижу в кровати и на стуле», «вчера стояли на часах а после не стояли и были на своих местах одни и с поцелуем». Это отличительная черта метареализма. В силу такой особенности прошлое в художественном сознании поэта может плавно перетечь в настоящее по мостику воспоминаний, а возникшие в сознании образы — с легкостью материализоваться силой авторского воображения:

вспомнить лену и ее поцеловать
даже расходиться расхотелось
загадай тут падает звезда
а кому-то кажется что сердце

Вспомнить и тут же поцеловать — как такое возможно? Но если границы условны, а время и расстояние придуманы для удобства, то это не составит труда. Стоит только подумать — и вот она, рядом, живая, плотская, осязаемая.

Так же, как Ричард Бах, создатель знаменитой чайки, автор книги мыслит не словами и фразами, а образами и случайными, иногда спонтанно возникающими ассоциациями. Ассоциация — основание для сближения, обмена значениями, создания неделимого пространства. И вот уже Нестор Махно с чертами летописца Нестора закрывает открытую до него страницу истории, и Древнюю Русь сменяет революционная Россия — остальное детали и условности:

Нестор не напишет новую историю
как она обречена
в ней не будет слова про махно
будто песни снега снега пламени

Можно сказать, что семантическое поле текста Данила Файзова складывается по принципу иероглифического письма: слово не самостоятельно и не тождественно самому себе — оно становится частью единого послания, которое может быть чем угодно: мыслью, внутренним ощущением, визуальным рядом и т. д. Это своего рода пиктограмма, но

на качественно новом этапе овладения письменностью — когда необходимость видимой простоты продиктована избыточной сложностью, затрудняющей восприятие окружающего мира. И тогда знаки стремятся объединиться, чтобы вернуть его целостность.

Автор несет своему читателю импульс, ощущение, настроение — причем, при всей своей внутренней диалогичности, речевой открытости поэт не нацелен на акт общения как таковой. Он просто создаёт текст как форму репрезентации внутренних ощущений и состояний. Не всё в этом тексте предельно ясно — его и не стоит трактовать до предельной исчерпанности смысла, тем более что это невозможно. Скорее, надо принять и прочувствовать то, что нельзя объяснить на рациональном уровне.

Поэтическая речь Файзова чем-то похожа на бессвязный детский лепет. Здесь — и удивление, и сбивчивость восприятия мира, и вся гамма эмоций одновременно. Это намеренный прием, учитывая, что многие стихи в книге посвящены дочери поэта. Автор не причесывает стих, но выпускает в свет хрупкое дитя таким, каким оно задумывалось — и плевать на длину строки, ритм, размер, образность, смысловую уместность и т. д. Эти естественные вбрасывания слов-эмоций в атмосферу должны отпускаться на свободу в момент их создания — так они задуманы, без купюр и отшлифовки:

А и Б не просто в этом мире
день двадцать второго сентября
в нашей однокомнатной квартире
просыпается рыжая поэзия моя

В поэзии прекрасна красота естественности — ее нельзя менять в угоду законам стихосложения. Файзов это понимает. В конечном итоге мысль его предельно проста: на свете нет ничего, кроме любви, и только она имеет смысл. И только о ней и стоит писать — «о словах, которые словами не прожить».

Чтоб речь любимую сберечь

Файзов Д. Поиграй да отдай. — М.: Стеклограф, 2024. — 150 с.

Нынешнее время, вопреки любой силе сопротивления, захватывает каждого и не отпускает от себя. А творческой личности, живущей в онтологически масштабном пространстве, в формате бесконечного

вопрошания к Богу и вселенной, приспособиться к новой реальности особенно трудно. Приходится «наступать на горло собственной песне», стараясь при этом не изменить самому себе и не петь в угоду многим.

Новая книга Данила Файзова «Поиграй да отдай» — живой отклик на происходящее. Оригинальный, ни на кого не похожий, деликатно избегающий прямых вопросов и лобовых решений. Несмотря на убеждённость Василия Чепелева в том, что автор «сломал свой привычный стиль, ритмику и инерционность стиха» и борется с гладкописью, кажется, что ранее присущая Файзову поэтическая интонация в целом осталась неизменной. В ней — всё та же свобода и отвлечённость от повседневного, та же непринуждённость бытования вне традиционной грамматики и логики.

И всё же кое-что стало принципиально иным. Сквозь философскую отвлечённость, интертекстуальность и аллегоричность файзовских текстов всё явственнее пробивается голос времени. В нём ощущается растерянность и ярость одновременно, а источник подобных противоречивых чувств — в непреодолимом желании удержать крушение мира, силой внутреннего сопротивления сохранить ускользающую из-под ног духовную опору. Поэтому новые стихи звучат остро и злободневно, образуя двухголосный контрапункт: мотив утраты перебивается настроением решительности, готовности преодолеть ежедневный хаос тщательно простроенным личностным космосом.

Вся книга — неявный диалог с невидимым читателем, которому по умолчанию должны быть присущи такие черты, как проницательность, интеллектуальность, восприимчивость к иносказательности. А впрочем, только ли с читателем? Само название — «Поиграй да отдай» — весьма амбивалентно. С одной стороны, оно выстраивает постмодернистское пространство игры с изначально заданными параметрами поиска/нахождения.

«*Черт, черт, поиграй, да опять отдай*» — это поговорка, которая используется, когда что-то потеряно. В этом случае перевязывают черту бороду: завивают ножку стола платком.

Но смысл известной цитаты выводится на качественно новый уровень осмысления благодаря пропущенным в ней словесным звеньям. В частности, на месте пропуска должен стоять адресат. Но его нет, а значит поле поискового запроса существенно расширяется, и варианты возможного общения по вертикали варьируются. Что стоит за осознанной текстовой купюрой? Вероятно, какая-то абстрактная неблагая сила. Она может быть тождественна времени или чему-то вневременному. Но не исключено, что это просто безадресный эмоциональный выплеск, репрезентация душевного состояния автора, пребывающего в состоянии растерянности.

В начале текста Файзов как будто жалуется на потерю. Эта жалоба обращена ко всем, но ни к кому конкретно, становясь просто констатацией факта:

я потерял невидимую флэшку
где были голоса моих знакомых
Дениса Троепольского к примеру
Елены Шварц Андреевны к тому же
Некрасова и Пригова
отца
других

Так завязывается внутренний сюжет книги. И тем он напряжённее, что потеря нематериальна и чревата уничтожением привычного поэту уклада жизни. Каждый поэтический текст рождает ощущение пустоты как неизбежного следствия катаклизма. Продолжая оставаться мастером непрямого высказывания, Файзов избегает номинативности и буквализма, создавая ассоциативно-смысловое поле неблагополучия, в котором без труда угадываются реалии современности. Когда голос вечных истин утопает в грохоте орудий, происходит кардинальное смещение ценностных ориентиров, меняется оптика зрения и рождаются новые архетипы. Под таким «прицелом» тир, например, перестаёт быть безобидным аттракционом в парке отдыха и становится метафорой театра военных действий:

стрельба не значит в общем ничего
так просто мушка засиделась на стволе
в безумном парке развлечений
в мире

Ключевое содержание книги — авторская негативная рефлексия, связанная с необходимостью пребывать в дегуманизированном пространстве, где царят «картонные» идолы, а подлинное уступает место фальшивке. В таком мире не остаётся места для человека — зато хорошо живётся инсекту — приспособленцу. Именно на него нередко направлена авторская ирония, местами переходящая в сарказм:

муха стал замечательным бардом
много песен про груши и лето
про палатки побитые градом
но под водкою всё фиолетово

Чуждый поэту мир безжалостно вспарывает герметическую замкнутость художественного текста, говоря с читателем языком официальной документации, сухой статистики и кратких «сводок с полей». Отсюда и названия: из интервью А.М., Допрос, ст. 37 ч. 5 Конституции РФ. Происходящее вокруг безумие, ад, в котором царят «фантастические твари», подчёркиваются выразительными эпиграфами из текстов других авторов. Чего только стоит *«вечная весна в одиночной камере»* Егора Летова.

Но из констатации неутешительных фактов и стремления сохранить личностную целостность рождается биполярное языковое напряжение. Поэтическое высказывание Файзова как будто специально приспособлено к существованию в условиях жёсткой цензуры и ограниченности свободы мысли. Здесь напрочь отсутствуют буквализм и конкретика — зато полно шифровок, секретных кодов и культурных аллюзий. Эти стихи — заключённое в бутылку послание для того, кто способен считать истинное содержание написанного.

Подобная черта, которую поначалу можно было бы назвать авторской осторожностью, на самом деле становится отправным пунктом в создании ничем не ограниченного царства свободы: чувства, мысли, высказывания. Язык книги не просто иносказателен и метафоричен — он абсолютно независим от оков традиционной грамматики и семантики. Здесь слово не тождественно смыслу — это мельчайшая единица потока авторской речемысли, способной порождать различные ощущения, состояния, импульсы, ассоциации. Поточность и неделимость, синкретичность художественного мировосприятия — визитная карточка поэтики Файзова. А вот декларативность и диалогичность (прежде всего, внутренняя) как будто восприняты у Айзенберга, поэзия которого — развёрнутый и недискретный речевой дискурс, насколько отвлечённый, настолько же и обращённый к читателю.

То же и у Файзова. Поэт способен оборвать себя на полуслове и внезапно, без определённой подготовки, продолжить реплику, направив её уже в иное русло. При этом ему как будто безразлично, какое впечатление это произведёт на читателя:

…но тогда заходили за каменный дом
и огонь им давался огромным трудом
так колёсико стыло скрипела искра
из казённого рта вырывалась икра
человеческой речи

Естественность и спонтанность речевого поведения, призванного сохранить первичные ощущения и реакции неискажёнными, для автора

этих строк намного важнее логической упорядоченности мысли. Потому что поэзия и собственно творчество не противоположны жизни, скорее они ей тождественны, но в несколько иной плоскости. Книга поражает виртуозностью и пластичностью использования всех речевых регистров. Как будто невидимым тумблером язык высокой поэзии внезапно переключается на будничную прозаическую речь. У Файзова этот механизм всегда работает безотказно, изящно и в высшей степени уместно:

вне всяких му́зык попустило
невероятное письмо
так можно было! можно было!
сказать слово свобода и не испугаться от его произнесения
оно на языке само

Действительно, автор ничего не боится, оставаясь свободным в той сфере, которая недоступна ни цензуре, ни прочим внешним воздействиям. Его стихи — живые организмы, внутри которых всегда преобладает эстетика созидательности, способная преобразовать мир по законам красоты. Богатый интертекст и характерное для постмодерна игровое поле стиха становятся в книге важными ингредиентами изысканного поэтического блюда, ключевым механизмом проникновения в авторский замысел. Например, если «скрестить» текст и ритм известной русской песни про сурка с персонажами сказки Юрия Олеши о трех толстяках, можно получить совершенно самостоятельное произведение о женской любви и верности. И немаловажно здесь очевидное фонетическое созвучие слов «сурок» и «суок»:

и мой суок со мной везде
в любой стране со мною
поет мне счастье и беду
и мой суок со мной

А бессмысленный на первый взгляд текст в духе Луи Арагона *(по просторам по просторам по просторам по просторам по просторам…)* не случайно имеет подзаголовок «песенка с автокомментарием». Это мощное концептуальное послание, разрушающее устойчивое поле «жизнеутверждающего советского мифа и пропагандистского клише» о всеобщем счастье и благополучии. Временное и мнимое разрушается о подлинное и вечное так же, как искусственно созданный, химический человечек Гомункул разбивается в романе Гёте о раковину Галатеи.

Книга Файзова хороша тем, что она ничего не утверждает, ничему конкретно не учит и не навязывает никаких истин. Это просто

самопрезентация автора, противопоставляющего бессмертные смыслы абсурдным предписаниям и уставам.

лежит мой парус одинокий
в тумане моря голубом
и джим наощупь черноокий
напоминает об одном
пока не выстроят хоромы
не призовут метать картечь
я тут и хром и обесточен
чтоб речь любимую сберечь

Синдром Афродиты

Овсянникова А. Медленное солнце: Стихотворения. — Волгоград: Перископ-Волга, 2022. — 92 с.

Название новой книги Алёны Овсянниковой — «Медленное солнце» — отражает не только особенность авторской интонации, но и специфику сюжетно-композиционного выстраивания художественного материала.

Автор не сразу, а постепенно вовлекает читателя в свой замысел. Любое стихотворение — движущаяся картинка, постепенно дополняемая новыми и новыми деталями. Его воспринимаешь не на уровне текста, а всеми органами чувств. Взмах кисти — и возник образ. Ещё взмах — он обрёл реальные очертания, живую плоть. Следующий, потом ещё и ещё — мир наполнился красками, звуками, запахами. Иногда эти краски и звуки приглушённые, иногда — кричаще яркие, манящие экзотичностью и причудливой красотой. Читатель не успевает опомниться — и он уже внутри картинки: посреди полуденного зноя, на галечном пляже, с бокалом холодного мартини в руках, или где-нибудь на площади в Палермо или Мадриде — в роли наблюдателя страстного танца, исполняемого молодой влюблённой парой.

Механизм запускается, мир начинает вспыхивать всеми красками радуги, и мы молодеем вместе с автором — конечно же, очень юным. Потому что подобная, чувственно-телесная, радость жизни свойственна только молодости. Все ощущения, равно как и органы чувств, становятся обострёнными. И мы покидаем пространство текста, как будто посмотрев кинометражку, где сами же были в главной роли. Кстати, «Кинометражка» — название одного из стихотворений Алёны Овсянниковой. Это прямая демонстрация избранного автором метода художественного изображения:

Жаркой полночью, в пору любовных схваток и черных месс,
Сердце рвется в галоп, и мурашек стада по коже.
Отступающей армией сладость истомы бежит из мест,
По которым струится вода… Да и пальцы тоже.
Жаркой полночью воображение раскаляется докрасна,
До шлепков, поцелуев, царапин или укусов,
И в постели она долго правит сценарий сна,
Как неопытный выпускник режиссерских курсов…

Чувственно-осязаемый мир (*мурашки по коже, сладость истомы*) сменяется зрительными образами (*раскалённое докрасна воображение*)

и на пике катарсиса обретает звук (*шлепки и поцелуи*). На читателя обрушивается «паводок стиха», «тропический ливень» авторской экспрессии. «*Негаданность, нежданность, несказанность*» — три эмоциональных ключа к художественному миру Алёны Овсянниковой.

Поэт Михаил Тенников, размышляя о книге «Медленное солнце», тоже пользуется магией числа три. Три кита, на которых для него выстраивается авторская поэтика, — «*пластика, экспрессия и классика*». Кажется, что у этих трёх китов греко-римское происхождение. Во всяком случае, ощущается географическая привязка стихов Алёны Овсянниковой именно к этому культурному региону. Привязка не столько книжная, сколько интуитивно-подсознательная, объясняемая особенностями темперамента.

Обилие латинизмов, библеизмов, иностранные заголовки — всё это можно было бы объяснить новомодными веяниями и весьма распространенной тенденцией к «смешению французского с нижегородским». Но экзотический образный ряд и названия разделов — «Эвтерпа», «Камилла», «Экспрессионизм» — не случайны. Они определяют концептуально-смысловое поле текстов.

И снова на ум приходит Греция. Из истории мы знаем, что эолийский мелос, самое продуктивное направление древнегреческой лирики, развивался преимущественно на острове Лесбос, название которого стало производным для обозначения нетрадиционной женской любви. Во многом этому способствовала легендарная Сапфо. Её знаменитое стихотворение «*Богу равным кажется мне…*» — своего рода гимн запретному влечению и ничем не сдерживаемой сексуальности. «*Потом жарким я обливаюсь, дрожью / Члены все охвачены, зеленее / Становлюсь травы, и вот-вот как будто / С жизнью прощусь я*», — все исследователи сходятся на том, что эти строки посвящены отнюдь не мужчине, а одной из учениц легендарной поэтессы.

Не беру на себя смелость сравнивать Овсянникову и Сапфо, но прямая перекличка их творчества содержится, например, в этих строках:

Пальмы, улочки, старый пирс,
Сердце вписано в знаки реасе.
Ярче яркого, ближе близкого.
Губы с ломаного английского
На ключицу и на плечо,
И умело, и горячо…
Ты отчаянна, я нежна,
Я забыть бы тебя должна,
Отойти, как от края острого,
Нет ни солнца давно, ни острова…

Солнце, остров, старый пирс — случайно ли это? Видимо, дело в том, что свободно выражающий себя эротизм легко представить в экзотическом природном контексте. Да и поэтический инструментарий Алёны как будто лишний раз подчёркивает естественную медлительность чувства, которое, при всей его экспрессии, следует смаковать и переживать в текущем моменте времени. Обилие анжамбеманов, речевые повторы, составная рифма передают состояние плавного и почти ускользающего движения времени в момент катарсиса.

А остров — может быть, тот самый? Впрочем, у автора есть ответ на этот вопрос. Это мистический остров Афродиты — где-то там, далеко на Кипре, под палящим солнцем, в окружении моря и пальм. Лирическая героиня Овсянниковой, со своей тягой к незаурядной жизни и чувствам на пике катарсиса, неизлечимо больна синдромом древнегреческой богини, и подлинная её родина именно там, а не в дождливой Самаре. Если стихи являются отражением души — значит, с этого приветливого солнечного острова Алёна никогда и не уезжала:

Здесь всё прекрасно… Голуби-бандиты
Бросаются на крошки, как в любом
Краю земли, и кепка надо лбом,
И в сизой дымке остров Афродиты
Не виден, но вполне осознаваем,
И есть октябрь вперемешку с маем,
Закат, форель, коктейли и ризотто…
Неясность временного горизонта
И опийный рассеянный покой
Снимаются, однако, как рукой,
Наличием обратного билета
Из лета…

Сон внутри яви

Сумин С. Белое сердце зимы. — Тольятти: Самиздат, 2022. —24 с.

Новая книга Сергея Сумина — помещённая в объём двадцати четырёх страниц история человеческой жизни. Минимализм здесь присутствует во всём — от системы образов до языковых средств. Персонажей только два — лирический герой автора и снег. Художественное пространство ограничивается лаконичной картиной: человек, идущий из дома, попадающий в снегопад и обретающий новый дом — «у дороги небесной».

Основной сюжет — движение от небытия к небытию. В первозданной немоте мы пребываем до момента рождения и в неё уходим после смерти:

хлопья летят отовсюду
но все-таки еще можно
узнать себя в этом белом поле
обрести форму
стать чистотой
застыть

Снегопад присутствует в каждом стихотворении — это центральный образ книги, образующий ключевую антитезу: снег, олицетворяющий смерть, забвение, состояние небытия противопоставлен человеческим иллюзиям и мечтам. «*Всё в этом мире вечно, кроме нас, и после нас остаётся великая немота*» — такова логика авторской мысли.

Стоит отметить, что в общую концепцию книги очень удачно вписываются иллюстрации Сергея Сумина на обложке и к двум разделам. Графический стиль, лаконичный и абстрактный, в полной мере соответствует образному ряду и философскому содержанию стихов сборника.

Художественный мир Сумина вырастает из языческой мифологии и европейской культуры. Посвящение Туру Ульвену, выдающемуся норвежскому поэту, не случайно — принципы его сюрреалистического художественного мышления, тяготеющего к аллюзиям и умалчиванию, задают общий тон книги. Заимствуются и две главные темы знаменитого верлибриста — жизнь, приходящая в упадок, и кратковременность человека. Сюжетно всё почти укладывается в формулу Пастернака: «…*Снег идет, и всё в смятеньи: / Убелённый пешеход, / Удивленные растенья, / Перекрестка поворот*». Есть и снег, и пешеход, и перекрёсток — нет только смятенья. Калейдоскопически мелькающие картинки заменены неторопливыми кадрами киноленты, потому что мир и происходящее в нём оцениваются взглядом созерцателя.

Чёткое осознание конечности человеческого бытия и попытка примирения с этой истиной — главное, что роднит поэзию Сумина и Ульвена. Название книги тольяттинского поэта — «Белое сердце зимы» — даёт почти телесное ощущение полости внутри герметически замкнутого объекта. Человек, испытывающий экзистенциальный страх смерти, вначале ощущает дистанцию между собой и снегом, потом оказывается внутри него и в конечном итоге сам преобразуется в снег, становится частью первобытной немоты — исходной формы мироздания:

полог февральского неба
державный марш тишины
этот снег
это — мы
но мы немы
во время зимы

Здесь Сумин продолжает развивать тему, начатую в предыдущей книге «Письмена листвы»: постичь мир можно только с помощью созерцания, уничтожающего дистанцию между объектами — частями неделимого пространства. Осознавая себя как нечто стихийное, природное, человек выходит за пределы смерти, продлеваясь в каждом явлении.

Этой великой метаморфозе посвящена вся книга, композиционно и сюжетно задуманная как путь, великий переход. Логика поступательного движения отражается в названиях трёх разделов: «От осени к долгой зиме» — «Переход» — «Приближение к Ульвену».

Центральная часть — «Переход» — аллегория жизни, начинающейся с беззвучия и кончающейся им же. Это то, что выходит за границы рождения и смерти, наша единая со всем миром, бессмертная субстанция:

снег беззвучен
свет незрим
я невидим
недвижим
<…>
ночь, земля
осадки, лес
весь я здесь
я здесь исчез

Путь у Сумина — ещё и движение речемысли, эволюционирующей из развёрнутого высказывания в довербальную, стихийную форму языка. Этот принцип подчёркивается сменой акцентного и силлабо-

тонического стиха афористическими одностишиями в третьем разделе книги. Здесь нет ни морали, ни умозаключений — только чистая идея, освобождённое от всего наносного эфирное вещество поэзии:

***
Тишь, плывущая над миром. Почти мёртвым.

***
Одиночество Вселенной. Взгляд с высоты потустороннего.

***
Мы не останемся здесь надолго. Да и само это «здесь», конечно, не навсегда.

***
Уход. Безмолвное прощание. Растворение в безличном.

***
Кто-то войдет в лес. Кто-то выйдет из него через 50 лет. Это будешь уже не ты.

***
Методичное качание ветки ели на зимнем ветру. Оно бесконечно.

Иллюзорность, созерцательность, умолчание — три кита, на которых держится поэзия Сумина и Тура Ульвена. «Белое сердце зимы» — нескончаемый диалог двух авторов, близких по духу и художественному воплощению идей. В этих стихах немного цветовых оттенков — по сути, один только белый. Но аскетическая строгость образного ряда, повторяемость сквозных мотивов создают ощущение чего-то ускользающего, призрачного, напоминающего «сон внутри яви». Это и есть наша жизнь, которая, по сути, состоит только из трёх вещей: человек, дом и дорога:

мой дом у белой дороги
сад за окном
как сон внутри яви
как свет в черноте дня
бездумна дрема моя
я стою на дороге у дома
дорога бездонна
дорога прихотлива
она убегает в никуда…

Яблоко для Евы

Никитина-Кравченко Е. Стихоложество. — Ridero, 2021.

Маленькая книжечка стихов Евгении Никитиной-Кравченко, выпущенная издательством Ridero, имеет все шансы стать заметным явлением в мире литературы. И дело здесь не только в «высоком косноязычии» автора, в его стремлении «переделать» традиционный язык, превратив его в универсальное средство самовыражения, но и в предельном откровении с читателем, в желании эпатировать его ничем не ограниченной физиологией мыслей и желаний.

Материальность и даже грубость возвышенного — вот парадокс художественного мышления Кравченко. Николай Васильев в аннотации к книге называет стихи автора «раздеванием боли в темноте, грубым и целомудренным обнажением». В самом этом определении заложено логическое противоречие: боль, раздетая в темноте, остаётся невидна тому, кто наблюдает за процессом. Но так ли это? Боль, душевная или физическая, испытываемая другим человеком, — это абстрактная категория, она из разряда тех чувств, которые интуитивно постигаются, считываются с мимики, жестов, угадываются в особых интонациях или выражении лица. Точно так же обстоит дело и с этой книгой — она действительно не требует понимания, но рассчитана на особую чуткость читателя, который сможет проникнуться энергетикой предложенных его вниманию текстов, увидеть в них зашифрованный мессендж, почувствовать душевную уязвимость за видимой небрежностью высказывания.

Само название книги, «Стихоложество», кажется вызовом и нарочитой провокацией. По ассоциации напрашивается мысль о скотоложестве, в привычных этических категориях воспринимаемом как физиологическое извращение, серьёзная психическая аномалия. Но это если не вдаваться в языковые нюансы данного словообразования. А между тем толкований здесь может быть множество. Стихоложество — разделение ложа со стихами, с поэзией, то есть абсолютная преданность творчеству, вне которого жизнь лишается смысла. А если разбить слово на две части, то можно получить «стихи» и «ложь». Стихотворная ложь, которая по сути своей является не лжесвидетельством, а желанием образной иносказательности, нарочитого искажения привычного смысла объекта или явления с целью создания альтернативной реальности, приспособленной к мировосприятию автора.

Поэтические тексты Евгении Кравченко сотканы из знакомых понятий и вещей, но, в силу их непривычного соположения, выходящей

за пределы нормы сочетаемости друг с другом в границах целостной картины мира, возникает эффект чужеродности, инаковости и даже странности происходящего. Первобытный синкретизм авторского мышления погружает читателя в царство безграничной проходимости смыслов, где путём срывания с предметов материальных оболочек вскрывается иная, подлинная их суть, разрушающая общепринятое представление о дискретности бытия и «привычной пластике объектов в их взаимосвязи»:

здесь не то чтобы детство, а прочий помост
меж вторым подоконным и спелым
голым яблоком, что ли, разрезанным от
переносицы к топкому мелу.

и кого из нас больше в дому посему,
по которому ходишь, не скручен
ни в бараний рожок, ни во тьме посошок,
ни чему еще врешь, не замучен.

Здесь, как в поэзии Петрушкина, острая игла языка сшивает в единую ткань предметы земного, материального мира с конечными областями значений. Человеческая жизнь, трактуемая в терминах вещного или природного мира, превращается у Никитиной в сложную многоуровневую метафору, дорастающую до метаболы с характерной для неё мощной реконструкцией заданной реальности. Здесь мир, увиденный «фасеточным зрением стрекозы», не предполагает никакой герметической замкнутости и непрерывно растёт, развивается вместе с автором, продуцируя всё новые и новые смыслы. Голое яблоко, «разрезанное от переносицы к топкому мелу», листва, уходящая «от круга лица твоего», «мята глаз и губ», которая «кудахчет псу задверному», «сосны во рту», «песок, кренящийся на виске» — вот образы, типичные для всеобъемлющего и свободного от языковых стереотипов сознания автора, становящегося демиургом, создающего мир по особым законам, допускающим продлевание конкретного в абстрактном, вымышленного в реальном.

Эффект «остранённости» художественного пространства, рождаемого из первичных эманаций, авторского камлания и шаманизма, природного гула и бессвязного бормотания, достигается благодаря мощному языковому инструментарию, которым Евгения Никитина владеет в совершенстве. Концептуалистски отрывая слова и выражения от их исходных значений, она одновременно вскрывает в них новый

смысловой потенциал, существенно расширяющий границы языковой вселенной. Отдельного внимания заслуживают те невероятные преобразования, которым подвергаются в текстах Никитиной фразеологические обороты речи. Отказываясь от привычных норм употребления идиомы, семантически и структурно расширяя её состав, тем самым нарушая непроницаемость языковой единицы, автор вовлекает её в общее ассоциативно-смысловое поле поэтического текста, свободного от любых условностей. Так «без году неделя» превращается в «без году боль», а «чистый банный лист» вызывает совсем иные ассоциации, восходя к теме творчества *(«…хоть хочется обратно / на чистый банный лист, чтоб поедом дела…»).* Нередко опознать обряженную в новые одёжки знакомую фразу становится затруднительно — сойдя с общего языкового конвейера, она становится самобытной, яркой чертой авторского идиостиля. Лирический герой «с бревном в глазу в полубреду», раздробленные надвое «вериги шуры» и «муры лета», телята, которые идут туда, «куда Макар и не гнал, не сцеживал парное», семицвет, похожий на «лыко, которое не вяжешь», «зуб за жизнь, за две, за жёлты очи», — всё это мощнейшие средства мифологизации художественного пространства книги, уход от навязанных, изживших себя стереотипов языкового мышления.

Не менее любопытны и другие художественные приёмы, которые использует Никитина как форму «лингвистического бунта» против заезженных грамматических форм. Те же фразеологизмы, в составе которых не только слова, но и морфемы по-новому «сшиваются», комбинируются, внезапно обнаруживают внутри себя иной, скрытый смысл. Из очевидного «стар и мал» рождается поражающая своей неожиданностью повествовательная синтагма:

Там старый мал, где, если приглядеться
на синь со дна, то как забить косяк,
и слева вправо рассекает детство,
когда смотрю туда, куда нельзя.

Наконец, настоящей находкой для лингвиста являются яркие, незатёртые метафоры, окказиональные эпитеты и сравнения, создающие частокол «неочевидных образов и неявленных смыслов»: «изглоданный трек капели», «зевота — сероглазая, как голь», «не забаненная безнасыпь», «околоплодные ручьи», «молочаевские глазницы», «мясо Божие». Подобные находки наряду с многочисленными неологизмами демонстрируют авторскую неприязнь ко всему очевидному, однозначному. Наряду с этим хочется отметить высокий уровень авторской эрудированности: тексты Никитиной изобилуют интертекстуальными

вкраплениями, многочисленными отсылами к поэзии золотого и серебряного века. В частности, строка «защемлённый, как в ветках щегол, изрыгая щебечье», невольно отсылает к Мандельштаму, а в другом стихотворении названы одновременно и сам интертекст и его источник: «орлы куропатки прочей чахоткой чехов».

Эффект «остранения» достигается и с помощью многочисленных архаизмов, которые, наряду с неологизмами, преобразуют стихи Евгении в многомерное интертекстуальное пространство, делают поэтический язык уникальным, звучащим камерно и, наряду с этим, ультрасовременно:

Вот, март, се твоя лемаргия. Обжорство и течь с потолка.
Агония без херувима. Бесстыдство и сушь светлячка.

Вот, март, я тебя воздыхаю. Втихую гляжу, мой помреж,
Как просто, с лица опадая, ты вторишь, что юн и несвеж.

При слове «лемаргия» сразу хочется обратиться к толковому словарю, но поисковик, деликатно заменяя букву «м» на «т», выдаёт общеизвестную летаргию как состояние болезненной усталости, анабиоза. Так из архаизма неожиданно «выползает» неологизм. Зоркий авторский глаз обнаруживает в слове те связующие смыслы, которые делают его значение и применение универсальным, обращённым одновременно к прошлому и будущему историко-культурного процесса. Есть в тексте и библеизмы, отсылающие к Ветхому и Новому Завету. Нередко именно они вскрывают в сложной и на первый взгляд абстрактно-отвлечённой поэзии Никитиной совсем иной, сокровенный и глубоко чувственный подтекст.

Тот подтекст, который позволяет со всей определённостью установить гендерную принадлежность книги. Потому что она о любви — точнее, о её мучительном ожидании, проживании и почти физиологической жажде — сродни той, которую испытывали искушённая змием Ева и ветхозаветная Суламифь. «Сыро тут, суламифно», — признаётся автор, и далее следует облачённое в яркую метафору предельное откровение — чувство, проговорённое языком тела, даже более красноречивым, чем язык разума: «гори, моя стайка тайная, зверь мой — сам».

Любовь-страсть как потребность продлиться естеством в близком человеке, обрести целостность собственной жизни в духовности низменного, которое и низменным быть перестаёт, — вот глубинный подтекст книги. Присутствующее в некоторых текстах чувство космического одиночества вне пространства любви передаётся на уровне физиологического ощущения, телесной пытки, дорастающей, при всей парадоксальности подобного заявления, до христианской интонации:

и узришь, однощекий, — некому дать второй
долговязой щеки своей острой, сухой, бесскульной,
будто вся перемена дня — с потолка на угол,
где темнеет настолько, будто горит огонь.

Вдумчивый и чуткий читатель не станет тратить время на расшифровку высокого авторского косноязычия — он просто вслед за ним проживёт это состояние предельного напряжения, физического и душевного. Ощутит эту поэзию на уровне мускульно-мышечного спазма, суставной боли и подкожного зуда. Не случайно некоторые разделы книги имеют анатомические названия — например, «Седалищный нерв». Существенно и то, что авторская поэтическая интонация — это фактически возведённая до уровня речевой артикуляции энергия телодвижений: отсюда «фригидность тоски», нева, «взывающая к морям из ладоней и сора», «висококосные лопатки», частое упоминание частей тела в принципе и т. д. Соскальзывание языка тела в зону сакрально-непостижимого, вселенски значимого автор передаёт с помощью фраз-гибридов, в которых материальное и духовное срастаются намертво. «Висок — плотиною на мель», «пепел, ненавидимый на ушко», «жалость, как родимые пятнашки», «соль запястий, гулко тающих», «защёчноягодный нагар» — так появляется и бесконечно себя продуцирует, дорастая до антропоморфной вселенной, уникальный авторский язык.

Всего лишь небольшое переключение центра сознания в иную область — и книга «впустит» в себя, загорится в нас тёмным огнём соблазна. Станет тем самым яблоком, которое некогда превратило целомудренную Еву в искушённую таинством любви женщину, ставшую духовным и физическим продолжением мужчины:

Ни трепета, ни топота, ни зги.
Брезгливит май, как соль, остроконечит,
кровоблудит, как балаган, внутри —
усталый, зыбкий, неизбывный, вечный.

Зевота — сероглазая, как голь,
на выдумку хитра и непосильна.
Без роду-племени весна, без году боль
вдоль переносицы твоей и вдоль бессилья.

Живи по-прежнему, по кругу, по-за тем,
сорочья перепись и ласточкины слезы
под сердцем: стук-постук, тень за плетень.
И никуда мне из тебя, ни ввысь, ни оземь.

Земля без посадки и дна

Васильев Н. Нефть звенит ключами. —
М.: Стеклограф, 2020. — 74 с.

Если поэзия — это метаязык, то Николай Васильев, автор книги «Нефть звенит ключами», владеет им в совершенстве. Здесь читатель не найдёт прямого ответа ни на один вопрос и обречён будет плыть по волнам «высокого косноязычия», как выразился Борис Кутенков.

Поэт и критик Наталия Черных в предисловии к сборнику Васильева объясняет смысловую труднопроходимость его стихов тем, что «*…фраза попала острием в облако и искать её земное значение уже бессмысленно*». Сказано довольно метко — особенно если учесть, что главное, почти на ультразвуковой волне улавливаемое настроение этой необычной книги — попытка уйти за пределы, в сферу, где движение разума и духа ничем не ограничены. Нарочито ломающийся грамматический строй языка, спонтанность речи, обилие неологизмов — весь этот инструментарий призван не облегчить задачу при прочтении, а, напротив, создать эффект остранённости. «Припадочная глубь», «черноглазая трещина», «контуженный снег», «подветренное сердце», «изпочемучен», «безднадёга» — вот лишь некоторые необычные слова и эпитеты, на фундаменте которых строится альтернативное мироздание автора. Временами оно пугает, отталкивает своей непостижимостью и отсутствием каких бы то ни было краёв и признаков заземления. Это чёрный космос, прорываемый сквозь толщу очевидного, наносного, метафизический уровень бытия, где жизнь — всего лишь «*посуда для дальней земли*»:

окружающий живьём,
чуть задумайся под бездной —
мы ведь в космосе живём,
говоря черно и честно

Бездна, в которой так неожиданно угадывается тютчевский «родимый хаос», во многом объясняет и логику названия книги. Нефть, звенящая у автора «серебром ключевым» — образ антиномичный. Жидкая среда в сочетании с твёрдым веществом — некое подобие философского камня. Его текстура и состав остаются знанием из области мифологии, связанным с поиском гармонии и бессмертия. Также сама собой напрашивается ассоциация с водой: нефть выходит на поверхность из скважины подобно роднику, бьющему из-под земли. Отличие только в том, что источник тёмный. Нащупать в этой темноте свет, вывести его на

поверхность, преобразуя внутреннее во внешнее — вектор направленности авторской мысли. Но и свет всё равно остаётся непроходимым, кромешным. У лирического героя Васильева своя личная система координат. В ней всё сложно и многоуровнево: у «предвечных волн» есть своё небо и дно, равно как и у небес есть своя земля, а у земли — своё небо:

предвечных волн совсем черна вода
и до сих пор то небо их, то дно их
плевком, как мать, умыть и оправдать
не против беспредельное родное

Это царство безгранично проходимых ярусов со своим нифльгеймом, муспельсгеймом и асгардом создано как будто для того, чтобы доказать — в мире нет и не может быть никакой опоры и никакого конечного пункта назначения. Единственно возможный итог — бесконечно протяжённая галактика. И в какой-то момент становится жутко — как тонущему в море и не видящему берегов. Но постепенно на помощь приходят еле заметные островки знакомых культурных кодов — у автора, несмотря на всю его инаковость, они тоже есть. Зашифрованные в неочевидном контексте «Пророк» Пушкина, «Диканька» Гоголя, «Сокровенный человек» Платонова — ориентиры если не заземляющие, то отчасти просветляющие художественное пространство книги, приоткрывающие завесу над личностью автора:

весна доконает осенний надлом,
и сломано всё целиком —
на стрёмную улицу выйди в бездом,
иди проповедуй с захлопнутым ртом
и сам себя жаль за двоих языком

Это уже не о великом классике русской литературы, призванном «глаголом жечь сердца людей» — это о самом авторе, гораздо менее везучем. Его моря и земли заменены бездомом, его язык губителен для него самого — другим же он просто недоступен. Всё в этом дельфиньем ультразвуковом строе предназначено для исполнения на других частотах, но кто способен их услышать? Поэтому «*редкой птице нет пути назад над серединой мутного закона*». Бесприютность и бездомность — ведущие составляющие лирического настроения Васильева, но это осознанный выбор. «В мире мер» творцу места нет, и нефть начинает звенеть серебром начала столетия — голосами поэтов русской эмиграции. «*Я безроден при родине и без вины виновен*», — признаётся лирический герой

книги, и в этом признании отчётливо слышится цветаевское «*всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст*».

Традиция затруднённой речи и непрямого высказывания при размытости границ самого лирического героя — ещё не признак отсутствия связи с читателем. Она есть — просто её требуется наладить, совершив определённое интеллектуальное и духовное усилие. Тогда бездна начинает приобретать знакомые очертания — сквозь неё проступает глубоко личная история и судьба:

всё равно что у моря погоды и хлеба просить поперёк земли,
на которой я вроде бы жив меж столиц, разноправных и разнобылых —
всё равно что, да ладно, уж лучше не к ночи помянутый нож-залив
и засвеченный остров, пятно от луча, в кость фамилии въевшийся блик…

Всё неочевидное и непривычное вызывает естественное отторжение, но у поэзии Николая Васильева очень дальний прицел. Его, как Ростислава Ярцева или Амана Рахметова, услышит не современник, а «безвременник», плывущий в неведомое на одной волне с автором.

Ради этого всё и задумано. Ради этого вырастает новый причудливый мир «посреди бела дня, словно Мги посреди или Тосно». И затираются края очевидной и конечной реальности, и совершается прорыв к обетованной земле — «без посадки и дна». Здесь проще быть самим собой, «без горестных мозгов и принцев датских и без теней, а просто, как любовь».

Сомнений нет — лирическому герою Васильева хватит и дыхания, и выносливости для того, чтобы выдержать это нескончаемое путешествие по просторам вымышленной вселенной. Ведь топливом для космического корабля служит «лётный снег», «чистилищный свет», несгораемый «ребёнок сердца»:

за стеклом у столицы кружится контуженный снег
о любви и воде раскрывается рот темноты
и «сейчас», будто рана со швом, совпадает с «навек» —
или череп с лицом, или вечное счастье с простым
<…>
но контуженный держится снег, без гвоздя и крыла,
на гудящем весу криулями, винтами ведом —
что-то помнит пилот и кружит над землей, как земля
без посадки и дна —
над своей несмиримой звездой

Бабочка, запрятанная в гусеницу

Савушкина Н. Небесный лыжник: Книга стихов. — СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; Геликон Плюс, 2015. — 256 с.

Для всех любителей изящной словесности и возвышенного слога знакомство с творчеством питерского поэта Нины Савушкиной станет настоящим потрясением, культурным шоком. Ни восторженного умиления от увиденной картины, ни «слюнявых» поэтических интонаций, ни вселенского катарсиса у этого поэта нет и в помине — зато в изрядном количестве присутствует язвительно — иронический взгляд на мир и воспевание его изнаночной, неприглядной стороны.

Отсюда тяготение к таким жанрам, как пародия, памфлет, стихотворный фельетон — но всё это на добротной постмодернистской закваске в сочетании с классической литературной традицией. В частности, сама Нина своим гуру считает известного уроженца Санкт-Петербурга Вячеслава Лейкина. Но о каких бы литературных влияниях мы ни говорили — главным достоинством поэзии Нины Савушкиной остаётся её самобытность, совершенно особенный (не каждым принимаемый) взгляд на мир. Впрочем, поэт и не должен нравиться всем — напротив, он должен иногда привносить в общество некий диссонанс, неожиданную кислинку на фоне господствующей щелочной среды. Не беда, если у некоторых неподготовленных читателей от этой кислоты начнётся несварение желудка. Зато потом выработается иммунитет, и опыт второго прочтения станет более удачным.

Если проводить литературные аналогии, то невольно всплывает имя знаменитого героя Ганса Христиана Андерсена. Нина Савушкина очень похожа на мальчика Кая, которому в глаз попал осколок льда, и от этого он всё начинает видеть в несколько искажённом свете. На её «свалке воспоминаний» мечутся птицы, «морды цветов скалятся по-собачьи», а небеса, подобно панталонам, сушатся на мёрзлых проводах. Но феномен в том, что эта вывернутая наизнанку вселенная со слегка уже гнилостным вкусом совсем не лишена изящества и по-своему притягательна. Возможно, дело в правде жизни и в искренности интонации, которую невозможно не ощутить.

Впрочем, было бы ошибочным приклеивать к Нине ярлык насмешницы и пересмешницы. Её книга «Небесный лыжник», получившая в 2015 году премию Анны Ахматовой, включает в себя избранные произведения, написанные за несколько десятилетий творческой жизни. Стихи первого раздела «Внутри часов» можно отнести к ранней

лирике — тому периоду творчества, когда поэтесса была ещё «молодой и доброй», не обозлённой жизнью. Несмотря на то, что свойственные её художественному сознанию сквозные мотивы и характерные интонации ощутимы уже здесь, эту поэзию можно назвать утонченной, философской, глубоко прочувствованной.

И всё же именно в этом разделе надо искать истоки той ироничности и бравадности, которые станут неотъемлемыми спутниками строптивой музы Нины Савушкиной. Возможно, это просто обратная сторона медали — попытка примириться с недостижимостью идеала, в который реальность неизменно вносит свои коррективы. Так, нередко в ранних стихах Нины возникает тема ограниченного пространства, нереализованной яркой жизни, вынужденной выживать в затхлой среде: бабочка в застенке часов, закупоренная бутыль, гусеница, так и не ставшая бабочкой… Всё это вызывает не улыбку, а щемящее чувство чего-то напрасно ожидаемого — как в пьесах Сэмюэля Беккета:

Мне кажется, я в этот мир попала,
как бабочка в настенные часы,
где стрелок заострённые усы
слегка дрожат в предчувствии обвала…

А мне осталось, зацепившись тут —
внутри часов, как в избранном застенке,
разглядывать узор пыльцы на стенке,
где мои крылья также отцветут.

Разглядывание «запылённого узора» становится главным предметом изображения в художественной антисказке Нины Савушкиной. Её поэзия, едкая, хлёсткая, местами нарочито-циничная, насквозь пронизана декадентской эстетикой распада. Кажется, автор наслаждается лицезрением моральных нечистот и духовных задворок жизни, подкрепляя читательский интерес весьма самобытными, материально-вещными метафорами и сравнениями, стилистически снижающими лирическую интонацию (если, не дай бог, она где-то проскользнёт). Второй раздел — «Осенний сад» — самый настоящий разгул авторского своеволия, превращающего любую романтическую историю в непристойный пасквиль с комически-трагическим концом. Лица, обезображенные любовью, повар, красномордый как закат, лунный свет, блестящий в компостной яме, солнце, плывущее погребальным венком — таковы образы — краеугольные камни художественного пространства питерской поэтессы. Это тоже своеобразное мифотворчество, в котором нарочито

грубая лексика и сарказм, созданные с целью психологической защиты, становятся частью идиостиля. Художественные определения у Нины Савушкиной всегда предельно остры и способны поразить читателя не только своей оригинальностью, но и неожиданной точностью, адекватностью ассоциативного сближения отдалённых понятий. Помимо всего прочего, они говорят об особом складе ума их создателя, ненавидящего всяческую сопливую лирику и сентиментальную вторичность. Кажется, эти строки из стихотворения «Манифест» в полной мере отражают особенность авторской эстетической позиции:

Я не терплю пасторалей, идиллий,
Сентиментально-слюнявых лобзаний.
Бескомпромиссный оскал крокодилий
с яростью я сочетаю фазаньей.

Эта избыточная ярость, с которой Савушкина иногда как будто даже перебарщивает, создаёт эффект зарвавшегося Маяковского, превращающего мир вокруг себя в гротеск и буффонаду. Так в разгар ностальгического воспоминания — описания романтической прогулки — эдаким бревном в глазу у читателя вспыхивает совсем неромантическая, поражающая своим циничным натурализмом фраза: «и вот его лицо — внезапное, как рвота, / блеснув из-за кустов, запачкало пейзаж». Это может вызвать и смех, и шок, и удивление авторской дерзостью, способной низвести до комического уровня высокие понятия. Но в этом — основа авторской самоиронии, не допускающей упоения трагизмом бытия. Там, где можно было бы расплакаться, Нина Савушкина смеётся — немного демоническим, нарочитым смехом, но почему-то искренности это не отменяет. А гастрономические аналогии просто выше всяких похвал — иногда они отталкивают, но по большей части становятся находкой для истинных гурманов: наряду с «заплесневелым черносливом» глаз и набухающей печенью чайной розы — «взбитые сливки штор» и «желток витража», «отвары арий», «седые шампиньоны куполов». А стих «Лидо ди Езоло» по метафоричности может сравниться разве что с Венецией-баранкой Пастернака:

В супнице бухты, приливом облизанной,
плещет медуза прозрачною лысиной,
в зеленоватом растворе всплывая
клёцкой морской из соленого теста.
И нескончаемо, словно сиеста,
тянется линия береговая.

Третий раздел книги — «Персонажи» — раскрывает ещё одну грань поэтического таланта Нины Савушкиной — она мастер сатирического портрета. Нередко это пародия на конкретных литературных деятелей, знакомых автора — и этим людям точно не позавидуешь. Каждая описанная деталь характера или внешнего облика попадает точно в цель, и даже возникает опасность, что незадачливого адресата подобных посланий запомнят в истории именно по этим язвительно подмеченным штрихам:

Ты слышишь, как стих декламирует femm fatale?
Приталенный лиф, в глазах ледяная сталь.
Духовное мясо — дичь весьма дорогая.
В ней детский наив, а рядом — дамский надрыв.
Сплошной креатив! Вместительный рот открыв,
Красиво кричит, истерику исторгая.

Склонностью к сатирическому восприятию мира объясняется и тяготение к центону — стиху, состоящему из хорошо известных цитат других авторов. При этом никакого намёка на плагиат и художественную несамостоятельность здесь нет. Есть удачное и весьма гармоничное соединение строк, из которого рождается оригинальный, пародийно искромётный художественный замысел. Порой это даже и не центон, а изящно вкраплённый в канву стиха интертекст, фоновый намёк на чужое высказывание. У Савушкиной эти инородные элементы всегда уместны и становятся украшением стиха, только оттеняя художественный замысел.

Стихотворение «Поэзия замечательных домохозяек», к сожалению, не вошло в книгу, но всё же хочется привести из него небольшой отрывок — в качестве образца идеально выверенного центона:

Известно мне — поэтов тесен строй.
Но в том строю есть промежуток малый…
Скорей моё чувствилище настрой,
и мы под ручку, словно брат с сестрой,
войдём в анналы.

Темница кухни рухнет, и тогда
редакций сонных распахнутся двери:
«Ну, здравствуй, „Новый мир“! Гори, „Звезда“!
Я к вам пришла — навеки, навсегда.
Умри, Сальери!»

Казалось бы, ничего не мешает закрепить за Ниной статус выдающегося поэта-памфлетиста. Однако последний раздел книги заставляет задуматься о другом — изящная червоточина в текстуре стиха неожиданно сменяется ностальгической, щемящей ноткой, с трудом скрываемой нежностью. Возникает тема детства, лирическая героиня Савушкиной уже без всякой иронии вспоминает о времени, проведённом с мамой, школьной подругой, поклонником-одноклассником, вздыхает над альбомом, где «потерянным раем будут казаться вчерашние фото». И внезапно перед читателем возникает совсем другой образ — не изрыгающей желчь свободолюбивой салонной дивы, а женщины, чья «жизни шестерёнка» начала ломаться. Образ небесного лыжника, положенный в основу названия книги, наводит также на мысль о конечности бытия, о том, что любой творец боится быть однажды преданным забвению, навсегда потерянным «теми, что внизу».

И Нине Савушкиной не чуждо это постоянное ощущение тревоги и отсутствия удовлетворённости собственным творчеством. Поэтессе как будто безмерно наскучило собственное амплуа язвительной травести — пора бы уже играть драматические роли, тем более что степень таланта вполне это позволяет. «Замолчать бы, но имидж ко мне прилип, / надоев, как струп на подсохшей ранке», — горестно-иронически вздыхает автор и продолжает выполнять свою непростую миссию: высмеивать и обличать, язвить и самоиронизировать.

И становится совсем не до смеха — потому что чрезвычайно трудно добровольно избрать для себя участь бабочки, запрятанной в тело гусеницы. И всё же выбор этот более чем понятен — когда кругом полно бабочек-однодневок, легкомысленно и поверхностно порхающих над поэтическим омутом, гораздо полезнее «ползать» по дну и наблюдать мир изнутри. Тогда его реальный облик, отображённый в художественном образе, станет живым и настоящим:

С ажурного листа слетев на дно оврага,
ползу упорно ввысь, проталкивая слизь,
туда, где в облаках вальсируют имаго,
которые давно на небо вознеслись…

за то, что не постичь курсирующим в кущах,
сосущим задарма нектар иных миров,
как чешутся во мне осколки крыл растущих,
скребущих изнутри непродранный покров.

Благовест августа

Разговор о двух книгах Ксении Август:

Август К. Преображение: Сборник стихотворений. — Калининград: ФГУП «Страж Балтики», 2019. — 128 с.
Август К. Солнечный бумеранг. — М.: Стеклограф, 2020. — 120 с.

Две книги калининградского поэта Ксении Август (дебютный сборник «Преображение» и «Солнечный бумеранг», выпущенный в издательстве «Стеклограф») появились на свет с разницей всего в один год. Тем удивительнее наблюдать ту метаморфозу, которая произошла с автором в столь короткие сроки. Это два этапа творческого становления: при сохранении образов, сквозных мотивов и стилистики первого сборника, стихи второй книги поражают творческой зрелостью поэта, сумевшего достичь высокого уровня технического мастерства и отчётливости звучания ключевых тем. Художественная мысль Ксении Август обретает цельность и логическую оформленность, то есть происходит чудо — хороший поэт, нашедший свою особую интонацию, становится первоклассным поэтом.

Первая ассоциация, которая возникает при чтении этих стихов, — гармония. И начинается она уже с имени. Удивительно, но Ксения Август — это не псевдоним. В сочетании этих слов, как и в имени Сергея Есенина, затаилась сама природа в её изменчивости. Здесь слышатся звуки лета, плавно переходящего в осень. Август — особое время, пограничное состояние мира, когда тепло ещё не ушло, но холода уже близко. Это время зрелости, стоящей на пороге новых душевных потрясений.

Именно таким настроением — чувственности и ожидания — пронизаны обе книги стихов Ксении. Народно-поэтическая и христианско-православная традиция — два источника, из которых вырастает художественный мир калининградской поэтессы. Но было бы неверным считать, что это влияние носит чисто атрибутивный, прикладной характер. За внешними приёмами стилизации, эффектными рифмами и характерной для фольклора ритмико-интонационной и образной организацией текста внимательный читатель может увидеть то, что составляет основу мировоззрения автора. В художественном сознании Ксении Август перекрещиваются человеческое, природное и поэтическое начала. Одно неотделимо от другого, образы и эпитеты становятся взаимозаменяемыми — так возникает целое мифотворчество, основанное на окказиональной метафоре, ассоциативно сближающей предметы и объекты разного порядка. Стих, подобно яблоку, срывается с куста,

а любовь, природа и человек пластически соединяются в едином синхронистическом акте, становясь многоуровневым символом гармонии и счастья:

…И яблоня телом своим сплелась
С гамаком, привязанным корабельным тросом
К толстой ветке на два морских узла.
И я прижималась к твоему торсу.

Саму себя, своих близких лирическая героиня Ксении Август тоже отождествляет с объектами природного мира, тем самым продолжая традицию, начатую Есениным. Так, говоря о сыне, она вспоминает его глаза, цветом напоминающие «спелый жёлудь». Так же ее предшественнику, гениальному поэту-лирику, «отоснилась» навсегда возлюбленная «со снопом волос своих овсяных».

Если вернуться к сопоставительному анализу двух поэтических сборников, то можно увидеть, что вторая книга — «Солнечный бумеранг» — имеет более религиозную, христианскую направленность. Здесь уже нет разделов — всё объединено общей мыслью. И здесь природный синкретизм сменяется настоящей антропософией. Любое жизненное явление, увиденное глазами лирической героини, в силу его цикличности, повторяемости, естественности воспроизводит новозаветную историю распятого и воскресшего Иисуса Христа. Вообще Библия, главы Ветхого и Нового Завета определяют угол зрения поэтессы, организуют художественное пространство и время книги на основе магистральной идеи жизни и смерти, расцвета и увядания. Так, например, образ умирающего и воскресающего дня даёт очевидный отсыл к истории сына Божьего:

Положив во гроб
Жар, и волнорез,
Что от вод багров
Был, в лучах воскрес…

В то же время природные объекты (травы, берёзы и т. д.) сравниваются с ветхозаветными людьми Адамом и Евой:

перестилая сонмы трав,
переплетая сны и росы,
рождалась роща из ребра
животрепещущей берёзы.

Библейскими аналогиями насыщена драматичная по своему звучанию любовная лирика Ксении Август. Здесь ее лирическая героиня мыслит себя и своего возлюбленного в контексте священной истории, где каждый из участников событий несёт свой крест — страдания или вины. Сама поэтесса примеряет на себя разные роли: то Марии Магдалины, то страдальца Христа. В любом случае, слово «распятие» становится одним из самых часто употребляемых в её поэзии:

Перепроверь меня, переделай,
И прочитай с листа
Чувства и мысли мои, а тело,
Тело сними с креста.

Продолжая развивать классическую традицию Бунина и Куприна, автор двух поэтических книг осмысливает любовь как великое страдание и великую жертву. Любой женский образ, в котором присутствует эта жертвенность, соединённая с величием духа, близок Ксении Август — пусть даже ради этого придётся смешать все мифологии мира. Так, в образе Ариадны со священным скарабеем в сердце и путеводной нитью в руках нетрудно угадать черты возлюбленной Бога Сына:

Во мне не бог — священный скарабей
в руках обрывок путеводной нити,
ты слышишь, плачет ангел твой хранитель
в объятиях моих земных скорбей…

Когда его руками обовью,
три раза пропоет над миром петел,
и снег мой упадёт с небес, как пепел,
на плечи и на голову твою.

С темой любви и, в частности, любви-страдания связаны сквозные образы-мотивы, объединяющие обе книги стихов Ксении Август. В том числе это и рябина, традиционно отсылающая читателя к Марине Цветаевой. Но в конкретном случае образ может трактоваться намного шире — это не просто статичный символ родины, бесприютности. Это и символ женской судьбы, связанной с любовью, деторождением, заботой о семье. В русской народной традиции рябина всегда ассоциировалась с женщиной.

Подобная неисчерпаемая женственность и красота в творчестве Ксении Август не имеют ничего общего с порочностью и греховностью. Напротив, это удивительно чистая, милосердная поэзия, в кото-

рой, наряду с хрупкостью и беззащитностью, появляется и эпическая мощь, и определённая твёрдость духа. Особенно если говорить о более поздних стихах — здесь уже у героини нет страха быть непонятой, есть только желание полноты, исчерпанности поэтического высказывания.

Близость народной поэтике определяет художественные приёмы, с помощью которых эти особенности стихов Ксении Август становятся ещё более яркими и выразительными, Прекрасная звукопись, лексико-интонационные повторы, безупречные и оригинальные рифмы делают поэтическую речь напевной, мелодичной, сближают её с жанрами народной лирической песни или народного плача.

Но более всех остальных Ксении Август близок жанр молитвы, а молится она всегда — таково состояние её души, такова естественная потребность доброго сердца, которое верит только в лучшее и представляет мир в виде нескончаемой религиозной мистерии, где все объекты духовно сопричастны силой божьего замысла и провидения:

…оброню семена стихов —
и посею любви подсолнух
в этом, пёстром от птиц лесу,
в этих землях, от слез горчащих,
и увижу, как вновь Иисус
воскресает в полночной чаще,
оставляя своё гнездо,
и мой крест на витой цепочке,
и христуется лист — с листом,
и пасхалится почкой — с почкой.

И в сборнике «Преображение», и в книге «Солнечный бумеранг» героиня часто пишет о своей душевной боли, о тех земных страданиях, которые ей было суждено пережить. Но почему-то за неё не страшно — есть уверенность, что всё будет хорошо, и героиня выстоит в любом жизненном испытании. Вопреки своей хрупкости и кажущейся беззащитности, она очень сильна духом. Ей помогает вера — подлинная, настоящая, всё наполняющая смыслом. О чём бы ни говорила Ксения Август — всё, от таинственного рождения стиха до трагически неразделённой любви — звучит из её уст как благая весть. И эта весть адресована миру, людям, нам, читателям. Всё становится благовестом Августа:

Благовест августа по ветру флаги полощет,
переставляя звёзды в небесном лото,
видишь, это площадь, совсем не площадь —
это моя ладонь.

Летняя ночь сбегает к нам по наклонной
плоскости неба, в сердце дрожит строка,
эта колонна тёмная, не колонна —
это моя рука.

Вижу, как собирая с полей овёс ты
пересыпаешь в короб, и бирюза
неба темнеет. Нет, там на нем не звезды —
это мои глаза.

Путь пролегает твой через шумный центр,
ты замираешь будто бы не дыша
около церкви, а это совсем не церковь —
это моя душа.

В поисках «водяных» знаков

Андроник С. А. Островенное: Стихи на русском языке. — Киев: Друкарский двор Олега Фёдорова, 2021. — 272 с.

Читая некоторых современных поэтов, поражаешься их удивительному свойству — жить одновременно в двух мирах: вымышленном, идеальном, и вполне конкретном, имеющем множество географических, этнических и прочих привязок. Светлана Андроник, автор книги «Островенное», своим творчеством ярко это иллюстрирует. Её стихи — редкий сплав европейского и национального менталитета. С одной стороны, они звучат так же напевно, плавно и тягуче, как бесконечные украинские песни. Вспоминаются народные колыбельные — долгие, протяжные, с лёгкой, щемящей ноткой грусти. Эта музыка усыпляет, обволакивает, несёт покой и умиротворение, вопреки даже безысходности, потому что в ней есть искренность и природная, естественная красота.

Однако есть и другая ипостась лирической героини Светланы — женщина-аристократка, жительница мегаполиса, мир которой наполнен атрибутами роскошной, красивой жизни: заморские страны, экзотические рассветы, континентальные завтраки с традиционными для них кофе и французским круассаном. Это слегка завуалированное повествование, в котором контуры личности самого автора только слегка намечены, напоминает философскую фантазию, летопись выдуманной реальности. Но данная черта и задаёт определённый тон всей поэзии Светланы Андроник: она лишена чрезмерной эмоциональности, в ней нет надрыва и, напротив, присутствует некая отстранённость, склонность к самонаблюдению.

А самое удивительное в том, что эти миры, при всей их разности, прекрасно уживаются между собой. Возможно, причиной тому является вода — центральный, связующий образ книги, в котором вскрывается множество идей и концепций: от милетско-ионийской трактовки воды как первоэлемента бытия до чувств лирической героини, в их глубине и полноте уподобляемых водной стихии. Эта характерная особенность художественного мира украинской поэтессы уже была неоднократно подмечена критиками. Так, Гари Лайт, автор предисловия к книге, отмечает, что с единым целым в виде рек, морей и озёр поэт Светлана Андроник всегда была на ты. Действительно, о чём бы ни писала она в своих стихах, образ воды, жидкости присутствует практически везде и в разных ипостасях: начиная с глотка шампанского и заканчивая бескрайним океаном. Большая это вода или малая — каждый решает сам, но, возможно, одна из отгадок к трактовке этого образа есть в строках самого автора: «*эквивалентна нежность моя морям*».

Книга включает в себя восемь разделов — очень разных с точки зрения тематики и хронологии. Первый раздел, «Ветреное», представлен любовной лирикой. Здесь автор от своего лица, или от лица своих героев, рассказывает читателю о личном, пережитом, и делает это предельно откровенно — островенно. Второй раздел, «Утро вышло из берегов», необычен тем, что в нём почти все стихи написаны от мужского лица. Это даёт оригинальный угол зрения на происходящее — слегка отстранённый, потому что все истории рассказаны разными персонажами. В третьем разделе с характерным названием «Рекам больше некуда спешить» собраны стихи начала пандемического периода — это философские и отчасти тревожные раздумья человека, стремящегося осознать себя в новой реальности, представляющей угрозу для мира. Здесь впервые отчётливо проявляется гражданская позиция автора, настоящего патриота своей страны. Он не остаётся в стороне от происходящих событий, скорбит душой о том, что «где-то там бог отправляет в горячие точки своих людей, верных ангелов…». Поэтому остаётся только обратиться к Всевышнему со словами искренней, чистой молитвы — о прощении и прекращении кровопролития:

Останови, мой Бог, водоворот.
До берега не каждый доплывёт,
Хромой, дурной, случайный и незрячий.
Умерь теченье, вера чтоб не зря, чей
голос дал волнению воды
и ветру знак утихнуть на корме,
пусть только тот помилует, отмерит дни и ночи добрать плоды…

Книга также не лишена иронии, о чём говорит четвёртый раздел «Откуда альбатросы». Понятно, что у иронии этой могут быть разные оттенки — от непринуждённо-шутливого до печального, саморазоблачительного. Но Светлана Андроник не боится самоиронии, осмысленно использует её, демонстрируя тем самым высокий интеллект и жизненную зрелость. Вообще умение посмеяться над собой — это довольно редкое и очень ценное качество любого автора:

Плыви, плыви, ни бухты, ни причала, и если что-то начинать
сначала —
там, где не видно дна и берегов. Все острова открыты, но «Let's go».
Есть ты и ты, штурвал, пивная кружка… Не вздрагивай,
когда орёт кукушка,
перечисляя тёмные «o'clock».

Примечательно и то, что два из восьми разделов книги — пятый и шестой — представлены переводами. В пятом разделе стихи звучат на украинской мове, в шестом — на английском, в переводах Гари Лайта. Это говорит об интернациональности, универсальности поэзии Светланы Андроник.

Интересен раздел «Убей в себе Алису» — это ранние стихи поэтессы, где, по её собственным словам, «она только начала рифмовать». Впрочем, качество представленного здесь материала говорит о том, что и первые попытки были уже весьма успешны. Наконец, в завершающем разделе «Настанет пора возвращаться» снова звучит гражданская тема, подводятся неутешительные итоги:

беги моя девочка
в доме чужие
у каждого горькая правда своя
качайся калиной и пей из днепра
ложись поперёк прозреют слепцы

Но всё же, о каком бы разделе ни шла речь, везде главной темой остаётся тема любви. И следует отдать должное автору — он не тривиален и не банален в ней благодаря чётко выработанной, специфической манере художественного самовыражения и великолепному владению техникой стиха.

Если говорить о конкретных литературных влияниях, то поэтика Светланы Андроник отчасти «бродсковата», но кто этим не грешит в наше время. При этом большой заслугой создателя книги является его способность, уловив общий принцип уже сформированной новой традицией подачи материала, сохранить своё лицо и верность своему стилю — не сворачивая куда-то в сторону и не пытаясь прыгнуть выше головы.

Самое главное заключается в том, что Светлана в своих стихах узнаваема, её не спутаешь с другими авторами, даже работающими в близкой стилистике. Характерная особенность её стиля — метафорический длинностроч ник с множеством сопутствующих приёмов: сложная, двусоставная рифма, нарочитая декламация, акцентологически значимое, послоговое прочтение ключевых фраз, как, например, в стихотворении «Ветреное»:

не врозь, но врозь,
вдвоём, но-не-вдво-ём,
и пожелать грядущее своё,
кому, скажи мне,
другу ли, врагу ли?

Многие могут оспорить этот метод, но в общем контексте авторского замысла он вполне работает и себя оправдывает. Лирическая героиня Светланы не просто делится с читателем своими эмоциями — она рассуждает, повествует и нередко резюмирует в конце, как будто на саму себя и свою жизнь смотрит глазами стороннего наблюдателя. Отсюда герметическая замкнутость её художественного мира, нередкое отсутствие в стихах предельных лирических откровений и образа автора. Ещё одной значимой чертой поэтики является склонность к переносам строки, так называемым анжамбеманам, за счёт чего границы стихотворного текста и повествовательных синтагм практически никогда не совпадают. Поэтический текст становится максимально плотным, вязким, текучим, как «золотистого мёда струя», и воспринимается как словесный монолит, единое целое авторской мысли. Процесс речеговорения, речемысли, по всей видимости, является основой авторского существования. Стихи Светланы Андроник напоминают прерванные и возобновлённые монологи — как будто она ненадолго вышла из комнаты и вернулась, чтобы сразу продолжить непринуждённый разговор. Вообще глагол «говорить» и слова ассоциативно-смыслового поля «разговор» нередко встречаются в её стихах:

Вечер жарок и пьян, задаёт нам такие ритмы,
что сложно не говорить, и он говорит мне,
мол, оставайся на эту ночь и на эту осень,
пепел тёпел в камине, тихо Дассен гундосит,
и бурбон, в цвет листвы за окнами, золотится…

Кто же она всё-таки такая — лирическая героиня предложенной на суд читателя книги? Как уже можно было понять, у неё много ипостасей, как литературные, вымышленные, так и жизненные, глубоко пережитые.

Как уже было сказано, нередко это утончённая аристократка, мечтательница, чья красивая жизнь с неизменными атрибутами роскоши и комфорта очень напоминает кукольный домик Норы из драмы Ибсена или эстетические искания Эммы Бовари — героини романа Флобера. Но в какой-то момент мир искусственно созданного, рутинного уюта становится тесен, и тогда прекрасная затворница пытается разными путями решить эту проблему. Она ищет свой идеал — в любви, в жизни, во всём окружающем. История её любовных отношений нередко сопровождается приставкой «недо» — недосказанность, недолюбленность, недоговорённость. По-ахматовски решается тема мужчины и женщины — двух нередко совершенно чуждых друг другу миров:

я плюхнусь в слёзы
ты же — на диван
возьмешь аполитичную газету
уставишься в тугую пустоту
мы дескать домолчались и ту-ту
нас-не-ту
хотя могли бы сеять сеять сеять
и дальше дождь и правду и неправ…
молчу я от днепра до енисея
молчишь от енисея до днепра

Бывает так, что в стихах Светланы описывается мучительное пограничное состояние между любовью и нелюбовью, когда уже не вместе, но ещё и не порознь, а между «до» и «после» протянута живая нить воспоминаний. Отсюда желание убежать, улететь, избавиться от назойливого образа, порождающее мотив перемещения в пространстве и времени. Действительно, в книге нередко упоминаются различные средства передвижения, особенно самолёты. Наглядно в этом плане стихотворение «Аэропортово», где само понятие перемещения весьма условно и касается не столько географического пространства, сколько пространства воспоминаний лирической героини. Пока что оно непреодолимо, поэтому самолёт, которому должно взлететь, не покидает даже взлётной полосы:

мой бог мой свет ну как тут не краснеть
опять смотри невыношенный снег
водой демисезонной приземлится
на кромку безответной полосы
что столько лет изъезжена шасси

Отсутствие полноты бытия — ключевой мотив любовной лирики Светланы Андроник, но героиня её стихов не устаёт нести в себе живительную воду, своё внутреннее море, требующее ответной воды. А когда море ненадолго пробивается наружу, эмоционально сдержанное, субъективно отвлечённое поэтическое высказывание превращается в поэзию выплеснутого подтекста, суггестивный, наполненный чувственностью акт воспоминаний, которые как будто протекают в реальном времени. Так, в стихотворении «Железнодорожное», привычные, будничные действия ЛГ наполнены скрытым или даже явным эротизмом:

Хвоя щекочет ноздри в пустом купе — в чай подливаешь джин,
ищешь 4G, словно новую точку G

в области мозга (что ещё может быть эрогенней).
Пару глотков. В тебе рождается новый гений,
пальцы снуют по спине обнажённого алфавита.
Точка доступа. Точка невозврата. И Дольче Вита…
Ты вся трясёшься, как в минус сорок.

Вольно или невольно, но приходится возвращаться к образу воды, потому что без него художественный мир Светланы Андроник понять невозможно — это средоточие её вселенной, принцип существования, основа композиционной и смысловой организации текста. Вода — это и одухотворяющая сила всего сущего, и главный источник жизни, и сама жизнь в её непрерывном движении. Наконец, это сама поэтесса, которая во всём пытается отыскать признаки воды — водяные знаки, являющиеся залогом не материального, а духовного благополучия, внутренней гармонии.

И конечно, ещё раз следует сказать о том, что тематика книги широкоохватна, и даже в любовных историях боль войны, сопереживание всему происходящему проходит по касательной. Героиню полностью захватывает водоворот жизни, но она ему не сопротивляется и уже с первых страниц книги заявляет:

Я вода, вода. Я точу веками
города, яры, берега и камни.
Я впадаю в сны, я втекаю в письма.
Не гони меня, напоись мной…

И читатель, безотчётно этому веря, начинает с удовольствием пить живительную воду настоящей поэзии.

Голос издалека

Китик В. Светлое время дня: Стихотворения. — Одесса: Астропринт, 2022. — 152 с.

Уроженец Одессы, поэт Владислав Китик, наделён особым взглядом на мир — мысль его зачастую обращена к проблемам общечеловеческого масштаба. Тем не менее и сиюминутное он не обходит стороной: «*Меня пугает участь мотылька, / Но мне сиюминутное дороже*». При этом поэт не отождествляет текущий момент жизни с чем-то временно актуальным — ему гораздо важнее увидеть в краткосрочном нечто неизменное, регулярно повторяемое в природе и лишенное социальных привязок: «*прозрачность крыл над свежим лепестком*», бабочек-однодневок, которые «*омоложают вечность*». Примирить эти величины, отказаться от преходящего, наносного, ради того, что остаётся важным в любые времена и эпохи — вот в чём поэт видит свою основную задачу:

Найти ли этот звонкий стык?
Поймать ли ветер вездесущий?
Вернуть неповторимый миг,
Который был тобой упущен?..

Первое стихотворение книги начинается со строк о грядущем: «*С чего бы? И все ж не устану / Всегда просыпаться в грядущем…*». Однако главным инструментарием, с помощью которого Владислав Китик выстраивает свой созерцательный взгляд на мир, становится прошлое. Для него воспоминания — источник вечных образов-констант, противопоставленных текущим остросоциальным проблемам.

Подобные образы, заставляющие автора постоянно обращаться к воспоминаниям детства и юности, обретают цвет и плоть, движение и звук, наделяются особым смыслом, становятся универсальными, принадлежа особой системе координат, где всё вечно и неизменно. Важное место в этом художественном пространстве принадлежит старой Одессе. Для Китика это город его детства — здесь всё остаётся не тронутым временем. Башни и мосты, одесские дворы, которые «*то молчаливы, то сварливы, но — добры*», дома и подъезды, акации — всё это реанимировано авторским воображением, и читатель окунается в атмосферу далёких лет, слушает гул базаров и площадей, в которых ощущаются неповторимые, присущие только этому городу, обаяние и шарм. Сами поэтические строки словно пропитаны особым акцентом — в них слышится причудливый говорок, унаследованный от коренных одесситов:

Послушай город, словно отчий зов,
Крадущуюся поступь сквозняков
В его подъездах, сочное арго
Базаров, криминальное танго́
Листвы, впитавшей горечь октябрей
И горловое пенье сизарей.

Апофеозом симфонии становится звук трамвайчика — того самого, который, связывая незримой нитью прошлое и настоящее, не устаёт звенеть на улицах и мостовых «Трамвайчика-2» Веры Зубаревой, поэта и землячки Владислава Китика. И мы понимаем, что нет на свете такой силы, которая могла бы остановить его движение, — он будет неуклонно двигаться по одному и тому же маршруту, всегда останавливаясь на одних и тех же станциях.

Первая любовь и первая дружба, первая боль и первая большая радость, первое столкновение с неизбежным — всё это образы-константы, связанные со значимыми этапами духовного взросления человека. Их Владислав Китик тоже забирает с собой из мира детства и юности. Одновременно это и главные лейтмотивы книги. Подобные темы затрагивали буквально все классики русской и зарубежной литературы. Китик, наследуя их традиции (как, впрочем, и традиции золотого века), всё же находит свою неповторимую интонацию, отличающую его от великих предшественников. Щемящая ностальгическая нотка растворяется в гармонии поэтического текста, организованного повторами и созвучиями:

И в холода не нужно огорчаться.
Погашен свет, уснули домочадцы,
Разлегся на полу уютный кот,
Как снег, спустясь неслышно с табурета.
Берет сомненье, что пройдёт и это,
Хоть несомненно то, что жизнь пройдёт.

Отдельно хочется сказать и о композиции книги. В заголовках разделов прослеживается путь авторской мысли: от печали по утраченному до состояния духовного катарсиса, связанного с осознанием того факта, что подлинно ценное утратить невозможно — оно навсегда остаётся с человеком. «Вернуть неповторимый миг», «Сквозь межреберье стен и лет», «Лучшее сбывается сейчас», «Свет очистительной печали», «С мыслью о воскресенье» — каждый новый шаг как будто приподнимает автора над землёй, вселяет в него надежду, что жизнь прожита не зря. И не стоит тосковать о прошлом, потому что его нет — есть только

настоящее вневременное, единственно возможное место нашего пребывания:

Знаешь, дружище, а прошлого нет.
Только один ты здесь множество лет,
С пирса спустив свои ноги босые,
Ловишь ставриду коту на обед.

Грамматически такое состояние подчёркивается употреблением глаголов в переносном значении — о том, что когда-то было пережито, Китик говорит так, как будто испытывает аналогичные ощущения в текущий момент речи. Вот как, например, описаны в книге курсантские годы поэта:

Барахолка. Время осеннее.
С ветром трудно сыграть вничью.
Тельник свой за сборник Есенина
Я снимаю и отдаю.

В этом и заключается универсализм художественной мысли автора. Где бы ни был его лирический герой, он всегда пребывает дома, он близок к своим истокам и независим от неумолимого времени, потому что всё подлинно ценное не имеет срока давности. Сравнивая себя прошлого и нынешнего, автор понимает, что фактически ничего не изменилось, как будто и не существовало прожитых лет:

Что тот школяр, что выросший двойник!..
Опять, усвоив правила нечётко,
На подпись, будто вечный ученик,
Несу свою досадную зачётку.

И всё же детство и юность, как главные судьи и хранители внутреннего света души, сопровождают лирического героя Китика на протяжении всей жизни. Перед ними он держит отчёт о ценности своего пребывания на земле, перед ними же произносит свою главную человеческую исповедь, в которой — самые сокровенные чувства, мысли, чаяния. И всё потому, что в современном мире почти не осталось места для созидания — оно убывает по мере того, как текущие, временные смыслы, обретая актуальность, убивают смыслы вечные. Иной раз эти откровения кажутся тривиальными сетованиями по поводу того, что мир не совершенствуется и некому ныне «глаголом жечь сердца людей»:

Почтовые ящики нам заменил интернет.
Ужался словарь, и почти не осталось газет,
Разбросаны камни, и для созиданья камней
Почти не осталось. Как тени в театре теней,
Слова потеряли значенье, отбились от строк,
Отправились по миру, сделались сыпью дорог.
А жгучесть глагола, питавшего, как молоко,
Забылась легко. Но о ней вспоминать нелегко.

Вроде бы и сетования… если бы не одно «но» — то важное «но», в котором — ключ к разгадке художественного метода Владислава Китика. В его поэтическом мире на теневой, неяркой стороне оказалось настоящее. Оно кажется тусклым и серым, как чёрно-белые кадры кинофильма, но на этом непривлекательном фоне сильнее слышен голос издалека. Тот голос, на зов которого автор неуклонно идёт много лет, и каждый раз идёт по правильному маршруту. А что же является конечным пунктом назначения? Всё то, что принадлежит «светлому времени дня», который заменяет собой все времена одновременно и в котором всегда будут живы и великие строки Пушкина, и несгораемые рукописи «Мёртвых душ», и самые важные воспоминания каждого из нас.

Оконца хат утомлены
Почтовой далью расстоянья.
Там, за туманною Савранью,
Коней саврасых табуны.

Там время дремлет на цепи,
Живет непуганое слово.
Там счастья круглая подкова
Мерцает в мареве степи.

Домолчаться до темноты

Мельник Ю. Алконост: Стихотворения. — Одесса: Олди-Плюс, 2021. — 130 с.

Новая книга Юлии Мельник, выпущенная в одесском издательстве «Олди-Плюс» в 2021 году, называется «Алконост». Всем хорошо известно, что алконост — это мифический фольклорный персонаж, райская птица с женским лицом, имеющая одновременно и руки, и крылья. Однако было бы ошибочным искать в книге какие-то языческие аллюзии — скорее, это отсыл к самой лирической героине, стремящейся убежать от забот и повседневности, от всего ложного и наносного в мир детства и фантазий. Подобная направленность творческой мысли определяет настроение книги в целом. Кажется, что автор очень юн и обладает свежим, немного наивным взглядом на мир. Но в этом и состоит особенная прелесть его стихов. Чем-то они напоминают акварельные рисунки, выполненные в нежных, слегка приглушённых тонах, иногда немного размытые. Таков мир Юлии Мельник — она не любит городского шума, многословия, суеты. Подлинная жизнь для неё начинается там, где можно «домолчаться до самой глубокой седой темноты». Здесь статика преобладает над динамикой, а категория времени сменяется безвременьем. Человек — не более чем пассивный созерцатель, неподвижная точка в бесконечном пространстве. И только при осознании этого ему, как японскому мудрецу, может открыться подлинная прелесть мира. Чтобы увидеть что-то по-настоящему важное — надо вовремя остановиться и прислушаться к тишине:

Увядают цветы… Есть ли в мире другие дела,
Чем на белую розу смотреть, что когда-то цвела,
И жалеть эту розу, колючек не приняв в расчёт,
И не знать, для чего и куда это время течёт…

Что и говорить, подобного рода поэзией, во многом традиционной, пейзажно-психологической, трудно удивить современного читателя, избалованного языковыми и культурными изысками постмодерна. Но её ценность заключается не в этом — она подкупает искренностью авторской интонации, живым диалогом с миром, перед которым, как перед исповедником, поэт остаётся чистым и открытым, настоящим, а не придуманным:

Человек рождается обнажённым,
Ни жарою, ни ветром не обожжённый,

Он выходит на свет, покидая мрак,
Ничего не пытаясь зажать в кулак.

Хочется логически завершить авторскую мысль — человек рождается обнажённым, а поэт рождается вообще без кожи, и его незащищённость перед лицом внешних обстоятельств велика. Отсюда искреннее желание лирической героини Юлии Мельник найти оберег — гнездо Алконоста — искренне верящей, что оно действительно существует.

Но, помимо этого, её оберегает тесная связь с литературной традицией: и это не век двадцатый, а, скорее, девятнадцатый. Если быть точней, во многих стихах книги ощущаются фетовская и особенно тютчевская интонация. От Фета — лирически плавное, гармоничное звучание фраз и тема одухотворённости природных объектов. «Учись у них — у дуба, у берёзы», — повторяет Юлия заповедь своего великого предшественника. В целом тема природы — вечного учителя — объединяет двух русских поэтов середины XIX века, но у Тютчева есть нечто, напрямую связанное с системой его художественно-философских воззрений — это тема «ночной стихии», обнажённой перед человеком бездны «со своими страхами и мглами». Именно эта тема становится ключевой и у Юлии Мельник. Избегая кричащих истин суетного дня, поэтесса стремится в область неявных смыслов и неочевидных значений — к пограничному состоянию между сном и явью, когда ночные полутона, превращающие все вещи в нечто иное, открывают человеку подлинную правду о самом себе. Ночь для автора «Алконоста» — время сакрального прозрения забытых истин, и в её призрачности и лёгкости гораздо больше правды, чем в тяжеловесности дневной, нередко лживой, оболочки:

Ночью жизни проступает хрупкость,
Суть вещей — как лёгкое письмо…
Как молчанье в телефонной трубке
Голоса, знакомого давно.
Ходят звуки лёгкими шагами,
Дятлами постукивают в сон,
И блестит-блестит за облаками
Дальних звёзд рассыпанная соль.

У Тютчева же Мельник воспринимает одну из характерных черт эстетики романтизма — принцип двоемирия и антитетичность, которая проявляется в наличии образов-этических оппозиций. Например, мудрому молчанию новогодней ели противопоставлены шум и громогласность «обросших словами» людей. Мотив несовершенства

нашей жизни, вступающей в вечный конфликт с гармонией природы, в какой-то мере дублирует тему «мыслящего тростника» с его «призрачной свободой». Но в слиянии с окружающим миром, пусть даже и сиюминутном — источник счастья и жизненных сил:

Мы заучили взрослые слова,
Забыв о том, как падали впервые…
Слова — как прошлогодняя листва,
И только раны — как тогда — живые…
Но кто-то дует на прорезы ран,
Бинтует их осенней тишиною,
И кажется — слетает мишура —
Шершавою платановой корою.

Справедливости ради стоит сказать, что тема человека и природы, вопреки всем литературным влияниям, подвергается у Юлии индивидуальному переосмыслению, в частности, ей сопутствует мысль о детстве: лирическая героиня нередко вспоминает о нём как о духовном средоточии мира, источнике любви и добра. Только в детских воспоминаниях сохраняется наш подлинный, божеский облик, чуждый суеты и многословия. И отсюда тоже вырастает оппозиция детского и взрослого мира как чего-то вечного, незыблемого, и временного:

Королева, 14… Мне не уехать отсюда,
Где дыхание Гриммовской сказки уносит простуду…
Сохрани меня, старый мой, добрый мой, вечный мой дом,
Одинокую, взрослую, с этим промокшим зонтом.

Есть в книге и ещё один сквозной мотив, явно проросший из недр русской классики — это тема истинного предназначения человека на земле. «Для чего из зерна прорастает побег, с какой целью мы приходим в этот мир и что останется после нас?» — подобные риторические вопросы становятся стержнем авторских философских раздумий:

Как прорастать сквозь слой земли непросто,
Быть семенем, что дерево таит.
Привычки, словно грубая короста,
А солнце — вечный, золотой магнит.
Жизнь выскользнет из прочной оболочки.
И — кто она? И — что она? Ответь…
Какая блажь таится в сердце почки?
Что заставляет эти листья петь?

И всё же, наряду с чёткой выстроенностью художественного пространства и времени, чистотой следования литературной традиции (не исключающей, однако, оригинальности авторского подхода к проблеме), есть некоторые моменты, на которые хотелось бы обратить внимание автора.

Книга не поделена на разделы, что говорит о цельности художественного замысла, но в ней собраны стихи, написанные в разное время: с 2008 по 2015 год. Кажется, что отбор поэтического материала, учитывая общий объём книги, мог бы быть и более тщательным. В некоторых текстах, даже и не совсем ранних, встречаются некоторые языковые неточности и логические нестыковки. Приведу пример:

Снова осень осенит —
На случайном перекрёстке…
Стройный тополь прислонит
К юной, худенькой берёзке.
И, не зная отчего
Лето выдалось нежарким
Из богатства своего —
Жёлудем одарит в парке.
Пустишься в обратный путь,
Жёлудь тот — к виску приложишь…
Дубу старому вернуть
Ты его уже не сможешь.

Здесь обращает на себя внимание определённая размытость субъекта действия. Понятно, что речь идёт об осени, но, поскольку она упоминается только в первой строфе, может даже возникнуть мысль, что это тополь одарит лирическую героиню жёлудем в парке, который тем не менее она не сможет вернуть старому дубу.

Подобные неровные тексты соседствуют с очевидными находками, в которых слышится и поэтическое мастерство, и авторская индивидуальность:

Подари мне звон трамвая,
Улиц солнечный прибой…
Ничего не объясняя,
Подари мне звон трамвая,
Я возьму его с собой.

В конце позволю себе дать автору небольшой совет. На его месте, я бы сделала альтернативное издание книги с наиболее тщательно

отобранными старыми стихами, но при добавлении новых, недавно написанных.

Однако всё это — не более чем совет, необязательный к исполнению. Потому что в целом у автора всё получилось. Ему удалось не только «домолчаться до темноты», но и достучаться/докричаться до своего читателя.

А главное достоинство книги в том, что она — чистая и светлая, потому что чист и светел её автор, которому хочется искренне пожелать удачи на нелёгком пути покорения новых творческих вершин.

За границей пространства и света

Бершин Е. Л. Мёртвое море. — СПб.: Алетейя, 2021. — 128 с.

Время поэтических «полногласий» и кропотливой работы над словом почти кануло в лету. Современных поэтов мало заботит, какое впечатление они производят на читателя. Отсюда нарочитая небрежность высказывания, уходящего в пустоту. Гораздо важнее — рефлексивная зацикленность на собственном внутреннем мире и формах его художественного воплощения. В этой связи можно даже читателя не замечать — прямой диалог с ним нынче не в моде.

Новая книга Ефима Бершина «Мёртвое море» кажется одной из антикварных редкостей, которую, на фоне подавляющего косноязычия и эгоцентризма, непременно оценит подлинный ценитель изящного и прекрасного. Да, временами такая поэтическая речь, размеренная и каллиграфичная, кажется немного старомодной:

Меня прислали сказать вам, что он не придёт,
Но мне самому не сказали, что он не придёт.
«Он не придёт», — хожу я и всем говорю,
не замечая, что дело движется к октябрю…

Но как же не хватает иногда этой «старомодности» словесно расхристанным текстам представителей молодого поколения авторов. Сейчас так уже не пишут — тщательно обдумывая, отшлифовывая каждое слово, подбирая единственно верную интонацию, выстраивая опоры для будущего диалога с читателем. В этом смысле Ефим Бершин — последний из могикан. Ему важно быть услышанным, важно донести свои чувства, идеи, мысли до окружающих и при этом всё же остаться не до конца понятым — иностранцем и чужаком для всех. Потому что настоящий поэт — всегда пророк, говорящий на особом языке, более обращённом к Богу, а не к простым смертным.

В поэтическом сборнике присутствует реальное, историческое и мифологическое пространство и время, в контексте которого происходит общение автора «по вертикали». Это и молитва, и сетование на свою эпоху, развёрнутый монолог-размышление о которой является композиционной основой книги. Каждый её раздел подчинён общему замыслу, заявленному в названии. Мёртвое море — образ двоякий и даже антиномичный, как практически все образы в книге Бершина. Он отсылает нас и к священному Иерусалиму, и к обезличенному, десакрализованному «городу-Содому», которым может быть, в зависимости от

обстоятельств, мегаполис и любой другой город, пребывающий в координатах реального времени и пространства.

Сам автор пребывает во времени условно реальном — точнее сказать, его присутствие в книге носит вневременной характер. С первого стихотворения первого раздела его лирический герой заявляет о себе как о человеке, не принадлежащем ни к одной эпохе, но пребывающем во всех эпохах одновременно. Так возникает библейский образ вечно одинокого и вечно странствующего Агасфера — у него нет ни дома, ни семьи, ни конкретных душевных привязанностей. Он — воплощение вечности, безотносительной к чему-либо конкретному, но при этом в его песне отчётливо слышны мотивы конечных судеб мира:

Море — форточка неба, которую выбил Бог.
И свобода — уже не свобода, а пепел Завета.
Я влачусь по пустыне уже за пределом свобод,
за пределом любви, за пределом пространства и света…
И куда не пойду, и чего не коснётся рука —
всё уходит в песок, обращается всё в пепелище.
Я влачусь по пустыне. Я — часть мирового песка
из песочных часов, у которых оторвано днище.

В последующих разделах («Забытый выстрел», «В остывающем небе», «Четвёртый Рим»), а также в примыкающих к ним трёх мини-поэмах «Армения», «Миллениум» и «Стансы» продолжается развитие заявленной темы. Образ странствующего Жида, обречённого на бессмертие, становится точкой отсчёта в той истории, у которой нет конца, но есть сюжетная заданность в границах авторской мысли. Лирический герой Бершина пытается соединить, сопоставить трагедию современного общества, в котором произошла кардинальная подмена ценностей, с многовековой историей. Но в то же время это история и глубоко личная, автобиографическая, о чём, например, мы узнаём из раздела «Забытый выстрел»:

Они живьём зарыли прадеда
и кузницу его взорвали.
Наверно, это было правильно —
иначе бы не зарывали.
Иначе бы Талмуд почитывал
и раздувал мехи для горна,
скупую денежку подсчитывал
и жил себе, не зная горя.
А так — зарыли вместе с пейсами,

Талмудом и кузнечным потом,
с тоскливыми, как осень, песнями,
что пел за рюмкой по субботам.

Указание конкретных фактов биографии автора не лишает рассказанную им историю обобщённого, метафорического смысла. Сквозные образы-скрепы, повторяющиеся от раздела к разделу, создают особую географическую организацию текста, в котором можно перемещаться из современного мегаполиса в древний Ерушалаим и где общий небосвод создаёт единое «пространство между Тверией и Тверью, Волгой и Галилейскими водами». Обилие библейских персонажей — угрюмый Авраам, затерявшийся в колодцах Москвы Иосиф, Ирод и сам сын Господень — говорит лишь о том, что границы времени условны. История человечества никогда не кончалась, обетованная земля до сих пор не найдена, поэтому сиюминутное и вечное вполне уживаются друг с другом — так же, как асфальт городских улиц и песок Иудейской пустыни.

«Пограничную», «межвременную» философию героя-скитальца, оказавшегося «за границей пространства и света», отлучённого от истины и бога, идеально передаёт образ бродячего пса, наиболее часто встречаемый в книге. «Старый кобель у мусорной свалки», «свора лающих псов», собака, «бегущая от тела», испытывая «страсть к перемене мест» — всё это образы одного ассоциативно-смыслового поля и фактически средоточие авторской вселенной. Почему собака остаётся там, где больше ничего нет?

…ни улиц, ни зарубки на пеньке,
ни звука. Лишь у мусорного бака,
задравши лапу, писает собака,
рисуя схему жизни на песке.

Можно считать этот образ поверхностным, увидеть в нём олицетворение бесприютности, бездомности и просто одиночества. Но он, безусловно, глубже предполагаемого изначально смысла. Согласно христианской этике, войти в город Царства Небесного, в новый Иерусалим может всякий, кто считает своё спасение следствием искупления Христом первородного греха. А кто же не войдёт туда? «Псы и чародеи, убийцы и прелюбодеи, и всякий любящий и делающий неправду» (Откр. 22, 15).

В одном из стихотворений автор самого себя сравнивает с собакой, слышащей всё, «чем живёт навоз», и в дальнейшем «бездомные дворняги» у Ефима Бершина как будто заполняют пустующее десакрализованное пространство бывшего, но утраченного человечеством мира.

Собака становится символом вечного наказания и вечного отлучения от Бога. К которым, кстати, отнесены и те, кто предпочёл внимать «евангелию от витрин», разменяв подлинные, непреходящие ценности на сиюминутные блага мира материального.

Образ безродного пса, вероятно, может восходить и к блоковской поэме «Двенадцать», тем более при учёте очевидной интертекстуальности стихов Ефима Бершина. В них слышатся отголоски русской классики, в особенности серебряного века: новую жизнь в новом контексте обретают блоковская аптека, древняя Троя, образы божественной комедии Данте. Так рассказанная автором история постепенно обретает вселенское звучание.

Её сюжет логически закольцован образом мёртвого моря. Это первое слово, с которого начинаются книга и стихотворение о странствиях Агасфера в мировых песках и последняя фраза заключительного раздела «Стансы». Здесь «бесконечное мёртвое море» обретает покой под брусчаткой Москвы, и вместе с ним в границах личного пространства застывает и автор, ставший последним пристанищем и последним Римом для своего беззащитного, лишённого ритма города.

Потому что из этого мира уходит ритм.
И огромный мой город — памятник лютой страсти,
беззащитен и гол, как стихи без рифм.
Я стою посреди земли, как последний Рим,
в непонятном своём, бескрайнем своём пространстве.

За гранью времён

Бартфельд Б. Н. Corpus solidum. Осязаемое тело: Стихотворения. — М.: ОГИ, 2022. — 240 с.

Поэзия Бориса Бартфельда питается от двух источников — история и малая родина. В художественном пространстве книги эти понятия органично сосуществуют, погружая читателя в отчасти сказочный, отчасти драматичный мир Восточной Пруссии. Её историческое ядро — Кёнигсберг, ставший ныне Калининградом, — становится средоточием вселенной, точкой отсчёта цивилизации. Вокруг этого центра располагается ойкумена, ставшая для автора мифологическим пространством, замкнутой средой, заключающей в себе многовековую историю прусского народа. Это немного напоминает эффект стеклянного шара, внутри которого, застывший на века, падает снег.

Время застывает в едином синхронистическом акте, но очерченное географическое пространство остаётся подвижным: никогда не знаешь наверняка, в какую именно эпоху можно попасть со страниц книги Бартфельда. Гуляя по берегам современного Преголя, неизменно рискуешь «перейти по ту сторону» и увидеть «*…за горизонтом Гердауэн, / И уходящую к Прегелю русскую армию, / Французов, резво скачущих вслед…*». Так экскурсия по Калининграду превращается в исторический экскурс — причём участником событий прошлого становится сам автор. Он — уникальный экскурсовод, для которого каждый объект — не просто культурная ценность, а часть освоенной им лично территории — его ойкумены, где он, глазами стороннего созерцателя, заново проживает судьбы страны, города, населяющих его людей, своих близких родственников. Нередко это проживание становится тревогой накануне катаклизма. Время, будучи универсальной категорией, может как плёнка отматываться вперёд и назад, погружать лирического героя в события давно прошедшие, воспринимаемые как настоящие, глубоко личные, поскольку автор, следуя эстетике Джона Донна, убеждён, что «колокол всегда звонит по нему», что сам он — неотделимое звено в общей цепи событий:

Я сижу на ступенях кафе Штадтхалле
У озера, когда-то бывшего замковым прудом…
<…>
Десять минут остаётся до начала войны,
И, пытаясь понять логику двадцатого века
Я вглядываюсь в темноту и, кажется, различаю черты
Людей в толпе...

Если бы следовало давать определения необычным поэтическим жанрам, то поэзию Бартфельда я бы определила как историко-краеведческую. Калининградский поэт не изменяет себе — даже в своих стихах он продолжает водить читателя по виртуальным музеям военной славы, порой его произведения напоминают широкомасштабные панорамы сражений прошлых эпох. Здесь важна каждая деталь, любая мельчайшая подробность, которая становится входом в исторический портал: и вот уже современные жители Калининграда смотрят на мир глазами солдат-участников прежних войн:

Вслед за Бонапартом
И его генералами
Осматривая сгоревший город
С уцелевшей башни
Кирхи святого Георгия,
Ты увидишь ленту реки,
Разделившую армии,
Разрушенный мост над Лавой,
И испуганных жителей…

Этот мир настолько осязаем, что двое влюблённых, заворожённые картиной, увиденной с уцелевшей башни, напрочь утрачивают ощущение реальности и уверенность в том, что в этот раз реконструкция «*удалась не частично, а в главном*», а значит, «*надо мчаться в Тильзит, / Чтоб не сдаться в руки французам*». Одна эпоха проходит сквозь другую, и это прекрасный шанс не стать «иванами, не помнящими родства», продолжать жить не в конкретном времени, а на стыке времён — за их гранью.

В плане поэтики историко-краеведческая лирика Бартфельда отчасти тяготеет к прозе, что вполне естественно. Для его стихов характерна сюжетность, повествовательность, избыточность подробностей и деталей, включая имена исторических деятелей, названия географических местностей и т. д. Немаловажно и то, что лирических героев здесь нередко заменяют литературные персонажи: легендарный Бонапарт и его генералы, женщина из времён позднего барокко и прусского ренессанса, пересекающая площадь от ресторана к фонтану, сам лирический герой во множестве своих обличий. Он и главнокомандующий, и рядовой солдат, и даже сам Иммануил Кант, ходящий «*среди могил по дворику, где осень*».

Но и в стихах о любви, о жизни и смерти, о поэте и поэзии лирический герой Бартфельда многолик и отчасти мифологичен. Это всегда больше, чем просто человек — скорее, существо сверхъестественное,

наделённое особыми способностями. Возлюбленный прекрасной Лауры, мистический странник, затерявшийся в улицах ночного города, ловчий слова, «охотник робкий за рифмою глухою», «кровельщик и охранитель крыш, а значит тоже Бог».

Личность творца окутана мистикой и легендами — да и может ли быть иначе в городе Гофмана и Канта, где каждая улица и каждый сквер дышат легендой. Но не только немецкие деятели культуры вдохновляют Бартфельда. В его стихах есть перекличка и с русскими классиками: это и Евгений Баратынский, и стоические, в духе державинских, строки («Временно, помни, всё временно…»), и реминисценции из Пушкина.

И всё это, по словам Геннадия Калашникова, есть не что иное, как попытка включиться в мировое пространство культуры, почувствовать себя наследником и продолжателем её традиций». Всё это так, оттого ограниченное пространство родственной Бартфельду ойкумены по сути есть неделимое культурно-семиотическое поле, в котором дыхание разных эпох и цивилизаций пребывает в едином ритме с морскими прусскими ветрами.

Согласимся с Калашниковым и в том, что не только культура, но и вся богатейшая история края, и в особенности его география, оказали на автора «Осязаемого тела» весьма существенное влияния. Даже тяжеловесный, местами архаичный, как кажется, стиль его стихов, их сбивчивый неровный ритм и тяготение к анжамбеманам передают климатическое и природное своеобразие родственного ему региона. Это стихия воды, ветра и камня, нескончаемая мистическая сказка — достаточно вспомнить дикое очарование Куршской косы или морское побережье Светлогорска.

Создатель известного дома Сказочника, Борис Бартфельд сам кажется отчасти мифическим персонажем, для которого мало только одного, реального измерения. Поэтому он обретает подлинный голос творца, только оказываясь за гранью времён, в поэтическом безграничье:

В ту пору Бог не знал границ,
Не помнил ни имён, ни лиц
И на скрижалях из гранита,
Уединившись, до рассвета
Не высекал свои заветы.

Игра на невернояле…

Карпенко А. Ветер ран. — М.: Стеклограф, 2019. — 154 с.

В современной литературе стало немодным и как будто даже постыдным писать о войне и патриотизме.

И все реже встречаешь авторов, достойно освещающих эту тему — но верится с трудом, что спустя годы после Великой Отечественной войны героико-патриотическая лирика полностью утратила свою актуальность. Тем приятнее в наше время наряду с экзистенциальной, головной поэзией встретить книгу, подобную сборнику стихов Александра Карпенко. В ней нет ничего надуманного, неискреннего, наносного — всё лично пережито и выстрадано автором. Возможно, поэтому стихи, как меткая пуля, попадают в самое сердце и заставляют читателя вместе с автором пережить сложную гамму эмоций человека на войне и в послевоенное время.

Военная тема является центральной в книге, и этой необходимостью писать о суровой правде жизни объясняется простой и доступный для понимания поэтический язык автора.

Будучи мастером слова, он не преследует цели поразить нас оригинальностью рифмы и неожиданностью образа — ему важно донести до адресата свои чувства, свою неизбывную боль, которую навсегда оставила война. И эту цель можно считать вполне достигнутой, потому что читать книгу психологически тяжело, а не дочитать невозможно. И с каждым новым стихотворением всё более проникаешься чувством уважения и признательности к человеку, в нравственном облике которого угадываются черты доблестного офицера эпохи декабристов, как будто ты заново пересмотрел фильм «Звезда пленительного счастья». И в этот момент понятие «героизм» перестаёт быть пустым звуком.

Книгу «Ветер ран» можно в полной мере назвать своеобразным литературным феноменом, поскольку само её существование доказывает возможность достойного продолжения военно-патриотической линии русской поэзии в нашу, казалось бы, совсем не патриотическую эпоху.

Автор является наследником классической литературной традиции и, размышляя о войне и её последствиях, постоянно перекликается с поэтами и писателями разных стран и эпох. Своеобразным днём сурка становится для него личная летопись военных дней — и неизбывность вечно повторяющегося мучительного переживания событий того времени становится лейтмотивом книги. Каждый день лирический герой Карпенко возвращается к тому, от чего тщетно пытается убежать много лет подряд — и даже в мирное время он продолжает нести войну в себе как тяжкий крест, от которого не в силах спасти ни время, ни близкие, ни проблемы мирной жизни:

Мы принесли с собой войну
В свои родные переулки,
И наши мирные прогулки
То настороженно, то гулко
Тревожат эхом тишину.
Мы возвратились в старый свет
Ещё в расцвете лучших лет…
В горах остались «бэтээры»,
Но наша огненная вера
Заменит нам бронежилет.

Отчётливо и столь же пронзительно, как у Хемингуэя, звучит здесь тема потерянного поколения людей, для которых война стала единственной формой существования даже в мирное время. И трагедия усугубляется тем, что герой вынужден в одиночку переживать войну внутри себя, чтобы ненароком не открыть «ящик Пандоры» и не нарушить покоя окружающих. «Да, я запер войну в своей комнате — / Чтобы к людям не вышла она!» — откровенно признаётся автор. Вообще в книге очень много откровений — во многом она автобиографична, наполнена личными переживаниями, но в то же время Александр Карпенко как будто говорит с нами голосами своих великих предшественников, возвышаясь до эпической масштабности и вселенского универсализма в своих раздумьях о войне.

Иногда в нём как будто просыпается дух Эриха Марии Ремарка и Всеволода Гаршина, чьи герои не понаслышке знакомы с чувством экзистенциального ужаса на войне, впервые лицом к лицу сталкиваясь со смертью. Смерть в художественном воплощении Александра Карпенко напоминает нам роковую красавицу, блоковскую незнакомку, на дымящихся узорах платья которой воин узнаёт лики двух своих погибших братишек. Но автор не поддаётся манящей гипнотической силе страшной гостьи, и «шляпа с траурными перьями» падает «на венок заката».

Развивая тему духовных исканий героя в экстремальной, пограничной ситуации, автор доносит до читателя мысль, что причащение войной является значимым обрядом инициации, духовного взросления юноши, который вряд ли сможет стать мужчиной, укрываясь от неприглядной жизненной правды:

Инфантильные баловни века,
На родительском тёплом крыле,
Под привольной домашней опекой —
Много ль видели мы на земле?

Но, солдаты переднего края,
Здесь, в щетинистых, диких горах,
Не по дням — по минутам мужая,
Мы растём у себя на глазах.

И созреют для подвигов силы,
Для свершений наступит пора —
Мы вернёмся на землю России
Не такими, как были вчера…

Духовная метаморфоза, происходящая с героем Карпенко на войне, также во многом связана с чувством локтя, товарищества и ответственности за происходящее вокруг. Выражаясь словами проповеди английского поэта Джона Донна, колокол всегда звонит по нам. Для поэта чужой боли не существует: своим чутким сердцем, опалённым войной, он постоянно ощущает сопричастность собственной судьбы другим судьбам и в конечном итоге судьбе России.

Чужого горя не бывает.
Нам сопричастна жизни соль —
И беспрестанно обжигает.
Воруя сердце, чья-то боль…

И мнится — нас лишь не хватает,
Чтоб разлетелось вороньё…
Чужого горя не бывает.
Пусть оно тише, чем своё.

Острое, мучительное чувство «без вины виноватого» посещает автора этой книги так же часто, как и выдающегося классика военной лирики Александра Твардовского. Вспомнить хотя бы его знаменитое «Я знаю, никакой моей вины…». Оттого многие стихи сборника звучат как покаяние или крик души, как извечный вопрос «а что я мог бы сделать, чтобы этого не произошло»?

Но ответа, как всегда, нет, и поэтому автор живёт с тяжким бременем в сердце, и с годами боль не утихает, а только усиливается:

Как много их, у бремени в плену,
Они во всём нашли свою вину…
И я без сна бросаюсь на кровать.
Легко ль живых от мёртвых мне спасать?!

Так тема вины трансформируется в тему живых и мёртвых, а для Карпенко граница между этими двумя мирами очень зыбкая, потому что человек не умирает до конца до тех пор, пока он жив в памяти людей, а память о погибших на войне могут сохранить только выжившие.

Но не менее важно помнить и о причине трагедии, чтобы подобное никогда больше не повторялось. Один из ключевых вопросов, который мучает героя книги, можно сформулировать так: «Кто развязал это никому не нужное кровопролитие, и кто ответит за украденные жизни молодых парней, которых вынудили долгие годы воевать и жертвовать собой во имя мнимых идеалов и весьма сомнительных истин?». Автор страдает из-за того, что, подобно многим, ощущает себя обманутым в сокровенном чувстве — в уверенности, что великая жертва, принесённая богу войны, была не напрасной. И всё чаще в его стихах звучит мысль о том, что человеческая жизнь решительно ничего не стоит для тех «великих мира сего», которые ведут заведомо ошибочную и преступную внешнюю политику ради собственных интересов. И всё меньше доверия остаётся к этой странной стране, «где начинается страда и не кончается страданье», где жизнь прерывается, ещё не успев начаться:

У мальчишки украли лицо,
Поменяв на шинель пальтецо.
Отобрали родную страну —
И послали его на войну…
Он не знал, что обманчив уют,
Он не ведал: здесь лица крадут!

Нет никаких сомнений, что в этом мальчишке с украденным лицом автор видит самого себя — свою жизнь, распятую физической и в ещё большей степени душевной болью. Не случайно образ воина в стихах Карпенко порой возвышается до образа страдальца Христа. Но физический недуг мало что значит, если речь идёт об утрате человеческих ценностей. Ключевой художественный образ поэтического сборника, к которому невольно устремлены все авторские философские раздумья о войне и человеческой жизни — образ солнца в осколках. Перенимая традицию у Толстого, Достоевского, Симонова и уподобляясь многим книжным правдоискателям, заново обретающим духовные связи с миром, Александр Карпенко стремится вернуть жизни её прежнюю целостность, собрать из осколков бога, когда-то потерянного в собственном сердце:

Собираю Бога из богатств,
Кладезей души, безумств дороги;
Не боясь невольных святотатств,
Прямо в сердце — собираю Бога.

Собираю Бога из любви,
Согревая странствия свои.
Только не спешу поверить я
В то, что Он — мозаика моя…

Стоит ли удивляться тому, что в очередной раз воссозданный прекрасный образ мало чем отличается от образа самого автора? Думаю, едва ли, поскольку крупицы общей мозаики — это самые дорогие и ценные для поэта мысли, чувства, воспоминания, это то, что сохранилось в первозданном виде после всех жизненных бурь и испытаний: любовь к матери, верность возлюбленной, преданность друзьям. На этих трёх китах и стоит мир Александра Карпенко — и есть основания верить, что простоит ещё долго.

Человек, выживший на войне, может считаться дважды живым, поскольку он гораздо острее ощущает свою связь с миром, гораздо глубже и чётче осознаёт ценность жизни и всех её проявлений. Поэтому для автора данной книги так бесконечно дороги воспоминания об ушедшей матери, и каждая вещь, подаренная ей, наполняется особым смыслом:

Тебя уже нет, а твои подарки
Даже не успели износиться,
И мне порой бывает страшно прикоснуться
Ко всем этим плащам, ботинкам, сорочкам —
Последним пережиткам
Лишь во мне продолжающего жить прошлого,
Безвозвратно ушедшего,
Но — бесценно дорогого.

В любви автор проявляет себя как истинный романтик: но при этом уровень его требований к спутнице жизни исключительно высок. Для полноты и гармонии отношений ему нужна не просто жена, а равная по духу и образу мыслей женщина. Это совсем не означает, что он ставит себя выше окружающих — просто с кем ещё, как не с самым близким, понимающим тебя человеком, разделить своё одиночество?

Тайною мира раненый,
в сердце пряду мечты.
Господи, дай мне равную —
Если всесилен Ты!

Только в этом случае любовь становится высшей ценностью и ни с чем не измеримым душевным богатством, аналогом рая на земле, особой «воздушной эрой».

Но самое главное, что всё, о чём пишет автор, даже если это относится к сфере глубоко личных переживаний, обретает общечеловеческую значимость.

Герой Александра Карпенко ощущает себя неотъемлемой частью мироздания, естественным продолжением жизни, протекающей сквозь него, подобно полноводной реке. В этом мистическом единении с миром проще обрести собственное бессмертие:

Сквозь меня протекает река,
и плывут сквозь меня облака,
и, поскольку за всех я в ответе,
я беру у вас сердца бразды,
я, стеклянный сосуд для воды,
я, пейзаж, проступивший в портрете.

Не случайно заключительные стихи сборника звучат особенно оптимистично: кажется, что автор в своём стремлении вернуть утраченную целостность бытия преобразуется в демиурга, творца, жмущего на клавиши мироздания и создающего новые невероятные миры:

Я играю на невероярле…
О таком слыхали вы едва ли!
Замолкает на Неве рояль —
И звучит в душе невероярль.

Однако со значительной долей вероятности автор данной рецензии рискнёт предположить, что книга стихов Александра Карпенко станет достойным продолжением военной темы в русской литературе, доказав важность и актуальность чувства патриотизма в любую эпоху и в любом государстве.

О книгах Григория Князева

Между зверем и Богом

Князев Г. Живые буквы. Книга стихов для взрослых и отчасти для детей. — М.: АСПИ, 2022. — 124 с.

Книга Григория Князева стала для меня одним из самых приятных и неожиданных открытий. Неужели в эпоху постмодерна, где каждый автор стремится к предельной изощрённости и необычности слога, ещё есть такие поэты — способные чистым, предельно ясным языком объяснять явления высшего порядка?

Однако не будем заблуждаться на сей счёт и вслед за Еленой Крюковой согласимся, что эта поэзия «не так уж проста, как может показаться на первый взгляд». Я бы даже добавила, что она совсем не проста и в основе своей амбивалентна. Пожалуй, это главная черта художественного мышления Григория. Он — «житель небес», пишущий о вполне земных вещах, но под особым углом зрения. Каждый стих — пытливое заглядывание за грань, непрерывный диалог или даже перекличка двух миров — «близкого» и «дальнего» голоса, находящихся в разных измерениях, но всё же соположенных друг другу:

Слышишь, как птицы шифруются-прячутся
В кронах черёмухи, вязов и лип?
Нечто за «фьюи» и «тьюи» их значится,
Если наречие перевели б.
<…>
Мне далеко до Франциска Ассизского.
Целые ночи и дни напролёт
Почта крылатая голоса близкого
Дальнему голосу музыку шлёт.

Поэт постоянно терзается масштабными вопросами мироздания, продолжая развивать традиции русской классической литературы. В каждом земном объекте и явлении ему видится праобраз «мира горнего». Внезапная смена оптики взгляда — и границы реального исторического пространства начинают плавно перетекать в пространство мифологическое, где время застывает, существуя по иным законам. Преодолев географическое расстояние «между Волгой и Окой», лирический герой Князева мысленно оказывается *«посредине Стикса»*, втайне надеясь, что не сможет забыть того, *«чем на земле проникся»*. В отличие от своих великих предшественников, Лермонтова и Тютчева, талантливый

уроженец Великого Новгорода хочет примирить внутри себя две ипостаси — низшую, неотделимую от телесной оболочки, и высшую, связанную с существованием в тех сферах, где можно «уловить и шёпот Бога»:

Мне дано в ощущениях многое —
И земных, и небесных даров.
То тактильно, то мысленно трогаю
Мириады соседних миров.

Я — геном, но над шифрами этими,
Над цепями, к которым я глух,
С бесконечными клетками-клетями —
То, что названо древними «дух»!

Но иногда мучительные противоречия неизбежны, и в момент осознания трагического несоответствия земного пути высшему предназначению у поэта рождается тема двойничества. Мир лирического героя распадается на две половины: в одной жизнь — не более чем биографическая схема, в другой — высший замысел творца. Для процесса самоидентификации крайне важно распознать свой подлинный голос среди «великой разноголосицы» ложных и временных голосов:

Что знаю о себе, и надо ли,
Две бездны — жизнь и смерть — тая,
Куда слова и сны попадали,
Встречаться мне с моим же «я»?
<…>
Касаясь своего предплечья,
Свои же кудри теребя,
Что если никогда не встречу я
И не услышу сам себя?

Автора этих строк пугает перспектива «шагнуть в небытиё», «в чёрный вакуум», не оставив о себе никакой памяти, не продлив свет стихотворной строкой, оставшись зверем в темноте квартирной норы. Но, вопреки тревожным предчувствиям, книга полна проблесков надежды, веры в то, что «*Всё творится и всё творимо, / Всё друг друга тайно творит. / Повторится неповторимо / И себя во всём повторит!*». Надежда рождается от непрерывного ощущения своей причастности вечному, от осознания своего места в общей картине мироздания, «в цепочке следов», которые есть связь между поколениями. Тема смерти логически

преобразуется в тему памяти о предках, и близких и далёких. Нередко упоминаемое в стихах Григория Князева кладбище становится особым пограничным пространством, где уживаются сразу все времена и отчётливее слышен голос истории, начиная с её самого раннего, ветхозаветного, периода:

Чистим наши могилки
С мамой каждой весной.
Вот к прабабке развилка,
Дальше — дедушка Ной.
За табличкой — табличка,
И приходит на ум
Всех имён перекличка:
Я — Натан, я — Наум…

Только в этой «перекличке» отдалённо родственных друг другу голосов, в преемственности эпох и поколений — залог бессмертия. Поэтому лирический герой Князева, пусть даже с некоторой долей осторожности, с неизбежным ощущением тревоги, оставаясь один на один со своими собственными шагами, всё же продолжает обживать родственную Блоку урбанистическую территорию с неизменным фонарём, аптекой и ночной улицей. Обживать и верить — всё повторится «как встарь», на новом витке истории:

Иду в аптеку за полночь —
Шагов своих пугаюсь.
Проспекты обездвижели,
Погасли светофоры.
Вновь тяжко заболела ты.
Недуг привносит хаос.
Из трёх лекарств считалочка.
Не дозвонюсь до скорой…

Тривиальный поход за лекарством для любимой на глазах читателя развёртывается в масштабный путь духовных исканий, со всеми характерными признаками: острое чувство одиночества в атмосфере ночного города, «до ужаса пустого», неизменная рефлексия и очередная смена декораций — когда в привычном будничном интерьере, под влиянием эффекта внезапного déjà vu, обнаруживается портал в другое временное измерение: священник-провизор и чумное молчанье отсылают *«от времени новейшего / Назад, к Средневековью»*.

Такое ретроспективное, масштабное видение мира позволяет автору ощущать свою причастность не только всем эпохам, но и всем формам жизни, начиная с микроорганизмов. Доброта и милосердие — отличительные черты лирического героя Григория Князева. Он хочет научиться понимать птичье наречие, хочет верить в то, что и у зверей есть свой собственный рай, куда они попадают по заслугам, имея прямое отношение к высшему, божьему, промыслу:

Пусть люди судят: мол, звери — в раю,
Судьбы, мол, характера — нет,
Но глажу тёплую кошку свою
И вижу в глазах её свет.
Глаза её умным светом горят,
Мерцая, как твой изумруд.
Так жалко преданных милых зверят —
Неужто бесследно умрут?

Таким же безграничным чувством милосердия пронизаны и детские стихи Григория. Впрочем, не совсем они и детские — в них поставлены всё те же неразрешимые вопросы бытия. Но особый взгляд на мир, где всё связано незримыми нитями родства, где каждый объект уникален и бесценен, свойствен именно ребёнку. Ему, несущему в своём сердце мудрость философа, гораздо легче интуитивно постичь взаимосвязь между человеком и бабочкой: их жизнь одинаково хрупка и обречена на угасание:

Мы сами словно куколки,
Мы хрупкие тела.
Нас дома ждут родители,
Домашние дела.
Нас ждут ещё сто тысяч дней,
Ещё сто тысяч встреч.
Едва ль мы сможем краткий миг
С той бабочкой сберечь.

Стоит ещё добавить, что главной причиной авторского беспокойства, которым пронизана вся книга, является осознание двойственной природы человека. С одной стороны, он причастен высшим мирам, способен слышать голос Бога, но с другой — подобно зверю, живёт в ограниченном пространстве собственного двора и дома, не испытывая потребности в духовной связи с окружающими:

Неужели и мы — тупиковая ветвь?
Целых девять мозгов для чего осьминогам?
Век — с вещами на выход, с надеждой на свет —
На границе стоим между зверем и Богом…

Задаваясь подобным онтологическим вопросом, автор заранее находит ответ на него: он верит в то, что всё не случайно, что в конечном итоге зверь, живущий в человеческой душе, будет побеждён желаниями высшего порядка:

Если люди как звери, откуда у нас
Вера в то, что царит демиург или демон,
В сотню тысяч — пассивный словарный запас,
И на кладбище крест, точно плюсик, — зачем он?

Довериться пути

Князев Г. Последнее лето: Стихи. — СПб.: Сборка, 2024. — 112 с.

Новая книга стихов Григория Князева с грустным названием «Последнее лето» стала во многом безрадостным промежуточным итогом его жизни. Подзаголовок — «Памяти родных» — говорит сам за себя. Многие тексты звучат как эпитафия самым близким людям. Но удивляешься дару автора не терять присутствия духа и не таить обиду на Бога и Его промысел, думая только об одном: как сохранить в душе и в мире «частицу света, каплю света». Подобный дар не что иное, как подлинная любовь к жизни:

Но, что бы ни случилось на пути,
Твой замысел неведомый приму я,
Моля: «Прости меня и защити!»,
Все радости и горести рифмуя.

Художественный мир Князева — сад, в котором легко и радостно дышится. Здесь печаль по-пушкински светла, а любой, даже самый тяжелый жизненный опыт преображается в поэзию. Потому что поэзия — единственно возможный способ бытования для автора.

Четыре части книги — «Дожить бы, душа, до весны!», «Куда бы ни вела дорога…», «От детства в наследство» и «Нас было четверо…» — история жизни и становления лирического героя Григория.

Трогательная исповедь здесь сочетается с непосредственной радостью жизни и удивлением от нее.

Старая дача — сквозной образ в книге — стала олицетворением детских и юношеских лет, главным нравственным ориентиром. Это место духовной силы, но в то же время и давних детских страхов, иногда напоминающих о себе в настоящем:

Всякий раз поздним летом на даче
На пороге осеннего дня
Ночи цвет, то вороний, то грачий,
И влечет, и пугает меня.
<…>
Но за внятными звуками следом
Проступает, упрям и упруг,
Тем страшней, что во мраке неведом,
Еле слышный таинственный звук.

Князев по-тютчевски тревожно вслушивается в «таинственную ночи повесть» — перед ним тоже обнажается бездна «с своими страхами и мглами». Но чаще всего ночное время — повод поразмышлять о глубоко личном, уже пережитом или уготованном в будущем.

Безмятежность дачной темы разрушается горечью первых утрат. Проникновенно звучит поэтическое посвящение умершему коту Тимоше, чья «морда кошачья подобьем лица / Казалась — в сравненье со львом или с тигром». Таково первое столкновение с жестокой реальностью: «Так тяжко душе беззащитной одной / Осмыслить реальность жестокую эту».

Тревожным предчувствием будущих потрясений звучит одноименное с названием книги, замыкающее ее первую часть стихотворение «Последнее лето»:

Пусть все еще живы,
Пусть все еще вместе,
Пути-перспективы —
В печальном разъезде.

Смятение-смута.
Одни силуэты.
И вправду как будто
Последнее лето.

Последнее лето…

«Пути-перспективы», нескончаемые дороги становятся для лирического героя попыткой самостоятельного выхода из детского мирка в большой мир. «Дорога в Ферапонтово», «Марёво в мареве», «среднерусские городки», «гиблое место» — лишь условные географические перемещения. Конкретные места «вочеловечены» памятью, наполнены индивидуальным содержанием. Наиболее пронзительно тема памяти звучит в стихах из цикла «Петербургские кладбища». Здесь своеобразная точка катарсиса, в которой личные воспоминания неотделимы от истории рода и человечества:

Отзовитесь, мой дед и мой прадед,
Власть родимых корней и кровей.
Неуютно — знобит-лихорадит:
— Мама-мама, не прямо — левей!

Дорога в художественной интерпретации Князева обрастает множеством смыслов: это и жизненный и духовный путь, и поиск себя, и даже встреча с собой. Лирический герой книги может перемещаться в разных направлениях: от дома к чужбине, от настоящего к будущему или прошлому, от реального к воображаемому. Это «фантасмагория пространства», путешествие по разным измерениям. Но главная цель — обрести ту единственную тропу, которая ведет в «забытый рай, заросший рай, / Что мы когда-то потеряли».

Третья и четвертая части книги объединены темой смерти, горькой утраты. Не так давно ушли из жизни два самых близких Григорию Князеву человека: тяжело болевший отец и любимая жена. Два поэтических цикла («Прощальный…», посвященный отцу, и «Памяти Насти») — возможно, лучшее из того, что когда-либо было написано поэтом. Эти стихи являются доказательством того, что подлинного бессмертия возможно достичь двумя путями: в любви и в творчестве, которые сильнее смерти. Автор сокрушается по поводу своих утрат, но не впадает в уныние, а просто учится жить по-новому и в новых условиях:

Казалось бы, ничто не предвещало,
Могли бы вместе столько мы успеть,
Но жизнь прошла — всему учись сначала:
Ходить, смотреть, дышать, любить и петь.

Жизнь Григория, как упавшая «в саду, перед верандою» слива на его даче, лишь временно лишается опоры, чтобы потом подняться и расцвести с новой силой. Путь может быть «тернист и тяжел», но главное — довериться ему и принять как неповторимый опыт жизни:

Рвутся ниточки, которыми
Я привязан был к Земле.
Что служило мне опорами,
То лежит в сырой земле.

Словно в воздухе подвешенный,
Я живу коротким днем.
Опыт мой, смешной и смешанный,
Много ль миру пользы в нем?

Но, лишь стоит мне отважиться
И довериться пути,
Каждый узелок развяжется,
И послышится: лети!

На противоположных полюсах

Бубнов А. В. Полное собранЬе сочинений: Стихотворения. — СПб.: Академия исследований культуры, 2015. — 238 с.

В начале любой классической пьесы мы видим «висящее на стене ружьё», которое должно выстрелить — ожиданием этого «выстрела» подогревается интерес публики. В книге Александра В. Бубнова всё наоборот: начало не особенно интригует и кажется вполне тривиальным, зато ближе к концу читателю открывается новая, неожиданная грань таланта автора. Скорее всего, это продуманный ход, да и вся композиция книги чётко продумана. Само её название — «Полное собранЬе сочинений» — подготавливает нас к чему-то фундаментальному. В какой-то мере так и есть: и авторское предисловие, и предваряющие каждый раздел выдержки из трудов выдающихся учёных и деятелей культуры выдают в Бубнове человека разносторонне развитого, не способного довольствоваться только знанием о классической системе стихосложения. В его манере общения со своим читателем можно усмотреть задатки учёного, философа, психолога.

Приведённые цитаты напрямую связаны с поэтическим материалом — автор как бы вводит нас в курс дела, подготавливает к определённому уровню восприятия прочитанного. Другой вопрос заключается в том, насколько это необходимо. Но у каждого своё видение творчества, и в каком-то смысле это интересно и познавательно.

Однако вовремя распознать заложенную в книге «бомбу», которая оглушительно взорвётся в конце, практически невозможно, если изначально не быть знакомым с особенностями поэтического метода Александра. Только когда дочитываешь всё до последней страницы, начинаешь понимать, что автор хотел продемонстрировать две абсолютно разные, находящиеся на противоположных полюсах грани своего таланта. Композиционный замысел таков, что книга распадается на две логические части: в одной представлена традиционная ипостась Бубнова-поэта, в другой — предельно экспериментаторская, инновационная и очень современная. Остаётся только гадать, какое из начал одержит верх, хотя в контексте авторской идеи они гармонично дополняют друг друга.

Начнём с традиционных разделов. Здесь автор предстаёт перед нами в роли теоретика, много размышляющего о творческом процессе и своём месте в нём. Стихов из разряда «о поэте и поэзии» здесь довольно много, и в какой-то момент начинаешь досадовать на то, что автор слишком много теоретизирует вместо того, чтобы плыть по волнам вдохновения:

Кому нужны мои стихи в такой лавине строк?!.
Найти зерно среди трухи,
среди завалов шелухи
и я бы вряд ли смог…
Кому близка моя строка?
Да разве что друзьям.
И то — любовь невелика:
особенно не ждут, пока
не покажу им сам.

Эффект заключается в том, что личность поэта открывается постепенно, поражая читателя «новыми гранями». Так, в разделах «Открою таинственный остров», «Над календарями пролетая», «Там, где порожек пересекает струна…» появляются новые темы и новые интонации. Вместе с любовной лирикой и появлением образа возлюбленной поэзия и музыка, о которых так много говорится уже в самом начале, постепенно переходят из разряда внешних атрибутов в область живой материи стиха, становятся его неотъемлемым внутренним свойством. Как будто автор пребывал в активном поиске мелодии и гармонии и наконец-то стал обретать звуковое тело стиха, выстраивать поэтическую речь уже совсем по иным законам:

Бессовестная бессонница,
бескрылая, но небесная,
беснуется, беспокоится.
Беседуем бессловесно…
Бесполая и бесстыдная.
Бескровная и бесплотная.
Бесспорно — небеспричинная,
небестолочь и небесплодная.

Тяга к соположению звуков, созданию их особой симметрии и организации выдают в авторе «игрока», внезапно, как чёртик из шкатулки, выпрыгивающего перед читателем в разделе «*и черви, и лилии в речи*». Понятно, что здесь всё посвящено палиндрому, который для автора отнюдь не является «бесполезным жонглёрством» и «бессмысленным штукарством». Нет, скорее это та фундаментальная игра бесконечно «формообразующего слова», которая «старше и первозданнее всей культурной жизни» и которая заложена в основу искусства как такового. Для Александра В. Бубнова палиндром, наряду с прочими видами словесной игры, становится и ключевым механизмом словообразования,

и ведущим методом семантической метаморфозы внутри языка. Очевидно, что автор уже достиг в этой сфере определённого уровня совершенства: он смело экспериментирует со словом, «вскрывает» в нём неожиданные и новые смыслы, пишет не только стихи, но и поэмы-палиндромы.

Так, поражает своим объёмом и тщательнейшей проработкой поэма «Рим лепил и пел мир»: здесь всё, от заглавия и до последней фразы, подчинено закону строгой симметрии. И, несмотря на некоторую искусственность построения фразы, что неизбежно в данном случае, она всё же не лишена изящества и внутренней логики. Кажется, что автор, продираясь сквозь непролазные дебри смыслов и форм, хочет выстроить свою поэтическую вселенную, за пределами традиционных представлений о грамматическом и звуковом строе языка:

в охре веков ищи у вен
истин архив.
ор копился вихра —
мят единого рима рим.
мира миро гони детям —
архив ясли по крови хранит.
синеву ищи в оке верхов.

Разумеется, вопрос о жизнеспособности подобного направления возникает сам собой, но в какой-то мере автор отвечает на него в конце своей книги. К последним разделам, уже совершенно кубофутуристическим, его голос приобретает особую смелость и мощь, хлебниковскую свободу и отрешённость. Видимо так, преодолевая сопротивление языковой материи, лирический герой Александра В. Бубнова становится творцом-демиургом, переплавляющим знакомые формы в нечто иное, вскрывая абсурдный и по-своему притягательный мир языковой изнанки. И если принять как данность, что в контексте палиндрома и языковой игры принципиально по-иному работают механизмы художественного мышления, можно смело назвать автора этой книги новатором:

Рождействуйте!
Рождействуйте рождейно!
Идею действия найдите
на свету!
А там,
где только призрачные тени,
найдёте плен и тлен…

и всевражду…
Рождействуйте
и вдаль поэзияйте!..
Поэзияет небо на лету…
Там, где проэсияет,
любознайте
полётную любовь
и красоту…

Как всегда, идея и цель любого языкового эксперимента сводится к поиску любви и красоты. И всё же хочется пожелать автору, назвавшему первый раздел своей книги «Переходный возраст», той самой переходности, которая позволит, путём соединения формы и содержания, добиться абсолютной гармонии в творчестве.

А пока с интересом будем наблюдать за его новыми поэтическими достижениями.

На теневой стороне речи

Чиркова М. Смородиновый лес: Стихотворения. — Волгоград: Перископ-Волга, 2020. — 60 с.

«Поэзия Марины — ворожба на звук», — написала в предисловии к её книге Петра Калугина. Это очень точное замечание, потому что ворожба — это магия и волшебство. А Марина Чиркова — волшебница, создающая безграничное пространство языковой игры, экспериментирующая не только со звуком, но и со словом. Ключевая художественная черта её поэзии — поиск структур и смыслов, выводящих поэтический текст за пределы традиционного грамматического строя. Ибо речь, как сама жизнь, протяжённа и недискретна — она не может заканчиваться за границами заданной формы и преобразуется в нечто иное. Отсюда любовь к протяжённой фразе, абстрактной лексике и неточной рифме (точная рифма, по словам автора, «слишком громко стучит»).

Есть дом, а в нём — окно, за которым открываются иные виды. Можно мельком бросить туда взгляд, а можно осмелиться и выйти через него наружу — в иную реальность. Именно так и поступает лирическая героиня Марины Чирковой — в её мире много таких окон, сквозь которые проступает подлинная жизнь, скрытая от окружающих. А творчество — это окно в окне, поэтому внутри поэтического текста у автора книги «Смородиновый лес» зашифрованы иные, тайные послания. Так робко, но в то же время и решительно заявляет о себе ещё до конца неопознанная вселенная языка, где «слова не ломаются о слова», приглашая нас в индивидуальный космос автора:

в красный трамвай и ехать. разума с кулачок,
рюха твоя, прореха, ореховый мозжечок.
<…>
кричный, коричный город, каменный шоколад,
улочки (злить и спорить), дворики (целовать),
дерево — сеть и дверца, кость и живучий альт —
солнечными младенцами сыплется на асфальт…

Удивительный мир незаезженных и не «зацелованных насмерть» метафор поражает свежестью авторского восприятия. Всего несколько мгновений — и читатель уже оказывается на теневой стороне речи, где каждый привычный объект становится порталом в иномирие: город не город, а «каменный шоколад», а дерево — звучащий инструмент, с которого осыпаются листья-младенцы. Ухватить теневую, субъективную

сторону слова и дейктически материализовать его в художественном тексте — редкое умение, отличающее настоящего мастера. И Марина Чиркова владеет им в совершенстве: её языковая игра не наносит ущерба смыслу, а используется с целью его приумножения, расширения границ заданной реальности. В целом такое творчество представляет собой оригинальный сплав метареализма и постмодерна — образно-информативная плотность текста просто зашкаливает.

Само название книги — «Смородиновый лес» — фактически уже метабола, в контексте которой происходит сближение и взаимопроникновение удалённых друг от друга предметов. Образно-ассоциативный ряд одноимённого с названием поэтического текста причудлив и многопланов: здесь слова тяни-толкаи тянут свои лучики-смыслы от пластической конкретности образов природных объектов к ассоциативно-смысловому полю лирической героини, чувства которой преобразуют мир окультуренного и дикого пространства в универсальное измерение для двоих — а другим в этот лесной сад путь заказан:

нет, мы другая половина неба,
где край листа двуручною пилою
<…>
плести смородиновый лес… прилипших мошек,
мышей летучих с тонкими резцами,
грызущих нежный сахар полнолунья
и распускающих одежду у влюблённых
до нитки, до последнего, до «кто ты?»

Полусферы, полусмыслы, ребусы и игра в потузначения — вот характерные черты постмодернистского художественного мышления автора. Марина Чиркова не боится «расщеплять» слова и заново соединять их в другом качестве, угадывая в одном понятии тень другого, делая поэтическую речь протяжённой, цельной, намертво спаянной сиюминутными и культурными смыслами, рождающими истину из первородного хаоса, из камлания и шаманизма:

дрожит конь-
ячно… выпей луну ли-
бо тотчас сойди с у-
дачной тропинки в к-
рай куда пе-
ром раж-птицы вольной ле-
тишь словами лья-
сь вот так легко ли бо-
льно…

Переносы строк здесь используются как постмодернистский приём, создающий эффект недискретного и нелинейного пространства, в котором причудливые сочетания слов — проекция мира, увиденного «фасеточным зрением стрекозы» — здесь всё устремлено к единой и одновременно множественной «метарельности», сближающей далековатые понятия, которые легко обмениваются своими свойствами и значениями. Нередко тексты Марины, подобно стихам Александра Петрушкина, напоминают шпионскую шифровку, скрывающую один текст внутри другого. Читатель должен напрячь не только физическое, но и духовное зрение, чтобы расшифровать скрытое послание, понять авторский замысел:

Всё потому, что губы — те же страны,
а ст[раны] — это встречи, то есть
у[часть],
родство, какое [боль]ше чем медвежий
косматый космос но и [мель]че крохи…
А наши кр[ох]и — те, кто нам острее
и нас самих, и самой близкой речи…

То, что названо Петрой Калугиной «сумбуром ассоциаций» при отсутствии «нормальных грамматических конструкций», правильнее будет назвать тем «высоким косноязычием», при котором поэтический текст перестаёт быть лубочной картинкой, набором стандартных образов — отдельных составляющих авторского замысла. Это уже живой организм, в котором все намёртво спаяно: хребты фраз, сухожилия слов, дрожащие нервы звуков. И неточность рифм, и спонтанность речи — объект недовольства некоторых издателей — более чем уместны здесь, поскольку речь идёт не о Буратино, деревянной кукле, а о живом существе, которое есть проекция самого автора, отнюдь не пытающегося быть безупречным.

И ни в коем случае не советую читателю пытаться понять тексты Марины Чирковой на уровне их традиционного осмысления — это моментально убьёт всю прелесть её поэзии. Вначале надо просто довериться автору и спокойно плыть по волнам его образно-звуковой вселенной, вслушиваться в поэзию, как в раковину, внутри которой — целый безразмерный океан: живой, очеловеченный, шумящий свою истину, далеко не сразу различимую на фоне иных шумов беспокойной цивилизации. А потом многомерные смыслы и ассоциации нахлынут сами, как волны, и вслед за этим придёт радость открытия нового уникального мира.

Не случайно первая версия книги Марины Чирковой называется иначе — в этом названии кроется ответ на вопрос, как именно следует

читать и воспринимать такие стихи: уйдя от очевидностей, формальностей, банальностей привычного мира, то есть «сняв (с него) ненужную суперобложку». Всё истинное, настоящее, всегда находится внутри, а не на поверхности.

Иногда, в личных наших разговорах, Марина сетовала на то, что ей не хватает у себя масштабности, что необходимо расширять тематику текстов и стремиться к философским обобщениям. Но что есть масштабность и что есть широта темы? Мне кажется, что понятия эти обретают конкретный смысл только в границах авторского стиля. Марина Чиркова масштабна на атомарно-молекулярном уровне своего личного мироздания, и в этом — неповторимая особенность её стиля. Она — Алиса в Зазеркалье, однажды нырнувшая в кроличью нору, да так и оставшаяся там вечным постояльцем удивительной страны, где правят законы творчества, любви и красоты, скрытой «на теневой стороне речи»:

какого цвета след во след,
на слух рассыпанное слово?..
как снежный порох, белый свет
и чистый лист — неизрисован.
иди сквозь белое, пока
январь (моргнёшь — и сразу лето):
вся мимо пальцев, языка…
но — кружево: полураздета
в предчувствии и сквозняках…

На циферблате вечности

Костинский А. Ll. — М.: ЛитГОСТ, 2022. — 66 с.

С какого момента поэт преобразуется в творца и первооткрывателя? Думаю, это происходит тогда, когда ему становится тесно в границах заданных формы и смысла. Начинается усиленное преодоление инерции языка, стремление «взорвать» его изнутри неожиданными значениями и логическими связями. А в итоге — открытие новой вселенной, за пределами общепринятых законов лексического и грамматического строя.

С подобной задачей успешно справляется Андрей Костинский — поэт авангардного толка, издатель журнала «Лава», автор книги «Ll». Само название приглашает вдумчивого читателя к непростому диалогу с элементами математической шарады. Об этом в предисловии пишет российско-австралийский филолог, переводчица и литературный критик Татьяна Бонч-Осмоловская. «LI» она расшифровывает как возраст автора (51). В ребусе эпиграфа к первому стихотворению слог «li» дорастает до «live» (жить), и это задаёт общую тональность поэтического сборника, обнажая ключевую философскую его тему — человека и времени:

ну вот и пятьдесят
один я разменял вторую эльку
ходил в детсад в сто тысяч пят
и не в США Америк
<…>
встречаю ночью новый день
зажжённою свечою
отбрасывая рифмой тень
прировненный собою

Столкновение вечного и сиюминутного, попытка примирить эти разновеликие начала, страх перед смертью как олицетворением физического распада и попытка примириться со смертью, даже полюбить её — вот ключевая тема этой книги. А непрерывное мелькание стрелок на вселенском циферблате и неуловимость человеческой жизни передаётся различными средствами. Прежде всего, средствами самого языка. Эклектика жанров и стилей — характерная особенность книги. Предпочтительная для выражения авторской мысли форма верлибра сочетается в содержательном плане с хокку — коротенькой философской

зарисовкой текущего момента бытия, неизменно ускользающего от взгляда созерцателя:

новый год
найденная алфавитница
вместо гудков —
дождь по ржавому подоконнику

Постепенное убывание реальности, сведение её к минимуму — краеугольный камень импрессионистской эстетики Костинского. Его художественный мир подобен рисунку на песке — важно успеть прочесть до того, как смоет волна. А если не успеешь — другой возможности уже не будет, рисунок никогда не повторяется:

пусть всегда будет небо
так отразившее где пусть всегда буду я
пусть всегда будет берег
пусть все…….
пуст…

Всё зыбко и призрачно, абсолютно неуловимо — и как непредсказуема логика соединения песчинок мироздания, так непредсказуема и сама жизнь. Лирический герой, голос которого всегда слышен читателю, убеждён, что миром правят не вещи, а ментальные ореолы вещей, их колеблющиеся смыслы. Эта идея чётко выражена в образно-грамматическом строе языка книги. Внутри свободной формы — безграничное поле эксперимента, царство неологизмов, анаграмм и лингвистических аномальных зон, в которые, как в воронку, засасывает читателя. Мгновечность, тишинерв, плюновенье — существование этих логических тяни-толкаев возможно в границах той реальности, где подлинное бытование предметов заменено их голограммами, фантомными отпечатками — скриншотом голоса из разрыва лунного луча, тенью, проявленной в фотолаборатории, пеной в чашке луны, губами, вылепленными из вздоха.

Чем призрачнее отпечаток бытия, тем больше в нём подлинности, поскольку всё, что имеет материальную форму, разрушается временем. Можно уничтожить вещь, но память о ней останется. Автор, рассказывающий читателю свою глубоко личную историю, живёт воспоминаниями о самом дорогом, значимом, непреходящем. Рефреном через всю книгу проходит мотив материнской любви — абсолютной ценности, которая наполняет смыслом пустую вселенную, делает её очеловеченной:

на клочке тишины детской рукой выведено:
я слышу через семьмиллиардов лет
солнце……
……землю
<…>
после третьей скорой:
я слышу:
молитва мамы
обволакивает
тишину

Конкретные явления, оторванные от своих материальных воплощений, перестают быть герметически замкнутыми и становятся частью недискретного пространства. Здесь остаются только их бессмертные сущности, непередаваемые традиционными средствами языка. Поэтому автор немногословен и активно использует приём умолчания. Он никогда не описывает понятие напрямую, но создаёт его ассоциативно-смысловое поле, передаёт содержание на уровне своих впечатлений и случайных ассоциаций:

пунктиры голоса
из разбивающегося зеркала
проваливаюсь в их пробелах
будто завод настенных часов
вы
хо
дит
<…>
пробелы заглушают пунктиры
тишина заглушает следующий бой

Тяготея к непрямому высказыванию, автор идеально описывает смерть, даже не называя это слово, заменяя его намёками и неочевидными зонами смыслов. Импрессионистская манера письма отражается в малом количестве глагольных форм, описательных частей речи и личных местоимений. По большей части преобладают номинативные односоставные предложения с существительным в именительном падеже.

Вещь не должна быть объяснена, но должна быть названа. Поиск её имени равнозначен поиску взаимосвязи со всем окружающим. Язык, воспринимаемый Костинским как графическая проекция мироздания, призван отражать неделимость предметного мира, его непрерывное

саморазвитие в нескончаемом временном потоке. Поэтому словам-анаграммам в границах художественного текста так легко обмениваться своими значениями и разрушать очевидные ассоциативно-смысловые связи, заменяя их сближением отдалённых, подчас даже противоположных понятий. Так вход одновременно становится выходом, а одно слово плавно перетекает в другое, не встречая на своём пути никаких видимых препятствий:

здравствуй ночь
досидим до ут/ра/зве
день переждём и снова встретимся

Живая, дышащая субстанция авторской речи превращает любое высказывание в самостоятельного героя, который рождаётся, живёт и умирает, распадается до уровня слов, слогов и звуков и в конечном итоге достигает абсолютной зоны молчания — той довербальной зоны, где словотворчество заменяется живописью:

0
тветы
Где ты?
Ищи
Где?
И
?
0
пол в истекающем точками вопросов времени
???
…

Иногда автор даже доходит до крайностей дадаизма и футуризма, заменяя линейность языка парадигматикой графического рисунка:

небо в трещинах-разломах
_-/
-\/_|__\|//-
-_|\|_||//-_
—_\|||/-_-
ветви мертвого дерева
огненный закат
разливается вспять

Всё это можно было бы считать языковой игрой, если бы не целостность художественного замысла, не натянутый «тишинерв» мысли, от начала и до конца держащей читателя в напряжении и ожидании развязки драматического действия, в котором человек боится времени и смерти, борется и в итоге примиряется с ними. И всё же не он — главное действующее лицо этой пьесы, а непрерывное мелькание стрелок на циферблате вечности:

на циферблате вечности
залипание стрелок
каждое деление —
пол
ночь
пол
день
<…>
Бог приставляет к виску револьвер
и знает —
если будет слышен
хоть кем-то

Слова, которые внутри

Хмелёва Н. Ген любопытства: Стихотворения. — Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2019. — 88 с.

Трудно сказать, особенно в наше время, станет ли книга Натальи Хмелёвой явлением в современном литературном процессе, но есть основание полагать, что её заметят. Она сможет заинтересовать искушённого читателя и знатока в области концептуализма и метапоэзии. Это история лирической героини, стремящейся обрести свой голос, своё подлинное предназначение, выйти за пределы обыденного порядка вещей.

По определению самой Натальи, её творчество затрагивает проблему «стремительно меняющегося урбанизированного мира» и тех смыслов, которые предстоит в нём найти. Этот поиск, заставляющий отказаться от видимого, очевидного, и преодолеть свою несовершенную земную природу, становится лейтмотивом книги. Любая вещь лишена идеи до тех пор, пока она не названа своим подлинным именем, некогда забытым, на долгое время утерянным. Представляется, что автор хочет вернуть явления, вещи, слова, язык к их первооснове — тому первобытному состоянию, которое обнажает связь природного и человеческого, демонстрирует рождение истины из естественного, не причёсанного цивилизацией хаоса бытия.

Но было бы неправильным утверждать, что молодая поэтесса безоговорочно самобытна в своём творческом поиске ответов на онтологические вопросы — её образы и мысли вырастают на благодатной почве русской и мировой культуры. Здесь мы видим множество зеркальных отражений — начиная с библейских и славянских, языческих мотивов и завершая серебряным веком, плавно перетекающим в современность. Название книги «Ген любопытства» очень точно передаёт особое состояние лирической героини, не просто наделённой специфической чертой характера, но генетически унаследовавшей её от предшествующих поколений таких же пытливых, неуспокоенных умов. Тех умов, которые, в соответствии с аристотелевским принципом, не могут довольствоваться только знаниями о мире — им гораздо важнее обнаружить причины, его породившие.

Оттого в голосе лирической героини Хмелёвой, стоящей «в конце времён» и отражённой в каждом начале новой жизни, слышны и тревожные цветаевские интонации, и эпически возвышенные ноты Ахматовой, и предваряющие новый век русской литературы интертекстуальные, многослойные мессенджи Бродского:

Я иду к тебе, мой милый, уже иду.
Как сто лет назад волы оставляли полосы,
так тебе гортань мою удалось всполоть:
из ребра колосса, колоса, гумуса, логоса.

В этом риторическом обращении со всей очевидностью прочитываются отголоски легендарного, ставшего неотъемлемой частью нового поэтического сознания «*хроноса, космоса, эроса, расы, вируса*».

Если говорить о более современных влияниях, то во многих образах, идеях, мыслях украинской поэтессы угадываются следы-отголоски художественного мира Александра Петрушкина — поэта-метареалиста, недавно ушедшего из жизни. Это тем более оправдано, если учесть, что поэты были знакомы — Наталья даже публиковалась в журналах Александра. Стоит оттолкнуться от ключевой идеи, сближающей взгляды двух поэтов: уход человека от своей несовершенной, нечистой природы и стремление, путём преодоления разрозненности миров вне и внутри себя, к некой первооснове, исходной точке бытия:

Есть место, где сливаются и длятся
<мятеж> мои разрозненные земли.
Мне в каждом утре суждено остаться,
но только не в меняющемся теле.

Обретение искомых значений за пределами всего телесного, плотского, физически воспринимаемого у автора равнозначно обретению подлинной свободы, когда, выражаясь языком того же Петрушкина, можно «вынуть птицу из иглы». Оттого так легко путешествовать по царству её безгранично проходимых миров, где всё плавко, недискретно и подвижно. Это не просто свободное перетекание из одного мира в другой — это поступательное движение героини от себя реальной к себе потенциальной, будущей, но с опорой на сакральный опыт прошлого. И всегда, практически в каждой поэтической строке Натальи Хмелёвой ощущается желание уйти от привычного порядка вещей, заглянуть за пределы осязаемого, зримого, фактически очевидного. Оттого, читая этот поэтический сборник, невольно погружаешься в царство бесконечных метаморфоз, точнее, метаметаморфических словотворий, где совершенно по-христиански «питьё превращается в лёд», а человек «перетекающий по звуку в других людей», пребывает «вне сует становления». Потому что истинное с нами происходит не в процессе нашего физического существования и не в реальном мире, а «там, где тени людей расплываются вширь». Стоит также отметить, что у автора, по его собственным словам, особое отношение к памяти и прошлому. Что есть

память? Это «ворошение снов наугад», или «ребёнок, хранящий портреты случайных похожих», или дороги Берлина, «чьи толпы разноцветно в нас молчат» — говоря иными словами, это генетическая память рода, возвращение к тем истокам, где можно поймать «первоначал пугливых тень». Героиня Натальи Хмелёвой много размышляет о том, что человек не тождествен собственной жизни и самому себе — он соткан из множества судеб, миров, идей и мыслей. Поэтому нередко в стихах присутствует мотив реинкарнации — переселения душ, остающихся бессмертными вопреки дряхлеющему телу.

Ещё одна магистральная тема, сближающая украинскую поэтессу с Петрушкиным, касается языка — точнее, проблемы поиска праязыка, который является логической скрепой между человеком и его небесной ипостасью — формулой, обеспечивающей целостность мира и единообразие вещей и явлений. Сводя функцию речи к невербализованному, дономинативному процессу, бессвязному гулу, камланию, Хмелёва ищет ту самую эфирную составляющую, вне которой невозможно преодолеть изначальную разрозненность мира и обеспечить непрерывное становление и прорастание всего во всём. Так возникает художественное поле метареализма, в котором вещи обмениваются смыслами и значениями, а язык становится переходом от очевидного, явного в сторону конечных, неявных областей значений. В сущности, идеальный акт речеговорения здесь сводится к молчанию, некой потенции адекватного словесного выражения, вырастающего из природного шума:

Не будет слов, раз не случилось рта:
обоев рваных шелест, шум прибоя,
<ни кости в теле> Где была гортань
— бескрайнее пространство голубое.

Исключительно ценно, что, воспроизводя в своём художественном мире ключевые мотивы поэзии Петрушкина, Хмелёва одновременно использует оригинальный приём концептуального расширения границ повествования, выводя его за рамки собственно поэтического текста. Об этом в предисловии книги пишет Сергей Главацкий, говоря об эффекте речи «за кадром», отмечая, что «эффект непроизнесённого» достигается за счёт специфических знаков — угловых скобок.

Подобный эффект, отделяющий одну «шифровку» от «другой», внешнее, явное, от скрытого, ментального, у Петрушкина достигается за счёт чередования шрифта — чёрного с обычным. Справедливости ради отметим, что скобочной конструкцией он тоже пользовался. Есть и ещё одно значимое языковое явление, образующее словесную ткань стиха у Хмелёвой и Петрушкина: сравнительные обороты речи,

выполняющие роль логико-грамматических скреп в тексте — в частности, союз «как». В сборнике украинской поэтессы этот союз встречается реже, но всё же встречается, и вводится аналогичным поэтике Петрушкина образом — например, он может стоять в самом начале текста:

Как сжимается время,
чей вечно простуженный нерв
отрывает побег от земли, устремляя наверх!
Его царство — в музее весов, эталонов и мер.

В целом, возвращаясь к проблеме книжной эрудированности автора, отметим, что свою мифологическую модель мира он выстраивает по определённым канонам, где не обходится и без романтики, и без некоторого юношеского пафоса, и без более ранних отсылок к мировой истории и культуре. Если говорить более конкретно, то идея поиска первоосновы мироздания базируется, например, на древнегреческой философии — скорее всего, на учении милетцев и ионийцев о четырёх производящих стихиях — земле, огне, воздухе и воде. Особенно часто поэт использует образ воды — общеизвестно, что во всех древних мифологиях он является универсальным и связан с сотериологией и космогонией — то есть с мотивами сотворения мира. Вода — это и первозданный хаос, и самая древняя форма бытия, стоящая у истоков генезиса. Этим и объясняется частотность водных мотивов в данной книге стихов. Лирическая героиня Хмелёвой считает стихию воды родственной, близкой себе и, возможно, всем людям творческого склада:

А в чём ещё грешна? На все лады
твержу: помилуй бог, какая кража!
Мне дали в дар энергию воды —
в ту ночь стоял Данубиус на страже…

По цвету и консистенции вода аморфна, почти прозрачна, хотя может иметь цветовые оттенки. Например, синий, сближающий её с небом. Символика синего и голубого в поэзии Хмелёвой тоже очевидна и, скорее всего, связана с магистральным мотивом поиска первоистоков: синим может быть пространство, голос, смех, зыбкая тень, какое-то воспоминание. Даже бездна может быть «синяя, не взятая под процент». В большинстве мифологических систем синий цвет рассматривается как символ всего духовного, ассоциируемого с божественным. Особенно важно то, что это также первоначальная простота и бесконечное пространство, которое, будучи пустым, может содержать всё. Это цвет больших глубин, женская стихия вод.

Эстетика пустой формы, содержащей в себе потенцию жизни, её будущее воплощение, является значимой составляющей поэтического мира автора.

Очевидны и уже упомянутые библейские и языческие мотивы, которые мы в избытке находим в поэтических текстах книги. Обращение к образам праматери, праотца, святых Иосифа и Иова кажется вполне гармоничным в контексте идеи преодоления разрозненности мироздания и возвращения всего сущего к первобытному, синкретичному состоянию. И абсолютно не выбиваются из общего контекста возникающие на этом фоне персонажи и темы народного фольклора. Именно в устном народном творчестве идея преобразования материи, перехода одной жизненной энергии в другую является ключевой, основополагающей. Видимо, поэтому героине так хочется *«бежать из зданий, полных геометрии… / куда-то, где живут ещё поверия… / и папоротник ждёт поры цветения»*. И здесь же, в этой благодатной среде, возникает молодильное слово, которое так не хочется отдавать «каким-то новым Лорелеям»:

…каким мы чудом молодеем,
и почему нам так легко,
размахивая рукавами,
разлить и мёд, и молоко…

Как уже было сказано, строй речи Натальи Хмелёвой не лишён возвышенности, пафосности, юношеского романтизма и переизбытка книжности. Но всё же поэт — это всегда зеркало. А Наталья Хмелёва — зеркало, благодарно отразившее в себе опыт предшествующих поколений. Её поэтический мир вместил в себя одну из самых сложных и продуктивных современных поэтик — поэтику метареализма.

И сейчас, когда «доблестный воин света» Александр Петрушкин мирно спит в своём Асгарде, Хмелёва кажется валькирией, хранящей потерявший хозяина топор Тора. Есть абсолютная уверенность в том, что однажды она легко поднимет этот топор, а потом высечет, сотворит новый мир, в котором каждая вещь обретёт своё подлинное имя — «слова, которые внутри».

Пробел между строками

Амини Б. Вкус отражения. Хайку, сенрю и микропоэзия. — М.: Стеклограф, 2020. — 119 с.

Может ли хокку (хайку) — один из наиболее древних поэтических жанров одной из наиболее замкнутых культур — звучать современно в нашем мире, быть в нём востребованным? Ответ здесь очевиден. Настоящая поэзия всегда современна и востребована — она просто не может устареть. К тому же, японская поэтическая миниатюра, ставшая известной и весьма популярной с XIV века, за огромный период своего существования пережила уже множество трансформаций, впитывая влияние каждой новой эпохи. По сути, из твёрдой формы, состоящей из 17 слогов (один столбец иероглифов) хайку переросло в свободную от строгих канонов форму современного микростиха.

Эта трансформация наглядно продемонстрирована в сборнике Бахтияра Амини. Название книги «Вкус отражения» включает в себя характерный подзаголовок: «Хайку, сенрю и микропоэзия». Это говорит о том, что классическое хайку сочетается у автора с отдельными, более современными разновидностями данного жанра. Например, сенрю, о котором упоминает в послесловии книги Николай Гранкин, — жанр, наиболее характерный для поэтического мировоззрения Бахтияра. Долгое время сенрю считали более низким по сравнению с хойку жанром, но постепенно он занял в литературе достойное место, неся в себе такую важную черту, как светлый, слегка юмористический взгляд автора на мир в сочетании с его добрым отношением к людям и всему окружающему.

Что касается микропоэзии, то она становится формой репрезентации менталитета современного человека, живущего в скоростную эпоху современных технологий. Этот жанр совмещает стилистику твитку (твихайку, твиттер-поэзии) и капчи — текста, созданного как программное обеспечение для защиты от спама. Получается, что хокку Бахтияра Амини (аминихокку) — это новая оригинальная роспись по ковру древности, полностью отвечающая запросам нашего мира модификация жанра.

От своих далёких предшественников автор заимствует мастерство лаконичного высказывания, когда предельная сжатость формы способна всё подлинно важное уместить между строк. Его трёхстишия — это расходящиеся в разные стороны лучи смыслов, минные поля, наступая на которые, читатель ощущает, как разноцветные бабочки — ассоциации тут же взлетают вверх.

Действительно, хайку — это что-то лёгкое, воздушное, свежее и едва уловимое — как крылья мотылька или солнечный свет. А ещё Амини

заимствует у древнего жанра одну из самых важных черт — созерцательность. Не случайно книга названа «Вкус отражения». Автор действительно похож на японского мудреца, для которого хайку — сама жизнь, окна которой всегда открыты. Он не боится заглядывать в них, и не боится также распахнуть собственные окна и двери навстречу случайным прохожим. У него нет секретов от окружающих — подобное встречается только у поэтов или у людей с кристально чистой совестью.

Однако будучи странником, мудрецом-чужестранцем, которому доступно сокровенное знание о мире, Бахтияр продолжает оставаться абсолютно современным человеком. Темы его стихов, равно как и способы их художественного воплощения, весьма разнообразны и очень актуальны.

В содержательном плане можно обозначить ключевые, повторяемые с определённой периодичностью и переживающие некоторые смысловые трансформации образы — мотивы книги: это и любовь, и дружба, и философские размышления о недолговечности бытия, и даже вопросы современной политики. Автор не обходит их стороной — более того, он уделяет им немалое место в своей художественной картине мира. Оттого нередко в его интонации ощущается то легкая, с налётом горечи, ирония, то откровенно здоровый юмор:

культ безличности
фейки комментируют
фейки

Лирический герой Бахтияра — эдакий терапевт-мануальщик, колющий читателя тончайшими иголочками настроений, способный в любой момент вызвать нужную эмоцию: страх, гнев, раскаяние, приступ веселья или безотчётной тоски. Вот мы смеёмся, угадывая себя в короткой бытовой зарисовке:

суббота
в режиме полёта
я и смартфон

А вот наше сердце болезненно сжимается, ощущая в просветах строк неумолимость жизни и безотчётную тягу к запретному счастью:

начало весны
поёт колыбельную
бесплодная женщина

Есть и такие строки, в которых представлен весь экзистенциальный ужас нашей жизни:

Афганистан
растёт на маковых полях
третье поколение

И более всего нас потрясает в этих текстах глубина недосказанного, словесно не выраженного, но всегда подразумеваемого. Как истинный хайдзин, автор преодолевает избыточность речи и умещает всё самое важное в опорных словах — главное остаётся между строк, в пробелах, и читатель сам должен уловить логико-ассоциативную связь между сигнальной фразой и её толкованием.

Строфика и композиционная организация микропоэтических текстов книги представляется оригинальной и очень разнообразной. Здесь и классические хайку — семнадцатисложники, строящиеся по схеме 5–7–5. Есть и существенные отступления от правил — количество слогов произвольно и колеблется в диапазоне от 12 до 21–22 и более. Тематически хайку повторяются, образуя своего рода сквозные линии — «смысловые гирлянды» повествования. Например, тема сна/сонника на протяжении книги варьируется, сюжетно развивается:

сонник…
лежит закладка
на вчерашнем сне

не ищи…
поменял адрес
своего сна

целую ночь
гулял от сна
к сновидению

Автору удаётся невозможное — не нарушив традиции жанра, тем не менее выйти за пределы его структуры благодаря семантическим скрепам сюжетно связанных трёхстиший.

Смысловое соотношение строк в рамках отдельно взятой поэтической миниатюры — предмет отдельного разговора. Здесь при кажущейся трёхчастности композиционного построения всё же преобладает логическая двуплановость. Начальные слова/словосочетания/

фразы — это некая обобщённая зона смысла, информативный центр высказывания (как сказали бы лингвисты, «именительный представления»). Последующие две строки, которыми «прирастает» и концептуально обогащается ключевое понятие, могут демонстрировать различную логико-понятийную отнесённость к нему. Нередко это слово — тезис с последующей иллюстрацией к нему:

1 сентября
в роли ваз
всё что держит воду

Иногда между первой и последующими строками устанавливается причинно-следственная взаимосвязь:

не ищи…
поменял адрес
своего сна

Бывает, что та или иная фраза сопровождается определённой авторской интенцией — серьёзной либо ироничной:

пенсионный фонд
вот возьму и доживу
до ста лет

Но суть в том, что, как бы ни выстраивалась смысловая последовательность частей составного высказывания в авторских хайку, в них всегда, как натянутый нерв, звенит, мерцает и трепещет неявленный, намеренно утаённый автором смысл, упрятанный в «просветы» между строками. Именно благодаря этому, самому важному смыслу, ради которого и существует данный жанр, хокку становятся своего рода озарениями, божественными просветлениями, если выражаться языком религиозных восточных практик. Это короткие, даже мгновенные, пронзительные моменты истины, когда взгляду открывается тайная природа вещей и явлений — моменты, оставляющие читателя в глубоком трансе, потому что и он становится причастен тайне.

Постигая эти «просветы бытия» в процессе чтения книги, невольно ловишь себя на мысли, что сам становишься немного хайдзином, пытающимся поймать ускользающий от тебя навсегда красочный момент жизни, вместить его в невидимые строки текста:

тишина
между строками
большой пробел

И хочется ответить, вторя автору:

создал поэт стих
жадно смысл его постигаю
пробел между строками

Так идут во внутренние поля…

Пестерева Е. В мелких подробностях. —
М.: Воймега, 2018. — 80 с.

В стихах Елены Пестеревой всегда немного тесно — как будто не хватает кислорода, и кажется, что самой ЛГ тяжело дышать в поиске выхода из затянувшегося бытового/жизненного тупика. Это нельзя назвать недостатком — скорее, это черта стиля и нечто обусловленное авторской художественной задачей. Это всегда движение внутрь, а не вне, своего рода поэтическая светобоязнь, либо боязнь открытых пространств.

Новая книга стихов Елены — театр светотени: краски не яркие, а приглушённые, как отзвук либо ушедшей, либо потенциальной жизни. Название книги «В мелких подробностях» заставляет задуматься о предмете поэтического высказывания — складывается впечатление, что всё, написанное автором, так или иначе, относится к сфере глубоко личных переживаний — это повествование от имени себя. Действительно, книга, состоящая из трёх разделов, строится по драматургическому принципу: есть здесь определённая логика поступательного движения в чувствах и мыслях лирической героини — возможно, зашифрованная в символах и знаках история рода, семьи, личная биография самого автора.

Первый раздел «Камень tristia бумага» в наибольшей степени отсылает нас к эмоциональной составляющей истории повествователя. Истории, не лишённой драматизма, связанной в какой-то мере с фолкнеровской и метерлинковской традицией «потока сознания», где тревога, предчувствие чего-то страшного, неизбежного как будто растворены в атмосфере, контурно намечены слегка сбивчивой, спонтанной манерой выражения мыслей. Как будто была надежда, был душевный и физический уют — а потом в одночасье всего этого не стало, и осталось только воспоминание, или выход в пустоту/темноту:

баловала нянчила на руках
ничего не выйдет знала наверняка
пробиралась краем ждала пока
всю округу набело замело
это счастье и раньше как на века
но потом прошло

Во втором разделе «Звук и август» экзистенциальный поток сознания лирической героини насыщается географической конкретикой,

прошлое обретает более явственные очертания. Здесь упомянуты конкретные события, города, маршруты: долгий Волоколамск, холодная Вологда, «задворки Европы» и т. д. Так у нас складывается впечатление не только о мысленно-духовном, но и о реальном пространственном перемещении героини.

И всё это, пока ещё неясное, туманное, отдельными штрихами намеченное автором размышление/описание к третьему разделу «Они говорят хором» разражается в личную трагедию — такую очевидную, женскую, но размерами уравнявшуюся с мировым потопом:

Да ну, маленькая моя, не может быть,
чтобы ты сломалась на неверных мужьях.
Говорю, я любить их не могу, у меня всё болит.
Я изгнать их не могу, у меня всё болит.

Эффект вслух проговорённого, внезапно озвученного состояния действительно становится громогласным и уподобляется хору — всех сочувствующих, участвующих, причастных и праздно наблюдающих. Гендерная принадлежность поэзии в этой связи уже не вызывает никаких сомнений. И всё же композиционное деление текстов весьма условно — все они тесно взаимосвязаны, скреплены ключевыми образами-темами, среди которых главенствующую роль стоит отвести теме времени и сопутствующим мотивам памяти и смерти. Смерть — сопутствующий повествованию экзистенциальный страх героини. Он довлеет над ней, приглушает все прочие чувства, проявляется в виде смутного и страшного ничто, бездны, темноты, которая неизбежна для каждого:

Ни о чём не думай, пиши во тьму,
Всё равно она всё поглотит.
Если будет страшно — дождись весну
И умри на её излёте:
Поглядишь на солнечную возню,
На салатовый гомон бодрый.
Но зимы не бойся — тебя повезут
Хоронить при любой погоде.

Иногда этот страх, достигнув точки катарсиса, перерождается в нечто противоположное — мнимую успокоенность, благую мысль о возможности забвения, избавляющего от боли и страданий. Погружение в небытие становится спасительной соломинкой для утопающего, утверждением постулата, что всё временно и всё пройдёт:

мои непоправимые друзья
какое счастье ничего не помнить
как сладок лёгкий запах забытья
и тёмный мир и неподъёмный полог

А реальная жизнь страшна и таит много опасностей — оттого само рождение гибельно по своей сути. В итоге художественный мир Елены Пестеревой наполняется призраками, зыбкими тенями воспоминаний — в нём мало живого, плотского и, как следствие, цветного и радостного. Но героиня усиленно хватается за прошлое, за ускользающее детство, за то, что в силу неумолимой логики времени вернуть невозможно.

Вообще время в данном поэтическом сборнике — категория весьма условная, оно меняется, трансформируется в зависимости от эмоционального состояния героини. Иногда относительно короткая человеческая жизнь может расшириться до размеров антропогенеза — и несколько десятков лет, отделяющие детство от зрелости, становятся тысячелетием. Потому что у истоков жизни мы были другими — лучше, чище, счастливее:

А потом проходит полтыщи лет,
Застываешь, солнечный чуя свет,
Словно пойманный ловкой вершей,
Объясняешь путано сам себе,
Что ни дома, ни женщины больше нет,
А всего лишь асфальт потекший.

Само воспоминание — это спрессованное время, отбрасывающее нас далеко назад, за пределы настоящего, текущего момента. Может ли существовать какая-то иная машина времени — технически более совершенная, чем человеческая память? И автор плывёт по этим волнам, дарующим хотя бы временное спасение.

Говоря об особенностях поэтики данной книги стихов, хочется отметить и тот факт, что авторская память здесь является долгосрочной, генетической. Это не только то, что умещается в рамки человеческой жизни, — это смутное припоминание того, что было намного раньше — в других мирах, эпохах, цивилизациях. Подобным фактом объясняются, возможно, и те литературные влияния, которые без труда считываются с поэтических текстов Елены Пестеревой. Безусловно, перед нами человек глубоко эрудированный, много думающий и читающий. В её стихах могут «столкнуться» Мандельштам и Пастернак, но столкновение это мыслится скорее как органичное слияние родственных друг другу культур и языков:

где кончается отвага
продолжается полёт
камень tristia бумага
перекрёсток поворот

Слово «tristia», звучащее уже в названии первого раздела книги, становится магическом кругом культуры, в котором сходятся все цивилизации, начиная от «Скорбных элегий» Овидия и заканчивая сборником стихов Мандельштама с аналогичным названием. Но и после история продолжается — ведь для лирической героини Елены Пестеревой даже в контексте детской игры, где скорбь заменяет ножницы, самым важным остаётся причастность мистическому опыту творчества.

В конечном итоге история, рассказанная читателю автором книги, — это история женщины, любившей, страдавшей, пережившей предательство мужчины. Отсюда возникает как будто из воздуха, из-за какой-то невидимой ширмы образ леди Пинкертон, знаменитой мадам Баттерфляй, и следующие за ним образы женщин, «похожих на переломанных кукол». Литературный опыт становится личным опытом лирической героини.

Но, несмотря на приверженность литературной традиции, поэтический голос Елены Пестеревой звучит очень уверенно и современно. Уровень технической оснащённости автора безупречен — она прекрасно владеет поэтическим инструментарием, характерным для постмодерна. Здесь и тенденция к диалогичности звучания, и открытость структуры, и смысловая многослойность, порождающая интертекстуальность, и даже отсутствие традиционного пунктуационного оформления текста.

Присутствуют в текстах Пестеревой и элементы языковой игры, в которой ощущается стремление переосмыслить культурный опыт прошлого, вдохнуть в знакомые фразы и метафоры новую жизнь:

и эти слёзы беспричинны
и эти клятвы горячи
покуда смерть не различит нас
покуда смерть не различи

Особенно ярко, свежо и даже эпатирующе звучат стихи заключительного раздела книги, где интертекстуальность выражается, в частности, приёмом языкового полифонизма, когда единый поток речемысли складывается из монологов различных персонажей. Есть также определённая оригинальность в графическом оформлении текстов, где буквы русского алфавита могут чередоваться, например, с латиницей — с целью графически наиболее точно передать реплики иностранца:

он звонит и смеётся в трубку
ничего толком не может сказать
но сквозь смятение и смех
мы говорим: U angelov v tri?
Da, da, и angelov v tri.

И всё же, несмотря, на очевидную художественную мощь и современность звучания голоса Елены Пестеревой, хочется пожелать ей как автору данной книги полного, абсолютного раскрытия уникального дара слова, когда мир и его восприятие не будут укладываться в формулу:

я любую проблему
свожу к страху смерти
и отсутствию смысла

Пусть поэтический талант, ещё слегка дремлющий, отчасти скрытый, как ядро в скорлупе ореха или семя внутри плода, проявит себя во всём блеске потенциальных возможностей. А пока что «так идут во внутренние поля», но впереди-то — большие земли, в чём нет никаких сомнений.

Нет никаких гарантий, или Поэзия «конца»

Ильинская В. Анекдоты о дожде: Стихотворения / Предисл. В. Ерофеева. — Киев: Форс Украина, 2020. — 112 с.

Столкновение с творчеством Владиславы Ильинской (именно столкновение) воспринимаешь как последствия автомобильной катастрофы. Подобное не проходит бесследно, потому что автор нередко попадает в болевые точки читателя, идёт по тем же доскам шаткого моста, что и каждый из нас хотя бы раз в своей жизни.

Виктор Ерофеев, автор предисловия к сборнику стихов поэтессы, очень точно подметил одну значимую деталь — это поэзия чёткого осознания конца, «поэзия расставания» с навсегда уходящей в прошлое «культурой слова, ума, безумия и любви». Владислава Ильинская резка и эгоцентрична в своём творчестве — в конце весьма невесёлой истории она вроде бы не оставляет миру ни единого шанса. Впрочем, это становится ясно уже в самом начале, когда героиня, лёжа на обломках угасающей цивилизации, лишает себя последних воспоминаний и отправляет их в закупоренной бутылке по бескрайнему океану. Сцена вполне в духе голливудского фильма, о чём говорят последние строки авторского лирического отступления: «*Лишённая последних воспоминаний, она забирается в привязанную к арматуре шлюпку, раскрывает зонт попутному ветру и уплывает из кадра*».

Но именно с момента ухода автора его голос становится в полной мере слышен читателю. Это голос-предупреждение об опасности, или, если говорить точнее, голос — констатация факта уже свершившейся беды. Главная интонация книги задана уже в названии — «Анекдоты о дожде». Читателю не сразу становится ясно, о чём собственно речь, но постепенно он начинает понимать, что это отсыл сразу к двум выдающимся книгам Габриеля Гарсии Маркеса — «Сто лет одиночества» и «Полковнику никто не пишет». Стихотворение «Полковник» — единственное в книге посвящение Виктору Ерофееву — становится и единственным перекидным мостиком, соединяющим автора с реальным миром. Здесь присутствует диалог двух поэтов, которые поняли друг друга на уровне чувств, настроений, культурных кодов:

пусть за плечами невелик пробег —
полковник спит, не поднимая век,
ведь из-под них струится теплый снег
и дарит долгожданную свободу…

и вот уже по горлышко в воде
он вспомнит анекдоты о дожде,
которые одна из лошадей,
пыталась рассказать на переправе…

Положив в основу названия книги заведомый абсурд-противоречие (анекдоты о дожде совсем не вызывают смеха), автор дал читателю очевидный намёк на главную тему своих раздумий. Это конечные судьбы цивилизации, рассказ о том, чего уже нет, или чему никогда не суждено сбыться. Поэзия Владиславы Ильинской — мир не цветной, а приглушённый, лишь намеченный неясными штрихами, размытыми дождём. Дождь — символ божьей кары, на которую люди обречены за свою недальновидность.

Всё, о чём мы читаем далее, напоминает страшную летопись событий, оставленных героем, чудом уцелевшим в эпоху апокалипсиса. Он ходит по обломкам прежней жизни, как по самому жуткому в мире музею, — и тщетны его попытки найти формы живой материи. Связь с настоящим навсегда разорвана — его больше нет, как нет самого времени. Оно остановило своё движение — сохранились только обломки прошлого и призрачные контуры невозможного будущего. Остаётся только угадывать, что здесь было любовью, что — родственной привязанностью, что — обыкновенным человеческим счастьем. Здесь и сама память умирает оттого, что когда-то люди престали верить в её ценность. Ведь самый большой парадокс в том, что настоящее исчезло из-за отсутствия потребности в прошлом и будущем:

что толкнуло к охоте — не помню. таков рецидив,
что гоняет по засранным стройкам, ночным подворотням.
оказалось, достаточно просто себя убедить,
что на все наплевать, что существенно только „сегодня“…

и когда, по прошествии долгих сегодняшних дней,
не нашел за спиной ни любви, ни восторга, ни правды,
я остатками памяти вывел на первой стене,
что существенно все — и вчера, и сегодня, и завтра.

Так невольно всплывает поднятая Фицджеральдом и Хемингуэем ещё в начале XX столетия тема «потерянного поколения». Но если прежде у планеты хватало сил на возрождение, то сейчас, возможно, она не переживёт очередного рецидива болезни. Даже если мир не рухнет окончательно — прежних форм существования уже не вернуть. Нет абсолютно никаких гарантий, а значит нет и надежды. Таким настроением

безнадёжности пронизана вся лирика Владиславы Ильинской. Любовь, вера, духовность, справедливость, человечность — всё исчезает под воздействием страшного вируса вражды:

вирус заражен. смертельно.
по-детски беспомощен. в желтой пыли,
за хрусталиком третьего глаза,
панцирем вымощен —
станешь бесчувственным овощем.
иммунитет — безнадежней последней заразы.

Очевидно, что тема войны, Донецка и Донбасса, поломанных человеческих судеб незримо присутствует в каждом стихотворении этой книги. Уроженка Одессы, дитя Украины, Владислава Ильинская не смогла бы писать иначе. Война в её творчестве может принимать конкретные и абстрактные формы, но всегда ощутима как злая разрушительная стихия, после которой не остаётся ничего, кроме воды — первоэлемента всего земного:

как беспощадная и бессмысленная стихия
разворотившая целый мир на своем пути —
выйдем мы на берег чистые и сухие,
с новыми силами, спрятанными в горсти.

с новыми песнями про чарующую свободу,
с девственной памятью, выбеленной душой…
не забывая лишь то, что вернемся в воду
сколько бы каждый из нас с тобой не прошел.

Вывод безрадостен: люди погрязли в ненависти и тем самым лишили себя естественных радостей жизни, заменив одни чувства на другие: на смену любви приходит тихое комфортное существование, «сереньких будней подслеповатый мул», родственные привязанности разрушаются, становятся порочными, а духовная жизнь с её радостями открытия, познания нового и вовсе превращается в химеру. Остаётся жалкое существование, где все «ни живы ни мертвы» и ждут уже окончательного исчезновения:

сигареты вымывают кальций,
воздух переварен и ворсист.
время, искривляясь, режет пальцы
о пространства акварельный лист.

не мертвы лежат они, не живы,
извиваясь в бежевом песке…
как, скажи, попробовать наживу,
чтоб не очутиться на крючке?

Но стоит ли окончательно падать духом, когда автор с совершенной очевидностью задаёт вопрос: «Мир умер, и я вместе с ним»? Нет, всё не так безысходно: в этой «поэзии конца» всё же звучит приглушённое, но жизнеутверждающее: «Я всё-таки осталась, берите и читайте меня — хотите залпом, хотите по частям». Да и так ли уж всё плохо с миром — ведь бутылка с закупоренным посланием всё же куда-то поплыла и наверняка рано или поздно найдёт своего читателя.

А ещё можно вспомнить об эгоцентричности автора книги. Да, это так, но как же прекрасен этот эгоцентризм! И как не хватает его многим авторам, которые в погоне за связями, семьями, милым и засасывающим домашним уютом перестают слышать голос беды, не хотят видеть очевидного неблагополучия этого мира. А вот Владислава Ильинская не желает прятаться от правды. Такие, как она, не погрязают в уюте, заведомо не помещают себя в зону комфорта. И пусть иногда это чувство кажется немного декларативным — всё же поэту вредно долго пребывать в атмосфере спокойствия и бездействия, а значит, творчество никогда не иссякнет. Оно будет существовать как ответная реакция на любой катаклизм:

но по синусоиде нисана —
даже через пару тысяч лет —
все, что убивало и спасало,
непременно обратится в свет.

Падение в музыку

Ярцев Р. Нерасторопный праздник: Стихотворения. — М.: ЛитГОСТ, 2021. — 114 с.

Настоящая поэзия сродни интуитивному распознаванию истины, которая неисчерпаема и непостижима — она всегда выходит за пределы художественного замысла. Методы формальной логики и традиционного толкования не работают там, где гораздо важнее чувственный опыт.

Уже в самом названии дебютной книги молодого поэта Ростислава Ярцева — «Нерасторопный праздник» — содержится определённый потенциал значений и ассоциаций, активизирующих мысль читателя. Относительно небольшой по объёму поэтический сборник, успевший привлечь внимание видных критиков и «толстых» журналов, даёт разностороннее представление об авторе. Свежесть и самобытность звучания его «голоса» очевидна, но при этом очевидны и корни, истоки, от которых щедро питается его талант. Трудно не обнаружить в хрустальных, с ноткой надрыва, строках, отголоска серебряного века. И всего слышнее на этом фоне голос Мандельштама. Кажется, что лирический герой Ярцева непрерывно едет куда-то в душном вагоне, на свою станцию Дальстроя, и в процессе этой езды пытается обрести некую нравственную опору — смысл собственного существования, вписанный в контекст истории и своей эпохи. И возникает ощущение, что главная пытка и мука для поэта — он сам, стремящийся обрести себя подлинного, пытающийся сохранить верность собственному голосу:

как вода неверна истоку,
но верна устью —
так и я буду верен
не будущему, но былому —
тому, прекраснее чего не бывает.

Здесь тот самый случай, когда не стоит искать точных ответов на вопросы и пытаться постичь окончательный замысел творца. Смысл у Ярцева — это лесной дух. Он всё время ускользает, скрывается от посторонних глаз, его нельзя толком ни увидеть, ни услышать. Можно только почувствовать, зайти за грань очевидного. Соглашаясь с Полиной Барсковой, автором предисловия к сборнику стихов Ярцева, скажем, что в его метареалистической поэзии и поэтике мало материального — это действительно «мерцающие», призрачные и прозрачные слова, отражающие

неустойчивость мира и человеческого бытия. Здесь всё перевёрнуто с ног на голову — то, что лежит в области прошлого или будущего либо имеет статус ещё не свершённого, потенциального действия (будь то мысль, чувство или творческий акт), гораздо более убедительно для автора. Потому что именно с этой призрачной точки отсчёта начинается путешествие по реке, её «первое ощущение». Река в данном случае олицетворяет вечное, непреходящее, явленное в человеке как отзвук более совершенной, подлинной жизни:

холмы, холмы — и время за холмами
их встреча — ощущение реки
чьи голоса проложены меж нами
всегда ничьи

Отсюда соответствующий образный ряд и в целом художественная картина мира Ростислава Ярцева. Для поэта важна не сама вещь, а ментальный её отпечаток — нечто едва уловимое, но единственно важное. Так постоянная величина-константа может иногда «просвечивать» сквозь толщу множественных инвариантных значений телесного мира. Эти «отсветы» становятся главным содержанием книги стихов, именно их по крупицам собирает автор, чтобы не растерять в итоге самого себя. Так за каждой вещью, событием, человеком, в виде ореола или нимба, закрепляется возвышающее его слово: в итоге у слова возникает мощный семантический фон, в котором растворяется поэтический замысел. Память об умершей бабушке предстаёт в виде приторно сладкого рафинада — вкуса раннего детства, а облик любимого человека может преобразоваться в музыку, особенный духовный субстрат, выходящий «из глазниц стрекозиного горя». И лишь подобными метаморфозами памяти мы живы, поскольку всё прочее, временное, наносное давит и уничтожает нас, лишает существование цели и целостности. Оттого милосердными кажутся строки, в которых поэту хочется всеми силами уберечь любую жизнь от саморазрушения в душном бараке быта:

что же вам будет не жить
не приезжать
телу пустому внушить
рядом лежать

жарить вишнёвый пирог
шарить порог
я вас как мог уберёг
я вас как мог

Быт виной тому, что в кристально чистой атмосфере стихов Ярцева появляется примесь чего-то наносного, земляного, гнетущего. Но, слава богу, есть звук — им, как ладаном или святой водой, поэт отпугивает злых духов, создаёт универсальную среду для существования и развития смысла и слова. И становится намного легче дышать — как будто проветрили помещение душной комнаты, где лежал тяжелобольной.

Звук у Ростислава Ярцева может быть самодостаточным с точки зрения несомой им смысловой нагрузки и роли в композиционной организации текста. Оригинальные рифмы, соположение или столкновение близких по звучанию слов становятся тем самым неясным гулом, камланием, который преобразует номинативную, вербализующую функцию языка в магический обряд — заклинание.

Это эфирное вещество поэзии, как философский камень, каждый раз неустанно добывает автор книги, и нисколько не боится, что неискушённый читатель или критик сможет упрекнуть его в эгоистической невнятности поэтического высказывания:

если речи крепчали, непрочное проча сберечь,
значит, было подножие нежного света вначале.
понапрасну не плачь, обреченное не безупречь,
не жалей для живой тишины соловьиной печали.

Должен ли поэт быть понятным для своего читателя, создавая для него царство «безгранично проходимых смыслов»? Может ли он вообще думать об этом, каждодневно пребывая в совершенно иной системе координат, где «уют картонный» и «быт простой и томный» воспринимаются не иначе, как тамбур прокуренного вагона? Именно эта вагонная духота ничего не понимающей и всё отрицающей бытовщины погубила Мандельштама — ему просто перекрыли кислород. Почти физически ощутив и как будто по наследству восприняв у своего предшественника это страшное ощущение удушья, Ростислав Ярцев, страдая духовной и социальной клаустрофобией, пишет стихи — как будто настежь открывает окна. Тогда становится понятен смысл чьей-то фразы о том, что поэзия — это сквозняк. Поэт и сам становится сквозняком — мелодией воздушных потоков, сдувающих наносную пыль текущего дня ради чуткого дыхания вечности:

растиражированы жизнь
и оптимизм.
в витрине zara отразись
телесным низом,
пройди словесным сквозняком
через бутики —

культуры вечным должником,
жевком мастики.

Для поэтов такого рода, как Ростислав Ярцев, любое творческое усилие — это ещё и путь. Движение по Калинову мосту, соединяющему Явь и Навь — мир мёртвых и мир живых. Только на этом пути понимаешь, что твои «родные, вечные, страшные» обрели в тебе вечный дом, а сам ты — музей уходящих в прошлое ценностей, коллекционер-энтомолог, собирающий по крупицам пыльцу света и истины, поглощающих время и пространство:

людей собирают крупицами
как золото и жемчуга
решетчатых сумерек с птицами
веками влекут берега

мой берег далёко рассеянный
и мысли мои не сюда
мне снится безвременник северный
еловых распутиц вода

Поэт — это тот, кто останется, когда все уйдут; чей голос, заглушённый гулом каждодневных земных забот, действительно способен услышать отнюдь не современник — безвременник. Ростислав Ярцев, прекрасно понимая это, бесстрашно идёт по опасному Калинову мосту поэзии, зная, что в конце его ожидает неизбежное падение — в музыку, не знающую ни прошлого, ни настоящего, ни будущего, одинаково звучащую для всех:

перескачу столько лет
да не замечу совсем
верно картридер поэт
перехитрил насовсем —

песен и лет световых
невосполнимый баланс
нынче же нянчи живых
и несговорчивых — нас

и побреду как в бреду
и перейду на ходу
так я придумал: вреду
место со мною в ряду

Песня. Облако. Водоём

Морозов Е. О том, как ты была всегда: Стихотворения. — М.: Ridero, 2021. — 92 с.

При знакомстве с творчеством Евгения Морозова понимаешь со всей очевидностью, что его стихи не предназначены для широкой аудитории и не предполагают открытого диалога с читателем. Здесь всё развивается по иному сценарию — трепетная самоуглублённость, философская созерцательность, уход от прямого высказывания в область затемнённых смыслов и далековатых идей.

Сложность для восприятия создаёт и эффект кажущегося отсутствия акцента на каких-либо темах, деталях. Точнее, он есть, но весьма расплывчатый — как будто автору мешает резкость объектива. Действительно, его главная цель состоит в ином: записать незапечатлённое, нарочито избегая конкретики, ибо она сужает угол зрения до прямого видения. Морозову же важна таинственная аура предмета, сквозь которую легче увидеть «кривизну колыбельного края» и сохранить множественность его смыслов. Название сборника — «О том, как ты была всегда» — тоже наводит на подобную мысль и вводит читателя в систему условных пространственно-временных координат, где взамен будущему и прошлому предлагается настоящее вневременное. Именно поэтому выходящее за пределы традиционной логики соседство всеобъемлющего «всегда» с ограничительным «была» кажется здесь полностью оправданным. Для Морозова быть — значит длиться во времени и пространстве, ощущать себя, свою подлинную суть как неотъемлемую их часть. «*Чем живёшь протяженней, тем крепче себя же проснёшь*», — таков девиз поэта.

Три раздела сборника — Жизнь (Vita), Смерть (Mortem) и Любовь (Amor) — только условно организуют его поэтическое пространство. Гораздо более важной здесь представляется концептуальная составляющая книги, рождаемое в сознании читателя ощущение движения, поиска пути. От себя временного к себе подлинному, вневременному: через преодоление нечистой, замутнённой земными привязками человеческой природы к первозданной чистоте и лёгкости. Любовь, мотивы которой пронизывают все стихи Евгения Морозова, появляется в конце как спасительный мостик между жизнью и смертью — появляется и ведёт обратным путём, от тяжести конечного земного бытия к облачности детства, в котором и следует искать ответы на все онтологически важные вопросы. Именно туда, на «детский облачный полустанок», ведёт нас сложный, остранённый, парадоксальный

(по определению автора предисловия Кати Капович) язык Евгения Морозова:

Падко, старательно, невозможно,
больно, малиново, молчаливо
приходясь спозаранку друг во друге
или просвистывая насквозь,
на детском облачном полустанке,
в кружевах из сна и домашней сказки,
у непрочитанных голубых экранов,
в торопливых кафе среди дождей,
так запальчиво не замечать,
не заниматься живучим пламенем…

Так же, как современный поэт Николай Васильев, не так давно выпустивший книгу «Нефть звенит ключами», Морозов не особенно жалеет своего читателя, пропуская его сквозь грамматические дебри затруднённой речи и заставляя «плыть по волнам высокого косноязычия», если вспомнить высказывание Бориса Кутенкова. Лексика, в основе которой тоже лежит эффект парадоксальности и остранённости, создаёт художественно замкнутое, суггестивное пространство, наполненное знаковыми для автора словами-маячками, сквозными образами-кодами, из которых складывается самобытная вселенная, наполненная звуком и светом:

Ещё прилежно ранит,
ещё внутри — согрет —
в крови, в груди, в гортани
невысказанный свет.

За причинённый воздух,
где звёзды пролегли,
— следы ночных полозьев
над трубами вдали.

«Невысказанный свет», «причинённый воздух» — оригинальные эпитеты, дорастающие до символов, универсальных шифров, за которыми скрывается истинный авторский замысел. Трагедия творца, обречённого на молчание в мире материальных смыслов, но находящегося в непрерывном поиске механизма, способного «запустить» подлинного человека внутри нас, истинную, дородовую, речь в памяти поэта — ключевая идея книги «О том, как ты была всегда». Этим универсальным

механизмом, пятым элементом, бросающим «камушек в самую зыбь», преобразующим «спешный космос» в «скрипичный звон», становится любовь. Автор трактует её не столько в субъективно-конкретном, сколько в метафизически-философском смысле. У книги нет определенного адресата, но есть многочисленные версии его трактовки. Кто скрывается за глаголом прошедшего времени — женщина, жизнь или сама поэзия — для читателя остаётся не до конца разгаданным, неочевидным. Логика авторской мысли возводит нас к тем «конечным областям значений», где любовь трактуется как одухотворяющая сила природы, высшая энергия, с которой начинается сознательный акт духовного преображения, осознанного речеговорения — «проговаривания» себя в пространстве языка:

«Я тебя…» — и забьются веки,
словно крылышки в первом снеге,
словно флаги по кораблю,
на нечаянном человеке,
говорящем своё «люблю».
<…>
«…за когда-то признанье, где́ ты
возмутясь, как с плеча рубя,
не простишь, не поймёшь всё это —
я живу. Я люблю тебя».

Непрерывная рефлексия — главная отличительная особенность книги Евгения Морозова. Его лирический герой всё время смотрит на себя со стороны, распадается на бесконечное множество краткосрочных ипостасей, из которых единственно подлинную следует искать только за пределами временных границ. При этом истоки своего существования герой всегда обнаруживает в далёком детстве, воспоминания о котором пробуждают генетическую, родовую память, коренящуюся в сфере бессознательного:

лишь у детства, смерти, творца всего,
у чего угодно — не у него —
у того, что «господи, пронеси»,
попроси прощения, попроси.

Мотив детства ассоциативно рождает тему материнства — отцовства, неразрывно связанную с авторской идеей о необходимости «жить протяжённей» — длить себя в своём роде. С особой сокровенной интонацией написан Морозовым диптих «Письма родителям». Во второй

части, где речь идёт об отце, отчётливо звучит мысль о духовной преемственности поколений — той неискоренимой памяти о родительской любви, которую человек проносит через жизнь как панацею от бездомности и «кромешного взрослого Рима»:

Я сказал бы ему своё «прости»
я пожал бы его суровую руку
и накрепко запер в бездомном сердце
всё то, что мне говорил отец

Но память о своём роде неотделима от общекультурной памяти, отблеск которой всегда присутствует в сознании поэта. Поэтому стихи Евгения Морозова, звучащие свежо и очень современно, всё же вырастают корнями из традиции, в них слышны отголоски золотого и серебряного века. Так пребывающий в духовном поиске человек может выйти из гумилёвского трамвая, оставив «круглый след на стекле морозном» в духе Мандельштама. Далёкие воспоминания детства, любовь, творчество — для Евгения Морозова это скрытые порталы в мир, где человек обретаёт экзистенциальную лёгкость бытия, постепенно превращаясь в песню, облако, водоём:

О, как жгуче в гурьбе-природе,
как во многом — всё об одном,
происходит-не происходит
белый свет за твоим окном…
<…>
Городит о лесной свободе
голос-исподволь, дым-вдвоём;
происходит-не происходит
песня-облако-водоём.

Пыль прошедшего времени

Муратханов В. Цветы и зола. —
М.: Воймега, 2019. — 68 с.

Книга Вадима Муратханова, начиная уже с названия, соткана из противоречий. «Цветы и зола» — довольно необычное, пугающее сочетание живого и отжившего. Отсыл к Бодлеру с его «Цветами зла» возникает сам собой, хотя, казалось бы, никакого типологического сходства с творчеством одного из основоположников французского символизма здесь не наблюдается.

Однако это едва уловимое сходство отмечает в предисловии к сборнику поэт, прозаик и переводчик Ольга Сульчинская, считая, что связано оно с намерением автора говорить с читателем «о вещах некрасивых, неромантичных». Действительно, многие стихи напоминают скупые бытовые зарисовки, в которых фигурируют обычные люди и вещи. Между тем, форма подачи поэтического материала и предельная концентрация внимания на предметной стороне окружающего мира делают поэзию Вадима Муратханова немного наивной и по-детски упрощённой. Но это только видимость — более того, в этом кроется главное противоречие. Книга «Цветы и зола» — это «детские» стихи, написанные взрослым человеком. Отсюда и весьма ощутимая нотка грусти и ностальгии, и совсем не жизнерадостные выводы умудрённого жизнью автора:

С каждым годом всё трудней
возвращаться в детство.
В шортики и маечку
больше не одеться…
Помогите слезть назад:
закололо в сердце.
Старость начинается
сразу после детства…

Безобидное, даже немного весёлое, начало текста завершается грустным выводом в конце, философским экзистенциальным прозрением. И всё потому, что это не реальный, живой мир детских ощущений, а его реконструкция — взгляд сквозь призму воспоминаний и прожитых лет.

Категория настоящего здесь практически отсутствует, зато прошлое представлено во всём многообразии ощущений лирического героя. И они имеют своё внутреннее развитие — это путь инициации, постепенного приобщения ребёнка к печальному опыту реальной жизни и неизбежное взросление.

Стихи и разделы книги организованы таким образом, чтобы подчеркнуть логику авторской мысли. Мир для каждого из нас начинается с удивления и бесконечных вопросов обо всём на свете — потому что всё интересно и важно. Ребёнку свойственно ощущать себя в контексте особого, сказочного пространства, где добро всегда побеждает зло, а он сам наделён исключительными способностями, дающими ему власть над окружающими. Вера в свою исключительность и в совершенство мира — доминанта детского мышления:

Я кощей стареющий
с тридевятой улицы,
вороньём и воробьём
гимны мне поются.

Под небесным куполом,
под зелёным луком
во дворе зарыт сундук
с моим волшебным духом.

Образ кощея, хоть и стареющего, гораздо сильнее образа какого-нибудь богатыря — ребёнку тяжело представить конечность существования, своего или своих близких, поэтому он живёт вне времени и мнит себя бессмертным. Но постепенно, с каждым новым событием в своей жизни, он вынужден открывать для себя иную истину, другую сторону медали. Так рождается идея амбивалентности бытия, радостного и трагического одновременно, и в этом смысле две части названия книги — «Цветы и зола» — соотносятся как магистральные противоположности: жизнь и смерть, встреча и расставание, настоящее и прошлое. Эта черта также сближает художественные миры Муратханова и Бодлера, поскольку в книге французского символиста смерть и распад становятся главными эстетическими категориями.

Этапы взросления маленького человека связаны с опытом его приобщения к смерти. Причём не обязательно в книге говорится об этом прямо — достаточно передать отдельными штрихами неумолимое движение времени и связанную с этим внутреннюю тревогу. В этом смысле очень показательно стихотворение «Динозавр». Игровая форма подачи только усиливает общее впечатление контраста между царственной медлительностью доисторического существа и прорывающегося сквозь толщу эпох научно-технического прогресса:

В розовеющей дали
папоротники цвели.

Время медленней бежало
вкруг нетронутой земли.

Но, стальных не видя тел,
пред собою он смотрел
и ложился на дорогу,
смутно чувствуя тревогу.

Но настоящим взрослым испытанием становится не предчувствие смерти, а прямое с ней столкновение, её трагическое узнавание в неизбежном и развенчание мифа о бессмертии тех, кого мы любим *(«Дождь — родоначальник слёз — / именно это сегодня оплакивал: / я наконец убедился всерьёз, / что нет у меня собаки»)*.

Для внутреннего ребёнка Муратханова крайне важно извлечь из этого печального опыта правильные уроки. В частности, научиться ценить всё живое и всех живущих — хотя бы потому, что век каждого живого существа недолог. Поэтому лирический герой автора этой книги добр и милосерден, способен к состраданию и жалости. Ему жаль не только собаку, но и пойманного сазана, который «скоро навек перестанет / по-рыбьему помнить о нас», и даже неодушевлённые предметы. Например, дом, у которого нет близких, способных «описать его необлицованное детство».

А ещё воспоминания о прошлом становятся для Муратханова самым надёжным средством от серости и пошлости, заурядности бытия — от того мира, где действуют чистые предписания, где умирают водопроводчики и во все стороны размахивают дубинками милиционеры. С высоты памяти о детстве, которое является хранилищем бесценной «пыли прошедшего времени», как с высоты ёлочки, гораздо проще увидеть не только свою прежнюю жизнь, но и жизнь будущую, более чистую и совершенную:

В заброшенном корпусе ржавчина, сырость,
разбитые стекла и грязь.
Но прямо на крыше загадочный вырос
росток, никого не спросясь.
Он будет тянуться еще много лет,
рассеивая семена, —
и значит, там скоро появится лес
на будущие времена…
когда наши детские игры остудит
последний и праведный суд —
родятся в лесу непонятные люди
с очками на длинном носу…

Рефрены времени

Сутулов-Катеринич С. Наташкина серёжка. — Кемерово; Ставрополь: ОАО «ИПП «Кузбасс», 2020. — 224 с.

Книга, о которой пойдёт речь, вне всяких сомнений представляет особую ценность для автора — это дань памяти близкому человеку, другу, единомышленнику, той второй половинке, обретение которой является чудом и божьим даром. Здесь заведомо нет ничего надуманного, неискреннего, фальшивого — всё пронизано светлой памятью единственной музы и вдохновительницы поэта — его супруги Натальи.

Можно было бы придумать много разнообразных и ярких эпитетов, характеризующих поэзию Сергея Сутулова-Катеринича, но, пожалуй, наиболее точным является определение «художественная эквилибристика» — образная, звуковая и смысловая. Это отнюдь не означает только причудливую игру слов, красивую бессмыслицу — всё здесь осмыслено и тщательно продумано. Всё является показателем высокой степени мастерства автора, способного сделать языковой приём ключом к многоуровневому содержанию.

Автор искусно балансирует на острие звукосмысла и смыслозвука, на перекрестье понятий, слов, ассоциаций, образов и событий разного порядка. Читать такую поэзию нелегко, потому что она требует не просто вдумчивого отношения, но и глубокой, подлинной эрудированности читателя. Здесь нет ничего очевидного — смыслы искусно замаскированы, зашифрованы в искромётной авторской иронии, нередко горькой, в причудливой словесной игре. И невольно теряешься поначалу среди этого бесконечного моря информации, но постепенно, вдумываясь и вчитываясь, начинаешь понимать, о чём хотел сказать нам автор, какие чувства и мысли одолевали его.

А мысли довольно ясные и важные для каждого из нас — о «стране иконы и кнута», «моржей и миражей», Пастернака и Кипренского, о роли поэта, призванного мирную словесную бомбардировку противопоставлять подлинной вражде со смертельным орудием в руках. И конечно же, о любви — той, которая превыше всего и чьи законы непререкаемы. Но чтобы «имена во временах» стали явными для читателя, следует пройти через лабиринт авторских аллюзий, неожиданных ассоциаций и бесконечных звуковых и словесных столкновений, лишний раз подчёркивающих абсурдность и трагизм бытия, в котором тьма неотделима от света, а добро от зла:

…ночной пикник. тостует пейзажист:
— Любовь, надежда, вера — светожизнь!
(Трагична роковая светотьма —
Мистерия, сводящая с ума…)

Звук — эта подлинная плоть стиха — становится главным инструментарием автора, некой смысловой зацепкой, с помощью которой можно, избегая ненужной очевидности, донести до читателя не собственно даже мысль, а энергию мысли, её ореол, необходимый для постижения законов самой жизни. Звуки, так же, как исторические факты или факты личной биографии, могут перекликаться, сополагаться, притягиваться и отталкиваться друг от друга — это вполне самостоятельные сущности, логика взаимодействия и развития которых понятна автору.

Выбивая из звуков содержание, в том числе и историческое, поэт сталкивает однофамильцев: например, гениального художника Шульженко и гениальную певицу Шульженко, *(«виновато вино невинное? / пораженец возжаждет: гжелка! / потрясение сердцевинное — / глас Шульженко и глаз Шульженко…»),* Ричарда Баха и Иоганна Себастьяна Баха (*«Пока балакали о Бахе, / который Ричард, Иоганна / Распяли пьяные девахи / на крыльях ржавого органа…»*). Смысл просвечивает сквозь смысл — в чертах лица великого композитора угадывается святой Себастьян-великомученик, а Франсиско Гойя, автор знаменитых «капричос», идёт рука об руку с Франсиско Франко, выдающимся испанским военным деятелем. Образы истории оживают, как будто спрыгивают с поэтических строк — и становится шумно. Наверное, так должно звучать само время, звукопись которого и стремится передать автор.

Иногда звучание становится трагедийным — слова звенят как натянутая струна, сменяя гармонию диссонансом, становясь «резким вывертом русской перебранки» или «зазеркальной ухмылкой зла». Замок авторской немоты срывается в тот момент, когда он начинает не говорить — звукописать, выражая себя в универсальной речевой артикуляции, используя весь потенциал возможностей гласных и согласных.

Но звук для автора — это ещё и психологический заслон от чрезмерно пытливого читателя. Каламбуря и остря подобно гениальному Франсуа Рабле, поражая читателя обилием звуковой и словесной бравады, автор скрывает от него свои истинные чувства — слишком сокровенные и слишком подлинные для того, чтобы их выставлять не всеобщее обозрение. Так королевский шут-балалаешник смеётся там, где впору зарыдать:

обещания прекрасны.
расставания ужасны.

карабасны? барабасны?
— каламбурь или рыдай,
разлюбезный раздолбай.
от сиротства до уродства —
одиночество юродства.
по законам донкихотства
отправляйся на валдай,
напевая долалай…

И все же в тех разделах книги, где речь идёт о жене Наталье («Домолчаться до чуда», «Незаменимость божества», «Бессмертны обоюдно»), в своих поэлладах, а особенно в повести «Наташкина серёжка» автор забывает о том, что хотел быть условно откровенным с читателем и постепенно превращает простое повествование в настоящую исповедь сердца.

Уникальный жанр поэллады (синтез поэмы и баллады) — новаторский элемент книги, форма авторской самоидентификации, попытка проецирования лирического «я» в контекст общечеловеческой истории. Показателен в этом плане «Крылатый бык». Здесь уже трудно считывать смыслы, не владея информацией о некоторых фактах жизненной и творческой биографии поэта. Это развёрнутое монологическое высказывание автора о самом себе, спровоцированное цитатой Юрия Беликова, назвавшего Сергея Сутулова-Катеринича «испанским быком современной русской поэзии». На такой многоуровневой метафоре строится сюжет — от первых до последних строк. Образ быка переживает ряд трансформаций, которые одновременно являются вехами судьбы Сутулова-Катеринича. А исходная точка — детские воспоминания:

Служивые в дверях заздравную споют:
Зачатым в сентябрях — ликующий салют!
Отец рычал: «Молчать, мычащий дурачок!»
Трофейная печать. Келейный коньячок.

В заключительных главах книги слегка нервная, предельно спрессованная по мысли и чувству поэзия сменяется более мягкой философской лирикой — практически все стихи здесь посвящены жене, и поэтому авторская интонация меняется. Она становится менее гражданской и более камерной, доверительной. Сергей Сутулов, поэт и журналист, трагик и циник, становится просто Серёжкой, ищущим серёжку своей возлюбленной. Он уходит от мистерии звука и пытается постичь магию дат и чисел, среди которых выделяет одно сокровенное число — 23:

ровно 23 года назад (само собой, тому назад!)
я встретил женщину, которую полюбил
тому вперёд (аккурат!) через 23 года.

Это преамбула той истории, которую мы узнаём из повести, одноимённой с названием книги. И вся эта история — молитва о воскрешении и возможности скорой встречи — уже совсем в другом измерении:

Беспечен Бог: печальная ладья
Мерцает купиной неопалимой…
Отчалишь ты — от боли взвою я,
Горбатясь под бедой неодолимой!
Но каждую песчинку жития
И каждую былинку бытия
Спасает голос Женщины любимой…

Повесть о Наталье Сутуловой-Катеринич — это не воспоминания, не мысли о прошлом или даже будущем, а текущий момент бытия. Читая её, понимаешь, что строки, слова и звуки для Сергея Сутулова — это всего лишь рефрены времени, говорящие о периодичности процессов, их повторяемости и чередуемости. Словами автор заклинает прошлое вернуться и навсегда запечатлеться в его памяти:

Всё будет так (пора пророчить) — распишут мраморные льдины
Пингвины (без кавык и точек), муссируя первопричины,
Но соблюдая ритмы строчек — равнины/рытвины/вершины:
Свободен Даниил Заточник! Роден и Родина — едины!

Нет времени в трёх его обычных ипостасях — есть особое четвёртое время, в котором человек абсолютно счастлив. Это конечная цель существования, та точка устремления, которая рано или поздно должна стать точкой невозврата. Повесть — весьма условное название для жанра, который здесь представлен. Впрочем, жанр определить довольно трудно, поскольку повествование выходит за границы традиционных читательских представлений о прозе. Скорее, это спиритический сеанс, где одна душа взывает к другой душе, преодолевая неизбежное, подчиняя его своей воле. Это и бесконечный риторический вопрос, адресованный каждому, включая самого автора. Вопрос, на который всегда даётся только один ответ:

«*Одна из значимых (для меня — точно!) февральских новостей. Она растиражирована множеством зарубежных и российских изданий: жизнь после смерти всё же существует!*»

Всё остальное автора повести мало интересует. Пожалуй, её можно было бы назвать балладой поиска. Чем занят автор уже в самом начале истории? Он ищет свою возлюбленную — ищет в далёком прошлом, где совсем ещё юный студент случайно встречает и тут же теряет гимнастку и циркачку небесной красоты. Ищет в будущем — том будущем, которое было в прошлом более чем двадцатилетней давности, когда единственная избранница была не женой, а призрачной мечтой. Ищет в настоящем, и только в настоящем — когда становится ясно, что прошлого уже не вернуть, а память стереть невозможно.

Но надо ли искать то, что не может быть потеряно? Ведь душа бессмертна, а истинное чувство вечно, и не высшее ли счастье в какой-то момент совместного пути двух душ сказать, обретая тем самым высшую ценность:

«*Да святится имя жены моей, земной и Небесной! В конце апреля семнадцатого года я уразумел, сколь мучителен и загадочен путь к тебе, Наташа. Туда, в иное измерение. Но этот многотрудный путь, верю, отнюдь не безнадёжен*».

Не может быть безнадёжности там, где герой беспрепятственно совершает «*Прыжки через бездну времён? Через дни, месяцы, годы, эпохи?! Прыжки через вёрсты, мили, километры… города… страны…*».

Рефрены времени, бесконечные повторы счастья, дающие право знаменитые слова из Песни Песней («*ибо крепка, как смерть, любовь*») заменить другими, более правильными и точными: «истинная любовь сильнее смерти».

О чём бы ни писал Сергей Сутулов-Катеринич, в его поэзии неизменно присутствуют две ключевые высокие ноты — преданность своей стране и безграничная, неизбывная, всепоглощающая и всё побеждающая любовь к женщине — одной на всю жизнь. Не секрет, что именно из этих двух составляющих (истинный патриотизм и поклонение Прекрасной Даме) складывается рыцарский кодекс чести и благородства. Так что читатель имеет дело с настоящим рыцарем наших дней. Атавизм? Возможно, но какой же прекрасный и редкий.

Знакомый образ настоящего

Айзенберг М. Посмотри на муравьёв. —
М.: Новое издательство, 2020. — 100 с.

Есть поэты, подобные герметически замкнутым галактикам — кажется, что они появляются в противовес каким-то внешним обстоятельствам и существуют вне истории, времени, людей и прочих факторов. Они просто творят свои альтернативные миры по законам, ведомым только им. Михаил Айзенберг не из их числа: рождённый на стыке двух эпох, он вобрал в себя глубокую рефлексию одного, советского, и ничем не укротимую свободу другого, постсоветского, времени.

Феномен Айзенберга в том, что наряду с глубокой поэтичностью, тяготеющей к зоне неясных смыслов и непрямых высказываний, его речь отличается академизмом, свойственным взгляду естествоиспытателя, разносторонне изучающего объект наблюдения.

На протяжении своей книги автор задаёт себе и читателю бесконечные вопросы онтологического характера: что такое время и эпоха, как проявляет себя творческая личность в определённом историческом контексте, и как история проявляется в ней. Кажется, что распределение стихов по четырём разделам достаточно произвольное, однако это не совсем так: в той или иной степени определённая тема оказывается доминирующей. Доминантой первого раздела является тема времени и смерти, во втором разделе акцент делается на человеке, призванном что-то оставить после себя в ходе ожесточённой борьбы световой и теневой стороны своей натуры. Третья и четвёртая части логически выводят нас к проблеме творчества и поиска той единственно верной интонации, того универсального образа, в котором поэт сможет сохранить свой облик как «золотой сверкающий самородок».

Таким образом, соблюдается внутренняя последовательность непростого авторского повествования. Однако автор не становится более понятным для своего читателя — по отношению к нему он довольно эгоистичен. Ни очевидных смысловых опор, ни более-менее внятных подсказок, ни даже отдалённых намёков, облегчающих «затруднённую» речь повествователя, мы не сможем найти в его стихах.

Тем не менее есть ярко выраженные стилеобразующие черты поэтики Айзенберга, за счёт которых он становится легко узнаваемым среди прочих современных (и не только современных) авторов.

Во-первых, это поэтический аскетизм, нарочитая бедность словаря и минимум эмоциональной составляющей, что делает голос автора слегка приглушённым, как бы дистанцированным от читателя. По мысли

Дмитрия Бака, поэзия Айзенберга — это «ровный полет голоса по стиху, энцефалограмма произведения зачастую представляет собою ровное плато без единого пригорка, пуанта, смыслового скачка».

Во-вторых, что является особенно важным, поэтическая речь Айзенберга всегда декларативна и диалогична, драматургична и притчева — это развёрнутый речевой дискурс с разными векторами направленности, поскольку при внутренней обращенности к себе сохраняется и открытость для читателя. По сути, это ораторская речь, состоящая из вопросов и ответов. Автор то констатирует непреложные истины, то начинает своё высказывание внезапно, как разговор, прерванный на полуслове. При этом общение выстраивается как по горизонтали (человек — эпоха, человек — общество), так и по вертикали (человек — бог, творчество, судьба).

Глаголы первого и второго лица, а также местоимения «я», «ты», «мы» — обязательный языковой атрибут поэзии Айзенберга, превращающий строки в реплики-скрепы непрерывного акта говорения:

Но извини, я тебя перебью:
где и когда мы успели свою
точку пройти невозврата?
Ведь, извини, не на рыбьем клею
склеилась здешняя страта.

Мы не знаем, кто воображаемый собеседник автора — он сам или кто-то другой, но в любом случае создаётся атмосфера абсолютной вовлечённости читателя в диалог, даже если предмет диалога не до конца понятен. В этом парадокс поэзии Айзенберга: он соблюдает дистанцию, но при этом впускает нас в своё пространство подобно тому, как туристов пускают на территорию чужой страны. А далее тоном экскурсовода или профессора он начинает объяснять условия пребывания на своей территории — к слову сказать, довольно жёсткие условия, предполагающие честные ответы на жизненно важные вопросы:

Ну хорошо, а чем поручишься
за плотность годовых слоёв?
Нет, у деревьев не научишься.
Но посмотри на муравьёв.

Понятно, что читатель пребывает в напряжении на протяжении всей «экскурсии», а в награду за это он становится зрителем или даже участником представления, в котором главные роли играют как сам автор, так и ключевые темы-образы его поэзии, обрастающие плотью и кровью, выходящие из театра теней на белый свет.

Всё развивается по чёткой схеме драматургии: сначала на поэтические подмостки выходит сам автор и произносит коронную фразу, которая является одновременно и экспозицией, поскольку знакомит читателя-зрителя с предметом разговора:

Всем показалось, что век с изъяном,
раз под шумок подсыпает порох.

А дальше появляются персонажи, которые сами, а не по прихоти автора, едва ли захотели бы себя чётко обозначить, поэтому их очертания всегда слегка расплывчаты. Например, смерть: её как ребёнка поставили в угол, сказали, «ты страшная», но автор берёт её за руку и выводит в центр зала — утешает. А все остальные при этом напуганы и ведут себя точно так, как слепые в знаменитой миниатюре Мориса Метерлинка, — идут на ощупь, не зная, что их ждёт впереди:

Как будто топчутся в дверях
и шепчутся в передней.
И страх не стряхивает прах,
чтоб стать ещё запретней.

Далее обстановка нагнетается, близится кульминация с причудливой игрой светотени, борьбой тёмной и светлой сторон человеческой сущности:

Туча по́ небу летит и волокнами
распускается по краям;
распахнувшимися вдруг светит окнами
между сходов кучевых, между ям.

А в конце наступает долгожданный happy end, потому что противоядие от нечисти и одновременно эликсир бессмертия найден — это язык, слово, печатный знак — то есть роспись в книге бытия и окончательное оправдание своего пребывания на земле:

Вот оно, готовое решенье, —
лёгкими подсказывал толчками
шум, идущий на опереженье.

Голос, покидающий пределы, —
только он укажет, где мы были,
если даже не были нигде мы.

Только убегающая строчка
переправит не было на было,
на полях рисуя ангелочка.

Магия звука и слова — ингредиент, превращающий «поэтическое блюдо», предложенное читателю, в настоящий изыск гурманов. Айзенберг настраивает свой поэтический камертон так, чтобы избегать прямых толкований слов и сохранять чистоту и подлинность поэтического эксперимента, тем самым помогая читателю погрузиться в неуправляемую стихию языка.

И в итоге читатель-зритель уходит ошарашенный, так до конца и не осознавший, что, в сущности, с ним произошло, но на каком-то глубинном интуитивном уровне принявший замысел творца и оставшийся благодарным ему за это. А особенно за то, что за неясными, нечёткими силуэтами смыслов, за едва очерченными контурами образов всё-таки угадывается «знакомый образ настоящего».

Свет и тьма, обведённые мелом

Калашников Г. Ловитва. — М.: Летний сад, 2022. — 212 с.

Ситуация, когда автор говорит со своим читателем разными, но в равной мере убедительными голосами, встречается довольно редко в прозе и тем более в поэзии. Читая книгу Геннадия Калашникова «Ловитва», по ассоциации вспоминаю гениальную задумку, осуществлённую автором «Кладбищенских историй». Это экспериментальная работа, написанная одновременно и от имени Григория Чхартишвили*, и от его псевдонима Бориса Акунина*. Пока Чхартишвили* с искренней любовью к деталям и дотошностью журналиста воссоздаёт реальный облик пяти известнейших акрополей мира, его «двойник», любитель мистических историй, придумывает леденящие душу «страшилки», погружающие читателя в иные измерения.

Вот так же, в соавторстве с самим собой, Калашников выпустил большой сборник — своеобразный итог творческой деятельности, в пространстве которого столкнулись его столь непохожие друг на друга ипостаси. В книге несколько частей, но по сути их две — поэтическая и прозаическая, состоящая из коротких эссе-воспоминаний о жизни в отчем доме, о литературной учёбе и творческой работе в столице. Поэзия поражает масштабностью и всеохватностью авторского мышления. Здесь нет никакого очевидного указания на подробности личной жизни, на конкретных людей или конкретные события. Да и личность самого повествователя кажется весьма условной и предельно абстрактной. Это не совсем человек и даже не совсем писатель — скорее демиург, некая стихийная субстанция, пребывающая в неразрывном единстве с окружающим миром.

В то же время прозаическая часть знакомит нас с собственно Геннадием Калашниковым, уроженцем мало кому известного села Ровно, учеником знаменитого Бориса Слуцкого, сотрудником московской газеты «Литературная Россия».

Думается, что подобная антитеза, ставшая краеугольным камнем композиции книги, более чем оправдана. Из этих видимых противоречий складывается целостное представление о человеке, чьё творчество является естественным продолжением и неотъемлемой частью биографии и частной жизни. И впервые это связующее «звено» мы обнаруживаем в рассказе-предисловии, где объясняются истоки творчества

---

* Григорий Шалвович Чхартишвили по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов, а также в перечень террористов и экстремистов Росфинмониторинга.

Геннадия Калашникова. Поэзию как стихию, овладевшую им изнутри, автор осознал в момент разлива реки Оки, при сложном переходе по напруженной тяжёлыми льдинами воде: *«И вот в разгар этой разгоряченной, сосредоточенной ходьбы что-то, как пишут в романах, шевельнулось во мне; в такт шагам, на помощь им возник какой-то непонятный, но мой, я это сразу почувствовал, ритм, требующий слов, да не просто слов, а каких-то особых и рифмующихся слов».*

Лирический герой этих строк — натурфилософ и в жизни, и в творчестве, его муза черпает свою неиссякаемую силу из четырёх стихий — огня, воздуха, воды и земли. Анализируя более подробно поэтическую часть книги, следует отдать должное Иосифу Фридману — автору гениального послесловия к «Ловитве». Даже не послесловия, а научной статьи, дающей мощное теоретическое обоснование не только поэтике и художественному мировоззрению Калашникова, но и современному литературному процессу в целом. Именно Фридман, апеллируя к книге «В центре циклона», назвал её создателя натурфилософом, чьё художественное видение — отнюдь не дань древним и утратившим свою актуальность учениям, а напротив — *уникальное поэтическое пространство, в котором между взглядами философов-постмодернистов и установками досократиков обнаруживается «избирательное сродство».*

После такой предельно объективной и предельно точной характеристики поэзии Геннадия Калашникова трудно сказать что-то принципиально новое, но имеет смысл дополнить картину собственными впечатлениями. Автор не просто совмещает в себе «человека Гераклита» и «человека постмодерна», пребывающих в вечном поиске сотериологических, духовных опор мироздания, либо ещё не найденных, либо уже потерянных. Он мыслится нам ещё и человеком Возрождения, в душе которого живёт апокалиптическая тревога, связанная с реальной угрозой распада Единой Цепи Бытия, с пониманием необходимости регулярно вправлять «вывихи вселенной», разлад в которую вносит именно человек. Однако творец эпохи Возрождения, «совращённый» творцом эпохи постмодерна, никак не может помыслить себя средоточием мира и отводит себе в общей картине мироздания весьма скромное место: *«в правом нижнем углу».* И всё же даже в этом хрупком, подверженном всякого рода влияниям, пространстве, сохраняется нечто, благодаря чему жизнь не может мыслится как поступательное движение к абсолютному распаду. Это сила противодействия, вера в теорию равновесия добра и зла. При самом неблагоприятном раскладе остаётся надежда обрести свет — хотя бы «огонёк папиросы», понять, что всё не случайно, в силу твоего существования на этой земле:

Ты темную реку переходишь вброд,
ища во тьме огонек папиросы,
словно на берегу тебя встречает тот,
кому задаешь и на чьи отвечаешь вопросы.
<…>
Мы живем впотьмах, впопыхах, и весь этот мир,
где досужий крестьянин успел обновить свой полоз,
всего лишь эхо, неясный, зыбкий пунктир,
надтреснутый, запинающийся, негромкий голос,

говорящий чудную, чу́дную весть
о том, что ты здесь и уже с пути не собьешься…

И всё же главной надеждой автора — той самой противостоящей энтропии «*диссипативной структурой*», о которой, ссылаясь на Пригожина, пишет Иосиф Фридман, является слово. Оно — тот самый «пятый элемент», который равнозначен спасительному свету, эфирному веществу. Тяготением к слову как творческому акту во многом объясняется и название книги. Её автор — ловец и добыча, живущий у берегов словесной реки. Пока на него «охотятся высшие силы», готовые призвать к себе в любую минуту, он сам непрерывно ищет противоядие, обретая его в поэтической речи. Только поборов эту стихию, творец обретает право на бессмертие и силу противодействия земному притяжению:

Как жука из коробки,
достаю очередное слово
с усиками суффиксов,
рогами приставок,
золотым хитиновым корнем,
перламутровым окончанием.
По всем законам физики
оно не может летать.
И все же взлетает,
оставляя стремительный росчерк,
и гудит, и жужжит, и стрекочет.
<…>
Все остановится. Все перестанет длиться.
А оно все будет летать, трепетать, светиться…

Стихи изобилуют образами-скрепами, лингвистическими маячками, позволяющими легко ориентироваться в художественном пространстве книги, не теряя «ариадновой нити» повествования. «Острие

стрелы», «хомут и подпруга», «трепетанье, удилище творца согнувшее дугой», «сутулый поплавок», что «увяз в воде по плечи» — всё это ключевые элементы общего ассоциативно-смыслового поля, сводящегося к центру, к семантическому ядру, указанному в заглавии: ловитва, охота, в которой каждый попеременно является то преследователем, то добычей. Кстати, свои «охотничьи трофеи» автор щедро демонстрирует чуть ли не в каждом стихотворении. Некоторые из них уже имеют статус исторического раритета. Зерно постмодернистского сознания Калашникова дало такие потрясающие всходы потому, что неустанно «удобрялось» традицией. Вот «*ноздри демона, вдыхающего ветер*» и «*кремнистый путь*», который «*над бездною блестит*», — интертекстуальная дань лермонтовскому романтизму. А вот тютчевские мотивы ночной стихии — той самой «бездны с её страхами и мглами», которая обнажена перед человеком во всей своей подлинной сути:

Что-то вдруг промелькнет в суете,
с суетою настойчиво споря,
так ревущий прибой в темноте
говорит об огромности моря.
<…>
Тяжкий рокот ночной, этот вой
перемен и несчастий предвестье.
А наутро посмотришь — покой,
каждый камешек вроде на месте.

Иногда со страниц книги вспархивает «смущавшая душу Фету» сверхзвуковая ласточка, «*чёрно-белая, как судьба*». Вопреки заявленной теме, вряд ли она когда-нибудь станет добычей «*рыжего коршуна*», смотрящего на мир «*круглым оптическим глазом*».

Но вот мы переходим ко второй части книги, где автор, долгое время вещавший что-то из-за «кулис» своих образов, как великий Гудвин, неожиданно возникает перед читателем в своём подлинном обличии. Велико ли наше удивление? Думается, что нет. Эта прозаически-эссеистская составляющая «Ловитвы» воспринимается как приквел к озвученной ранее «натурфилософской истории». Два раздела — «Каво люблю» и «То что было» — не просто погружают нас в мир авторских воспоминаний. Они становятся логическим обоснованием его поэтики. Любовь к стихии (природной ли, творческой ли) — вот подлинное «начало» жизни Калашникова как творца. Увлекательные рассказы о любви к лошадям и установке водоканала, повествование о гениальном педагоге Борисе Слуцком, воспоминания о работе сотрудником еженедельника «Литературная Россия» — в сущности, что это? Адаптированные

к уху простого читателя и слушателя истории о покорении какой-либо мощной силы: лошадиного норова, воды, слова, даже государственной системы, в противостоянии с которой нередко рождается творческая искра. Это переломные моменты жизни автора, в ходе которых он, одержав верх над очередной стихией, покорив её себе, постепенно становился творцом, кузнецом новой реальности. В этой реальности нет заданных форм, чётких очертаний Бога и человека, определённых ответов на вопросы — есть только ощущение пути, поиска слова и смысла, благой и неблагой силы, данных в исчерпывающей себя формуле: «свет и тьма, обведённые мелом»:

Дождь переходит в снег, а снег
обводит мелом дороги и кровли…
Мы с тобой давно задумывали побег
туда, где крестьянин свои обновляет дровни.
<…>
При чем здесь крестьянин и санный след
и пушкинский почерк по белому белым?
Татуировка синеет, мол, счастья нет,
а есть только свет и тьма, обведенные мелом.

Синдром демиурга

Близнюк Д. Снегопад в стиле модерн. — Ridero, 2020. — 100 с.

В современном речевом обиходе всё чаще встречаешь необычные слова-определения поэзии. Одно из них, наиболее яркое и провокационное, запомнилось и отозвалось особенно: поэзия — это антиразум. Развивая идею далее, хочется дополнить: поэзия — это ещё и антимир, антимир антиразума, где действуют совсем иные законы; изнаночная сторона бытия.

Одной из таких совершенных, хотя и весьма необычных, версий мироздания, является книга Дмитрия Близнюка — поэта, уже хорошо известного не только в России, но и за рубежом. Его публикации в США и Великобритании (на английском, в переводах С. Герасимова) перевалили за сотню, и в числе наиболее важных, знаковых можно назвать такие издания, как «Poet Lore» (USA) «The Pinch» (USA) «Willow Springs» (USA) «Grub Street» (USA) «Salamander (USA)» и некоторые другие. Отметим, что первые выпуски журнала «Poet Lore» были посвящены поэзии таких светил, как Рабиндранат Тагор, Райнер Мария Рильке, Стефан Малларме и Поль Верлен.

Вот и к бескрайней, самостановящейся галактике Близнюка необходимо привыкнуть, адаптироваться к особому микроклимату, научиться дышать чистым, беспримесным воздухом поэзии. Близнюк-верлибрист неизменно рождает ощущение глубины — это бесконечное подводное путешествие команды Жака-Ива Кусто, погружение с батискафом на самое дно. И если вначале ощущения могут быть непредсказуемыми (например, головокружение от избыточного давления атмосфер), то впоследствии, когда ты оглядываешься и переводишь дух, внутреннему зрению открывается невероятная перспектива, созерцая которую, ты ловишь себя на мысли: ведь это и есть настоящая жизнь.

Есть и ещё две устойчивые ассоциации, которые рождаются при чтении стихов Дмитрия Близнюка: непрерывное, усиленное движение сквозь пелену-преграду и духовный эксгибиционизм — стремление настолько обнажить, обнаружить перед читателем свой подлинный внутренний мир, что это приводит к необходимости показывать лирического героя на уровне синхронно-диахронного среза, проникая в его прошлое и пульсирующее настоящее. Поэтому художественное пространство данной книги при всей его причудливости и экзотичности — по сути, только видимость, а на самом деле продуцирование, продлевание в придуманной им же реальности субъективного «я» автора, процесс подробного

выговаривания себя в окружающую действительность. А всё потому, что у Близнюка особые отношения с жизнью: мистик и антиурбанист, он регулярно вырывает себя из сетей мегаполиса, чтобы проснулись его внутренние джунгли, пробудилась мускульная сила, дающая яркие острые ощущения на уровне первозданных, природных реакций.

«Все мы — животные», — утверждает автор и смело сдирает с себя оболочку цивилизованного человека, не боясь показать истинное, дикое, необузданное внутри себя. И тогда на месте мегаполиса расцветают джунгли, а мир начинают наполнять грациозные гепарды, красочные анаконды и даже «лакированные детёныши виолончели». Мир превращается в одну большую развёрнутую метафору жизни, где любое событие, любая встреча приобретает космические масштабы, где лицо и ласки любимой подобны планете или мистическим вратам в потустороннее, а жители мегаполиса страдают оттого, что «сломался лифт эволюции».

а сейчас я смотрю в твои глаза и вижу в них вечность
зеркала накрытые темно-бронзовым покрывалом
Etsitun'existaispas я бы искал тебя в других глазах плечах
попах но я рад что сегодня нашел тебя в тебе

Каждый стих Близнюка — это дышащая, живая субстанция, непрерывно растущая кристаллическая решётка — она делится, делится и далее, уже за пределами текста, остаётся и видоизменяется в твоём сознании и впечатлении, потому что тебя уже засосало в эту воронку, из которой нет выхода. Ты поддался провокации вечно голодной, глотающей миры и впечатления анаконды и стал её жертвой и пищей, но вот уже ты и сам анаконда — демиург собственной жизни, где всё самое важное происходит на пике ощущений, на пределе физических и духовных возможностей, и где простой телесный импульс может открыть путь к истине. И в итоге не остаётся ничего, кроме жажды полноты ощущений на уровне чувственном, полубессознательном, становящимся пропуском через материальное к идеальному. Да, у Близнюка одно другое не отменяет, а даже в какой-то мере обуславливает — и эта черта сродни здоровому эротизму счастливого человека, не изувеченного городом и цивилизацией. Поэтому вопреки тому, что «человечество — больное дерево», чьи «ветки трухлявы», лирический герой способен ощутить присутствие в мире и внутри себя «мерцающего фиолетового зверя вселенной» и преодолеть в себе бренное, рутинное:

да, я волшебник.
и пусть нет у меня власти над миром,

прямой и грубой, как хотел бы мой живот, мой кошелек.
но, когда записываю в уме формулы звезды и песка, бурьяна,
высасываю из дырочки яйца птенца,
происходит оцифровывание бытия для Бога.

В этой антиномии двух, казалось бы, противоположных величин заключается уникальность мировидения Дмитрия Близнюка. Он, ратующий за телесное, провозглашающий телесное как форму полноты жизни, одновременно и отвергает его, вступая в полемику с Богом, усиленно доказывая:

я не простой кусок глины, не нищий уран,
не биологическая игрушка, не разумный болванчик.
не горшок на палке
для выращивания одуванчиков сознания.

Автор данных строк напоминает мифологического кентавра, гармонично сочетающего в себе физическую, животную силу и человеческую мудрость. Более всего его волнует вопрос о неизбежности распада материи и конечности земного существования. Поэтому он пребывает в нескончаемом поиске эликсира бессмертия, и кажется, что успех близок, о чём свидетельствует образ снегопада, ставший связующим звеном всех стихов данной книги.

Именно благодаря этому образу, у которого может быть множество смысловых интерпретаций, книга воспринимается как нечто композиционно и художественно выстроенное, подчинённое общей идее. Понятно, что снег — это, прежде всего, метафизическая, экзистенциальная категория: это и некая очищающая стихия, и что-то праздничное, родом из детства, говорящее о взрослении и вхождении в новую жизнь. Многие стихи Близнюка действительно чем-то похожи на игрушечные стеклянные шарики, при встряхивании которых начинает идти бутафорский снег, скрывающий какую-то новую радужную перспективу.

А ещё кажется, что искрящиеся, непрерывно летящие куда-то снежинки — версии альтернативных миров — знают особенную тайну, представляющую интерес для алхимика. Например, они могут рассказать о том, как преобразовать текущий момент бытия в вечную, непреходящую ценность. Они могут объяснить, что на такую метаморфозу способно только время — точнее, его протяжённость и способность отдалять предметы на расстояние воспоминания о них. Воспоминание делает событие прошлого формой бессмертного существования человека. Поэтому снегопад — это взгляд на мир сквозь пелену событий, людей, ощущений. Всё это хорошо осознаёт автор данной книги:

и нечто прикрепляется к жизни —
воображение?
создает не эликсир бессмертия, но живучую образность,
и понимаешь — ради этих слонят на обоях стоит жить,
чтобы однажды, через годы, вспомнить, провалиться,
и понять — вот это живее тебя самого.

Привлекают внимание и характерные черты поэтики Дмитрия Близнюка. Его стихи пластичны и безразмерны, как сумочка Гермионы. Дай ему волю, они бы никогда не кончались, потому что его образность всегда в избытке, и он с сожалением ставит точку в конце каждого текста. А потом снова натягивает и натягивает нити на доске, и фактически разобраться в их логике может только он. Подобно факиру или магу, он нажимает на тайную кнопку — и перед читателем возникают гигантские картины-голограммы, напоминающие сцены из западного вестерна. Близнюк — человек-проектор.

Но при этом в книге ощущается также влияние литературной традиции. Её автор в какой-то мере становится наследником Уильяма Фолкнера, Луи Арагона, Андре Бретона, Уитмена. Сюрреалистическими мазками он рисует мир ощущений — яркий, красочный, образованный номинативными конструкциями и запоминающимися словами-маячками

Близнюку также не чужд бунинский метод синестезии — избегая конкретики и прямых наименований, он выводит целостный художественный образ из глубины зрительных, слуховых, обонятельных, осязательных ассоциаций, а потом показывает его с различных ракурсов — то крупных планом, то в отдалении, то как реальность, то как дорогое сердцу воспоминание.

Можно также отметить, что в основе организации художественного времени и пространства у Дмитрия Близнюка лежит окказиональная метафора — метаметафора, ассоциативно сближающая отдалённые значения и чуждые мифологические системы. Так мир людей может толковаться в терминах природных явлений, астральных тел или даже неодухотворённых предметов:

у нее внутри работает кондиционер.
едва слышно. щелчки.
что-то переключается при улыбке,
даже когда обнимаемся и я целую, внутри —
под блузкой и атласной кожей…

Воссоздавая, реконструируя мир до уровня его синкретичного, абсолютно недискретного состояния, Близнюк — эволюционер, чекист

времени, путешественник-демиург — торопится создать ещё и новые миры, затягивая в них и своего читателя. И если это матрица, то лично я не против такой, потому что соткана она из подлинной поэзии и абсолютно искренней любви к жизни:

многие хотят по-быстрому с жизнью переспать,
но я хочу влюбиться по-настоящему. что же мне делать…

А делать нужно не так уж и много — просто писать стихи…

Яблоко смысла

Булатова Г. Я, Бог, любовь и око: Стихи, рассказы, эссе. — Казань: Ак Буре, 2019. — 160 с.

Нередко, говоря о человеке исключительно одарённом, мы употребляем применительно к нему лестное слово «самородок». Общеизвестно, что самородками называют людей, вышедших из своей среды, из своего окружения без всяких дополнительных влияний. Но может ли, например, в полной мере состояться творец (поэт, художник, музыкант), если он забыл, откуда родом, и возомнил себя уникальной и неповторимой частицей мироздания?

Ответом на этот вопрос для меня стала книга Галины Булатовой «Я, Бог, любовь и око». Соедините первые буквы этих слов — и получите яблоко — крепкое, спелое яблоко на родословном древе, яблоко, отрицающее саму возможность изолированного существования человека в мире, яблоко сакрального смысла слова — самой его сердцевины.

Каждая прочитанная страница книги оставляет после себя неповторимый ореол царственности и особенного, не выставляющего себя напоказ благородства. О чём бы ни писала Галина, она всегда остаётся одной из немногих, «помнящих родство» с уходящим, прошедшим, со своими корнями, поэтому её творчество нетождественно своей эпохе и вбирает в себя опыт столетий. Тут и предания старины с их неповторимым национальным колоритом, и цветаевская безразмерность, и сама жизнь, каждое проявление которой осмысливается автором как естественное продолжение собственного бытия:

О этот дождь, о этот гром,
и золотая круглость сена,
и перекат весёлой пены
у теплохода за бортом;
Луны смешная воркотня,
четвёртый спас, таённость пенья,
и жизнь простая, как репейник, —
всё это я.
Люби меня.

Ощущение себя одним из звеньев бесконечной цепи поколений — разве не об этом книги великого Айтматова, Распутина, Астафьева? Галина поэтически наследует их традицию, одновременно собирая и бережно нанизывая друг на друга драгоценные жемчужины цветаевского

слова. Любовь к Марине Ивановне — это тоже не случайность, поскольку здесь, помимо любви к истинно высокой поэзии, присутствует и географическая составляющая (последние дни жизни Цветаева провела в Елабуге, и особая атмосфера этого места не могла не повлиять на человека пишущего, тонко чувствующего).

Где он, Серебряный чародей?
Только мелькнула пята его.
Я обронила даму червей,
Он обронил Цветаеву…

Будто на старом половике,
Выцвели, стёрлись цвета его.
А на верёвочном пояске
Красная нить — Цветаева…

Какой удивительный дар — подбирать лучшее из того, что оброне-но эпохой, а потом лёгким царственным жестом «затыкать за поясок» бесценную находку и «присваивать» её себе — в самом хорошем смысле этого слова.

Поэзия Булатовой невероятно многослойна и многопланова, в ней сочетается на первый взгляд несочетаемое. Как-то, беседуя с поэтом Романом Смирновым, я услышала от него такой отзыв о стихах Галины: «Почти языческая самобытность сочетается у неё с достижениями и опытом цивилизации, которые, как бы извиняясь, садятся на краешек строфы…».

Поразительно точное наблюдение, если вдуматься. Нельзя создать такое поэтическое великолепие без мощной связи со своими корнями — это всё оттуда, от далёких предков. Галина не говорит — глаголет. И пространство её генетической памяти необъятно — оно простирается от собственной родословной до вековых литературных традиций, обращающих читателя, например, к мудрости великого Омара Хайяма. Именно о нём невольно вспоминаешь, когда читаешь рубаи Алексея Гаджиева в переводах Булатовой:

Польза — в длинной верёвке, а речи твои
С изобилием слов без нужды утаи.
Чем пустые слова на бессчётных страницах —
Лучше мудрость в четыре строки рубаи.

И всё же поэзия Галины звучит современно, в контексте своей эпохи. Как бы далеко ни убегала поэтическая мысль — она неминуемо

обращена к настоящему, за которое поэтесса благодарит семью, своё ближайшее окружение.

Это чувство гордости, осознания причастности к общей судьбе рода иногда превращает стихи Булатовой в настоящий поэтический эпос. Сама Галина одно из таких своих произведений определила как отрывок из ненаписанной поэмы:

Роду я — Булатовых, племени — волжанского.
Бородатый прадед мой, свет Степан Михайлович,
Пел в церквушке регентом, сельским был учителем.
Нажили с супругою Ольгою Даниловной
Машеньку, Владимира, к девятьсот десятому
Петю — сына среднего, Алексея, Ванечку.

Сгинули родители в страшные двадцатые.
Потерялись младшие за судьбой детдомовской.
Петенька помыкался, да годков прибавивши,
В маслобойню сунулся — не задаром хлеба есть
У сестрицы Машеньки. Муж её из бондарей —
С ним на пару ладили лодки, бочки с кадками.

Однако царственность стиха определяется не только величием замысла, но и умением найти достойную форму его воплощения. Читая сборник «Я, Бог, любовь и око», невольно вспоминаешь «Камеи» Теофиля Готье. Стихи Галины Булатовой поражают такой же яркостью, отточенностью слога и стиля. Каждое произведение автор пишет — как будто ныряет за жемчужиной на дно океана и неизменно приходит с богатым уловом.

Мало кто способен с таким трепетом и внутренней сакральной дрожью перед словом донести до читателя его исконный смысл, «не расплескав по дороге ни капли». А всё потому, что поэтесса «отыскала первослово / у стен макарьевского храма» и ощутила единение с миром, эпохой, своей страной, смело «взойдя на подмостки строфы». Она — одна из тех немногих счастливых, кто сумел войти в запретный сад поэзии и «познать яблоко свежего смысла». Стоит ли упоминать о том, что яблоко оказалось молодильным и даровало сорвавшему его бессмертие и неиссякаемую молодость?

В каждой булатовской строке, трепещущей, звучащей, влекущей за собой то колокольным звоном родных церквей, то причудливыми мотивами заморских стран — энергия и мощь самой жизни, и невероятная тяга к этой жизни.

А главное, что насыщает и обогащает поэзию Галины, — любовь, средоточие её вселенной, движущая сила, энергоисточник для всего окружающего — оттого оживают и одухотворяются все вещи, улицы, дома, города. В конечном итоге весь мир становится живым существом — мыслящим, страдающим, сопереживающим всем, кто его населяет.

Поэтесса не может и не хочет говорить «о мелком, преходящем» — даже предметы быта, являясь естественным продолжением сакрализованного пространства, вне которого её лирическая героиня не существует, невольно становятся участниками какого-то мистического сценария, где всё имеет особый смысл, где невозможно провести границу между личным и вселенски значимым. Утрата любви для поэта сродни мировому катаклизму, поэтому даже стены дома, «на глазах которых» произошла трагедия, несут на себе печать страдания, становятся предельно антропоморфизированными, обретают своё лицо.

По-метерлинковски проникая в душу вещей, Галина создаёт динамическую картину мира, демонстрируя чудеса мифотворчества. В её «краю тазов и царстве безутюжья», где идёт «перекличка трещин потолка», а комоды готовят заговоры, происходит беда, потому что любимый, «выходя из дома, забыл обнять…». Казалось бы, мелочь, но из-за неё всё вокруг наполняется сиротством и страданием, а дом, чьё «горло» сжали стены, искажается в гримасе предсмертной агонии, но последним усилием воли открывает форточку наощупь и пытается найти ответы на вопросы в томике стихов Кибирова.

Не менее масштабной, одухотворённой кажется на этом фоне и проза Галины Булатовой. Прежде всего, она поражает тематическим многообразием: здесь и автобиография, и эпистолярное наследие, и эссе о творчестве других авторов, и проникновенные путевые заметки. Но к какому бы жанру ни обращалась Галина — она остаётся верна себе, своему особому настроению, присущему, вероятно, всем творческим людям, видящим чуть больше, чем остальные. Везде присутствует ощущение сопричастности чему-то великому, способному умело маскироваться в земные обличия. Это уже упоминавшееся чувство гордости — от осознания принадлежности своему роду, стране, городу, дому, людям, в нём живущим, и т. д. Даже в незатейливой переписке юных сестёр ощущается трепетная нотка священнодействия при общении двух близких (не только по крови, но и по духу) людей: «Здравствуй, Наталья свет Ивановна!!! Как я по тебе соскучилась…» В этом отчасти шутливо-ироническом, отчасти уважительном обращении присутствует главное — искренность и чистота помыслов. Ничего напускного или нарочито-необходимого. Письма своим близким автор пишет не из чувства долга, а из чувства глубокой душевной (даже духовной) потребности.

Галина Булатова — творец, живущий в единении и абсолютной гармонии с миром и людьми, осознающий, что талант рождается и формируется под воздействием великих людей и событий — даже просто людей и просто событий, из которых, как диковинный ковёр, каждый день создается, ткётся наша личная история.

Историк собственной жизни — так, наверное, можно было бы назвать Галину. И на клубочек её собственной творческой судьбы наматываются нити других судеб, чтобы уже соединиться навсегда — в генетической и культурной памяти. В заметке о Диасе Валееве «Читая великую душу творца» Галина, сама того не ведая, создала теорию людей-спутников, чьё ощутимое или даже незримое присутствие необходимо для собственного роста, для осознания своего индивидуального вектора жизненного и творческого развития. «Было очевидно, что литературно-философское течение, по волнам которого я уже неслась, подарило мне алые паруса в лице Диаса Назиховича и его путеводных книг», — пишет Галина. И в этой фразе — невольное осознание себя бегущей по волнам Ассоль, чьей мечте обязательно суждено сбыться.

Относясь с огромной симпатией и дружелюбием к собратьям по перу, Галина оценивает их не свысока, а с высоты собственного неба, в котором она безошибочно распознаёт птиц своего полёта. И более всего ценит в людях эту непреодолимую небесную тягу («Наиль Ишмухаметов. В поисках неба»).

Прекрасно осознавая, что «порою стихи рождаются на грани запредельных переживаний, изматывающих душу, слепящих глаза», Галина в статье об Эдуарде Учарове говорит о том, что в его стихах ощутима «хрупкость разбивающихся звёзд», подчёркивая тем самым предельную уязвимость всего существа поэта. Путь творца — через муки и страдания, «чтобы стать ближе человечеству» — к такому выводу приходит Булатова, размышляя о том, что голос поэта подобен неуспокоенному колоколу, первозвуку, первокрику.

Этот мучительный поиск первозвука, первослова, первообраза составляет основу творчества и самой Галины. Со словом она обращается невероятно бережно и аккуратно, словно с ребёнком или с хрустальной вазой, оставаясь поэтом даже в литературных заметках: «Стихи скользили с чёрной атласной рубашки — прямо в зал, который ловил их и складывал в сердечные сумки».

Поэтичны и булатовские отзывы о местах, в которых она побывала. Отчётливо ощущается стремление «вочеловечить» каждый объект. Оживающие в воспоминаниях Казань, Ульяновск, Ижевск, Махачкала, Дербент кажутся не городами, а людьми, которые здороваются с тобой, приветливо кивают, ведут куда-то, как опытные экскурсоводы — и ты уже целиком во власти этой урбанистической магии, не в силах ей

сопротивляться. Каждая улочка, дом, квартал, памятник живут своей особенной жизнью — и тот, кто попадает в этот очарованный мир, подобно Аладдину, начинает понимать язык древних мечетей и непременно находит волшебную лампу — только в ней не джинн, а сохранённая память об увиденном и услышанном. С такой любовью, трепетом и восторгом описывает Булатова каждый уголок Адмиралтейской слободы в Казани, что этот уникальный городской пантеизм становится личным достоянием каждого читателя. Город хранит тайны многих веков и цивилизаций: вот «вековая часовня при Адмиралтейской больнице закрыла глаза, сквозь персиковую пудру кирпича просвечивает мёртвая белизна впалых щёк», вот «карта Казани подмигивает Брюсовским глазом», вот «красный бакен долго любезничает с двумя чайками».

Кажется, что силой авторского воображения этот волшебный мир сейчас окажется вокруг тебя и будет шуметь городскими аллеями, кричать голосами базарных зазывал, манить дагестанскими перевалами, горными реками, ещё не изведанными местами.

Галина — искатель прекрасного и хранитель культурной памяти, поэт, в чьём художественном пространстве соединяются волшебное и обыденное, вечное и сиюминутное, бытовое и сакральное. Её творчество — это магия первородного, чистого, родникового слова, которое, подобно мировому древу, упирается корнями в традицию и культуру, но ветвями дорастает до потаённого неба. А в нём, даже оставаясь невидимым для окружающих, всегда живёт Бог — и что-то подсказывает мне, что из всех языков, доступных для понимания простых смертных, он выбрал для себя самый прекрасный, хотя и самый сложный — язык поэзии.

Творящий лирику в эпоху эпоса

Куприянов В. Г. Противоречия: Опыты соединения слов посредством смысла / Предисл. А. Скворцова. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2019. — 560 с.

Читая стихи некоторых поэтов, ощущаешь себя учёным-естествоиспытателем, разглядывающим тонкий художественный замысел сквозь увеличительное стекло микроскопа. Иначе обстоит дело с книгой Вячеслава Куприянова — тут нужен совсем другой прибор для наблюдения, ведь мысли и чувства автора отражают не только личное, но и общечеловеческое, историческое. Да и речь идёт не о маленьком сборнике стихов, а о книге объёмом в 560 страниц. Можно мысленно подержать её в руках и ощутить — действительно весомо. Это накопленный багаж знаний, опыт прожитых лет, помноженный на талант и трудолюбие.

Некоторые исследователи считают куприяновские верлибры архаичными, а между тем из них выросло современное поколение любителей свободного стиха. Правда, никому не удалось добиться такой же масштабности и эпичности мышления. Видимо, время другое.

Сам Вячеслав Куприянов — человек эпохи Ренессанса, Гулливер, которому неловко и неуютно в стране лилипутов. Художественному сознанию таких масштабов тесно в рамках силлабо-тоники, и всё, что оказывается за её границей, умещается на широких полях нерифмованного потока речи.

По утверждению поэта, «проза — речь линейная, прямая, а поэзия — гнутая, вращающаяся, и ей для „витья“ нет необходимости в подпорках рифм». Говоря иными словами, свободный стих даёт больше возможностей в плане выражения сложной и многоуровневой авторской мысли.

Книга весьма необычна в жанровом плане. Её название — «Противоречия» — оправдывает себя от первой до последней строки. Здесь всё, начиная с идеи и заканчивая языковыми приёмами, отражает антиномии нашей жизни: земля и небо, народ и власть, поэзия и проза, безумие, прикрытое рассудительностью, жестокость, кажущаяся благодеянием и т. д.

Автору недостаточно знаний о самом мире — ему важно докопаться до его причин, увидеть явление в генезисе. Многочисленные разделы его книги чем-то напоминают поэтические трактаты из различных областей знаний: это и космогония, и онтогенез, и астрономия, и даже история становления различных экосистем. Это и своеобразная антология русской и мировой истории и культуры. И всё пропущено сквозь призму индивидуального восприятия. В стихах множество отсылок,

реминисценций, аллюзий, опоры на предшествующие источники. Язык аллегоричен и интертекстуален, и читателю необходимо быть очень эрудированным, чтобы правильно «считать» множественные смыслы и подтексты.

Само понятие «куприяновский верлибр» можно рассматривать как литературоведческий термин — настолько уникально оно и вместительно. Если у Шекспира есть венки сонетов, то здесь, по сути, венки верлибров. Нет повторяющейся скрепы-строки, но есть тесная связь в пределах созданных поэтом ассоциативно-смысловых полей. Каждая, отдельно взятая часть книги — микропоэма на определённую тему, а сама она в целом — «энциклопедический словарь», из которого можно получить ответ на любой жизненно важный вопрос. Здесь, как в романе знаменитого испанского просветителя Кеведо, уделяется место всему и всем. Названия верлибров говорят сами за себя: «Стихии стиха», «Время любить», «Даль детства», «Расширяющаяся Вселенная», «Человеческая несправедливость», «Дикий Запад» и т. д. Но в итоге всё сводится к единому источнику — языку. Не случайно первый раздел называется «На языке всех». Это и определяет ключевую тональность авторской мысли:

На языке всех
Я — ты
Мы — вы
Мы молчаливым
Даем Дар речи

Можно сказать, что автор «Противоречий» создал новый поэтический жанр: верлибр-поэму, или даже верлибр-роман. Художественные замыслы подобного масштаба — большая редкость для наших дней.

Удивительно также свойство поэтического стиля Куприянова — его стихи одинаково блестяще выглядят и на русском, и на английском языках. Есть конкретика и действие, как в европейской традиции стихосложения, при этом в наличии сакральность, образность и мелодичность, как в русской:

В том
некогда бывшем мире
была у Одних песня
и ее отняли у них Другие
И тогда сложили Одни
другую песню
и с ней пошли они
на Других

Нарративность и сюжетность сочетаются с характерными приёмами поэтической речи, в числе которых может быть назван лексический повтор, многосоюзие, имперсонализация (Одни/Другие) и т. д.

В то же время поэзия Куприянова глубоко иносказательна — часто по форме она напоминает притчу, так называемый эзопов язык. Наряду с пристрастием автора к классической европейской традиции, это обуславливает жанровое разнообразие книги. Иногда верлибр становится похожим на отрывок из словаря, где объединяются слова разных частей речи, но одного ассоциативно-смыслового поля:

в ароматном цветном словаре растений
есть много имен
для нас
лекарь срывающий изучающий
косарь наступающий берегущий
влюблённый искатель даритель

в целом мире
не понимающий
ничего

Иногда авторские верлибры «имитируют» жанры официально-делового письма, напоминают объяснительную записку или протокол судебного заседания; бывает и так, что текст воспроизводит стилевые особенности исторической летописи. Подобное сходство не делает текст менее поэтичным, и даже подчёркивает иносказательность авторского мышления. Да и можно ли, исключив элемент подражательности, отобразить пустоту и абсурдность «торгующего мира», глупость и недальновидность «зажравшегося» монарха, лицемерие представителей власти:

И. О. однажды приснилось,
что его покинули все подчиненные,
и ему некем руководить,
и ему снится кошмар,
что он в сияющих латах с мечом
идет отвоевывать подчиненных
в параллельных организациях,
которые подчиняются закону
пересечения параллельных…

Весьма оригинален цикл верлибров под названием «Поэтические клипы». Здесь, используя форму причудливой фантасмагории, пугающей мистерии, автор воссоздаёт самые драматичные этапы российской

истории, сопоставляя их с судьбами лучших людей своего времени. Внутренняя энергия и драматизм в сочетании с кинематографизмом — характерная особенность этих стихов:

Маркс переодетый бетховеном
играет аппассионату
ленин с перевязанной щекой
зачарованно слушает восклицает
какой матерый человечище
из сугроба в желтой кофте
красный как марсельеза
появляется …летний маяковский
в ужасе восклицает
ленин!!! жив!!

Важная черта художественной картины мира Вячеслава Куприянова — метаметаморфизм, или метареализм. Ключевой механизм метаметафоры — выведение традиционных понятий в зону конечных областей значений, сопряжение различных мифологических и научных систем, при котором они активно обмениваются свойствами, организуя художественное пространство и время. В книге «Противоречия» центральным является принцип аналогии: всё уподобляется всему, и в итоге создаётся мощная предпосылка для создания альтернативной реальности за пределами общепринятого, допустимого. Так, природные явления Куприянов может истолковывать языком общественно-политического устройства, и наоборот — на факты истории накидывается «экологическая» сеть координат. Поэзия, в силу своей уникальной природы, тоже может быть уподоблена чему угодно:

Возвышенные стихи
проплывают вместе с облаками
не оставляя после себя
даже тени стихов

Сырые стихи
выпадают вместе с дождем
но быстро высыхают
не оставляя следов

Белые стихи
выпадают вместе со снегом
их мало кто различает
на белом снегу

Как это и было заявлено в названии книги, Куприянов показывает своему читателю мир контрастов и противоречий. Он склонен глобализировать малое и минимизировать масштабное, колоссальное. Поэтому земному шару нетрудно погибнуть от бомбы, принятой дворовыми детьми за ёлочную игрушку, а из обычного урока арифметики легко извлекается сама жизнь — полученная путём деления на дружбу плодов и хлеба. В итоге все стихи становятся развёрнутой метафорой уникального содержания, зримым и наглядным образом:

Стихи взлетают в небо как самолеты
они легко витают в облаках
их не задевает молния
их не пугает гром
они не боятся ночи
с ними перекликаются птицы и звезды
их пытаются разглядеть одинокие читатели
но стихи разбиваются вдребезги
снижаясь на белую бумагу

Но верлибры Куприянова хороши ещё и тем, что в них всегда отчётливо слышна авторская интонация. Юмор, ирония, сарказм, скрытые слёзы — то, что всегда стоит за любым поэтическим текстом книги. А более всего это милосердие — к слепому, нередко заблуждающемуся человечеству, к природе, перестающей быть учителем для всех без исключения, к поэту, чей голос нередко становится «гласом вопиющего в пустыне». И кажется, что печаль Вячеслава Куприянова, его невесёлая насмешка — это слёзы Колосса Родосского, чья гигантская статуя возвышается над Эгейским морем в Греции.

Кто знает — возможно, поэт отчасти оплакивает и самого себя. Нелегко автору, наделённому даром эпического сказителя, оставаться при этом лириком, творящим в эпоху эпоса и ежедневно боящимся, что этой эпохе тоже придёт конец:

Каждое утро
Я испытываю тревогу —
Вдруг не раскроется
Голубой парашют неба
И солнце
Грянет оземь
Некому будет собрать
Его золотые кости

Тоска цикад

Пагын С. Просто жизнь. — Кишинёв, 2017. — 128 с.

Поэтический сборник Сергея Пагына называется «Просто жизнь», и вряд ли можно было придумать более удачное название. Здесь читатель не найдёт ни тени морализаторства, ни грамма назидания, ни одного очевидного умозаключения. Это пристальный и благодарный взгляд наблюдателя, для которого любая деталь — неповторимое чудо. При чтении этих стихов возникает ощущение чего-то нерукотворного, потому что автору удаётся говорить со своим читателем языком самой природы. Кажется, он в совершенстве постиг закон созерцания — познать суть явления можно только слившись с ним воедино, потеряв дистанцию между собой и миром. Сам процесс осмысленного речеговорения тут не столь важен — гораздо важнее атмосфера и эффект присутствия, погружающий нас в авторский поток сознания и через него — в акустическое царство жизни. Тут и всплеск воды, и шум деревьев, и капли дождя, а всё вместе это — плавное течение времени.

Особо следует отметить жанровое своеобразие книги — все произведения написаны на стыке верлибра и хойку (хокку). Подобное стилевое смешение оправдано, учитывая, что мы живём в эпоху эклектики, и при этом строгие поэтические каноны силлабо-тоники ограничивали бы свободу автора, для которого гораздо важнее — внутренняя энергия стиха, не подвластная деформации и внешнему воздействию поэтическая материя.

Впрочем, тяготение к верлибру представляется здесь чисто формальным и касается только строфической и ритмической организации текста. Сам автор, избегая данного понятия, заменяет его термином «свободный русский стих».

Черты японской твёрдой формы кажутся более очевидными и логически связанными с общим замыслом книги. Сейчас классический семнадцатисложник фактически перерос в свободную от строгих канонов форму микростиха с характерным для него содержанием и образом автора. У Сергея Пагына этот жанр трансформируется, идёт по пути наращения структуры и смыслов — кажется, что нередко это спаянные между собой, объединённые сквозной темой хойку, внутри которых развёртывается авторская мысль. И при этом главное содержание всегда оказывается за пределами строки:

Вещи у меня на столе
говорят о моем присутствии.

Ваза,
спичечный коробок,
том стихов Мандельштама,
морская раковина
говорят о моем присутствии мне,
беспамятному,
безмолвному.

Хокку, классический смысл которого можно было бы уместить в две строки, дополняется и расширяется авторским комментарием. Из традиционной формы как будто изымается его содержание и преподносится читателю в виде отдельного блюда. Но сохраняется главное, присущее сознанию истинного хайдзина — взгляд человека, открытого миру, постигающего сами явления, а не их причины. Автор — всего лишь странник, в чьей памяти запечатлеваются текущие моменты жизги. Но это не просто наблюдения — это едва уловимые настроения, которые можно назвать прозрениями, просветами бытия.

Для Сергея Пагына хойку — это путь, который он прокладывает между земными деталями и явлениями высшего порядка. Его нить, соединяющая земное и небесное, вечное и временное, безупречна, потому что шов не виден, одно от другого неотделимо. В этом смысле он похож на Конфуция — знаменитого китайского мудреца, для которого любое рутинное занятие превращалось в мистическое ритуализованное действие, своего рода камлание, притягивающее энергию жизни. Каждый день и каждое впечатление дня превращаются в неповторимое чудо, а сознание автора пребывает внутри мифа, где господствует «нерукотворный космос огорода», а «взгляд отца, склонившегося над белым ульем», вызывает у автора чувство невыносимой тревоги. Это подвиг, достойный Метерлинка, — открыть самому себе и своему читателю истинную душу предметов, увидеть в незначимом на первый взгляд явлении всю полноту и красоту бытия, и тем самым привязать его к чему-то вечному, вневременному. Подобный эффект соотносим с японской эстетикой, где есть понятие югэн — «скрытая красота», «таинственная красота». Югэн часто понимается как внерациональное постижение печальной красоты мира и человеческих чувств. Альтернативным можно считать термин «озарение», то, что скрыто под словами, но прямо не называется.

В силу именно такой особенности художественного мышления у автора книги рождаются яркие, необычные образы, метафоры и сравнения:

И все-таки, как сочно бытие!
И дальний гром звучит,
как яблоко в момент надкуса.

Кажется, мы чувствуем, ощущаем на своих зубах хруст этого яблока — мир поэзии оживает, наполняется жизненной энергией, становится материально ощутимым. Такова сила истинного творца — оживлять всё созданное им, поэтому каждый образ срывается, как сочный плод, и оставляет волшебное послевкусие.

Темы, которые затрагивает Сергей Пагын, разнообразны и хорошо понятны каждому читателю: любовь, дружба, земные заботы, мир природы и мир человека. Но в центре авторских раздумий всегда находится мотив жизни и смерти. Мысль о неизбежности конца и связанная с этим тревога весьма ощутимы в книге. Но при этом автору важно понять, какая часть нашего существования выводит человека за пределы земной, ограниченной физической оболочкой ипостаси. Ответ на этот вопрос очевиден: там, где мы начинаем осознавать себя как нечто неотделимое от природы, длящееся в других предметах и объектах, и находится граница перехода от конечного к вневременному. Недискретность бытия — ключ к бессмертию. И только в нашем сознании существуют отдельно друг от друга человек и дерево, трава и облака, утренняя роса и звёзды. Но замыслом всевышнего всё изначально было связано воедино — почти незаметной тончайшей нитью — всё способно изменить форму и перейти из одного состояния в другое. Важно не бояться совершить этот переход, как не боится каждый раз совершать его лирический герой Сергея Пагына:

Помоги мне вцарапаться
в эту мерзлую землю,
гулкую, словно купол пустого храма,
вжиться в этот все уносящий ветер,
заговорить, как боль, снегопад,
в котором умирают время и память.

Помоги мне
остаться.

Это похоже на язык друидов, своеобразный пантеизм, где каждый объект материального мира становится самостоятельным, полноценным героем, будь то огонь в камине или родинка на плече у любимой. И в этом мире многообразных сущностей есть некое созидающее начало, из которого всё рождается и которое может быть названо тишиной. Тишина — как состояние, предшествующее рождению, преображению или творческому акту:

Чистая просветленная тишина,
сулящая преображение

лицу и слову.
По ту сторону тишины —
ветер, музыка, лики…

Отголоски древней формы религиозного сознания и мифологичность авторского мышления выражается также в системе образов. Так, олицетворением вечного, неиссякаемого знания и абсолютного покоя для Пагына является дерево — мудрый друид. Это и нечто противопоставленное изнуряющим человека земным проблемам, источник жизненной силы:

Я так устал от войны
между мужчинами и мужчинами,
между женщинами и женщинами,
между женщиной и мужчиной.
И теперь
я мечтаю стать просто деревом,
растущим
на зеленом холме.

Но, пожалуй, главная черта книги с притягательным названием «Просто жизнь» — это просто жизнь, безграничная любовь к ней. Автор не задумывается о происходящем — он действительно живёт, тщательно смакуя каждое подаренное ему мгновение. Оттого так разнообразны формы его поэтического выражения любви к жизни — иногда это развёрнутое высказывание, зафиксированные чувство и мысль, а чаще всего это короткие заметки на полях — без комментариев к ним. Так писатели или военные корреспонденты, всегда имея под рукой блокнот, записывают свои впечатления. Впечатления, воспоминания, предчувствия — вот что является главным предметом описания в книге. Или же это просто радость — от того, что не требует дополнительных разъяснений:

Теплый пасмурный день октября.
С отцом пилим ветки ореха —
настолько дряхлого,
что вот-вот он свалится на сарай,
Потом латаем мешки,
пахнущие мукой и мышами —
ведь надо привезти кукурузу.
— Ну, и в чем здесь смысл? — спросишь ты.
Просто жизнь.

И всё же есть в этой радости одна щемящая нотка — её можно назвать тоской цикад, грустью, порождённой неуловимостью бытия. Присутствие цикады, этого хрупкого эфемерного создания, мы порой распознаём только по звуку, но его источник кажется бесплотным, нематериальным. Так же и человеческая жизнь для Сергея Пагына — тесно связанная с другими жизнями, она всё же кажется почти вымыслом, всплеском воды или вспышкой пламени. Что остаётся от нас, если даже память недолговечна? Возможно, память вещей:

Когда умрёшь,
не будет ни времени, ни пространства,
и смерти тоже не будет.
Лишь градация света,
бесконечная музыка,
полёт одинокой птицы.

Чёрточки автопортрета

Фамицкий А. О. minimorum. —
М.: Грин Принт, 2020. — 80 с.

Андрей Фамицкий — один из тех поэтов, которые не стремятся быть многословными, информативно избыточными. Его стиль и даже поэтическое кредо — минимализм. Он по-хемингуэевски избирателен и строг по отношению к языку и в этом следует традиции таких авторов, как Сергей Гандлевский, Олег Чухонцев, Феликс Чечик.

Игорь Дуардович, отождествляющий поэтику Фамицкого с традициями журнала «Арион», отмечает в «Вопросах литературы», что «*в поэзии это был так называемый „лаконизм“ или лирическая миниатюра, некий архиживописный жанр, продолжающий модернистскую традицию поэзии и прозы XX века*». Можно, конечно, говорить о влиянии журнальных канонов на стиль конкретного автора — однако, когда «Арион» закрылся, Фамицкий остался верен своему основному принципу — краткость изложения при ёмкости содержания. Как представляется, это не просто дань традиции, а часть художественного мировоззрения. Взять хотя бы книгу «minimorum» (в переводе с латинского означает «минимум») — на чёрном фоне обложки только имя автора и название. Остальное — внутри. Таким подходом к оформлению поэт сразу заявляет о себе и своей позиции. Он не собирается прятаться от своего читателя за красивыми масками и изощрёнными образами. Его слово — родниковая вода, абсолютная чистая и прозрачная, ничем не замутнённая.

Всё, о чём Фамицкий пишет, — чёрточки автопортрета. Изящные, хотя при этом и нередко шитые суровой ниткой, штрихи судьбы человека, выросшего без родителей и научившегося с ранних лет самостоятельности поступков и суждений. Здесь тот самый случай, когда лирический герой и автор практически полностью совпадают. Поэтому всё, о чём написано в этой книге (включая переводы и коротенькие прозаические эссе), является правдой и предельным откровением. При этом совсем не обязательно рассчитывать на сочувствие читателя, да и цели такой нет. Зато есть цель совершенно другая — быть во всём честным, ни капли не лгать, то есть быть истинным поэтом. Достаточно восьми строк, скупых и ничем не приукрашенных — и автопортрет готов, и жизнь, в её самые узловые моменты, описана точно и достоверно:

фамилия отца
и матери могила

всё что осталось от
оставшегося от
не он меня растил
и не она молила
простить и тишина
бесшовный саван шьёт

И всё же одними фактами личной биографии Фамицкий не довольствуется — он мыслит в контексте эпохи или даже межэпохально. Он — носитель масштаба, для которого нет площади. Ему недостаточно самоопределиться в мире современной литературы, поскольку есть иной опыт, заставляющий оценивать и себя и других по гамбургскому счёту. Это опыт великих предшественников — Иванова, Мандельштама, Пастернака, Гумилёва, Ходасевича и т. д. Поэтому стихи, представленные в книге «minimorum», объединяют в себе как минимум две традиции — постакмеизм и постмодерн. С одной стороны — чистота и незамутнённость речи, с другой — обилие интертекста, позволяющего вступить в диалог с предшествующей культурой и осмыслить её по-новому. Поэту необходимо постоянно ощущать себя в духовной связке времён, чтобы мерить собственные творческие усилия вневременной меркой. Вырастающий из лаконичных строк образ Гамлета-Живаго очень ярко характеризует его мировоззрение:

все прожекторы на меня
или прожектора не важно
потому что прошу огня
потому что живу бумажно
потому что ищу века
а на подступах скользко склизко
потому что ты далека
потому что я очень близко

Так свежо и так искренне звучат эти строки, а вот оговорочка в начале, сделанная как бы между прочим, бессознательно, лишний раз выдаёт в авторе человека, скрупулёзно работающего со словом. *«Каждому слову в тексте должно быть строго отведено своё место»* — такую мысль как будто бы хочет донести до нас Фамицкий своим творчеством. И это та грань его поэтического «я», которая добавляет важные штрихи к общему портрету: безусловно, перед нами человек в высшей степени интеллигентный, эрудированный, скромный (об этом можно судить хотя бы потому, что значительная доля книги состоит из переводов текстов других авторов).

Но в тщательном, чуть ли не дотошном, выборе имён современников, которых автор книги считает своими учителями, ещё больше раскрывается его собственная творческая натура, не приемлющая ни малейшей доли фальши, неискренности.

«Поэт должен быть беспощаден к самому себе», — заявляет Фамицкий в одном из своих интервью. И всей своей дальнейшей деятельностью доказывает, что это не просто красивые слова. И его книга — тому подтверждение. С первых страниц явственно ощущается настроение автора — оно тревожное, даже язвительное, на грани с ожесточённостью. И в какой-то момент становится понятно, что ожесточённость эта лишь отчасти связана с какими-то внешними факторами, либо с культурной ситуацией в целом. Автору плохо от неудовлетворённости собственной деятельностью — он непрерывно пребывает в поиске какого-то идеала — «клео, акме и пары строк», которые оправдали бы его присутствие на этой земле. Но нередко всё заканчивается пустыми усилиями, и странствующий Одиссей превращается в беспомощного маленького мальчика, потрясающего игрушечным картонным мечом в борьбе за истину. Отсюда злоба бессилия и бесконечная досада на самого себя, не способного соответствовать масштабам вечности:

поэзия шептала: «к бою»,
и я хватал картонный меч.
я думал, что чего-то стою,
ну, надо ж было в землю лечь.
и вот лежу и в ус не дую —
как есть поэт, ни дать ни взять.
и знаю истину святую,
но не успел её сказать.

Но это самоуничижение и самоирония граничат с перфекционизмом истинного творца, которого не устроит относительно хороший результат — здесь нужно либо всё, либо ничего. Поэтому в числе избранных — Гандлевский, «лучший поэт современности», и поэтому — нелюбовь к любому конкурсному (даже лицейскому) формату: «единственный лонг- и шорт-лист, который стоит принимать в расчёт — список на выбывание». Всё остальное для Фамицкого — игра в песочнице, отношение к жизни и творчеству не имеющая.

Все ли чёрточки автопортрета мы перечислили? Думается, что не все — по крайней мере, следует назвать ещё одну, существенно важную, о которой также пишет в своей рецензии на «minimorum» Ярослав Пичугин. Говоря о разноплановости книги, в которой только два раздела посвящены стихам Фамицкого, а остальные представлены переводами

и эссе, Пичугин отмечает, что это «*своеобразная визитная карточка Андрея, заявляющая, что он не просто поэт, но и переводчик, и культуртрегер*».

Это исключительно ценное наблюдение, поскольку настоящий, большой поэт обречён на вырастание из границ собственного творчества. Он становится более внимательным и чутким к другим голосам, в том числе, к голосам своих талантливых современников. Подвижничество и культуртрегерство в нынешний век являются бесспорным доказательством того факта, что автор состоялся. Причём настолько, что готов оказать помощь другим, не менее талантливым, но менее известным собратьям по перу.

Заключительная часть книги, в которой содержатся четыре небольших эссе Фамицкого, даёт читателю очень ценную информацию о нём. В частности, мы узнаём о близких друзьях и соратниках поэта, о том, почему он уехал в Москву из родного Минска и почему не хотел изначально участвовать ни в каких премиях, включая «Лицей». А в эссе, посвящённом Петербургу, есть указание на редакторскую деятельность Андрея и на его сотрудничество с выдающимися современными поэтами: «По делам Текстуры встречались с Валерием Черешней и Владимиром Гандельсманом».

Каков же итог знакомства с новой книгой двуязычного, русского и белорусского, поэта? Он очевиден: все штрихи к портрету собраны и дают более чем исчерпывающее представление о его обладателе. Это личность значительного масштаба, которой мало границ собственной эпохи и мало поэзии как рода деятельности: важно попутно ещё решать насущные вопросы литературы, культуры и в целом нации. Возможно, сам Андрей, в силу своей скромности, и не согласится с подобным утверждением, но, как говорится, со стороны всегда виднее. Нет сомнений в том, что на «стёклах вечности» останется и его тёплое дыхание, ритм которого уловит вновь прибывший поэт:

подбирается время к твоим часам
хищно смотрит на циферблат
мы вот так же собраны по частям
просыпаешься ночью и сам не рад
запотевшёё стёклышко протереть
а замёрзшее продышать
потому что всё что случится впредь
нужно видеть не хочется продолжать

Шажок минутных стрелок

Ткачук Д. Самосуд: Стихотворения. —
Волгоград: Перископ-Волга, 2022. — 72 с.

У автора этой книги, соединившей в себе традицию и новаторство, явно непростые отношения со временем. С одной стороны, время — главный герой практически каждого стихотворения. Его дыхание, приближение и скоротечность лирический герой Дениса Ткачука ощущает во всём: в стуке колёс поезда или шуме авиационного двигателя, в каждой отдельной судьбе, в повседневных занятиях и событиях исторического масштаба. Человеческая жизнь настолько коротка, что её легко можно уместить в коротенький пробел между датами рождения и смерти, да и само небо, как бы высоко оно ни находилось, всё равно напоминает о земле:

небо — братская могила
и все меньше близких
чьи голоса могут меня в этом
переубедить

С другой стороны, тема, обозначенная в названии поэтического сборника («Самосуд») предполагает отрицание всех временных измерений, поскольку автор определяет значимость человеческой жизни и её ценность не в терминах земного существования, а в категориях вечности, даже если она «цвета ржави». Человек есть не то, чем он является при своём рождении, а то, что останется от него после смерти. В содержании книги, представленной тремя разделами («Бог на верхней полке», «Регулировщик движения облаков» и «Хорунжий»), вскрывается внутренняя полемика между временным и вечным, земным и небесным, смертным и бессмертным. Эти антиномии порождены самой человеческой природой, представляющей собой неделимый сплав духовного и материального. Что же человек, живущий так недолго, должен сделать для того, чтобы не окончательно кануть в забвение? И есть ли в мире что-то, способное продлить его существование и существование его близких? Ключевой онтологический вопрос в целом решается автором традиционно, однако новизна самой книги определяется её жанровым разнообразием, о котором пишет в предисловии Юрий Казарин. «Открытая» и песенная лирика сочетаются у Ткачука с «короткими поэтическими вербализованными озарениями», и эта стилевая разнородность в конечном итоге даёт различные ракурсы в раскрытии темы.

В первом разделе («Бог на верхней полке») автор вполне традиционен. Традиционны здесь и обусловленные литературной преемственностью образы скоротечного времени (движущийся поезд, улетающие на юг птицы, опустевший дом, кладбищенские кресты, стрелки циферблата), и элегические мотивы, и ностальгическая интонация, связанная с непрерывным ощущением утраты:

Шёпот и перестуки,
белый песок, руда,
жизни моей разлуки —
разные города.

Тлеющий свет плацкарта,
гул самолётных дюз,
не отмечай на карте —
я туда не вернусь…

Берущие за душу, понятные каждому строки как будто сами ложатся на музыку, но и в них уже ощущается поиск иных путей и иных форм высказывания, тяготение к инореальности и экзистенциальному началу творчества. Само по себе это уже означает выход за пределы очевидного, в сторону мифотворчества, где возможно «досотворение иного», близкого по духу времени и пространства:

через иллюминатор,
через оконный лёд
смотрит в меня утрата,
так же, как я в неё.

Доказательством подобной метаморфозы становится стихотворение о троллейбусе, внезапно сошедшем с рельс и устремившемся прямо в небеса, на глазах у восхищённого автора. Тут уже эстетика парадоксального одерживает верх над естественным порядком вещей:

Троллейбус с линии сошёл:
назло дорожной сетке
погнул на Петроградской столб
и вышел за разметку.
<…>
и пролегла по небу вдаль
троллейбусная трасса —
лишь светофор вослед мигал
прозревшим третьим глазом.

Таким образом, читатель подготовлен ко второму разделу книги, где авторский голос становится более уверенным и самостоятельным. Поэзии уже тесно в границах силлабо-тоники, и она пускается в свободное плавание по водам верлибра, создавая пространство для постмодернистских ходов, неожиданных ассоциаций, неявных зон смыслов. И вот уже на смену обычному проводнику в плацкартном вагоне приходит регулировщик движения облаков, и постепенно стираются границы земного и вечного, объединяясь в сакрализованном пространстве универсальных культурных значений, свободных от конкретных привязок и традиционной логики:

есть ли в мире более важная работа,
чем у регулировщика движения облаков?
<…>
машин почти нет
суховей гонит тёплые облака
их тени несутся по асфальту:
внимание стой проезжай

Поэзия, не только воссоздающая, но и пересоздающая мир, становится, говоря словами Юрия Казарина, «духовным поступком». В таком контексте уже возможно искать опорные точки, с помощью которых преодолевается смертная природа человека, уступая дорогу непреходящему, нетленному. Денис Ткачук находит разные способы решения этой проблемы — например, можно осознать себя неким вместилищем, открытым любому знанию о мире, любой идее и форме, одновременно не подчиняясь ни одной из них:

а я состою из пустоты
вонзай в сердце крючки, рыболов
перемкни провода, телефонный мастер
молчи со мной, архивист

Ещё с одним интересным авторским открытием мы сталкиваемся в стихотворении о самолёте, летящем «на высоте десять тысяч триста метров». Оказывается, одним мгновением можно уравновесить вечность, стать неуязвимым. Да и как может быть страшна смерть тому, кто думает не о ней, а о настоящем — просто наслаждается жизнью и её текущим моментом, наполненным прелестными мелочами:

И как бы ни трясло
в воздушных ямах самолёт,

я знаю точно, что бессмертен,
пока размешиваю ложкой
сладкий чай.

И всё же главным эликсиром бессмертия для автора книги «Самосуд» становится творчество — только благодаря этому феномену можно беспрепятственно слушать, как читает стихи Николай Гумилев: «с той стороны экрана… / не стесняясь пулевых ноликов / рядом с двумя крестиками».

«Поэт победил человека» — таков основной вывод второго раздела книги. Поэт всегда побеждает человека, а человек всегда «остаётся снаружи», когда «шкаф закрывают на ключ». Потому что всё подлинно важное в нас находится за пределами материального. Пусть это — зыбкая и едва ощутимая, неявная и эфемерная субстанция. Именно она — фундамент духовности, обеспечивающей целостность мира, его «текучесть» и одновременно неизменность.

В заключительной части книги раскрывается ещё одна грань личности автора. Ему как члену Поискового движения России и руководителю архивных работ в Астраханской области доподлинно известно, что такое история рода. Только сохраняя связь со своим прошлым, порой легендарным, можно ощутить себя одним из звеньев непрерывной цепи, по которой духовное знание передаётся из поколения в поколение.

Несколько стихотворений последнего раздела, «Хорунжий», посвящены дальнему родственнику Дениса, младшему уряднику 1-го Астраханского казачьего полка Никите Васильевичу Яненкову. Так совершается ещё один самосуд — сравнение собственной жизни с легендарной историей предка. Повествование ведётся от первого лица, что говорит о глубокой эмоциональной вовлечённости автора в происходящее. Он полностью отождествляет себя со своим героем и смотрит на события его глазами:

…нещадно время: вот уж свергнут царь,
наганы заряжают новой датой…
Ну а пока — далёкий год. Январь.
Стена Кремля. И кровь моя. Не чья-то.

Поэзия Дениса Ткачука, названная Казариным «духовным поступком», со временем может стать и чем-то большим — например, духовным подвигом. Стремление автора определить своё место в жизни, обнаружить в самом себе нечто неподвластное распаду и объединяющее его судьбу со множеством других судеб явно говорит о неравнодушии

и способности воспринимать мир в его подлинной сущности. И пусть каждый шажок минутных стрелок напоминает о скоротечности бытия — наши чувства и мысли никуда не уходят, перетекая в нечто иное, продлеваясь в пространстве и времени, отзываясь в других вещах и объектах:

Деревья
растущие на кладбищах
гладят корнями волосы наших любимых
обнимают за плечи машут ветвями
у деревьев много времени
чтобы сделать то
что не успел
сделать
я

Утомлённая привычность иронии

Давыдов Д. Ненадежный рассказчик. Седьмая книга стихов. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 200 с.

Первая ассоциация, приходящая на ум во время чтения стихов Данилы Давыдова, уводит в сферу культурологии. Все здесь как будто прошито идеями Хёйзинги — нидерландского философа и создателя теории человека играющего. Понимание феномена игры как единственно возможной формы причастности сфере духа дает ключ к разгадке особой интонации «Ненадежного рассказчика». Она иронично-саркастическая и трагическая одновременно, и чем непригляднее правда, которую хочет донести до нас автор, тем больше парадокса и бравады, нарочитых языковых искажений в самой материи текста, доносящего до читателя эту правду.

Алла Горбунова, автор предисловия к книге Давыдова, точно определяет главную черту его художественного метода: это нестабильность, «мерцание между иронией и серьезностью, между обыденностью и метафизикой, как постоянная игра с контекстом — колебание смысла между тем, что находится внутри некоего контекста и вовне него…». Но кажется, что «ненадежность» рассказчика заключается еще и в том, что он намеренно, с усилием пытается выглядеть перед читателем не тем, кем является на самом деле. Поверхностный, непрофессиональный взгляд сразу же смоделирует образ эдакого деклассированного элемента, теоретика-пофигиста, живущего одним днем и глумящегося надо всем на свете, включая самого себя. Кажется, что такой интеллигент-маргинал способен лишь на то, чтобы корявым русским (а по сути поэтическим тарабарским) языком плакаться своему собутыльнику в жилетку по поводу несовершенного устройства мира, в котором отродясь не было гармонии («*двадцать лет прошло зазря / лето вроде октября / денег нет и вряд ли будет / отвратительны все люди*»). Но все это — не более чем видимость, за которой скрываются авторская рефлексия и страх абсолютного небытия, бессмысленности существования, в котором нет ни намека на истину, ни крупицы божественного света.

Вся книга — развернутый эвфемизм, с трудом скрывающий состояние экзистенциального ужаса, обуявшее автора. Ключевая интенция лирического героя Давыдова — чистой воды апокалипсис, переживаемый в текущий момент времени. И чем страшнее стоящий за художественным словом контекст, тем непринужденнее и проще характер повествования. Это не более чем защитная маска — не столько от окружающего

мира, сколько от самого себя, лицом к лицу столкнувшегося с пугающей неизбежностью.

Книга условно поделена на пять смысловых частей, объединенных сквозным мотивом, который может быть обозначен как проблема эволюции. Да, как ни парадоксально, эта тема более всего волнует автора, причем в двух ее основных аспектах: эволюция (точнее, деградация) языка и подлинная суть антропогенеза, в котором человек оказывается чуть ли не низшей ступенью развития.

Автор вступает в полемику с Дарвином, усомнившись в поступательности эволюционного движения, в самой идее, что из низших форм жизни рождаются более совершенные, разумные организмы. Напротив, этот путь регрессивен, и с каждым новым витком истории в поступках и действиях людей, создавших свой язык, наклеивших на явления окружающего мира мертвые знаки языка, остается все меньше логики и здравого смысла:

и все-таки, наверно
я умен и доброжелателен
не похож
на этого вашего кроманьонца

Трагизм человеческого существования — в том, что проблески сознания, выражаемые в способности к речи, не приближают нас к истине, а, возможно, только отдаляют от нее, убивая естественную недискретность мира, насильственно выводя дремлющий разум из состояния блаженного сновидения:

мир лишен имен, из предметов не состоит
у него преимущественно неприглядный вид
он нерасчленен, пока ты, скотина,
не дал имена на все земли, все времена

В итоге получается страшная формула биологической жизни, в которой «*между обезьяной и роботом… прочерк, незаполненная графа*». И этот прочерк — человек, стоящий ниже всех млекопитающих, не способный сравниться с обезьяной или рептилией, чье существование, по крайней мере, неотделимо от природы и не искажает сути вещей. А вот стихослагателю, например, «*требуются слова, но повсюду одна живопись*».

Чего же ожидать от мира, где люди — только «*ящички, передающие код*», и дай бог, если кто-то успеет что-то *«узнать и понять»?* Да и надо ли от него чего-то ожидать? Автор и не пытается это делать — он просто описывает явления в терминах современного языка, используя

стилистику и пластику постмодерна. Речь, нарочито бедная, скупая на образы, «напичканная» смысловыми и речевыми повторами, наглядно, как в пьесах Эжена Ионеско, отражает абсурдность бытия, где пустота многословия уже не в состоянии прикрыть бессодержательность самой жизни. Возможно, поэтому в стихах Давыдова так много движения — простого, механического, сводящегося к примитивным телесным функциям. Плоть гниет и разлагается, мужик кричит под окном, один строй сменяется другим — и наше существование не выходит за пределы раз и навсегда заведенного порядка. Зачем же тогда и в самой поэзии искать тайные смыслы и контексты? Автор как будто призывает читателя этого и не делать, дабы не тратить даром времени:

в моих стихах нету метафизического измерения
нету в моих стихах измерения метафизического нету
нету измерения метафизического в моих стихах

А может, и не читателя уговаривает автор, а себя — чтобы избавиться, хотя бы временно отмахнуться от чего-то неумолимо приближающегося, страшного в своей очевидности. И все же это измерение есть, и главное подтверждение тому — периодически всплывающий интертекст, обнаруживающий в авторе человека глубоко эрудированного, легко оперирующего культурными смыслами, хорошо знакомого, например, с теорией Паскаля, согласно которой человек — порождающий разлад в природе «мыслящий тростник». И вновь хочется согласиться с Аллой Горбуновой, определившей поэтическую стратегию Давыдова как напряжение между двумя полюсами: обыденным, повседневным языком и конечными областями значений, находящимися за пределами собственно языковой системы.

Однако точнее всего свое существование в культуре и языке определил сам автор, вынужденный и бороться с очевидностью, и смиряться с ней, облекая тревожащие его мысли и чувства в «*утомленную привычность иронии*». Не так ли еще до него поступали Свифт, Рабле, Льюис Кэрролл, зашифровавшие самые злободневные мысли в свои чудаковатые и «остраненные» фантасмагории? Ирония — единственный способ борьбы со страхом, и автор «Ненадежного рассказчика» хорошо прочувствовал это на собственном опыте:

здесь
здесь здесь следовало бы перейти к синтезу
но синтеза не будет
будет лишь утомленная привычность иронии
по отношению к тому что нельзя терпеть

Частица Бога

Зиновьев Д. Бозон Хиггса. — М.: Синяя гора, 2024. — 116 с.

«Настоящая поэзия — всегда разговор с Богом». Эта фраза, давно уже ставшая крылатой, не поражает оригинальностью, но интересно, что она пришла мне в голову только после знакомства с новой книгой Дмитрия Зиновьева. Казалось бы, никакого Бога здесь нет и в помине — напротив, автор всячески позиционирует его отсутствие. Но это всего лишь удачная маскировка. Разговор здесь именно о Боге, которого человек потерял, но все еще может найти.

Главная тема и одновременно болевая точка повествования четко обозначена уже в названии, вроде бы совсем не поэтичном, более похожем на научный термин. Бозон Хиггса — это элементарная частица, открытая физиком Питером Уэром Хиггсом. Ею заполнено все пространство, и благодаря ей все прочие элементарные частицы обретают свои массы. *«Частица Бога»* — такое определение бозону Хиггса дал Леон Макс Ледерман.

Сам автор, при личном моём разговоре с ним, утверждал, что никакого изначального замысла у него не было — было всего лишь желание подвести промежуточный итог и написать о жизни лирического героя за 40 лет его существования. Сейчас, по словам Зиновьева, у него появилось больше стихов с более отчётливым обращением к Богу. И всё же божественное начало неизменно присутствует в его творчестве, поскольку для него «*частица Бога — это частица поэзии, которая есть везде*». Именно в этом определении и кроется замысел книги.

А начинается всё как будто бы с пустоты. Реальность в стихах Зиновьева кажется какой-то игрушечной, бутафорской. Одним словом, виртуальной. Она существует, но проходит мимо — как расплывчатый фон суетливой жизни (*«а конкретики нет и в помине»),* как *«череда бесконечных лакун».* Но все же эта пустота не безнадежна. Она устремлена к определённой цели и содержит явный намек на то, что ей может быть что-то противопоставлено. Что-то, стоящее за ней, временно утерянное, но выводящее человеческую жизнь в иное измерение.

Три раздела книги составляют ее внутренний сюжет, позволяют увидеть поступательность авторской мысли, устремленной к поиску божественной частицы. Первая часть — «Актуальный контент» — кажется самой мрачной и безнадежной. Это апокалиптическая картина мира, в котором человек теряет свою целостность, распадаясь на миллион ничтожных мелочей: «*карманы, паспорт, ИНН, военный билет, страховое, маска, телефон*» и т. д. На смену ему приходит *«медийный герой»,*

«цифровой эталон на просторах двоичной вселенной». Поэтический язык здесь становится подобным радиотрансляции. Его имитационная функция очень важна, поскольку поэту важно в процессе творчества писать не о чем-то, а что-то — живописуя, создавать образ декларативного мира, состоящего из отчётов, «сводок с полей» и калейдоскопически сменяющих друг друга событий. При этом транслировать свое состояние на бумаге и одновременно передавать размеренный, однообразный ход суетливой жизни. В самом синтаксическом строе речи, изобилующей однородными членами и многочисленными повторами, ощущается звук и атмосфера пустоты, ее психологическое давление на лирического героя, передающееся и нам:

платежи платежи платежи платежи…
квитанции, бланки, платежки, скажи,
что так и должно быть, и, чтобы понять,
попробуй отсюда слинять

Анжамбеманы и перечисления нарочито удлиняют речь повествователя, выводя ее далеко за пределы традиционного текстового формата, куда-то за линию горизонта, где конечная цель бессмысленного кругового движения окончательно теряется. Этому движению можно противопоставить только отрешенное созерцание знакомых объектов, по-блоковски замыкающих жизнь в границы земных реалий:

Ирина курит, глядя в окно,
мне все равно.
В окне,
во дворе
белеет зима,
колодец, дома.

Но не только Блок появляется на страницах этой книги. Невольно вспоминается и «маленький человек» Пушкина и Гоголя — незаметный винтик, двигающийся «в потоке жизни», спешащий с работы, голодный и уставший, вступающий в незримый диалог с городом и его «официальными лицами». Этот «официоз» подчеркивается и географической организацией текста, где большое бросает вызов малому и где манежное пространство перетекает в лубочный, «невсамделишный» городок:

На выходе заминка, тут у стены толчок
бесплатный, это ж надо, приятный пустячок…
Ну все, ушел…

навстречу мне, где был простор манежный, —
лубочный городок с фонтаном, сказочный, манерный.

И все-таки уже здесь, в дышащей безнадежностью реальности первой части книги, появляется нечто совершенно иное. В непрерывно рокочущее радио, которое по сути есть полный, непроницаемый вакуум, внезапно может прорваться голос истины, как случайная помеха на линии. Первый такой миг внезапного, мистического озарения — в стихотворении, написанном на смерть мамы. Здесь фальшь окружающего мира сменяется искренней, неподдельной интонацией боли, а у пустоты появляется иной подтекст, некий намек на возможность ее замещения чем-то важным, содержательным:

пятый год без тебя и нет ничего больней
нет никакого понятия время лечит
все что не сказано в прошлом в мутном потоке дней
напоминает пустоты сегодняшней речи

То же — в стихотворении, посвященном жене и сыну. «*До меня потихоньку дошло, / вы нужны мне как воздух…*», — признается лирический герой Зиновьева, и тут же, словно пугаясь собственной предельной откровенности, уводит себя в сторону от этого разговора: «*…а впрочем, / будь что будет, чего не пришло, / но придет обязательно, прочерк*».

Второй раздел — «Неформат» — дарит долгожданную смену декораций. Здесь уже другие виды, иные страны и новые ощущения. Здесь становится свободнее и легче дышать. Здесь можно, путешествуя в Средневековье по флорентийским камням, встретить «*Данте в хитоне помятом*», увидеть, как «*звёзды морские лежат на дне*», услышать, как венецианские лодочки «*бьются бортами*».

Вселенная, бывшая до этого бутафорской и плоской, начинает постепенно обретать объемные очертания, выстраивая отношения человека и мира по вертикали. И у самого автора возникает спасительная идея о том, что не все — тлен и суета, что всё же есть «*видимое пространство / и неизменность вещей, / таинство венецианства / суетной жизни людей*».

Но только к стихотворению «Волошинский сентябрь в Коктебеле» душа как будто ненадолго излечивается от ран, ей становится просторней и светлее — она выпрямляется. Здесь пустоту заменяет жизненное и культурное пространство, а на смену времени с его изменчивостью и непостоянством приходит вечность. И не мудрено — вслед за Волошиным приходит Пушкин, совершающий вместе со своими героями путь «*из Феодосии до самого Юрзуфа*»:

русалки и коты на самом деле
являются проезжим иногда…
и жизнь неповторима на прицеле
у времени, и вечности вода
меняет краски…

Откуда ни возьмись, берутся краски, человек перестает быть медийным героем на полях виртуального пространства и становится творцом. И как бы в противовес миру запретов и цифр, перед нами встают *«вечные небесные холсты на тему счастья всевозможных человеков»*.

Оказывается, формула счастья все же возможна — и третий раздел, одноименный с названием книги, дает нам тот искомый элемент человеческой души, ту творческую частицу, которая становится постоянной величиной на фоне наносного хлама цивилизации.

Позволю здесь процитировать себя, вспомнив свой отзыв на книгу Дмитрия, размещённый на задней стороне обложки: «*В стихах Дмитрия Зиновьева уживаются время и безвременье. Наполненная суетой повседневность состоит из постоянно меняющихся картин и новых героев на их фоне. Но автор всё ещё способен вырвать себя из бесконечного круга платежей, падежей, миражей, куар-кодов, новостных лент, выдохнуть и сказать: послушай немного природу, стрижи, пичужки земные по небу снуют и песни поют*».

СМИ, спецслужбы, интернет, маски, мобильные телефоны, двоичные системы, работа, зарплата — все это исчезнет однажды, обнажив человеку его подлинную суть, не привязанную ни ко времени, ни к вещам. Поэтому у автора, преодолевающего эстетику пустоты, всегда найдется повод поговорить с читателем *«о чем-то вечном и бесконечном»*.

Телеграмма Богу

Правиков А. А. Бульдог судьбы. —
М.: Синяя гора, 2024. — 114 с.

Всем хорошо известна история мальчика Кая, которому в глаз и в сердце попала льдинка. Добрый ребенок стал жестоким и равнодушным, потому что увидел жизнь в ином свете — даже самые прекрасные вещи казались ему уродливыми. Как это обычно и бывает в таких случаях, на помощь пришла любовь — слезинка Герды растопила оледеневшее сердце.

Почему я вспомнила эту сказку? Потому что такой же панацеей от жестокости и равнодушия стала для меня новая книга Александра Правикова «Бульдог судьбы». Читая ее, я на физическом уровне ощущала, как сердце мое «оттаивает» и согревается человеческим теплом. А еще я поймала себя на мысли, что фамилия «Правиков» идеально характеризует автора. Его стихи выправляют нравы, распрямляют наши души. На что бы поэт ни взглянул — все, даже самое обыденное и неприглядное, начинает обретать особый смысл и особую прелесть. В том числе и прежде всего — человеческая жизнь. Человек велик даже в своей заурядности, обыденности, в мелочных делах и бытовых проблемах. Эта в чем-то парадоксальная, но все же верная мысль является сквозным мотивом книги:

Отойди от ближнего, и увидишь,
Как сирийский мистик, простое диво:
Эти твари, созданные в любви, ишь
Как они на самом деле красивы.

Альтруистическая и светлая оптика зрения — визитная карточка Александра. Редко в наши дни встретишь подобную человечность. Современные поэты по большей части превозносят себя над окружающими, смотрят на все «надмирным» взглядом. У автора «Бульдога судьбы» этого нет и в помине. Его отличительная черта — здоровая самоирония и абсолютно трезвая, объективная самооценка, основанная на понимании той простой истины, что в мире нет готовых истин. Все зависит лишь от того, с какого ракурса мы смотрим на эту жизнь:

Мой принц, я дома в этой чуши,
Где все идет вперекосяк
И не туда. И будет лучше,

Коль все и дальше будет так.
Ведь я и сам не без помарок,
Я сам кому-то много лет
Непредсказуемый подарок,
Любая хрень в любой момент.

Такой подход изначально снимает психологическую напряженность повествования, ненужную «истерию» по поводу тех или иных событий.

Автор, никогда не теряющий веру в лучшее, понимающий, что «*любая свадьба с привкусом похорон*», а «*любая правда с одной стороны черна*», способен сохранять спокойствие, оптимизм и здоровое чувство юмора даже в самых патовых ситуациях. Да, войны, да, убийства. И вообще «полная жопа». Но это ведь временно — все еще обязательно изменится. Иначе «*чему мы учимся в этой яме*»?

«*Все плохо, но не в этом дело — все будет хорошо в конце*» — таков девиз Правикова. И этой жизненной правде безоговорочно веришь, и «заражаешься» навсегда оптимизмом и альтруизмом.

А еще склонность к оценке жизни с разных ракурсов рождает в сознании поэта ощущение родства со всем и со всеми на свете. Подобное качество правиковской музы уже отметила автор предисловия, поэт и журналист Анна Логвинова, сказав о том, что «*поэт не расталкивает никого в поисках своего места под солнцем… скорее, он пытается найти место для Солнца в этом мире и вообще всех непристроенных куда-нибудь пристроить*».

Это чистая правда. И тому доказательство — хотя бы стихотворение про паучка, ползущего «*из коробки с брусникой*».

Казалось бы, что общего у него может быть с человеком? Да все общее, если вдуматься. Ведь в масштабе земных и небесных координат мир выглядит по-разному, и люди в глазах Бога — те же паучки, которые попали «*из лесу в понедельник*» и ползут себе на работу под небом «*цвета брусники*».

Поэтическая мысль Правикова приобретает поистине пастернаковский размах. В его стихах ощущается такая же стихийность, способность услышать «*вечное*» в шуме тополей, осознать себя «*ни зверем ни травой*», а «*опенком Бога*», вышедшим «*из серой, как снег, земли*». Человек здесь лишен преимуществ быть царем и венцом творения, но при этом ему уделяется достойное место в общей картине мироздания. А кто уж будет в этой картине первым, кто последним — вопрос десятый. Да и есть ли на него ответ, если мир неделим, и каждое его явление — неотъемлемая часть нас самих?

С вами, серые снега, с вами, праздничные лужи.
Ни один на свете стих не сравняется с котом

Или веткой. Может быть, я потом смогу не хуже?
Я надеюсь на потом, я надеюсь на потом…

Если же говорить о литературных отсылах, то далеко не один пастернаковский голос слышится нам в этой книге. Здесь и Пушкин (вероятно, горячо любимый Правиковым), и Тютчев, чей «*мыслящий тростник*» явно сродни опенку Бога. И лучшие представители серебряного века.

В очередной раз соглашусь с Анной Логвиновой, отметившей особое обращение Правикова «*с цитатами и интонациями других поэтов*». Их и правда «*иногда слышишь даже там, где их может быть и нет*». Точнее сказать, они «разбросаны» по всему поэтическому полю книги, и при этом искусно шифруются, облекаясь неповторимой авторской интонацией. В этом смысле тексты «Бульдога судьбы» становятся своеобразным квестом: угадай поэта. И думаю, что читатель искренне радуется, когда угадывает. Так, строка, «*не то, что мнили мы, реальность*», совершенно открыто перекликается с тютчевским «*не то, что мните вы, природа*».

А вот вырастающий из «нового Ариона» Мандельштам, «*продышивающий вовне проталину в стекле морозном*», а вот и Бродский, удачно спрятавшийся в юмористическую «Песню о полной жопе»:

Не выходите на улицу,
Не контактируйте с ней!
Полная жопа, когда с нею споришь,
Становится только полней…

Верный хранитель классической литературной традиции, Правиков еще и постмодернист, чья поэтическая речь многоуровнева и интертекстуальна. На его поэтическом поле осуществляется масштабная перекличка эпох и культур.

А все в конечном итоге сводится к одной простой и очевидной мысли: этот мир спасет любовь и подлинная вера. Поэтому так важно не потерять ее — вопреки всему, иногда даже здравому смыслу. И Правиков верит, и до последнего надеется, что добро все равно победит:

надежда не то что мала, ее просто нет,
но мы сделаем вид из гордости, из ничего.
Не может быть так, что добро победит, и все-таки я за него.

То же самое касается и человеческих отношений. Человек смертен, и в силу этого непреложного обстоятельства любовь тоже не вечна. И семья не вечна, так как в ней «*сначала прибавляешь по одному.*

А дальше что, опять отнимать?». Но лирический герой Правикова категорически не хочет смиряться с подобной истиной и, вторя Маяковскому, бросает вызов самому мирозданию: «*Эй, мироздание, твою мать, я тебе отниму!*». И почему-то искренне верится в то, что мироздание в подобный момент не спит «*положив на лапу с клещами звезд огромное ухо*», а тихо и счастливо улыбается. Ибо каждому даётся по вере его. И должно обязательно быть что-то «*поверх забвенья и смерти, поверх старенья и боли*».

Справедливости ради следует сказать, что упорный оптимизм автора все же имеет диалектическую природу. Подобная точка зрения возникает через осознание трагизма бытия и неизбежности некоторых вещей, с которыми просто надо смириться. Истинная вера спасает положение и приводит к каждодневной потребности обращаться к Богу — даже при понимании того факта, что «*Боже не только мой*».

Но Правиков обращается к нему не как к вседержителю. Скорее, как к другу, всецело разделяющему его убежденность в том, что в людей надо верить, что «*еще немного*» и «*они сумеют*». А более всего вселяет надежду тот факт, что у человека с Богом действительно возможна обратная связь. Бог все видит — и он безусловно будет милосерден. Он не покарает, а будет верить до последнего в то, что человек — его лучшее творение.

И совсем не обязательно писать длинные письма для того, чтобы быть услышанным — длинное письмо долго читать. Иногда достаточно короткой телеграммы, нескольких слов — и они окажутся действеннее любой молитвы, если для тебя, как для автора этой книги, не вера порождается чудом, а чудо возникает из глубокой веры:

Дайте море Мандельштаму,
Пастернаку — огород.
Кто умеет, телеграмму
Дайте Богу — пусть придет.

У кого записан адрес,
Кто припомнит дважды два,
У кого еще остались
Настоящие слова…

Сон в глубоком ноябре

Медведев Г. Нож-бабочка. — М.: Воймега, 2019. — 48 с.

Голос молодого поэта Григория Медведева с каждым днём всё громче слышен в столичных литературных кругах. Присущая этому автору особая интонация с лёгкой экзистенциальной грустинкой близка, наверное, многим представителям поколения, рождённого в восьмидесятые годы, на краю СССР. Но об этом «переходном варианте со всеми вытекающими последствиями» блистательно написала Светлана Михеева в статье «Наблюдатели у руин», где содержится подробный анализ книги Григория «Нож-бабочка».

Нас же в этой книге, дебютной для автора, привлекло нечто иное, а именно концепция мира и времени, в контексте которых обретает себя поэтическое сознание Медведева. Сам образ ножа-бабочки, выбранный для названия сборника, указывает на амбивалентность художественного мировосприятия, в котором хрупкость и невесомость соединяются со стальной жёсткостью, неумолимостью, непреложностью бытия. В образе бабочки видится развёрнутая метафора жизни, лёгкой в начале и страшной в конце:

Лето оклеено смертью с изнанки.
Чем бы поддеть таким? Нож-
бабочка бьётся, вертясь о фаланги,
кожу царапает сплошь.

Счастливая, беззаботная, хотя во многом ответственная пора юности приходит в упадок, а идущие следом за ней зрелость и старость диктуют свои права, напоминают о необратимости бытия — оттого и «список на лето не дочитать никогда».

Всё в поэтическом пространстве Григория Медведева имеет свою наружную и изнаночную сторону. Мир, который кажется таким плотным и осязаемым, сотканным из конкретных деталей и реалий быта, в то же время призрачен и зыбок, беззащитен и неуловим. Возможно, потому, что единственной реальностью этого мира становится воспоминание — ретроспектива в детство. Об этом же упоминает Денис Липатов в своей статье «Осень на паузе», посвящённой книге «Нож-бабочка».

То, о чем пишет Медведев, живо только в его памяти, но какими-то незримыми нитями связано с настоящим — оно мучает, не отпускает, иногда даже требует возмездия. Детские впечатления поэта — модификация заброшенного яблоневого сада Бунина, где всё пронизано ностальгией,

грустью об ушедшем, сожалением по поводу неоправданных надежд и обманутых ожиданий. Григорий Медведев не просто делится с читателем воспоминаниями о прошлом — он всё переживает заново, и прошлое становится для него текущим моментом настоящего. Вот почему на планете его стихов всегда найдётся место для Маленького Принца: детские радости и печали, детское непосредственное восприятие мира, когда любая случайная боль особенно тяжела, но жизнь тем не менее легка и бесконечна, так же свежи и ощутимы, как много лет назад.

Пронзительно в этом смысле стихотворение о смерти второклассника: здесь автор рассказывает об одном из самых ярких впечатлений прошлого, на фоне которого меркнут все прочие воспоминания. Близкое соприкосновение с горем, внезапное осознание новых страшных и непреложных истин становятся для лирического героя Медведева своего рода обрядом инициации, значимым этапом духовного взросления:

…я наконец-то заплакал:
второклассники умирают. Неба и птиц —
многого, многого он не увидит больше…
Долго я, до конца весны, всё думал о нём:
что за сны ему снятся, видит ли он меня?
Но стал забывать, когда наступило лето
с насекомым царством своим и муравейным
братством, с крыжовником, с яблоками такими,
каких у нас не случалось ни до, ни после.

И всё же детство обязательно возьмёт своё — и тяжёлые воспоминания осядут где-то на самом дне души, вытесненные царством вечного лета и нескончаемого удивления. Но так ли уж беззаботно это время? Ответ Григория однозначен: только в юные годы закладывается тот духовный фундамент, на котором впоследствии вырастает личность, человек в высоконравственном смысле этого слова. Из детских лет в нашу взрослую жизнь тянется, становясь вечным наследием, бесценный опыт проб и ошибок. Неизжитые обиды, не до конца искоренённое чувство вины за содеянное, не в полной мере, но всё же отчасти осознанная необходимость быть причастным чему-то великому, важному, до времени скрытому в повседневных мелочах.

А как важно в этот непростой период получать одобрение со стороны — ведь именно оно укрепляет нашу уверенность в собственной состоятельности. Детским победам нужны наблюдатели, и поистине трагедией становится их отсутствие:

Подростковая, в общем-то, зависть, обида,
только зря — не разверзнется клумба,

и герои дворовые из Аида
не восстанут в час твоего триумфа.

Ещё одна значимая амбивалентность поэтического мира Григория Медведева — его удивительный дар быть микроскопически детальным и масштабным одновременно. Он, вечный житель «муравьиной страны» с камерными, дневниковыми листочками в руках, вдруг становится летописцем истории, подобно автору «повести временных лет». Его взгляд — не точка зрения стороннего наблюдателя, лежащего в траве и любующегося полётом шмеля, но мгновенное впечатление канатоходца с камерой в руках. Это взгляд с высоты птичьего полёта, благодаря которому автор одновременно пребывает в двух временных контекстах: частном, сиюминутном, и вечном, обеспечивающем причастность ко всему мирозданию, ко всему духовному опыту человечества.

Действительно, личный опыт Григория Медведева вырастает на мощнейшей культурной почве. Он, «неудельный князь страны своей заплечной», «делящий жизнь на неравные две», пытается найти ответы на важные вопросы то в суровой эпохе княжеских междоусобиц, то в позднем средневековье, то в древней Греции — и время неизменно откликается. Или, может быть, его гул, белый шум просто очень отчётливо распознаётся искушённым слухом поэта.

«Котёнок с улицы Мандельштама», Данте, «блуждающий в сумрачном лесу» воспоминаний, житель «уездной Итаки» — вот кем представляет себя автор, вырастающий из опыта невинных детских игр, где всё, казалось бы, понарошку и только является подготовкой к настоящей жизни. Но в действительности никакой игры нет, а точнее нет той границы, которая отделяла бы ребёнка от взрослого и личный опыт от опыта всего человечества.

Чтобы прорасти мощным злаком, а не остаться худым семенем, Григорий Медведев хранит в своей генетической памяти мудрого ребёнка как непреходящую ценность и главное нравственное мерило собственной жизни.

Интересно также, что двойственность поэтического сознания автора проявляется и в неоднородности его художественного метода. Он умело балансирует между традиционной русской просодией, наследием акмеизма, и постмодерном. Отличительные черты его поэзии — эмоциональная сдержанность, словесный аскетизм, отсутствие избыточных художественных деталей, повествовательность.

Нередко Григорий умещает свою поэтическую мысль в ёмкую, краткую форму, но при этом содержание не спрессовано и даже эпично. В то же время то, что на первый взгляд может показаться простым нарративом (как, например, история об умершем второкласснике), не лишено

у Медведева мощной концептуальной основы. В каждом воспоминании изящно спрятана авторская мысль, каждый образ, подобно нити мойры, одним концом связан с текущим моментом настоящего, а другим уходит в нескончаемую мировую историю.

Так бытописатель прошлого становится летописцем вечного: его стиль полудокументален, фактографичен, но при этом метапоэтичен, ибо любая художественная деталь не случайна и обретает в системе авторских координат особый смысл, отдельное место и звучание.

И можно нисколько не сомневаться в том, что зерно духовности, посаженное в благодатную почву, лишь до времени будет спать «в глубоком ноябре» — вскоре оно обязательно проснётся и даст потрясающие всходы, зачатки которых мы уже видим в творчестве Григория Медведева — поэта земной стихии:

Я сплю в глубоком ноябре
вневременном, бесснежном, черном.
На дне его, внутри, в нутре,
подобно неподвижным зёрнам…

у терпеливого зерна
учусь округлой ровной силе,
пока червива и жирна
земля. И обо мне забыли.

Там, где рождается речь

Комаров А. Нерчь и за́речь: Стихотворения. — М.: ЛитГОСТ, 2022. — 48 с.

Известный критик Ольга Балла отозвалась об Армане Комарове как о поэте, «тончайше чувствующем органику и пластику языка». Небольшая книжечка молодого поэта убедительно доказывает этот тезис одним уже названием. «Нерчь и заречь» — нечто противостоящее языку в его традиционной, номинативной и грамматикализующей функции, сводящее любое речеговорение к шаманизму, камланию, бессвязному бормотанию.

Слово, когда оно ещё не является словом (не-речь), либо перестаёт быть таковым, превратившись в за-речь, обладает мощным энергетическим потенциалом, способностью к бесконечному продуцированию миров, а точнее мира единого и протяжённого в своей недискретности и взаимосвязанности всего со всем. Этот первобытный синкретизм. возвращающий читателя к истокам цивилизации, является и ключевым образом, и принципом композиционной организации, и главной темой книги Армана Комарова.

Как опытный хирург, расщепляющий больные волокна и ткани, сохраняет при этом целостность анатомического строения тела, так и автор книги «Нерчь и заречь», бесконечно экспериментируя с языковой формой, дробя слова на звукосочетания, либо наоборот стягивая фразу в единый и необычный звукокомплекс, не наносит вреда всему речевому организму — напротив, он вдыхает в него новую жизнь, возвращая омертвевшие имена и понятия к их первоисточнику — «исходной тьме первоназваний», выражаясь словами Ольги Баллы. Поиск звуковых первоначал в магическом, заворожённом лесу значений и смыслов — сюжет книги, удивительно цельной по своему замыслу:

За тридевять далей манит меня луна,
Вынимая из памяти имена,
В черные пряди мои серебро вплетая,
Как печаль в мою грудь — в небеса влитая.
Странный зов во снах холодит мне плечи —
Трепет невнятной, полузабытой речи.

Ключевая тема задана, путешествие началось, и читатель не успокоится, пока не пройдёт вместе с автором путь обретения речи и смысла в их глобальном, надмирном воплощении. Если внимательно изучить

все разделы книги — «Трепет речи», «Успеть сказать», «Золото нречи», «Ханаанские воды» — становится очевидной логика движения лирического героя, чей путь включен в контекст культурной мифологемы, воспроизводящей в своих узловых моментах духовную историю человечества и неотделимую от личной истории самого автора. Стихи книги не должны читаться в произвольном порядке, поскольку это — «роман в стихах», продуманный от первого до последнего пункта сюжет о паломнике, идущем «от смерти к лесу», пробирающемся «по слову, по звуку» «из снега в снег, / Из леса в лес, да в лес». В пути этом угадывается поступь средневекового Данте, заблудившегося в лесу грехов, или языческого князя Игоря, который и в своём дерзком поступке не утратил первозданной, тотемной связи с природным и растительным миром.

Думается, что сюжет «Нерчи и заречи» отчасти воспроизводит каноническую модель средневекового текста в сочетании с романом -травелогом, где всегда присутствует мотив дороги, в её не столько географическом, сколько эзотерическом воплощении. Мы не оговорились, говоря о сюжете применительно к сборнику стихов — он здесь присутствует со всей очевидностью, и композиционная структура достаточно чётко выдержана. Здесь есть завязка, кульминация и развязка — конечный пункт духовного путешествия. Нерчь – Заречь — это направление маршрута лирического героя, бегущего, подобно Данте, из «сумрачного леса» словесных заблуждений в лес обретённых заново смыслов и далее — за речь, как за реку. То есть по ту сторону речи. Чтобы совершить этот путь, герой погружает себя в состояние транса, вещего сна, отрешается от собственного «я», пробуждая в себе надмирное, надличностное, универсальное начало:

О, как уйти от смерти к лесу?
И видеть сны, писать слова,
Чтоб, выше кедров, муть-завесу
Пробила Бога голова.

Вполне органичными кажутся здесь и отсыл к Мандельштаму (*«Отравлен хлеб и воздух выпит»*), и упоминание строк поэта-современника Михаила Рантовича *(«Жизнь коротка, длинна дорога…»).* Арман Комаров открыт любому культурному влиянию, откуда бы ни произрастал этот источник. Его художественное сознание лишено конкретных пространственно-временных координат и обретает себя в категориях вечности. Исключительно важно, что постепенное «перемещение» художественного повествования в зону сакральных смыслов, приближение к заветной цели у автора «Нерчи и заречи» воплощено именно на языковом уровне. С каждым новым «шагом» героя речь становится всё

менее внятной, грамматически протяжённой и оформленной — ей на смену приходит неподдающийся традиционной логике шаманский гул, язык мистических заклинаний и, в итоге, лепет младенческой речи — голос человечества на заре его цивилизации. В этом смысле автор перенимает традицию будетлян и дадаистов, но его цель — продемонстрировать не абсурд и деградацию языка, а изначально ему присущее, стихийное природное начало:

Заучить пустоту
Свою ли? Его ли? Ту?
От боли найти бы гу…
Ббы — гул:
Агу-агу, Богу, багу-
Льника лик
Льнул, но сник.

Созданный автором «новояз», где приём умолчания и многочисленные неологизмы лишний раз подчёркивают идею заведомой непроговариваемости, неосознаваемости сакрального, превращает объекты в точки пространственной ориентации, «кирпичики» дихотомически выстроенного мироздания. Здесь город — профанный низ, а то, что находится за его пределами — иная явь, мир в его цельности и неделимости, некогда утраченных людьми:

Перетечь слезой в мокрый снег дорог,
Город-ад широк, но над нами Бо…
Замолчать — молчу,
Не теперь в слова.
Кругопад — лечу,
Снеговерть — нова.
Любовэтом сне — явь иная снит…
Там песок воды — не в реке шумит.

Главным объектом духовного поиска лирического героя Армана Комарова и конечным пунктом духовного странствия становится Ханаан, что абсолютно не случайно. Это одна из модификаций земли обетованной. «Земля Ханаанская» — одно из тех словосочетаний, что часто встречаются в Священном Писании. Там сказано, что Бог Яхве обещал ее «в удел» сынам Израилевым. Но в рамках авторского художественного замысла особенно значим тот факт, что именно Ханаан является родиной алфавита, который произошел от протосинайского письма и впоследствии стал основой греческой и латинской письменности.

Это — колыбель цивилизации и языка, собственно тот протоязык, который сродни и «лепету птичьему», и лесному шуму, и первородному молчанию:

вот по реке плывет пророков кит
и ивы натянули тетиву
и все как в первый день молчит
и как в шестой из камня человечество зовут
вскипают воды ханаана
готовясь к речи обращаясь в речь

в живое слово слишком рано
в иное море перетечь

Так герой, «серый схимник в сонном лесу междометий», превращается в подлинного творца, обретая себя там, где рождается речь, где можно самому обратиться в речь, в стихийное явление, «ветром стать или стать ручьём, / В Ладогу впасть», «из сонной лебеды выползти в себя».

Конечно, Арман Комаров совсем не одинок в своём повиновении «странному зову невнятной, полузабытой речи» — до него на этот зов устремлялись и Цветаева, и Блок, и Мандельштам, и ранее живущие Пушкин и Лермонтов. Но вслед за Юрием Казариным согласимся с тем, что книга «Нерчь и заречь» содержит «наиважнейшие качества, свойства и признаки поэзии», среди которых самые главные — «новизна и свой индивидуально-авторский язык». Без них путь к Заречи был бы поэту заказан:

я буду петь и говорить пока ты
со вдовьим нет не свыкнешься со мной
ну а сейчас луна горда перед восходом
так любит нас так раны бередит
звенит и слезы превращает в воды
годов где Пушкин не убит

Сказать сокровенное слово

Ширшова К. Страшный человек. —
М.: Синяя гора, 2023. — 120 с.

Перечитывая уже неоднократно книгу «Страшный человек», ловлю себя на мысли, что никогда не смогла бы правильно определить возраст её автора, если бы не была знакома с ним лично. Эта поэзия поражает глубиной знания жизни, её тёмных и светлых сторон — той мудростью, которая не вписывается в границы земного существования и заставляет поверить в чудо реинкарнации. Клементина Ширшова — совсем ещё молодая женщина — как будто проживает далеко не первую свою жизнь на этой земле. И там, в своих прежних жизнях, ей суждено было узнать о людях и о себе самой нечто такое, о чём не дано знать другим. Нечто непреклонное и неотвратимое, но исключительно важное — то, о чём невозможно молчать и что должно быть воплощено в творчестве.

А впрочем, можно обойтись и без мистики и просто обратиться к реальным фактам. К своим тридцати годам Клементина прошла через такие суровые испытания, с которыми немногие сталкиваются и под конец своей жизни. Серьёзная болезнь, длительное лечение, операции, пребывание даже не на грани, а за гранью потустороннего мира, когда нет уверенности, что сможешь вернуться обратно, — подобный печальный опыт всегда приводит к преждевременной духовной зрелости, граничащей с прозрением. При этом создатель «Страшного человека» — настоящий борец и потрясающий жизнелюб. Трудно не быть жизнелюбом, когда во всей полноте познал ценность и хрупкость жизни.

Мне кажется, эта книга появилась на свет для того, чтобы дать автору возможность подвести некий промежуточный итог, «отпустить» своё прошлое и обрести себя нового, подлинного. А что для этого требуется? На какое-то время вернуться назад, к уже прожитым страхам, и не побояться посмотреть в глаза своему «страшному человеку», максимально сблизиться с ним — только для того, чтобы он навсегда исчез и уступил дорогу другому, новому и счастливому, человеку. И Клементина добровольно идёт на это испытание, прекрасно осознавая, что *«изучение своей теневой стороны <…> крайне важно, потому что без этого мы не сможем понять, кто мы есть на самом деле…».* Каждое стихотворение — блуждание по тёмным лабиринтам подсознания, где встреча с монстром подстерегает на каждом шагу. Но лирическая героиня не бежит от него в испуге, а напротив — пристально вглядывается в эту «темноту», чтобы запомнить, зафиксировать в памяти и тем самым отстранить от себя — не допустить прорастания монстра в себе:

страшный человек смеётся одним ртом без глаз
страшный человек скажет правду прямо сейчас,
а затем начнёт говорить о чём-то простом
страшный человек обещает решить потом
сообщает одно, думает другое, делает третье
страшный человек тем и страшен, что ты его встретил

В таком же ключе, как мне кажется, написаны многие романы Стивена Кинга, герои которого проникают *«по ту сторону зла»*, не имея возможности избежать встречи с ним. Невольно вспоминается Ральф Робертс, *«вдовец на пенсии»*, чья усиливающаяся бессонница позволяет ему видеть подлинные ауры людей и другие неявные вещи. Героиня Клементины тоже их видит, поэтому её стихи похожи на тайные люки: наступаешь на них двумя ногами, даже не подозревая о том, что каждый такой люк открывает «страшного человека» в одном из его обличий. Страшный человек — это мы, наши тайные мысли и желания. Так, о заведомую ложность заявленной темы «спотыкаешься» в масштабном стихотворении «В ожидании трамвая». Это развёрнутая метафора жизни, проходящей действительно в ожидании… но не трамвая, а катастрофы… Такова человеческая природа — преодолевать рутину существования созерцанием чужой трагедии, даже просто её предчувствием:

все стояли, не замечая
долгожданного приближавшегося трамвая.
общее выражение:
«вот оно!» — написано на их лицах.
утро ярится,
пьяница матерится,
и мороженое растекается по тротуару.

В этом тотальном безумии и жажде кровавых зрелищ вряд ли можно расслышать слова великого Джона Донна, проповедующего истину о том, что чужой беды не бывает и *«колокол всегда звонит по нам…»*. Но автор-то всё прекрасно слышит и видит, и ему нестерпимо страшно от осознания собственной обречённости на то, чтобы жить *«и слышать правду, слышать правду»*, от которой никуда не сбежать — даже в межзвёздную прореху. Практически каждое стихотворение становится

непростым опытом самопознания через проживание экзистенциального ужаса неизбежного, неотвратимого. Одним из механизмов защиты от жизненного негатива для лирической героини Клементины становится смех. Этим смехом, мистическим, потусторонним, даже слегка жутковатым, открывается книга, которую отчасти можно назвать поэтической автобиографией. Стихотворение так и называется — «Веселье». А его поводом становится первая экстренная операция:

перед входом в блок
разделась по-деловому.
оставался только нательный крест.
снимите, попросили меня.
«там он уже не понадобится».
почему-то эта фраза
очень нас рассмешила.
вместе с врачом
мы хохотали так долго,
насколько нам позволяло время,
боль, заполняющая моё тело,
и ситуация, в которой мы находились.

Что и говорить — от подобного веселья кожа покрывается мурашками, но в этой ситуации самое важное — не показать тёмным силам, что ты сдался, проявил слабость. И героиня борется — понимая при этом, что борьба может быть и последней. Но, даже преодолевая боль, страдания, смерть (а может быть, и в силу этого преодоления), она ещё острее начинает ощущать вселенское неблагополучие мира и человека, над которыми нередко довлеют жестокий рок и неблагая, злая энергия. В этом смысле показательно стихотворение «Триптих». С помощью традиционной (для русской и мировой культуры) аллегории рыбака Клементина Ширшова создаёт уникальный текст, представляющий собой двухуровневое мифологическое пространство, в котором земным рыбаком управляет рыбак небесный (причём отнюдь не Господь Бог). «*Пока мы внизу ловим рыбу — наверху ловят нас*» — такова логика авторской мысли:

дрогнул невод
но рука рыбака крепка
хватку рывка удерживает пока
дьявол в зените
тоже тянет, не отпуская
шелестя над морем крыльями ожиданий
и рыбака, и рыбку…

Каково жить с каждодневным ощущением себя добычей, находящейся на крючке у того, кто намного могущественней и сильнее? Это вечная пытка и нескончаемая боль. Оттого героиня книги чувствует себя ещё более одинокой, ища утешение в заботе и любви, которой «осталось мало». Её не может быть много в мире, где всё так хрупко и зыбко, где «*ещё пять лет назад человек пёк тебе куличи, / а теперь его самого сжигают в печи*». Поэтому даже в радости и счастье можно ощутить неумолимое дыхание смерти, её каждодневное приближение. А тем проще испытать это состояние тому, чьё сердце не билось целых четыре минуты…

Испытание болезнью и смертью с предельной остротой пробуждает в авторе книги чувство сострадания — способность к совместному проживанию боли. А если учесть, что всё написанное — самая настоящая исповедь и предельная откровенность, без прикрас и преувеличений — становится ещё более ощутимым и очевидным особый дар поэта, чьё художественное слово не допускает ни грамма лжи и фальши.

Своеобразной художественной вершиной можно назвать поэму «Лидия», посвящённую ушедшей два года назад бабушке Клементины Ширшовой. Той самой бабушке, которая «*водит на все кружки и в школу, сидит с тобой, пока родители деньги зарабатывают*». Уникальность этого посвящения в том, что в нём полностью отсутствует автор. Он просто перевоплощён в своего адресата, растворён в нём. Мы не слышим голоса лирической героини — мы слышим только бабушку, проживаем в коротких репликах всю её жизнь, начиная с ранней молодости и заканчивая смертью. Думается, что текст этот писался тяжело, со слезами на глазах, поскольку в конце и правда очень хочется заплакать. И дело не только в горечи утраты, а ещё и в той особой реалистичности, которая заставляет читателя отречься от самого себя и на мгновение стать действующим субъектом художественного повествования, живым свидетелем происходящего:

90.
— в глазах народ стоит.
люди в белом.
здесь какой-то праздник.
91.
— здравствуй, мама.
я снова могу ходить?

Читать книгу Клементины Ширшовой тяжело — в ней действительно очень много смерти. Но важно понимать, что для самого автора смерть страшна не столько как физический распад, сколько как утрата

человеком своей духовной идентичности, личностной уникальности. Именно эта уникальность является залогом подлинного бессмертия, сохранения памяти о человеке. Что делать, если все люди станут одинаковыми, и мир заполонят пожилые инженеры Николаи Ивановичи? Картина, нарисованная автором «Страшного человека», действительно не для слабонервных:

но вот день подходит к концу
миллионы Николаев Ивановичей
выходят из своих рабочих учреждений
и дружно плетутся к метро
образуя час пик

Думается, что «человек» Клементины Ширшовой — пробирающийся в густой толкотне, избегающий «*вторичности собственной личности*», возвращающийся в себя, «как в заброшенный дом», — не только «страшный», но ещё и платоновский «сокровенный человек», в каждой строке несущий своему читателю сокровенное слово. И это не совсем разговор «от сердца к сердцу» — скорее, это проговаривание себя в слове иносказательном, потаённом, выстраданном всей жизнью и её нередко печальным опытом. Книга стоит того, чтобы её прочесть и «прожить» вместе с автором.

Неспешный свет на языке

Сидельников П. Долгое дыхание. —
М.: Наш современник, 2023. — 54 с.

Настоящая поэзия рождается из тишины, которая сама по себе — уже потенциальный звук. Протозвук, существующий «до всего», стоящий у истоков мира. Поиском таких протозвуков и протосмыслов наполнено творчество молодого воронежского поэта Павла Сидельникова. Она мягка и деликатна — впрочем, как и её создатель. И деликатность здесь следует понимать как трепетное отношение к слову и миру, хрупкость которого автор «Долгого дыхания» ощущает непрестанно, в каждый миг своего существования. Оттого художественное пространство книги всегда выстроено по вертикали, и каждая реплика как будто обращена к Богу как воплощению всеблагой силы, способной уберечь: жизнь — от обыденности, людей — от творящегося вокруг безумия:

так и просишь чего-нибудь
и стоишь на коленях молишься
помоги господи помоги
Господи

птице бескрылой тощей
на земном пути
да и в небе твоём
боже

Кажется, подобную молитву, спонтанную в своей искренности и простоте, Бог не может не услышать. Да и каждое стихотворение Сидельникова звучит как заклинание, как бесконечная просьба о сохранении изначальной целостности мироздания и себя в нём. Парадоксальность этой поэзии в том, что она рождает два ощущения, не столько соположенных, сколько противоположных.

С одной стороны, на всём лежит отпечаток личности автора, его неповторимая индивидуальность, придающая особый смысл всему сказанному. Говоря иными словами, окружающий мир становится только фоном, отдалённой перспективой, а творец-повествователь всегда остаётся на переднем плане. Более того, художественный текст, обычно формирующий образ пространства и времени, здесь формирует образ самого поэта. Он видится мне очень отчётливо: маленький принц, в руках которого еще более маленькая планета. Он закрывает её

ладонями — так прикрывают свечу, стараясь уберечь её слабый огонь от малейшего дуновения. В подобном жесте есть что-то в высшей степени гуманное, милосердное. Что это, если не стремление сохранить хрупкое равновесие добра и зла? И стихи-молитвы становятся одновременно стихами-заповедями. Из экзистенциального страха *«и вот оно убьёт — незаменимых нас»* рождается естественный и такой понятный императив: «*Случайно только не убий…*».

И вот эта удивительная трепетность авторского сердца рождает иное, противоположное свойство его поэзии. Повествователь, находящийся на переднем плане, глазами которого мы видим окружающий мир, в конечном итоге исчезает, не желая осознавать себя как нечто обособленное, герметически замкнутое, видя смысл существования в органичном сосуществовании предметов и явлений, «продлевающихся» друг в друге и друг другом прирастающих. Индивидуальность жертвует собой во имя той «вездесущей световой сущности», которой каждый из нас является изначально, вне своей плотской ипостаси. Поэтому нет ничего удивительного в желании автора вести диалог «*с самим собой и ручкой двери, / пытаясь воплотиться в ней*».

Подобный взгляд на мир перерастает в художественный метод и отражается на уровне языковых приёмов. Здесь есть нечто родственное метареализму с его извечным стремлением к предельным обобщениям, стяжениям разнородных понятий и «*конечным областям значений*».

Так, в творчестве Сидельникова соположение систем и явлений разного порядка вырастает в метаболу («*деревья врастающие в пиксель, / прогалины выключенных сумерек*»), абстрактные явления овеществляются, а в предметах и объектах вскрывается нечто абстрактное. При этом человеческое всегда уподобляется природному, и наоборот. Так рождаются прекрасные в своей самобытности развёрнутые сравнения и метафоры:

Неловкий разговор,
как кузнечик, запрыгнувший в банку,
так крутит свою шарманку:
тринь,
три-и-нь,
три-и-и-нь.
После третьего раза — отключает прибор,
чтобы природная скрипка
пружины собственной не страшилась.

Поэтические метаморфозы поразительны: сравнение разговора с кузнечиком демонстрирует способность автора видеть мир

совершенно не таким, каким его видят окружающие. Так, обычная собака, лежащая на траве, совсем не собака даже, а нечто, олицетворяющее высшую гармонию мира, которую ни в коем случае нельзя нарушать:

не трогайте лежащую собаку в тишине
когда лежит огромная и страшная она
сама трава сама весна сама и тишина

Реверсивное движение авторской художественной мысли, устремлённой к первоистокам и математически неделимым сущностям (собака равнозначна траве и тишине), становится средством избавления от обыденности. Жизнь, даже в её повседневных проявлениях, содержит в себе нечто неочевидное и подлинное: то, что у автора ассоциируется со светом. Свет в его различных ипостасях проходит как сквозной образ-мотив через всю книгу: «*белый мерцающий свет*», «*только свет / белый свет / свет-свет-свет*», «*неспешный свет на языке*». Думается, что именно образ света на языке является особенно важным для автора. Он таит в себе прямой отсыл к творчеству — самому дорогому, что есть в жизни автора. Творчество становится единственным подлинным залогом бессмертия: оно расширяет границы сознания и окружающего пространства, позволяя увидеть в нём неявное, неочевидное. Так, устремляясь внутренним зрением за пределы пейзажа, «*который стёрся и свыкся*», автор видит «*очищенное яблоко спелое*», предвещающее радость слова, и чувствует «два трепещущих крыла» у себя за спиной. Мир очищается от избыточной телесности, превращаясь в тот самый «*фундамент пыльцы*», о котором написала в своей поэтической книге Анна Маркина. Кстати, её книга называется «Осветление», что, конечно, не случайно.

Диалектическое прозревание света сквозь тьму — характерное свойство художественной мысли современных авторов. Мир не такой, каким он кажется поначалу, — просто его надо очистить от ненужных примесей, и волшебное зерно истины проявит себя во всей полноте. Стремление заглянуть за грань зримого в поэзии Сидельникова системно проявляется на языковом уровне. Он намеренно отказывается от конкретных наименований, заменяя их указанием абстрактных, но единственно значимых свойств предметов: «*и в колясочке качала святость странную мою*», «*и за символом каждым таится движение: / и безумие, и одичалость, и крайность*», «*любовь моя / мы созданы / мы созданы / из воздуха*».

Поэзия, являющая собой противоречивое сочетание «беспамятного сердца» и генетической памяти, превращает автора «Долгого дыхания» в философа-буддиста, убеждённого в том, что ничего не может исчезнуть

абсолютно, перерождаясь в нечто иное. В подобном цикле перерождений становится особенно ощутимой протяжённость и недискретность мира, в котором «*тот, кто белый свет до нас покинул, / на этот свет придёт / каким-нибудь зверьком, цветком ли, камнем, / рыбёшкой и грибом. / Вмиг узнаваемым — во всём домашнем, / в обличии земном*».

Хочется отметить ещё одну важную черту поэзии Сидельникова. То, что его голос самобытен, не вызывает никаких сомнений. Но в то же время остаются очевидными культурные корни, из которых эта самобытность вырастает. И это не только серебряный век (в особенности Мандельштам, отсылы к которому очевидны, взять хотя бы «черноголового щегла-недоучку»), но и век золотой:

И жизнь.
И жаль.
И женщина шумела,
как яростный камыш в болоте топком,
где водоросли — это волосы жены
(за образ — получу по морде шлёпком).
А все другие камыши восхищены.

В оригинальную авторскую метафору мастерски запрятаны аллюзии тютчевского «мыслящего тростника», заимствованного, в свою очередь, у Паскаля. Автор, несмотря на свою молодость, уже поэтически искушён и очень эрудирован. Его стихи интертекстуальны и семантически многоплановы.

И вот ещё что хотелось бы добавить. Можно было бы желании придраться к отдельным фразам, образам, эпитетам, используемым Павлом Сидельниковым, но делать этого совершенно не хочется. Просто его поэзия стихийна и спонтанна, как сама природа — образы «выдыхаются» на бумажную поверхность без особенных усилий, и в этом заключена вся их подлинная прелесть. Вспоминаю слова одного знакомого поэта, заметившего что листок неправильной формы гораздо больше трогает и согревает наше сердце, чем симметричная, но холодная снежинка.

Чего же остаётся пожелать автору «Долгого дыхания»? Только этого самого дыхания, которого должно хватить не на краткий миг, а на всю оставшуюся жизнь. А ещё света — «неспешного света на языке», без которого подлинная поэзия существовать не может.

Песня тихая общей любви

Пирогов Н. Дом света. — СПб.: CheBOOKsary, 2021. — 47 с.

Что определяет подлинность поэтического слова? Искренность, способность в каждом образе и в каждой фразе «проговаривать» себя — делиться с миром своей неповторимостью, своим особенным стилем жизни. Всё это присутствует в творчестве Никиты Пирогова — поэта, фотографа, художника, практикующего монаха-буддиста. Книга «Дом стихов» поразительным образом высвечивает все его ипостаси одновременно.

Трудно не согласиться с автором предисловия, Аллой Горбуновой, в том, что поэзию Никиты можно сравнить с экзотической бабочкой. Я бы добавила к этому наблюдению ещё и сравнение с каким-нибудь диковинным растением — не садовым, а дикорастущим, лесным или полевым. Здесь всё особенное, «инаковое», слегка непривычное для нашего вкуса. Всему причиной — чистота и почти детская непосредственность авторской мысли, непринуждённость речи лирического героя, в общем-то не ориентированного на среднестатистического читателя. Его главный адресат — мироздание, всё окружающее, мыслимое как единое целое, как живой организм, способный видеть и слышать, воспринимать обращённую к нему мольбу. В конечном итоге это диалог с Богом, понимаемым как стихийная сила природы, высшая энергия жизни. Безусловно, Никита-поэт и Никита — носитель духовного знания идут здесь рука об руку. Влияние «И Цзин», священной «Книги перемен», одной из старейших книг в мире, и в целом буддийской практики на художественное мировоззрение автора «Дома света» очевидно. На этой же культурной почве вырастает творчество Никиты-художника и Никиты-фотографа.

Бесконечное дарение и благоденствие, обнаружение в человеке его божественного начала, жизнь в единении с миром — вот ключевые идеи жизненной философии Пирогова, проявленные и в стихах, и в картинах, и в фотографиях. Здесь уже нет отдельных видов искусства, как таковых — есть причудливая, эклектичная картина мира, в которой поэзия и танец, живопись и священный обряд, становясь единым целым, транслируют индивидуальный духовный опыт общения автора с человеком и природой. С этих позиций и стоит оценивать «Дом света»:

полотна старого на столе —
память — чаши полной до края;
слепок плеч, торса, волос запах.
предметность тела. красного

вина пятно на матовой ткани
бечёвка, перетягивающая посылку
выстиранные носки, улыбка
теплые руки, открытый взор

шаги неспешные неторопливо
дождь ровный вода нагая
вопрос поставленный без уловки
и жизнь такая

Жанровые границы текста как будто размыты. Он не просто фотографичен — он ещё и кинематографичен. Помимо локальных цветовых пятен, «предметности тела» и случайных образов здесь есть ещё запахи, звуки шагов, шум дождя, ощущение тёплых рук. Стихотворение напоминает импрессионистскую зарисовку, в которой всё представлено на уровне случайных авторских ассоциаций. Движение само по себе воспринимается как некое духовное усилие — попытка «сбросить» с собственной жизни ненужное, насосное, оставив только подлинную суть: «*дождь ровный воду нагую / вопрос поставленный без уловки*».

«*Красота жизни в её простоте*», — как будто хочет сказать нам автор. Оттого и речь его проста, непринуждённа, свободна от грамматических условностей и строгих языковых канонов. Рифма здесь часто отсутствует — есть только ритм, интонация, передающие течение самой жизни. Учитывая буддийский опыт автора, его причастность к духовным практикам, можно определить его стихи как тексты-медитации, тексты-молитвы, адресованные всем и каждому в отдельности. Стоит ли говорить о том, что все эти молитвы — о мире и счастье, о благополучии духовном, физическом и материальном? Их чтение действительно приводит к состоянию покоя и умиротворения, рождает веру в лучшее:

рис облаков, белесая взвесь чистоты
успокаивающая и дарующая прощение
тем, чьи руки горячие и глаза
смотрящие в глаза ненавидящим
лишь любовью и состраданием
озаряли тьму
хранящую свет
нерожденный
рисовых облаков
небесную песнь

Несмотря на то, что автор никогда не обращается напрямую к читателю, мы как будто ощущаем его метафизическое движение по направлению к нам, его очевидную эмпатию, открытость и готовность к диалогу. Этот диалог — не что иное, как совместное проживание ситуации, вовлечённость в неё. Совместность и соучастие — пожалуй, главные категории поэзии Никиты Пирогова. В этом смысле его стихи похожи на духовные путешествия «по ту сторону» — за грань видимого, в область неочевидного. Как ни парадоксально это прозвучит, но «Дом света» — это приглашение к сокровенному разговору, к мистическому акту духовного обнажения, в результате которого искомый свет и обретается. Каждый соприкоснувшийся с этими текстами достигает просветления.

Невольно вспоминаются слова недавно ушедшего поэта Андрея Таврова о сущности творчества: *«Каждая вещь мира спрашивает человека, кто я? <…> Ответ формирует нас самих и утверждает вещь в ее высшем достоинстве и в бытии, если ей повезет с ответчиком. Кто я? — спрашивает мир художника, святого, наблюдателя, кто я? Помоги мне заново родиться, брат, сестра. Не торопись…»*. Эта эстетика вопрошания ощущается и в книге Никиты Пирогова. Она и начинается с вопроса:

что внутри тебя?
рассвет, канон
что снаружи?
ветер, пейзаж —
перламутровым звоном рассыпались звезды дней
что летит свободно? —
слово, морская гладь
что остается человеку делать? —
петь, танцевать и верить в лучшее

Поразительно, но стихи Никиты, иногда напоминающие живописные полотна, а иногда похожие на заклинания, могут сближаться в том числе и с танцем. Причём танец мыслится как священный ритуал — уже упомянутое совместное действие, всеобщее проживание состояния гармонии и красоты мира. Танец — освобождённая энергия мира, открытие его потаённых ресурсов, направленных на добро и созидание:

давайте же потанцуем
на траве на полу на камне
на мелком песке
давайте же отдавать

Поэзия Никиты Пирогова учит самому простому, которое одновременно и самое сложное — жить полноценно, радуясь каждому

дню, любить бескорыстно, быть открытым по отношению к людям. Многие ли из нас могут похвастать подобными умениями? Боюсь, что нет. Человек, исковерканный цивилизацией, забывает, что значит жить в единстве с природой, со всем миром и другими людьми. Чтобы «выправить душу», надо вернуться к началу — к собственному естеству, которое не ставит границ между «я» и «все остальные». Сделать подобное совсем непросто, но Никита знает, как минимум, два к этому пути: память и способность созерцать. Тема воспоминаний, особенно детских и юношеских, становится одним из ключевых лейтмотивов книги. Только на волнах памяти человек может доплыть до искомой, обетованной земли, способной приблизить к радости «дословесного знания» и дать услышать «ритмы ударов сердца в глубине земли»:

девять балтийских камушков,
осколков гранита
в сердце моем
далеко от родной земли
прорастают свободой памяти

фантомной болью земли
светящейся на закате
ледником и былью,
рыбой, выпрыгивающей из воды;
в радости уходящего дня — фотографией,
находящей выход к себе и миру

Текст преобразуется в арену встречи разных ипостасей творца, и вот уже Никита-поэт протягивает руку Никите-фотографу, потому что их навеки соединил Никита-философ и восточный мудрец, понимающий, что мир, так же, как и мы в нём, целостен и неделим, и постигаем интуитивно. Все виды искусства в какой-то мере олицетворяют высшую интуицию и высшее знание о мире. Будучи философом созерцающим, а не умозаключающим, певцом чувства, а не разума, автор книги «Дом света» иногда уподобляется хайдзину, японскому страннику, воспевающему всё вокруг, стремящемуся постичь скрытую красоту предметов, переживающему моменты «мистических прозрений». Некоторые стихи Никиты очень напоминают японские хойку:

объем воздуха в кронах
пальм и цветущих манго
желтоватое поле тропинок

В трёх строках уместилось целое мироздание — и подтекст здесь гораздо важнее текста. Важен даже не смысл, а ощущение: здесь и блаженство, и пристальный взгляд художника, готового мгновенно запечатлеть увиденное, и состояние, близкое к катарсису.

Пытаясь ухватить самую суть, духовную сердцевину поэзии Никиты, я невольно вспоминаю строки из поэмы английского поэта-романтика Уильяма Вордсворта: «*Всё в хоре гимн любви поёт: / Зверь, птица, мотылёк и плод*». Именно такую «*песню тихую общей любви*» поёт нам Никита Пирогов. Стоит только прислушаться к ней — и двери дома солнца откроются, чтобы, возможно, дать нам ключ к постижению самих себя.

Дорога в свет

Долгарева А. Русский космос: Сборник стихотворений. — М.: СТиХИ, 2019. — 90 с.

Поэтический сборник уже хорошо известного поэта Анны Долгаревой, изданный по итогам конкурса «Заблудившийся трамвай», называется «Русский космос». И в этом своеобразный парадокс, потому что все стихи, которые мы здесь прочитываем, явно вырастают не из воздушной стихии, а скорее из стихий земли и огня. Это ощущается даже на физическом, телесном уровне — орудийный огонь, дымовая завеса, гарь и чад, могилы павших в бою солдат.

Да, эта книга особенная, и оценивать её нужно по-особенному. При всей своей кажущейся декларативности, при всём тяготении к традиционных жанрам молитв и заплачек в рамках преобладающей военной темы она очень личная и даже в чём-то автобиографичная. У героини Долгаревой свои счёты с войной и свой Донбасс, ставший ключевым принципом организации художественного пространства и времени.

В целом образ войны даётся в традиционном ключе, отсылающем к извечной теме поиска героем смысла жизни, когда перед лицом опасности, экстремальной ситуации он внезапно осознаёт экзистенциальный ужас происходящего и неотвратимость зла, но при этом всегда стремится заново воссоздать утраченную целостность мира и духовных связей с ним. Но драматизм усиливается тем обстоятельством, что Анна Долгарева — не сторонний наблюдатель, а свидетель и очевидец страшных событий, проживающий ситуацию изнутри. Будучи сама военным корреспондентом, она знает о смерти и страданиях не понаслышке — поэтому её мир реалистичен и союрреалистичен одновременно. Он населён тенями из прошлого, воспоминаниями о том кратковременном и почти уже невозможном счастье, которое осталось на территории мирного времени, а в реальности было поглощено войной.

Всё пространство книги скроено их двух частей, точнее, из двух состояний мира: без войны и во время войны. Они, в свою очередь, порождают ключевые оппозиции в системе авторского мировидения: любовь и ненависть, свет и тьма, жизнь и небытие. Но и свет условен, наполнен ощущением тревожного, зыбкого ожидания, и жизнь является скорее потенциальной возможностью — увы, не реализованной, а всего лишь предполагаемой. Лирическую героиню Долгаревой повсюду окружают призраки несбывшихся надежд, неоправданных ожиданий — всего того, что должно было случиться, но так и не случилось:

Медленно прохожу через двор, где растёт рябина,
красная — над белым и серым, над детской площадкой.
Я жила здесь лето, и осень, и зиму, я здесь любила,
а теперь не буду. В январском вечере шатко
проступают тени деревьев, призраки жизней
неслучившихся — но могли бы — с нами ли, с кем ли…

Вообще слова «случиться», «происходить» в художественном словаре Долгаревой являются довольно частотными — это языковое воплощение неизбывной потребности осуществления, овеществления жизни, наполнения её подлинным содержанием. Вопреки тому, что сюжетная основа книги — история только зарождающейся любви на грани катастрофы. Она ещё не дала ростки, не укрепилась в почве, даже не в полной мере осознала саму себя, но уже была растоптана, уничтожена внешней неблагой силой. Герои «русского космоса» — молодые люди, безумно влюблённые и бездумно счастливые — часто не подозревают о том, что обречены, что их счастью осталось существовать считанные минуты перед началом конца. В такой обречённости есть особая пронзительность и экзистенциальная глубина, восходящая к строкам Цветаевой «Послушайте! — Ещё меня любите / За то, что я умру». Прямое столкновение с бедой, осознание хрупкости чьей-то, дорогой тебе жизни, бесконечный страх за неё делают чувства острее, а подлинные человеческие ценности очевиднее:

Я так боюсь поссориться с тобой — чтоб это не было последним разговором. Идёт весна, она идёт, как бой, по городам, по красным светофорам. И мы с тобой — мы происходим в ней, но происходим как бы вопреки огромной, обступающей войне, невероятным приступам тоски.

Это откровение уже не девочки, а преждевременно умудрённой жизнью женщины, которая точно знает, что позже, «когда в этот город ворвутся танки, / они намотают на гусеницы наши тени». Мир лирической героини Анны Долгаревой страшен своей духовной неблагоустроенностью и незащищённостью: он зыбок, нереален, наполнен ощущением обездоленности, бесприютности, бездомности — той самой цветаевской бездомности, девизом которой являются строки «всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст». «Растянуло меня по бывшей моей отчизне, остатки сердца врастают в землю», — признаётся героиня данной книги, фактически вторя своей гениальной предшественнице. И ставший символическим образ рябины — зыбкой привязки к родине — объединяет в общую литературную традицию два авторских голоса.

Но, в отличие от Цветаевой, Анна Долгарева отчётливо понимает, что одной рябины ей недостаточно, чтобы восстановить по крупицам утраченный «русский космос» — глубоко личный, необходимый для духовной самоидентификации. Она ищет его во всём и повсюду. Даже в грозных орудиях войны, отрицая первичность природы зла, героиня находит некий светлый праобраз, трогательный и лишённый угрозы для человечества:

Завернувшись в чехол от дождя,
спит боевая машина пехоты,
посапывает дулом крупнокалиберного пулемёта…
снится ей, что она паровозик детский,
возит в парке детей по кругу,
и страшно ей, что смерть наступает с юга,
и скоро играть будет не с кем.

Предметы очеловечиваются, наполняются внутренним содержанием — и вместе с ними оживает, обретает утраченную силу мир героини. Она, «не узнающая к осени дом свой и тело», всё же хорошо знает, из каких потаённых духовных резервов можно извлечь живую и мёртвую воду, чтобы излечить плоть и восстановить духовную целостность своего «я»: это любовь близких и к близким, светлые воспоминания детства, ощущение родного дома.

В минуты крайнего отчаяния героиня совершает регрессивное движение к себе прежней — той девочке, которая где-то, в ином измерении, всё ещё бежит «сквозь кукурузное поле» с пятнами арбузного сока на футболке и кричит в надежде быть услышанной: «мама, возьми меня в руки, укрой меня, обогрей». И только в такие моменты становится понятно, что спасает мир от окончательной гибели и что делает нас бессмертными. Любовь — так просто и очевидно. Эту любовь — от конкретного, чувственного, плотского влечения, именуемого эросом, до любви подлинно космической, христианской, милосердной, называемой агапе — героиня Ани Долгаревой тоже забирает из своего детства, как наследство, доставшееся от матери. И вот она уже сама мать, оплакивающая своих сыновей, и уже погибших и ныне живущих, желающая лишь одного — защитить, оградить, уберечь от зла всех, живущих на этой земле:

Господи, усыновить бы. Вот всех бы, всех.
Стать бы большой, до неба, и чтоб руками
всех заслонить.

Так плач постепенно превращается в молитву, а отношения с миром по горизонтали сменяются духовной вертикалью — обращением к богу. Помещённый в конце книги диптих о Марии, способной оживить своей безграничной любовью мёртвое дитя и заставить замолчать голоса ада, звучит мощным аккордом, в котором слышится: «ибо сильна, как смерть, любовь». Но это не так — любовь сильнее смерти, потому что она дарует бессмертие.

Так что же всё-таки такое этот русский космос? А русский космос — это всё то, что противостоит разрушительному бездуховному хаосу, всё, благодаря чему человеку удаётся сохранить свою подлинную, чистую, не поддающуюся тлению природу. В этом смысле у книги идеальная композиция — она космосом начинается и космосом заканчивается. Причём образы вечного юного Гагарина и пресловутых Белки и Стрелки в завершении книги только внешне декларативны — ожидания читателя нарочито обманываются очевидностью. На самом деле, в такой закольцованности поэтического сюжета заложен огромный смысл: ведь речь идёт о преемственности вечных жизненных ценностей. А та истина, которую однажды открыл для себя космонавт Юра *(«нет никакого разложения с гнилостным вкусом, / нет внутри человека угасания никакого, / а только мороженое на площади на руках у папы, / запах травы да горячей железной подковы»)* становится достоянием пацана на детской площадке, который «по ракете лезет, сдирая кожу».

Значит, ничто и никогда — ни величайшие человеческие бедствия, ни злоба, ни ненависть — не смогут остановить вечно вращающееся колесо жизненных перерождений и преградить человечеству дорогу в свет.

Небо — это крышка чемодана

Шевченко Г. Хохлома, берёзы и абсурд: Книга стихотворений. — М.: Литературный клуб «Классики XXI века», 2023.— 104 с.

Поэтический мир Ганны Шевченко всегда узнаваем. У него есть своё лицо, свой характер и особая атмосфера. На первый взгляд он кажется компактным, камерным, подчинённым единому и на долгие годы установленному распорядку. Это герметически замкнутое пространство, внутри которого наблюдается некая цикличность, повторяемость явлений и каждодневно совершается один и тот же ритуал — выход из дома, переход через дорогу, ожидание городского транспорта, поездка на работу и обратно.

Впрочем, название вышедшей в 2023 году книги стихов Ганны наводит на мысль, что не всё здесь так просто. «Хохлома, берёзы и абсурд» — так может звучать ответ на вопрос какой-нибудь анкеты. Вопрос, например, такого содержания: «С какими тремя словами ассоциируется у вас Россия?». Одноимённый с названием книги поэтический текст подтверждает подобные догадки *(«Я обожаю матушку-Россию / за хохлому, березы и абсурд»)*. Это задаёт определённый тон повествования, формирует особую оптику зрения — слегка ироничную и несколько остранённую.

Только на первый взгляд картинка, нарисованная автором, кажется обыденной и даже заурядной. Стихотворение, открывающее книгу, показывает привычную среду обитания лирической героини — маленький шахтёрский городок или посёлок городского типа, в котором живут простые рабочие, обременённые повседневными заботами:

Похож на земли феодала
в царапинах неровных пашен
мирок, в котором я рождалась,
из грязи, пыли и ромашек.
Недолгий дождь, остатки лета,
вода, ползущая с отката,
сквозняк и проволока света
в холодном брюхе комбината.

Но постепенно перед глазами читателя начинает открываться совсем иная перспектива, уводящая далеко за пределы земных координат. Взгляд автора надмирен и способен сделать обычную будничную

зарисовку фрагментом общей картины мироздания. Предельная внимательность к деталям никак не отменяет сакральности происходящего. Мирок, рождаемый «*из грязи, пыли и ромашек*», явно сродни поэтическому сору Ахматовой. Подлинно возвышенное вырастает из земного, неприметного — как будто говорит нам и Ганна Шевченко, превращая собственную биографию в индивидуальную космогонию:

Тот мир далек и многоцветен,
осыпан росами тумана —
все это я — и степь, и ветер,
и шахта с запахом тимьяна.

В таком же контексте предстаёт перед нами жизнь рядового шахтёра, чьё возвращение домой подобно бегству легендарного князя Игоря из половецкого плена. По ходу движения героя любой географический объект становится не просто конкретной точкой пространственной ориентации, но и неким духовным ориентиром, вписанным в мифологическую модель мироздания:

Простерлось справа поле пыльное,
а слева — балка слюдяная,
и небо грубое, двужильное,
светлеет, звезды пеленая.
Шахтер — основа мироздания.
И террикон, как черепаха,
Застыл в режиме ожидания
за остановкой Красный Пахарь.

Так своеобразно решается в книге проблема «маленького человека», чья жизнь по сравнению с жизнью вселенной кажется ничтожной соринкой, ничего не значащей пылью. Героиня Шевченко категорически не согласна с подобной философией. Иронически позиционируя себя как одну «*из неприметных, бесполезных, / что проживают на планете*», она самим своим поэтическим существованием опровергает тезис: «*сегодня ценность человека / не больше стоимости мыши*». Напротив, каждый обыватель (в значении личности, обживающей свою персональную ойкумену) должен мыслиться как отдельно взятая планета, уникальная и неповторимая. Возможно, именно таким подходом объясняется интересная художественная особенность книги: конкретное, бытовое здесь нередко одухотворяется, возвеличивается до уровня абстрактного, а возвышенное овеществляется — как будто приспосабливается к человеческим нуждам и потребностям. Вообще

для поэзии Шевченко очень характерно, что не человек приспосабливается к мирозданию, а оно к нему, принимая форму комфортного, близкого ему мира, становясь неотъемлемой частью его личности:

я придумала пространство
для удобства и души,
и теперь мое гражданство
населяет камыши,

и теперь в морозной пасти
жмет на скорость снегоход.
Кто там звезды копипастит
в наш районный небосвод?

Универсум, снизошедший до уровня частной жизни — это гуманность, ранее не наблюдавшаяся ни у одного из классиков русской литературы. У лирического героя Тютчева есть страх перед обнажённой ночной бездной, в поэзии Маяковского и Пастернака нередко проскальзывает мысль о том, что «вселенная — место глухое» и, стало быть, невосприимчиво к мольбам и онтологическим запросам человека. Зато поэзия Ганны Шевченко привлекательна образом родного, одомашненного космоса, приручённого хозяином, способного вести с ним диалог *(«Я сообщаю космосу: „Алло, / сегодня нас снегами замело…“ / Мне космос отвечает: „Ну и пусть, / что может быть прекраснее, чем грусть…“»).*

Камерный мир книги «Хохлома, берёзы и абсурд» выстраивается по законам поэтического слова, одухотворяется им. Для героини в первую очередь важна её творческая ипостась, поэтому своё индивидуальное пространство она наполняет литературными реалиями и значимыми культурными аллюзиями. Так сатирическая зарисовка превращается в аллегорическую картину в духе шагаловских полотен:

Был лес похож на творчество Шагала,
вдали визжала электропила,
я вдоль акаций медленно шагала
и воду минеральную пила.
Земля и небо сделались контрастны,
я не забуду этого вовек —
нечесаный, суровый, сине-красный,
мне перекрыл дорогу человек…

Пространство творческого абсурда — единственно приемлемая для автора форма существования. Её она противопоставляет абсурду реальной

жизни, в которой возможны войны, катаклизмы, запреты и предписания. Всё это временное, наносное, разрушающее естественную гармонию мира. Истину же следует искать среди бессмертных смыслов и значений, в царстве абсолютной, ничем не ограниченной свободы. По мысли Шевченко, пространство, окружающее нас, должно созидаться по законам красоты, что равнозначно законам поэтического слова:

Дни не размножаются в неволе,
только лишь становятся сутулей,
а вчерашний день упал за поле,
словно сняли снайперскою пулей.
<…>
Но уже, непасмурный и броский,
взят всевышним снайпером на мушку.
Посмотри, как в небе светит Бродский —
солнце в рыжеватых конопушках.

Но даже в большей степени, чем Бродский, поэтическим миром Ганны Шевченко правит Александр Блок. Кажется, что именно у Блока заимствованы циклически замкнутые пространство и время, и этот изо дня в день повторяемый маршрут, каждый пункт которого навеки вписан в общую картину мироздания. Это настоящий метаурбанизм, в контексте которого реальные географические объекты *(«русло тротуара», «три берёзы старого бульвара», «угол парка», «старый тополь»)* перестают быть тождественными сами себе, превращаясь в многоуровневые символы и отсылая нас к первоисточнику:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.

Однако в стихах Ганны Шевченко гораздо больше надежды. Движение её лирической героини поступательно. Оно способно преодолеть инертность цикличности и выйти к новым горизонтам. Даже если они находятся за пределами земного существования — это всё равно путь к свету, путь *«к ветрам дорогой кольцевою»,* избавление от *«тоски души по выходам из тела»*. Эта поэзия способна даже отчаявшуюся душу примирить с жизнью в её самых неприглядных, бытовых проявлениях, посмотреть на вещи глазами творца — «арендатора нездешних земель». Для него смысл жизни заключается в том, чтобы идти, *«преодолевая линию убожества»* и находя даже в самых ничтожных мелочах повод для творчества:

В помутневшем замкнутом и хмуром
воздухе синицы ни одной —
как же одиноко этим утром
рядом с переходом в выходной.

Только тапки с шелковым халатом,
туфли и короткий кардиган —
город, как предсказывал Довлатов,
поместился в старый чемодан.

И поймёшь негадано-нежданно —
облака откроются вот-вот,
небо — это крышка чемодана,
что несёт к вокзалу пешеход.

Неудавшаяся тишина

Гундарин М. Непоправимый день. — М.: Синяя гора, 2024. — 116 с.

Новая книга Михаила Гундарина «Непоправимый день» сразу же отсылает к творчеству Евгения Рейна. В частности, к его поэтическому сборнику с одноименным названием, выпущенному в издательстве «Огонек». Очевидного сходства тематики здесь как будто бы нет. Герой Рейна показан на фоне Ленинграда, исторического и культурного — и это особый мир, столь же масштабный, сколь и герметически замкнутый. Но мостик уже проложен, перекличка неизбежна, и то, что виделось монологом, осмысливается как диалог.

Если вдуматься, тональность обеих книг задана ключевой темой — темой воспоминаний и сожалений о неминуемых утратах. Это очень возрастная поэзия, в которой «*опыт, сын ошибок трудных*» дан в том числе и для того, чтобы прийти к неутешительному выводу: «*Так мало пройдено дорог, / Так много сделано ошибок*».

«*Вот и все: я стар и страшен, только никому не должен. / То, что было, все же было. Было, были, был, был, был…*», — с горечью восклицает знаменитый петербургский поэт. Вслед ему начинает отчетливо звучать голос «одного из последних одесских футуристов» Семена Кирсанова: «*Жил-был — я. (Стоит ли об этом?)*».

Книга москвича Гундарина как будто о том же самом. Читать его стихи тяжело — они словно засасывают в воронку безнадеги и «зряшности» жизни. Здесь повсюду властвует зима — осень весьма редкий гость, а лето и весна вовсе не появляются, разве что во снах. Впрочем, время года — здесь категория условная, символическая. Зимним, замороженным является внутренний мир лирического героя — человека, переживающего кризис среднего возраста, мучимого рефлексией по поводу несбывшихся надежд и нереализованных планов. Три раздела книги композиционно выстроены так, чтобы отчетливо прослеживалась личная авторская история, нередко данная на фоне социальных катаклизмов.

Название первого раздела — «Ангел-истребитель» — отсылает к великому фильму Луиса Бунюэля, долгое время запрещенному у нас в стране. Сюжет настолько же аллегоричен, насколько и прост — после роскошного званого ужина знатные гости обнаруживают, что не могут выйти из столовой. Длительное пребывание в замкнутом пространстве постепенно обнажает их худшие стороны, пробуждает животные инстинкты. Такова и оптика зрения автора книги «Непоправимый день». Его ангел — отнюдь

не благая сила, а запрятанная в белое сила тьмы, искушающая человека, призывающая его не к созиданию, а к разрушению:

скоро я умру и сам стану ангелом-истребителем
у меня для этого есть все
долгая память
твердая рука
четкий глазомер

«Непоправимый день» — книга в чем-то беспощадная, не оставляющая ни тени надежды на благополучный исход событий. Автор — человек давно и навсегда снявший розовые очки и увидевший мир с его изнаночной, малоприглядной стороны. Отсюда и соответствующая поэтика — тяготение к рваной, суровой рифме, осложненной дольником, десакрализация метафор, наполненных повседневным, бытовым содержанием. Здесь любой возвышенный образ стилистически снижен, низведен до уровня земного видения. Небо, бьющееся в окне «как оборванная афиша», рваный город, валяющийся «среди семи небес», дальняя гроза, твердящая «непоправимое такое», «сирени тревожное мясо»… В этих реалиях обретает себя творец, ещё совсем недавно стремившийся к высшей, лучшей доле.

Но жизнь подвергается безрадостной корректировке, поэтому сквозная тема смерти воспринимается на подобном фоне вполне органично. Автор много думает об этом, ощущает скоротечность существования и близость неизбежного:

Вот и все, что осталось от болтовни
Пылкой юности (думали — не унять!).
Двадцать третьего будет плюс пять в тени,
Не забудь же перечитать.

Депрессивная городская элегия — так можно было бы жанрово обозначить поэзию Гундарина. Но все же в этом художественном пространстве диалог нередко выстраивается по вертикали: лирический герой обращается к Богу, чувствуя себя его жалким подобием, неудавшейся копией:

Сочинявший стихи из стихов, или из ничего,
я, как водится, был только тенью луча Твоего,
только шорохом листьев Твоих
в золотой листопад,
только сетью Твоей,
погружённый во тьму наугад.

Дальнейшее развитие эта тема получает во втором разделе книги — «Разноцветная кровь». Здесь находим и оригинальное воплощение образа «маленького человека», беспомощного перед лицом судьбы, забитого властями и повседневной рутиной. Особого внимания заслуживает цикл из шести стихотворений, где галерея «маленьких людей» (Полуэктов, Петров, Пузырев, Пустовалов, Птах) циклически замыкается образом-прототипом — легендарным Башмачкиным, который «мелким был чиновником, / Вошью при вещах».

Это духовное измельчание человека, собственное духовное измельчание более всего тяготит автора. Чего стоит наша жизнь, если вся она сводится к праху и пустоте? Не случайно у всех героев фамилия на букву «п». Заурядная работа, немытая маршрутка на остановке, измена вместо любви, изжога вместо удовольствия от еды, и заключительным аккордом — «короткий спазм» с падением во прах. Вот и все, что нам отпущено — таков безрадостный вердикт. Свет неисправен — вместо него остаются «корпус пустой, ледяное тело».

В третьем, заключительном, разделе под названием «Короткий эпилог» у стихов появляется ярко выраженный социальный подтекст. В сущности, он был и до этого — реалии современности, ковид и война, явственным или неочевидным фоном сопровождают каждый текст Гундарина. Но только в конце книги эти реалии оформляются в самостоятельную тему — личность в контексте эпохи. И дело не ограничивается только недавними событиями. Перед глазами читателя проплывают «лихие девяностые» — смутные времена, «где пьются коньяки под черную икру, / Где сигареты Kent и солнце сверх лимита». Здесь с баулами, набитыми всяческим барахлом, «плывет челнок по золотым волнам», а балет «Лебединое озеро» (*«танцы в беспощадной синеве»)* воспринимается как знак беды.

А вскоре на смену лихим девяностым приходит и февральская беда, по сравнению с которой даже прежние беды меркнут. Человек становится разменной монетой для государства, формой расплаты за его грехи, тривиальным «пушечным мясом»:

Собирался домой.
Но пришел приказ —
и развеян пепел над чистым полем.
А теперь, невидимый, среди нас
он сидит и кажется всем доволен.

Что же остается в бесцветном мире, который все труднее «раскрашивать в надлежащие краски»? Видимо, то самое «тренье слизистых,

пенье медных», «неудавшаяся тишина», из которой рождается поэтическое слово:

Тренье слизистых, пенье медных,
Шелестение остальных.
Целый мир — от его победных
До его никаких —
Умещается между бедных,
Беглых гласных имен Твоих.

Здесь безумие, и паденье,
И любовь моя, и вина —
Просто звуков сосредоточенье,
Неудавшаяся тишина.
Нам оставлено только зренье,
Угасающая волна.

Поэтический путеводитель

Учаров Э. Р. Стиходворения: Стихи, проза, эссе. — Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2018. — 316 с.

Для истинных любителей поэзии и приключений книга Эдуарда Учарова станет настоящей находкой. «Стиходворения» — название отнюдь не случайное. Это не просто стихи — скорее это поэтические путешествия, приглашение на увлекательную экскурсию, где границы пространства четко не очерчены. Даже если автор делится с читателем своими впечатлениями о каких-либо местах и городах, в которых ему доводилось бывать, речь идет не столько о его географическом перемещении, сколько о духовном взрослении. Он смело «ныряет» в колодцы воспоминаний, заглядывает во дворы своего детства, размышляет о прошлом и будущем. Его движение — это в первую очередь неуспокоенность духа и мысли, поиск самого себя.

Книга состоит из трех частей, представленных тремя жанрами: поэзия, проза и эссеистика. Но парадоксально то, что везде автор, в первую очередь, остается поэтом. Особая образность, музыкальность художественного мышления Учарова создают цельность замысла, делают разделы созвучными и «зарифмованными» единой мыслью, общим настроением и душевным состоянием.

Внутри поэтической части тоже есть свои рубрики. В первой рубрике мы становимся участниками масштабного экскурсионного тура, начатого в Казани и завершенного в горах Дагестана. К Казани автор еще вернется в своих прозаических миниатюрах, но до этого мы вдоволь напутешествуемся по улицам, переулочкам и дворам его детства. Вот дом Лобачевского, Лядской сад и Ленинский садик. А вот река Крутушка, манящая шестилетнего Учарова «на крючок нарыбачить улов». Путешествие по Казани становится экскурсом в близкое и далёкое прошлое. Здесь каждый объект — значимая веха биографии автора и реальный, действующий персонаж. Тяготение к ярким метафорам и олицетворениям — визитная карточка поэта. Каждый дом, переулок, памятник у него имеют своё лицо, свой особенный характер, выделяющий объект среди прочих. Это живые существа, ведущие себя так же, как люди. «Завод-монастырь» отпускает грехи, дома улицы Волкова кровоточат и шатаются, как зубы, озеро Кабан «ощетинивается волнами стрижеными» и действительно уподобляется израненному зверю.

Окружающее пространство, центром которого неизменно остается Казань, становится для Учарова его личной ойкуменой, наполненной особым, биографическим и мифологическим содержанием. Это нечто,

выходящее за пределы реальности, относящееся к иному измерению, в котором нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего — есть только безграничное поле памяти и творчества:

Кичиерского лося проще,
конанерского дуба злей,
где священная роща ропщет,
я кленовый краду елей.

Языкастый казанский мальчик
выгнул жабры и лёг лещом,
мы сыграем с тобою в Яльчик,
но сегодня пока ещё

льют русалочью кровь озёра,
бьёт марийская жизнь хвостом —
эту воду не сшить узором,
не распять никаким Христом.

Если первая поэтическая рубрика созвучна второму, прозаическому, разделу книгу, то вторая рубрика уже обозначает ключевые мотивы учаровской эссеистики. Все начинается с посвящений — Гавриилу Каменеву, Ивану Данилову, Геннадию Капранову. Судьбы этих поэтов органично вплетаются в биографию самого автора и становятся плацдармом для раздумий о творчестве и участи творца. Эта тема, безусловно, преобладает над всеми прочими, становится основной.

Долгое и сложное постижение своего предназначения, мучительное «нащупывание» своего голоса, своей неповторимой интонации и, наконец, поиск слова — предмет постоянных философских раздумий Эдуарда Учарова, источник его нескончаемой рефлексии, вне которой созидательный процесс невозможен. Поэт сравнивает себя с одиноким звонарем, постигающим искусство быть услышанным и понятым людьми. Но второе достижимо только в том случае, если творец научился слышать и понимать самого себя:

Я ещё до конца не изучен,
не испытан на прочность пока,
но как колокол бьётся в падучей —
я набатом сдираю бока
<…>
и в малиновом хрусте костяшек,
на ветру у свияжских лагун,

прозреваю я голос свой тяжкий,
но понять до конца не могу.

Творчество, которому автор сознательно приносит себя в жертву, отрекаясь от прочих житейских благ, осмысливается и проживается им как сложный, даже болезненный физиологический процесс, разрывающий изнутри, не умещающийся в границы земного существования. Это момент прорыва иной, сверхчеловеческой сущности — фактически новое рождение:

кессонной ночью, влажной и млечной,
всплывая к высотам рыб,
в крови закипают стихи,
конечно,
когда ты уже охрип.
<…>
и бьётся плавник о поверхность стали,
и вывернут странно рот.
у тех, кто поверх перископной дали
проходит по небу вброд

Только ради этих мгновений, настолько же мучительных, насколько и прекрасных, стоит жить на свете. Но даже обреченный на вечное пребывание «в кашемировом небе на вырост», носящий «облака на резинке», поэт остается не чужд и земному. Помимо счастья «языком нащупывать слова», он обретает и необходимое каждому счастье любви, привязанности к близким людям, без которых полнота бытия была бы невозможна.

А еще в мире существует радость путешествий и новых открытий. Лирический герой Учарова пребывает в состоянии вечной неуспокоенности, непрерывного движения — не только физического, но и духовного. Иногда он отправляется в прошлое, иногда заглядывает в будущее. А порой просто бродит по улицам Казани, с рюкзаком за плечами. Либо, влекомый жаждой новых впечатлений, покупает билет на «ближайшее, что отходит», и едет в «места незнакомые». И все увиденное им становится частью уникального опыта, новым творческим этапом.

В коротких прозаических зарисовках и географических заметках Учаров едва ли не в большей степени поэт, чем в своих стихах. Привлекшие его внимание архитектурные и географические объекты — не застывшие монументы, а живые существа, полноценные герои повествования. Излюбленный автором прием олицетворения в сочетании с яркими, неожиданными метафорами превращает любую экскурсию в поэзию и музыку — точнее, в музыку поэзии, на волнах которой каждый дом,

каждый памятник и храм говорит с тобой на особом языке. Вот как описана, например, Старо-Татарская слобода: «*Деревянная слобода мягчает, покряхтывает срубами на солнцепеке. Кающ Насыри удовлетворенно поглаживает бороду. Скучает Исламский колледж (вся история казанской толерантности в названии). Мечети Аль-Марджани — по барабану. Она соборная, свободная, гордая и зелено-белая*».

Экскурсантам-любителям старины и архитектурной экзотики, отправившимся вслед за Учаровым, остается только позавидовать. Им откроется та сторона экскурсионных объектов, о которой они даже и не подозревали.

Совершенно особенной и в высшей мере поэтичной кажется и эссеистика Учарова. Говоря о том или ином поэте, автор умудряется рассказать о самом себе, оригинально вплетая чужое творчество в канву собственной жизни. И это отнюдь не эгоцентризм, а глубокое понимание того, что любой опыт, в том числе и литературный, должен быть пропущен через себя, стать созвучным мыслям и чувствам, воспоминаниям и моментам настоящего.

Ничего чисто литературоведческого, родственного классическому анализу художественного текста мы здесь не найдем. Здесь — все та же пульсация жизни, биение в унисон двух поэтических сердец, созвучных по образу мыслей. Просто жизнь, пропущенная сквозь призму творчества. Поэтому не обходится без метаморфоз. Благодаря стихам Юрия Макарова поэт налаживает мост «через декабрьскую леденящую пропасть в полнозвучье неспешного лета», потом, следом за осенними стихами Сергея Малышева, ощущает холодный ожог первого снега. Но вовремя подоспевший автобус Филиппа Пираева увезет поэта туда, где есть доброта и свет. «Потому что в венах моих сегодня — вместо крови — текут стихи», — выдыхает Учаров. И одной это строки достаточно, чтобы убедиться в достоверности сказанного.

Поэзия — главный герой этой книги. И о чем бы ни шла речь, в какой бы форме автор ни выражал свои мысли — над всем будет преобладать звук, ритм, гармония слова. Именно в этом смысле «Стиходворения» — настоящий поэтический путеводитель. Не речь экскурсовода, произнесенная стихами, а паломничество к поэзии. Прозревание и проживание поэтического слова внутри себя, в небе нёба, на кончике языка.

ПРОЗА

Путь к Зефировой Горе

Маркина А. Сиррекот, или Зефировая Гора. —
М.: Стеклограф, 2019. — 100 с.

Оценивать детскую литературу, равно как и создавать её, непросто. Поневоле придётся опуститься (а точнее, возвыситься) до уровня детского восприятия действительности.

Но книга Анны Маркиной, внешне создаваемая по канонам данного жанра, всё же не является «детской» в полном смысле этого слова. Трудно не согласиться с одним из отзывов во введении: сказочная история о Сиррекоте — это «многослойная метафора», в которой читатель может открывать «новые слои смыслов».

И, прежде всего, это метафора обо всех нас, о человечестве, которое, подобно герою Данте, заблудилось «в сумрачном лесу» грехов, но пребывает в вечном поиске истины. Как известно, истина у каждого своя — и к зефировой горе тоже каждый идёт своими путями, хотя итог один — обретение подлинных жизненных ценностей и своего места в мире.

Книга интересна как с точки зрения структуры, сюжетного и композиционного построения, так и в плане наследования лучших литературных традиций мировой и русской фольклористики и авторской литературной сказки. Тут невольно вспоминаются и Маленький Принц Экзюпери, и непосредственные, вечно пребывающие в контексте игрового пространства муми-тролли Туве Янссон, и Мэри Поппинс, и Питер Пэн, и многие-многие другие дорогие и близкие сердцу сказочные персонажи.

Включение в повесть стихов главного героя наталкивает на мысли о своеобразно преломленном Пастернаковском методе. Впрочем, это естественно для писателя, который является ещё и поэтом, и прежде всего поэтом.

Однако два наиболее сильных литературных влияния — это книга Волкова «Волшебник изумрудного города» и «Алхимик» Паоло Коэльо. Такой выбор обусловлен особым художественным пространством книги, для которой сюжетообразующим и композиционно организующим принципом стал мотив дороги — поступательного движения героя к своей цели. При этом дорога интерпретируется как паломничество, путь от обыденного к сакрализованному пространству. На этом же принципе основаны странствия героев, ищущих волшебника Гудвина,

и путь Сантьяго — молодого человека, прельщённого красотой и совершенством египетских пирамид.

В Сиррекоте модификацией пирамид является Зефировая Гора. Её можно рассматривать как универсальную мифологему мирового древа, во всех культурах мира олицетворяющего некое сакральное средоточие вселенной с трихотомическим членением на сакральный верх, профанный низ и земную середину.

В центральной новелле книги главные герои ищут эту гору так же, как и в упомянутых литературных источниках-прототипах: по принципу кумулятивности — поэтапного увеличения количества персонажей и, как следствие, целей путешествия.

И что особенно важно отметить — и у Волкова, и у Коэльо, и у Маркиной это движение героев «по горизонтали» более чем условно — на самом деле это путь «по вертикали» — к обретению себя в контексте новых жизненных ценностей. Именно поэтому роль Гудвина в судьбах героев минимальна, а путь к пирамидам и горе вообще теряет смысл, потому что главное обретается не в конце пути, а в самом процессе.

Однако поговорим подробнее о главной идее книги и о том художественном инструментарии, с помощью которого автор делает её наглядной и очевидной для своего читателя.

Прежде всего, литературная сказка о Сиррекоте отражает проблемы взаимодействия взрослого мира с миром детства. Автору важно показать, что та шкала ценностных ориентиров, которая существует в мире подавляющего большинства взрослых людей, не просто вводит нас в мир ложных истин и установок, но и делает несчастными самих их носителей. Они добровольно лишают себя права на внутреннюю свободу и возможность альтернативного существования по иным, более совершенным законам, существующим за гранью разумного, или, говоря другими словами, видимого, понятного мира.

Система вставных новелл-сказок, органично вплетаемых в ключевую новеллу о Сиррекоте, делает повествование историей-диспутом, историей-противостоянием двух заведомо разных миров. По сути это экзотический ковёр, сотканный из тончайших нитей-противоречий. Тут всё построено по принципу антитезы, иногда очевидной, а иногда и невидимой для читателя: от внешнего сюжета, до соотношения главной и сопутствующих историй, не говоря уже о самой системе персонажей.

Например, весьма наглядна в этом плане первая вводная новелла о непонятливом начальнике, не любящем тигров, крокодилов и баобабы. Система ценностей этого человека никак не уживается с идеями свободомыслящей героини о возможности безобидной встречи туриста с бурым медведем или крокодилом, которого можно покормить печеньем.

Внешний конфликт выражается в типичном диалоге ребёнка и взрослого. Вот, к примеру, отрывок, и грустный в чём-то, и комичный одновременно:

«Какой порядочный человек полезет на баобаб?! Как он потом в глаза жене будет смотреть?

— Так он же один полезет, а не с чужой женщиной! Вот если бы с женщиной, тут было бы на что обижаться…

— Порядочные люди по баобабам не лазят. Хоть одни, хоть с женщинами. — Решил начальник. — Пишите новый вариант о порядочных рядовых людях».

Очевидно, что герои живут в абсолютно разной системе координат. Но при этом существует и внутренний конфликт: внутри самой героини. Она пытается искусственно «навязать» себе чуждую ей систему ценностей — покупает себе жужжащую щётку, ест овсянку вместо шоколадных тортов, подумывает о втором телевизоре…

Обоснование для подобного стиля поведения у героини весьма зыбкое и неубедительное: «я была взрослой, а это, знаете ли, обязывает…».

Система ложных обязательств, ненужных самоограничений, заведомого отказа от того, что нравится — вот ключевые характеристики мира занудного взрослого.

Героине не нравится быть серьёзной, но по иным правилам она жить пока опасается — вот тогда и приходят на помощь герои-проводники, чтобы утвердить её в правильности желаемого выбора.

Система героев книги тоже антитетична и является важным художественным инструментом для раскрытия ключевой темы. В сущности, тут соблюдается принцип двоемирия, как в романтизме — есть герои мира взрослых и герои мира детства. Взрослые — это все те, кто живёт скучно, неправильно, по законам ими же придуманных обязательств. Это многие второстепенные персонажи вставных новелл — начальник, пещерный человек, красивая женщина, мальчик, мечтающий разбогатеть и т. д. Их мнимым ценностям противопоставлены те подлинные духовные богатства, носителями которых являются образы-мифологемы дерева, умеющего дружить, корабела, знающего, что подлинное счастье надо искать внутри себя, Сиррекота, аккумулирующего в себе то подлинно сакральное знание о мире, которое он передаёт по наследству сначала художнику, а потом и главной героине.

И художник, и героиня занимают промежуточное положение в трёхмерном пространстве книги: это не представители мира взрослых и не герои, принадлежащие альтернативной реальности, — это люди ищущие, обретающие для себя новое знание и постепенно переходящие в мир иных ценностных ориентиров.

А вот о Сиррекоте следует сказать отдельно — занимая достойное место в ряду таких сказочных персонажей-хранителей детства, как Мэри Поппинс, Питер Пэн, Карлсон, Маленький Принц, он всё же и существенно отличается от них. В сущности, Сиррекот — универсальная модель положительного сказочного персонажа, позиционирующего идею силы и мощи, направленных во благо миру. Не просто образ-проводник. Образ-спутник — он сопровождает героиню в её сакральных странствиях до тех пор, пока она нуждается в нём. И только когда она находит в себе силы «выкинуть щётку на батарейках и перестать писать о капели», он уходит в свою страну, «перепрыгивая через сон художника».

Сиррекот — носитель мудрости. Книга — контейнер боли и милосердия, здравомыслия и сострадания к людям: «…груз желаний, которые никогда не исполнятся — это самая тяжёлая ноша… то, что ты не можешь бросить, приходится нести»; «любовь — это когда ты помогаешь кому-то найти в себе счастье. В нас его очень много, как жемчуга на глубине. Только иногда не донырнуть».

Вставные новеллы строятся на принципе отрицания ложных ценностей/утверждения подлинных. Такова ещё одна магистральная оппозиция книги. Так, в сказке про деревце алчности, тщеславию, тяге к внешнему, ложному величию противопоставлена тихая отзывчивость. В сказке о художнике мы также видим противопоставление ложной внешней и подлинной внутренней красоты. В коротенькой сказке-новелле о мальчике, который всего опасался, содержится вполне закономерная мораль: когда ребёнок мыслит взрослыми категориями, заимствует ложные страхи и предрассудки — с ним происходит беда. В истории о торговце и палочках доказывается ничтожество материальных ценностей, не способных вернуть здоровье и жизнь близких людей. История о лодках, плывущих на восток, подводит к главной мысли повести: счастье надо искать в себе.

В итоге всё стягивается к оппозиции внешнего и внутреннего. До юного читателя ненавязчиво доносится вполне традиционная для мировой детской литературы мысль: внешне прекрасный образ, лишённый духовности, ровным счётом ничего не стоит.

А вот центральная история о Сиррекоте ничего не отрицает и не утверждает — она просто объединяет все те ценности, о которых говорится во вставных новеллах и дарит читателю подлинный оптимизм от осознания того, что каждый может и должен найти свою Зефировую Гору.

Когда прозаик — поэт

Маркина А. Кукольня: Роман. — М.: Формаслов, 2023. — 374 с.

Книгу с интригующим, мистическим названием «Кукольня», впервые увидевшую свет на страницах журнала «Дружба народов», издательство «Формаслов» позиционирует как «*современный интеллектуальный роман с элементами триллера и детектива*». Подобное определение довольно точное, но, как представляется, неполное. Сразу скажу, что тем, кто считает себя приверженцем реализма, в этом материале будет не вполне уютно — возможно, даже скучно. Кому-то будет трудно удержаться от критики, кто-то брезгливо закинет книгу на дальнюю полку. Но, к счастью, найдутся и те, кто увидит в авторской иронично-взъерошенной, несколько спонтанной манере излагать свои мысли черты очевидного новаторства, уводящего современную прозу к новым горизонтам.

Изначально единый авторский замысел можно расщепить на отдельные жанры и стили. Есть ли здесь черты детектива? Безусловно. «Леденящая душу» кладбищенская история об осквернённых могилах маленьких девочек держит читателя в определенном напряжении и ожидании развязки.

Есть и психологический триллер, потому что для автора важна не столько остросюжетность, сколько раскрывающаяся на ее фоне глубокая личная трагедия человека, ставшая главным лейтмотивом происходящего. Но и черты интеллектуального романа здесь тоже присутствуют. Видимая нарративность перемежается с авторскими раздумьями о природе человека и подлинных истоках его поступков.

Не случайно у каждого героя есть своя личная история. Свой «скелет в шкафу», определяющий дальнейшую жизнь, характер и поступки персонажа.

Молодой оперативник Андрей Ромбов никого не пускает в свое личное пространство, имеет странные привычки и незаживающую душевную рану. Когда-то на его глазах малолетний псих убил его мать, выстрелив в женщину из пистолета. Не может похвастать более счастливой судьбой и героиня с мелодичным именем Юля Метелькова. Это девушка из неблагополучной семьи, тоже рано потерявшая мать и живущая с отчимом-алкашом. О Зеленкине и вовсе можно сказать словами Зигмунда Фрейда: «*как только ядра ущемленных аффектов приобретают критическую массу, они начинают влиять на поведение человека*». Одним словом, за каждым героем романа тянется шлейф давней психологической травмы. Это становится очевидным, когда из отдельных,

казалось бы, поначалу никак не связанных сюжетных пазлов складывается общая картина.

Подобный подход кажется абсолютно постмодернистским. Но именно с этой литературной платформы начинается авторский побег от любой ограниченности конкретным жанром и стилем. В книге есть нечто, в одночасье размывающее любые границы и традиции. Нечто на уровне самого языка, мыслимого как бесконечное поле эксперимента.

Дело в том, что написавшая «Кукольню» Анна Маркина — не только прозаик, но еще и поэт. Оттого зашкаливающая в тексте интертекстуальность имеет явно поэтическую природу. Это означает, что здесь смешиваются не только жанры, но и роды литературы. Традиционный прозаический текст внезапно оборачивается то древнегреческим гекзаметром (глава «Опека vs Зеленкин»), то отрывком из Священного писания (глава «Лекция продруида»), то древнерусским плачем. Чего только стоит *«присадиковая зима, со слезами смешанная»*. А то и вовсе поражаешься каскадом строк из современных песен — от советской классики до Земфиры*:

«Трава, трава у дома была зелёная, зелёная трава. Таял розовый свет прощально. Потом небо, загрустив, наклонилось, в сумерки укутав дома, будто кто-то день стряхнул с плеча устало в долгий ящик до утра. Фонари зажгли вечерний свет. Веяло сладким дурманом. Цвели сады. Темнели застенчивые ивы у пруда, у дальнего берега детства. Только раз в году бывает такое. Дышалось легко, будто все печали спрятались под черною водой. Вечера в России упоительны: такая легкость, хоть в небе спи».

Автор, подобно Улиссу, свободно путешествует из текста в текст, присваивая его себе и одновременно наполняя новыми красками основную историю.

По словам самой Маркиной, произнесённым на встрече с читателями, *«именно так роман и задумывался: поставить стилистические и формальные эксперименты на рельсы жанрового сюжета и посмотреть, что получится»*. А получилось замечательно и очень самобытно. И относительно уже не нового в литературе сюжета о психеизвращенце, и относительно образа главного героя.

Знаток древности и языков, большой любитель кельтской мифологии Зеленкин — настоящая авторская находка. У него есть реальный прототип — российский краевед-некрополист, убежденный в том, что может оживить умерших детей.

Но в книге Маркиной эдакий псих-одиночка наделяется целым рядом индивидуальных, специфических черт. При этом на следует сбрасывать со счетов и литературную традицию. Поначалу Зеленкин

---

* Земфира Талгатовна Рамазанова по решению Минюста РФ внесена в реестр иноагентов.

кажется кем-то средним между Башмачкиным, Беликовым и Передоновым — героем сологубовского «Мелкого беса». В отличие от Башмачкина, персонаж Маркиной по-настоящему умен, образован и способен к творческой деятельности — как и его реальный предшественник. От гоголевского же героя здесь — своеобразное решение темы «маленького человека». Зеленкин, получающий гроши за свою работу, задавленный и униженный — вызывает жалость и сострадание. Его жизнь скудна на события и положительные эмоции. Отсюда тоска по морю как по несбыточному: «*Проплыл по небу большой облачный кит, загородил собой тепло и уполз далеко влево. Зеленкин из-за этого белого небесного млекопетающего вообразил себе море, синее-синее море с белой пеной, море в эпилептическом припадке, как на бушующих картинах у маринистов, и вспомнил, что никогда не был на юге. Он обнаружил это вдруг на сорок пятом году пользования телом. И не то, чтобы расстроился, но почувствовал себя оторванным от людей, которые ездили раз в году вылеживать на раскаленном песке, покупали раков, намазывались кремом от загара и уплетали высокие омлеты в общепите. Когда он увидит море? Никогда? Зарплаты у него кот наплакал, зато в планах — книга, газетная колонка, студенты, но главное не это. Главное, что ехать не для кого и не с кем*».

С Беликовым героя роднит потребность в социальной ограниченности от мира. Зеленкин, как огня, боится женщин и близости с ними. Его гораздо более волнует мир глубокой древности, нежели реальная жизнь с ее заботами и страстями. Древнегипетская и кельтская мифология для героя — то же самое, что для Беликова — мертвая латынь. Здесь и разгадка к искаженной логике персонажа, и объяснение его «заботы» о мертвых девочках. Есть, правда и ещё одно объяснение. Герою, обречённому на одиночество и непонимание, только и остаётся, что разговаривать с «мертвяками». В надежде на то, что он хотя бы их выучит тому, что знает сам: «*Так вот, я тружусь до обеда, корплю над могильными именами, а вы… читаете наши любимые книги: „Дон Кихота“ и „Монте-Кристо“, „Повести Белкина“ и „Чёрную Курицу“, ещё Астрид Линдгрен и Андерсона, ещё Лермонтова и Тургенева, ещё „Педагогическую поэму“ и „Как закалялась сталь“, чтобы вырастали не рваньём каким духовным, а столпами общества нашего горемычного*».

Что же касается Передонова, то здесь героев объединяет некая «чревоточина» внутри, объясняющая потребность в мелкобесовстве и пакостничестве. У Зеленкина тоже есть своя «Недотыкомка серая» — преследующий его призрак из прошлого. Это «мертвая невеста» Наталья Лазова, с которой все и началось: и тяга к некрополям, и замогильные голоса детей, молящих о пощаде.

В конечном итоге драматизм личности главного героя разбивает жанр детектива внутри авторского замысла. Точнее сказать, это своего рода детектив — но с иного ракурса. Автора мало волнует, чем все закончится — его гораздо более волнует, откуда все начиналось.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что «разгадка» происходящего очевидна практически уже в самом начале, а «преступник» вычисляется на раз-два. Это не лихо закрученный криминальный сюжет в духе Агаты Кристи — это совсем о другом. О глубокой личной драме человека, который, в силу ряда обстоятельств, стал извращенцем, хотя, возможно, и «*чувствовал в своей душе силы необъятные*». Автору явно хотелось бы, чтобы читатели видели героя не маньяком, а глубоко больным человеком. Чтобы он вызывал по отношению к себе сострадание, а не отвращение.

В сущности, так оно и есть. Зеленкин никого не убивает — по-своему он даже добр, отзывчив, и благодаря ему жизнь Юли Метельковой меняется в лучшую сторону. А если к этому добавить его способность к внутренним монологам, насыщенным воспоминаниями, похожими на опоэтизированные потоки сознания, то герой даже симпатичен. У него своя логика жизни, своя «поэзия» — пусть даже слегка извращенная с точки зрения традиционной логики. В одном из таких монологов, по-модернистски лишенных пунктуационного оформления, ощутимо слышится голос автора, выстраивающего аллюзии с текстами современных поэтов, передающего им поэтический привет:

«а здорово вот так выйти посреди дороги разрезающей сосновый лес на две части и задышать полной грудью и повернуться спиной к городскому шуму и потопать в самую чащу чтобы веточки хрустели под ногами и сбоку таскали иголки деловитые муравьи отстраивающие общественные зиккураты… под жидкой лампой и не разгибаешься сутками а тут хвойная музыка сложенная из самых ясных гармоний скрипа стволов лёгкого шелеста трав птичьего пения…».

Очевидный отсыл к «Хвойной музыке» Евгении Барановой сближает автора и его героя, помещает их на одном поле словотворчества.

Что же хочется сказать в итоге? Казалось бы, в литературе все уже открыто и все жанры испробованы. Но автор «Кукольни» уверенно доказывает, что это не так, заставляя читателя сначала выйти из зоны комфорта, потом удивиться, а после и восхититься. От осознания того факта, что в настоящем творчестве нет допустимых пределов. Это территория поиска и свободы, и волшебный фонарь, «высвечивающий» даже низменные стороны жизни в каком-то особом, романтически-причудливом свете.

Это не так уж и трудно для талантливого прозаика. Особенно если прозаик — еще и поэт.

Две рецензии на книгу Веры Зубаревой «Школьный двор»

Лёгкое дыхание памяти

Зубарева В. Школьный двор. —
М.: Флобериум / RUGRAM, 2023. — 236 с.

Есть книги особенные, неожиданные и нетипичные для нашего времени. «Школьный двор» Веры Зубаревой — как раз из числа таких библиографических редкостей. Казалось бы, это обычное воспоминание о детстве и юности автора. Но думать так — большое заблуждение. В этом убеждаешься практически с первой страницы.

«Школа напитала нас тем, чем мы живы и поныне, что несём в себе и будем нести всегда. И не только мы, но и те, что придут и пришли после нас, каждое последующее поколение», — уже эти слова, сказанные во вступлении, дают читателю понять, что речь пойдёт о чём-то очень важном, предельно сокровенном и в то же время общечеловеческом. И с первых же фраз книга захватывает настолько, что от неё уже невозможно оторваться до самого конца, потому что всё здесь — настоящее. Это жизнь, истинная правда о человеке, соприкасаясь с которой, мы вспоминаем, кто мы есть на самом деле.

Соединив черты мемуарного очерка и художественной прозы, Вера Зубарева создала книгу-исповедь, книгу-противоядие от столь частой в современной литературе стилевой небрежности и нарочитой сложности. А ещё это настоящее лекарство от ностальгии для тех, кто, будучи коренным жителем Одессы, вынужден был, в силу тех или иных причин, покинуть свою родину и искать пристанище на чужбине. Вера — сама коренная одесситка, знающая о своей малой родине всё до мельчайших подробностей, способная видеть её изнутри, а не глазами сторонних наблюдателей — пришлых зевак-туристов, для которых город у Чёрного моря — всего лишь курортная зона.

Нет, совсем не об этой Одессе идёт речь в книге. А о том, совершенно уникальном пространстве, где царствуют старые дворики и скверы, где рядами стоят дачные домики, казавшиеся в то время настоящими дворцами, где главной диковинкой для приезжего является «толчок» — любимое место модниц, предпочитающих «иностранный пошив», где никто не существует по отдельности, являясь частью одной большой семьи. Здесь даже профессор и вор в законе принадлежат единому сообществу, ибо все *«из одной виноградной лозы, из одних двориков, одного моря и одной Дерибасовской, и увидеть, кто есть кто, особого труда не представляло».*

Одним словом, Одесса — это люди. Об этом говорит нам и сам повествователь, пребывающий уже много лет вдали от родного города, но несущий его в себе как непреходящую, вечную ценность. В сущности, он и не поменял место жительства, «потому что *Одесса — это одесситы. И если одесситы вдруг всем скопом собрались бы переехать на другой континент, то и там развели бы Одессу по всем углам и закоулкам, как это произошло на Брайтоне в Нью-Йорке при значительном скоплении одесситов*».

И вот именно изнутри такой Одессы (которая, безусловно, является главным героем «Школьного двора») и стоит смотреть на все описанные события. Кажется, что, работая над книгой, Вера нынешняя на время превратилась в себя прежнюю, совсем ещё юную ученицу класса «Б», школы № 90. Глазами этой девочки и мы, читатели, смотрим на происходящее и на людей, которые её окружали. Вот перед нами два снимка класса Веры — первый и последний день пребывания ребят в школе. Казалось бы, те же ступени, те же позы, тот же фон сзади… Если, конечно, не принимать во внимание *«то общее выражение печали, почти подавленности, которое никому не удалось бы специально срежиссировать»*. Это единое выражение, связанное с осознанием, что детство навсегда уходит, всё же не превращает запечатлённых на фотографии в безликую массу — каждый индивидуален, имеет свою личную историю. Каждому посвящен отдельный рассказ повести, написанной ярким, живым и в то же время прекрасным литературным языком. Простота слога, в сочетании с глубиной и многогранностью передаваемых мыслей и чувств, является показателем высшего мастерства и незаурядного таланта автора, «поднимающего» повествование до уровня лучших образцов классической литературы.

Вспоминается знаменитый роман Бориса Васильева «Завтра была война»…

Герои романа «Школьный двор» тоже в своё время пройдут через суровое испытание, когда события одесского майдана раскидают их по разным уголкам планеты. Мы будем внимательно следить за их судьбами, тщательно и с любовью описанными, от начала и до конца. Следить и поражаться тому, как непредсказуема иной раз бывает жизнь, преподносящая неожиданные сюрпризы или обманывающая нас в самых лучших ожиданиях.

Каждый из одноклассников Веры показан крупным планом, со всеми частными подробностями личной жизни. У каждого оказывается своя изюминка и свой скелет в шкафу. Вот удивительная Неточка Ивинская — местная достопримечательность, которой прочили будущее великой балерины. За ней с замиранием сердца следила вся Одесса, но однажды *«золотая карета рассыпалась»*, а Неточка проснулась обычной

ученицей шестого класса, поскольку *«балерина уснула в ней навсегда»*. Вот блистательная Прыткова, поддельная Наташа Ростова, чей возвышенный полёт прервался на Севере, где «она жила в какой-то глуши, в съёмной хибаре» со своим женатым суженым. Вот Ритка — *«молчунья, сфинкс, загадка без разгадок, вещь в себе. Глубокая, как земля, полная внутренних переплетений»*. А вот Колька, неуклюжий первоклассник, объект насмешек для всей школы — до тех пор, пока в нём не обнаружатся задатки гения, историка и самбиста, музыканта и борца за справедливость. Увы, он уйдёт самым первым, умерев на руках медсестры — его бывшей одноклассницы Кали…

Аналогия с романом Васильева тем очевиднее, что в заключительной главе «Окно» мы тоже узнаём о том, как сложилась судьба каждого из героев. Следом за Колькой сопьётся и умрёт от инфаркта Парибон, влюблённого в Прыткову Чебурека «подрежут в драке». Зато лучшая подруга, рыжеволосая «ундина» Феля, объявится в Штатах и «накатает» автору книги такое письмо, после которого состоится трогательная встреча трёх школьных подруг — Фели, Риты и Веры. И продолжится дружба, у которой не может быть окончания.

В романе есть две главы, которые по праву можно считать кульминационными — «Победы и поражения Сусанина» и «Школьный Декамерон». Это своеобразные сеансы саморазоблачения главных героев, когда под прикрытием литературного персонажа каждый рассказывает о себе и своей личной беде. «Девочка в большой коммунальной квартире», рано потерявшая маму — это Ольха, мальчик, нашедший чудесного доктора для своей больной мамы — молчаливый Сабоня. А вот в девочке, полюбившей своих соседей, как родных Дедушку и Бабушку, мы узнаём саму главную рассказчицу — автора книги.

Последние главы «Школьного двора» менее сюжетны, но более философичны и сентиментальны. Здесь Вера Зубарева отчасти становится собой прежней — взрослой женщиной, состоявшимся литератором, которого по-прежнему не отпускают воспоминания. Всё чаще звучит тема прощания: с домом, который уже знал, что его хотели бросить, и «беззвучно плакал в подушку», с прежними привязанностями, с несостоявшимся спутником жизни Сабоней, чьи черты становятся всё более расплывчатыми и неясными — как у «светловолосого» из тревожного сна во время разыгравшейся розы ветров.

Наконец, это окончательное прощание с детством и юностью — они не уйдут, но навсегда останутся на пороге школы. Потому что, если верить автору, школа и единственное горящее в ней окно — это конечный пункт назначения. То самое место, где *«лишь годы спустя»* проявляется особый свет — истинный свет нашей души, хранящей *«лёгкое дыхание памяти»*. Такое же лёгкое, как слова этой книги, автор которой сумел

раскрыть себя в прозе как истинный поэт: *«Когда тьма накроет город, и у будущего останется только прошлое, когда пожухнут виноградные лозы и дворы превратятся в слепцов, когда пепел будет витать в воздухе, оседая на ступенях домов и осыпаясь буквами с газет, где об этом ни слова, когда море выплеснется магмой на берег и алые паруса пожарищ полыхнут по истории, когда жизнь забьётся в раковины домов, мы придём сюда, в этот школьный двор, где двери будут заперты, а окна черны, все, кроме одного — нашего! Мы придём сюда, где бы мы ни были, и будем ждать тех, кто ещё в пути. Нас будет в десять раз больше, потому что каждый год в школе — это отдельная жизнь. Мы придём сюда со всеми своими жизнями, как приходят родители с детьми, и окно встретит нас тем особым светом, который проявляется лишь годы спустя».*

Мостик через время

Зубарева В. Школьный двор. —
М.: Флобериум / RUGRAM, 2023. — 236 с.

В русской и мировой литературе найдется не так много произведений оригинального жанра. Пушкин создал не имеющий аналогов «роман в стихах», написанный онегинской строфой. У Анны Ахматовой есть «Поэма без героя».

Повесть Веры Зубаревой «Школьный двор» — это произведение с двумя главными героями, а точнее — героинями. Героини эти — разные ипостаси одного человека. Одна смотрит на читателя из ранней юности, другая — с высоты духовной зрелости, приобретенной в течение жизни.

«А что в этом особенного?» — спросит скептический читатель. — Любая мемуаристика предполагает осмысление опыта прошлого сквозь призму настоящего». А особенное в том, что у этих двух героинь довольно непростые отношения. Иногда каждая из них существует вполне самостоятельно, иногда их голоса сливаются в один, и тогда начинает отчётливее звучать голос автора повести. Да, в повести есть еще и третий герой: незримый наблюдатель — автор. Именно автор становится связующей нитью между Верой прошлой и нынешней — мостиком через время. В то же время авторская позиция, объединяющая взгляды двух «рассказчиц» из прошлого и настоящего, необходима для понимания ключевого замысла произведения. Для ответа на вопрос: а зачем всё это собственно нужно, и какое место ранняя юность занимает в жизни человека, уже состоявшегося как личность, поэт, учёный?

Начнём именно с ранней юности героини — с того периода, когда всё зарождалось и закладывалось как духовная основа жизни. Благодаря таланту художественного перевоплощения взрослая Вера превращается в себя — ученицу класса «Б», одесской школы № 90. Она влюбляется, разочаровывается, делает для себя маленькие (а может, и большие) открытия. Её глазами мы оцениваем всё происходящее и всех участников событий. Крайне важно, что Вера-автор исключительно объективна по отношению к себе. Её героиня отнюдь не идеальна: она может быть разной и вызывать у читателя неоднозначные, даже противоречивые чувства. И всегда она оказывается перед непростым нравственным выбором, в ситуации, когда требуется принять важное решение.

В главе «Казёнка», например, мы видим не примерную ученицу, а бойкую, хулиганистую и готовую на отчаянные поступки школьницу-подростка, способную составить конкуренцию самым отъявленным прогульщикам класса. Впрочем, как выясняется в дальнейшем, поступок героини, рискнувшей «пойти на казёнку» (регионализм), обусловлен не потребностью в свободе, как для её подруги Фели, а элементарным любопытством, желанием узнать, каково это — оказаться по ту сторону предписаний и общепринятых правил? Заурядный прогул превращается в романтическое приключение, своеобразный эксперимент, в ходе которого был сделан вполне логичный вывод: «*Свобода — это никакая не необходимость. <…> Свобода — это когда не нужно смотреть на часы. <…> А необходимость это всё остальное*». Так обычная школа с партами и учителями превращается в школу жизни.

Это «выпрыгивание» за пределы традиционного толкования слова «школа» вообще характерно для лирической героини Веры. В рассказе «Аллея славы» такие понятия, как «учёба», «урок», «дисциплина» вообще приобретают совсем иное звучание и высший смысл — из разряда вечных ценностей. Думается, рассказ этот особенно важен для автора, чья жизнь неотделима от жизни родного города и его славного исторического прошлого. Ответственная миссия — быть дежурными по Аллее Славы, где стоял памятник Неизвестному матросу, возле которого присягали в верности городу и его традициям — становится для юной Веры и её одноклассницы Кошелевой серьёзным этапом инициации, проверкой на наличие подлинных нравственных ориентиров. Здесь голос автора звучит громче и отчётливее, чем в иных главах повести, проводя незримую нить между взрослой Верой и Верой — участницей давних, но памятных событий. Прямо на наших глазах свершается подлинный урок жизни, где личные судьбы школьников вплетаются в общую историю города и страны в целом: «*Музыка, голос, читающий строки Рождественского, вечный огонь, пляшущий под низким скорбным небом, море, рокочущее внизу, фигурки мальчишек вдалеке по обе стороны обелиска,*

невидимый враг… Всё это вдруг соединилось в картину жизни и смерти, в которую отныне были включены и мы со всей нашей родословной как частью родословной города.

Волна неведомых доселе эмоций захлестнула нас. Мы стояли не в силах пошевелиться. Глаза слезились то ли от ветра, то ли оттого, что перехватило горло. Мы мысленно оплакивали тех, кого не знали, а внутренним взором видели облик наших мальчишек. И мы готовы были встать на их защиту, принять удары ветра на себя…».

Школьный двор, ставший концептом жизни, продолжает испытывать героиню на духовную прочность. Успешно пройдя проверку на верность ценностям города, одесская школьница сталкивается с еще одной задачей — доказать свою способность принимать решения и блестяще справляться с непростой и довольно ответственной работой. В главе «Победы и поражения Сусанина» строгая учительница литературы Сусанна Ивановна вынуждена изменить свое мнение о тех учениках, которых отнюдь не считала своими любимчиками. И все это по большей части благодаря главной героине, сумевшей победить в олимпиаде по литературе, а затем стать блестящим сценаристом и режиссером последнего урока. Урока, ставшего показательным не столько в плане знания предмета, сколько в отношении самораскрытия каждого ученика — героя повести. У каждого оказывается свой «скелет в шкафу», своя личная драма, которую невозможно замаскировать даже блестящими монологами классических литературных персонажей. Что же в итоге? Признание Сусаниным своего поражения, которое на самом деле стало подлинной победой: *«В глазах у железной леди стояли слёзы. — Вы были моим самым тяжёлым, самым непокорным классом, — сказала она срывающимся голосом. — Мне казалось, что мои ученики были в „А“ классе. И только теперь я поняла, что мои настоящие ученики были здесь…».*

Многие испытания уже пройдены, и уроки жизни получены, но главный еще впереди. Это урок человечности и терпимости — умения быть милосердным и прощать. Юности свойственна жестокость — она легко возводит на пьедестал одних и бесповоротно, без тени сожаления сбрасывает оттуда других. Таким «свергнутым идолом» оказалась немолодая и довольно педантичная учительница немецкого языка Грета Самойловна, которая явно проигрывала молодой, красивой и креативной Маргарите Петровне. Особо подчеркнуто, что роль Маргариты в судьбе класса заключалась не только в обретении знаний по предмету, но и в формировании нравственных основ существования: *«имелись в виду не только познания в немецком, но и понятия чести, которые она сумела нам привить»*. Но как соотнести теорию с практикой и доказать самим себе, что все эти понятия — не пустой звук?

И ученики одесской школы вновь оказываются в ситуации нравственного выбора, из которой выходят, не теряя ни чести, ни достоинства. Отвергнута молодая практикантка Мария Ильинична — «борзая Машка», не сумевшая «купить» класс развязным и фривольным поведением. И вслед за этим прощена Грета Самойловна. Жестокий бойкот, объявленный ей всем классом, сменился «*формой перемирия с тяжелобольной, возможно, умирающей учительницей*». Демонстрация в ее маленькой комнатке показательного урока, столь высоко оцененного Сусанной Ивановной, становится демонстрацией великодушия и всепрощения — как с той, так и с другой стороны:

— Спасибо, — после продолжительной паузы сказала Грета. — Спасибо.

— И вам спасибо, — заговорили мы наперебой. — Простите нас, простите. Мы не хотели. Мы не думали, что…

Грета подняла руку:

— Подождите. Я должна вам сказать. Я должна вам сказать. Вы вступились за учительницу, которую любили. Правильно, наверно, вступились. Я действовала с точки зрения учебного процесса. Вы действовали с точки зрения любви. Вы не предали её. Не забыли. Не выбросили из сердца. Оставайтесь такими. Не предавайте тех, кого любите…

Я не сторонник излишней сентиментальности, но в этот момент искренне хочется заплакать — от радости, что и этот, возможно, самый главный урок, пройден с итоговой оценкой «отлично».

И вот реальная школа уже позади — ее двери навсегда закрылись за выпускниками. Но школа житейского опыта продолжается — на смену одесской школьнице приходит взрослая женщина: уже известный литератор, поэт, ученый. Жизнь сложилась, но вопросы на этом не закончились. Да и могли ли они закончиться? В очень важном рассказе «Роза ветров» мы отчетливо слышим голос Веры нынешней. Мистический сон, который овладел ею во время разбушевавшейся стихии, становится ареной встречи двух героинь, моментом поиска истины. Вот тут-то и предстоит понять, как именно опыт прошлого может повлиять на будущее? Что стоит принять во внимание? Что необходимо пережить и отпустить навсегда, и с чем нужно остаться до конца жизни? Однако уже есть понимание главного: «*в реальности ничего не исчезает… пространство-время скручено из памяти звёзд, людей и рек и… память — во всём, живая, меняющаяся, порождающая новые памяти*».

Этого ли не знать автору, в котором навсегда примирились Вера нынешняя и прежняя? Мостик через время установлен, и, в отличие от всех прочих мостов, он никогда не сможет обрушиться. Потому что его создатель бережно хранит в себе лучшие моменты памяти. Одесская школьница стала выпускницей, но её точная, взрослая, копия так и не

покинула школу. Она все ещё там — на школьном дворе, где все зарождалось, чтобы впоследствии стать жизненной опорой и бесценным опытом духовного взросления:

«Когда тьма накроет город, и у будущего останется только прошлое… Мы придём сюда, где бы мы ни были, и будем ждать тех, кто ещё в пути. Нас будет в десять раз больше, потому что каждый год в школе — это отдельная жизнь. Мы придём сюда со всеми своими жизнями, как приходят родители с детьми, и окно встретит нас тем особым светом, который проявляется лишь годы спустя».

Встретимся после смерти

Делаланд Н. Рассказы пьяного просода. — М.: Эксмо, 2021. — 160 с.

Какие мысли приходят в голову, когда читаешь книгу, в которой героиня умирает и тут же, не успев осознать факт собственной смерти, отправляется «сквозь лес» на электричку — на станцию, где один из поездов, мчащихся навстречу друг другу, «кончился, а второй ещё продолжался»?

Возможно, читатель подумает, что автор — чудак, человек с причудливой фантазией или же… инопланетянин. Последнее определение кажется самым точным. Известный поэт, педагог и психотерапевт Надя Делаланд, написавшая в высшей степени необычную историю о пьяном просоде, точно прилетела с другой планеты. Вероятно, на нашей земле она оказалась не просто так, а была послана с очень важной миссией — сообщить землянам радостную весть о том, что умирать совсем не страшно. Главное — чтобы у человека «было куда умереть».

Мир, в котором обитают герои Делаланд, только на первый взгляд кажется обычной реальностью. Он действительно чем-то на неё похож, но, в сущности, является её обратной стороной — своего рода Зазеркальем. Если говорить точнее, Посмертьем. Именно так можно охарактеризовать мифологические пространство романа «Рассказы пьяного просода». Рассказчика больше всего занимает вопрос, кем становимся мы и мир вокруг нас, когда мы умираем? А ответ на него предельно прост: мы становимся собой, а мир становится нами. И значит книга не о смерти, а о жизни после неё. А ещё она — о самом страшном и одновременно самом прекрасном, что только может произойти с человеком — о встрече с собой.

Каждая из десяти вставных новелл романа — мистическое путешествие «внутрь себя», взгляд на себя со стороны из посмертья. Взгляд пристальный и протяжённый — до момента полного осознания факта, что ты — это не ты, а совсем иная субстанция, земная маскировка, долгие годы прикрывавшая твои истинные чувства и желания. К слову о маскировке — именно её автор считает самым несущественным атрибутом нашего «я». Героиня рассказа «Кошелёк», в какой-то момент полностью сливаясь со своим создателем, рассуждает наедине с собой: «Не метонимический ли перенос — эта смежность в пространстве и времени души и тела, как тела и платья (брюк, пиджака, шляпы)?». И тут же рождается естественная мысль об отсутствии всякой необходимости цепляться за свою земную ипостась, поскольку «чем больше

в человеке «платья», укорененности в «платье», самоотождествления с ним — тем страшнее смерть».

А вообще — уместно ли употреблять понятия «герой» и «героиня» применительно к роману о просоде? Здесь, так же, как в пьесах сборника «Один человек», литературный персонаж — только сам автор, в бесконечном множестве его вариаций, альтернативных сущностей, вымышленных лиц. Старый чудаковатый просод, любящий козье молоко — тоже один из авторских голосов. Причём его можно назвать универсальным голосом, олицетворяющим бессмертную ипостась автора, признанного стать творцом в одном из своих земных воплощений. За счёт подобной инверсии и возникает эффект неразрывной связи двух рассказчиков, один из которых — точная копия другого, но при этом старше на несколько десятилетий. С каждым новым появлением просода временная дистанция между ним и автором всё больше сокращается — в конечном итоге «голоса» сливаются в один, и значит, история завершена: «Пьяный просод снова погладил меня по руке, посидел молча с минуту, — я заметила, что на его лице совсем нет морщин. Потом он порывисто встал и вышел. Я немного подождала и вышла вслед за ним».

Само понятие времени стирается за границами земного существования — оно утрачивает смысл, поэтому становится совершенно неважно, сколько лет девочке — пять или семьдесят пять *(«где-то в этом промежутке»)*.

Все герои и героини рассказов просода — не более чем авторские сущности, множественные отражения его мыслей, чувств, потаённых желаний, в числе которых — желание «заглянуть за грань», посмотреть, что там. Чтобы познать себя, они делают шаг «по ту сторону», обнаруживают себя в посмертном запределье. Странная Лидия, влюблённая в семидесятилетнего Иосифа, вместе с ним «умирает в новую жизнь», где герои могут быть вместе и оставаться вечно молодыми. Поражённая слепотой Мария, умирая, одновременно с оставленным телом… увидела свой «голос», такой же светящийся, дышащий светом, как она. Её недуг становится возможностью альтернативного существования — вне тела. А необычный диалог двух Александров из рассказа «Стеклянный дом» в какой-то момент приобретает ярко выраженный абсурдный оттенок. Вымысел и реальность уже не различить, и возникает чувство, что оба героя — всего лишь плод больного воображения автора, его эго и альтер эго: «Смешно это, право… всякий раз я отказываюсь верить в то, что я — это я. — Он тихо засмеялся, глядя в сторону. Потом яростно заорал, дико тараща на меня глаза: — Куда ты пойдешь? Некуда тут больше идти. Никого тут, кроме меня, нет. Кроме тебя — нет».

Все персонажи романа — настоящие демиурги, творцы новой реальности. Но весь фокус в том, что воображаемый мир никогда не

выходит за пределы их собственного сознания, порождающего множество альтернативных сущностей — аналогов своего создателя. «Моя реальность — это я сама», — утверждает Делаланд. Кстати, отнюдь не случайно она выбирает для своей героини имя Ксения, о чём упоминает в своей рецензии, написанной для журнала «Знамя», одесский поэт Владислав Китик: «Само имя ее, Ксения, означает „чужеземная“ — вышедшая из мира других реалий».

То, что рассказчица мистических историй — проекция самого автора, не вызывает сомнений. Обе они любят блуждать в тёмных лабиринтах человеческого подсознания. Потому что в каждом из нас присутствуют признаки внешней и внутренней жизни, и, закрыв глаза, гораздо проще увидеть самое важное, пусть и неочевидное для окружающих.

Эта концепция жизни с закрытыми глазами, обращёнными внутрь себя, наиболее отчётливо прослеживается в рассказах «Зеркало» и «Лифт». Героиня первой истории — настоящая Алиса, попадающая в Зазеркалье, которое кажется ей удивительно уютным и знакомым, являющимся абсолютной копией её самой. Поэтому потусторонний мир становится гораздо более ярким и реалистичным, чем сама реальность: «Мне нравилась тотальность восприятия, вдруг открывшаяся во мне. Я стояла посреди комнаты, и все происходящее принадлежало мне, было мной. То ли все предметы обладали здесь какими-то особенно чистыми цветами и линиями, то ли качество моего зрения стало иным от этой перемены мира, но я видела очень четко каждую мелочь, каждая мелочь была важна».

Мир зазеркалья притягивает и отталкивает одновременно, потому что «остаться навечно наедине с собой… это как сойти с ума». Но любое творчество всегда сродни сумасшествию, и в конечном итоге забирает творца в мир его причудливой фантазии. Так происходит в последней, десятой, новелле, знакомящей нас с тяжело больной писательницей. Телом она прикована к системе жизнеобеспечения, но при этом продолжает активную жизнь внутри себя, свободно передвигаясь в своём воображаемом мире, вместе с придуманными ею героями Полиной и Сашей. В тот момент, когда в глаза умирающей рассказчице заглядывают ею же созданные персонажи, внешний мир окончательно перетекает во внутренний. Так творец, встречаясь со своими творениями, видит в них самого себя и отказывается от того, что им самим не является: «Саша тоже заглядывает мне в глаза. Он совершенно такой, как я представляла. Только в очках. А в лифте был без очков...

— Мария, — говорит Полина. — Вот, я принесла фиалки. — Она подносит к самому моему лицу душистый букетик. Не убирай, не убирай, пожалуйста… Ну что ж ты… — И вы просили меня сказать, что это не страшно…

И мне становится нестрашно. И еще я чувствую, что когда придут отключать аппаратуру, меня уже здесь не будет, потому что я сейчас…».

Человек не умирает и никуда не исчезает — он просто закрывает глаза для внешнего мира и открывает их внутрь себя. Именно там, внутри, и начинается самое интересное — оно никогда и не прекращалось, существовало задолго до нашего рождения и просто могло забыться на время проживания одной из возможных земных ипостасей.

Истории просода обращены в далёкое будущее и рассказаны от лица ещё не появившейся на свет героини: «Понимаешь, когда я рассказываю свои истории, я становлюсь кем-то другим. И недавно я понял, кем. Через много-много лет на свет родится одна девочка. Она не будет знать греческого языка, хотя в роду у нее будут греки. И вот она вырастет и станет сочинять истории, которые я сейчас рассказываю». Это ещё не свершённое будущее в какой-то момент станет прошлым, но для вечности подобный факт не имеет никакого значения. Совершенно неважно, сколько нам лет — 5 или 75, неважно даже, живы мы или умерли — важно лишь то, что ждёт нас «по ту сторону» смерти, в том мире, где мы можем всегда оставаться молодыми и счастливыми.

Две рецензии на книгу Максима Привезенцева «История Миракздания»

«Трещины» российского бизнеса: судьба одной корпорации

Привезенцев М. История Миракздания. — Самиздат; Литрес, 2020. — 210 с.

В наше время найти книгу, посвящённую актуальным вопросам современности и при этом имеющую художественную ценность, крайне сложно. Тем приятнее было открыть для себя новое имя — речь идёт об известном российском писателе и бизнесмене Максиме Привезенцеве и его романе «История Миракздания». Несмотря на наличие вымышленных имён, история, описанная здесь, поражает своей реалистичностью. Безусловно, подобные ситуации с подобными героями случались в жизни. Особенно важно, что книга, написанная на стыке художественного жанра и документалистики, неожиданно вызвала интерес занимательностью сюжета. Автором всё очень грамотно и чётко выстроено — история возникновения и крушения могущественной корпорации даётся на фоне исторических событий. Здесь частично затронуты девяностые, и, опираясь на них, автор обращается к нулевым. Соблюдая «чистоту эксперимента», Привезенцев и в языковом плане старается быть точным. Принадлежность текста к определённой сфере выражается в соответствующих терминах, общенаучной и профессиональной лексике: стартапы, бизнесмолодость, девелоперы, инфоцыганы, бизнес-корпорация. Есть даже и подлинные языковые открытия: ироничное слово олигофренды и ультрасовременное понятие nft-токен — уникальный цифровой объект, олицетворяющий чью-то уникальную творческую и интеллектуальную собственность.

Возвращаясь к историческому аспекту романа, отметим, что нулевые — безусловно, ключевое время развития событий. Интересно, что сюжет и фабула книги не совпадают — автор отнюдь не хронологичен, от 2006 года он может перейти к 2000-му, и от 2000-го к 2020-му. Ему важнее показать причины уничтожения компании и дать объёмную характеристику людей и событий — при этом сопоставить «сегодня» и «вчера» русского бизнеса, осмыслить, в чём принципиальная разница. В итоге за главным вопросом — «Куда исчезли активы могущественнейшей корпорации?» — встаёт другой, более масштабный: «Есть ли будущее у современного девелопмента и предпринимательства в целом?». Как это ни печально, ответ автора скорее отрицательный.

В ходе своих размышлений он приходит к выводу о том, что с течением времени уровень взаимного доверия партнёров-предпринимателей

не просто понизился, но сошёл фактически к нулю. Если ещё в конце 90-х годов возможно было некое братство или даже своего рода семейственность, то в «роковые нулевые» ситуация в корне изменилась — учредители компаний стали работать по схеме «обогати себя и кинь партнёра». Что касается честного ведения бизнеса, то в условиях российской действительности это было в принципе невозможно и даже абсурдно, поскольку всем управляла мафия — местная и централизованная. Наглядной картиной такой предельной закоррумпированности стала история реконструкции Курского вокзала. Пытаясь усовершенствовать российские пути сообщения, герой романа, «вооружённый официальной бумагой с новыми полномочиями», вскоре осознал, что любой документ бессилен в борьбе с мафией:

«…остались три упёртые… бизнес-структуры: чебуречники с прокурорской крышей, камера хранения со смотрящими от «магаметян» до майора транспортной полиции и парковщики с какой-то тоже невообразимой крышей. По этим трём мне из руководства РЖД просто передали: „Они должны остаться, только новый формат им придумай“».

Прослеживая подобную ситуацию на разных уровнях общественного устройства — от местных властей до верхушки власти — автор разворачивает перед читателем весьма неприглядную панораму насквозь прогнившей изнутри российской экономики и государственности. В целом в романе, помимо масштабной картины исторического становления и упадка русского бизнеса, мы видим ещё несколько сюжетных линий: это история духовной деградации учредителя Мираксздания Сергея Полонского, история его вражды с партнёром Привезенцевым и собственно падение строительной корпорации. Сергей Полонский — типичный «герой своего времени» с присущими ему негативными чертами, отличающими бизнесменов новой формации: это нравственная нечистоплотность, чрезмерная подозрительность и экономическая недальновидность, выраженная в отсутствии желания довести дело до нужного результата при жгучей потребности пустить пыль в глаза влиятельным лицам мировой экономики и обогатиться за чужой счёт.

Полное раскрытие характеров персонажей и логически последовательное осмысление происшедшего становится возможным благодаря тщательно продуманной композиции. Так, пытаясь более глубоко и детально изучить сюжетные ходы этой книги, я выделила для себя некоторые поворотные моменты повествования, условно назвав их «трещинами». В концепцию «трещин» укладывается и магистральная тема с крушением корпорации, и даже тот исторический материал, на фоне которого развиваются все события. Каждый новый этап авторского

размышления — это не что иное, как новая «трещина». Первая, вполне материальная, была связана со строительством башни «Федерация», где Полонского категорически подвели и чутьё, и здравый рассудок.

Желание блеснуть перед мировым экономическим сообществом и обеспечить закладывание фундамента башни в крайне сжатые и неудобные сроки привело к трагическим последствиям — фундамент треснул и повернул вспять историю грандиозного проекта:

В середине апреля стало понятно, что плита треснула и не может нести нагрузку в 96 этажей… Вердикт экспертов, изучивших проблему с трещиной, оказался убийственным — продолжать стройку можно, только если вместо одного подземного этажа залить новую плиту поверх дефектной. Полонский упирался до последнего, но крыть было нечем: в противном случае пришлось бы публиковать акты и заключения и закрыть строительство «Башни», что нас похоронило бы под этой самой плитой.

Однако достаточно одной прорехи, чтобы вся конструкция впоследствии разошлась по швам. И следующей трещиной стал раскол в руководстве самой компании, выразившийся в вотуме недоверия Полонского всем своим компаньонам. Многочисленные жучки, установленные в машинах сотрудников, чрезмерная подозрительность и даже параноидальность главы компании сделали своё гиблое дело и разрушили корпорацию уже изнутри:

Трещина в фундаменте породила трещину в доверии Полонского к людям. Боясь, что история просочится в прессу до того, как китайцы всё исправят, Сергей просто помешался на безопасности и конфиденциальности.

Что же стало следующей трещиной? Безусловно, трещина в самом Миракздании, углубившаяся до размеров пропасти в тот момент, когда Полонский уже окончательно почувствовал свою безнаказанность и стал творить всё что хочет: кидать застройщиков и вкладчиков, обманывать своих же коллег и, наконец, переводить действующие активы компании за границу с целью самообогащения. Вот тогда, после фактически банкротства и появления компании «Альфа-групп», можно сказать, всё треснуло окончательно и бесповоротно.

Однако автор, как уже было сказано, проявляет ещё и интерес историка, экономиста и политика, поэтому начинает тщательно изучать трещины российской государственности. И выясняется, что там давно уже треснуло всё: служба госбезопасности, правоохранительные органы

и, разумеется, высшие эшелоны власти во главе с президентом. Как говорится, «везде вор на воре сидит и вором погоняет».

А до чего интересна история внешнеполитических отношений у нас в стране! Оказывается, вывозить активы за границу под видом вкладов в несуществующие проекты очень даже просто: везде же есть свои люди, у которых свои проблемы и которые, при условии, что ты решишь их проблему, готовы помочь решить твою. А это уже трещина в целом мире! Исправить её уже не получится — для этого придётся в корне пересматривать все стороны ведения политики и бизнеса, а также менять менталитет девелоперов, чьи интересы далее своих собственных не распространяются.

В итоге сам роман Максима Привезенцева с этой точки зрения представляется вполне продуманным, логически выстроенным зданием с нижними и верхними этажами. И фундамент здесь, смею заметить, нигде не проседает.

Впрочем, есть одно существенное «но»! Размышляя на досуге на тему актуальных проблем российской действительности и приурочивая эти размышления к своим личным проблемам, автор осознанно или бессознательно создаёт ловушку самому себе. «Сезон охоты» на этого правдолюбца и так давно начался, но к концу книги становится ясно, что капкан может в любой момент захлопнуться, и затравленный зверь уже не сможет выбраться из него живым.

Что и говорить, история трагическая, местами даже страшная, но сам автор не из пугливых. Хочется пожелать ему сил, терпения и веры в победу справедливости.

А уж читатель свою порцию адреналина непременно получит.

«Реалити-шоу» как новый жанр в художественной литературе

Привезенцев М. История Мираксздания. — Самиздат; Литрес, 2020. — 210 с.

Тем книголюбам, которые посчитали роман Максима Привезенцева эдаким «лёгким чтивом» в свободные от работы часы, могу с готовностью заявить, что категорически не согласна с подобной оценкой книги. Своё несогласие с удовольствием подкреплю целым рядом аргументов.

Во-первых, создавая остросюжетную историю с автобиографическим уклоном, автор в итоге вышел далеко за пределы первоначального

замысла и на стыке различных жанров написал произведение которые в равной мере может быть интересно как простому читателю, так и профессионалу в области экономики и даже лингвистики — книга изобилует всевозможными терминами и новомодными словечками: девелоперы, инфоцыганы, билборды, nft-токены, олигофренды.

В целом тут и авантюрная линия с элементами детективного жанра (расследование о таинственном исчезновении денег крупнейшей корпорации), и мелодрама (личная трагедия главного героя), и даже элементы исторического романа. Например, события, связанные с формированием и последующим падением могущественной строительной корпорации, осмыслены автором в общеисторическом контексте, на фоне значимых явлений российской истории XX–XXI веков. Привезенцев пристально всматривается в свою эпоху, кропотливо изучает и девяностые, когда первые корпорации зарождались в условиях большего товарищеского доверия компаньонов, и нулевые, и двадцатые, подмечая в каждом времени мельчайшие подробности и детали, из которых складывается общая картина происходящего, сравнивая различные этапы между собой с целью выявить некую закономерность тех или иных событий и поступков героев:

«2020-й год запомнится многим изменившейся тональностью обычного течения жизни, а многие, покинув этот мир, не смогут удивиться, каким все оказалось зыбким…

В преферанс уже почти не играли, покер еще не стал мейнстримным воплощением азарта, и «мафия» завладела нашими умами довольно легко — прекрасный тренажер для мозга, замешанный на анализе речевых ловушек и языка телодвижений…».

Если внимательно следить за событиями книги, можно понять, что в ней развиваются одновременно несколько сюжетных линий: это история духовной деградации основателя Мираксздания Полонского, история громкого падения самой корпорации, а также опыт анализа исторического становления экономики в нашей стране с попыткой ответить на главный вопрос: «Есть ли у российского бизнеса будущее?». Как это ни печально, ответ автора скорее отрицательный.

В ходе своих размышлений автор приходит к выводу о том, что с течением времени уровень взаимного доверия партнёров-предпринимателей не просто понизился, но стал своего рода фикцией, чем-то несуществующим. Абсурдным стало даже просто говорить об этом. Если ещё в конце 90-х годов люди доверяли друг другу, готовы были поддерживать товарищеские отношения, то в «роковые нулевые» ситуация в корне изменилась — учредители компаний стали работать по схеме «обогати себя и кинь партнёра». Честный бизнес в условиях российской действительности казался утопией, поскольку

всем управляла мафия — местная и централизованная. Наглядной картиной такой предельной закоррумпированности стала история реконструкции Курского вокзала. Пытаясь усовершенствовать российские пути сообщения, герой романа, «вооружённый официальной бумагой с новыми полномочиями», вскоре осознал, что с мафией невозможно бороться с помощью документов:

«*…остались три упёртые… бизнес-структуры: чебуречники с прокурорской крышей, камера хранения со смотрящими от «магаметян» до майора транспортной полиции и парковщики с какой-то тоже невообразимой крышей. По этим трём мне из руководства РЖД просто передали: „Они должны остаться, только новый формат им придумай“*».

Прослеживая подобную ситуацию на разных уровнях общественного устройства — от местных властей до верхушки власти — автор разворачивает перед читателем весьма неприглядную панораму насквозь прогнившей изнутри российской экономики и государственности.

Таким образом, роман отличается многоплановостью и раскрывает широту взглядов автора. Не так часто встречаются у нас бизнесмены-писатели, способные вразумительно и на высоком художественном уровне рассказать об актуальных событиях современности. Между тем читатель, которому посчастливится столкнуться с этой книгой, сможет ликвидировать пробелы в своём знании о российском бизнесе и его представителях. Если опираться на классическую терминологию, роман Максима Привезенцева можно определить как своего рода «бытописание» — художественно-документальный очерк жизни и нравов представителей финансовой элиты. И что же мы можем здесь увидеть? Типичное бездумное времяпрепровождение «мальчиков-мажоров», убеждённых, что за деньги можно всё и всех продать и купить. Что составляет досуг «великих мира сего»? Сауны, горнолыжные курорты наряду с наркотиками и криминалом... Автору важно показать, что несметные материальные блага «портят людей, разрушают их изнутри, подрывают духовные и нравственные ценности». В итоге это приводит к распаду семейных и дружеских связей и полной духовной деградации личности. Главные качества «заправил российского бизнеса» — абсолютная беспринципность, готовность действовать любыми, даже незаконными, методами ради достижения конечной цели. А часто эта цель связана с желанием обмануть партнёра, оставить его без законной доли дохода от предприятия. Достаточно вспомнить, какими способами беспринципный Полонский хотел расправиться с тем, кого ещё совсем недавно называл своим другом и партнёром по бизнесу. В ход пошли все методы: угрозы, сфабрикованное и шитое белыми нитками уголовное дело, обыск, нескончаемая травля. Однако это не испугало Привезенцева, не заставило его замолчать там, где это, вероятно, было разумнее

всего. Можно сказать, что образ «благородного бизнесмена» — ещё одна черта новаторства в книге.

У романа есть и ещё одна любопытная жанровая особенность — это отсутствие какой-либо сюжетной и композиционной заданности. Возникает такое ощущение, что автор сам толком не знал и даже не догадывался, во что же выльется его первоначальный замысел. Если первая половина истории кажется более академической и связана с размышлениями героя о корпорации и предпосылках ее возникновения, то во второй части сама жизнь как будто врывается в относительно размеренное повествование, разрушая стилевые и жанровые границы книги. С момента появления таинственного Гринго описанные события превращаются в настоящий квест с непредвиденным исходом. Фактически у Привезенцева появляется соавтор, привносящий в книгу значительную долю интриги своими неожиданными компроматами на Полонского и экзотическими фактами его личной (кстати, весьма спорной) биографии. История о том, как владелец крупнейшего строительного предприятия перебрасывал действующие активы за границу, даже немного окутана ореолом пиратской романтики, но на этом фоне ещё более очевидной становится злая ирония судьбы. Правосудие в руках тех, кто уносит свои ноги подальше от родины, имея такую финансовую возможность.

Приятно, что автор хочет докопаться до истины и хотя бы перед читателем открыть все потаённые карты нечестной игры, показать истинное лицо российской финансовой элиты.

Можно сказать, что читатель имеет дело с новым жанром: «роман-реалити-шоу», или «роман-игра». Из высказываний автора следует тот же самый вывод: «Минимум литературности, максимум фактов — я ждал реакции от участников тех событий, надеясь, что она станет движущей силой нового сюжета».

Это живая материя, самостановящаяся и практически уже неподвластная воле одного только автора. Мог ли он подумать, что его желание просто выплеснуть душу и поделиться с читателем своими личными переживаниями, перерастёт в поиск ответа на вопрос, куда подевались действующие активы Мираксздания?

Здесь нет логической завершённости, но есть пространство для авторских и читательских раздумий. Возможно, именно поэтому роман кажется столь увлекательным и абсолютно современно звучащим.

В ожидании крупной добычи

Евсюков А. Двенадцать сторон света. — М.: Формаслов, 2021. — 250 с.

Новая книга Александра Евсюкова, включающая цикл из девятнадцати рассказов и эссе, демонстрирует читателю слегка забытый метод художественного высказывания, основанного не на эгоцентрической, а на объективной, реалистичной оценке людей и событий. Несмотря на то, что эссе носят автобиографический характер, подробности личной жизни автора играют здесь скорее вспомогательную роль и могут рассматриваться как один из источников создания сюжетов и образов.

Название книги — «Двенадцать сторон света» — содержит намек на широту художественного замысла. В рассказах охватываются разнообразные географические регионы: от России и Крыма до Болгарии и Финляндии — и большие временные пласты: с конца XIX до начала XXI века; описываются характеры и судьбы, внешне никак не связанные между собой. Но это только на первый взгляд, поскольку в каждой рассказанной автором истории преследуется одна и та же цель: показать человека в решающий, поворотный момент его жизни.

Цикл самостоятельных новелл, собранных в книгу, подчиняется продуманной сюжетной и композиционной логике и фактически перерастает в роман, который вполне может быть назван «Роман о человеке». Каждая из частей повествования — «Моя вдова», «Танцующий лес» и «Письма Горе» — представляет группу историй, объединенных сквозной авторской мыслью и типом персонажа. В «Моей вдове» читатель нередко сталкивается с исключительными героями в исключительных обстоятельствах или же с такими жизненными ситуациями, которые внезапно высвечивают иную, до времени скрытую сторону человеческой натуры. Не случайно Александр Бушковский определяет художественный метод Евсюкова как «романтический реализм». Но к этой характеристике можно добавить еще и другую: будничный героизм. Согласно авторской логике, поворотными моментами в жизни человека чаще всего становятся экстремальные ситуации, выводящие его из привычной зоны комфорта. В такие минуты экзистенциальных прозрений проще увидеть себя со стороны и осознать тотальное неблагополучие своей или чужой жизни.

Нечто подобное происходит с мальчиком Леней из рассказа «Приступ». Уже многое понимающий о жизни и людях, герой переживает важный этап взросления, когда с его дедом случается инфаркт. Трагедия заставляет ребенка по-новому взглянуть на окружающее, преодолеть

страх перед бабушкой — суровой и набожной женщиной, ненавидящей его мать и все время призывающей конец света («Скорей бы Гонец Цвета… Скорей… скорей! Чтобы — всех!»). Деда увозят в больницу, и за те недолгие часы, которые бабушка и внук проводят вместе, Леня открывает для себя причину ее необъяснимой прежде суровости — одиночество и страх. Он уже не боится гневно сказанных слов о конце света и понимает, что внезапно стал сильнее того, от кого ему все время хотелось спрятаться под одеяло: «Он понял, что <…> все это говорила не она сама, а огромный страх внутри. Леня улыбнулся и осторожно провел рукой по ее опущенной седой голове. Он уверился — конца света не будет».

То, как человек ведет себя перед лицом беды или опасности, позволяет многое о нем понять. Центральное — по степени эмоционального накала и концентрации авторской мысли — место в книге занимают рассказы «Караим», «Гранатовое дерево», «Черный Орел», повествующие о непростом нравственном выборе. Самуил, главный герой рассказа «Караим», переживает глубокую личную трагедию. Его жена во время тяжелых родов лишается по вине доктора долгожданного сына. Смыслом жизни Самуила становится месть — осуществиться ей не дает маленький сын врача, сошедший с крыльца в тот момент, когда должно было совершиться убийство: «У сына были огромные светлые глаза. Он был совсем крохой и пролепетал мне что-то радостное и доверчивое. <…> Береги его, как он сегодня сберег тебя, — сказал я на прощание».

Самуил — один из самых ярких и привлекательных героев книги. По словам Александра Евсюкова, для создания этого непростого национального характера ему понадобились три реальных прототипа: «Душа целого народа будто ожила, куда-то двинулась и теперь проходила сквозь меня и говорила, говорила разными голосами».

Рассказ «Гранатовое дерево» — о силе любви, перед которой ничтожен даже страх смерти. Рядовой Всеволод Горошин, уходя на русско-турецкую войну, получает от своей невесты Наденьки подарок — костяной гребень. Этот гребень — символ верности — становится в структуре повествования важной художественной деталью. Во время одного из ожесточенных боев Горошин, спасший целую роту солдат, неожиданно обнаруживает пропажу гребня. Забывая об опасности, юноша бежит к «израненному осколками гранат дереву», чтобы отыскать выпавший из кармана подарок возлюбленной.

Истинное лицо человека открывается в минуты жизненных испытаний, но, к сожалению, не все могут пройти их достойно. Главный герой рассказа «Черный орел» Мартин, внук чернокожего летчика Вашингтона Линкольна Фаунтлероя, долгое время пребывает в уверенности, что его близкий родственник заслуживает самого глубокого уважения

и восхищения. Но однажды он получает письмо из Финляндии — в нем просьба погасить давний долг деда. В поисках истины Мартин летит в Хельсинки, где окончательно развенчивается миф о «личном друге туземного короля и главнокомандующем императорской авиацией Абиссинии». Вчерашний идеал и образец для подражания оказывается заурядным выскочкой и кутилой с замашками аристократа.

Если добро и зло в первой части книги окутаны ореолом исключительности и романтизма, то во второй части они запрятаны глубоко в повседневность. В нашей обыденной жизни нужно быть достаточно зорким для того, чтобы разглядеть предателя в близком человеке, палача — в соседе, исключительную личность — в заурядном пьянице. Именно об этом рассказы «Ведьма», «День палача», «Проводы», «Лодка Саныча» и т. д.

А вот заключительная часть — «Письма Горе» — удивляет неожиданным открытием. Оказывается, автор все же присутствовал в своих рассказах, удачно маскируясь и оставаясь невидимым для читателя. Его саморазоблачение происходит в первом же автобиографическом эссе «Сюжет», где без особого труда угадывается история того самого мальчика Лени из рассказа «Приступ», на чью долю выпали вполне взрослые испытания. Только теперь события описаны более прямолинейно и с углублением в личную историю каждого персонажа. Из эссе мы узнаем, что прототипом героини является бабушка самого Александра Евсюкова — баба Валя, уроженка шахтерского поселка Нагорный в Тульской области, где провел свои детские годы автор. Муж бабы Вали, потомственный шахтер, был когда-то сильно влюблен в ее младшую сестру, отказавшуюся от своего счастья по настоянию матери. Поэтому ссоры и недопонимание в семье были нередки. Именно этим обстоятельством отчасти можно объяснить суровость женщины и ее строгость к внуку и его матери.

Невольно возникает вопрос, не опровергает ли это внезапно сделанное открытие первоначальный тезис о том, что автор дает объективную реалистическую оценку людей и событий, отказываясь от мемуаристского подхода к художественному тексту? Думается, что нет. Соединив личную историю с художественным вымыслом, Евсюков реализовал сразу две задачи: поставил себя в один ряд со своими литературными персонажами и продемонстрировал принцип работы прозаика, отбирающего те факты человеческой жизни, своей или чужой, которые могут стать основой для рассказа. Мальчик Леня — это не собственно автор, а скорее его проекция, воплощение его мыслей и чувств. История о нем воспринимается вполне органично на фоне других рассказов, где речь идет о духовном взрослении героев путем преодоления собственных страхов, предрассудков, навязчивых идей. При этом реалистичность

повествования, его объективность остаются главными чертами художественного метода Александра Евсюкова.

В завершающем книгу интервью, взятом у самого себя, Александр Евсюков утверждает, что быть писателем не так уж трудно — для этого достаточно иметь хорошую память (не только зрительную, но и душевную), не переставать удивляться всему вокруг, а главное — сочетать в себе амбициозность и смирение: «*А еще есть такая парадоксальная внутренняя способность: быть и амбициозным, и смиренным одновременно. Вот этому-то канатному равновесию приходится учиться долго и предельно внимательно. С надеждой, а потом и с уверенностью, что я только в пути за своей самой крупной добычей*».

Взгляд с высоты дна

Гайнанова Ю. Бутылка. Книга для тех, кто любит выпить. — М.: Городец, 2021. — 235 с.

Приходилось ли вам время от времени испытывать непреодолимое желание уйти в запой и взглянуть на мир сквозь призму розовых спиртовых очков? Уверена — большинство людей (при условии их честности) ответят положительно. Я тоже не исключение — и признаться в этом нетрудно, когда можно заплатить откровенностью за откровенность.

Книга с неприглядным бытовым названием «Бутылка», написанная Юлией Гайнановой, представляется невиданной смелостью — даже новаторством. Отнюдь не в силу новизны проблематики (она как раз совсем не нова), а скорее потому, что автор решился рассказать о том, о чём люди обычно предпочитают не рассказывать, оставляя некоторые факты своей жизни частью семейных тайн или персональных скелетов в шкафу. *«До последней точки не была уверена, смогу ли таким смельчаком стать я. <…> Но потом я поняла, что мне ни капельки не стыдно. Я никогда не делала ничего плохого другим людям — только себе. И я бы не была такой, какая есть, если бы не мой опыт».* Уже в этом месте повествования хочется автору поаплодировать. Бесценная и крайне редкая способность принятия себя *«без купюр»*, во всём диапазоне падений и взлётов — залог будущего счастья и повод дочитать книгу до конца, извлекая для себя полезные уроки.

К слову сказать, произведения подобного рода ещё мало востребованы российским издателем и читателем. Не каждый в состоянии оценить подвиг автора, дерзнувшего превратить вредную привычку в предмет художественного изображения. Это в Европе всяческие дневники трезвости и романы наподобие «Элеонор Олифант в полном порядке» Гейла Ханимена, по всей вероятности, получают достаточное одобрение общественности. У нас нет. По словам самой Юлии, именно эта невостребованность на рынке книжной продукции была причиной непростой судьбы «Бутылки», в тиражировании которой изначально было отказано.

Но сейчас я держу эту книгу в руках — и это значит, что автору удалось «достучаться» до читательских сердец. И до моего тоже. Первое впечатление, когда только пробуешь на ощупь этот незнакомый словесный «водоём», довольно странное и необычное. Кажется, что тебя заставили подсмотреть в замочную скважину рядовое собрание клуба анонимных алкоголиков — где каждый встаёт, представляется

и рассказывает о чём-то очень сокровенном. Тебе и стыдно, и неловко, и любопытно одновременно. Ты хочешь развернуться и уйти — но уже не можешь. Ты должен дослушать эту историю во что бы то ни стало, потому что в мире нет ничего притягательнее чужих тайн. Уверена — автор понимал это изначально, используя подобный ход как механизм подключения читательской заинтересованности в происходящем, вовлечённости в него и даже ему сопричастности.

Жанр книги весьма необычен. Как уже заметил кто-то из рецензентов, здесь можно «узреть» сразу несколько жанров. Лично я увидела здесь исповедь, эксперимент и блоггерские заметки «в одном флаконе». И всё это так органично сочетается, что вызывает ощущение абсолютной цельности замысла. Заодно хочу напомнить о своей рецензии на книгу современного писателя и политика Максима Привезенцева, посвящённую истории создания и падения крупнейшей российской строительной корпорации. Рецензия называется «„Реалити-шоу“ как новый жанр в художественной литературе». Именно такая ассоциация пришла мне тогда на ум — вот здесь тот же самый эффект. История Юлии Гайнановой не кажется тщательно продуманной, переданной на основе прошлого опыта — она живая, становящаяся, рождающаяся буквально на наших глазах. И это, безусловно, большой плюс. Введение второго персонажа, Полины, было необходимо как минимум по двум причинам. Чтобы создать атмосферу непосредственного общения, самонаблюдения и обмена опытом в ходе «эксперимента трезвости» и чтобы сделать повествование фактически достоверным. Одно дело — когда ты описываешь только свои ощущения. Тогда это только твоя индивидуальная история. Совсем другая ситуация — когда у тебя есть «соучастник», испытывающий в одно с тобой в время приблизительно то же самое. А если, наряду с этим, попутно рассказывать аналогичные истории несчастных девушек, потерявших себя в серой зоне между алкоголиками и умеренно пьющими? Это уже повод задуматься, оценить происходящее как некую закономерность, ожидаемую линию поведения. Так что форма подачи материала, выбранная Юлией, кажется мне в высшей степени удачной, бьющей в цель.

Ещё одно немаловажное наблюдение состоит в том, что автор книги — безусловно, хороший психолог, который умеет учиться на собственных ошибках. Три главных вопроса, возникающие в ходе эксперимента для двоих участников, заданы очень правильно, так как затрагивают глубинную суть проблемы: что заставляет нас пить, можно ли избавиться от алкогольной зависимости и стоит ли трезвая жизнь того, чтобы ради неё лишиться любимой многолетней привычки? Ответы на них и составляют подлинное содержание книги. И сама Юлия, и её напарница Полина, оглядываясь на свой личный опыт, приходят

к одним и тем же выводам: их пьянство — итог наследственности, реакции на запросы социума, ожидающего определённых моделей поведения, и, конечно же, глубокой неудовлетворённости собой, неуверенности в себе. Последняя причина — тот самый *«больной мячик для пинг-понга»,* на котором красуется надпись: *«Страх, что меня не любят и не уважают».* Всё дело в нас самих, и если у нас возникает желание «запить» негативные чувства алкоголем — ни окружающие, ни законы социума тут по большей части ни при чём. Главная героиня книги это прекрасно осознала: *«От ссор с сестрой или мамой к разводу, я прохожу этот сценарий вновь и вновь, заливая переживания достаточным слоем алкоголя, чтобы смотреть на боль с улыбкой, сваливать все на жестокость одних и несовместимость с другими, когда дело всего лишь в моем восприятии».*

А что же общество? Безусловно, оно тоже подливает масла в огонь, создавая особый имидж алкоголя, якобы сопровождающего по жизни успешных деловых женщин. На благодатной почве огонь моментально вспыхивает, и свою главную цель Юлия Гайнанова видит в том, чтобы *«подпортить имидж алкоголю».* Удаётся ли ей это сделать? С моей точки зрения, безусловно. И для успеха предприятия не используются какие-то особенные средства — достаточно голой статистики и понимания того факта, что люди пьют не от того, что им хорошо, а совсем наоборот. «*Алкоголь это не круто, не гламурно и не весело. Алкоголь — это то, что вызывает сильную зависимость и становится опасным для жизни»,* — таков главный авторский аргумент.

И далее Юлия абсолютно честна со своим читателем. Она не обещает лёгких путей избавления от вредной привычки, не сулит радужной и счастливой жизни в трезвом состоянии — напротив, она делится своими собственными трудностями, неизменно возникающими на этом пути. Сомнения, срывы, самоедство — эти три «с» неизбежны для каждого, кто решился выбрать дорогу трезвости. Как видим, никакой агитации — только желание поделиться собственным опытом, который реально был «сыном ошибок трудных», хотя в конечном итоге и привёл к успеху. И никакого самомнения — всего лишь констатация факта: *«Вокруг меня люди один за одним признаются в том, что тоже хотят попробовать. Попробовать жить без алкоголя. Я ничего для этого не делала, даже не заставляла читать эту книгу, честно-пречестно. Просто своим примером посеяла мысль о том, что так тоже можно. И эта мысль многим пришлась по душе».*

На последний вопрос (стоит ли трезвая жизнь того, чтобы предпочесть её алкогольному забытью?) тоже получаем искренний ответ: *«И я могу с уверенностью сказать, что мне по душе моя сегодняшняя жизнь. Многое из того, что происходит в ней сейчас, каких-то пару*

лет назад казалось чем-то невероятным». Далее перечисляется далеко не один аргумент в пользу трезвости — с какими-то из них наверняка можно поспорить, опровергнуть, но то, что автор приводит в качестве «главного бонуса», на мой взгляд, неоспоримо и исключительно важно: *«Но самый главный бонус моего предложения — попробовать трезвую жизнь — это не оздоровление организма, а знакомство с собой. Вполне возможно, это знакомство не всегда будет легким и приятным, но по крайней мере оно состоится. Я думаю, нам всем ужасно не хочется прожить, так и не узнав, что же мы на самом деле хотим».* Все мы приходим в этот мир с определённой миссией и для осознания некоего смысла существования. Но обрести и тем более реализовать своё подлинное «я» под алкогольными парами не представляется возможным. А вот совсем себя потерять в этом случае легче лёгкого.

Думается, что эту книгу Юлия Гайнанова написала даже не столько для своего читателя, сколько для самой себя. В одной из глав она высказывает мысль о том, что *«человеку… нужно дать коснуться дна, прочувствовать его <…> и понять, что выбора нет…».* Суть эксперимента, предпринятого автором, заключалась именно в том, чтобы достичь предела, опуститься на самое дно и взглянуть с его «высоты» на себя новую, не отрицая при этом себя прежнюю: *«Каждый опыт был мне нужен и сделал меня женщиной, которая написала эту книгу. Может, это были происки музы, чтобы выпустить джинна таланта из моего худосочного тела».*

Нет более надёжного способа отпустить своё прошлое, чем написать об этом, сделав личную тайну общим достоянием. «Бутылка» — своего рода зарубка, веха, знаменующая новый этап жизни совсем ещё юного автора. Хочется пожелать ему новых взлётов и новых блестящих побед над собой. Уверена, что так и будет.

Звери, люди и любовь

Сухова Э. Одна большая любовь: Рассказы. — Смоленск: Свиток, 2023. — 152 с.

Любой автор, и опытный, и начинающий, рано или поздно приходит к мысли, что самое сложное в его работе — писать о простом. Так писать, чтобы это простое, даже обыденное, стало неожиданным открытием для читателя. Потому что по-настоящему важное всегда находится рядом, в непосредственной близости от нас.

Об этом близком, понятном каждому, о повседневной жизни людей и животных — их преданных спутников — пишет в своих рассказах Элина Сухова. Читать их непросто. Порой — до слёз непросто… Впрочем, здесь всё как в обычной жизни: и смех, и слёзы, и радостное, и грустное, и порой трагическое. Но при всём этом есть абсолютная уверенность в том, что автор книги — счастливый человек. Объяснить этот феномен несложно, если понимать, что подлинное счастье не имеет ничего общего с традиционным представлением о нём. Это не богатство, не слава, не мещанское благополучие, а любовь — ко всему вокруг, от былинки до человека. «Одна большая любовь» и безоговорочное принятие жизни, в её лучших и худших проявлениях. Ведь, по сути, одно от другого неотделимо. Героиня Элины прекрасно понимает, что один и тот же предмет может иметь как тёмную, так и светлую сторону, что печаль и радость находятся где-то рядом, а подлинная романтика совсем не обязательно исключает грязную и опасную работу.

Об этом очаровании обыденного многие её рассказы — в том числе и те, где затронута самая важная, особенно близкая автору тема — лошади и всё, что с ними связано. Все произведения этого цикла написаны человеком, знающим тонкости своего ремесла. По словам самой Элины, вся её жизнь, начиная с 12 лет, прошла на конюшне. Любитель (в «неконюшенном» понимании этого слова — волонтёр, даром отдающий свой труд и время лошадям), ночной дежурный, конюх, наездник, судья на бегах, коневладелец — все роли без исключения были примерены, освоены на практике. Поэтому тема глубоко и всесторонне изучена и преподнесена с тонким знанием дела. Начать хотя бы со специальной терминологии, не всегда понятной читателю, но до мелочей знакомой автору. Что, например, означает фраза *«тротящие рядом шеф с помощником»*? Приходится заглядывать в специальный словарь и выяснять, что трот — это тихая рысь. В то время как мах — рысь резвая, почти полёт, сбой — переход рысака в галоп, а проскачка — обгон галопом. Но дело, конечно же, не в языковой подкованности автора, а в том особом

чувстве, которым пронизана каждая строчка о лошадях. Это не только глубокая привязанность — скорее, ощущение полного душевного и духовного единения с животными, способными заменить героине друзей, даже близких родственников. Наиболее ярко эта мысль книги «Одна большая любовь» выражена в одноимённом рассказе о жеребце Грише. Здесь героине Элины становится страшно — настолько сильную психологическую зависимость, искреннюю первую влюбленность, но не в человека — в лошадь — она ощущает. Ей даже приходится прибегнуть к медицинской помощи и получить вердикт о ярко выраженной «зоофилии»: *«Я-то вначале, дурочка, рада была, что у нас с ним так. Не понимала ничего. Поняла только, когда шеф с ним, с Гриней, на гастроли уехал, на месяц. У меня тут — не знаю, как объяснить… Внутри холодно стало. Словно отопление выключилось. Мимо его пустого места в ряду прохожу — аж корёжит. От пустоты этой дышать больно. Вот тут и призадумалась я, крепко призадумалась. О том, что не так как-то я к Грише отношусь, что-то болезненное в этом есть, а то и — не божеское. А коли болезненное — лечиться надо…»*.

Но даже когда Гриша трагически погибает при пожаре, любовь не ослабевает — она так и остается с ней. Тем первым, ярким, искренним чувством, которое она так и несёт сквозь всю жизнь. Благо, супруг всё понимает и не осуждает жену даже тогда, когда она гладит его по затылку, *«где шёрстка плотная такая»,* и называет Гришенькой. В этого Гришеньку, упомянутого уже в первом рассказе «День», невольно влюбляется и читатель. Просто автору удаётся найти те самые, направленные в глубину сердца, слова — цепкие, хлёсткие, настоящие, — которые магически преобразуют незатейливую историю общения человека и лошади в чуть ли не божественное откровение: *«Вот теперь, когда всё стихло, я приду и буду долго стоять и разговаривать с ним, прижавшись к тёплому боку. „Гришенька, солнышко! Рыжий-рыжий, конопатый! Ножка болит? Разотрём… Морковь-то ешь, мытая!“ Но Грише нужна не морковь, а я»*.

Кажется, что ради таких минут человек и рождается на свет, и живёт с пониманием какой-то высшей цели — даже если ради этого понимания приходится убирать конский навоз и регулярно препираться с начальством. Однако Элина Сухова милосердна не только по отношению к животным — к людям она так же внимательна и добра. Хотя иногда кажется, что, периодически сравнивая с ними братьев меньших, автор отдаёт предпочтение вторым. Собаки, кошки, лошади, птицы и прочие божьи твари не способны на плохие поступки — они добры по рождению, хотя и уязвимы, беззащитны. А люди могут быть разными. Порой, совсем не добрыми… Есть и те, которые кажутся внешне суровыми, но обладают поистине золотой душой. Такова обладательница

вечно орущей коровы Ленка с улицы Линейной — и внешне убогенькая, и на словцо крепкая, и, кажется, только и ждёт, чтобы избавиться от изрядно поднадоевшей рогатой подопечной. Но как только «в корове включается сирена» — в неказистой её хозяйке включается божий человек, и уже от его лица звучит монолог: «*Уй ты, лапочка, уй ты, милочка! — сюсюкающе заводит Ленка. — Пить захотела, хорошая моя! Сейчас, сейчас! — И, не прощаясь, припускает к своему дому*». Кто-то подумает, что это — простое лицемерие, но лично я хочу думать иначе. Или взять дядю Колю из рассказа «Домострой». Казалось бы, ничего в нём нет примечательного, кроме странной клички Левый и смешного говора — «*из трёх слов два матом*». Но это только на первый взгляд, если не знать о человеке всей правды. А правда в том, что именно дядя Коля, тогда — шестнадцатилетний парнишка, «*в тот год проклятый, сорок второй*» помогал отцу главной героини заново поднимать после пожара дом. Именно дядя Коля, «*светлый человек*», стал для своей двоюродной племяшки наставником, благодаря которому она и «*с молотком ловкая*», и «*за рубанок знает с какой стороны взяться*».

Но бывает и по-другому — зло маскируется под добро, а человек мельчает, как будто душа в нём усыхает. И тогда улица Линейная, по которой «проводит» нас автор в одноименном рассказе, со всеми её домами и людьми, превращается в своеобразную Йокнапатофу — вымышленный округ на юге США (штат Миссисипи), в котором разворачиваются события большинства произведений Уильяма Фолкнера. Вслед за Элиной Суховой читатель проходит по дворам Линейной, наблюдая, как вырождается сельский житель и отживает своё деревня: вот Лариса Николаевна, страдающая от того, что «*мать ей всю жизнь заела*», искренне мечтающая сплавить её в дом престарелых. Вот тётя Рая, чей покойный муж был двоюродным братом отца героини — и это, оказывается, даёт ей право эксплуатировать родственников, пользоваться трудом соседки и немощной старухи для тяжёлой физической работы, пока «*внучка Раина, Ксанка, с мужем сидят, кушают, чай пьют, телевизор смотрят*». А вот Витька Морозов, известный в народе как Дяденька Недодел — всё-то у него из рук валится, хозяйство находится в запустении, а потомство свою жизнь с деревней связывать не хочет: «*Машка, дочка его, — баба разумная, деловая, в городе работает, квартиру снимает. А сыну — Морозову-младшему — на хозяйство плевать. У него в жизни великая цель — обращение людей к Богу. Бог у него, правда, какой-то сектантский. Так что он с женой и двумя сыновьями вечно по окрестным деревням топчется, проповедует…*».

Все типажи до боли узнаваемы — немудрено и кому-то из родственников или знакомых Элины Суховой заподозрить в них себя. Но это будет правдой только отчасти. Все рассказы книги, и о людях,

и о животных, связываются в единую нить повествования благодаря особому авторскому настроению — точнее, благодаря особому настрою авторской мысли. Из всего бесчисленного нагромождения подробностей, бытовых деталей, неприглядных мелочей вдруг неожиданно вырастает иной пласт реальности — как будто открывается портал, за гранью которого человек предстаёт совсем иным. Свободным от всего временного, наносного, хрупким и прекрасным в своей бессмертной сущности. Ведь всё, что от него остаётся — это любовь, которая не может исчезнуть, поскольку она — вечный мостик между теми, кто любил нас и кого любили мы. Человек продлевается и прирастает другим человеком, если он живёт во благо других и способен познать ценность любой живой души. Об этом, например, говорится в лирически-философских рассказах «Свойство памяти», «Переход», «Всё выше…», «Дух домашней бабушки»: *«Но бабушки, когда переселяются, становятся очень хрупкие. На них нельзя визжать и кидаться. Нужно только вот так — подумать, протянуть свою любовь, и бабушка непременно придёт. Их тут много вокруг, я уже не очень помню, как моя выглядела, только всегда-всегда чувствую, как она меня любит. Это потому, что бабушки состоят в основном из любви. Когда они уходят, переселяются в деревьев, духов и ауров, — их любовь никуда не девается. И всегда можно дотянуться до неё, раствориться в ней — тёплой и родной душе вечной домашней бабушки…»*.

Чтобы понять высшую правду жизни — совсем не обязательно парить в заоблачных высях. Высокое всегда рядом — даже если оно внизу, буквально под ногами. А далёкое несбыточное небо может стать близким, если носишь его в себе и не боишься раздаривать окружающим. «Близкое небо» Элины Суховой стало для меня большой радостью, возможностью веры в человека и его духовное величие.

Из Казани с любовью

Учаров Э. Каменев идёт умирать… —
Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2022. — 120 с.

«Как известно, история пишется только стихами…», — утверждает автор книги, начатой с краткого очерка об одном из первых русских романтиков, «певце смерти» Гаврииле Каменеве. В это безоговорочно начинаешь верить с того самого момента, как только юный и беспечный поэт, *«окончательно хлопает дверью рабочего кабинета»* и спускается вниз, *«по-мальчишески оседлав перила винтовой лестницы»*. Впереди его ожидает долгожданная прогулка в Сосновой роще и, между прочим, новый стихотворный шедевр.

К чему эти скучные хрестоматийные описания дат жизни и смерти, основных вех творческой биографии? Вот он, перед нами — живой, полный энергии творец, неудержимый в порыве вдохновения, цокающий каблуками по мостовой, под лучами палящего волжского солнца. Он навсегда останется таким, его правда — в поэтических строках, а не в параграфах учебников по истории. Казань прошлого оживает, и с этой призрачной, ставшей мифом платформы начинается путь рассказчика Эдуарда Учарова. Это уже он сам, преодолевая духоту библиотечных стен, которые посетил «китайский вирус», обходя стороной неутешительную статистику по числу заболевших иноземной заразой, громко хлопает дверью кабинета и буквально «выпрыгивает» на одну из казанских станций, с которой электричка уносит его то в далёкое детство, то в мир причудливых грёз, то в недавнее прошлое, проносящееся перед глазами читателя чередой мелькающих станций разных городов и регионов.

Жанровую специфику рассказов Учарова трудно определить однозначно: по его собственным словам, это краткие зарисовки, бессюжетные заметки. Здесь я, пожалуй, не соглашусь. Сюжет учаровских текстов не очевиден, но всё же он есть, он всегда интуитивно угадывается: это история человека-мечтателя и фантазёра, любящего путешествовать и при этом бесконечно влюблённого в родной город, ставшего его бессменным экскурсоводом. А ещё это история поэта, границы личного пространства которого чётко не очерчены — они уходят куда-то за горизонт, за пределы комнаты, города, памяти, реальной географии: *«Иду пешком по комнате, а она не кончается. Переходит в коридор. Коридор переходит в улицу. Улица в просёлочную дорогу. Дорога в Волгу. Волга впадает в Каспийское море»*.

В этом уже угадываются черты духовного травелога — тем более, что автор без труда путешествует не только в пространстве, но и во

времени. Для него, как для какого-нибудь древнерусского сказителя, отрезки человеческой жизни весьма условны. То, что когда-то было, может быть и сейчас — стоит только захотеть, совершить небольшое усилие. И тогда что особенного в желании автора «зайти в Оперный театр и позвонить… в 1988 год»? Там ещё жива бабушка, там мама приведёт на детский балет, и папа пока не сделает «ужасный подарок» на 8 марта, уйдя из жизни в праздничный день…

Порой по-хармсовски абсурдный, причудливый мир учаровских рассказов способен утверждать иную логику существования. И в ней гораздо больше здравого смысла, гораздо больше человечности и одухотворённости. Оттого так жалко гору, которая «*пошла к пятёрочке за хлебом*», но из-за отсутствия местной прописки попала в обезьянник и там умерла в неволе. Довольно прозрачная иносказательность, как ни крути. Но есть в этой книге и «кручение» иного рода — это бесконечная игра со словами, «вспарывание» языковой материи и открытие целой вселенной смысла, а точнее инакомыслия, где слова не боятся быть чем-то другим, где части речи беспрепятственно трансформируются друг в друга, а фразы совершают свободный полёт над изрядно надоевшими законами формальной логики: «*Спать было невозможно. Но спать — ещё было. Оно поерошилось с полчаса и окончательно выползло в форточку…*».

Только в сознании поэта неопределённая форма глагола может взбунтоваться и заявить о себе как об одушевлённом объекте. Слова, сказанные Учаровым, как птицы со своих жёрдочек, срываются с традиционных смыслов и уходят в необозримые пространства переносных, весьма отдалённых значений. И кажется, что даже сам автор не в силах их удержать. И начинают фразы веселиться, играть, приплясывать, а точнее танцевать бесконечный танец свободы. Вот как, наверное, любопытно было бы начать урок истории, посвящённый Степану Разину: «*Стенька поднял народное восстание, подержал его и выбросил в Волгу, как персидскую княжну*».

Автор явно был в ударе, когда писал подобное. Притчи, басни в прозе, социальные сказки-аллегории, даже памфлеты — кажется, Учарову подвластен любой их этих жанров. Чего стоит, например, юмористическая и в то же время тревожная история про обнуление, где герою перед голосованием мерили температуру, но градусник показывал, что он — «абсолютный ноль». А от сказок о поэтах, которые вечно пребывают в поиске идеального стихотворения, строят дома из стихов и кирпичей и заражают своим творческим недугом окружающим, рождается особое чувство — и щемящее, и воздушное одновременно. Трудно, продираясь сквозь череду законов, запретов, ограничений и предписаний остаться верным самому себе.

Но автору это удаётся. Он, вопреки всему, остаётся творцом и путешественником и мальчишески лёгкой поступью идёт по улицам Казани, чтобы в очередной раз открыть для себя особую романтику и неуловимое обаяние родного города. Но, конечно, только Казанью дело не ограничивается. Травелоги в прозе Учарова — предмет отдельного разговора. Это не просто короткие зарисовки увиденного, туристические заметки на полях — это запечатлённый на бумаге опыт личного знакомства с новым городом, краем, регионом. С географическим объектом, который довольно скоро становится близким и понятным, притягательным своей неповторимостью. Все учаровские города и архитектурные памятники имеют собственное лицо, свою изюминку, превращающую даже самое захолустное место в уникальный объект экскурсионной программы. Монумент стерляди в Сарапуле, Университетская площадь в Ижевске, огромная голова Ленина в Улан-Удэ, дацан на Лысой горе, мать Чувашии в Чебоксарах — эти официальные и неофициальные визитные карточки городов навсегда остаются в памяти автора. В его художественной биографии, богатой на события и впечатления. Но дело, конечно, не только в исторических достопримечательностях — дело в живой и неуёмной фантазии автора, силой своего воображения одухотворяющего каждый увиденный объект, превращающего его в героя повествования, способного чувствовать, хранить тайны, говорить с каждым посетителем на особом языке. Учаровское слово — ёмкое, звучное, метафоричное, плещущее каскадом ассоциаций — делает облик провинциальных и столичных городов, улиц, скверов настолько привлекательным для читателя, что впору сорваться с места и отправиться в путь, ещё не дочитав конца фразы. Так, описание Большой Печёрской улицы в Нижнем Новогороде — настоящий шедевр. Оно оглушает звукописью, ослепляет красотой и рождает ощущение полёта, ибо улица крылата*: «Большая Печёрская деревянными узлами вязала взгляды и отёсывала спины зазевавшихся о заносчивые углы срубов. Сползающие на головы балконы и крылатые наличники, стремящиеся взлететь в печёрское небо — тоже собирали наши взоры, сушили их на конфорочном солнце и выкладывали на карниз, дабы насытить жадных синиц и дребезжащих в грязные стёкла воробышков».*

А каким притягательным, живым, поэтически рассеянным и похожим на своего рассказчика в главе о Байкале становится дождь: *«пошёл дождь и китайцы», «топали вверх по философичному дождику. Он был рассеян, часто забывал капать. Размышлял. А мы текли себе уже с горки по Чернышевского мимо Булака и других водяных знаков».*

Города и населяющие их объекты в травелогах Учарова становятся вполне самостоятельными и очень обаятельными персонажами. Каждый вызывает особое чувство. Например, к Питеру у автора отношение

как будто слегка сдержанное — уважительное, но какое-то отстраненное. Как будто есть лёгкая досада по поводу того, как здесь все устроено — неловко, непонятно и немного нерационально: *«Разочаровавшись, мы миновали Главный штаб и прошли Триумфальную арку. По Большой Морской выплыли на Невский и дошли до канала Грибоедова. Повернули на Спас на Крови. Туристов — спасу никакого нет»*.

Следует отдать должное неизменно сопровождающим любое экскурсионное описание тонкой игре слова и никогда не изменяющему автору чувству юмора. Лёгкому, почти английскому, вызывающему у нас лёгкую улыбку наблюдателя, внезапно открывшего парадоксальность мира, в котором великое всегда уживается с обыденным и повседневным, а трагическое — со смешным и даже нелепым. Эта едва заметная и добрая авторская ирония лишает повествование ненужного пафоса, превращая серьёзную историческую прогулку в забавное путешествие, ни к чему не обязывающий «флирт»: *«На Итальянском мосту подбежал Пётр I и попросил сфотографироваться с ним за деньги. Я отказал. Тогда он стрельнул у меня сигаретку. Я достал красную пачку „Кресты“ с колючей проволокой. Подошла рядом стоящая Екатерина II или Елизавета: „О, прикольные сигареты, а вы откуда?“ Я говорю — из Казани. „О, чо, прикольные сигареты в Казани делают!“ — и тоже стрельнула у меня сигаретку»*.

Тем прекраснее, что на фоне этого флирта нет-нет да и промелькнёт ностальгическая нотка признания в любви к городу. Непринуждённо и ненавязчиво автор может сказать о чём-то важном, сокровенном: *«Крыши Питера шепчутся с богами, чего уж там…»*.

Есть и ещё одно очень важное наблюдение, которым хочется поделиться с каждым потенциальным читателем этой книги. Где бы автор ни находился, какими бы местами ни восхищался — он всегда остаётся жителем Казани, его взгляд путешественника регрессивно обращён в сторону дома. Чужие города и страны потому и приятны, что после них неизменно возвращаешься домой.

Учаров — истинный казанец, преданный своему городу, живущий его законами, мерками, особыми ценностями. И эта книга как будто написана из Казани, с любовью — своего рода тёплый и дружеский привет человека, странствующего по миру для того в том числе, чтобы в очередной раз признаться себе: в мире нет ничего лучше места, где ты родился и вырос — твоей малой и всё-таки очень большой родины*: «В ушах стоял золотой гул. Сердце радовалось. Голова — в чугунных осколках восторга. Кто сегодня слышал обеденный звон с Богоявленской колокольни — это и я вам привет передавал»*.

Лицом к лицу со злом

Воронин Д. Душевные пляски. —
Калининград: Пермяков С. А., 2014. — 224 с.

В эпоху пост- и даже постпостмодерна трудно кого-либо удивить реализмом. Что в нём такого? Обычная жизнь с ее обычными проблемами — скучно, банально и никому не интересно. Так рассуждают многие — и глубоко заблуждаются.

Хороший, умный, вдумчивый реализм никто не отменял, потому что прежде чем создавать новые альтернативные миры — было бы не лишним разобраться в старых, давно обжитых среднестатистическим обывателем. А вдруг что-то в них неладно, как в королевстве датском?

Этим вопросом постоянно задается автор данного сборника рассказов Дмитрий Воронин. И каждый раз выходит так, что неладного довольно много, что зла в мире чуть ли не больше, чем добра, — но стало его настолько много, что люди решили его просто не замечать, смириться с ним. А вот Воронин не смиряется и со скрупулезностью терапевта-мануальщика нащупывает болевые точки мира. Какой бы теме ни был посвящён его рассказ, в каком бы жанре он ни был написан, зло в силу особенного писательского дара всегда обнаруживается само — даже там, где его никто не ждал. И тем страшнее это зло, что в обыденной жизни оно, так же как у Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Куприна, умело маскируется под добро. Иной раз и не отличить одно от другого, не понять, что за мнимым героизмом может скрываться подлость, а за внешним благополучием — человеческая или, что ещё хуже, детская трагедия.

Впрочем, зло у Дмитрия Воронина может быть разным — и совсем неочевидным, и откровенно выпуклым, гротесковым, даже отталкивающим, и представленным в мистическом или комическом ореоле. Но от этого оно злом быть не перестаёт и не становится менее страшным. Да, автору совсем не хочется усыплять бдительность читателя мнимым благополучием жизни. Наполняя свои рассказы бытовыми деталями, описывая досуг заурядных людей, он создаёт в то же время лишённое конкретики географическое пространство — некий уездный город NN, в котором нетрудно угадать как саму Россию, так и её самые отдалённые регионы, а именно российскую провинцию. Действительно, современные писатели уделяют ей в своём творчестве ничтожное внимание — гораздо больше их волнует жизнь мегаполисов, крупных культурных центров, где лоска и блеска больше, а стало быть, и уродливые стороны жизни не так очевидны.

А Дмитрий Воронин — создатель собственной Йокнапатофы, которая, так же как у его американского собрата по перу Фолкнера, становится вымышленным, условным местом, где происходят все события.

У данной книги, при всём её жанровом и тематическом многообразии (здесь есть и исторические, и военные, и юмористические рассказы, и даже рассказы в жанре хоррор) есть общая тема — несовершенство мира и человека в нём.

Картина духовной и моральной деградации личности в её частных проявлениях и глобальных обобщениях действительно пугает и удручает. Зло имеет множество обличий: это и мелочность, низкопробность подленькой человеческой натуры, не выдерживающей искушения властью, деньгами, гарантиями собственной неприкосновенности; это и неуважение к святыням, и полная утрата нравственных ориентиров, неизменно приводящая к трагическим последствиям.

Именно так, по нарастающей, используя приём градации, можно описать проблематику воронинской прозы. Имеет смысл начать с «мелкобесовства» обыденной жизни, в которой простой обыватель даже не успевает понять, когда он перешёл границу, отделяющую человека от жалкого его подобия, нелюдя. Со страшными ликами повседневности мы сталкиваемся в рассказах «Пенсия», «Жизнь и похороны бабы Насти», «Сильная любовь», «Самоубийца», «Новое назначение» и т. д. О чём здесь пишет автор? О том, как в далёкой, глухой провинции, а может и не провинции, но тоже в забытом богом месте, влачат своё жалкое существование недалёкие людишки, измученные нуждой и произволом местных властей. И всё, что остаётся им в этой жизни, — пьянствовать да поколачивать своих близких, чтоб душу отвести.

В таких условиях человек не только теряет свой истинный облик — он имя своё и то способен забыть, он перестаёт чувствовать, здраво мыслить, осознавать происходящее вокруг. Поэтому даже потеря близких вызывает у него не чувство душевной боли, а досаду по поводу вынужденных материальных трат на похороны или же злобу на умершего — за то, что без лишнего дохода оставил. Именно такие мысли мучают совсем очумевшую от пьянства и вечно ищущую денег на опохмелку Любку из рассказа «Сильная любовь». И носится она по собесам и сельсоветам в надежде раздобыть денег, проклиная по ходу своего непутёвого Куприяна, посмевшего так не вовремя умереть: «Вот подох мой и меня одну оставил. Это что, правильно? Не прощу ему!»

Тема смерти и похорон встречается практически в каждом рассказе этого цикла — и везде поруганной, осквернённой бытовыми дрязгами оказывается священная память о человеке. Например, сцена традиционных причитаний по случаю похорон несчастной страдалицы бабы Насти удивительно похожа на другую сцену, описанную Солженицыным

в рассказе «Матрёнин двор». Здесь тоже нет ни капли искренности, даже корысти и то нет — просто форменное, леденящее сердце равнодушие. «Да на кого ж ты нас покинула, красно солнышко, да как же мы тепереча без тебя?» — традиционно всхлипывает муж усопшей Степан, уже с утра успевший «как следует приложиться». А в конце рассказа, когда «несчастный вдовец» начинает на похоронах отплясывать «русскую», увлекая за собой домочадцев, возникает желание сгореть от стыда за человечество, для которого более не осталось ничего святого. И хорошо, если такое желание возникает, — потому что некоторые вещи становятся привычными, несмотря на всю их ужасающую мерзость. Действительно, кого удивишь тем, что одинокую пожилую женщину, у которой очередной кризис сожрал все накопленные сбережения, обокрали на рынке — отняли пенсию, последнюю надежду на выживание? Или что постыдного в том, чтобы сократить в школе половину преподавательского состава, уличённого в отсутствии подобострастия к своему начальству, как это делает новый назначенец Эльдар Степанович? Чем не гоголевские «мёртвые души»? Да вот только те хотя бы внешний лоск имели, а здесь уже окончательно утеряны человеческие образ и подобие.

В ряду всевозможных жизненных мерзостей, описанных Дмитрием Ворониным, особо удручающими оказываются те, которые связаны с проблемой школы — особенно сельской. Обречённые на нищенское существование и вечный страх быть уволенными, педагоги старой, сталинской закваски срываются на своих же коллегах и, что самое страшное, на детях, ни в чём не повинных школьниках. Травля ребёнка, тема неизбывного детского горя, детских страданий — самая страшная и больная тема этого сборника рассказов. И у Дмитрия Воронина она раскрыта настолько откровенно, ярко, выпукло, нарочито непривлекательно, что у читателя это может вызвать реакцию отторжения и даже возмущения — оттого что автор видит окружающее в каком-то уж слишком чёрном свете. Но говорить об этом нужно, даже необходимо, потому что этой правды никто никогда не отменял и не отменит — факты насилия над детьми, жестокого с ними обращения, даже продажи детей за деньги собственными родителями подтверждены документально. Нельзя от этого просто отмахнуться — поэтому автор данной книги буквально вынуждает читателя прочувствовать экзистенциальный ужас детской трагедии, в которой всегда повинны взрослые. Особенно показательны в этом плане рассказы «Одинокая парта» и «Товар».

Сентиментальный читатель не сможет удержаться от слёз после знакомства с трагической историей шестиклассника Алёши. Несчастный ребёнок воспитывался в неблагоприятной семье и был вечно бит пьяными родителями: *«Отец, когда не сидел в тюрьме, его часто и жестоко бил. Бил всем, что попадало под руку, бил пьяным и трезвым, бил палкой*

и стулом, бил головой о стену и пол, бил всегда… Когда отца не было, Алёшку била мать, била и обзывала „ублюдком“».

Но и в школе у мальчика не было никакой отдушины. Здесь его травили учителя, били свои же одноклассники, здесь он незаслуженно получил прозвище вор-навозник — с ним брезговали сидеть за одной партой, называли будущим уголовником, и ни одна живая душа не нашла для ребёнка ласковых и тёплых слов, которые могли бы его спасти. В итоге шестиклассника нашли замёрзшим в лесу: «Алёшке стало хорошо, так хорошо, как будто его обнимала добрая бабушка. Снег укрывал его мягким тёплым одеялом. Наутро его начали искать и, как ни странно, очень быстро нашли. В тот же день заменили парту». Последняя фраза в силу своего цинизма звучит как пощёчина. Поневоле вспомнишь Достоевского с его мыслью о слезинке ребёнка.

А другая история, в которой мать-пьянчужка отдаёт на растление двух малолетних дочерей, делает из них живой товар, чтобы найти денег на опохмелку, настолько страшна, что невольно замираешь от ужаса и осознания того факта, что история не выдуманная. Но проще ведь сделать вид, что это не так, что автор преувеличивает масштаб катастрофы, превращая своё творчество в какую-то чернуху. Однако жизнь страшнее, чем можно о ней подумать, и в ней нередко самым большим врагом ребёнка оказывается его родитель.

Слава богу, что так случается не всегда, и хрупкая вселенная маленького человека может сохранить целостность благодаря чуткости и пониманию близких людей. Так происходит в рассказе «Воздушный шарик», где маме маленького Васьки удалось увидеть в весьма необычном рисунке сына то, что другим увидеть не удалось, — и тем самым сделать его чуть более счастливым: «Мамочка, — бросился ей на шею засиявший от счастья мальчишка, — какая ты у меня умница, ведь все так и есть на самом деле! Как же ты догадалась?».

В своих раздумьях о духовной деградации личности Дмитрий Воронин выходит к ещё одной важной теме, о которой писали его великие предшественники Чингиз Айтматов и Валентин Распутин. Это тема потери исторической памяти — утраты естественной генетической связи со своими духовными корнями. В этом случае человек становится «иваном не помнящим родства», «обсевком», как называл таких людей Валентин Распутин в повести «Прощание с Матёрой». Для людей подобного рода не существует общепринятых святынь: о прошлом, даже если это легендарное прошлое народа, можно забыть, а понятие истинного героизма заменить пошлой подделкой.

Именно этой теме посвящены рассказы «На Берлин» и «Честная служба». Их нет в данном сборнике, но картина «мерзостей жизни» была бы неполной, если бы мы хотя бы вкратце не упомянули две описанные

в них весьма некрасивые в моральном плане истории. Первая — о сносе властями самодельного обелиска, поставленного в память о событиях Великой Отечественной войны. Просто строительство свинофермы оказалось важнее «кирпичного самопала», который не жалко и «сломать к чёртовой матери». Вторая — о «честной службе», передающейся вместе с историями подвигов из поколения в поколение членами семьи новобранца Михася Ярошука. И кому какое дело, что ради сохранения своего «честного имени» не жаль толкнуть на верную гибель шестилетнего пацанёнка или в упор застрелить ни в чём не повинного юношу-подростка.

Снова в творчестве Дмитрия Воронина возникает тема страдания детей — в наполненном бесконечными изъянами взрослом мире они всегда оказываются первыми жертвами, приносимыми на заклание алчности, глупости, тщеславию.

Частные картины неприглядных сторон человеческой жизни перерастают у автора в широкие обобщения, масштабные фантасмагории, в которых угадывается как прошлое, так и будущее России. Например, в рассказе «Кот Винчи» прошлое, весьма враждебное, олицетворяется в образах «вождей мирового пролетариата» — Берии, Ленина, Ельцина и т. д. Подобные лики чистого зла неоднократно будут возникать на страницах воронинской прозы, но это уже уходящая история. А вот о том, какой наша жизнь является в настоящем и какой она может стать в будущем, мы узнаём из рассказа «Гиблое место».

Разве не похожа мифологическая деревня Шишка, в которой нет никакой цивилизации, где люди пропадают без вести и забывают сами себя, где дни, похожие один на другой как две капли воды, проходят в бесконечном похмельном забытьи, на российскую провинциальную глубинку, да и на саму Россию?

И что сделать, чтобы в дальнейшем мысль о подобном сх(к)од(т)стве никогда никому не приходила в голову? Дмитрий Воронин знает ответ и подсказывает читателю решение проблемы: просто надо не бояться оказаться лицом к лицу со злом. Как известно, знание о болезни — это первый шаг к выздоровлению.

Любовь в пределах зоны комфорта

Гуляева О. Солнце, луна и оборотная сторона: Повесть. — Красноярск: Литера-принт, 2023. — 172 с.

Все люди без исключения хотят быть любимыми. При этом нередко любой ценой. При этом совершенно не интересуясь чувствами и желаниями того, кто собственно является предметом их любви. И когда отношения, реальные или мнимые, заходят в тупик — на помощь приходит психолог или… маг. Маг даже предпочтительнее — люди ему больше доверяют. Но вот последствия любого вмешательства в естественный ход вещей никто предугадать не может.

А лучшее, что может произойти, — избавление незадачливого клиента от эгоцентрических очков. «*Если в человеке есть хоть капля адеквата, я её достаю и ему предъявляю*», — признается поэт и писатель Ольга Гуляева. Её книга «Солнце, луна и оборотная сторона» — веселая и грустная одновременно, с потрясающей авторской иронией, и написана легким слогом. Но это отнюдь не беллетристика. Все рассказанные истории — не вымысел и не плод богатого воображения, это результат личного опыта персонажа, от лица которого ведётся повествование. Опыта, полученного в ходе работы психологом и экстрасенсом. Сам по себе возникает вопрос: каким образом человек, далёкий от магии, решился вступить на эту весьма непростую и даже опасную стезю? Ответ до банального прост: к этому решению его сподвигло отнюдь не открытие паранормальных способностей, а элементарное желание не умереть с голоду:

«*Любому человеку, даже ужасному человеку, необходимо есть, необходима крыша над головой, особенно когда зима близко. <…> А человек один, с которым в газете работали, сказал: — Ты подай объявление — магия, гадания — и деньги будут у тебя. У меня жена этим занимается — всегда деньги есть. Подумать только — просто поговорила с человеком, и есть деньги. — Это же обман всё, — сказала я. — Они сами хотят, чтобы их обманывали, — сказал человек, — они специально для этого приходят. И я подала объявление*».

Предельная откровенность главной героини повести может оттолкнуть читателя, но лично меня она подкупила. «*Гадание, помощь в решении материальных проблем. Помощь в решении личных, семейных проблем. Эффективно…*». Скажу честно: при чтении этого объявления на какой-то момент у меня невольно возник соблазн: «А что, если тоже попробовать?»

Ситуация вполне реальная, даже бытовая. И читатель уже напряжённо ждёт, когда герой книги начнёт беззастенчиво обманывать

несчастных людей, оказывая им ложную помощь за большие деньги. Но не всё так просто, как кажется. Оказавшись в шкуре мага и экстрасенса, «почти Бога», бывший продавец и работник газеты становится своеобразным наблюдателем и тонким знатоком человеческих характеров, нравов, отношений. А может, он и был таковым, но дело даже не столько в этом. Дело в том, что близкое знакомство с разными людьми (при этом столкнувшимися с почти одинаковыми проблемами) для человека умного и тонко чувствующего становится прекрасной возможностью ещё более усовершенствовать эти свои качества. И поводом для философских обобщений, глубоких умозаключений.

Но начнём по порядку. Вся повесть состоит из различного рода историй, где-то смешных, где-то грустных, где-то до боли узнаваемых. Над некоторыми ситуациями, в которые попадают герои и героини, искренне смеёшься, поражаясь неудержимому желанию клиентки (или клиента) ценой любых лишений добиться желаемого, глубокой вере людей в чудо магии. Чего только стоит история богатой, абсолютно уверенной в своей неотразимости, но не очень удачливой в любви Леночки, готовой ради возвращения своего Артурчика на всё — даже сожрать целое блюдо конского навоза:

«Если ты серебряной ложкой в полночь, в полнолуние, наберёшь в хрустальное блюдо конского навоза и, запивая красным вином, съешь этот навоз до рассвета — придёт твой Артурчик. Только навоз ты должна найти сама, иначе не сработает. <…> Съела конский навоз. Ради любви. Всё блюдо съела. Артурчик, естественно, не пришёл».

Тут даже не знаешь, чего больше хочется — плакать или смеяться. Если смеяться — то над людской глупостью и наивностью, если плакать — над тем, что таковой слишком уж много в мире, и без того несовершенном.

А вот истории про трёх Вадюсиков — Первого, Второго и Третьего — цепляют уже совсем по-другому. В какой-то момент тебя внезапно передёргивает от чувства гадливости, омерзения, негодования, которые способен вызвать мужчина никчемный, несостоятельный и недалёкий, но при этом считающий себя императором, вершителем женских судеб. Ну подумаешь — уговорил жену переспать с другом у него на глазах, ну подумаешь — регулярно попрекал любимую женщину в том, что делал ей подарки (не всегда, кстати, дорогие). И уж тем более непонятно и оскорбительно, когда мужчине делают замечание, что у него сильно пахнут ноги — что же тут такого, он же на работе был: *«— Все вы, женщины, одинаковые, — создал на своём лице подобие улыбки Вадюсик Третий».*

И уж совсем невесело становится, когда одинокая пожилая женщина 72-х лет при живом сыне фактически сходит с ума от одиночества,

являясь к экстрасенсу в сопровождении своего единственного друга — игрушечной собачки Миленочки с золотым ошейником и розовой шерстью. Или когда приличная на вид врач-терапевт хочет убить собственного зятя, а женатый сын объявляет мать сумасшедшей, чтобы беспрепятственно забрать часть денег от продажи квартиры. Поневоле вспомнишь Булгакова с его проницательной идеей о том, что квартирный вопрос людей испортил.

О чём бы мы ни читали — всегда отчётливо ощущается настроение автора, который лишь внешне остаётся безучастным и нейтральным ко всему происходящему. Его персонаж то искренне забавляется, позволяя себе почти хулиганские выходки в виде совершенно нелепых рекомендаций клиентам, то откровенно иронизирует, доходя в своей иронии до сарказма и язвительности, то искренне переживает за судьбы тех, кто может оказаться невольной жертвой чьей-то неуёмной и крайне требовательной любви. И весьма нередко камушек оказывается брошенным в огород своих же коллег — «целителей человеческих душ» психотерапевтов, порой не имеющих за душой ничего, кроме «диплома и понтов», а соответственно, не способных излечить чью-то чужую душу:

«Тем и отличается психотерапевт от мага дикого, что у него, у психотерапевта, этический кодекс есть, безоценочность, которая определяется ценностями в системе, не беспорядочно, а также вечная эмпатия, это фигня такая, когда хочешь — не хочешь, а радость от появления клиента изображать надо. Сами-то психотерапевты всегда говорят, что они — люди особенные, будто бы истину знают и душу понимают человеческую, а это претензия уже о-го-го какая…».

У лирической героини Ольги нет претензий и посягательств на звание знатока человеческой души, но при этом есть человеческое любопытство — не пустое и праздное, а вызванное сочувствием и желанием помочь «заблудившимся по жизни» людям. Сделанные по ходу повести наблюдения выдают в авторе человека умного, наблюдательного, хорошо разбирающегося в человеческой природе. Трудно, например, не согласиться с тем фактом, что самой сильной и глубокой нашей привязанностью является любовь к самим себе — к своему уникальному и неповторимому, весьма эгоистическому «Я», требующему постоянного пребывания в привычной зоне комфорта. Спутника жизни или друга мы нередко выбираем именно по принципу его соответствия этой зоне:

«…мои клиенты, уникальные личности, повторяют вслед за интернетом: „Я буду делать так, как удобно мне, а если он (она) меня любит — пусть будет со мной, учитывая моё Я“. И плевать уникальной личности на то, что это не он (она) сидит напротив меня, напротив меня сидит

Я, бессмысленное, беспощадное и абсолютно обезличенное интернетными статьями о том, как всегда оставаться в зоне комфорта».

Читаешь подобное — и слёзы наворачиваются, и сами собой вспоминаются многократные случаи из жизни, когда причиной несостоявшихся любовей и дружб становилось именно это пресловутое желание угодить себе любимому, освободить свою драгоценную личность от токсичных притязаний окружающих. И совершенно очевидно, что персонаж, от лица которого ведётся повествование, — хороший маг и хорошая гадалка. Потому что и психолог хороший, и к людям, при всей кажущейся нейтральности, тоже небезразлична.

Тем не менее рассказчик, не скупящийся на открытые порицания мнимых психологов и слишком уж самовлюблённых посягателей на чужую жизнь, использует и чисто художественные приёмы опосредованного, образного выражения своей мысли. Сюжет и композиция книги обогащаются философской главой обобщающего характера и двумя вставными новеллами. Так, глава «Твоя жена истеричка, или Пособие для сильного человека» — нагляднейший образец абьюзивных отношений партнёров, в которых один — обязательно тиран, а другой — обязательно жертва, чьи права регулярно нарушаются, нанося непоправимый ущерб личному спокойствию и качеству жизни. Каковы же основные правила «сильного» мужчины, вступившего в брак с «истеричкой»? Ни в коем случае не уделять ей внимания (не заслужила), научить её понимать желания мужа без лишних слов и объяснений, внушить ей мысль, что заработанные совместно деньги — это всегда общий капитал, независимо от того, кто сколько зарабатывает, заставить супругу жить и работать на себя любимого, регулярно отказывать в интимной близости и все слова, адресованные ей, свести к следующему минимуму: *«1. Дура. 2. Жадная дура. 3. Толстая (худая) дура. 4. Слышь. 5. Принеси. 6. Почему посуда грязная (пол, ваши носки, под кроватью, под сервантом)».*

Грустно, не правда ли? Но Ольгу в излишнем феминизме и односторонности взгляда не уличишь. Отдельного внимания заслуживает сквозная новелла о любовном треугольнике, возникшем в отношениях Анны, Кристины и Петра, — по сути, это искусно сделанный фельетон, в котором присутствуют элементы гротеска и фантасмагории, правды и вымысла, реальности и сказки. Той сказки, в которой ложь — всегда намёк. Но самая главная ценность новеллы в том, что она наглядно демонстрирует, как теория гадания трансформируется в практику. Каждая из историй, произошедшая с главными героями, обозначена подглавами-названиями старших арканов карт таро — и является практической трактовкой указанной в карте проблемы.

И жутковато становится в этом абсурдном карточном мире, где люди умеют всё что угодно — приносить на алтарь любви своё тело,

экспериментировать с несколькими сексуальными партнёрами, иногда вымышленными, типа глиняного Петьки, управлять поведением возлюбленного с помощью крепкого Нахера и Пенделя, мстить бывшему любовнику, вплоть до желания убить и отобрать всё имущество. Даже воспылать страстью к серийному преступнику Чикатиле можно — невозможно только по-настоящему полюбить в этом безумном-безумном мире, где страдания покинутого любовника — не более чем детская эгоистическая обида (зачем не дали желаемую игрушку — хочу её!) или потребность в удовлетворении похоти.

И над всем этим откровенным безобразием с высоты небес и прожитых веков наблюдает главный резюматор повести и своеобразная проекция самого автора — создатель знаменитого «Сказания о письменах» черноризец Храбр. Он же тоже жертва — это ведь его текст, его труд *«во благо и Господа, и людей, и письменности»* употребили не по назначению, а чтобы Словом вызывать «страсть паскудную у людей».

Никак «мудрый дурак» не мог взять в толк, почему люди, «подменяя ценности, всё же никак не поймут, какие из них благо, какие — не благо». Но в итоге остался при своём, решив, что, вопреки мировому хаосу, найдётся прочитавший его тексты *«умный человек и добрый вместе с тем <…> и проникнется, и будет в мире хоть немного порядка…»*.

Всем известно, что вначале было Слово — и автор этой книги тоже ведь воздействует на нас, читателей, своим словом. И становится понятно, что мы, читатели, тоже его клиенты — со своими проблемами и тараканами в голове, со своей неискоренимой любовью к собственному эго, мешающей построить подлинное личное счастье.

И в конце своих размышлений хочу задать автору только один вопрос: «Ольга, когда можно будет записаться к Вам на приём? И есть ли скидки для постоянных клиентов?»

Рецензии на книги Вячеслава Харченко

Настоящий русский писатель

Харченко В. Москвич в Южном городе. —
Эксмо-RED, 2021. —182 с.

«Лучше там, где нас нет», — гласит народная мудрость. Однако Вячеслав Харченко готов опровергнуть это утверждение своей книгой «Москвич в Южном городе». О чём она, и кто её главный герой? По большей части это сам автор — обычный человек, если не брать во внимание литературный талант и особый дар видеть в каждодневных мелочах целое событие, уникальную и неповторимую историю. Ведь именно из таких историй и складывается наша жизнь, наполненная романтикой повседневности, которую просто надо научиться замечать. Поэтому автору хорошо везде, где он есть. Особенно на увитом виноградником и похожем на небольшую сцену крылечке его небольшого южного дома — здесь можно спокойно посидеть, покурить и предаться размышлениям на философские темы.

Нет сомнений в том, что создатель этого сборника рассказов — человек, любящий и ценящий жизнь, медленно, со знанием дела пробующий её на вкус — как сладкие персики или сочный инжир, растущие в южном городе. Образ города и узнаваем, и незнаком одновременно — видимо, потому, что, вобрав в себя типичные черты всех южных городов, он всё же остался личным достоянием автора, его художественным вымыслом и персональной планетой, на которой всегда тепло и уютно. Несмотря на то, что книга соткана из самых разных историй (от мистики до злободневной сатиры), тема, указанная в заглавии, остаётся доминирующей. Создатель рассказов — человек по-своему уникальный. Рождённый на Кубани, проживший детские и юношеские годы в Петропавловске-Камчатском, сделавший литературную карьеру в Москве и сумевший в конечном итоге проникнуться южным менталитетом, Вячеслав Харченко по праву может называться человеком мира. Потому что наши север и юг столь же различны между собой, как разные континенты или даже планеты.

Как из пазлов гигантской мозаики, из отдельных рассказов книги складываются подробности частной жизни автора. Вот он — преуспевающий сотрудник московской брокерской компании, которой, как и всем подобным компаниям, суждено было прогореть в условиях российской действительности: «Последнее время нас просто задолбали кредиторы. Приходили с утра до вечера в офис и требовали деньги,

которые мы вложили в государственные облигации, но по ним наступил дефолт, вот и растворилось все».

А вот он — завсегдатай столичных интеллектуальных тусовок, где «на кухне велись интеллектуальные разговоры о Сартре и Делезе», и даже участник поэтической студии университета на Воробьёвых горах. Но, видимо, южные кубанские корни оказались сильнее всех северных влияний, потому что привели автора в Крым, где он довольно быстро осваивает науку жить не торопясь, смакуя каждую минуту по глоточку, уделяя время тихому созерцанию, пристальному наблюдению за аборигенами. Каждый из таких случайных встречных, обладая особым взглядом на жизнь и почти итальянским темпераментом, достоин того, чтобы стать героем нового рассказа. И кажется, что автору эта наука неторопливого существования конфуцианского мудреца была знакома задолго до того, как он собственно стал писателем — задолго до сознательной жизни, или в жизнях прежних, воспринятых на уровне генетической памяти: «И этот новый мир, который нас ожидает, ничем не отличается от старого мира, в котором я жил две тысячи лет назад в провинции у моря в каком-нибудь Херсонесе Таврическом. Мы выращивали виноград, давили оливки, у меня было поле пшеницы, иногда утром я уходил на лодке в море и возвращался только к обеду, просоленный, обветренный, красный, но счастливый. Вечерами ты возилась с детьми и пела грустные греческие песни, а я сидел и пытался выучить Гомера „Илиаду“ наизусть, но, доходя до списка кораблей, спотыкался».

В лирических отступлениях автор чем-то напоминает знаменитого персонажа Даниэля Дефо Робинзона Крузо. Ведь история юного англичанина, оказавшегося на острове, — это не инструкция по выживанию в экстремальных условиях, а философский трактат о духовной эволюции человеческого сознания, из которого уходит всё наносное, привнесённое цивилизацией. И отношения с миром начинают выстраиваться иначе — мир действительно замедляет свой ход, чтобы показать вечно куда-то спешащему человеку, насколько прекрасна жизнь во всех её оттенках и полутонах, во всей гамме ощущений, которые не должны притупляться с годами. Об этом и ещё многом другом доподлинно известно обитателям южного города, чья житейская мудрость начинается с уютной обстановки приморских кофеен: «В южном городе на каждом шагу кафе и кофейни, но в отличие от Москвы и Питера они совсем небольшие: два, три столика… Все южные жители легко ориентируются в сладостях. Более того, они могут вступать в спор с продавцами, обсуждая все вкусовые ощущения. От тонкого налета корицы до слабого привкуса мяты, присутствующего в булочке… И да. Кофе, только кофе. Чай вам может дорого обойтись в плане душевного принятия вас в стенах южного города».

В том, что аромат южного кофе в какой-то момент начинает раздражать обоняние читателя, сомневаться не приходиться. Всё, что описано Вячеславом Харченко в его коротких рассказах-зарисовках, моментально оживает — и жизнь тихого провинциального городка — Одессы, Алушты, Ялты или Бахчисарая — постепенно проникает в любую столичную квартиру, растапливая любой нордический нрав своими запахами, звуками, говором праздной и весёлой толпы, шумом морского побережья. Но Харченко — не только мастер красочных описаний, он ещё и превосходный психолог, способный в подробностях изобразить тот или иной характер, настолько же типичный, насколько и уникальный. А некоторые персонажи становятся постоянными завсегдатаями его прозы, свободно путешествуя из рассказа в рассказ: склонный к философии сосед Теодор Рузвельтович, меланхоличная Надежда, которой известно, что «настоящий Южный Город не различает мифологию и жизнь», грозный с виду, но в сущности добрый и слегка несуразный Вадик, и, конечно же, мэр города Сердцепольска Иннокентий Петрович Севрюков, знаменитый своей нелюбовью к мэру соседнего городка Волобуева и пристрастием к высоким блондинкам.

Искромётный юмор и любовь к деталям сближают прозу Вячеслава Харченко с одесскими рассказами Аркадия Аверченко. Оба автора прекрасно понимают, что, в сущности, главное достоинство любого хорошего писателя — это талант наблюдателя, предполагающий, в том числе, умение сопоставлять разные обычаи и нравы.

Столкновение «столичного» и «провинциального» менталитетов — внутренний и главный сюжет всех рассказов Харченко, посвящённых южному городу: «Чтобы понять южный город, надо освоить культуру сидения и разговаривания. Мне, измученному постоянной московской нехваткой времени, это не дано (возможно, я просто плохо к этому стремлюсь)… Я подбегаю к кассе. Это неправильно. К кофейщику надо подходить медленно и неторопливо. Внимательно оглядеть витрину со сладостями, потом завести неторопливый разговор о погоде и ценах — это правильно». Именно об этом и практически теми же словами Аверченко писал сто лет назад: «Во всех других городах принято, чтобы граждане с утра садились за работу, кончали ее к заходу солнца и потом уже предавались отдыху, прогулкам и веселью. А в Одессе настоящий одессит начинает отдых, прогулки и веселье с утра — так, часов с девяти».

Такими же яркими и выразительными, как и у знаменитого писателя-сатирика начала XX века, являются созданные Вячеславом Харченко обобщённые портреты южных буфетчиц, барменов, торговок, просто случайных прохожих на улице. Вне всяких сомнений, в историю литературы войдёт буфетчица Нина из кафе «Советское», смертельно обиженная на то, что её постоянный клиент заказал не как обычно «оливье

с сырокопченой ветчиной, уху из норвежской форели по-царски с лимоном и оливками, кисель ягодный и свино-говяжьи пельмени с жареным луком и сметаной» за 350 рублей, а всего-то комплексный обед за 166 рублей. Та же участь постигнет одного из барменов местного кабачка, который никогда не простит посетителя, заказавшего к портвейну шоколадку, а не оливки с косточкой, или юного, влюблённого в Лиду кофейщика Адама.

Но справедливости ради нужно сказать, что талант Вячеслава Харченко очень многогранен: все рассказы из книги «Москвич в Южном городе» легко разбиваются на циклы, очень разные по тематике и жанру: здесь и мистические, почти «страшные» истории в духе Эдгара По (например, о древней статуе Таргитая или о поражённом странной болезнью Петре Петровиче Сарвине), и близкие к стилю Гоголя и Булгакова сатирические рассказы о провинциальных чиновниках, и приправленные лёгкой грустинкой воспоминания автора о юности, первой любви, умершем отце.

В своём заключительном рассказе автор, размышляя о том, какими чертами должен обладать настоящий русский писатель, не без иронии, но и не без некоторой доли самокритики рассуждает о том, что ему никогда не написать «настоящий русский роман».

Насчёт романа утверждать что-либо достаточно трудно, но при этом можно сказать со всей определённостью, что только «на берегу Черного моря, под лучиками нежного южного солнца, пожевывая инжир и персики», писатель способен создать самые лучшие и увлекательные истории в мире. И стоит ли желать большего?

Как устроены кот и его хозяин

Харченко В. Кот Беня, Лена и окрестности. — М.: Формаслов, 2022. — 120 с.

Если в вашем доме поселился кот, который причиняет вам массу неудобств, — значит, пришла пора серьезно задуматься. Возможно, что-то в вашей жизни вы делаете не так, и какие-то ваши поступки идут вразрез со вселенским замыслом. Какие именно? На этот вопрос поможет ответить добрая и мудрая книга Вячеслава Харченко, посвященная его четвероногому другу — коту Бене.

Это не просто сборник коротких и забавных историй — это практическое руководство для тех, кто почувствовал себя готовым быть в ответе за тех, кого приручил.

А когда наступит полная темнота,
Ко мне выйдет Бог в обличье кота,

Сядет рядом и спросит наверняка:
Помнишь, как ты мне давал молока?

Так начинается эта книга — и так начинается путешествие в мир любви, где две отдельно существующих планеты «кот» и «человек» постепенно объединяются в новую разумную цивилизацию — «кот и хозяин». Это совершенно особые отношения. Здесь так же, как в любом процессе обучения и познания, взаимодействующие стороны постоянно меняются ролями, становясь то учениками, то наставниками друг для друга. Ты просто приобрети кота, приучи его к порядку — и в итоге он сам станет твоим гуру, научит тебя доброте, терпимости, мудрости и милосердию.

Сама композиция книги подводит читателя к этой мысли. Только на первый взгляд кажется, что здесь нет ничего особенного — просто небольшие зарисовки из жизни домашнего питомца. Но если вчитаться внимательнее — обнажается внутренний сюжет, нерв повествования. И приходит понимание, что это не только про кота — это еще и про человека, который рядом с котом становится другим, более чутким и отзывчивым и менее зацикленным на себе.

С того момента, как двадцатилетняя девушка упрекнула будущего счастливого обладателя рыжего пушистика в душевной черствости («у вас просто нет сердца»), началась долгая и увлекательная история познания и самопознания.

Вначале кота назвали Фенек — на основании внешнего сходства с лисицей: «*Такое же рыжее маленькое существо с огромными ушами и ярким рыжим хвостом охотилось на африканских мышей*». Но потом, когда хозяину стал понятнее характер животного, когда в дальнем углу под плинтусом были найдены потерянные золотые вещи, кот обрел свое подлинное имя: «*Да никакой ты не Фенек, — сказал я. — Ты Беня Крик, просто Беня*».

Имя, обретенное в процессе наблюдения и познания, становится важным шагом в приручении маленького питомца. А затем каждый новый шаг оборачивается новой радостью открытия, очередным этапом жизненной мудрости.

История кота Бени, за которым мы наблюдаем с самого начала и до конца, становится настоящим жизнеописанием. Разделы книги показывают нам различные вехи кошачьей биографии, своеобразные этапы раскрытия главного героя — неожиданно и в новом качестве. Беня в Москве совсем не тот, что Беня на даче в Подмосковье. Вдали от цивилизации, в условиях дикой природы у кота просыпаются его врожденные инстинкты охотника, добытчика пропитания: «*Попав на дачу, городской кот Беня одичал... залез на яблоню в погоне за соловьем,*

поймал толстую откормленную мышь и принес в отремонтированную комнату…».

Аналогично животное ведет себя и на даче у моря, не видя особых различий между теми местами, где ему предоставлена абсолютная свобода: «*Здесь, на юге, мы сняли дачу в селе под Евпаторией, и Беня сразу принял ее за подмосковную. Он… стал диким и агрессивным. Загнать его ночью в дом практически невозможно*».

Вячеслав Харченко (он же один из героев книги) непрерывно наблюдает за своим питомцем — пытается изучить его повадки, привычки, вкусовые предпочтения. Одним словом, он стремится понять и принять своего кота — и процесс этот дается ему совсем не просто. На протяжении всей истории мы наблюдаем эту позитивную диалектику — от непонимания и непринятия к полному взаимопониманию и взаимопроникновению. Установленный в начале повествования тезис «*Я не понимаю своего котенка Беню*» постепенно перерастает в утверждение «*Наше мужское общество (я и Беня) достигало полного взаимопонимания*».

Слово «взаимопонимание» здесь, безусловно, главное — даже кодовое. Это новая точка отсчета, в которой кот и его хозяин становятся единым целым. Нет больше антитезы «я и кот» — есть нерасторжимое единство «мы с котом». В конечном итоге автор уже настолько породнился со своим подопечным, что начал с ним не просто «разговаривать», а вести философские диспуты. Мысленные конечно — но кто знает…

И, каким бы парадоксальным ни показалось подобное утверждение, в процессе взаимодействия и взаимообучения Беня преуспевает намного больше, чем его владелец. Так, результат приучения к порядку кота кажется на первый взгляд удручающим: «*Я много и долго воспитывал своего кота. Учил подавать лапу, приносить тапочки и выключать лампу на прикроватной тумбочке. Единственное, чего я добился, — чтобы кот не залезал на обеденный стол с едой…*».

Выясняется, что все эти якобы полезные умения от лукавого, а вот «наставления», которые кот, новоявленный пушистый Будда, дает своему хозяину, действительно мудры и не беспочвенны: «*Понимаешь, почему я нормален, а ты нет? — спросил меня Беня... — ...Мне никогда не придет в голову размещать свои фотографии в социальных сетях, а ты только тем и занят... за этим стоит пустота, не даосская пустота, а самая настоящая пустота…*».

И как тут не согласиться, как не принять тот факт, что это мы — подопечные наших животных, мы — их вечные ученики, а совсем не наоборот. Ну а если копнуть еще глубже, то получается, что кот — практически наша совесть, лакмусовая бумажка наших помыслов и душевных качеств.

Чему же способен научить обычный дворовый кот, найденный на помойке? Самой важной на свете вещи — любви. Той любви, которая ничего не требует взамен, кроме, возможно, ответного чувства. Той любви, которая оценивает объект или предмет не с точки зрения приносимой пользы, а с точки зрения его самоценности.

Такая философия не поддается привычной логике, но она единственно верная:

— Кот, какая с тебя прибыль? — вопрошает хозяин. <…> — Мышей ты в городе не ловишь, только пьешь молоко, ешь сметану и корм, даже не мурчишь — никакой прибыли!

— А солнце ради прибыли встает? А луна ради прибыли светит? А море ради прибыли шумит?

Подобные вопросы раз и навсегда рушат все прочие аргументы. Любовь не требует объяснений и доказательств — она объясняет все одним своим существованием.

Книгу Вячеслава Харченко я бы назвала, наверное, как-то иначе. Например, «Кот-Будда» или «Кошачий буддизм». Хотя, учитывая, что здесь все же два главных героя, подошло бы название «Как устроены кот и его хозяин».

А устроены они очень просто: большое сердце и сердечко поменьше, ноги и лапы, блохи с клещами в шерсти и бесконечные тараканы в голове. Но, конечно же, их будет легко прогнать — если у тебя есть кот. Он не позволит тебе думать о смерти: «*…какие тут думы о смерти, когда страдает живое существо?*».

Он не даст тебе спокойно уйти на работу, пока ты его не покормишь. Он заставит тебя мучиться угрызениями совести, если ты его случайно обидишь.

Сам же он, улетая на Марс, ничего не скажет и даже не обернется. Но в это время Иисус/Аллах/Машиах поймут, что их ближайшая задача — создать «мир котиков и бабочек, где нет Славы и К» и вообще нет людей.

Или есть? Тут уже решать нам с вами — и, безусловно, автору этой книги.

Старый знакомый в новом обличье

Рейбо М. Письмо с этого света: Роман. — М.: Вест-консалтинг, 2015. — 200 с.

Как превратить заурядный бытовой роман в настоящую феерию с философским подтекстом, инфернальной составляющей и гротескным соединением явлений разного порядка? Об этом стоит спросить у молодого писателя и журналиста Марианны Рейбо.

Уже название её книги, «Письмо с этого света», предполагает некую двуплановость повествования, где за первым, поверхностным, слоем, скрывается нечто совсем иное, напрямую связанное с подлинной авторской задумкой. И задумка эта, как представляется, предполагает столкновение простой житейской истории с историей общечеловеческой, библейской — воплощённой в универсальном мотиве нарушения запрета и последующего покаяния. Для чего тривиальную драму девушки-подростка необходимо было помещать в контекст глобального противостояния добра и зла, становится более-менее ясно, если следовать логике сюжета и образной системы. Все события, происходящие с главной героиней, чьё земное существование является одной из реинкарнаций дьявола, поэтапно воссоздают ключевые сюжеты Ветхого и Нового завета. Глобальное скрыто в малом, а рассказанная Марианной Рейбо история — частное проявление общечеловеческого, микромодель сценария о бунте, грехе и покаянии.

То, что о случившемся нельзя рассуждать в категориях повседневности, заявлено в самом начале романа, когда к читателю в довольно циничной форме обращается инфернальная, потусторонняя сущность героини. Именно от лица этой сущности (мужского лица, хотя героиня — женщина, что в высшей степени необычно) описаны все события. Но до конца остаётся неясным, что же первично — чувства одинокого подростка, породившего дьявольскую ипостась болезненным воображением, или же чувства дьявола, постепенно припоминающего свою истинную природу. Грани реальности размыты, да и существуют ли они вообще? С присущей ей журналистской дерзостью Рейбо утверждает, что явления, не допускаемые традиционной логикой, даже более закономерны, чем вещи очевидные. Просто очевидность — видимая сторона человеческого бытия, а доверять тому, что видишь, гораздо проще, чем скрытому. Между тем, наше подсознание гораздо мудрее разума:

«Я знаю, в детстве мама говорила вам, что дьявола не существует. Это она так, лгала во благо, а сама не раз поминала меня недобрым

словом, пропустив очередь к терапевту или застряв каблуком в гармошке эскалатора…».

Интуитивное прозревание вечного сюжета в заурядных перипетиях бытовой драмы — такого работа вдумчивого читателя этой книги. Не следует доверять тому, что лежит на поверхности замысла — то, что происходит на самом деле, тщательно замаскировано. Художественный мир романа полон намёков и аллюзий, герои — совсем не те, за кого себя выдают, но их «разоблачение» становится возможным благодаря относительно небольшой по объёму главе «Тот свет». Эффект здесь такой же, как в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», на который, кстати, неоднократно ссылается автор книги. Земные личины сброшены — остаётся игра добра и зла в чистом виде.

Но пойдём по порядку. Начинается всё с обычной истории, в который каждый образ, равно как и его роль в раскрытии основной идеи, тщательно продуман. Сюжет многослоен и предполагает несколько уровней прочтения. Что мы можем увидеть неподготовленным взглядом? Историю девушки, которая взрослеет, жаждет любви, находит её в лице юноши Андрея, но потом разочаровывается, совершает дерзкий поступок и уезжает в другой город, чтобы начать там новую жизнь и освободиться от прошлого. Однако от прошлого освободиться не получается, да и в новой жизни уже наделана куча ошибок — настолько серьёзных, что исправить их, по мысли героини, можно только смертью.

Между тем всё не так просто и очевидно, и по мере введения новых персонажей и сюжетных подробностей повествование становится всё более аллегорическим и библейским. Перед нашими глазами — очередное повторение извечной истории духовного бунта, отказа от смиренной покорности в поисках запретного плода с последующим грехопадением и покаянием. Для раскрытия этой идеи создаётся универсальный хронотоп, переводящий частные, временные понятия во вневременную плоскость, где активизируются общечеловеческие категории.

Художественное пространство книги организовано так, чтобы продемонстрировать амбивалентность ценностной шкалы героини, чьи нравственные метания материально выражены в непрерывном курсировании между двумя столицами — двумя крайними точками пространственной ориентации. Тайный отъезд из Петербурга с целью поступления в московский литературный институт и приобщения к миру богемы — своеобразная модификация универсального мотива мировоззренческого бунта. «Земному раю», сулящему радости спокойной семейной жизни, девушка, эдакий блудный сын в юбке, предпочитает сомнительное место искушений и соблазнов, позволяющих выйти за пределы дозволенного и преодолеть инертность предопределённости. Символичен в этой связи и образ поезда — условного пространства, в котором можно ненадолго отдохнуть от нравственного выбора:

«*Меня снова ждал поезд — короткая передышка от жизни, возможность на миг забыться в межвременьи*».

Всё, что находится за пределами поезда, становится ареной символической борьбы сил добра и зла за душу героини, но эти силы неравны. Ревностно оберегая своё личное, экзистенциальное «я» от любого влияния социума и коллективного разума, как то и подобает дьяволу, девушка почти не сопротивляется олицетворяющим свободу духа соблазнам. Силы добра в лице матери и жениха Андрея до определённого момента сдерживают её внутренний бунт, однако выбор уже предопределён, и тяга к запретному перевешивает всё остальное. Вторая часть романа — настоящая мистерия греха во всём многообразии его проявлений, берущих начало от книг Ветхого и Нового завета. Сначала было совершено прелюбодеяние, подарившее героине чувство свободы и вседозволенности. Так в человеке, «помеси Духа и Зверя», в очередной раз побеждает Зверь, и с каждым разом его голос становится всё громче, и внутренний дьявол торжествует:

«*Говорят, достаточно один раз переступить некую черту, и ты уже не можешь остановиться. Запутываешься всё больше и больше, всё ниже опускаешься, и каждый следующий шаг вниз даётся легче предыдущего. Не берусь говорить за всех, но про себя могу с уверенностью сказать — да, это правда*».

Окончательное грехопадение завершается двумя символическими сценами, отсылающими читателя к магистральным мотивам мировой культуры. Так, об оргии в столичном ресторане в своей статье, посвящённой книге Марианны Рейбо, упоминает критик Евгений Мелешин. Циничность ситуации в том, что присутствие в месте события двенадцати «небожителей», студентов старших курсов литинститута, делает её перевёрнутой картиной тайной вечери, после которой, как известно, был предан Иисус Христос. Здесь этим самым тринадцатым, принесённым в жертву, становится Андрей — жених героини, ставший свидетелем её непристойного поведения и совершивший акт самоубийства. В итоге прелюбодеяние перерастает в грех, куда более страшный по меркам христианской этики, — предательство, хоть и невольное.

Масштабность содеянного подчёркивается образом вавилонской блудницы, сидящей на семиглавом и десятирогом звере. У этого библейского сюжета множество трактовок, но все они так или иначе сводятся к идее апокалипсиса и падения «в мерзости земные» с принесением кровавых жертв. Именно такая ассоциация приходит в голову героине при воспоминании о событиях того рокового вечера:

«*Запах близкой крови извещает Зверя о появлении тринадцатого. Главная жертва, мелькнув привидением пред глазами участников действа, устремляется навстречу своей гибели…*»

Вторая сцена страшна степенью святотатства и отречения от Бога — грех, близкий к первородному, связанный с нарушением строжайшего запрета на неприкосновенность, совершается на фоне чтения глав из Библии. В системе образов романа таким сорванным запретным плодом для героини становится приютивший её старшекурсник Михаил — мужчина нетрадиционной ориентации. Соитие с ним, предвосхищаемое словами «*Да святится имя Твое, да приидет царствие Твоё*», привело к окончательному саморазрушению земной ипостаси дьявола и освобождению его подлинной метафизической сущности. В коротенькой главе «Тот свет», отсылающей нас сразу к нескольким культурным источникам, автор со свойственной ему иронией рассказывает историю Адама и Евы. Эти «духи, заключённые в плоть» были соблазнены Люцифером и с позором изгнаны из рая, а сам соблазнитель, подаривший первым на земле людям свободу выбора, утратил доверие Бога и получил наказание в виде бесконечного прохождения «*круга рождения и смерти, короткого счастья и долгого страдания, редких минут просветления и ежедневного греха*».

Этот извечный сюжет мировой литературы, повторяемый не только в искусстве, но и в каждой частной жизни, и в каждом индивидуальном сознании, — подлинная основа человеческого существования, на фоне которой оставшиеся 11 сюжетов (война, любовь, путешествие, власть, деньги и т. д.) кажутся вторичными. Таково литературоведческое открытие Марианны Рейбо, чья героиня похожа одновременно на многих хорошо известных классических персонажей — это и несчастный Раскольников, свободолюбивая теория которого приводит к целому ряду случайных смертей, и герой Булгакова Иван Николаевич Понырев, осознающий собственную бездарность, и жаждущий познаний Фауст, и сам Люцифер — переживший ряд трансформаций культурный образ-архетип.

И всё же есть ещё одна тема, которая для автора становится и закономерным завершением романа, и ответом на вопрос: «Во имя чего все эти страдания и неизбежный путь греха с последующим покаянием?». Это тема творчества, делающего человека равным создателю, дающего ему право на бессмертие в своих творениях и возможность «наполнять свою жизнь смыслом по собственному усмотрению».

Роман, вопреки его мрачной интонации, оптимистичен. Если вспомнить — главная героиня связывает свою жизнь с литературой, пишет стихи и пробует себя в роли критика. После неудачной попытки самоубийства она получает шанс на возрождение — и в прямом, и в переносном смысле слова. Возможно, именно теперь, когда ошибки осознаны и сделан путь к покаянию, свободу выбора можно будет употребить во благо и в целях созидания. Возвращение в Петербург символизирует

новое обретение утраченных ценностей, создание более прочных духовных связей с миром.

Хочется, вслед за автором, убедить читателя в том, что зла бояться не стоит — постижение его подлинной природы необходимо и для осознанного выбора добра. Кто знает? Возможно, путь к свету начинается в тот момент, когда мы в зеркале начинаем видеть того, о ком раньше и не вспоминали, — старого знакомого в новом обличье.

На золоте луча

Тавров А. Снигирь. Песни для сержантов и рядового состава. — СПб.: Алетейя, 2022. — 298 с.

Метареалистический роман Андрея Таврова «Снигирь» интересен своим стилевым и концептуальным новаторством. Авторская речь близка поэтической — она кажется скроенной из верлибров, организована повторами и воспринимается как древний эпос или текст священного писания. Наличие образа Певца и детского хора усиливает впечатление и даёт отсылку к античной драматургии с характерным для неё музыкальным сопровождением.

Текст неоднороден и в жанрово-тематическом отношении. О наличии внешнего и внутреннего сюжета сигнализируют название и эпиграфы. Использование старой орфографии *(снИгирь)* отсылает к военной теме и написанному на смерть Суворова стихотворению Державина с одноимённым названием *(«Что ты заводишь песню военну / Флейте подобно, милый снигирь?»)*. Образ крови, с которой ассоциируется красная грудка снегиря, получает глубокое философское толкование, отражённое в словах Эсхила *(«Кровь, живущая в воспоминаниях, склеивает века»*). Военно-исторический роман становится одновременно романом-медитацией с элементами богословского трактата о природе человека.

Внешние события происходят в советское время, в 1954 году. Автор описывает эпизод из жизни молодого филолога Леонида, выпускника Ростовского университета, участника сражения «За Кавказ». Герой приезжает в Южный город вместе с женой и маленьким сыном, встречает здесь необычных друзей, занятых поиском смысла жизни. Одновременно теряет жену и любимую работу. Но на самом деле частная судьба героя и обозначенные на фоне этой судьбы реалии советской эпохи — не более чем декорация, вершина айсберга. Подлинным содержанием книги является то, что происходит внутри сознания героев, их экзистенциальное путешествие внутрь себя, блуждание в тёмных лабиринтах собственной души и обретение смысла жизни.

Роман требует от читателя интеллектуального усилия. Глубоко индивидуальная, постмодернистская проза Таврова уходит корнями в мировую философию и культуру, начиная с древности и заканчивая современными теориями. Здесь и образы древнегреческой мифологии, и учение Григория Сковороды о духовной и материальной природе человека, и Болконский под небом Аустерлица, и Антигона Софокла, и многое другое. Но одним из главных источников размышлений, вокруг которого

вырастает замысел романа и система сквозных образов-символов, является учение Ницше о сверхчеловеке. Сквозь эту призму автор рассматривает военное прошлое страны и опыт социалистического строительства вкупе с культом личности Сталина. Ему важно описать ситуацию, когда законы социума приходят в тотальное несоответствие с законами мироздания, показать конфликт правды подлинной и ложной, уничтожающей целостность мира и человека. Любая вещь существует в двух ипостасях: как материальное тело и как нечто надмирное — сгусток света, единство, в котором частное существование становится неразличимым: «*…словно бы тело Аглаи истончилось и пропало вовсе, а здесь осталось лишь то, что не может исчезнуть и пропасть ни в свете, ни в темноте…*». Осознав эту истину, человек выходит за пределы навязанной ему системы и становится по-настоящему свободным.

Разные этапы духовного пробуждения личности Тавров показывает с помощью трёх типов героев, к которым применимы ключевые символы философии Ницше: верблюд, лев и младенец. На стадии верблюда — самой низшей, связанной с философией непротивления — находятся служители культа: работник министерства иностранных дел Недошивин, директор театра Ольга, законодательница литературной моды Римма, работник горкома Монахов и другие.

Герои-искатели истины — звездочёт Юрка-Савелий, ощущающий себя розой Абрек, гениальный писатель Мирон Гегеле и, наконец, главный герой, драматург Леонид Чехов — близки к философии льва. Подобно льву, они независимы и не нуждаются ни в каких вождях, обретая свободу внутри себя: «*…Леонид, сидящий на снарядном ящике, не сводя взгляда с солнца, ощутил, что оно восходит… внутри него…*».

Идеальным героем, сверхчеловеком, способным подняться на новый уровень, становится Сашка — маленький сын Леонида. На протяжении всего романа он не говорит ни слова — он только видит сны, отражающие его духовную жизнь: «*Саше снится Ангел как большой желтый лев, которого он видел в цирке…*». Это тот самый ницшеанский ребёнок — живущий настоящим, свободный от прошлого, олицетворяющий последнюю стадию развития духа.

Тема детства получает глубокую разработку в романе Таврова. Сквозным образом — мотивом повествования становится призрачный поезд, идущий по маршруту «С — Сухуми». В нём отчётливо слышны звонкие детские голоса, хотя самих детей никто не видел. Песня всегда слышна в особенные моменты жизни героев, когда их путь к себе становится наиболее отчётливым и близким: «*...а дети пели, и это были наполовину пионеры из дома наверху, а наполовину дети, которые живут в каждой живой груди человека после того, как он впервые почует и жизнь, и смерть разом...*».

Другими проекциями космического миропорядка в книге становятся роза и звезда. Это разные модификации одного и того же образа-архетипа мирового древа, связующего нижний и верхний миры, олицетворяющего то самое идеальное единство, делящееся на части без остатка, которое когда-то было сломано «дополнительной геометрической грязнотцой», присутствующей в человеке.

Подмена истинных идеалов и богов ложными рождает внутреннюю «поломку в человеке», не даёт ему обрести истину. И только когда человек перестанет предпочитать «мазутную сальную нечистоту» существования иной бессмертной своей ипостаси, он сумеет обрести свободу и смысл жизни, стать богом, а не марионеткой.

В романе есть эпизод странствия Леонида и Абрека, заблудившихся в лабиринте пустующего здания морвокзала. Их мистическое путешествие восходит одновременно к легенде о Минотавре и к учению Платона о пещере, олицетворяющей чувственный мир, за которым теряется истинный мир идей. Образы прошлого мешают Леониду обрести счастье в настоящем, но встреча в библиотеке с кентавром Норихом помогает ему найти себя нового, подлинного. Об этом символически возвещают голоса поющих детей.

Уход от земных привязок, обретение световой путеводной нити, которая противопоставлена всем прочим верёвочкам и шнуркам, «идущим от марионетки, встроенной в каждого человека», — вот истинный путь сопротивления в условиях тоталитарной власти. Вечно и подлинно только то, что призрачно и нематериально: «*…труднейшее занятие дал Бог сынам человеческим, чтобы… они постигали мир непостижимый, небо голубое и жизнь, выстроенную ни на чём — на золоте луча…*».

Угнать автобус и не опоздать на фестиваль

Халвицкая А. Синопсис о сапиенсах. — М.: Формаслов, 2021. — 114 с.

Человек в контексте игры, игровая концепция мира и вселенной — эта тема стала краеугольным камнем современной культуры ещё с первой четверти XX столетия. Будучи характерной чертой постмодернистского сознания, она прочно вошла в нашу жизнь, не утратив острой актуальности вплоть до сегодняшнего дня.

Книга Аксаны Халвицкой обращена к данной теме в несколько неожиданном, оригинальном ракурсе и представляет несомненный интерес не только для писателя и филолога, но и для культуролога. Уже само название — «Синопсис о сапиенсах» — характеризует автора как человека остроумного, эрудированного, склонного к философскому взгляду на мир. Жанровая и стилевая подача материала тоже необычны — по сути это трактат, развёрнутая авторская мысль о человеке и человеческой жизни. В доступной для читателя беллетристической форме Аксана Халвицкая задаёт сложнейшие вопросы бытия и даже находит на них свои ответы. Интересно, что само повествование, композиционно поделённое на главы в виде коротких рассказов, верлибров и прозопоэтических миниатюр, кажется абсолютно цельным, скреплённым общей идеей и художественным замыслом. С этой точки зрения произведение может быть названо постмодернистским романом, где нет условно заданных канонов в содержательном, сюжетном или структурном плане.

Сюжет, которого вроде бы и нет, тем не менее всецело захватывает. Это антология, или даже красочный калейдоскоп игры — всех калибров, мастей, вариаций и смысловых интерпретаций. Да автор и сам виртуозный игрок — как причудливый пасьянс, он раскладывает многочисленные значения слова «игра», и читатель незаметно для себя вовлекается в эту «авантюру», становясь одной из фигур игрового поля.

Пользуясь накопленным багажом знаний, Аксана Халвицкая воспроизводит непростую модель человеческой жизни, каждый аспект которой — своеобразный плейлист, проигрываемый в определённой тональности. Она может быть драматичной и жизнеутверждающей, деструктивной и созидательной, тривиальной и неожиданной. В зависимости от того, какая ведётся игра. Художественное пространство книги продумано до мелочей: первый рассказ тезисно определяет ключевое понятие, от которого ответвляются прочие идеи, мысли, аргументы, многочисленные эксперименты автора:

— Всамделишный игрок — зверь диковатый, редкостный. Что там чужих — близких к себе не подпускает. Понимает собака, кто её хочет съесть, понимает и тех, кто пришёл любоваться процессом съедения…

И вот эта дикая собака динго, повинуясь азарту и юношескому задору самого автора, бросается с места в карьер, уводя запыхавшегося от быстрого бега читателя в дебри размышлений о великом и вездесущем homo ludens — предмете вечного беспокойства Эрика Берна, Йохана Хёйзинга и прочих выдающихся культурологов с мировым именем. Мы узнаём о зловредных неписях, склонных вести игру самостоятельно, не подчиняясь игроку, о том, что каждый момент нашей жизни — это, в сущности, «выпавшая карта», не всегда счастливая. В конечном итоге мы осознаём главное — что бы мы ни делали, мы всегда играем. И неважно, какого рода игру мы затеваем: компьютерную, азартную, с жизнью и смертью, с самими собой, с окружающим миром. Важно, что последствия всегда непредсказуемы и даже опасны, ибо никогда не знаешь наверняка, кто ты — могущественный создатель игры или марионетка. А может, просто рыбка на крючке у заядлого рыбака, для которого сам улов — не более чем символ свободы и успеха:

«Неведомая сила тянет меня из воды. Слепит солнце. Нечем дышать. Страшное существо хватает меня. Встряхивает. Бьёт по голове. „Какая была жизнь!“ — думаю я. И умираю».

Человек — игрушка в руках судьбы, он может проиграть или выиграть, его сопровождает удача или злой рок, сам он азартен либо пассивен, склонен рисковать либо остерегается любого риска, создаёт вокруг себя альтернативные миры либо разрушает уже имеющиеся. Ассоциативно-смысловое поле игры бесконечно и многоуровнево, но собственно об этом и хочет рассказать нам автор, прекрасно владеющий всеми повествовательными жанрами — от комических рассказов до научной фантастики и философского эссе.

Не всегда герои Аксаны Халвицкой удачливы — порой они ведут игру со смертью, и вторая выигрывает. Так произошло с дядей Ваней, в чьих пирогах с палтусом неожиданно оказалась опасная для жизни начинка, и с незамужней, стареющей Алевтиной Павловной, утонувшей в море её собственных нереализованных желаний. Кому-то из героев везёт чуть больше — например, страдающая «синдромом второстепенного персонажа» Леночка в конечном итоге обыгрывает более удачливую Катюшу и на веки вечные отбирает у неё куклу Мальвину, а психически больной Ромочка получает шанс на счастье до тех пор, «*пока оранжевый шар полностью не растворится в весеннем небе*».

Все рассказы книги сотканы из искромётных аллюзий, аллегорий, постмодернистских приёмов. Из них вырастает общее полотно игровой концепции мира. Например, автор удачно обыгрывает общеизвестные

цитаты в новом художественном и социокультурном контексте: *«Тьма сгустилась в доме номер 60 по улице Ленинградской»*. От апокалипсических библейских мотивов через роман Булгакова ниточка тянется в современность, где фраза «the connection is lost» звучит как самое страшное пророчество. Но, наверное, ещё страшнее мир, в котором любовники-биороботы и японские тамагочи в виде кошечек и собачек с высоким уровнем симуляции жизни способны заменить настоящие чувства и человеческие привязанности:

«Алло, Алекс, чёрт тя дери, возьми трубку! — Привет, милая! — прозвучал бархатистый мужской баритон. — Слушай, я совсем забыла сказать: у Катюши гуппи накрылась, третья за месяц. В этот раз она её из аквариума выловила и об стену со словами: „Всё равно неживая“».

Ещё одна характерная черта рассказов Аксаны Халвицкой — виртуозно сделанные, развёрнутые метафоры, становящиеся сквозными образами-мотивами повествования. Так, метафора моря очевидна — это море житейских волнений, океан страстей, который может полностью захлестнуть человека, волны, качающие нас и уводящие то вперёд, то назад. Но композиционно книга выстроена так, что повествование постепенно усложняется и в образном, и в смысловом плане.

Отметим, что она состоит из двух частей — первая рассказывает о «неписях и героях», вторая — о том, как «мы будем счастливы». Так, ближе к концу первой и во второй части книги метафора игры разрастается до уровня предельных обобщений, а в авторской интонации появляется нотка грусти.

Здесь уже игра воспринимается как узаконенная человеком условность — зыбкая реальность, кочевая, обманчивая, непостоянная. Символом такого непостоянства у Халвицкой становится общежитие — временный дом с такими же временными и порой довольно странными обитателями. Все они — азартные игроки, но игра у каждого своя, и можно запросто оказаться на чужой территории, вынуждающей играть не по своим правилам. Революционно настроенная Марьяшка, мечтающая уехать в Индию Эля, внезапный и непредсказуемый, похожий на хиппи Женечка — все они, по сути, люди перекати-поле, с летающими домами, как с воздушными шариками, в руках, не имеющие корней, оседающие то здесь, то там, прорастающие друг в друге то понарошку, то чуть более всерьёз. Вопрос только в одном: что остаётся после этой игры, и остаётся ли что-нибудь? Или мы все, как взрослые дети, успеваем только поиграть во взрослые игрушки, так и не начав жить…

Лирическая героиня Аксаны Халвицкой приходит к мысли о том, что даже в самой азартной игре с причудливыми игроками и непредсказуемым финалом должна быть какая-то постоянная величина — абсолютная ценность, добываемая в процессе духовных поисков. Ведь игра — это

примерка разных личин и костюмов, но только до той поры, пока не найдёшь что-то, подходящее тебе по размеру. Это ты сам, твоё подлинное «я», твои друзья и любимые — совершенно особенные, непохожие на других. Тема поиска счастья, глубоко личная, философская, становится центральной во второй части книги — она определяет и характер выбранного автором художественного материала. Верлибров и прозопоэтических миниатюр становится больше, они явно преобладают над прозой и добавляют нечто новое в центральную тему книги. Её автор стремится отыскать рецепт универсальной игры и обретает как минимум две находки: любовь и творчество, или даже любовь к творчеству. Потому что только в этих двух ипостасях игровая деятельность является абсолютно созидательной, формирующей человека по законам красоты и гармонии:

Когда понимаешь — тебя-то я и искала.
Не выбирала литературу, просто любила —
слово от диких собак, лангольеров,
исписанных маркером подоконников
отскакивало в шелестящую темноту
амурского побережья.

И всё же героине Аксаны Халвицкой для полного счастья необходимы вечный поиск и вечное движение «*на ласточках, электричках, качающихся из стороны в сторону, ступеньках идущего вниз эскалатора с Парка Победы до наступления темноты…*». А ещё ей ну просто жизненно важно, вовлекая и читателя в свою игру, угнать автобус и не опоздать на фестиваль. Вот она кубарем обрушивается в салон, пьёт протянутое ей кем-то шампанское, смотрит на окружающие её карнавальные маски и костюмы.

Всё это происходит в эпилоге, и, казалось бы, на этом история заканчивается. Но не тут-то было — по правилам хорошей игры всё только начинается. И, чтобы безошибочно это понять, достаточно одного единственного признака — лежащей в углу «свежевышедшей» книги автора.

Лес, где исчезают имена

Кокрэлл-Ферре К. Луша: Роман. — М.: Время, 2023. — 640 с.

В книге живущей в Англии и пишущей по-русски писательницы Карины Кокрэлл-Ферре много боли и отчаяния. Чтение романа подобно погружению на дно тёмного колодца — по мере продвижения становится всё страшнее. Самый мрачный период российской истории, прошедший под знаком культа личности Сталина, оживает перед глазами читателя, перекликаясь с текущими проблемами современности. Именно сейчас неудобная для многих правда о социалистическом строительстве может быть прочувствована и осмыслена по-новому, на уровне осознания того непреложного факта, что колокол «всегда звонит по нам».

Художественная подача исторического материала искренна и эмоциональна — как будто всё описанное автор пережил изнутри, на своём личном опыте. Но в жанровом смысле это не столько исторический роман, сколько семейная сага — история женщин, представительниц четырёх поколений одного рода, в разной степени пострадавших в годы войны и сталинских репрессий. Это переехавшая в Лондон во времена еврейского погрома Эстер, её дочь Ханна, внучка Алиса и правнучка Лукерья. Центральное место в романе отводится Ханне Уэскер, покинувшей отчий дом ради призрачного счастья в России. Её трагическая судьба — наглядная иллюстрация того, что может произойти с человеком, когда его искренняя вера в счастье и справедливость оказываются обманутыми. Для Ханны и Кристофера — счастливой супружеской пары, одержимой идеями светлого коммунистического будущего — захлопнувшейся ловушкой становится стеклянный дом-оранжерея, призрачный «город-сад», ради строительства которого супруги отправляются в провинциальный город Ворож.

Цена роковой ошибки оказалась непомерно высокой. Вместо ожидаемой спокойной и счастливой жизни — скорый арест, обвинения в контрреволюционном заговоре и долгие годы заключения в лагерях. Дальнейшее развитие сюжета связано с ключевой идеей об утрате человеком себя, своей судьбы и индивидуальности в условиях жестокости и насилия, абсолютного подавления воли, и о необходимости любой ценой восполнить эту утрату. Самые тяжёлые главы романа, состоящие из записей Ханны о её лагерном заключении, всё же оставляют слабый проблеск надежды на то, что зёрна света и разума способны пробиться наружу даже в невыносимых условиях. Это происходит благодаря

героям, в которых чувство собственного достоинства преобладает над страхом быть уничтоженными. Воспитанник начальника женлага Гаринова — казахский мальчик Манар — изначально принадлежит иному миру, связанному с древней мифологией его народа. В этом мире всё названо своими подлинными именами: «отец человечества» Сталин — это принявший человеческое обличье злой дух Албасты, по вине которого свободное племя кочевников вынуждено было перебраться в Долину горя. Убеждённость ребёнка в том, что «человека без имени вообще не бывает», делает его главным оппонентом немыслимого беспредела, творящегося вокруг. Он во многом напоминает маленького героя повести Чингиза Айтматова «Белый пароход», живущего в мире древних преданий и собственной фантазии.

О чужеродности Манара «лагерному миру сему» говорит ещё одна жертва репрессий — «почётный доктор нескольких европейских университетов» Анастасия Борисовна Андреева-Свирская. Она — сторонница тех вечных истин, которые, казалось бы, должны прекратить существование в условиях лагерного режима. Её система ценностей не изменилась в условиях тюремного заключения, оставшись по-прежнему глубоко человечной. Устроившись на работу в детский приёмник, героиня главную цель видит в том, чтобы «заронить в детях семена» мысли и свободы. *«Знаете почему?* — спрашивает она у Ханны. — *Потому что любой выбор, самый малый, это свобода»*. О том, что человеческая цивилизация начинается с таких мелочей, как пожелание доброго утра или сохранение памяти о своей семье, знает и политзаключённая Аглая Олеговна, бывшая сотрудница детского дома, где воспитывается потерявшая своё настоящее имя дочь Ханны — бывшая Алиса и нынешняя Татьяна. Вместе с переданной Аглаей фотографией к девочке возвращается кусочек памяти о прошлом и чувство неизгладимой, хотя и мнимой, вины за предательство перед родиной и за то, что она «не такая, как все». Страх выделиться среди остальных, быть в чём-то на них не похожей, «противопоставить себя коллективу», превращает Татьяну в параноика, а затем и вовсе лишает разума. Это же чувство полного отождествления своего «я» с безликой толпой Татьяна хочет передать собственной дочери Луше, насильственно переучивая её из левши в правшу, обстригая «под ноль» *(«если „под ноль“, то простят, и мы не враги. Не враги. А как все»)*.

Но Луша — единственная героиня, чей путь в романе относительно оптимистичен. Встреча с бабушкой Ханной многое меняет в судьбе девочки. Вместе они пытаются выйти из «леса забвения», совершить путь от потери имён к их новому обретению. Сознание престарелой Ханны пребывает в контексте древнего мифа, как и у Манара. В заброшенном саду, в зоне затопления, она находит дерево, к которому привязывает

ленточки с именами умерших, чтобы сохранить память о них. Произнесённые вслух, имена как будто возвращают в реальный мир их владельцев.

Мотив желанного возвращения — один из ключевых в романе. Об этом говорит и название отдельных глав: «Возвращение имён», «Алиса. Возвращение по воде». Упоминание воды и зоны затопления не случайно и придаёт книге христианское звучание. Как известно, потоп является одним из признаков конца света. Перед Потопом мысли многих людей были греховными и злобными, их чувства к Ближним охладели, а любовь к Богу угасла. Точнее, Бога истинного заменил Бог мнимый, но вера в него была невероятно сильна.

Главным связующим звеном повествования, его альтернативным пространством становится мир сказок Льюиса Кэрролла об Алисе в Стране чудес и Алисе в Зазеркалье. Концептуальная и сюжетно-композиционная роль книги очевидна. Именно она объединяет три поколения женщин — бабушку, мать и внучку, становится опознавательным признаком их судеб. Все они интуитивно распознают своё непостижимое родство с главной героиней, проваливаются «*в тёмную кроличью нору*», проходят через лес, где исчезают имена, и прилагают усилия, чтобы найти выход и обрести утраченное.

Романы Льюиса Кэррола обретают у Кокрэлл-Ферре и материальное, и духовное воплощение. Ханна всю жизнь, как священную реликвию, хранила «Алису» в кирпичном переплёте, читала её своей дочери. А для самой юной героини, Луши Речной, уже после второй страницы книги, подаренной библиотекаршей Ларисой Семёновной, «*всё исчезло: и библиотека, и лагерь, и даже город*».

История английской девочки становится и единственным семейным наследием, противостоящим окончательному распаду и энтропии, возвращающим разбросанных по всем концам света героев к своим истокам. Это пункт назначения, конечная цель поступательного движения.

При всей своей психологической сложности книга Карины Кокрэлл-Ферре глубоко гуманна по содержанию, и её главная мысль проста: выход из леса забвения возможен и даже необходим, а возвратить человеку судьбу и имя способна только память.

Коробка для хранения бракованных изделий

Шевченко Г. За Черной рекой. —
М.: Формаслов, 2024. — 136 с.

Книга Ганны Шевченко состоит из трех частей, абсолютно разных по жанру и стилю. Каждая часть вполне могла бы существовать сама по себе, не теряя художественной ценности — если бы не одно обстоятельство. Общий сквозной мотив и общий (хотя и неочевидный) герой — то, что делает художественный замысел цельным и оправдывает необходимость трехчастной структуры повествования.

Кто же этот герой? Для меня ответ на вопрос очевиден. Это абсурд. Ганна Шевченко пишет об иллюзорности и условности мира, о сомнительности ценностных ориентиров и, в сущности, нас самих. Кто мы? Действительно ли мы те, кем сами себе кажемся? Живем ли на самом деле или только намереваемся жить?

Абсурд, как и подобает центральному объекту изображения, по ходу развития авторской мысли претерпевает определенные метаморфозы, видоизменяется и даже эволюционирует. Он примеряет на себя разные личины, выполняет разные функции и по-разному воздействует на читателя. Если говорить конкретнее — перед нами три речевых регистра, в контексте которых оригинально раскрывается одна и та же тема.

Начнем с условно эпистолярной, одноименной с названием книги повести «За Черной рекой». Здесь абсурд — не просто главный герой, но и стилеобразующий элемент, и принцип сюжетно-композиционного построения текста. Идея, при всей ее причудливости и фантазийности, не вполне нова. То и дело проскальзывают аллюзии на произведения известных европейских писателей. Сама история молодой женщины, провалившейся во время Сострясения в Черную реку и оказавшейся «по ту сторону пятиэтажной хрущевки», очень напоминает путешествие Алисы в Зазеркалье.

Концептуально этот вымышленный мир выстраивается у Шевченко по тем же законам, что и у Кэрролла: он чем-то напоминает реальность, но в то же время существенно от нее отличается:

«Я оказалась в той же пятиэтажной хрущевке, но со значительными изменениями, словно кто-то нарисовал карикатуру на мой прежний мир и картинка вдруг ожила. Дом был перевернут вверх тормашками, рухнувшая мебель громоздилась по углам, ковры и подушки смятыми грудами лежали под ногами. Надо мной стояла уборщица, тыкала в меня шваброй и с кем-то переговаривалась».

Образ уборщицы символичен. Это связующее звено между различными ярусами-этажами абсурдного мира, нечто сообщающее ему устойчивость и в то же время подвижность:

«Уборщицей я ее назвала, потому что она не сидела на месте в отличие от большинства джодов, а ходила из комнаты в комнату с ведром и шваброй. При этом я не видела, чтобы она что-то мыла или убирала».

Это и «мостик» между двумя параллельными мирами. В конце повести героиня Шевченко сама преобразуется в уборщицу — с ведром на голове и шваброй в руке она переходит Черную реку и возвращается в свою реальность. Но до этого происходит нечто важное: разговор по телефону с мистическим Правителем — воплощением Бога Хаала:

«„Алло! Я плохо слышу! Что нужно?“
„Попасть к вам на прием!“ — закричала я в трубку.
„Что?“ — переспросил голос.
„Хотела попасть к вам на прием!“ — повторила я.
„А ты записана?“
„Куда?“ — прокричала я.
В трубке слышался треск и металлический звон.
„Записана?“ — сквозь шум повторил голос в трубке.
„Куда я должна быть записана?“
„В книгу Вечности!“ — послышалось сквозь помехи».

На тот момент ответа на поставленный вопрос не находится. Но становится понятным одно: *«нужно записаться и нужно разобраться»*. Первый проблеск мысли на тему собственной несостоятельности и необходимости личностной самоидентификации возникает у героини еще после перенесенной «хилорадки», о чем она и сообщает в письме своей условной собеседнице:

«Если бы вы знали, Нина Владимировна, как мне сейчас плохо! Дурно до тошноты. Хочется забиться в какую-нибудь щель и провести там остаток своих дней. Нео из „Матрицы“ был избран, чтобы спасать человечество, а я — чтобы болеть хилорадкой. Что же я за ничтожное существо… Но, как бы там ни было, я найду способ вернуться домой».

У фразы «возвращение домой» постепенно обнаруживается глубокий философский смысл: это отнюдь не возвращение в конкретное место, а поиск себя, возвращение к себе. Оказавшись в привычной реальности, героиня понимает, что ей плохо, неуютно, и свой настоящий «дом» она должна обрести в другом месте:

«По ночам, когда в коридоре стихают звуки, я достаю глиняный комок и пытаюсь слепить телефон. <…> Нина Владимировна, думаю, окажись вы рядом, вы обязательно спросили бы, зачем мне это нужно

и кому я собралась звонить. Отвечу — как только в трубке послышится ровный гудок, я снова попробую дозвониться до Хаала и задать ему несколько вопросов. Я спрошу его, где мой настоящий дом, здесь или там, в перевернутом мире».

Тема абсурда в итоге решается в конструктивном ключе: героиня, «провалившаяся под воду», получает уникальную возможность взглянуть на себя со стороны и понять, что жила иллюзиями. Ее мнимое благополучие еще возможно заменить на подлинную жизнь. Главное — правильно ответить на вопрос: *«А сейчас вы не дома?»*.

Иным, гораздо более мрачным и безысходным, абсурд предстает во второй части книги, где под общим названием «Что кричит женщина, когда летит в подвал», объединены короткие рассказы. Здесь уже нет никакого диалога «по вертикали», никакой попытки разобраться в себе и своём месте в жизни. Есть пустота и бессмысленность существования, победа человековещества над человеком разумным. Героиня рассказов — преимущественно женщина маленькая, слабая, незаметная и потерянная в окружающем мире. Мужчина дан фоном — смутно и расплывчато, и весьма неприглядно. Это нечто *«зевающее, причмокивающее»,* способное производить *«бесформенное журчание»*.

У героини чаще всего нет имени — её обозначение нарицательно: условная «Жэ», «она», просто «женщина». Одна из множества себе подобных, эта особь женского рода не выбирает свою судьбу и, даже если бывает чем-то недовольна, не пытается открыто этому сопротивляться. Смысл её жизни нередко сводится к намерению что-то сделать — при отсутствии самого действия. *«С тех пор, как она решила заняться шитьем, прошло довольно много времени, но ей все никак не удавалось сесть за работу»,* — так начинается одна из историй. Читатель вправе ожидать какого-то продолжения, но его ожидания оказываются по-чеховски обманутыми: ничего не происходит, кроме постоянных походов в магазин и обнаружения, что *«снова чего-то недостаёт»*.

Эффект мнимой интриги, несостоявшегося чуда, неминуемо разбивающегося о пустоту бытия — типичная черта рассказов второй части. Так, случайно полученный Анастасией плоский свёрток с фотографией мужчины внутри погружает её «в сладкие дремы», но промелькнувшее за окном зрелище «пьяных любовников» прерывает возвышенные мысли героини: *«Она попыталась вспомнить, о чем думала до этого, но так и не смогла»*. Такова аллюзия самой жизни, в которой повседневность практически всегда одерживает верх над высоким предназначением. Лишь иногда с героиней происходит то, что можно назвать «моментом мистического прозрения». В рассказе «Мой мир и всё, что в нём» молодая женщина, рано выданная замуж за *«малознакомого мужчину намного старше»*, внезапно обнаруживает, что всё, вызывавшее у неё

«волнение и трепет внутри», не более чем *«иллюзия, тотальный обман, глобальная афера». «Единственное, что у тебя есть, — это маленький деревянный дом на берегу тихого озера. Запомни это и возвращайся домой»,* — говорит женщине её муж. И мы понимаем, что это возвращение сродни тому, которое случилось на Чёрной речке.

Один из самых сильных и самых аллегоричных рассказов цикла — «Иванов». Здесь мысль об абсурдности бытия достигает предельной концентрации. По прочтении остаётся неприятный осадок от того, что мы все — Петровы и Сидоровы, созерцающие пустоту Иванова: нашу собственную пустоту.

Третья часть книги автобиографична и переводит тему абсурда в реальную плоскость. Каждая история — коротенькая зарисовка из будничной жизни библиотекаря. Отдельные ситуации нас забавляют, отдельные вызывают недоумение, а иногда становится просто грустно. Несмотря даже на возможные элементы художественного вымысла и некоторое утрирование происходящего, мы понимаем, что всё описанное нередко происходит на самом деле.

Да и все типажи хорошо узнаваемы. Вот девушка, которая пришла в библиотеку просто зарегистрироваться. Книги её не особенно интересуют — гораздо важнее, как она получилась на *«фото внутреннего пользования».* Вот ярко выраженный неудачник, убеждённый в том, *«что Господь послал его в этот мир с особой миссией — миссией Поэта».* Вот скандалист (ну какое общественное заведение без скандалиста), любящий покачать права и пригрозить сотруднику увольнением. А вот параноидального типа посетительница, которая тихо-тихо, почти шёпотом говорит, что *«всю жизнь, с самого детства, танцевала в своей голове»* и мечтала стать балериной, вопреки здравому смыслу.

Ну кто хотя бы раз в своей жизни не сталкивался с подобным? Вывод героини, мудро выбравшей роль стороннего наблюдателя, довольно безрадостен:

«Иногда мне кажется, что планета Земля — это специальная коробка для хранения бракованных изделий. У одних повреждено тело, у других душа, у третьих, как у этой дурочки, голова. Существуют ли люди, сделанные по ГОСТу?».

Абсурд, воспринимаемый в первой части книги как художественный приём или эстетическая категория, становится более абстрактным к середине повествования, а под конец обретает реальные очертания, лишний раз убеждая читателя в том, что подобному явлению везде и всегда найдётся место.

В то же время можно уйти от философских обобщений и согласиться с Вячеславом Харченко в том, что *«проза Ганны Шевченко фантасмагорична, и нелогична, как мир настоящей взбалмошной женщины».*

Действительно, во всех рассказах преобладает женская оптика зрения, для которой характерно сочетание несочетаемого: жизнь с мужем без любви к нему, размышления о какой-либо деятельности без самой деятельности, мечта о возвышенном при тяге к повседневному.

Но тем интереснее читать эту прозу — настолько же ироничную, насколько и серьёзную, побуждающую к глубоким размышлениям о жизни и её законах.

ДРАМАТУРГИЯ

На обратной стороне зеркала

Делаланд Н. Один человек. Пьесы. —
М.: ИЦ Издательские технологии, 2022. — 72 с.

Небольшой сборник пьес поэта, педагога и культуртрегера Нади Делаланд называется «Один человек». Если переставить слова местами — можно получить один из ключей к разгадке мистического авторского замысла. Человек один — причём всегда, даже когда он с людьми. Одиночество — его абсолютно нормальное состояние, потому что есть вещи, о которых невозможно рассказать другим. И только в диалоге с самим собой открываются высшие истины и познаётся природа вещей.

В цикле представленных историй персонажи в их традиционном понимании отсутствуют. Мы не знаем, сколько их на самом деле и прошли ли они проверку на подлинность. Что вообще подлинно, если некоторые герои (например, девочка и мальчик из пьесы «Дуралекс») даже не успели родиться, а какие-то и вовсе уже умерли, либо скоро умрут.

В сущности, всё, что происходит на глазах читателя, — моноспектакль с глубоким погружением в тёмные тоннели подсознания. В те самые колодцы Мураками, выйдя из которых, человек становится чем-то иным, принципально отличным от прежней ипостаси, своим альтер эго. Суггестивность здесь зашкаливает, периодически отсылая к традициям авангардного театра в духе Гийома Аполлинера. Никогда нельзя точно установить, кем на самом деле является то или иное действующее лицо — самостоятельной субстанцией или проекцией чьих-то навязчивых идей, по сути фантомом. Очень точно высказался по этому поводу в предисловии к пьесам русский поэт и прозаик, эссеист и литературовед Алексей Макушинский, сказав, что у Нади Делаланд «*границы миров размыты, как и границы личности, а персонажи перетекают друг в друга*».

Кто такие феминистка, гинеколог или почтальон, являющийся одновременно палачом и мужчиной в пьесе «Дуралекс»? Если понимать, что всё здесь строится по законам авангардного театра, они — не более чем сценическая условность, персонифицированные идеи, материализованные экзистенции «одного человека», проигрывающего разные версии своей личности и судьбы, зависящей от нравственного выбора. Получается, что один человек — это еще и указание на одного единственного героя, не тождественного самому себе. Больше в пьесах ничего нет — ни времени,

ни пространства, ни конкретного антуража. Да всё это и не важно — важна только решающая и страшная встреча с самим собой. Встреча, после которой неизбежен суд — тоже над самим собой — и последующая казнь вечностью. В этом смысле символичен образ наблюдателя-палача. Его появление всегда становится ключевым моментом в развитии действия — либо это принятие важного решения (казнить или помиловать), либо акт мистического прозрения-самоидентификации. Тогда всё затихает, кроме голоса самой истины, и начинают говорить поэты — незримые герои и свидетели всего происходящего:

ПАЛАЧ. А меня ты помнишь?
ЖЕНЩИНА. Не совсем… А кем ты был?
ПАЛАЧ (нараспев). «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью…». (Встает со стула, становится у нее за спиной, кладет ей руки на плечи.) Я очень виноват перед тобой. Знаешь, у меня ведь жизнь была собачья. Мама не хотела меня рожать, просто пропустила момент…

Строка из Бродского усиливает момент катарсиса, и читатель тоже внезапно прозревает, обнаруживая палача в себе, а случайную женщину — в любой другой женщине, которой доводилось быть любовницей, женой и матерью, вершащей суд над собственным ребёнком.

Всё очень просто, поскольку пьесы Нади Делаланд — о каждом из нас, но ни о ком конкретно. И в них нет действия — есть только нечто, совершаемое изнутри, похожее на затянувшийся сеанс у психотерапевта. Но ни врачей, ни кабинета, ни других пациентов (как, собственно, в одноимённой с названием книги пьесе «Один человек») вокруг не наблюдается. Автор просто создаёт мистический портал в чужое подсознание, показывает то, чего обычно никто не видит, но что является ключом к разгадке самой важной жизненной тайны. Динамики нет — есть продуктивная статика самоизучения, встреча со своим чёрным человеком. Ужас в том, что невозможно заранее знать, чем закончится эта встреча — очередным взлётом или окончательным провалом в темноту. В этом смысле пьеса о человеке кажется самой пессимистичной, при этом являя собой экзистенцию в чистом виде. Здесь всё, от организации сценического пространства до последней реплики, кажется чётко продуманным. Сюжет прост и страшен одновременно — два бездействующих лица, человек и его альтер эго, наконец-то встречаются, и эта встреча приводит к абсолютному краху личности. В данном случае реализуется негативный сценарий: «познать себя — значит умереть». Реплики героя изначально готовят читателя к трагическому исходу:

«А я тут нахожусь (загибает пальцы, шевелит губами) много дней. Или лет? И вижу вас. Я вас придумал, чтобы не сойти с ума. Чтобы не

начать видеть себя. Это очень страшно. Увидеть себя. Страшнее всего на свете. „С той стороны зеркала — пыльный паук“».

Образы пыльного паука и занавешенного зеркала становятся сквозными мотивами пьесы, отражением навязчивых идей героя. Показательно, что взяты они из стихотворения самой Нади Делаланд. Поэзия — лакмусовая бумажка истины, от неё ничего не утаишь:

С той стороны зеркала пыльный паук,
мальчик разочарован разгадкой тайны.
Папа у мальчика был кандидат наук,
мама теперь рассеяна и печальна.
Зеркало было завешено пару дней…

Чтение этих строк рождает и более отдалённую литературную ассоциацию. Вспоминается Достоевский, разговор Раскольникова и Свидригайлова о вечности и смерти. Двойник главного героя, страшный грешник, не лишённый, впрочем, укоров совести, представляет вечность не как что-то огромное, а как закоптелую каморку, вроде деревенской бани, где «по всем углам пауки». Возникающая параллельно с этим тема двойничества, упоминание о дворнике Миколке (то ли человеке, то ли призраке) делают подобный отсыл ещё более прозрачным.

Вообще эрудированность автора, его обращение к образам-архетипам мировой литературы придают сценическому действию особую инфернальность и смысловую глубину. Например, образ феминистки из первой пьесы воспринимается в соответствующем контексте, когда мы видим, что «*в руках она вертит трость с набалдашником в виде головы пуделя*». Пудель считается дьявольской собакой. В «Фаусте» Гёте в обличье чёрного пуделя предстаёт Мефистофель, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» у Воланда тоже в руках была трость с набалдашником в виде головы пуделя. Присутствие мистических сил в пьесах, где ключевой становится тема выбора между добром и злом, становится ещё более ощутимым.

А отсыл к Набокову в заключительной пьесе «#metoo» (о чём пишет и Алексей Макушинский) превращает её в манифест против сексуального насилия и домогательств, в том числе насилия в семье. Теория ролевого веера Макса Вебера и Зигмунд Фрейд с его учением о динамической модели личности, в которой присутствуют конфликтующие силы, — тот культурно-философский источник, который объясняет суть происходящего. Непрерывная изменчивость, «текучесть» образов двух главных героев, которые в равной мере могут быть расценены и как разные ипостаси одного и того же персонажа, получает объяснение в финальной реплике автора нашумевшей «Лолиты»:

«А вы знаете, недурно получается… Особенно вот это — как у вас выходит, что мужчина для женщины — это же все встреченные ей мужчины… и наоборот. Жизнь она у вас такая… метафора на метафоре сидит и метафорой погоняет».

Действительно, каждая подвергшаяся насилию девочка-подросток во всех мужчинах начинает видеть Гумбольдта.

Но ключевой замысел книги «Один человек» и глубоко милосердная по сути своей авторская идея в наибольшей степени связаны с другим романом Набокова — «Приглашение на казнь». Образ выдуманного Пьера Делаланда (кстати, такое же имя было у реального французского путешественника и натуралиста) не только указывает на источник выбранного автором псевдонима, но и раскрывает философский смысл каждой его пьесы: *«Подобно тому как глупец полагает себя богом, мы считаем, что мы смертны».*

На самом деле жизнь выходит далеко за границы рождения и смерти — она начинается до и продолжается после. Поэтому ещё не рождённые и уже умершие герои обретают в пьесах такое же право голоса, как и все прочие персонажи. Поэтому каждый совершённый человеком поступок навсегда остаётся с ним и может превратить его личную «вечность» как в цветущий райский сад, так и в тесную каморку с пыльными пауками на обратной стороне зеркала.

Две рецензии на книгу Алексея Паперного «Пьесы»

Мир, одухотворённый словом
Поэтический театр Алексея Паперного

Паперный А. Пьесы. — М.: Культурная инициатива, 2021. — 240 с.

Имя Алексея Паперного мало знакомо широкой читательской и зрительской аудитории, но любители рока и экспериментального театра прекрасно знают, о ком идёт речь. Музыкант, поэт, основатель клуба «Китайский лётчик Джао Да», Паперный в равной мере соединил в себе все ипостаси благодаря театру, которым занимался всю жизнь. Учился в театре-студии Олега Табакова, в студии Гедрюса Мацкявичуса, затем стал актёром театра «У Никитских ворот», в котором и начался самостоятельный творческий поиск. В 1989 году Паперный создаёт труппу нового театра Т.А.М. (Товарищество Актёров и Музыкантов) и уходит в свободное плавание. Он становится единственным сценаристом собственных пьес и одновременно актёром в импровизированном театре, у которого даже нет площадки, но есть несколько арт-пространств. В 2011 году в арт-клубе «Мастерская» была поставлена пьеса «Река», в 2013 году на площадке проекта «Платформа» состоялась премьера спектакля «Август». Эти и все остальные пьесы, полное их собрание, вошли в сборник, выпущенный издательством «Культурная инициатива».

В чём же новаторство Паперного как драматурга? Прежде всего, в том, что его театр одухотворен поэзией, наделён, по словам критика Юлии Подлубновой, «особой поэтической оптикой», сквозь призму которой оцениваются и проза, и драматургия. Такой подход в полной мере отвечает задачам метамодернизма — современного направления, к которому чаще всего относят творческие эксперименты Алексея. Это ещё не до конца прижившееся у нас направление предполагает особый тип художественного высказывания, противостоящего постмодерну с его тенденцией саморазрушения и десакрализации мира.

Здесь важно не сталкивать противоположности, а гармонизировать их, эстетизировать переменчивое состояние мира, максимальное несходство его отдельных составляющих, параллельное сосуществование которых не только возможно, но и необходимо. Вернуть утраченную целостность бытия, осознав «колебания» как естественный миропорядок — такова задача метамодернистского театра Паперного, в котором «обыденность становится лицом к экзистенциальному».

Поэзия — единственное средство осуществления этих задач одновременно. Она — та ось, на которой держится шаткая конструкция человеческих отношений, метаязык, внутри которого редуцируются традиционные формы словесного выражения и запускаются механизмы новой реальности. Драматург определяет поэзию как самую загадочную в мире вещь, в которой важен не смысл, а то, что между строк, то, что объединяет человека со всем миром. Её роль в пьесах Паперного многопланова: это и главный герой, и технический инструментарий, позволяющий логически упорядочить хаос происходящего на сцене, и основная идея. С ней также связаны основные театральные приёмы: остранение, сквозные образы-метафоры и сценический монтаж, когда условные пространство и время сливаются в единый вневременной континуум.

Ставить пьесы Паперного трудно и действительно под силу только самому их создателю. Его герои нередко страдают косноязычием, произносят бессмысленные реплики, назойливая повторяемость которых слегка напоминает театр абсурда Эжена Ионеско. Бывает трудно понять, что чувствуют персонажи в той или иной ситуации, как они реагируют на те или иные события, но именно в этой точке непонимания происходит спасительное соскальзывание с языка повседневности на поэтический метаязык.

Так происходит, например, в пьесе «Пустыня», одним из главных действующих лиц которой является культовый китайский лётчик Джао Да. В поэтических вставках, внешне оторванных от основного повествования, содержится объяснение необычных и даже абсурдных реплик героев, удивительных метаморфоз, происходящих с ними в моменты личностной самоидентификации. Туземец, внезапно начинающий разговаривать на чисто русском языке — это, конечно, аномалия, но её уравновешивают поющие амфибрахием грачи и непонятно откуда взявшийся Лермонтов, цитирующий «белеет парус одинокий» — всё это фрагменты одной большой картины бытия, моменты мистических прозрений, экзистенциальные прорывы к истине.

Поэзия у Паперного возникает там, где проза оказывается неспособной выполнять функцию транслятора универсальной информации, превращающей обычный диалог в диалог межкультурный, где уже со всей очевидностью просвечиваются общечеловеческие коды и смыслы, намёки на инореальность. Мир возводится к абсолютным значениям, и явления разного порядка оказываются ассоциативно связанными между собой, превращаясь в многоуровневое информативное поле.

Не случайно мистическое действие в пьесе «Пустыня» заканчивается странной песней бывшего лётчика Гиреева — здесь содержится очевидный отсыл к тексту первоисточника — «Маленькому принцу» Экзюпери, переклички с которым ощутимы уже в самом начале пьесы:

Расставаясь, уходя,
Забывая сумки,
Поплыла моя ладья
По реке, по рюмке.

Водка, яйца, пироги,
Покупайте водку.
Эй, старуха без ноги,
Подари походку.

Сердце рвется забывать
Завтра на рассвете.

Все равно теперь кровать
На другой планете.

В нелепых на первый взгляд словах — и тоска, и ностальгия по родине, и чувство смирения с неизбежным. Вообще выбор поэтического материала у Паперного разнообразен — от классики до шансона. В этом отчасти выражается его бунтарский дух рок-музыканта, стремящийся к размыванию границ стилей и жанров.

Поэзия — единственная форма самовыражения, данная героям пьес Паперного. Она становится изнаночной, романтической стороной быта, свободной от необязательных, факультативных в силу своей повседневности значений. Персонажи тяготеют к поэтической речи, даже их обычные диалоги иногда порой напоминают строки стихотворений:

В. *Помнишь, как в Италии над морем летала крышка гроба?*
А. *Нет.*
В. *Была ужасная буря, мы сидели в отеле, смотрели в окно…*
(«Август»)

Это особое состояние ожидания и предощущения катарсиса. Истина всегда прорывается там, где уже невозможно ничего объяснить — где можно только чувствовать и силой этих чувств понимать друг друга. Поэтические фрагменты, наряду с универсальными образами-архетипами, сквозными мотивами, повторяющимися от пьесы к пьесе, становятся композиционными и сюжетными скрепами в пьесах Паперного и напрямую связаны с магистральной темой любви. Несчастная, изматывающая любовь, любовь счастливая, одухотворяющая, любовь как конечная цель духовных скитаний героев — это и есть главный герой всего происходящего, вектор направленности авторской мысли.

В любви, как и в поэзии, чувства важнее слов — это сфера непознаваемого и та граница, за пределами которой смертные смыслы заменяются универсальными бессмертными категориями-константами.

В пьесе «Река» символические образы баянистов — бывших ментов Пети и Коли — знаменуют отказ от мира предписаний и уход в пространство абсолютной свободы самовыражения, где можно быть собой и говорить то, что на самом деле думаешь. Характерно, что подобные откровения всегда происходят именно в стихотворной форме. Герои «орут правду» высоким поэтическим слогом в тот момент, когда прозаически умалчивать о ней становится невыносимо. Так поступает, например, несчастная Маша, вымаливающая прощение у возлюбленного:

Серега. *Але…*
Маша *(орет). Сергей! Я все решила! Это подло!*
Я согрешила, виновата, ну и что!
Любить, когда все гладко, может каждый!
Конечно, проще убежать, гордясь собой,
Не думая о том, как я страдаю!
Разрушить все, что было, разорвать,
Забыть, смахнуть рукой, как паутину!
Но если так, то значит, нет любви!
Я больше не страдаю! Я свободна!
Как я могла любить такую тлю…

В пространстве поэтического текста герои перестают быть робкими, неуверенными в себе, перестают быть смешными и нелепыми, обретают подлинный голос и даже собственное лицо.

Своеобразной сценической условностью становятся второстепенные персонажи — возникающие ниоткуда певцы и стихотворцы, юноши и девушки, даже ожившие природные объекты, тоже поющие песни. Кажущаяся несуразность и даже подчас комичность их появления только усиливает эффект остранённости, символически выражает некую общность идей, мыслей, чувств людей, объединённых в едином экзистенциальном порыве, в пророческом умалчивании невыразимого. Такова, например, героиня пьесы «Река» — девушка, проплывающая по реке с магнитофоном в руках, поющая «под минус» жалобную песню:

Девушка *(поет под «минус»). Ой вы, люди, вы добрые вроде.*
Расскажу про житье-бытие.
Я работала на теплоходе,
Разносила еду и питье.

Расплатился не по прейскуранту
И в каюту увлек за собой.
А на пальцах его бриллианты,
Каждый зуб у него золотой…

Примитивное содержание текста, напоминающего шансон, никак не убивает сакральности момента. У Паперного, как правило, на песне всё обрывается, и один план действия резко сменяется другим.

Всеобъемлющая функция песенно-стихотворного фрагмента подчёркивается даже авторской ремаркой: Баянист играет вступление к вальсу, остальные баянисты вступают, как умеют. Баянист запевает, все подхватывают.

В конечном итоге всё устремляется к главному приёму и одновременно главной авторской идее в контексте метамодернистской пьесы — время и пространство, равно как и все прочие категории, условны. Герои Паперного могут жить в разные эпохи в разных местах, они могут даже уже не существовать материально, это не имеет никакого значения, если мыслить в категориях вечности. Время «оказывается бесконечным моментом», где «сливаются воедино все места и времена». И всё потому, что человек нетождествен самому себе, он часть единого недискретного пространства, в котором нет особого отличия комарика от Бога, живого от мёртвого, прошлого от настоящего.

Логически обосновать пространство одномоментного действия в разных пластах реальности тоже удаётся именно с помощью поэзии. В итоговой пьесе «Байрон» все сюжетные линии в конечном итоге сводятся к единой сцене, а отдельно звучащие голоса героев заменяются общим хором и поэтической перекличкой через расстояние.

Кульминационным моментом становится сцена, в которой молодой танкист, не помнящий своего имени, похороненный под номером восемь, поёт песню об одинокой рыбке, и её слушает живущий в Париже, в одну эпоху с Моцартом, мсье Антуан. При этом незатейливая песенка напоминает ему первую часть сороковой симфонии Моцарта:

Под водой, по реке, да по Волге,
Где коряги да водоворот,
Отражаются белки да волки,
Одинокая рыбка плывет.

Плывет она вперед,
Плывет, плывет, плывет…

Поэзия торжествует в пьесах Паперного, поскольку он сам — художник поэтического, одухотворённого слова и одновременно режиссёр и сценарист той жизни, которая наполняется смыслом, обретает цельность и подлинность звучания только благодаря искусству. Ведь, по словам драматурга, «настоящее есть только в искусстве».

Вечность и полёт бабочки

Паперный А. Пьесы. — М.: Культурная инициатива, 2021. — 240 с.

Современная драматургия — явление в чем-то парадоксальное. С одной стороны, она вырастает из строгих канонов и устоявшихся традиций. Но тем ощутимее инновации (и в формальном, и в содержательном плане), которые разрушают её привычный облик, шокируя неподготовленного читателя предельной остранённостью. Пьесы музыканта и драматурга Алексея Паперного — прорыв в сценическое запределье, где местом действия становится всё вокруг — человеческая жизнь в её общих и частных проявлениях. Здесь всё не понарошку и не условно, а взаправду. Здесь разыгрываются судьбы и делается главный нравственный выбор — остаться всего лишь актёром или сделать шаг в сторону истины.

Можно ли в этой связи назвать Паперного новатором? Да, безусловно. Его пьесы, сотканные из парадоксов и антиномий, выводят читателя из зоны комфорта — постмодернистские по сути своей, они либо шокируют, отталкивают, либо заставляют кардинально поменять угол зрения на мир и его законы. Но традиция здесь тоже присутствует, хотя и весьма своеобразно. Не стремясь ни на что навешивать ярлыки, отметим, что художественный замысел произведений современного драматурга «вырастает из Чехова», но в процессе своего развития и становления преобразуется в чеховский антимир. Герои Алексея Паперного нередко совершают путь «из футляра в бесконечность» — им это удаётся, в отличие от персонажей «Вишнёвого сада» или «Трёх сестёр».

Амбивалентная организация художественного пространства, в котором сталкиваются обыденное и незаурядное, привычное и непривычное, вселенское и сиюминутное, работает на преодоление инерции самой жизни, в которой трудно не обмещаниться и не утратить истинное лицо. «Ружье в конце обязательно должно выстрелить», — энергично вступает в полемику с Чеховым создатель китайского лётчика Джао Да. Поэтому всё может начинаться по-чеховски — с заурядного разговора, в котором каждый слышит только себя, с горестных раздумий

о несостоявшемся счастье, с тривиальной ссоры двух любовников, — но заканчивается внезапным мистическим прозрением. Так, в пьесе «Август», название которой никак не связано с сюжетом, герои А и В, говорящие о чём угодно, кроме того, что их действительно волнует, наглядно демонстрируют приём десемантизированного, лишённого смысла диалога, отражающего абсурдность жизни. Но логический акцент у Паперного смещается в сторону авторских ремарок — именно здесь в действие экзистенциально врывается голос истины. Достаточно одного жеста, одной манипуляции с предметом, чтобы сработал чеховский приём «подводного течения» и открылась дверца в другой портал — своего рода зазеркалье, где персонажи живут и действуют уже совсем по иным законам, а логика развития действия перестаёт быть очевидной. Истина где-то рядом, хотя и едва уловима — например, в навязчиво упоминаемом предмете, с которым постоянно происходят какие-то манипуляции. В пьесе «Август» это обычный стул, на котором сначала сидит загадочный М. Ч. (маленький человек с воющим волком в кармане) и который впоследствии то разбивает об пол, то приобретает за 300 долларов страдающий от недовысказанности чувств герой А.

И чем бессмысленней диалог, происходящий перед этим, тем ощутимее внутренняя эмоциональная напряжённость действия:

В. *Эти бусы я купила в Генуе. Короче, я надену серое платье и синие туфли. (Переодевается.)*
А. *Красиво.*
В. *Это ужасно, когда так много платков. Мне нравится этот, этот и этот. Выбрать невозможно, я надену все три. Нет, лучше два. Красиво?*
А. *Да, очень.*
В. *Всё, я пошла.*
А. *Пока.*
В. *Пока (выходит).*
А. *берет стул и разбивает его об пол.*

Паперный намеренно запутывает своего читателя, создавая для отвода глаз внешне хаотичный сюжет. Но чтобы понять внутреннюю логику этого хаоса, надо научиться улавливать голос мистических озарений. А он «разлит» по всей книге в виде причудливых, неожиданных образов и метаморфоз, которые становятся смысловыми скрепами как внутри каждой пьесы, так и между ними. В сущности, каждая рассказанная автором история — это трагедия несоответствия видимой, кажущейся и подлинной жизни человека. «Мы — не то, что есть на самом деле, а то, чем бы мы хотели быть», — такова, пожалуй, главная мысль

Паперного. Не случайно уже в первой пьесе заявлен тезис, который становится сквозным мотивом всех последующих произведений:

«*Джао Да подумал, что этот странный человек не решается рассказать хоть кому-нибудь историю, как из русского лётчика, служившего в Африке, вышел французский заправщик, живущий в мираже. Наверное, произошло что-то очень важное, и он думает об этом не переставая уже много-много лет*».

Главная мысль звучит в начале книги, но вслед за этим, следуя за весьма неочевидной логикой авторской мысли, читатель начинает чувствовать некий дискомфорт. Происходит кардинальная подмена понятий: театр и жизнь, мираж и реальность как будто меняются местами. Герои ведут себя нетипично, несоответственно своему статусу, национальности, положению в обществе, но это почему-то никого не удивляет. Африканец, свободно владеющий русским языком, да ещё и пушкинским слогом, возникающие посреди пустыни Лермонтов и Мартынов, разбойники-кочевники, пасующие перед «умным человеком», говорящие грачи — всё это кажется абсурдным лишь поначалу. Но постепенно приходит осознание того, что автор бросает вызов чеховскому футляру, миру устоявшихся законов и предписаний, где не остаётся места свободе, любви и счастью.

Пьесы Паперного — эффект дребезжания струны, той самой, заветной, в которой подлинное, но не всегда востребованное звучание нашей жизни. Здесь за абсурдом происходящего стоит нечто иное — какой-то невидимый персонаж, и знакомый, и незнакомый. Он проявляется в неожиданных, шокирующих откровенностью монологах действующих лиц, в образах теософски настроенных говорящих мотыльков и комариков, в звуке баяна. Он же управляет поступками людей, поступающих весьма странно и непредсказуемо, с наивной, но намеренной прямотой. Изо дня в день разыгрывая одну и ту же бессмысленную драму с бесконечно повторяемым набором ситуаций, персонажи пьес в конечном итоге решаются на создание альтернативного сценария собственной жизни. Всё становится возможным и уместным.

Традиционное представление о театре рушится навсегда. Сценическое действие кардинально меняет свою функцию — оно перестаёт быть формой лицедейства и становится способом личностной самоидентификации. Герои для того и сбегают в мир сценической условности, чтобы, прикрываясь ею, сказать о том, что их действительно волнует, сделать то, что для них действительно важно.

В пьесе «Река» бывший следователь решает «*бросить это всё, взять кошку Риму и отправиться в путешествие*». Менты Коля и Петя из той же пьесы сначала ссорятся из-за убийства паука, а потом становятся баянистами. Даже шляпа, слетевшая с головы Человека в Шляпе, летит по воздуху, представляя себя птицей.

И причиной всему — любовь, которая и есть прорыв к истине, к подлинности бытия. Квинтэссенцией этой мысли становятся пьесы «Август» и «Байрон». Потребность в любви заставляет героев «обнажаться» духовно и физически и поступать так, как велит им внутренний голос. Героиня «Байрона», учительница Елена Олеговна рассказывает детям о вечности, музыке и мечте, её монологи экзистенциальны и не обязательно предполагают слушателя — это просто форма подсознательной провокации, выстрел по внешним приличиям, убивающим природу подлинных желаний:

«*Дети! Между собакой и волком, когда уже началось, но ещё не случилось, когда вот-вот, но ещё не, самое короткое время во Вселенной, когда только коснулась краем платья, когда закрываешь глаза и сквозь ресницы перед темнотой не там и не там летишь и падаешь, и неясные очертания, когда только начинаешь открывать глаза — это и есть настоящая жизнь…*».

Настоящая жизнь случается на сцене, во время спектакля «Ромео и Джульетта», когда влюблённые друг в друга Виолетта и Борис зачинают сына прямо на глазах изумлённой и возмущённой публики.

Настоящая жизнь начинается также в тот момент, когда «*в душе Олега Антоновича соединились в одно целое Елена Олеговна и Вечность. В голове Игоря Борисовича соединились в одно целое Музыка, Мечта и Елена Олеговна. А в сердце Елены Олеговны соединились в одно целое Олег Антонович, Игорь Борисович и Любовь!!!*».

Крах условностей происходит и в сюжетно-композиционной организации пьес. Они лишь внешне разделены между собой, но, по сути, развивают и дополняют одну и ту же тему. Отсюда «кочующие» из одной истории в другую баянисты, говорящие объекты природы, таинственные незнакомцы. Параллельные сюжетные линии, в которых действуют герои из разных географических мест и даже эпох, в конечном итоге сливаются в единое повествование — и вот уже мсье Антуан, приятель Моцарта, с упоением слушает минорную песню об одинокой рыбке, исполняемую Игорем Борисовичем под аккомпанемент баяна и очень напоминающую моцартовскую сороковую симфонию.

И в этом разрушении временных и пространственных границ есть нечто созидательное. Это первый шаг к осуществлению грандиозного плана — освоить межпланетное космическое пространство и пристегнуть «*сто семьдесят четыре ящика по сто двадцать ракет с ядерными боеголовками сверхкосмической дальности… к… „Вечности“*»…

Как же актуально это звучит именно сейчас, когда необходимо выбраться из своих персональных «сундуков» — они же футляры предрассудков, предубеждений, ложных истин. Но для этого надо стать чуточку безумным, чуточку гениальным и способным самому себе признаться в очень сложных и трудно постижимых вещах:

«Мы все знаем, что бесконечность существует, но вот засада, знаем, а представить не можем. Некоторые могут. Но не я. У меня есть немного времени, а потом стенка, за которой ничего нет. Когда я помру, я просто помру. И снег в июне не пойдёт…

Кто живёт не в сундуке? Сумасшедшая старушка, Моцарт… Кто ещё?.. Зато я могу ходить по лесу, шуршать листьями… кататься на коньках…».

В пьесах Паперного присутствует некий парадокс: они о вечности, но при этом есть в них что-то едва уловимое — тонкое и хрупкое, как полёт бабочки. Что-то настоящее, что есть в каждом из нас, но о чём мы почему-то всё время забываем — или делаем вид, что не помним.

Возможно, это свобода, которой обычные люди чаще всего противопоставляют правила, *«потому что они не слышат ангелов и не могут принять то, что нельзя объяснить».* Та свобода, которая позволит понять, что в мире вообще нет никаких правил, кроме необъяснимого, невыразимого чувства правды и красоты.

О дщери Петровой стихами и прозой

Буев В. В. Елизавета. —
М.: Книжный клуб «Чехов», 2024. — 137 с.

Писать на исторические темы — задача не из лёгких. Хотя бы потому, что слишком много уже всего написано, и поразить читателя оригинальностью подхода не представляется возможным. Но Владимиру Буеву как будто удалось решить эту проблему. Его книга об императрице Елизавете притягивает своей экспериментальностью. В ней объединены различные жанры и стили. Здесь и эпистолярная переписка, и моноспектакль, и поэзия, и даже проза. Может возникнуть вопрос: оправдывает ли себя подобная эклектика? Думается, да — хотя бы потому, что даёт взглянуть на известную историческую личность в разных ракурсах, под разными углами зрения.

При поверхностном прочтении книги может возникнуть ощущение, что автор повторяется, излагая одни и те же факты то в примечаниях, то в стихах, то в монологе императрицы. Но это не соответствует истине, поскольку угол зрения повествователя меняется в зависимости от характера излагаемого материала. Более того, авторская личность по-разному встраивается в тот или иной жанровый и стилевой контекст. В примечаниях к письмам дщери Петровой к своим родным, друзьям, врагам и недругам Буев выступает в роли летописца, фиксирующего исторические события в порядке их хронологии. В эпистолярной части он преобразуется в рассказчика, оценивающего императрицу со стороны, формирующего определённую точку зрения у читателя. Это особый взгляд, отчасти добродушно-ироничный, отчасти серьёзный, продиктованный основной задачей — показать не царствующую во всём блеске Елизавету, а тяжело больную женщину, дни которой сочтены, а деяния подвергнуты самооценке — к слову сказать, не всегда критической.

Что касается последней части — монопьесы, — то она менее всего традиционна, насыщена постмодернистскими приёмами. И здесь автор как будто говорит с нами от лица современного нам поколения, с характерной для него особой оптикой зрения, выходящей далеко за пределы описанной эпохи. Здесь важно получить ответ на вопрос, каким образом внешняя и внутренняя политика Елизаветы могла повлиять на весь ход развития российской истории.

Совсем не случайно автор решил обратиться к образу умирающей императрицы. Только «за несколько дней до небытия» человек может позволить себе предельную откровенность во всём — ведь перед лицом Всевышнего утаивать нечего. Это время саморазоблачения, раскаяния

и подведения итогов. Из спутанной, не всегда логически последовательной речи героини читатель может извлечь много интересных подробностей: и её частной, интимной жизни, и её исторических деяний, и её личных предпочтений в вопросах религии, культуры, социума. Иногда бред Елизаветы приобретает пророческий характер — она «заговаривается» на несколько эпох вперёд, упоминая ещё не рождённых исторических деятелей и ещё не свершившиеся события. В итоге формируется масштабный, противоречивый и по-своему притягательный образ самодержицы всероссийской.

Первая часть книги — «Дщерь Петрова в письмах к своим сподвижникам и фаворитам» — может быть прочитана по-разному: от стихотворных фрагментов к примечаниям и наоборот. Лично мне более продуктивным показался второй путь. Комментарии автора помогают лучше сориентироваться в историческом контексте, глубже его осмыслить, а потом раствориться в поэтической атмосфере воспоминаний дочери Петра о своей жизни и годах правления. Каждый адресат Елизаветы определённым образом с ней связан: или степенью родства, или общностью деяний, или значимой (положительной либо отрицательной) ролью в её судьбе — а в итоге и в судьбе всего государства. Открывается переписка лирическим, очень тёплым обращением героини к своему супругу — Алексею Разумовскому:

Не смущайся, не пугайся, милый Лёша,
Скоро осень, а потом зима проснётся.
Жизнь свою, пиша тебе, сейчас итожу.
Жизнь моя зимой, возможно, оборвётся.

Интонация императрицы меняется в зависимости от того, к кому конкретно обращено её послание: речь становится то более гневной (например, при упоминании о свергнутой Анне Леопольдовне), то игриво-ироничной, как в письме к лучшей подруге Мавре Шепелевой-Шуваловой («ох, развратно ты в Голштинии кутнула!»), то ностальгической — как в письмах к многочисленным фаворитам. Но всё это эпистолярное многообразие объединяется общим настроением: готовностью к смирению и всепрощению, даже если речь идёт об опальном Бестужеве или изменнике Апраксине, повернувшем войска вспять от владений Фридриха Прусского:

Бог судья тебе и мне. Готов встречаться?
Смирный ты? Смиренной стала я, не склочной.
Будем мы в раю друг другу улыбаться,
Если ты в раю… А я там буду точно!

Грядущая смерть уравнивает всё — и плохое, и хорошее, — превращая людей и события в значимые воспоминания. По сути, вся первая часть книги Буева — это попытка в ненавязчивой, занимательной форме познакомить читателя с биографией Елизаветы, в её личном и общественном преломлении.

Вторая часть — монопьеса «За несколько дней до небытия» — представляется более сложной по драматургии и авторскому замыслу. Здесь перед императрицей встаёт гораздо более сложная задача — принять не своё окружение, а саму себя — как историческую личность и самодержицу всероссийскую, чья деятельность будет вынесена на суд потомкам. Это бесконечная череда рефлексий и обрывочных воспоминаний — причём не только о прошлом, но и о будущем. Автор намеренно заставляет свою героиню «выпрыгнуть» из контекста эпохи, наделяя её провидческим знанием ещё не наступивших веков и культур.

Ещё в первой, поэтической, части мы ощутимо чувствуем в шестистопном хорее дыхание Бродского с его «Письмами римскому друг из Марциала». А в монопьесе речь Елизаветы и вовсе становится причудливым постмодернистским миксом из разных времён, стилей и жанров. Великая императрица перемежает высокопарную речь грубопросторечными фразами, которые под стать только зекам (например, «волки позорные»), фрагментами из песен советской эпохи, отсылками к различным культурным архетипам. Любопытно, что сама героиня постоянно рефлексирует по этому поводу:

«Ах, как хочется танцевать, словно я Золушка какая, и… запеть: это было недавно, это было давно. Ведь в какое интересное и прекрасное время мы нынче живём! Во время моего правления! Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек!.. Что-то я уже начинаю разные периоды своей жизни путать и перемешивать. Как кубики расставлять и переставлять».

«Разные периоды своей жизни» Елизавета путает со значительно более поздними событиями — эпохой революции, сталинским правлением, построением коммунизма. И уже не дщерь Петра Великого, а обобщённый образ российского (далее — советского) правителя предстаёт перед читателем. Книга перестаёт восприниматься как исторический очерк, превращаясь в философский трактат о самодержце — просвещённом монархе или тиране, которому суждено стать благодетелем или злодеем на многие века вперёд. Что и говорить — ответственность велика, а каждый шаг может стать необратимым.

Сбивчивая, хронологически непоследовательная речь императрицы, «прыгающей» то в прошлое, то в будущее, становится формой выстраивания диалога между разными временами, созвучными друг другу. Так, например, осуждая нерешительность Бутурлина в годы войны

с Пруссией, героиня как будто невзначай упоминает Троцкого и провозглашённый им в 1918 году, в Брест-Литовске, принцип «ни мира, ни войны». Значимо, что Брестский мир, поддержанный на всех уровнях советской власти, современники назвали «похабным», так как по его условиям Россия потеряла многие территории, вынуждена была выплачивать огромную контрибуцию, провела полную демобилизацию.

Подобное историческое «прозрение» Елизаветы наводит на мысль о том, что за всё, в том числе и за трусливую нерешительность, великим мира сего придётся заплатить — двойной или даже тройной ценой. Так было, есть и будет:

«И чего вдруг мне на ум ни с того ни с сего пришла какая-то странная фамилия. Троцкий. Кто такой Троцкий! И почему фамилия сия ассоциируется со словами внука: ни мира, ни войны? И что за Брестский мир такой? Бред какой-то. Чего только не почудится и из недр подсознания не выплывет! Короче, отказалась я от эксперимента, осознав, что король прусский такие бесславные и оскорбительные оружию нашему толкования рассеет, что оныя, наконец, у многих дворов худую импрессию произвести могут. Так в сердцах и написала Бутурлину после его провала! Отзывать его надо! Но погожу пока».

Осознающая перед лицом смерти всю масштабность ответственности за свои деяния и реформы, императрица и перед лицом своих подданных, и перед лицом Бога хочет предстать праведной, незапятнанной дурными поступками и помыслами, милосердной и справедливой. Если в первой части книги ей свойственны кротость и смирение, то здесь она отчаянно, даже яростно защищает своё доброе имя, доказывая законность и обоснованность своего правления:

«…Эх!.. Взбалмошная я у них, видите ли!.. И при чём тут взбалмошная? А! Вспомнила! Надо будет завтра Катьку Белосельскую, болтушку эту, хорошенько наказать, из фрейлин её изгнать, а деревни с крестьянскими душами и серебро с процентами за пользование обратно в казну изъять. Или сразу в Сибирь сослать, что ли, чтобы лишнего не болтала и на меня гадостей не наговаривала?»

При чтении книги Владимира Буева в какой-то момент приходит осознание того факта, что она как будто и не совсем о жизни и смерти дочери Петра Великого. Кажется, что прославленная биография императрицы — всего лишь повод обратиться к нашей истории — её прошлому, настоящему и будущему — и понять, что в ней может стать предметом для подражания, а что — решительным основанием никогда не совершать определённых поступков. Во избежание трагических последствий.

Не растекаясь мыслию по древу
К вопросу о переводе «Слова о полку Игореве…»

Зубарева В. Слово о полку Игореве: Новый перевод с комментарием. — М.: Языки славянской культуры, 2021. — 100 с.

Проблема качественного художественного перевода была и остается ключевой для литературного процесса. Особенно если речь идет об адекватной концептуальной и смысловой интерпретации текстов зарубежной литературы и древнего эпоса. Изучение этих текстов всегда вызывает затруднения у школьников. В 2021 году в издательстве «Языки славянской культуры» вышла вторая, исправленная и дополненная, версия нового оригинального перевода, сделанного доктором филологических наук Верой Зубаревой, «Слова о полку Игореве…». Перевод решает целый ряд актуальных методических задач. Одна из главных целей состоит в том, чтобы, опираясь на текст первоисточника, донести до современного читателя авторский замысел произведения, сделав его частью личного культурного опыта.

Принципиально важные моменты концептуальной новизны работы, о которых пишет во вступительной статье к переводу профессор РГГУ Александр Марков, связаны с образами автора, сказителя и вещего Бояна. Как отмечает Вера Зубарева, повествователь и автор совсем не обязательно должны жить в одну эпоху. Повествователь лишен всевидящего ока автора, но при этом «знает немного больше тех, о ком он повествует», поскольку он принадлежит особому неисторическому пространству, в котором гармонично уживаются «и Боян, и века Трояна, и некоторые исторические фигуры».

Во главу угла поставлена проблема певца и правителя. Каждая эпоха диктует свои законы, и в контексте перевода Веры Зубаревой это явственно отражается. Сказитель и вещий Боян противопоставлены друг другу как совершенно разные типы певцов, поющих каждый на свой лад. Это, по сути, конфликт между придворным угодником, излагающим события на старый манер, и рассказчиком новой формации, со своей жизненной позицией и христианским мировидением. Рассказчик менее зависим от устоявшихся, древних канонов и более восприимчив к насущным вопросам времени. Переводчик очень точно ухватывает пародийную составляющую речи повествователя, демонстрирующего

то, как бы спел прославленный стихотворец о выступлении Игоря на половцев: «О Боян, соловей старого времени! Вот бы ты походы те воспел, скача, соловей, по мысленному дереву, летая умом по подоблачью, свивая славу обеих половин сего времени, рыща по тропе Трояна через поля на горы». Одновременно такое противостояние подчеркивает непростое взаимодействие языческого и христианского миров, на пересечении которых возникает многоуровневая ткань древнерусского текста.

Отдельного внимания заслуживает концептуальная трактовка образа Игоря. Вопреки сложившемуся канону, князь не осуждается за свой дерзкий поступок, а, напротив, восхваляется как единственно возможный в новых условиях тип правителя, способный принести раздробленному государству новую славу. Об этом же упоминается и в Золотом слове Святослава, где постепенно формируется идея об исключительности Игоря и его способности извлечь уроки из собственных ошибок.

Вера Зубарева, предлагая читателю свежий, оригинальный взгляд на события того времени, умудряется соединить современное звучание проблемы и неповторимые особенности текста оригинала, его поэтику и архитектонику. Как говорится, «новыми словами, а не по замыслу Бояна» и «не растекаясь мыслию по древу». Особенно ценно, что на всем протяжении повествования используются характерные для древнерусского сознания образно-выразительные средства языка: развернутые сравнения и метафоры, связанные преимущественно с тотемными образами птиц и животных, психологический параллелизм. Особенно выразительны эти приемы в лирических отступлениях: сне и Золотом слове Святослава, плаче Ярославны, сцене бегства князя Игоря из плена Кончака и возвращения на родину.

Перевод в обязательном порядке должен быть рекомендован к изучению в школах и высших учебных заведениях. Он дает новый, оригинальный и современный, взгляд на хрестоматийный текст древнерусской литературы.

Две рецензии на книгу Алёны Овсянниковой «Диалоги о…»

Диалог должен продолжаться

Овсянникова А. Диалоги о… —
К.: Друкарский двор Олега Фёдорова, 2019. — 112 с.

Характеризуя современную культурологическую ситуацию, можно сказать, что человечество увязло в эклектике: определённое эстетическое содержание становится нетождественным изначально заданной форме и стремится выразить себя языком различных художественных стилей и методов.

Об этом, например, пишет А. Н. Долгенко в статье «*Фьюжн как принцип (об эклектике в постмодернизме)*». В частности, для него все ключевые процессы, происходящие в разных областях современной культуры и искусства, охватываются понятием «фьюжн». Это «принципиальная установка на смешение разнородных, разновидных, разностилевых, разножанровых элементов», которая «*чрезвычайно востребована в художественном творчестве*». Считая постмодернизм стилем, дающим «наиболее репрезентативный материал» для этого, Долгенко ссылается также на ряд работ современных авторов. В частности, на сборник научных статей по русскому модернизму. В особенности интересна взятая оттуда цитата о том, что постмодернизм «*принимает все стили и каждый делает маской несуществующего смысла…*».

О плюралистической природе постмодернизма также пишет в своей статье А. Н. Тарасов, отмечая, что «*принципиально новая постмодернистская картина мира складывается на основе признания множественности точек зрения, полифонии культурных миров*».

Стремление преодолеть замкнутость стиля, насыщая и обогащая его новыми реалиями и культурными компонентами (либо обратная реакция — максимальное закупоривание в нише), становится основополагающим для современного искусства. Установка на вбирание разнообразных традиций, стилевых черт и переработку опыта ведет к синтезу в новое целое, которое зиждется на уже знакомых читателю художественных свойствах.

Мы пожинаем плоды постмодернизма: часто пространство текста настолько перенасыщено, что в нем опровергается сама возможность осмысленного существования человека, все понимается как хаос, все десакрализовано.

Тем более что меняются сами механизмы восприятия, ведь ежедневно на современного читателя обрушивается мощный информационный поток, совладать с которым непросто, особенно в условиях передовых технологий и соцсетей.

Поэтому почти все исследователи сходятся во мнении о губительной природе постмодерна, о его антиморальной и анормативной направленности. Например, Владислав Бачинин в статье «*Политическая теология модернистских войн*» приписывает данному направлению такие черты, как аморальность, беспринципность, анормативность и т. д.

Однако далеко не во всём можно согласиться с автором. И тем ценнее в огромном объеме производимого находить нечто выполняющее роль компаса, нравственного ориентира. Таким открытием стала для меня книга Алёны Овсянниковой «Диалоги о…».

Она интересна как минимум с точки зрения определения жанровой принадлежности. Здесь, как мне кажется, следует отталкиваться от названия, которое, по сути, и задаёт границы жанра, но в то же время и размывает их. Поскольку само слово «диалог» отсылает к эпохе античности, к Аристотелю и Сократу, Джордано Бруно и Вольтеру — то есть к мастерам ораторского искусства, может сложиться впечатление, что автор работает в стилистике философского эссе. Но если учесть, что эссе является прозаическим сочинением небольшого объёма и что оно не предполагает наличия героев — вымышленных художественных персонажей, такое определение не подходит.

Сам автор, давая определение жанру, склоняется к мысли, что его главным замыслом было создание сюжетной прозы о поэзии.

В этом плане Овсянникова действительно является первооткрывателем, новатором, работающим на стыке разных стилей и направлений. Во-первых, здесь смешиваются разные роды литературы: элементы эпического художественного повествования совмещаются со сценическим действием (своеобразный «театр двух актёров»), и параллельно главным объектом внимания является поэзия. Во-вторых, очевидна здесь и жанровая неоднородность: как мы уже сказали, наличие диалога переводит действие в плоскость драматургии и отчасти делает его пьесой. При этом в рамках повествования можно отметить элементы автобиографии, или мемуаристики, поскольку лирическая героиня делится с читателем своими воспоминаниями, мыслями и чувствами. Наконец, размышления о поэтах и особенностях их художественного мировосприятия делает данный текст близким к публицистическому.

Безусловно, стилевая неоднородность может быть названа одной из ведущих черт постмодернизма, хотя в похожем ключе, то есть на стыке разных направлений, работали авторы, жившие несколько столетий назад. Особенно это характерно для эпохи барокко и французского

просвещения с его философским романом-притчей. Данное наблюдение не случайно, так как некоторые современные исследователи склоняются к мысли, что постмодерн вырастает именно из барокко. Так, К. Б. Солодовник в статье «*Диалогичность барочной и постмодернистской художественных систем*» отмечает, что «*в XX столетии эстетика барокко естественным образом вписывается в специфическую логику прочтения эстетикой постмодернизма и, конечно же, в его специфическую логику самосознания…*».

Ссылаясь на американского теоретика И. Хассана, исследователь выделяет такие общие черты барокко и постмодерна, как смешение стилей, элементы игры, склонность к парадоксам, эстетика хаоса и т. д.

Одним из первых в истории европейской литературы на стыке разных жанров стал работать Кеведо — испанский писатель эпохи барокко, создатель «*Романа обо всём и ещё о многом другом*». Его книга — это и социальный памфлет, и философский трактат, и некий свод рекомендаций с таблицей задач, таблицей решений и даже рецептами.

Также во Франции XVIII столетия ведущим становится жанр философского романа, представляющего собой некий сплав художественного повествования, трактата на определённую тему и пьесы (диалог, или даже полилог, являлся структурообразующим принципом в книгах Вольтера, Дидро, Руссо и т. д.).

В современной литературе из числа авторов, работающих в том же русле, могут быть названы Мариенгоф, написавший «Роман без вранья», или Вагинов — создатель «Козлиной песни». Но «Диалоги о…» принципиально отличаются от данных произведений тем, что здесь не отдаётся предпочтение ни одному из родов или жанров, ни один не может быть назван ведущим (в то время как Вагинов и Мариенгоф определённо тяготеют к роману). У Овсянниковой новизна обусловлена именно тем, что в гармоничном соединении разных родов и жанров возникает нечто новое, синкретичное.

В целом мы имеем дело с художественным произведением постмодернистского толка, для которого, в частности, характерны такие черты, как аморфность или полное отсутствие сюжета, контекстность и интертекстуальность, размытость источника информации и адресата, а главное — отсутствие границ повествования, что само по себе создаёт пространство диалога автора с читателем. Кажется, помимо всего прочего, что для героини романа самой важной является мысль, некогда высказанная Жаком Деррида: «*мир — это текст*», «*текст — единственно возможная модель реальности*». Если к тесту добавить диалог, то мы получим многомерное интертекстуальное пространство, у которого нет границ. Диалог — это и есть текст, точнее, форма его прочтения в условиях взаимодействия разных менталитетов и культур.

И у слова «*диалог*» здесь неизмеримо большее количество значений. Вообще всё повествование — это некая иллюзия, которая нужна автору, привыкшему мыслить относительными категориями, уходить от лобовых решений и активно призывать к этому своего читателя. Здесь всё во всём прячется, всё из всего вытекает. Эффект картины, в которой закодировано несколько изображений.

Например, с первого прочтения может показаться, что в книге две героини — автор и её подруга, некая М. Однако это не совсем так — причём оговорка может быть сделана как в сторону уменьшения количества героев до одного персонажа, так и в сторону их бесконечного увеличения, поскольку каждый упомянутый в повествовании — автор, каждое прочитанное и проанализированное стихотворение — это тоже отдельный и вполне самостоятельный персонаж. В целом же в этой системе персонажей, как во множестве зеркал, отражается сущность самой героини. Поэтому на вопрос «множество или одна?» не может быть однозначного ответа.

С подругой героини тоже не всё так просто. Это образ, стремящийся к идеалу. При этом мы едва ли ошибёмся, если предположим, что М. — некое альтер эго самого автора. В книге есть сцена, наглядно это демонстрирующая. Когда в восьмой главе М. исчезает, героиня начинает ощущать её присутствие внутри себя — и разговоры о поэзии продолжаются. Да и на протяжении всего повествования автор неоднократно указывает на невероятное душевное и духовное родство: «*...самое волшебное ощущение — что одну душу делят два человека. Часто такое можно перепутать с любовью. А может, это и есть любовь. Или восторженное наслаждение взаимопониманием: тем, что другой человек видит как ты, чувствует как ты. Что ты — это он, и вы оба подключены к чему-то невероятно важному, без чего погибнете, перестанете быть собою*».

Автор не просто создаёт обобщённый образ друга-единомышленника, а проецирует на него самого себя — и даже не столько самого себя, сколько своё идеальное воплощение.

Но самая большая иллюзия связана, конечно, с традиционным представлением о диалоге как о беседе двух людей на заданную тему. Никакой традиционности мы здесь не увидим: у слова вскрывается множество значений, выводящих текст на уровень многомерного и многоуровнего интертекста.

Замкнутость концептуально-игрового пространства, в котором происходит диалог, — не более чем видимость. На самом деле, это вполне демократичный и открытый для читателя дискурс, непрерывно продуцирующий новые реальности и контексты — иногда далеко за пределами самого повествования. Так, внимательно наблюдая за разговором двух героинь, совершающих «очередной сеанс медитации»,

начинаешь ловить себя на мысли, что эти интерпретации тебе не так уж и важны. Точнее, важны, но не с точки зрения осмысления авторского замысла, а с позиции того творческого импульса, который ты получаешь для того, чтобы начать вполне самостоятельные размышления о предмете диалога. И вот с этого момента диалог перерастает в полилог, поскольку активизированная творческая энергия читателя делает его полноправным участником происходящего: выстраивается ось общения читателя с писателем, с героями его книги, с тем культурным материалом, который подлежит переработке, чтобы стать личным опытом каждого.

Таким образом, к единому информационному модулю подключается сразу множество голосов, множество диалогов, и возникает целое ассоциативно-смысловое поле интерпретаций заданного смысла. В этом плане и материал, подобранный автором для осмысления, абсолютно идеален. Стихи, предложенные для обсуждения, демонстрируют преимущественно постмодернистское мышление, в котором нет и не может быть никаких заданных форм и дословной интерпретации — есть только стремление показать мир с его неожиданной стороны и удивить этим читателя.

Благодаря специфике поэтического материала понятие «диалог» приобретает ещё более широкое значение, переводя «общение по горизонтали» в плоскость «общения по вертикали». Говоря иными словами, речь здесь идёт уже о диалоге культур и мировоззрений, и автор, рассуждая о стихотворении Александра Кабанова, сам вольно или невольно к этому приходит: «*…это постмодернизм, тут нужно додумывать за автора! Точнее, думать вместе с автором. Ведь хорошие стихи — это всегда диалог поэта с читателем… И нельзя пытаться воспринимать текст буквально — при попытке дословной интерпретации — получишь чушь…*».

Приходя к выводу, что хорошие стихи «продолжают работать, даже когда ты забываешь, о чём они», автор создаёт пространство диалога даже внутри поэтического текста, сталкивая между собой его различные толкования. А между тем цель у героинь одна — определить себя в этом мире, ответить на многие волнующие человечество вопросы, обращаясь к опыту литературы. Каждый поэт, будь то Чухонцев, Гандельсман, Кабанов или Жданов, становится абсолютно суверенной галактикой, в которую перенаправляется читатель.

В итоге мы вместе с автором приходим к мысли, что текст, обладающий художественной ценностью, — это тщательно зашифрованный культурный код с неизмеримым количеством перекодировок. Каждая перекодировка — это подключение к единому «космическому» модулю нового интерпретатора и его бесконечный диалог с мирозданием.

Так возникает ещё одно, предельно широкое значение слова «диалог». В книге Овсянниковой диалог равен тексту — это и способ существования культурного текста, и некая порождающая его форма, и, помимо всего прочего, универсальное средство хранения культурной информации. Данная интерпретация очень близка идеям Лотмана из статей, посвящённых проблемам текста и языка как семиотического механизма культуры.

Своеобразна и композиция книги: повествование завершается в той же точке, в которой было начато. Казалось бы, должен возникнуть эффект закольцованности повествования, но не тут-то было. Подобная авторская инверсия делает его бесконечным: «прослойка из прошлого» втиснута в момент настоящего, а это значит, что прошлое неотделимо от настоящего — оно живёт в нём всегда, как всегда живёт в авторе этой книги потребность в диалоге — с собой, читателем, поэтом, мирозданием. И мы в этот момент понимаем, что всё повторится, потому что диалог должен продолжаться бесконечно.

Я бы назвала книгу «Диалоги о…» игровым романом-брейнстормингом, поскольку здесь всё основано на стимулировании творческой и интеллектуальной активности как самого автора, так и его читателя. Несмотря на некоторые постмодернисткие черты, текст выходит из ряда; ему не присущ пессимизм романа, в котором герой всегда приходит к трагическому осознанию безвозвратной потери жизненных ценностей и самого себя. Наоборот, текст создает пространство, в котором обретаются утраченные ориентиры, а в этом, без сомнений, нуждается современный читатель.

Лики экзистенциализма в современной русской поэзии

Овсянникова А. Диалоги о… — К.: Друкарский двор Олега Фёдорова, 2019. — 112 с.

Определяя ближайший культурно-философский источник, из которого «вырастает» постмодернистское сознание, любой исследователь в первую очередь упомянет экзистенциализм. Напомним, что это учение сформировалось в Европе в середине XX века, а основные положения были сформулированы его основоположниками: датским философом Сереном Кьеркегором, норвежским поэтом Иоганном Себастьяном Вельхавеном и французским писателем Жан-Полем Сартром.

Как и постмодернизм, экзистенциализм затрагивает вопросы бытия, стремится выразить невыразимое, но при этом отличается большей логической стройностью и последовательностью своих идей.

В частности, центральным понятием данного учения является экзистенция, постигаемая через модусы человеческого существования — такие как забота, страх, решимость, совесть и т. д. Чаще всего это какие-либо негативные эмоции, в особенности — страх. Человек постигает экзистенцию как корень своего существа в экстремальных, пограничных ситуациях, к которым можно отнести стихийное бедствие, болезнь, смерть, страдание, борьбу и т. д.

В процессе такого постижения нередко открываются новые истины, происходит самоидентификация личности, определение её роли в жизни и мироздании.

В сущности, вся мировая литература экзистенциальна, но то, что мы наблюдаем в последние десятилетия, доказывает незыблемость данного учения именно в структуре современного постмодернистского сознания, которому присущи такие черты, как неопределённость, эклектизм, стремление заново выстроить нравственные ориентиры в десакрализованном пространстве.

Книга Алёны Овсянниковой «Диалоги о…» является наглядным образцом постмодернистского романа, пронизанного экзистенциальными настроениями. Следуя тезису Л. Фидлера «пересекайте границы, засыпайте рвы» (тезис взят из монографии: *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. — Burn before reading, 2012. — 672 с.), Овсянникова в своей работе создаёт многоуровневое поле смысла; пользуясь «двойным кодированием», формирует два сюжета — для простого и для элитарного читателя.

Простой читатель, взяв в руки «Диалоги о…», увидит увлечённый разговор двух лирических героинь о современной поэзии и поэтах. В отдельных «откровенных» главах книги кто-то даже заподозрит авторский эпатаж, стремление подогреть внимание читателя нетрадиционными размышлениями о взаимоотношениях полов.

Элитарному, вдумчивому читателю откроется иная сторона этой книги — именно о ней и стоит поговорить в рамках данной статьи. Концептуально значимое, скрытое за внешне неприхотливым сюжетом содержание романа позволяет нам за каждым новым диалогом увидеть некий ментальный образ — экзистенцию. Скорее, это даже сплетение экзистенций: авторской, читательской, а также той исходной экзистенции, которая продемонстрирована в каждом выбранном для анализа стихотворении.

При этом по ходу чтения сам собой приходит вывод, что магистральным модусом человеческого существования является страх. Каждое произведение — позиционирование страха в той или иной форме и параллельное стремление что-то этому страху противопоставить, вывести себя из духовного коллапса.

Из этого противоборства разнонаправленных устремлений и рождается формула постмодернизма с экзистенциальным уклоном: «лики страха» растворяются в игровом пространстве поэтической материи.

Так, стихотворение Александра Кабанова «говорят, что смерть боится щекотки» можно воспринять, как смелый вызов неизбежности, стремление упрятать подлинную авторскую интенцию в нарочитый юмор, вульгарную шутку или немыслимую браваду:

Но, когда я увидел, что бедра её —
медовы,
грудь — подобна мускатным холмам
Кордовы,
отключил мобильник, поспешно задёрнул
шторы,
засадил я смерти — по самые помидоры.

Как отмечает сам автор, «в акте совокупления героя со смертью чётко считывается код садомазохизма». Стремясь овладеть смертью, лирический герой Кабанова её приумножает и делает ещё более неуязвимой. Так реализуется одна из идей экзистенциализма о тщетности человеческих усилий в неравной борьбе с непостижимым и неизбежным концом земного существования.

Понятно, что эта мысль, включаясь в мировоззренческое поле магистральных вопросов человечества, всецело поглощает и автора книги, и её читателей.

Упоминаемое далее стихотворение поэта Дмитрия Коломенского вообще воспринимается как зримая и на всех уровнях сенсорного восприятия ощутимая иллюстрация к символической пьесе Мориса Метерлинка «Слепые»:

Слепой неспешно идёт по мосту
Сквозь память, сквозь забытьё.
Слепой несёт свою темноту —
К груди прижимает её,
Лелеет, как больное дитя.
И мир, неизбежным томим,
Распахивается пред ним и, пыхтя,
Захлопывается за ним.
Слепой идёт. В его темноте
С рожденья кишит кишмя —
Ночной кошмар, скрежетанье когтей,
Зазубренный клык, клешня…

Слепота лирического героя Коломенского — отнюдь не физическое увечье, а духовная беспомощность перед лицом судьбы, непостижимой и страшной. Оттого на ощупь, при полном отсутствии какой-либо физической опоры или зримых ориентиров, слепой устремлён в чуждый для него мир, не имеющий чётких границ. Всё, что есть у героя, — это его тревожные предчувствия и внутренние монстры — страхи, которые он лелеет и подпитывает своей энергией всю жизнь. А страх, как ему и положено, рождается неизвестностью.

В итоге стихотворение воспринимается как жуткий акт медитации — глубокого погружения в свои фобии без какой-либо перспективы выйти из этого состояния. В связи с этим название второй части книги «Диалоги о…» («Посмотри в глаза чудовищ») — это более чем удачный отсыл к знаменитой строке из стихотворения Валерия Брюсова о волшебной скрипке.

Следующий лик экзистенции, представленный в книге Овсянниковой, — это стихотворное откровение Рахмана Кусимова. Внешне автор в границах отведённого ему художественного пространства кажется более спокойным и умиротворённым, чем его «предшественники» Коломенский и Кабанов:

И если потом ничего не вспомнится, так даже проще,
Поскольку и прошлое тоже бывает невыносимо,
А нынче большой снегопад, посмотри, заметает площадь,
И это очень красиво, действительно очень красиво.

В такие моменты не надо времени, месяца мая,
Бесперебойного транспорта, рабочих звонков кому-то,
Когда так стоишь посреди этой площади, понимая:
Самое важное в жизни длится считанные минуты.

Однако и здесь спокойствие и умиротворённость героя мнимые. Чего же он боится? Он боится своего прошлого, которое нередко докучает, тревожит, лишает покоя и сна. В целом ощущению времени, которое, как известно, не стоит на месте, автор предпочитает ощущение покоя и тихого созерцания — это некая точка небытия или инобытия, некая призрачная возможность обмануть неумолимость временного потока, исход которого всем известен.

Стало быть, это снова не что иное, как завуалированный страх смерти. В своей книге Овсянникова приводит ещё одно стихотворение данного автора, из которого становится ясно, что он не столько боится исчезнуть физически, сколько опасается быть навеки стёртым из культурной памяти своей эпохи — пройти по ней, не оставив ощутимого следа:

Вот он — ты, дорогой. И покуда ещё живёшь:
Приготовься, что в срок, отведённый тебе сгореть,
Мир в масштабе тебя не изменится ни на грош.
Мир в масштабах иных поменяется лишь на треть.

Ещё один герой «Диалогов», Иван Жданов, описывает весьма интеллектуальный и довольно мучительный страх собственной греховности. Греховность для него — некое тотальное заблуждение, одевающее на человека сеть самоограничений, патологическая боязнь Богом данной природы, в которой априори нет ничего запретного. Поэтому путь «вверх» — это путь избавления от страха своего несовершенства перед лицом вселенной, осознание себя его неотъемлемой частью:

Когда неясен грех, дороже нет вины,
и звёзды смотрят вверх, и снизу не видны.

Они глядят со стороны на нас, когда мы в страхе,
верней, глядят на этот страх, не видя наших лиц,
им всё равно, идёт ли снег нагим или в рубахе,
трещат ли сучья без огня, летит полёт без птиц.

А вот у Людмилы Дербиной, которая прославилась не только как поэт, но и как убийца собственного мужа — знаменитого поэта Николая Рубцова, страх совсем иного рода:

Болота грязны и вязки,
и круп, как свинцом налит.
Без крика и без огласки
сердце моё болит.
Однажды оно перестанет,
замрёт на последнем толчке,
и никто, никто не узнает
о звёздной моей тоске.
Лишь осенний ветер промозглый,
этот мрачный лихой танцор,
будет сыпать снежные звёзды
в запрокинутое лицо.

Перед читателем — монолог женщины-кентавра, держащей на своей спине свинцовую тяжесть быта и собственной несостоятельности в этом быту. Это уже не страх смерти, а, напротив, боязнь продлить мучение жизнью, в которой нет просвета. Знаково, что в конце этой главы своей книги автор, вспоминая в связи с образом кентавра мифы

древней Эллады, отмечает, что ценность человеческой жизни в них ничтожна.

Вообще стихи, выбранные Овсянниковой для обсуждения, имеют ярко выраженную гендерную принадлежность. Например, в стихотворении Полины Беспрозванной явственно ощутим страх обезличить и опустошить мир отсутствием в нём любви — в целом страх потерять любовь. Единственная возможность сохранить это чувство — нечто противоположное энтропии, сокровенная память двоих о том великом чуде, которое им суждено было пережить как мистический акт совместного существования:

От любви остаётся так мало. Но всё-таки остаётся,
там, где тать не крадёт и ржа не уничтожает.
Темнота обнимает за плечи и принимает
сказанное просто так — за истину.
Сердце бьётся
В такт давно позабытой песне.
Плакать
легче всего. Лучше попробуй вспомнить:
то ли снежную марлю в окне, то ли пух нетопырий,
то ли двоих, заключённых в ягоде виноградной,
любящих, одиноких…

Один из самых благородных и «возвышающих человека» страхов показан в стихотворении Антона Прозорова: здесь темы любви и смерти пересекаются. Умирающий человек в последние секунды своей жизни не думает о смерти — он думает о той, причиной страданий которой станет его смерть, — о своей возлюбленной, жене:

рвётся:
— какой, к черту, скальпель, вы что, не слышите, вы глухой?
Мой телефон звонит, снимите трубку, вы слышите зуммер?
Трубку снимите, господи, трубку, снимите трубку, какой покой…
господи, Таня, господи…

врач отвечает:
— умер.

Здесь последнее обращение умирающего к врачу становится пиком катарсиса — молитвой, в которой между Богом и объектом любви уже нет никаких различий. Иначе откуда этот вопль ужаса и это сакральное обращение «господи, Таня, господи…».

В этой череде экзистенциальных страхов стихотворение Владимира Гандельсмана «Цапля» становится для автора, по его собственным словам, «синергией одиночества и торжественной печали». Один из тех немногих случаев, когда авторская интенция в высшей мере продуктивна, а негативная на первый взгляд эмоция преобразуется в творческую энергию, избавляющую от мнимого страха одиночества:

Тогда, на старте медля,
та стрела,
впиваясь в воздух, в свет ли,
два крыла
расправив — тяжело, определённо —
и с лап роняя капли,
над прудом
летит — и в клюве цапли
рыбьим ртом
разинут мир, зияя изумлённо.

Кажется, что образ цапли — это некая модификация вселенской гармонии, сакральная точка отсчёта или мистическая ось вселенной, сохраняющая естественное равновесие добра и зла в мире, готовом вот-вот разрушиться. Пожалуй, единственная боязнь автора — это боязнь подобного разрушения, и он всеми силами пытается ему противостоять.

Подобной эпической масштабностью отличается «экзистенция» Виктора Кривулина. Его стихотворение воспринимается как поэтическое переложение статьи представителя немецкой классической философии Шеллинга «Об отношении реального и идеального в природе». Это уже качественно иной этап бытования экзистенции, когда страх перед неизбежностью преодолён и сознанию открывается высшая истина, существующая вне пространства и времени:

Но встретится лицо — не то, что лица.
Придвинется Лицо — что в озере утра
всех серебристых рыб влюблённая игра,
всех солнечных колёс сверкающие спицы.

Тогда-то и себя увидишь, но вдвоём:
над озером струится светлый дом,
его зеркальный брат на круге зыбком замер…

Один во множестве и множество в одном —
два одиночества, две силы движут нами.

Меж небом в озере и в небе небесами
есть как бы человеческий проём.

Постижение себя и мира как единого во многом и множественного в одном, открытие вечности и бессмертия внутри собственной души — вот путь подлинного прозрения, лекарство от страха смерти. Это уже не экзистенция, а полученный ею результат как следствие напряжённой работы духа и ума.

И этот опыт, не имеющий себе равных, читатель проживает вместе с автором книги «Диалоги о…», достигая высшей точки блаженства в стихах двух авторов, завершающих цикл «экзистенций». Речь идёт об Олеге Чухонцеве и Элине Леоновой.

Стихотворение Олега Чухонцева — это гармоничное слияние экзистенции и трансценденции, когда человеческое сознание, отрешившись от всего временного, наносного, стало частью окружающего мира, его естественным продолжением. Эта идея гениально воплощается и в непередаваемой пластике художественных образов, яркости метафор:

Заплачет иволга, и зацветёт жасмин.
И догадаешься: ты в мире не один.

Так тишь колодезна. Так вёдро глубоко.
Гроза промчалась — и прокисло молоко.

И дуб струящийся, вобравший небосвод,
как конь от мух, листвою нижнею прядёт.

Живи как можется, вдыхай до ломоты
озон жасминовый и банный дух тщеты!

Тебе ли не было отпущено с лихвой?
Так слушай: иволга кричит над головой…

Творчество молодой поэтессы Элины Леоновой сам автор не без основания относит уж к постпостмодерну — направлению возрожденческому, стремящемуся из хаоса и беспорядочности видимых форм воссоздать мир в его целостности и сакральности, в его дихотомичности ангельского/человеческого, бытового/запредельного, реального/призрачного:

Ты не был поэтом, и я не была поэтом.
Мы были фантомами, пылью, фонарным светом

в квартире художницы на этаже высоком,
где пахло бумагой, маслом, лимонным соком.

Покуда мы спали, и после, когда проснулись,
хозяйка квартиры сидела на жёстком стуле
в тельняшке на вырост и тёплых носочках алых.
И бог её знает, что она рисовала.
В рассвете, неповторимом по-петроградски,
испачкав скулу случайно лазурной краской —
бессчётные мысли чужие, узор обоев,
пустынную площадь,
но точно не нас с тобою.

Итак, если смотреть на «Диалоги о…» Алёны Овсянниковой взглядом искушённого, элитарного читателя, то можно увидеть, как в них «открываются» не только лики экзистенций, но и сам путь поэтапного познания мира, поиска смысла бытия: от пограничной ситуации, мучительного переживания страха до открытия подлинного смысла существования через ощущение своей сопричастности всему мирозданию.

Добавим ещё, что особая композиция книги, использованный автором принцип закольцованности повествования на уровне внешнего и внутреннего сюжета рождает ощущение непрерывности и повторяемости самого процесса познания, который становится конституирующим признаком не только творческого бытования поэта, но и человеческой жизни в целом.

Письма друидов

Опыт прочтения книги Сергея Сумина «Письмена листвы» (Тольятти, 2020)

Читая и анализируя книгу Сергея Сумина «Письмена листвы», некоторые критики наверняка захотят избежать слова «рецензия», поскольку тут для многих откроется то поле писательской деятельности, которое не укладывается в традиционные представления о родовой и жанровой принадлежности произведения. Это даже не синтез жанров, или не просто синтез жанров, а некая попытка воспроизведения историко-философской и культурной мысли в её становлении и развитии. А особенно ценно то, что данный опыт пропущен сквозь призму и личностного авторского восприятия мира, и самой жизни с её естественными законами.

Сам автор очень удачно определяет в подзаголовке специфику своей книги — гербарий для посвящённых. Многие ли сейчас рискнут и сумеют расшифровать самый древний и уже благополучно всеми позабытый язык природы — тем более, многим ли захочется поделиться этим тайным знанием со своими читателями? Но Сергей не побоялся, и поэтому его книга производит впечатление чего-то не вполне рукотворного, продиктованного свыше, заявленного как оригинальный сплав природы и человека, культуры и цивилизации. Эта двойственность заложена уже в самом названии книги «Письмена листвы». Нельзя было более точно передать смешение и совмещение границ столь разных, но столь взаимосвязанных друг с другом сторон человеческой жизни.

Здесь Сумин в какой-то мере повторяет подвиг Антонио Гауди — в его природный мир так же органично вплетаются голоса культурных представителей различных эпох и цивилизаций, как в шедевры великого испанского архитектора проникают элементы паркового ландшафта, становясь естественным продолжением постройки.

Культурная география книги очень широка — автор говорит с нами на языке представителей немецкой классической философии и древнекитайских мудрецов, поэтов-символистов и русских писателей-классиков. И такая завидная гносеологическая всеохватность лишний раз доказывает, что человек мегауниверсален, и его принадлежность к определённой социокультурной среде — не более чем условность, заведомое заблуждение.

Но сложность заключается в том, что «Письмена листвы» не относятся к разряду тех произведений, которые можно прочитать залпом, на одном дыхании. Это книга, к которой придётся периодически возвращаться — на разных этапах жизни и в разные возрастные периоды.

И каждый раз неминуемо будет «считываться» какое-то новое содержание, потому что произведение многослойно, как годовые кольца на стволах деревьев. Поэтому с ним вдумчивому читателю придётся сосуществовать всю сознательную жизнь.

Более того, можно вспомнить слова из интервью Сергея Сумина и отметить, что и написать эту книгу единожды не получится, потому что она «фиксирует» различные возрастные этапы познания мира. Мысли, содержащиеся в ней, — своего рода «зарубки» на древесной коре, запечатлевающие духовный рост автора.

Но вернёмся к жанровому определению книги, поскольку здесь в наибольшей степени проявляются стилеобразующие черты такого значимого в современной литературе и культуре направления, как постмодерн. Первая читательская ассоциация, которая возникает при прочтении заглавия, связана с именем американского постмодерниста Уолта Уитмена, автора знаменитого поэтического сборника «Листья травы», создававшегося долгие годы. По стилю и жанру это очень близко тому, что мы встречаем в «Письменах листвы» Сумина — своеобразные стихи в прозе, содержащие размышления о человеке и цивилизации, социуме и природе.

Но уникальность постмодернистского метода Сергея в том, что он выходит далеко за границы собственно литературного жанра, и в этом смысле уподобляется знаменитому испанскому писателю Франциско де Кеведо, создавшему в барочную эпоху «Книгу обо всём и о многом другом». Представляя собой причудливую смесь трактатов, описаний, даже таблиц, книга разрушала традиционный стереотип о сюжетности и стилевой однородности художественного произведения. Фактически этим явлением и ознаменовал себя переход к постмодернистскому мышлению.

В книге «Письмена листвы» разнообразных жанровых «следов» ещё больше, и они соединяются в причудливую форму повествования — в принципе, бессюжетного, но объединённого некой логикой поэтапного становления авторской мысли. Те же афоризмы, крылатые фразы, ставшие жанровой основой текста, в отдельных частях книги преобразуются то в эссе, то в короткие рассказы, то в описания, то в наблюдения. Сам автор не без доли иронии называет одну из частей книг «опытом ландшафтно-метафорического анализа». Кажется, что культурное и природное здесь сливаются воедино, и это даёт основание определять письмена как абсолютный синтез и взаимопроникновение предельно разнородных стилевых черт. Это и путеводитель по истории мировой философии и религии, и сборник медитаций, и гербарий, и в некотором смысле аутотренинг, и глоссарий, и, как уже было сказано, книга на все случаи жизни (если подразумевать под случаями практику духовного становления личности).

Ключом к толкованию книги, равно как и её структурообразующим принципом, является трилистник — общеизвестный славянский символ, давший название каждой главе произведения. Соответственно, внутри отдельно взятой главы, ассоциативно связанной с тем или иным деревом-друидом (ольха, липа, клён), объединены три части, образующие некий художественный замысел.

Напомним, что в славянской культуре с образом трилистника связано учение о триединстве богов, властвующих над тремя мирами — Прави, Нави и Яви. Трилистник обладал их непомерной мощью, которую человек мог использовать для своего благополучия.

Явь, Навь и Правь связаны между собой Мировым Древом, растущим в середине мира, на Алатырь-камне. У корней древа находится мир Нави, ствол проходит через Явь, вершина уходит в мир Прави. Большинство славянских Богов могут путешествовать не по всем трем мирам. Боги Нави обычно не появляются в мире Прави. Боги Прави не спускаются в Навь. Все дороги в Явь, Навь, Правь открыты Велесу — Богу Трех Миров.

В сущности, тут отображена трихотомическая модель мироустройства, типичная для любой мифологии: мир нави (мир мёртвых) всегда связан с корнями и подземным миром, мир яви (реальное положение вещей) — так называемый срединный мир, связует верхний и нижний миры, а правь — это высшее сакральное знание, доступное богам или сверхлюдям.

Если вдумчиво и не торопясь читать книгу Сергея Сумина, именно такая логика поэтапного становления мысли раскрывается как внутри каждого триглава, так и в общей композиции книги. Не следует упускать и сакральную составляющую такого весьма необычного подхода к организации частей книги, поскольку магия числа «три» с эпохи античности утвердилась в мировой литературе. Можно также вспомнить Данте, написавшего свою «Божественную комедию» терцинами, объединёнными в три канцоны: тогда средневековые учёные-схоласты приспособили символику трилистника к христианскому учению о Боге, едином в трёх лицах: Бог Отец, Бог Сын и Бог Святой Дух.

Вообще смысл трилистника в данной книге связан, помимо всего прочего, с авторскими предпочтениями в области литературы и культуры: это три магнита Сергея Сумина, три его излюбленных стихии: язычество, древний Китай и европейская проза.

В этом нетрудно убедиться, внимательно изучая содержание глав-трилистников, где упоминается и «Дао дэ Дзин», и немецкая классическая философия, и русская литература. И совершенно очевидно, что главы построены не в случайном, произвольном порядке, а являются указателями некоего движения человеческого духа и мысли в процессе постижения всего сущего.

Трилистники размышлений, прозрений и сомнений сменяются трилистниками созерцаний, безмолвий и просветлений — но в итоге всё заканчивается тайной, зоной замутнённого неявного смысла, который, видимо, и должен оставаться таковым. В любом случае, практика медитативного (созерцательного) восприятия как наиболее совершенный механизм взаимодействия человека с миром сменяет апостериорное знание, полученное путём умственных усилий.

Если следовать логике авторской мысли, приблизиться к истине можно, только отказавшись от дистанции в познании окружающего мира, когда абсолютно стираются границы субъекта и объекта наблюдения и достигается сакральное тождество наблюдателя и наблюдаемого. Исследователь должен стать созерцателем и преобразоваться в предмет своего созерцания.

В этом плане ключевой, определяющей для содержания книги можно считать следующую цитату: «Осознаю зыбкость человеческих границ, ускользаю от определений, ловлю свою призрачность…».

Автор как будто говорит нам: человек и человеческое существование нетождественны сами себе, не стоит цепляться за очевидное в поиске ответов на вопросы — осознавать различия между собой и миром, постигать внешним зрением то, что можно постичь только внутренним.

Необходимо стараться выйти за пределы вещей, познать недискретность всего сущего и свою протяжённость во времени.

Поскольку ты сам — часть это неделимого пространства, и в этом высшее знание о мире.

Иными словами, истина там, где незримой нитью соединяются человеческое и природное, естественное и окультуренное. Человек и природа, первобытность и цивилизация, книжная и божественная мудрость — вот ключевые образы-дихотомии этой книги друидов. Некие словесные аналогии, соположения наблюдаются в той сфере авторских размышлений, которая касается поэтического вдохновения и природных явлений. Для Сергея Сумина между этими понятиями не просто много общего — они родственны друг другу и питаются от одного источника. Так, в главе «Ожерелье слов» (сакральный смысл обыденной речи), собирая «материалы к грядущему тайному поэтическому словарю», автор даёт необычные определения понятиям «вдохновение» и «стихотворение», переводя их из области окультуренного в зону стихийного, естественного и бесконтрольного:

Вдохновение *(вдох + веяние) — состояние лёгкости, навеянное вдохом. Насыщает сказанное или сделанное особыми качествами, позволяющими парить, то есть почти без усилий совершать нечто. Связь с дыханием очевидна и позволяет говорить о божественном дыхании или вдохновении.*

Стихотворение *— стихийно сотворённое произведение (стихия + творение). Речь, диктуемая ветром, огнём, водой, высшей силой. Можно расслышать также тишь, соединённую с творчеством (тихотворение) — только в безмолвии можно слышать стихии, а также парить в художестве, созидании, мысли.*

Способность «вскрывать» внутреннее значение слова, сопрягать его с естественным, природным, делает автора своеобразным проводником в «письмена листвы», зашифрованные для непосвящённых.

Но каждое подобное определение — это обряд, именно посвящающий читателя в новое знание о мире, делающее его доступным.

При этом логика трилистника сохраняется, и каждая отдельно взятая глава это наглядно демонстрирует, то есть каждая часть главы образует триединство, совмещая какое-либо внешнее наблюдение (явь) с обращением к опыту уже умерших мудрецов (навью) и неким результатом работы духа (правью, сакральным знанием о мире).

Так, уже в первом трилистнике (трилистник размышлений, письмена берёзы) мы видим соотношение трёх частей в следующем порядке: обращение к эмпирическому опыту (человек и вещи, созерцание вещей), стремление понять суть поэтического творчества (Поэзия. Ритм. Слово) и определение понятий, близкое к афоризмам (Мужчина. Женщина. Бесконечность).

В первой эмпирической части явно ощутимо стремление автора осмыслить суть вещей/явлений через восприятие их на зрительном уровне. В то же время здесь поднимается и вопрос о несовершенстве знания, полученного с помощью органов чувств или личного опыта человека — им противопоставляются безмолвие и медитация, близкие к практикам восточных религий:

В глубоком молчании живёт дивная речь, в полнейшей тишине прорастают подлинные слова.

Самое важное и драгоценное — увидеть во всём окружающем единый и всеохватный исток творения; принять, а не оттолкнуть.

Чем большей тишиной обладает вещь, тем ценнее она для тебя, ибо ты сам вскоре станешь этой тишиной, и твоим главным качеством станет безмолвие.

Очень трудно просто смотреть на мир, не интерпретируя его в уже известных тебе словах.

Пока человек живёт и смотрит на вещь, он ею не является. Как только он теряет способность видеть — сам становится вещью.

Во второй части автор хочет приблизиться к сокровенному знанию, размышляя о природе поэтического слова и высшем предназначении поэта:

Поэт может взорвать мир силой своей любви или ненависти.

Стихотворение нельзя обьяснить, только понять.

У мистики, поэзии и эротики много общего.

Метафора — кратчайшее расстояние между словами, предметами и явлениями мира.

Стихи похожи на сны, только дневные.

Последняя часть трилистника объединяет эмпирическое и сакральное в лаконичных фразах, напоминающих изречения мудрецов:

В мужском есть женское, в женском — мужское. Обнаружить это — единственный способ обрести гармоничность и полноту отношений.

Смысл фразы, напоминающей изречение китайского мудреца, обращает нас к древнейшему учению про инь и ян.

Аналогичная структура повторяется и в других главах трилистника, создавая эффект неразрывности формы и содержания, абсолютного тождества композиционной организации и авторской идеи. Организация глав конституирует особую реальность, в границах которой происходит и становление авторской мысли.

От главы к главе мы слышим то голос Заратустры (Трилистник прозрений. Письмена дуба), то откровения Артюра Рембо (Трилистник надежд. Письмена липы), то духовные манифесты классиков русской литературы (Трилистник тайн. Письмена папоротника).

И всё же тайна, возникающая в заключительной части книги, говорит нам о том, что подлинное знание всегда скрыто от человека, точнее, существует неявная, тёмная сторона вещей и явлений, которая и должна оставаться таковой, — и только опыт медитации, абсолютного погружения в материю мироздания может приблизить нас к истине.

В завершение разговора о книге нельзя не отметить две вещи: фирменный листочек-сюрприз, вложенный в каждый экземпляр, и необычная графика Марины Тарадовой. Иллюстрации просто завораживают, полностью погружают в атмосферу книги, помогают проникнуться её содержанием.

Это крайне редкий и счастливый случай абсолютного взаимопроникновения замысла автора и художника-иллюстратора.

В своём интервью Сергей Сумин вспоминает о том, как занимался самиздатом, сотрудничал с типографией «Полиар» и печатал волжскую литературу. За 9 лет было издано 56 книг, в том числе книги-концепты: коробочки, свитки, книги-сюрпризы.

«Письмена листвы» хочется сравнить с такой волшебной коробочкой, которая обязательно станет редким и незабываемым подарком для всех решившихся её открыть.

Точка доступа к бесконечности

Чанцев А. Духи для роботов и манекенов:
Сборник рассказов. — М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии /
Пальмира, 2023. — 279 с.

Тексты Александра Чанцева актуализируют понятие «затруднённого чтения», о котором писал Павел Флоренский. От читателя требуется интеллектуальное и духовное усилие, чтобы докопаться до истины, пройдя сквозь дебри насыщённого затемнёнными зонами смысла постмодернистского письма с характерными для него фрагментарностью, аморфностью сюжета, эстетикой заметок на полях и довлеющей над всем депрессивностью.

Разрозненность повествования, сотканного из цитат, наблюдений, воспоминаний, аллюзий, способна породить на первом этапе чтения непонимание и даже отторжение, связанное, по словам автора послесловия Василисы Шливар, «*с ломкой канонов повествовательного жанра, отнесённого к рассказу... с расшатыванием классических представлений о нём*».

Но если рассматривать явление как особую тактику реализации художественного замысла, возникает потребность и в принципиально новой тактике прочтения подобного материала. Для этого надо воспринимать текст не как нечто, имеющее пространственную протяжённость, а как многоступенчатую систему парадигматических связей, в которых сюжет условен и представлен не рядом последовательных событий и действий, а сквозными образами-модусами авторских идей, регулярно повторяемыми и варьируемыми элементами смысла.

Для автора характерно мышление антиномиями: в книге «Духи для роботов и манекенов» органично сочетаются фрагментарность и целостность, глубокая древность и ультрасовременность, мизантропия и тоска по человечеству. Так обоснование выбранного стиля «рассказов в заметках» даётся на странице 34: «*фрагмент — это единственный доступ к бесконечному*». Действительно, фрагмент как нечто вырванное из потока сознания, как моментально схваченная реальность являет собой некую лакуну, вокруг которой только кажущаяся пустота. На самом деле, за этими пустотами незримо присутствует жизнь в её неостановимом движении. Авторские изречения — всего лишь краткие передышки, минутные озарения, попутные аналитические наблюдения и констатации происшедшего. Говоря иными словами, это рефлексия привыкшего мыслить и всё подвергать анализу человека-наблюдателя. Спасительную целостность мозаичному повествованию придают становящиеся

смысловыми скрепами излюбленные темы одиночества на фоне современных технологий, смерти, дачи, любимых авторов и книг. Характерно, что темы эти ещё и мифологизируют повествование, выстраивая его как особую реальность, соотнесённую с авторской шкалой ценностей и нравственных ориентиров.

Дача — точка сакральности, место духовной силы, где человек может оставаться человеком, пребывая в гармонии с природой. Ей противопоставлено десакрализованное пространство Москвы или любого другого мегаполиса, в которых технократия довлеет над естественными жизненными законами. Это и порождает антиутопию наподобие рассказа «Юнак», и объясняет столь необычное название самой книги. Почему духи для роботов и манекенов? Да потому что людей практически не осталось — человеческий фактор канул в небытие технократического мира с его суррогатом жизни и отношений. Даже кладбища воспринимаются как «планшеты с лицами», а сами мы превращаемся в оцифрованные голограммы, не нуждающиеся ни в любви, ни в еде, ни в запахах. Вот и ещё одно обоснование названия: «*Люди, расфасованные на кьюбикалы, не могут пахнуть. Единственный дозволенный запах — продающийся в таких же коробках*». Духи для роботов и манекенов — как что-то не имеющее запаха для таких же не имеющих запаха.

Страшен мир, в котором «*оцифровка идёт полным ходом*», где души будут «*развлекаться в Сети, как в одном таком большом айфоне*», где чтобы спасти и спастись — нужно убивать.

Собственно, об этом хочет нам рассказать Александр Чанцев. Его видимая мизантропия и отчуждённость от людей, потребность в уединении порождается желанием вернуться к животворным истокам, корням существования, где природа настоящая, где кошки и собаки сделаны не из гипоаллергенного пластика, а из крови и плоти, где чувства искренние и неподдельные. Тема памяти, детства, воспоминаний о близких людях становится антидотом против искусственности мира. Эстетствующий герой-одиночка Чанцева на самом деле страдает о человеке, о мире вочеловеченном, одухотворённом живой мыслью и чувством. «*Человек, неудачное селфи Бога*» — таков авторский приговор себе и окружающим. Но тем пронзительнее звучат слова, обнажающие тайные, сокровенные резервы души, ещё способной прислушиваться к голосу мироздания — порой такому близкому и знакомому: «*И шаркающие, медленные шаги припоздневшегося пешехода за окном я буду путать с шагами мамы ночью в туалет всегда, наверное, пока сам не стану листвой под ногами*».

Нарочитая парадоксальность, граничащая с эпатажностью, — ещё одна черта книги. В разделе «Bomzhateenque» бомжи, наряду с мертвецами, кажутся в наибольшей степени живыми, настоящими, гуманными.

Бомж-духи поистине лучше духов для роботов, ибо они пахнут, шибают в нос, обращая нас к первозданному естеству.

Когда барьер жанровой и концептуальной новизны успешно преодолён и сознание привыкает к непростой магии фрагментов — книга вознаграждает тебя утолением жажды подлинно интеллектуального и духовного чтения. И тогда легко, вслед за автором, оказаться в точке доступа к бесконечности. Книгу, как хорошее вино, начинаешь пить медленными глотками, ощущая на языке приятное послевкусие, желая посмаковать подольше каждое слово, фразу. Потому что явственной становится её иная (возможно, главная) цель, которую Василиса Шливар увидела в желании автора «*установить мозаичное единство по сию сторону, в доонтологическом слове-канатоходце, возвышающемся на роковой границе между смыслом и бессмыслицей, между сознанием и бессознательным, между сном и явью*». Так возникает ещё и точка доступа к живому, подлинному языку, призванному выполнять свою главную функцию — мистического проговаривания бессмертных смыслов и значений.

Действительно, слово тут вочеловечено, и прелесть его, его животворная сила раскрываются в границах языковой игры, превращающей прозу жизни в настоящую поэзию. Казалось бы, ещё одним обоснованием прерывистости и цитатности текста является тот факт, что именно такой стиль повествования более всего отвечает потребностям современного читательского сознания, воспринимающего мир квантово, частями и урывками. На долгое дыхание просто не хватает ни времени, ни сил.

Но у Чанцева эта краткость нередко становится прозрением хайдзина, сумевшего «поймать» в обыденной картине подлинную красоту мира: «*...мимозы собачьих луж на весеннем снегу. Сломанные тени веток. Осваивая новый алфавит*».

В отдельных авторских цитатах чувствуется тяготение к экспериментаторству, стремление постичь потенциальную природу языка, его образную составляющую: «*Отчаяние — чаяние от*» (переворот слов наизнанку), «*Кессонная болезнь после всплытия из сна сюда*» (интересная аллитерация), «*Гусеница смычка взбирается по живому дереву виолы да гамба*» (яркая метафора) и т. д.

Итак, мы имеем дело с текстом, который можно назвать феноменом современного художественного мышления, новой формой мемуаристики, утверждающей себя в границах жанра интеллектуального романа. Поскольку главный герой повествования — все же не сам автор, а его идеи и мыслеобразы.

Несколько слов в защиту утраченной «поэзии машин», или Литературное наследие советской эпохи

Левинг Ю. Поэзия в мертвой петле (Мандельштам и авиация). — М.: Бослен, 2021. — 224 с.

Новая научно-публицистическая работа молодого учёного Юрия Левинга, ныне приглашённого профессора Гейдельбергского университета, довольно необычна и нетрадиционна. По сути, она представляет собой монографию в монографии, так как из первой, логически завершённой и научно оформленной её части вытекает вторая, пока только обозначенная отдельными штрихами, но, безусловно, имеющая потенциал самостоятельного глубокого исследования.

Читательские ожидания в отношении объекта и предмета авторского изучения могут быть слегка обмануты структурой данной книги и соотношением её частей. Кажется, что на первый план Левинг выносит проблему пристального прочтения весьма неочевидного стихотворения Мандельштама «Не мучнистой бабочкою белой» и настолько увлекается этой задачей, что изначальный, довольно узкий замысел анализа поэтического текста расширяет до уровня монографии. Но так ли это на самом деле и случайно ли именно это произведение выбрано в качестве иллюстративного материала творчества выдающегося поэта-акмеиста?

Нам представляется, что это только промежуточная задача, необходимая для осуществления основного замысла. На самом же деле автор исследует особенности и закономерности развития ставшей сейчас весьма непопулярной «авиационной поэзии», расцвет которой пришёлся на 30-е годы XX века. Левингу кажется несправедливым тот факт, что из русской литературы и культуры постепенно изымается так называемый советский пласт, признанный на сегодняшний день декларативным и художественно несостоятельным.

В конечном итоге главную свою задачу автор видит в том, чтобы «четче представлять себе место вытесненного в последнее десятилетие из массового культурного сознания наследия советской поэзии в контексте русского поэтического канона». В заключительном абзаце своей книги, предшествующем пространным комментариям, автор в качестве перспективы на будущее обозначает и ряд практических задач. В частности, он видит их в создании подробных тематических антологий, связанных со столь популярной в годы коммунистического строительства поэзией русского техницизма. Решение данной задачи будет способствовать «инвентаризации топосов русской поэзии XIX–XX веков».

Таким образом, монография Юрия Левинга даёт принципиально иной угол зрения не только на советскую поэзию как таковую, но и на методологию её изучения. Под пристальным взглядом учёного традиционные тексты идеологической направленности обретают новую трактовку и новую жизнь. Более того, их изучение и толкование может внести новые интересные подробности в творческие биографии и художественные замыслы наиболее ярких представителей литературы того времени.

Именно с этой целью в первой, основной, части монографии даётся подробный, весьма кропотливый текстологический разбор стихотворения Мандельштама «Не мучнистой бабочкою белой». Показательно, что преамбулой к будущему анализу поэтического текста становится глубоко погружающая читателя в атмосферу того времени авиационная метафора-аналогия творчества и жизни Мандельштама. «Его поэтическое сознание в процессе творчества сравнивали с работающим мотором», — отмечает автор монографии и далее добавляет, что созидательную механику поэта сравнивали с функцией двигателя внутреннего сгорания. Терминологическая уместность подобного сравнения очевидна, что подкрепляется словами самого Осипа Эмильевича, считавшего, что написание и даже чтение стихов — такая же трудная работа, как и управление аэропланом.

Далее Юрий Левинг, опираясь на архивные документы, биографические свидетельства и публикации в советской периодике, подробно восстанавливает историко-культурный контекст непрозрачного стихотворения о бабочке. Каждая строка текста проходит строжайшую верификацию с точки зрения возможных текстологических влияний и тех или иных идеологических воздействий. «Примеряя» к конкретному образу или фразе то один, то другой культурный фон, иногда совмещая различные источники, автор попутно реконструирует внутреннюю логику развития сюжета, в котором каждое последующее поступательное движение мысли предвосхищается предыдущим.

Внутри относительно небольшого стихотворения осуществляется диалог различных культур, происходит процесс постепенного развёртывания исторической панорамы прошлого и настоящего. При этом особенно важно подчеркнуть, что уже в первых ключевых строках текста «не мучнистой бабочкою белой в землю я заёмный прах верну» автор обнаруживает характерные для поэтического сознания Мандельштама следы всевозможных поэтик различных эпох, начиная с приговора Бога Адаму *(«и возвратится прах в землю, чем он и был»)* и заканчивая канонами советской риторики, актуализирующей формулу восстания из праха с последующей реинкарнацией.

Собственно, этот отсыл к современности и непосредственно к политическому дискурсу 30-х годов особенно важен для Левинга. Без этой культурологической составляющей Мандельштам, воспринимаемый как поэт политической оппозиции, всё же не состоялся бы в полной мере, как не состоялось бы его стихотворение «не мучнистой бабочкою белой». В семантически многоплановом произведении чувствуются отголоски советского времени — откуда, например, возникает метаморфоза обугленного тела, способного превратиться в улицу, страну? Тогда «картографическое переписывание тела в страну», фамилии в название города считалось неотъемлемой и даже ритуализованной частью советской эстетики.

«Мандельштам — поэт своей эпохи» — вот о чём говорит нам автор данной монографии. И усиливает свою мысль во второй части работы, где обосновывает неизбежность и логичность подобного заявления. Здесь сравниваются две популярные антологии советской «авиационной» поэзии — «Лёт» и «Сталинские соколы». Сборники вышли в свет с разницей в 16 лет («Лёт» — в 1923 году, «Сталинские соколы — в 1939-ом) и отражали эволюцию становления авиатопоса в русской поэтической традиции.

Левинг показывает принципиальные различия в характере двух поэтических сборников. Наиболее ранний наполнен романтическими устремлениями и скрытым, а порой даже явным эротизмом, а книга 1939 года отражает тот этап развития воздушной обороны страны, когда авиация становится стратегической необходимостью, а фривольный любовный подтекст заменяется актом духовной присяги вождю мирового пролетариата. Но самые важные выводы сделаны в заключительной части второй главы «Взгляд сверху». Компрометация советской метафизики», где с помощью конкретных примеров доказывается мысль о том, что, вопреки сложившемуся мнению, «даже в период своей ускоренной трансформации советский АТ (авиационный текст) никогда не отрывался от классической русской поэтики… пролетарские версификаторы успешно усваивали понятийные коды поэзии XIX века». Например, тема душевно-телесной дихотомии, столь характерная для авиатопоса и, в частности, проявленная в тексте Мандельштама, логически вырастала из поэтического опыта Лермонтова, Тютчева и т. д. В свою очередь и лексикон ранних акмеистов органично врастал в политжаргон и заимствовал особенности советского речевого дискурса. Получается, что для объективной и разносторонней оценки любого литературного явления необходимо учитывать все его историко-культурные составляющие.

Поэтому главную цель монографии Левинга мы видим в том, чтобы, реабилитировав утраченный пласт советской культуры, восстановить естественную непрерывность историко-литературного процесса и объективно реконструировать художественный облик предшествующей и нынешней эпох.

Поэзия критики

Сафронова Е. В. Улица с фонарями: Книга критических статей. — Рязань: ИП Коняхин А. В. (Bookjet), 2023. —388 с.

Среди многочисленных ниш современного литпроцесса одна по-прежнему остается относительно свободной и открытой для пополнения. Речь, безусловно, о критике. Елена Сафронова — автор книги «Улица с фонарями» — знает, как заинтересовать своего читателя. Немного занимательности, значительная доля познавательности и обязательный элемент открытия — в итоге получаем универсальный рецепт хорошей критической статьи.

Название сборника — «Улица с фонарями» — определяет главную функцию критики в авторском понимании. Оно взято из известного высказывания Самуила Маршака: «Литература без критики подобна улице без фонарей», — сделанного эпиграфом сборника. Её же, критики, цель, в глазах Сафроновой, — не только осветить не до конца изученные, «тёмные» зоны литпроцесса, но и высветить уже известные факты, судьбы, биографии в неожиданном ракурсе.

У четырех разделов книги есть особая драматургия. В каждой отдельно взятой работе присутствует и экспозиция, и завязка, и кульминация, и даже развязка. И своя образность.

Первый раздел — «Процессы» — представлен масштабными критическими обзорами. И первый же из них, посвящённый современной российской прозе, имеет своеобразный центр притяжения. Довольно необычно сопоставление современного литпроцесса с катамараном, имеющим трёхчастную структуру: корпус левый — «*отсутствие положительных героев в романах и повестях наших современников*», корпус правый — «*сосредоточенность оных современников на жизненной боли, страхе, стрессе, травме*», и балансирный поплавок — «*развлекательная литература*». Зрение читателя откорректировано и направлено в нужное русло, абстрактное понятие опредмечено и выведено на первый план.

Все статьи раздела затрагивают актуальные, животрепещущие темы современного литпроцесса. Здесь и размышления о нашумевшем романе Яхиной «Зулейха», и обзор современных писательских биографий, и кропотливая оценка творчества двух именитых критиков — Ольги Баллы и Александра Чанцева, и даже статья о сборнике новелл Бориса Акунина* «Нефритовые чётки». Последняя написана и опубликована

* Григорий Шалвович Чхартишвили по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов, а также в перечень террористов и экстремистов Росфинмониторинга.

задолго до того, как беллетрист был признан иноагентом, и она сразу погружает нас в атмосферу интриги и неразгаданной тайны. В частности, исследуется круг европейских первоисточников книги, перечисленных Акуниным* на титульном листе. Текст читается легко и занимательно, не лишаясь при этом должной информативности.

Во втором разделе книги — «Персоны» — собраны поэты разных эпох и разных литературных направлений. Михаил Лермонтов, Иван Бунин, Михаил Светлов, Евгений Винокуров, Николай Рубцов… Казалось бы, что может их объединять? Но не покидает ощущение чего-то единого, общего, угадываемого во всех историях. Вероятно, это попытка отыскать ключ к каждой биографии — понять уникальность творческой личности.

Вне всяких сомнений, оригинальность подачи материала — фирменный знак критической прозы Елены Сафроновой. Первая статья раздела («Лермонтов — родственник Байрона») имеет подзаголовок «Нота чужестранства в поэзии Лермонтова». О Лермонтове-чужестранце, одиноком скитальце и изгое, мы как будто наслышаны. Но многие ли знают о шотландских корнях поэта по отцовской линии? Эта подробность сразу включает творческую биографию Михаила Юрьевича в некий мифологический контекст, отсылающий нас к загадочной фигуре Томаса Рифмача из Эрселдуна: «*Михаил Юрьевич был уверен, что происходит из рода этого певца-сказителя, так как „мирская“ фамилия Томаса была Лермонт. Спустя восемьсот лет в этом не усомнились официальные лица и деятели культуры из России и Шотландии*». Чем же всё закончилось? А закончилось тем, что спустя почти двести лет «*мятежная и неприкаянная душа*» поэта обрела свою шотландскую родину в Эрселдун-Эрлстоне, где относительно недавно ему был поставлен памятник.

Хрестоматийный Лермонтов уходит на задний план — вместо него возникает образ совсем другого автора — увлечённого книгами Вальтера Скотта, через всю жизнь пронёсшего любовь и тоску по своей духовной родине, автора «Аула Бастунджи». Но даже в традиционных «Тучках» совершенно неожиданно высвечивается мотив мистической Шотландии, куда устремлены сокровенные мысли поэта.

Много любопытных фактов находим и в последующих статьях. Иван Бунин — «первый русский хейтер» — в итоге таковым не оказался в силу природного такта и нежелания называть (обзывать) «*живого автора*». «*Блистательная ложь Михаила Светлова*» не в том, что он «*отказался от родовой фамилии Шейнкман и от отчества Аронович*»,

* Григорий Шалвович Чхартишвили по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов, а также в перечень террористов и экстремистов Росфинмониторинга.

а в системном нарушении им же самим выдвинутого в стихотворении «Живые поэты» правила «*не бросать под колёса своих героев*». Бросал, и довольно часто!

Евгений Винокуров — поэт-фронтовик, редактор отдела поэзии журналов «Октябрь» и «Новый мир» — на поверку оказался проникновенным лириком и автором эротической поэзии. Замыкающая этот ряд фигура Николая Рубцова воспринимается как самая трагическая фигура в истории советской литературы. К слову сказать, история непростых любовных отношений Рубцова и Дербиной известна многим не понаслышке.

В третьей части тетраптиха речь идёи о земляках Сафроновой — рязанских малоизвестных поэтах Владимире Доронине и Александре Архипове. Это не традиционная дань, обусловленная принадлежностью своему региону. Это в какой-то мере и восполнение двух значимых пробелов в истории современной региональной литературы.

Владимир Доронин — автор, практически не издававшийся при жизни, окончивший свои дни в доме для престарелых, — предстаёт перед читателем как выдающийся, скрупулёзный критик и самобытный поэт, достойный пристального изучения потомками.

Что касается Александра Архипова, то о нём автор статьи отзывается как о «*последнем, быть может, не рязанском, а российском имажинисте*». Упоминается здесь и об одном досадном обстоятельстве — точнее, недоразумении, связанном с одним из лучших стихотворений Архипова «Коловрат». Вышло так, что в интернете этот текст был напечатан с чужой подписью. Сафронова здесь проявляет себя не только как внимательный критик, но и как человек, с уважением относящийся к литературе и литературным фактам. «*Скверно, если ошибка будет и дальше цепляться за ошибку. Автор прекрасного стихотворения достоин того, чтобы люди знали правду*», — отмечает она в конце статьи.

Книга критических статей завершается разделом «Прямая речь». Здесь собраны интервью с разными писателями и культурными деятелями. Выбор интервьюируемых и, как следствие, самого предмета разговора, подчиняется определённой логике. В каждом случае речь идёт о какой-либо значимой фигуре литпроцесса, либо о заметном литературном явлении. Так, начинается всё с вопросов поэту и барду Александру Городницкому. И цель интервьюера — не просто что-то выяснить, а постепенно, по ходу действия, сформировать у читателя нравственный и духовный облик творца, живущего в соответствии с законами, установленными его же собственным творчеством. При этом самое интересное ожидает читателя в конце опроса:

— Александр Моисеевич, последний вопрос остался. Он всего один, но один стоит целого блока вопросов. О жизненной стойкости…

Далее автор опрашивает Евгения Попова и Михаила Гундарина — соавторов книги о Фазиле Искандере, автора «современной саги о космосе» Сергея Литвинова, современного прозаика Илью Кочергина, «удалившегося от мира в рязанскую глубинку», и Владимира Новикова — знатока творчества и биографа Вениамина Каверина.

И всегда получается так, что непринуждённый диалог перерастает в развёрнутую дискуссию, в контексте которой возникает образ неординарной, выдающейся личности на фоне эпохи. Человек и время, время, отражённое в человеке, человек, определивший собой облик времени — пожалуй, всё вращается вокруг этих глобальных тем. А ещё каждое интервью — это история о духовном восхождении личности, её *«стремление ввысь»,* как указано самим автором в заголовке интервью о Каверине.

И вся книга, если вдуматься, не что иное, как приглашение читателя к диалогу, ненавязчивая просьба совершить духовное усилие и проникнуть в суть как самого литературного явления, так и частной судьбы творца, это явление составляющей, определяющей пути культурного развития социума.

Голос автора слышен в книге всегда — это наш путеводитель. Но нет в голосе ни категоричности, свойственной иной раз критику, ни жёсткости, ни самодовольства. Есть спокойная констатация факта, интонация размышления и еле уловимая музыка — пульсирующий ритм эпохи, или даже эпох, в единении с которыми и написана каждая статья. Оттого, быть может, книгу так легко и увлекательно читать.

А если принять во внимание образность и аллегоричность авторского языка, то напрашивается весьма любопытный вывод. Елена Сафронова стала своеобразным первооткрывателем в области литературы, создав её новый жанр — поэзия критики.

Между иерархическим и эмоциональным

Кутенков Б. О. 25 писем о русской поэзии. — М.: Синяя гора, 2024.— 132 с.

Новая книга Бориса Кутенкова «25 писем о русской поэзии» вышла совсем недавно в издательстве «Синяя гора», в рамках серии «Спасибо». Идея серии, якобы позаимствованная у Петра Вайля из его книги «Стихи про меня», на первый взгляд как будто лишена подлинной оригинальности. На самом же деле это смелый и талантливый эксперимент, «нахальная прививка дилетантизма к классическому дичку». И это то, что так необходимо современной культуре именно сейчас.

Соучредители издательства, поэты Андрей Фамицкий и Клементина Ширшова, решились на прекрасную литературную дерзость, не побоявшись разрушить границы общепринятого канона в пользу ничем не ограниченной свободы высказывания. Дав поэтам возможность выразить в свободной форме свою благодарность любимому автору, сохранив при этом особую оптику зрения и должный уровень аналитизма, они вдохнули новую жизнь в жанр критического разбора, совместив его с эссеистикой и даже нон-фикшн.

Борис Кутенков, будучи далеко не первым автором этого необычного проекта (до этого в серии «Спасибо» уже вышло несколько книг), в наибольшей степени приблизился к основной цели издателей. Еще в предисловии он обращает внимание читателя на «перевес иерархического в сторону личного», но при этом не перестаёт задаваться вопросом, насколько этот перевес оправдан.

В любом случае, судить написанное привычными литературоведческими мерками не получится. Следует уже «на входе» выкинуть из головы то, чем обычно руководствуется рецензент, устанавливая степень профессиональной состоятельности критика. Этот принцип здесь не работает, поскольку важен не столько сам анализ художественного текста как эстетического феномена, сколько ключевые механизмы «встраивания личностного компонента в формат серии».

Аналитизм так или иначе присутствует в каждом эссе, но при этом обоснование автором своего персонального выбора является предельно субъективным. Кутенков признаётся, что выбирал для книги любимые произведения, а любимое не всегда тождественно лучшему. Предпочтя первое второму, можно пренебречь такими критериями, как технично сть, масштабность художественного замысла и место в литературной иерархии. Во всяком случае, обоснование выбора нужно искать не здесь, а далеко за пределами самого текста — в сфере ситуативной, нередко

биографической. Есть почти абсолютная уверенность в том, что состав стихотворений в книге мог бы быть принципиально иным, если бы не повлиявшие на выбор Кутенкова конкретные обстоятельства: его текущая жизненная ситуация, довольно непростая и даже драматичная, и сам характер её проживания. Многие недавние события ещё не окончательно отошли в прошлое и не до конца «отпустили» их участника. Пульсация времени, исторического и личного, здесь очень ощутима.

Получается, что каждое стихотворение, воспринимаемое как часть личного опыта автора, экстраполируется Кутенковым на его собственную, частную жизнь и оценивается на уровне поиска ситуативных сближений, аналогичных жизненных проблем и сходных эмоциональных переживаний. В связи с этим книга приобретает очень камерное, даже интимное звучание. В структурно-композиционном плане эссе однородны и воспроизводят относительно устойчивую модель авторской аргументации. Сначала даётся вполне профессиональный, литературоведческий и языковой анализ текста, а ближе к концу размышлений появляется та самая субъективная составляющая, которая «высвечивает» потаённую, но глубоко волнующую эссеиста сторону его собственной жизни.

Так, анализируя стихотворение Терентьева «Вол и волк не рифмуются до конца», критик даёт подробный комментарий к каждой строфе, пытается с помощью семантики слов и звуковой игры выстроить сюжет стихотворения. Но вся эта красивая литературоведческая надстройка подводит нас в конечном итоге не к художественно-эстетическому обоснованию выбора текста, а к возникшему по ассоциации с ним личному воспоминанию. Кутенков вспоминает один забавный случай, когда он, «будучи в гостях у друга Патрика в Польше», объяснял ему современные русские стихи: «*Но речь не об этом забавном казусе, а о том, что тогда я впервые осознал, сколько же не понимаю в любимых стихах на уровне элементарных словарных значений…*».

Любимое стихотворение с лёгкостью отодвинуто на задний план, чтобы на его месте зазвучал голос автора этой книги. Просто автору не менее важно поделиться с читателем свой личной историей и личным опытом. Иногда и вовсе начинает казаться, что любимые поэты — это всего лишь ширма, за которой Кутенков со свойственной ему стеснительностью скрывает что-то своё, глубоко наболевшее. Таким предельным откровением заканчивается анализ стихотворения Антона Морозова «левкои, ласточки и маки». Глубокие размышления о тексте, в котором «*возвращение к утраченному допостмодернистскому раю*» не исключает «*переклички с постсимволистской поэтикой Ольги Седаковой*», в конце эссе снова довольно резко переходят в плоскость субъективного, интимного авторского опыта: «*Мне дорого стихотворение Антона Морозова этой фиксацией утраченного рая. Когда-то такая*

фиксация произошла и у меня. 30 июня 2006 года; возраст, совпавший с поступлением в институт. Это был один эпизод, увиденный по телевизору и связанный с любимой женщиной…».

Кажется, именно этот подростково-юношеский рай по-настоящему дорог критику, а рай поэтический — не более чем иллюстрация к личной истории.

Все эти наблюдения отнюдь не говорят о профессиональных недостатках книги. Скорее, они говорят о прямо противоположном. Автор не следовал устоявшемуся канону, а в абсолютно свободной форме, иногда приближаясь к восприятию рядового читателя, изложил свои впечатления о любимых произведениях. Вопросы вызывает лишь момент, связанный с характером механизма встраивания личного в общечеловеческое, эмоционального в рациональное. Смена интонации иногда кажется довольно резкой — авторский голос как будто ломается, переключаясь с одного регистра на другой. Так в советском радио дикторский размеренный голос может внезапно переключиться на оперную диву или милый лепет детской передачи.

В пределах одного эссе мы отчётливо слышим, как уверенная, лишённая эмоциональных подъёмов речь профессионального критика сменяется сбивчивым, срывающимся от волнения рассказом мальчика-подростка. Но если всё действительно так задумано, то автор справился со своей задачей блестяще. Более того, он сделал невозможное: рассказав о стихах других поэтов, представил на читательский суд самого себя: «*Это принципиально внеиерархичная книга — не столько о лучших, сколько о любимых стихах; написанная с желанием определить, чем же дорог конкретный поэтический текст — и как его проживание соотносится с моими внутренними истоками*».

Читать «25 писем о русской поэзии» стоит хотя бы потому, что книга учит умению оставаться свободным и независимым от общепринятых канонов, не причиняя при этом ущерба своим профессиональным качествам.

«Новое пространство невыносимой красоты…»

Рецензия на литературный альманах «Графит», № 17
(Тольятти, 2019)

Современное общество и культура развиваются в условиях абсолютного плюрализма. Обилие литературных течений и стилей наглядно демонстрируется всевозможными альманахами и журналами, ориентированными как на массового, так и на элитарного читателя.

В бескрайнем море изданий с различными концепциями, эстетическим видением литературы, с различной идеологической направленностью не так легко «выудить» что-то по-настоящему ценное, способное повлиять на вкусы и мировоззрение читающей публики.

Особняком стоит литературный альманах «Графит», главным редактором которого является Сергей Сумин. Журнал выпускается в Тольятти с периодичностью два раза в год — это не так часто, но надо ли чаще, если речь идёт об издании специфической направленности?

Сам внешний вид альманаха — средней толщины тетрадочка со скромным, но весьма аутентичным графическим рисунком — даёт определённое представление о его целевых установках и эстетических предпочтениях. Редакторы «Графита» не преследуют цели покорить аудиторию красивой глянцевой обложкой и внешним антуражем — для них гораздо важнее создать условия, при которых ничто не будет отвлекать от содержания — того, во имя чего и создавался данный журнал. Материалы, публикуемые в нём, создают ощущение в достаточной мере замкнутой культурной среды: как с точки зрения региональной (преимущественно здесь публикуются авторы Поволжья), так и с точки зрения художественно-концептуальной (предпочтение отдаётся постмодерну во всех его видах и жанрах).

При этом можно утверждать, что практически все авторы альманаха — это своего рода инопланетяне, апологеты новой веры, утверждающие истины и творящие миры в границах иной реальности — точнее, далеко за ее пределами.

Это трудное чтение, требующее сиюминутных интеллектуальных и духовных усилий, но тем и ценен альманах, тем и уникален среди прочих печатных изданий подобного рода.

В предложенном для чтения материале практически нет излюбленных среднестатистическим читателем заданных истин, ключей

к разгадке — это поле открытого размышления, векторы направленности которого ничем не ограничены. Здесь вы не найдёте авторских резюме или пояснений — привычного интеллектуального «костыля», на который так привыкли опираться представители любой читательской аудитории.

Поэтому нет никаких сомнений в том, что, позиционируя творчество как определённую субкультуру, «Графит» берёт установку на создание духовно-интеллектуального поля взаимодействия с читателем.

В качестве несомненного достоинства журнала хочется отметить его жанровое разнообразие. В отдельных рубриках представлены и литературная критика, и художественная проза, и поэзия, и даже интервью с литературными обзорами. Например, отдельная рубрика журнала № 17 посвящена самарскому поэту Якову Тисленко — это некая уступка постмодерна в пользу классической, традиционной поэзии, но с благородной целью популяризации и возвращения из состояния забвения творчества автора-земляка.

Относительно самостоятельны две рубрики, посвященные итогам конкурса эссе о тольяттинских поэтах и результатам поэтического конкурса «Птица» имени Игоря Царёва. Они, безусловно, выделяются на фоне остального материала, публикуемого в альманахе, своей региональной и стилевой направленностью, но отрадно, как и в случае с Яковом Тисленко, что концепция данного издания допускает некий компромисс по отношению к традиционной поэзии и прозе. Обращает на себя внимание тот факт, что материалы данных рубрик публикуются с абсолютным соблюдением авторских орфографии и пунктуации. В первую очередь речь идёт о рецензиях, и возникает вопрос, не следовало бы в этом пункте усилить редактуру, поскольку стилевые и прочие недочёты несколько снижают высокую планку издания.

Хотелось бы особое внимание уделить таким традиционным и показательным рубрикам, как постмодернистская поэзия и проза. Читателю, не подготовленному к подобного рода литературе, многое из опубликованного может показаться нарочито вызывающим, спорным и даже абсурдным. Действительно, постмодерн в той своей крайне жёсткой, «неудобной» для прочтения форме, которая приветствуется редакторами данного альманаха, напоминает коробку с незаточенными карандашами — там мало изящества и привычной для традиционного читательского уха смысловой очевидности, не говоря уже о фоническом благозвучии.

Тем не менее в произведениях Игоря Караулова, Елены Фроловой, Дмитрия Воробьёва, Анатолия Гаврилова чувствуется влияние тех литературных направлений и стилей, которые насчитывают уже не один десяток лет и определяют облик современного постмодерна: супрематизм, авангард, метапоэзия, дадаизм, сюрреализм и т. д.

Так, весьма любопытно с точки зрения литературоведческого анализа такое явление, как проза Гаврилова, которую скорее можно отнести к промежуточным жанрам — что-то среднее между прозой и поэзией. В ней активно позиционируется абсурдность бытия с характерными для неё регулярно повторяемыми ритуализованными действиями, удачно маскирующими духовное содержание — тот вектор художественной мысли, который принимается далеко не каждым читателем.

В отдельных таких «прозостихах» отчётливо слышны интонации хорошо известных европейских авторов двадцатого столетия: тут и бессмысленный зубрёж родоначальника «театра абсурда» Эжена Ионеско, и «чеховские традиции ожидания», доведённые до своего крайнего воплощения Сэмюэлем Беккетом, и даже «сюрреалистические всхлипы» Андре Бретона и Филиппа Супо:

Художник должен бороться.
Художник не должен бороться.
Художник должен сидеть в тюрьме.
Художник не должен сидеть в тюрьме.
Позор художнику, который боится сидеть в тюрьме.
Позор художнику, который не боится сидеть в тюрьме.
Позор тем, кто сажает художника в тюрьму.
Позор тем, кто не сажает художника в тюрьму.
Должны быть правила игры.
Правил нет, не было и не будет.

На первый взгляд, данный текст является не более чем системой логических умозаключений, построенных по принципу дихотомии: утверждение/отрицание. Возникают сомнения относительно его художественной ценности, однако она присутствует. Вероятно, это присутствие большей частью обусловлено последней фразой, которая явно выбивается из общего ряда, разрушая цепь утверждений/отрицаний: «Правил нет, не было и не будет». Данной фразой устанавливается идея об отсутствии в мире абсолюта и относительности всех понятий, что лишний раз доказывает принадлежность прозы Гаврилова к постмодерну.

Уже неоднократно многими исследователями указывалось, что для эстетики постмодернизма характерны такие черты, как смысловая многослойность, интертекстуальность, эстетизация абсурда, утверждение бессмысленности человеческих усилий в условиях десакрализованного социокультурного пространства, низвержение всяческих ценностей и нарочитое стремление к эпатажу.

Все эти черты в полной мере присутствуют в творчестве практически всех авторов «Графита». К примеру, три автора, объединенные циклом «Волжская Вольница», единодушно приходят к ницшеанским идеям об отсутствии в мире бога, об окончательной утрате ценностных ориентиров, что в конечном итоге приводит к воспеванию смерти и распада, обезличиванию и духовному опустошению всех форм материи, включая земную ипостась человека.

«Давленье резко скакануло, доверья к богу больше нет», «Бог милосердный снова умер, огню предайте его труп» — таково не просто эпатажное, но и в какой-то мере кощунственное обращение Константина Медведовского к своему читателю. Ему вторит Елена Грачёва, уверенная в том, что «добрые мальчики станут спиваться к утру» и «жизнь перемелет к утру их желаний росточки». Как уже было сказано, мысль об утрате подлинных идеалов не нова и со времён Ницше стойко утвердилась в художественной системе ценностей авторов нового поколения. Культурное и духовное самоглумление, нередко вызывающее яростный протест критиков, никак не идёт в разрез с традиционными постмодернистскими установками, хотя нельзя отрицать тот факт, что на фоне тотального деконструктивизма в литературе локально возникают островки «сакрального томления» по утраченному идеалу.

В наибольшей степени эта тенденция ощутима в художественной прозе авторов, вошедших в семнадцатый выпуск альманаха «Графит». Для начала хочется сказать несколько слов о цикле рассказов Аллы Горбуновой «Семь эдельвейсов для моего жениха». С помощью внешних бытовых зарисовок в аллегорической форме раскрываются высшие человеческие истины, ценность которых является вневременной. Каждый рассказ — это «маленькая правда» о нашей жизни в целом и о человеке в частности. Маленькая только потому, что подавляющему большинству людей она не видна и «теряется» на фоне привычных ритуализованных действий и традиционных этических установок. Так, героиням первого рассказа, бабкам-однодневкам, ругающим «невоспитанную» задумчивую девушку, невдомёк, что она «древняя и юная» и «восемьдесят лет назад качала их на руках, как когда-то качала их матерей». Так непреходящие ценности вступают в конфликт с сиюминутными.

Сакральное, незаметно проступающее сквозь бытовое, рутинное — вот как можно было бы назвать ключевой мотив творчества Аллы Горбуновой. Чудаковатый муж, обладающий уникальной способностью «жить в симбиозе с вещами» и находить их в любом месте; муж, страдающий от навязчивой идеи, что у его жены растёт рог, «внутренний» серый человек — всё это следствие тех земных привязок-гирек, которые мешают человеку стать по-настоящему свободным, обрести иные основы своего существования. На фоне этих узкоограниченных миров

история о шаманском путешествии, замыкающая цикл рассказов, кажется абсолютным разгулом ничем не управляемой стихии чувства и разума. Сюжетная и композиционная аморфность повествования лишний раз доказывают условность всего происходящего: истинное надо искать за пределами видимого, очевидного. Вот и здесь сумбурность повествования с хаотическим нагромождением, казалось бы, никак не связанных между собой художественных деталей создаёт особую атмосферу вседозволенности и духовного раскрепощения.

Кажется, все религии мира, особенно буддизм и суффийская мистика, слились воедино, чтобы доказать нетождественность человеческого духа и разума своей земной ипостаси. Все относительно и зыбко, в мире отсутствуют изначально заданные формы, и любой объект окружающего мира неразрывно связан с другим, отрицая дискретность опыта познания и бытования вещей и неделимость социально-онтологического континуума. Именно поэтому лица героев теряют форму, и, выходя из-под земли, они преобразуются из людей в цветы на альпийском лугу: «Эмма стала кровохлёбкой, рыжеволосый парень — пижмой, я — горным васильком».

Но на этом цепь метаморфоз не заканчивается, и в созданной автором мифологической вселенной, допускающей параллельное существование множества миров, персонажи из сакрализованного и структурированного по законам красоты пространства попадают в антимир, становясь тридцатью восемью атомами антивещества. В контексте постмодернистского сознания эта идея может звучать как приговор всему мирозданию, если бы не ключевой образ-символ семи эдельвейсов, которые героиня некогда собирала для своего жениха и которым нашлось место среди антизвёзд антимира. Значит, некий ценностный ориентир для автора и её героини всё же существует, и этим отчасти восстанавливает утраченную целостность мироздания.

Также любопытным показался рассказ Андрея Князева «За поворотом», в котором своеобразно переосмыслен художественный опыт Достоевского — создателя «Белых ночей». Герой Князева — мечтатель, чьи мечтания доведены до грани иллюзорности, возникая на стыке сна и яви. Все случившееся с главным героем — заведомый вымысел, имеющий лишь одну привязку к реальности — непреодолимое стремление фантазёра воплотить свою мечту в жизнь. Его прекрасная незнакомка отдельными чертами напоминает Даму Блока, скорее призрачную, чем материальную. Эту атмосферу «великого ожидания» в условно заданных художественном времени и пространстве автор великолепно передаёт с помощью «возвышенных», нетривиальных метафор: «душная ночь ударила ему в голову как грузовой поезд и потащила куда-то верх по лестнице и дальше влево по коридору — как медленный поезд тащит, подминая под себя упавшую на рельсы ветку…».

Герой-поэт пребывает в состоянии мучительного поиска идеала. отыскивая своего «кармического близнеца». Подобный поиск идеала, но уже космического масштаба, наблюдается и в рассказе Дениса Липатова «Наследники Шамбалы». Написанный в жанре социально-мистического фэнтези, рассказ отвечает всем основополагающим правилам постмодернистской этики и эстетики: в нарочито-игровом пространстве, где бесшовным соединением связаны бытовое и сакральное, реальное и вымышленное, происходят удивительные метаморфозы, и два кротких китайца, Гена и Боря, оказываются тибетскими принцами в изгнании. Когда-то они были сиамскими близнецами, но после операции пошли друг на друга войной. Их нынешнее бедственное положение стало следствием того сурового проклятия, которому они подверглись, нарушив законы «прекрасной Шамбалы» — идеального и возвышенного мира.

Нет ли в этом сюжете намёка на традиционные для мировой литературы мотивы изгнания из Рая — суровой кары за несовершенство человеческой природы?

Не исключено, что на автора повлиял Мильтон и другие представители барочной литературы. В то же время здесь есть отсыл и к более поздним источникам: Гессе с его романами «Сидхартха», «Паломничество в страну Востока», всевозможные восточные сказания и легенды и, безусловно, «Махабхарата» и «Рамаяна» — два краеугольных камня индийского эпоса.

Завершая обзор очередного номера альманаха «Графит», отметим, что все представленные в нём материалы, даже интервью с поэтом Дмитрием Воробьёвым, отмечены особой печатью инаковости, ярко выраженной самобытности и некой остранённости. Если залпом читать всё подряд — рискуешь улететь на Луну или на какую-то другую планету.

В любом случае редакторам удалось создать, выражаясь строкой из стихотворения Сергея Сумина, «новое пространство невыносимой красоты». Как нам кажется, в строке есть указание и на элитарную направленность журнала, и на его новаторство в плане организации художественного материала, и на дальнейшие перспективы в плане того влияния, которое данное издание может оказать на развитие литературы в целом.

Поэтическая Казань: будущее в объективе

Рецензия на сборник стихотворений «Казанский объектив — 2019», вып. 2 (Казань, 2019)

Первое чувство, возникающее у придирчивого критика, когда к нему в руки попадает коллективный сборник стихов, — недоверие и даже отчасти литературная брезгливость. Дескать, что хорошего может вырасти на «братской могиле» поэзии, где индивидуального авторского голоса на фоне общей усреднённости и одинаковости услышать невозможно?

Сборник «Казанский объектив», уже второй раз выходящий в свет после четырёхлетнего перерыва, доказывает ошибочность подобной установки, радуя читателя стабильно высоким уровнем представленных в нём авторов.

Посчастливилось и мне окунуться в такую разную, но неизменно привлекательную своей художественной яркостью и стилистической пестротой литературную жизнь Казани.

Составитель сборника Эдуард Учаров главной своей целью видит создание «мгновенного поэтического фотоснимка» города, хотя мне кажется, что объектив, заснявший живую современную поэзию, наделён одним волшебным свойством. Он снимает не только настоящее, но и культурное будущее Татарстана — то, каким оно будет, по крайней мере, спустя лет 15–20. Тем более что многим из представленных в книге авторов нет ещё и тридцати — и значит, их литературная карьера только начинается.

В целом поэты, чьи стихи оказались в данном сборнике, очень разные: не только по возрастному или социальному критерию, но и по стилистике, особенностям художественного мировоззрения, тематическим предпочтениям. По словам редактора сборника Галины Булатовой, были отобраны стихи наиболее характерных авторов — от талантливой одиннадцатиклассницы до 83-летнего основателя казанского поэтического андеграундного сообщества Хлебникова «ПоСоХ» Лоренса Блинова.

Каждый автор обладает своим уникальным голосом и поэтической манерой, но всё же есть нечто, объединяющее их всех и превращающее коллективный сборник в целостное произведение с определённой идеей и художественным замыслом.

Композиция книги такова, что любое стихотворение воспринимается не обособленно от остальных, а как отдельная составляющая полилога — непрерывного разговора на философские темы. Чаще всего речь идёт о человеке и его месте в жизни, о мирском и сакральном, о тех

глубинных личностных переживаниях, без которых ни творец, ни просто обыватель существовать не могут.

Спасибо составителям этой книги — за тщательный и кропотливый отбор материала, благодаря чему и был достигнут подобный эффект. В итоге читатель получил возможность познакомиться с творчеством интересных авторов, в той или иной мере близких друг другу по степени самобытности и поэтического дарования.

Приятно отметить, что каждый упомянутый в книге поэт уже оставил свой ощутимый след в литературе — в виде почётных званий, наград или публикаций в «толстых журналах».

Некоторые имена (такие как Алексей Остудин, Денис Осокин, Рустем Сабиров) уже достаточно хорошо известны любителям поэтического слова. Но нельзя не отметить, что голоса молодых, начинающих поэтов звучат на этом фоне не менее ярко и отчётливо. К какому бы поколению ни принадлежал автор данного сборника, его стихи воспринимаются свежо и современно. Во всех произведениях слышны скоростные ритмы современного мегаполиса, а сквозь них тем не менее проступает национальный колорит региона, принадлежность к которому является предметом гордости и счастья каждого поэта.

Всех авторов отличает достаточно хорошее владение техническим инструментарием современной постмодернистской поэзии. Тем не менее поэтический материал можно разбить на отдельные группы, взяв за основу классификации тот или иной художественный метод. В частности, здесь найдётся место для представителей метапоэзии (особенно для поэтов-метаурбанистов), для любителей комбинаторности и словесной игры, даже для авторов, работающих на стыке классики и ультрасовременных литературных направлений.

К первой, метапоэтической, группе можно отнести стихи Зарины Бикмуллиной, Эдуарда Учарова, Филиппа Пираева, Леонида Хотинка, Артёма Султанова. Их творчеству присущи такие черты, как масштабность, эпичность, подлинное величие замысла, мастерски облекаемое в форму языковой игры. Остаётся только удивляться способности поэтов бесшовно, футуристически сращивать реалии современности и глубокой древности, фактического и мифологического знания о мире. Например, весьма порадовал в этом плане синкретичный образ грейдера-скарабея из стихотворения Филиппа Пираева. Справедливости ради отметим, что наибольшей спрессованности и ёмкости мысли, на наш взгляд, автор достиг в первых трёх строфах, которые мы и приведём здесь:

Укатит грейдер-скарабей
комки обугленного марта —
и вздрогнет порт, зубря, как мантру,
часы отправки кораблей.

Пойдёт могучая вода,
разгонят кровь лесные корни.
И грёзы гулкой колокольни
помчатся чайками туда,
где кто-то с пристани сойдёт
в своё стрекочущее детство,
чтоб, словно в зеркало, вглядеться
в цедящий душу небосвод.

Образы мантры, скарабея, могучей воды, лесных корней, причудливо соединённые авторским замыслом, превращают поэзию в настоящее мифотворчество, где сквозь реалии быта проступает подлинно сакральное.

Наиболее ярким и знаковым для данного сборника нам показалось стихотворение Леонида Хотинка, где речь идёт о современной Казани, в которой автор пытается найти следы Священной Римской Империи. Эта цивилизация, известная своими развращёнными нравами, тем не менее была объектом внимания целой плеяды поэтов. В частности, Тютчев и Мандельштам обращались в своём творчестве к Риму, видя в нём черты подлинно прекрасного образа, наделённого духовным содержанием, являющегося аналогом золотого века и средоточием культурного знания.

Здесь же, как нам кажется, имеет место быть имперское местополагание себя в географическом пространстве, заносчивость от осознания своей причастности столице мира. И вроде бы и отрицает автор даже само существование Казани как столицы, но при этом отрицание является обратной стороной гордости и отчасти разочарованности реалиями современности:

Несуществованье дарит нам ряд преимуществ.
Можно гулять без надежды, в гости зайти к полутени,
Вдруг полюбить, разлюбить, переврать остановки и даты,
Можно писать без опаски стать поклоненья предметом,
Презентовать в «Эбиволи» нечто беспечное, благо —
Есть Т. Забегина. Хоть и нет Мецената в Казани.

Обращает на себя внимание и выбранный автором поэтический размер, приближенный к древнегреческому гекзаметру.

Отдельно в рамках разговора о поэтическом метаурбанизме хочется сказать о творчестве молодой, очень талантливой поэтессы Зарины Бикмуллиной. Интересна обрывистость и в то же время протяжённость её художественных образов, в которых модернизм переплетается с эпосом и генетической принадлежностью:

Сварен в котле, в ядовитой пене
Сон Убырлы Карчык.
Девочка дремлет на тёплых коленях,
Мамины руки, ночник.

Девочка спит, чтобы видеть чудо;
Я не могу заснуть.
В городе псевдолговечные груды
Плиты вдавили в грудь.

Город чужой обнажает зубы,
Сжатые в этажи.
Сказкам нет места в железных трубах,
Нежити здесь не жить.

Кажущийся нарратив последней строфы незаметно трансформируется в развёрнутое олицетворение-метафору, обретающую видимость и плоть благодаря звукописи: «город чужой обнажает зубы, сжатые в этажи».

В целом монументализм художественной картины, нарисованной Бикмуллиной, заставляет по ассоциации вспомнить прозу Чингиза Айтматова — его повесть «Белый пароход». С таким же драматизмом мир ребёнка разбивается о жестокие реалии быта. И хотелось бы верить в счастливый конец, но «сказкам нет места в железных трубах».

Десакрализация социокультурного пространства, в котором обретает себя современный человек, — пожалуй, одна из главных проблем, волнующих авторов данной книги. Чаще всего она порождает настроение постмодернистской обречённости. Но иногда поэт пытается противопоставить тотальной безысходности нечто альтернативное — либо это стремление уйти в аллегорию, как у Николая Артюшкина в стихотворении «Страшилка», либо это своеобразная форма поэтического стёба, как у Дениса Осокина, либо нарочитый отказ от ложных ценностей и обращение к духовному опыту прошлого.

Так в стилистику постмодернистической игры прячет свою ностальгию по детству и юности Эдуард Учаров:

Как искренне мучительна, легка,
растёт во мне счастливая нога,
что всё ещё ходить не разучилась
по Тельмана, под тётиным столом,
по облакам, по звёздам, по оврагам,
в дырявой боте, хлюпающей Волгой…

Кто-то, подобно Глебу Михалёву, смиренно принимает неизбежность трагедии, кроящейся в самом человеческом существовании. И подобная позиция, облачённая в предельно краткую, но ёмкую форму стиха, вызывает невольное уважение:

кто-то умирает от любви
кто-то умирает без любви

как бы это взять и разделить
чтоб не умирать а просто жить?

это словно ноль и единица
это словно жизнь и пустота

и не получается делиться
я уже и пробовать устал

Отдельная, относительно небольшая, группа поэтов, вошедших в данную книгу, продемонстрировала своё увлечение формой, чистой языковой игрой на уровне комбинации слогов и слов. Такова поэзия Вадима Гершанова — автора многочисленных анаграмм, омограмм и палиндромов. Вот один из примеров такой словесной игры, который мы взяли из книги:

В беседе — монстр. Ахинея в ночи тает.
В бесе демон страхи неявно читает.
В бесе — демон, страх и мера.
В беседе монстра — химера…

Жизнеспособность подобного направления вызывает некоторые сомнения, но не признать, что автор достиг определённого уровня мастерства в данной нише, мы не можем.

А вот экспериментальное стихотворение Галины Булатовой — яркий пример того, как можно, оставаясь в границах языковой игры, наполнить текст особым концептуальным смыслом, даже придать ему определённую внутреннюю логику. Для наглядности и простоты разбора мы приведём текст стихотворения целиком:

выставляют окно
выставляют на свет
выставляют на вид
выставляют на смех

выставляют часы
выставляют счета
выставляют на торг
выставляют спроста

выставляют в сети
выставляют не тем
выставляют за дверь
выставляют совсем

Казалось бы — что особенного в этом тексте, наполненном повторами одного и того же слова? А особенность в том, что каждое контекстуальное употребление данного слова рождает новые значения, которых на поверку оказывается даже больше, чем в традиционных толковых словарях. И за всей этой пестротой угадывается некий смысл, реалии современной эпохи.

Итак, перечислим эти значения:

1. «выставлять окно» — вынимать что-либо вставленное;

2. «выставлять на свет» — ставить наружу, за пределы чего-либо;

3. «выставлять на вид» — держать на виду, на всеобщем обозрении;

4. «выставлять на смех» — подвергать прилюдному позору;

5. «выставлять часы» — ставить стрелку на часах, чтобы были правильные временные показатели;

6. «выставлять счета» — предъявлять счета на оплату;

7. «выставлять на торг» — продавать с аукциона;

8. «выставлять спроста» — от чего-либо избавляться по излишней простоте, доверчивости;

9. «выставлять в сети» — внутри данного сочетания невольно сталкиваются значения слова «сеть» (рыбацкая сеть и интернет-сеть). Но рыбацкие сети обычно ставят, а здесь выставляют в сети какую-либо информацию (попросту говоря, «постят» её);

10. «выставлять не тем» — здесь поле значений может быть достаточно велико и определяется языковой сочетаемостью слова — выставлять не тем местом, не тем людям, не той стороной и т. д.;

11. «выставлять за дверь» — выгонять;

12. «выставлять совсем» — изымать из обращения, уничтожать, ставить на чём-то крест и т. д.

Парадокс в том, что, сталкивая эти абсолютно разные значения, автор создает единое логико-ассоциативное поле с мощным фоновым подтекстом: наличие приставки «вы» рождает на каком-то подсознательном уровне мысль об изъятии чего-то откуда-то, об утрате чего-то важного — в конечном итоге о лишении бездушной формы духовного

содержания («выставляют совсем»). В этом плане Галина Булатова может соперничать только с Луи Арагоном, который многократным повтором французского слова «ревность» создал мощнейшее энергетическое поле этой самой ревности.

В итоге подобный художественный минимализм работает на авторский замысел в большей степени, чем иные словесные нагромождения. Это один из тех случаев, когда неважны рифмы, ритм, образный ряд или некая сюжетная линия — важным остаётся только семантический фон, созданный разными значениями глагола «выставлять».

Завершая обзор авторов данного сборника, отметим тех, кто, на наш взгляд, работает преимущественно в классической манере, хотя и допускает синтез разных направлений. Это Альбина Абсалямова, Елена Бурундуковская, Алина Иванова, Наиль Ишмухаметов, Марина Мухаметзянова, Алексей Саломатин и т. д.

В стихах Альбины Абсалямовой внешняя простота и непринуждённость повествования обогащается наличием слов-маячков, создающих дополнительный смысловой фон:

…и смоет всё с лица земли.
всё станет волжской пеной.
где рыбины и корабли
живут в речной вселенной —
туда, где волжская волна,
и где не будет тверди,
ни берегов, ни дна, ни сна,
...ни настоящей смерти.

Ключевые образы волны, реки, пены и рыб дают мощный отсыл и к Девкалионову потопу, и к древнейшей мифологии, где вода является первоосновой всего сущего, первоэлементом бытия, с которого всё начинается и которым всё заканчивается. Потому и нет «ни дна, ни сна, ни настоящей смерти», что вода — вечно живая, вечно обновляющаяся субстанция — по сути, символ самой жизни. Лишь одна конкретная деталь — волжская пена — указывает на географическую привязку лирической героини к определённому месту. Но эта деталь необходима как элемент самоопределения в рамках мифологического пространства, созданного автором.

Подобный синтез можно наблюдать и в стихах Елены Бурундуковской. Традиционная тема возвращения в детство воспринимается не совсем под привычным углом зрения благодаря ярким, незаезженным метафорам:

Разогнув пресловутые скрепы,
Потаённые тропы отрыв,
Залежалого времени слепок,
От себя отправляюсь в отрыв.
<...>
Где в стеснительной лестничной клетке
Кровотока замедленный ритм,
Где седая старуха-соседка
Мне «матурым кызым» говорит…

И опять обращает на себя внимание неизменная привязка к конкретному этносу и конкретному региону *(«Где седая старуха-соседка / Мне „матурым кызым“ говорит…»)*. Эта национальная черта подкупает, делает сборник этнически узнаваемым, а его авторов — культурно и духовно самоопределившимися.

Стихи Алины Ивановой можно отнести к пейзажной лирике, Наиля Ишмухаметова — к философской. Марина Мухаметзянова о самой себе пишет как об авторе-исполнителе, что вполне оправдано — её простые лирические стихи просто берут за душу:

Пророчество свершилось — всё проходит.
Мельчаю духом — злюсь по мелочам.
Не обо мне, а о своей свободе
В углу гитара плачет по ночам.

А вот в стихотворении Алексея Саломатина даже можно усмотреть некоторые метачерты, если воспринять символически образ мальчика у станка.

Несмотря на то, что в рамках данной рецензии мы не смогли подробно поговорить о каждом из авторов — безусловно, каждый этого заслуживает. Нет сомнений в том, что сборник будет популярен и востребован — не только среди читающей публики Татарстана, но и в других культурных регионах.

А главное — меня не оставляет ощущение, что, почитав этот сборник, я увидела поэтическое будущее Казани в объективе.

Что ж — как говорится, в добрый путь.

Пункт назначения — строка

Паровозъ: Поэтический альманах-навигатор (№ 11) / Сост. С. В. Василенко, Ю. П. Касянич, В. Н. Мисюк, В. И. Стрелец. — М.: Союз российских писателей, 2021. — 400 с.

Что произойдет, если в одном купе, в одном вагоне и даже в одном поезде соберутся близкие по духу люди, наделенные поэтическим даром? А получится не только настоящий праздник слова, но и целая антология современной поэзии.

Члены Союза российских писателей, решившие «пустить по рельсам» многочисленные составы поэтического альманаха-навигатора, предпочли современное название — «Поезд» — заменить архаическим — «Паровозъ». В пояснительной записке к изданию читаем: «*„Паровоз“ в просторах российской словесности — метафора…*» Думаю, эта мысль и послужила отправным пунктом в создании такой необычной поэтической серии. Паровозъ, «живая метафора строки», где слова-вагоны складываются в бесконечные ленты фраз, неуклонно бежит вперед еще со времен Пушкина и Тютчева, Цветаевой и Мандельштама. Но вот добежал он до наших дней — и превратился в удивительную книгу, с новыми историями и новыми именами.

Отношение к общим сборникам у строгих ценителей литературы и даже читателей нередко бывает предвзятым и даже отчасти негативным — братская могила для авторов. Но здесь совсем иной случай. Светлана Василенко, главный идейный вдохновитель проекта, и вся ее дружная и творческая команда создали настоящую поэтическую географию, где каждый новый выпуск альманаха превращается для читателя в увлекательное путешествие по разным городам и странам. Одиннадцатый выпуск альманаха — балтийский — везет нас сразу по нескольким маршрутам: Санкт-Петербург — Калининград, Латвия — Литва — Эстония, Финляндия — Норвегия, Дания — Швеция, Германия. Калейдоскоп картин, событий и стихов захватывает с самого начала пути. А разве может быть иначе, если в вагонах едут удивительные пассажиры, и у каждого с собой — целый багаж жизненных впечатлений? В этом багаже с легкостью умещается целая жизнь, потому что каждое впечатление становится емкой поэтической строкой. И вот уже читатель, как шкодливый школьник, не может удержаться и вспрыгивает на подножку уходящего поезда, а потом, умудрившись пробраться внутрь, идет по вагонам и с любопытством заглядывает в каждый. Здесь и российские вагоны, следующие по маршруту Санкт-Петербург — Калининград, и вагоны международного класса, и даже рестораны на колесах.

Различные регионы и направления движения с легкостью уживаются в пределах одного состава — так же, как стихи всех мастей и калибров, от верлибра до силлабо-тоники, прекрасно сосуществуют в едином творческом пространстве.

Здесь, как в метареалистическом романе Андрея Таврова «Снигирь», слышен хор «детских» (своей чистотой) голосов. И не улавливаешь ни одной фальшивой ноты — настолько стройным и слаженным кажется это пение. Но все же даже в самом гармоничном хоре, если вслушаться очень внимательно, отдельные голоса звучат громче и ярче, и в конечном счете ориентируешься именно на них — они задают тон всему оркестру.

Таким «звонким» голосом наделена самая первая пассажирка состава № 11 — едущая в одном из самых «музыкальных» вагонов направления Санкт-Петербург — Калининград Ольга Аникина. Подборка ее стихов с философским названием «Незавершенный портрет» заставляет читателя «нырнуть» в другое измерение, где обретается навык зоркого зрения и обнажается неявная, потенциальная сторона объектов и предметов. Только истинный поэт способен увидеть «душу птицы» в обычном целлофановом пакете («*Шевелится в траве пакет. Потом взлетает. И душу птицы он приобретает нетленную…*») и сравнить женщину с потайной дверью:

Дворовый закуток, разломанный на две
неравных части отсветом неярким.
Там женщина стоит, похожая на дверь,
и дерево над ней, похожее на арку…

Возможно, таинственная арка — это портал в другое измерение. Например, в далекий немецкий Кенигсберг, еще не ставший русским Калининградом. Мистическое путешествие по старинным улочкам, где стоят причудливые ратуши и королевские башни с христианскими шпилями, мы совершаем вместе с поэтом и сказочником Борисом Бартфельдом. Тем, кто попадет в его город, «полный тайн и волшебства», уже никогда не забыть «ре-минорную фугу» старого органа и музыку самой истории, «*в клочья порванной рваным ритмов стихов*».

И вновь, возвращаясь из балтийской сказки в реальность, мы переключаемся на новые, очень свежо и в то же время лирично звучащие ритмы Санкт-Петербурга. Вот мастер философского верлибра, Дмитрий Григорьев, подхватывает начатую Ольгой Аникиной историю полиэтиленового пакета, превращая незатейливый предмет в развернутую метафору человеческой жизни:

Собирать собственные ошибки
в полиэтиленовый мешок из супермаркета,
таскаться с этим мешком по городу
и выбросить его в мусорный бак в подворотне,
думая, что уничтожил их
навсегда.

А вот его талантливый тезка, Дмитрий Легеза, скептическим взглядом Булгакова смотрит на современный город, в котором, на фоне страшных оргий математиков, раскрываются не менее страшные тайны о том, что происходит с менеджерами среднего звена и куда пойдет российский газ:

Наши трубы пойдут в глубины земли,
Они уже идут в глубины земли,
То, что взято из самых глубин,
возвратится под землю.
С той стороны обещали помочь.
С той стороны обещали,
Что в ответ на поставку голубого топлива
Всем российским чиновникам
Облегчат посмертные муки.

Тем явственнее на фоне жестких городских ритмов проступает трепетная самоуглубленность Галины Илюхиной, чья суггестивная лирика в традициях серебряного века обращена к потаенным глубинам сознания и самым сокровенным человеческим чувствам. Иногда в звучании строк, вполне современных, становятся слышны отголоски великих предшественников, точнее, предшественниц: Ахматовой, Цветаевой и даже Беллы Ахмадулиной:

не надо мне о смысле и резоне
все декаданс
внутри меня ореховая соня
впадает в транс
<…>
она зверек вселенского сиротства
любовь и смерть
мне ей в зрачки по праву первородства
смотреть смотреть

В следующем вагоне, тоже идущем по маршруту Санкт-Петербург — Калининград, едут «поэтически созвучные» своим землякам талантливые пассажиры. Но на фоне этого созвучия рождается поэтический диалог.

Например, Юлия Медведева, коренная ленинградка, в чем-то вторит Галине Илюхиной, а в чем-то и полемизирует с ней. Глубине самопогружения здесь противопоставляется мелкотемье, где лирическая героиня чувствует себя вполне комфортно и даже может плескаться «навзрыд»:

Это мое мелкотемье — берег, залив,
вот я опять мягкотело бреду в заплыв
довольно нелепый — руками касаясь дна,
песочные скрепы дарит неглубина.

Удивительно отчетливо (и местами даже громко) звучит тихий голос уроженки Петербурга Екатерины Полянской. Она, как добрый дух родного города, тщательно оберегает его от «*трескучей фразы на злобу дня, / Виршей холопских, бешеных тиражей*», от восторженных и тут же гадящих («ибо естество») туристов. Ее подлинный мир похож на таинственный лес, полный серебряных единорогов и дрожащих воздушных мостов. Далеко не каждому дано туда войти:

Я прошу тебя: никогда,
Никогда не входи в мой лес —
Там в озерах темна вода,
И на каждом стволе — надрез.
<…>
Потому что — такой расклад.
Потому что — ничья вина.
Потому что тяжел приклад,
И рука твоя — неверна.

А по мере продвижения «в глубь» состава все чаще попадаются международные вагоны, все явственнее в хоре голосов проступает акцент — эстонский, латышский, литовский. Но от этого смысл звучащих фраз не становится менее понятным. Дмитрий Веллер, рожденный в Вильнюсе, пишет о Выхине, где «несвобода и страхи», ныне живущий в Таллине Михаил Гофайзен по-прежнему продолжает писать о Москве, а житель Риги Михаил Гуданец абсолютно по-русски беседует со своим читателем на философские темы. И как же близка российскому читателю становится Норвегия благодаря стихам Валентина и Алёны Емелиных.

А впереди еще очень много приятных встреч: с живущей в Тарту, но родившейся в Уссурийске Людмилой Логиновой (Казарян), бывшим

редактором международного журнала «Крещатик» Борисом Марковским, рожденным в Риге поэтом, культуртрегером, организатором поэтической площадки «Stihi.lv» Евгением Орловым, живущей «между Литвой и Россией» Еленой Фельдман.

Неудивительно, что результатом таких встреч становятся дружеские посиделки в вагоне-ресторане, где звучат остроумные пародии Стеллы Астровой, метаквадропоэзы Сергея Воробьева, веселые и немного лирические зарисовки Владимира Ореховского, литературные частушки Светланы Семеновой.

А затем, пройдя сквозь катарсис почтового вагона, где голоса поэтов разных стран переливаются в прекрасную русскую речь переводов, читатель на какое-то время становится ребенком — чистым, непосредственным и по-настоящему счастливым. В этом ему помогают пассажиры детского вагона — пишущие для детей поэты Регина Маскаева, Владимир Новиков, Евгения Рузина, Елена Томилина.

Казалось бы, путь завершен, но, только пройдя его от начала и до конца, читатель сможет понять, что никакого конца нет и быть не может, потому что волшебный состав № 11, как и все прочие составы, всегда идет по внештатному расписанию, не зависящему ни от направления движения, ни от политической ситуации в стране, ни от каких-либо внешних ограничений.

Ибо пункт назначения всегда один — строка, поэзия, творчество.

ВСМАТРИВАЯСЬ В ДЕТАЛИ

ЭССЕ И КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Метаурбанизм в современной поэзии
(Михаил Дынкин, Алексей Ахматов, Роман Смирнов)

Поэзия, как и всё современное культурное пространство, подобна океану — настолько она бездонна и безгранична. Иной раз в ней трудно ориентироваться, но именно поэтому особенно хочется побыть тем «удачливым рыбаком», которому в сети попала не плотва, а действительно крупная рыба.

Возникает естественный вопрос: а где же эта рыба водится? И логика, какой бы парадоксальной она ни показалась на первый взгляд, подсказывает, что искомый объект следует искать в дебрях современного мегаполиса. Сознание современного человека, отравленного цивилизацией, но стремящегося хоть как-то примириться с ней, обнаружить в ней нравственные точки опоры — вот тот духовный и мировоззренческий базис, из которого вырастает творчество трёх авторов, о которых пойдёт речь. Это поэты-урбанисты Михаил Дынкин, Алексей Ахматов и Роман Смирнов.

Понятие **урбанизм** знакомо читателю ещё со времен Диккенса и Теккерея. Значение его вполне прозрачно. Но в нынешнюю эпоху обличие «города», того мифологизируемого пространства, которое становится главным объектом художественной мысли автора, ощутимо изменилось.

Д. С. Герман, анализируя лирику Маяковского и одного из ярких представителей рок-поэзии А. Васильева (группа «Сплин»), вводит термин **«антропоморфический урбанизм»**. В частности, говорит о том, что со времён Маяковского «*появляется особый способ репрезентации городского пространства лирическим сознанием, при котором город предстаёт как совокупность наделённых человеческими качествами реалий*». В качестве примеров автор приводит метафоры из стихов Васильева и Маяковского: «автомобиль подкрасил губы», «в небе горит порнозвезда», «молчит сигарета» и т. д.

Мы пойдем вбок от этой мысли и введем ещё одно понятие — «**метаурбанизм**», которое кажется нам точноприложимым к некоторым современным авторам, поскольку частица «мета» подчёркивает ментальную составляющую образа современного постмодернистического города, который весь уходит в лирическое «я» героя, является его проекцией и одной из форм метафизического бытования самого автора в окружающем мире.

Европейской и русской литературной традиции хорошо знаком образ города-левиафана, города-монстра, чуждого и враждебного человеку. А вот город-друг, микро- и макрокосм, на который накинута сеть

морально-этических координат его создателя, обсуждается реже, хотя его весьма отчётливые «следы» видны, например, в поэзии Бродского.

Город настолько «срастается» с человеком, что граница между ними исчезает: город растворяется в авторе, автор — в городском пространстве. Причём совсем не обязательно в мегаполисе — иногда это маленький провинциальный городок, история которого не менее интересна с точки зрения репрезентации картины мира.

Именно такой, в высшей степени сакрализованный и ментальный урбанизм представлен в творчестве Михаила Дынкина, Алексея Ахматова и Романа Смирнова. Этих авторов, имеющих свой художественный стиль и голос, объединяет одно — стремление обрести в пространстве современного города не только себя, но и в целом смысл человеческого существования, найти те важные и значимые для каждого ценности, которые либо были когда-то утрачены, либо ещё не были обретены.

Концептуально авторов сближает стремление мифологизировать окружающее их «урбанистическое пространство», «бесшовно соединить» бытовое и космическое — то есть показать, как одно проявляется в другом. Город становится универсумом, в котором первоначальной точкой отсчёта является сам герой, пытливо ищущий ответы на многие вопросы, нередко находящий их не только в самом городе, но и далеко за его пределами. Поэтому каждая городская реалия обращается в своеобразную метку-указатель на что-то большее, скрытое за пределами видимости, но заключающее в себе то сообщение, которое должно быть «считано».

И между тем у каждого город свой — со своей историей и отличительными чертами. Город Михаила Дынкина уходит корнями в древнюю мифологию, в многовековую европейскую культуру, которая растворяется в современном мегаполисе, или даже творит новый мегаполис, зеркально отражающий/преображающий видимую оболочку предметов. И это всегда некая вертикаль, «ось», на которой, как на мировом древе, располагаются срединный, человеческий, мир, мир высший (тот, что «над») и мир низший (тот, что «под» — подземный и даже нередко подводный). Отсюда возникают и соответствующие точки пространственной ориентации:

Вот я иду, а где-то ты идёшь,
как ранний Бродский или поздний дождь,
к облупленной скамейке, на которой
горазд старик, похожий на шута,
втолковывать, что всё есть суета.
А мы как будто слушаем и тонем
в сосудах сообщающихся ям,

воздушных, с воробьями по краям.
Я — духовидец, ты — канатоходец.
Там, наверху, живёт смешной народец,
переводящий с дактиля на ямб
любую (представляешь?)
чепуху.
Никто не знает, что там наверху.

По-мандельштамовски крупно, яркими мазками Дынкин рисует город-апокалипсис, где вековые ценности разбиваются о края десакрализованного быта, в котором всё же иногда угадываются черты утраченного «горнего» мира:

берут за жабры скорость лихачи
плавучими садами алычи
стыдливая прикрыта перспектива
дворцы струятся, анаконда под
городовым колеблется, но порт
незыблем на закате нарратива

И всё же при всей этой масштабности наблюдается нечто, сближающее художественный мир Дынкина с городским пространством Алексея Ахматова и Романа Смирнова, чья поэзия кажется более камерной, детальной, «мелкотемной». В частности, это наличие фоновых образов-маячков — сигналов авторской мысли.

Например, скамейка, на которой сидит «старик, похожий на шута», — это, в сущности, аналог «колодца» Харуки Мураками — мечта, где герой предаётся самосозерцанию.

Подобными «образами-маячками» изобилует поэзия Романа Смирнова — уже упомянутая скамейка преображается в «лавочку». Этот образ проявляется во многих строках наряду с вай-фаем, февралём или электричкой. Поскольку лирический герой Смирнова всегда в движении — он, вопреки совету Бродского, не боится выйти из дома и наблюдать, запоминать детали. Он не боится овеществлять живое и одухотворять вещи и предметы, и всё попадает в поле его непосредственного внимания. По его собственным словам, у него всему есть судьба, любой вещи и явлению в тексте. Если лирический герой Дынкина нередко кажется умудрённым жизнью старцем, взирающим откуда-то сверху на грешное человечество, то герой Романа Смирнова — юнец с широко распахнутыми глазами. Это герой постоянно размышляющий, рефлексирующий по поводу своего места в жизни, истории, культуре. В его поэтическом городе как минимум два лирических персонажа — это сам

автор и его идеальная проекция, обращённая в будущее. Эти двое постоянно сталкиваются друг с другом, порождая у их создателя чувство когнитивного диссонанса. Но путь героя продолжается — и с пытливостью корреспондента или фоторепортера он изучает мир, каждодневно делая заметки на полях памяти, вписывая себя в его летопись и одновременно создавая собственную биографию:

Дымится сигарета, пьётся чай.
Обыденность бери да изучай.
То муха, то комар пространство трут,
и наперегонки к утру умрут.
Откинешься на кресле: потолок
паук арендовал под уголок,
и молится иконе всех святых,
тих;
как страшен телевизор для гостей
без звука на канале новостей;
затёкшая нога; сквозняк; июль;
пельмени водянистые солью ль?
Задуматься ещё о чём-нибудь
помимо ста положенных на грудь,
сподобишься, но честно говоря —
всё зря…
и форточка открыта словно рот,
а может быть совсем наоборот.

Кажущаяся безнадёжность картины обманчива. На самом деле, автор, по-конфуциански превращая любую бытовую подробность в наделенное значением действие, создаёт хронику одного дня — и читатель понимает, что и этот скучный день несёт в себе нечто, что необходимо сохранить в памяти.

Но лирический герой Смирнова не сосредоточен на самом себе — ему интересно в подробностях и деталях изучать судьбу простого человека, поскольку ей тоже суждено стать частью истории города. Так возникает образ «пожилой поэтессы», клюкой отстукивающей время, или близкий ему образ эмигрантки, которая «молится кофейнику», или угрюмые лица строителей-таджиков, а на их фоне светлый образ мальчика с футляром.

Подобная наблюдательность и стремление зафиксировать в своей памяти, запомнить детали быта характерна и для творчества Алексея Ахматова. Его город становится своеобразным «театром» людей и вещей — любое даже самое, казалось бы, незначительное событие, обретает

особый смысл на фоне городской жизни. Так черты «пожилой поэтессы» Романа Смирнова угадываются в облике ахматовской бабы Лизы:

Вышла вечером во дворик баба Лиза
Отдохнуть маленько от домашних дел.
Только булочку достала голубям, как вибровызов
В расписной её авоське зазудел.
Аккуратно донеся трубу до уха,
Баба Лиза говорит, вникая в суть:
«Яйца красить будем завтра, шелуху неси от лука,
И про импортные дрожжи не забудь.
В остальном, наверно, к пасхе я готова,
А куда, скажи, Семёныч наш исчез?
Я vkontakt ему писала — результата никакого,
Ты пошли ему, Петровна, „SMS“».

Образ бабульки с авоськой, кормящей голубей и одновременно болтающей по телефону с такой же престарелой подругой, комичен. Но не только. Он ещё и символичен, поскольку демонстрирует, как реалии современности вписываются в прошлую эпоху, как они с ней сосуществуют. В этом ключе и бабулька, и авоська кажутся какими-то культурными константами, а телефон, соцсети и смс — вариативными атрибутами времени.

С Романом Смирновым Алексея Ахматова сближает ещё и та особенность, что его город — это мир одухотворённых вещей, на которые проецируется внутреннее состояние лирического героя. Так в одном из стихотворений день, проведённый без электричества, описан автором как возврат к чистоте и первозданности мира, когда телевизор «остывает, как труп, но при этом смердеть перестал», когда «сдохло радио» и «сел мобильник, как в камеру вор».

А главное — герой Ахматова открыт миру и тщательно его изучает, как бы пробует на ощупь, определяет границы пространства и расположение в нём предметов:

Хорошо войти в метель
Не спеша, почти на ощупь.
Справа еле видно ель,
Слева ствол берёзы тощей.
Выйду снежною порой
Из натопленного дома —
Клубы пара, как в парной —
Бархатная глаукома.

Герой живёт в реальной системе координат, но при этом пропускает мир сквозь призму своих ощущений, о чём говорят сигнальные слова-указатели «наощупь», «еле видно ель», «бархатная глаукома» и т. д.

Выявление очевидного сходства трёх указанных авторов на концептуальном уровне отнюдь не отменяет тех различий, которые можно наблюдать в их языке и стиле.

Художественный монументализм Дынкина, полновесность его слога и богатство художественных средств ассоциируются с картинами Босха и Сальвадора Дали — это яркие мозаичные полотна апокалиптического содержания. Здесь и «пряная пчела», заставляющая вспомнить «Сон, вызванный полётом пчелы», и ушастый городовой «верхом на анаконде», и царь-рыба, мечущая «взбалмошную чернь». Художественное пространство «поэтических полотен», при всей его интертекстуальности и семантической многоплановости, кажется однородным, не дробящимся на отдельные образы-символы. Вероятно, это ощущение цельности рождается в связи с характерной для автора традиционной мифологической организацией пространства и времени. Его мир, как было сказано выше, устроен по типу вертикальной оси, на которой свободно умещаются и вековые человеческие ценности, и атрибуты личностных ценностных ориентиров. При этом они органически вплетаются в окказиональные метафоры или необычные сравнения и эпитеты, встречаемые практически в каждом стихотворении: «*Вот я иду, а где-то ты идёшь, как ранний Бродский или поздний дождь…*».

Стихи Михаила Дынкина отличаются мощной художественной и языковой оснащённостью. Внутри зевгмы сталкиваются различные смыслы слова «идёшь», и при этом синтаксическая фигура параллельно преобразуется в сравнение и антитезу *(«ранний Бродский — поздний дождь»)*.

Но по большому счёту каждое произведение поэта представляет собой многоуровневую развёрнутую метафору мироздания, в котором исходная точка отсчёта — лирический герой с характерным для него трагическим, тревожным мироощущением. Мир Дынкина сложен и многопланов, в нём присутствует вселенская всеохватность и ощущается энциклопедическая осведомлённость автора в области литературы и культуры: оттого в пределах одного художественного текста могут легко и органично уживаться золотое руно, пастернаковская тоска и «клошар с початой банкой пива», смотрящий на летящего «человека-Годо».

Насколько космичен и планетарен Дынкин, настолько детален, скрупулёзен и даже язвителен иногда Алексей Ахматов. Прекрасно владея художественным инструментарием современной поэтической речи, он тяготеет к новословию, нарочитой неточности рифмы, сближению отдалённых значений слов и выбиванию из них новых смыслов. Реалии

быта и окружающего мира у Ахматова, как и у Маяковского, антропоморфны, отсюда возникает художественный синкретизм, когда образ рождается на стыке метафоры и олицетворения: «ногтём царапал небо самолёт», «стаканчик, полный аспирин-упсы, шипел змеёй и к горлу подступал» и т. д.

Ироническое отношение автора к миру нередко воплощается в резком, неожиданном столкновении смыслов и стилей, при этом остаётся пространство для индивидуального домысливания читателем художественного замысла: «*приёмник лез на стену от попсы, хоть, в общем-то, всю жизнь на ней торчал*».

«*Попса*» и «*торчал*» — просторечные слова, при этом у второго слова невольно вскрывается два потенциальных значения («торчать на стене» — висеть на стене; «торчать» — кайфовать, получать удовольствие от чего-либо).

В этом случае происходит одухотворение вещественного мира, поскольку на неодушевлённый предмет переносятся действия и чувства лирического героя.

Для Ахматова характерна также и фонетическая игра слов, и особая звукопись:

Кто были до вас, вам теперь не пример!
Вы «рулите» нынче и «жжоте»,
Но рифму забыв и «забив» на размер,
Откуда вы отклика ждёте?

Как видим, игровое пространство стиха пронизано иронией, хотя иногда Ахматову удаётся создать монументальный образ. Например, весьма любопытно стихотворение про слепого, сварившего часы в кастрюле и хлебающего «времени бульон» с костями стрелок. Масштабность аллегории возвышает стих.

Хочется в довершение общей картины отметить также особую проникновенность и образность любовной лирики Ахматова. Отказываясь от общепринятых определений и характеристик человеческих чувств, автор создаёт новую философию любви, представляя её как развёрнутую динамическую метафору человеческих отношений:

Не целовал тебя — дышал
Твоим испуганным дыханьем.
Был этот миг ничтожно мал,
Как перед страшным расставаньем.
Не целовал — скорее пил
Прозрачный голос твой однажды.

И был почти неутолим
Огонь той жаркой, жадной жажды.
Ловил твой рот открытым ртом,
И губы с мукой мне давались.
Кто скажет, что мы целовались,
Тот ничего не смыслит в том.

На фоне «поэтического многословия» Дынкина и технической оснащённости Ахматова язык и стиль Романа Смирнова может показаться слишком простым и даже скудным. Однако этот подход вырастает в уникальную особенность, неповторимую черту идиостиля.

Он тяготеет к «художественному минимализму», предельной сжатости формы при максимальной ёмкости содержания.

В этом смысле Романа Смирнова смело можно назвать «Хемингуэем от поэзии». Его стихи, по форме подобные спрессованным гранулам китайского зелёного чая, являются бесконечно разматываемым клубком смыслов — феномен в том, что смыслы никогда не исчерпываются до конца. В какой-то мере автор «беспощаден» к своему читателю — его стихи, абсолютно нечитаемые линейно, в традиционном понимании слова «текст» — не что иное, как приглашение к бесконечному диалогу, разгадыванию кодов и шифров, считыванию фоновых слов-маячков, задающих бесконечное множество векторов направленности читательской мысли. И чем лаконичнее форма стиха, тем объёмнее становится его содержание, в котором перекрещиваются реалии разных эпох, стилей, культурных и литературных источников.

При этом важно отметить, что, оставаясь предельно лаконичным, Смирнов в совершенстве владеет всеми значимыми для поэтики модернизма приёмами: в частности, для его художественного стиля характерны универбация (сращение разных частей слова), контаминация (совмещение форм и смыслов, заимствованных из разных источников), неологизмы, интертекстуальные вкрапления и все прочие элементы языковой игры.

Например, смысл стихотворения про пожилую поэтессу можно адекватно «считать» только при грамотном выведении содержания из кодовых слов, погружающих читателя в многомерное интертекстуальное пространство, делающее текст изначально нетождественным самому себе, поскольку форма заведомо не охватывает всего спектра смыслов:

От магазина до подъезда,
Вдоль старостроек типовых,
Шла пожилая поэтесса,

Не поднимая головы.
Шла неотчётливее мифа
И опиралась на клюку,
Но каждый вдох кончался рифмой,
А каждый выдох был в строку,
И по асфальту «та-та», «та-та»,
Клюка отстукивала суть,
А поэтессе много ль надо —
Пройти назавтра тот же путь.

На первый взгляд стих кажется трогательной зарисовкой из жизни пожилой женщины, однако это всего лишь видимость, за пределами которой находится множество невидимых смысловых пластов: исторический, мифологический, конкретно бытовой. Изобретённое автором слово-маячок «старостройка» вызывает целый ряд ассоциаций, восходящих и к периоду перестройки, и к образу старых жилых кварталов с квартирами-хрущовками. Да и сам образ старухи с клюкой становится мифологически масштабным, возвышаясь до концептуальной идеи изменчивого времени.

Стихи Романа Смирнова можно назвать трансформерами — динамичными самостановящимися субстанциями, бесконечно порождающими новые смыслы и образы и уничтожающими саму возможность каких-либо заданных границ авторского замысла. Собственно, этот замысел до конца неизвестен и самому автору.

Приведём пример такого трансформера, где содержание, сведённое «к минимуму очевидности», просвечивает сквозь излучающие мощный семантический фон кодовые слова:

Тоска рифмуется — доска,
а гвоздь равняется — верёвка.
Жизнь открывается с носка.
Смерть пахнет фантиком «Коровка».
И дай-то бог, и дай-то бог
не вымерять и обрываться…
«Мы спичек взяли коробок?»
«Берём цветы?»
«Вон те, за двадцать».

Стих кажется набором фраз — но это до тех пор, пока отдельные фрагменты мозаики не складываются в общую картину. А она безрадостна, поскольку все использованные автором слова включены в ассоциативно-смысловое поле «смерть».

Достигаемый эффект подобен игре в кегли: смысл одного слова, попавшего в определённое языковое окружение, неминуемо порождает новые смыслы, из которых и складывается авторская идея. Слово «тоска» по аналогии с доской вызывает образ крышки гроба, ассоциативная связь гвоздя и верёвки более чем очевидна. А вот фраза «жизнь открывается с носка» может вызвать у читателя вопросы. Но если её «размотать», подобно клубку, то можно при желании увидеть ход авторской мысли: *жизнь, как дверь, открывается носком ботинка, но когда-то должна и закрыться.*

«Смерть пахнет фантиком „Коровка“» — эта строка может быть адекватно интерпретирована, если вспомнить, что на могилах умерших нередко оставляют печенье и конфеты.

А далее… доски вымеряют, верёвки обрываются — и в итоге происходит разговор двоих на кладбище о том, какие цветы покупать и взят ли коробок спичек, чтобы зажечь поминальную свечу.

Стихи Романа Смирнова рассчитаны на вдумчивого читателя, способного перекодировать слова обычного языка в метаязык — то ментальное образование, которое и должно быть грамотно извлечено из художественного текста.

При этом автор старается использовать всё поле языка, буквально жонглирует словами, соединяя старые формы и придумывая новые: *«безталькoвы эти летние дожди», «не тарковский нынче случай», «ведывветры, суеветры»* и т. д.

В стихах Смирнова неточная рифма, плавающий размер, лаконичность языковых средств не являются недостатком, а должным образом работают на общий художественный замысел.

В заключение отметим, что несмотря на то, что поэтику всех авторов, обсуждаемых в статье, можно подвести под понятие «метаурбанизм», все трое остаются самобытными в использовании языкового инструментария и в организации с его помощью уникальной художественной картины мира.

Дынкин — созерцатель и эпический повествователь, Ахматов — резюматор и циник с лирической ноткой, Смирнов — изящный, деликатный автор, убегающий от очевидности, даже в языковой материи ищущий и обретающий сакральный, высший смысл бытия.

Критика нового поколения

Размышляя над «Полётом разборов»

Вместо краткого предисловия:

Так сложилось, что в преддверии разговора о развитии литературы и критики в современном обществе необходимо сказать несколько слов о тяжёлой человеческой утрате. 15 июля не стало видного критика, поэта и культуртрегера Людмилы Геннадьевны Вязмитиновой.

Причина её ухода уже кажется весьма прозаичной, и вместе с тем она страшна — COVID-19. Перед смертью ей, лежащей на аппарате ИВЛ, так и не удалось прийти в сознание. Как всегда, осознание заслуг конкретной личности приходит именно тогда, когда уже поздно и ничего нельзя изменить. Можно сделать только одно — почтить память неординарного человека несколькими хорошими словами о нём.

Это я и хочу сделать, и отдельно, теперь уже мысленно, поблагодарить Людмилу Геннадьевну за теплоту и поддержку на известном литературном проекте «Полёт разборов», одной из ведущих которого она была много лет.

Именно об этом проекте в основном пойдет речь. И можно с уверенностью сказать, что критикой нового поколения, настоящей критикой будущего он стал во многом благодаря заслугам и живому участию Людмилы Вязмитиновой.

Литературный процесс, о каком бы периоде времени ни шла речь, развивается наподобие динамической системы — в ней есть постоянные величины-константы и необязательные, вариативные элементы. Любопытно, что именно на основании этих непостоянных величин можно делать определённые выводы о том, как меняется облик культуры и её носителей. Так, если сравнивать даже близко стоящие век двадцатый и двадцать первый, можно увидеть ярко выраженную тенденцию к увеличению количества форм и стилей художественного самовыражения.

Метареализм, концептуализм, урбанизм, экспрессионизм — вот лишь неполный перечень современных литературных направлений. Каждое из них отличается своей поэтикой и системой ценностно-художественных ориентаций, что ставит перед современным автором (поэтом или прозаиком) непростую задачу самоидентификации.

Прозаик или поэт далеко не всегда осознаёт свою принадлежность к определённой школе. Важно это или нет — вопрос далеко не однозначный, но порой для качественного владения языковым инструментарием

необходимо его сознательное, целенаправленное использование. При наличии определённого знания о предмете легче решить задачи творческого роста: заставить поэтическую материю работать на себя, на определённый художественный замысел, при этом не впасть в подражание кому-либо, не стать в конечном итоге чьим-то клоном. В нынешней ситуации стилевого плюрализма это несложно — гораздо сложнее не потерять собственное лицо, а для этого необходимо, хорошо владея средствами художественной организации текста, сделать их чертой авторского идиостиля.

Ещё одна проблема заключается в том, что современный поэт — лицо медийное. Его творчество, хочет он того или нет, должно быть одобрено различными институциями хотя бы для того, чтобы он сам осознавал своё место в текущем литературном пространстве, предельно иерархизированном.

И в том и в другом случае задача решается с помощью инвариантных компонентов литературного процесса. В числе этих компонентов особое место занимает критика, но при этом необходимо осознавать, действительно ли она приносит пользу автору, будет ли она способствовать его творческому росту.

В этой связи было бы полезно ответить на ряд вопросов: какую критику следует считать конструктивной, какие цели в самом глобальном понимании слова она преследует и можно ли считать её определённой сферой искусства?

И здесь вероятно тоже существует своя иерархия. Можно выделить критику обучающего характера — своего рода ликбез для начинающих, когда с помощью конкретных наблюдений/замечаний устраняются технические погрешности текста, стиль доводится до совершенства. Такой ликбез бывает полезен автору, особенно на ранних этапах его творческого становления. Печально, что многочисленные лито, писательские союзы и прочие организации не считают необходимым ввести этот компонент обсуждения текстов в свою работу.

Но есть и существенное «но» — неопытный критик нередко губит молодого автора своим грубым вмешательством в глубоко личную, по сути, зону творчества. Буквально воспринимая значение слова «критика», он фактически ругает, а не учит, громит, а не созидает. Увы, подобное практикуется довольно часто.

Ещё один важный вопрос на злобу дня — нужна ли критика автору профессиональному, уже существующему в большой литературе? Вероятно, нужна, но в данном случае она принимает иные институциональные формы — это уже значительно ближе к искусству, вполне самоценному. Такая критика связана с искусствоведением, литературоведением, и предполагает профессиональный разбор текстов на языковом,

композиционном, идейно-содержательном уровне. Самый популярный жанр — рецензия — преследует не только теоретические, но и практические цели. Помимо тщательного анализа элементов художественной организации текстов здесь всегда есть скрытая или даже явная реклама (реже антиреклама) печатного продукта, который должен привлечь внимание читателя, популяризировать имя автора, сделать его более весомым в писательской среде. Критические разборы могут существовать в письменной и устной форме, в зависимости от того, предполагается ли прямое взаимодействие автора и критика.

Размышляя о формах существования критика в современном литературном процессе, приходишь к выводу, что его роль полифункциональна. Это и учитель, и своего рода тьютор (если речь идёт о виртуальном взаимодействии с читателем/автором), и творец, и даже мессионер. О последней ипостаси хочется сказать несколько подробней.

Наличие немалого количества талантливых поэтов и прозаиков, живущих с нами в одну эпоху, но ещё пока недостаточно известных широкой аудитории, приводит к необходимости создания особой институции — своего рода фабрики новых имён, открытие которых сможет существенно обогатить современный литпроцесс. С этой целью стали активно функционировать различного рода литературные семинары, в которых устные обсуждения художественных произведений сочетаются с письменными профессиональными разборами и мастер-классами.

Наиболее известны так называемые встречи в Липках — ныне это международные форумы для молодых писателей Фонда Сергея Александровича Филатова, в рамках которых известные журналисты, редакторы, культурные деятели проводят семинары, «круглые столы», мастер-классы. Итогом такой мини-школы становится приобщение к профессиональной литературной среде, а также публикации в престижных изданиях. Но при этом всегда действующим остаётся ограничение по возрасту — для авторов старше 35 лет возможности получения подобного уникального опыта уже нет.

Существуют также различные клубы обсуждений на базе писательских организаций — например, литературный клуб Российского союза писателей с форматом регулярных ежемесячных встреч. Будучи участником одного из таких обсуждений, могу сказать, что анализ текстов рекомендованных авторов касается там преимущественно языковых аспектов — стилевых приёмов, образных средств выразительности и т. д. При этом большая часть наблюдений связана с глубоко личными предпочтениями критиков, их принадлежностью тому или иному направлению. Упор делается в основном на традицию — она же является и точкой отсчёта в определении художественного мастерства авторов.

Такой подход представляется несколько узким, тем более что внешние рецензенты к разборам практически не привлекаются — всё осуществляется силами членов самого союза.

Так или иначе, у каждого проекта, организованного в формате литучёбы, обнаруживается определённый недостаток или пробел, делающий критику однобокой, либо недоступной для всех категорий авторов.

Но относительно недавно, а точнее в сентябре 2014 года, появился многообещающий и перспективный литературно-критический проект с характерным названием «Полёт разборов». Его основатели, культуртрегеры Борис Кутенков и Марина Яуре, сделали ставку на профессионализм и громкие, хорошо известные в мире литературы имена поэтов и критиков. Очень ценно, что «Полёт» ориентирован не только на молодых, начинающих авторов, но и на уже маститых, состоявшихся в литературе поэтов. Это делает проект, предполагающий еще и наличие зрителей, фактически универсальным, отвечающим ключевым требованиям современной культуры — публичности, доступности и профессионализму. Проект недоступен только для графоманов, и в этом его безусловное преимущество.

В разное время в проекте в качестве критиков участвовали Ольга Балла, Ирина Роднянская, Валерий Шубинский, Лев Оборин, Юлия Подлубнова и т. д.

Среди авторов были Евгения Баранова, Ростислав Амелин, Катя Капович, Александр Переверзин, Дмитрий Гаричев. Этих имён уже достаточно для того, чтобы отнестись к проекту в высшей степени доверительно. Случайных людей, как с обсуждаемой, так и с обсуждающей стороны, здесь просто нет и не может быть.

Чтобы не быть голословной, скажу, что мое отношение к проекту выстраивалось преимущественно на основании личного опыта участника «Полёта разборов» — мне посчастливилось стать обсуждаемым автором в 62 выпуске, проводимом в дистанционном формате. Увы, это был предпоследний выпуск, в котором участвовала Людмила Геннадьевна Вязмитинова. Именно её присутствие придало лично для меня всему действию особо доверительную и тёплую интонацию. Когда Людмила делилась своими впечатлениями о моём выступлении, более всего мне запомнились эти её слова, которые считаю очень важными и нужными для себя: «От стихов Елены Севрюгиной хочется жить».

И как же сейчас хочется сказать: «Людмила Геннадьевна, живите и радуйте нас своими словами и статьями». Но, увы, эти слова опять приходят в тот момент, когда уже слишком поздно и ничего нельзя изменить…

Но немного отвлекусь от грустной темы и расскажу о своих впечатлениях в целом. То, что сразу и безоговорочно подкупает в работе

нынешних ведущих проекта Ростислава Русакова, Вероники Третьяк и Бориса Кутенкова, можно определить как инновационность и широту взгляда в сфере критического разбора. Эта молодая, дерзкая, мегаталантливая команда фактически создала критику будущего. Условно я бы назвала её критикой перспективы или открытия. Если вдуматься, «Полёты» нередко открывают новые имена, дают по-настоящему талантливым людям уникальную возможность быть услышанными профессиональной литературной средой и в итоге занять достойное место в литературном процессе.

Это действительно полёт, где автор рассматривается не под литературоведческой лупой, исследующей только язык и стиль как техническую составляющую творческого процесса, а через телескоп будущего, видя себя во всём потенциале возможностей. Если автор достаточно умён и не страдает синдромом звёздной болезни, то после такой критики он, возможно, серьёзно задумается или даже кардинально пересмотрит своё творчество. Он увидит, каким смог бы стать при желании и работе над собой.

Инновационность проекта ещё и в том, что обсуждению подвергается даже не конкретная поэтическая подборка — анализируется образ автора, реальный и потенциальный, определяется возможность его дальнейшего существования в мире большой литературы. В качестве одного из решающих факторов успешности автора нередко исследуется его способность полноценно существовать в реалиях современности, адаптировать свой поэтический голос к её насущным языковым и мировоззренческим требованиям. Пожалуй, главным тезисом «Полёта разборов» может стать утверждение такого рода: для того чтобы стать подлинным творцом — недостаточно просто хорошо писать, надо писать не так, как это делают другие. Способность к созданию собственной поэтики и своего оригинального авторского высказывания — вот ключевой ориентир участников проекта. Вот к чему в конечном итоге должны прийти и почти всегда приходят обсуждаемые на данном проекте авторы.

На такую критику не обижаются, поскольку её главное назначение — превратить хорошего поэта в большого поэта, а большого поэта — в великого и на все времена. И это не просто громкие слова — есть официальная статистика, есть имена тех, кто после подобных обсуждений получил путёвку в большую литературу. Достаточно назвать Василия Нацентова, Ростислава Ярцева, Марию Затонскую и многих других. Кстати, немаловажно, что участникам дана возможность пробовать себя в разных ролях — не только поэта, но и критика. Этот разносторонний опыт становится своеобразной школой, воспитывающей в авторе способность быть не только писателем, но и читателем.

О критиках «Полёта разборов» следует сказать отдельно. Формат мероприятия предполагает, что рекомендованный для обсуждения поэт участвует в дискуссии и получает устные рекомендации и отзывы от всех желающих, включая зрителей. Помимо этого, критики пишут развёрнутые рецензии на каждого из участников. Обе части этого разбора — и устная, и письменная — проводятся на высшем уровне. Слаженно и в высшей степени профессионально работающая команда ведущих в составе Бориса Кутенкова, Ростислава Русакова, недавно от нас ушедшей Людмилы Вязмитиновой и Вероники Третьяк всегда показывала мастер-класс продуктивного творческого диалога, в котором пассивных сторон просто не остаётся. Ты поневоле вовлекаешься в этот процесс, и тебя уносит филологическая музыка слов — умных, грамотных, в основе своей справедливых.

Что касается письменных рецензий, то пишутся они подлинными профессионалами своего дела, чьи имена на слуху, чьи достижения и достоинства не вызывают сомнений. Слушая и читая их, перестаёшь понимать, где собственно заканчивается поэзия и начинается проза. Всё происходящее становится единым актом вдохновенной работы творческих и близких по духу людей. Здесь критика — подлинное искусство, заслуживающее отдельного разговора. Приведу для примера небольшой фрагмент чудесного отзыва Ольги Баллы о подборке стихотворений Евгении Юдиной: «*Первое, что бросается в глаза: автор крайне экономно расходует речевые средства, почти не позволяя себе языковых вольностей, и экспериментов автор себе почти не позволяет, предпочитая изъясняться сдержанно до осторожности, почти до скупости, употребляя слова в строгом соответствии с их словарными значениями. Это — тексты, (принципиально) бедные красками, но богатые воздухом, пространством и движением.*

Язык в них — по видимости прозрачный, сдержанный, как будто не претендующий на самоценность и призванный только наводить взгляд на сущность вещей — на самом деле выстроен тонко, с внимательным подбором звуков».

Если учесть, что практически все рецензии пишутся на таком высочайшем вдохновенном уровне, то можно не сомневаться — перед нами чудо и открытие современной литучёбы.

«Полёт разборов» — это творческий акт в действии, магия и шаманизм, превращающий поэта в творца, критика — в чародея, дарующего ему силу и веру в себя. Это для многих авторов и первый опыт приобщения к общественному мнению, к публичным выступлениям. Отчасти это можно сравнить с театральной студией перед поступлением в Щукинское училище или во ВГИК, либо с профессиональным факультативом перед экзаменом. А ещё это обряд инициации — подготовка

перехода автора в мир большой, серьёзной литературы, где всё будет по гамбургскому счёту. В этом смысле организаторы проекта выступают ещё и в роли психологов — делают этот переход более мягким и комфортным для автора, чьё имя уже оказывается на слуху и чей статус после выступления неминуемо повышается.

Но если кто-то думает, что полёт заканчивается сразу после процесса обсуждения, то он глубоко неправ — настоящий полёт начинается после, когда страсти улеглись, и автор уже чётко осознал, в какую сторону ему лететь дальше. Это период осмысления полученного опыта и написания новых, возможно, гениальных стихов.

Всех дерзких, талантливых, молодых и не очень авторов с нетерпением ждут на «Полёте разборов» его организаторы и ведущие Борис Кутенков, Ростислав Русаков и Вероника Третьяк. А место и время встречи нельзя изменить — один из выходных, 15:30, Zoom.

Числа проведения мероприятия следует уточнять у организаторов, у них же брать подборки обсуждаемых авторов и ссылки на онлайн-конференцию.

Время поэзии

Заметки о проведении конкурса «45-й калибр» сезона 2020

Время, если понимать его не только как отсчёт секунд и минут, но, прежде всего, как эпоху, часто бывает безжалостно к человеку, жёстко диктуя свои неумолимые требования. Мы как раз сейчас переживаем такой период, за которым, возможно, последуют немалые изменения — смена парадигмы мышления, уклада жизни, культурных традиций и т. д.

Но, слава богу, поэзия — это совершенно особое время внутри времени и совершенно особый мир внутри мира, существующий только по своим законам и неподвластный сиюминутным жизненным трудностям. Поэтому вопреки всем режимам самоизоляции, всем строжайшим запретам выходить на улицу, общаться, контактировать друг с другом, проводить мероприятия что-то остаётся неизменным — например, на сайте «45-й параллели» всё так же набирает обороты существующий вот уже девять лет поэтический конкурс «45-й калибр».

В настоящее время активно идёт, приближаясь к своей завершающей фазе, этап модерации присланных поэтических подборок. Все судьи дружной командой принимают в нём участие, поскольку объём работы действительно велик.

На текущий момент я как член судейской бригады могу зафиксировать следующую статистику: в общей сложности поступило 211 заявок, из которых 149 принятых, 61 отклонённая и 1 заявка вне конкурса.

Как видите, число уже внушительное. А для тех, кто хотел, но по какой-то причине ещё не успел подать заявку на конкурс, напомню, что приём подборок ведётся до конца апреля либо до 200 и более участников. В случае превышения лимита заявок жюри может прекратить рассмотрение новых текстов раньше срока. Так что имеет смысл поторопиться, чтобы успеть вскочить в вагон уходящего поезда.

Думаю, многим было бы интересно узнать мнение членов жюри о ходе проведения конкурса и уровне поэтических подборок этого сезона. Пока спешу поделиться своими наблюдениями.

Конечно, приток новых интересных авторов, их радостное открытие для себя организаторами конкурса и членами жюри — то, что всегда отличало и отличает «45-й калибр», является его визитной карточкой.

В то же время, сравнивая уровень нынешних работ с работами прошлого сезона, невольно для себя отмечаю не очень благоприятную тенденцию: своеобразную паузу роста, некий провал в появлении серьёзных, сформировавшихся поэтов. Лауреаты и победители прошлых лет, в числе которых можно назвать Светлану Пешкову, Алёну Бабанскую, Алёну Овсянникову, Анну Долгареву, Яну Юшину, Майка Зиновкина,

Евгения Овсянникова, Никиту Брагина ушли, а новое поколение, им на смену, пока еще не пришло.

Подборки новых авторов, пришедших к нам в этом году очень разные, но в то же время чем-то и похожие. Напомню, что конкурс проводится для всех желающих, поэтому приходит большое количество работ от начинающих поэтов, только нащупывающих свой путь к настоящему творчеству.

Увы, здесь постоянно приходится сталкиваться с разнообразными проявлениями недостаточной поэтической зрелости, либо недостаточной самостоятельности художественного мышления того или иного заявителя. Отдельные подборки грешат излишней пафосностью, другие — наличием очевидных штампов, третьи — тем и другим. Многие авторы мастерски овладели технической стороной вопроса, не осознавая в полной мере некоторых важных вещей. Например, того факта, что подлинного поэта отличает не следование какой-либо литературной традиции, не богатство рифмы и чёткое попадание в размер, даже не обилие художественных образов, а обязательное наличие своего поэтического «я», своего уникального взгляда на мир. Это именно то, что порождает и величие замысла, и свободу самовыражения, и отказ от общепринятых стандартов идеальности текста во имя его уникальности.

Любая неточность и кажущаяся небрежность рифмы, любое несоблюдение таких технических формальностей, как поэтический размер, длина строки, способ рифмовки могут быть прощены, если автор способен подчинить художественные средства величию замысла. Создать не просто яркую лубочную картинку, а новый портал, в который каждый читатель сможет полностью погрузиться — провалиться, как в кроличью нору, а потом вынырнуть и осознать, что мир оказывается не такой, каким он себе его представлял.

Увы, ярких, но в сущности банальных картинок, где больше вымысла, а не личной истории автора, оказалось намного больше, чем порталов. Многие поэты чем-то напомнили мне детей, добровольно лишающих себя сладкого, поскольку их взрослые и умные родители долго внушали им, что конфеты и пастила невероятно вредны для желудка, а вот овсяная каша на воде, суп-пюре или натуральный яблочный сок способствуют всяческому здоровью.

Дорогие и уважаемые мои поэты, уже или ещё не участники «45-го калибра», позвольте обратиться к вам с бесхитростной просьбой: пожалуйста, освободите своего внутреннего ребёнка от назойливого голоса внутреннего родителя, закормившего его преснятиной, — дайте ему поскорее шоколадку, чтобы он не плакал и не скучал. Откажитесь от вами же придуманной системы запретов и рекомендаций, якобы

необходимых для создания среднестатистического качественного произведения. Представьте, что вы — герои Кэрролла, ныряющие в совсем другое измерение.

Представили? А вот теперь пишите — и присылайте свои подборки нам. Мы их обязательно оценим.

А пока хочется оценить то немногое, но действительно ценное, что сделало конкурс интересным, приятным.

Некоторые авторы, уже достаточно известные и именитые, которых мы хорошо знаем по прошлым сезонам, снова порадовали нас своим появлением и высочайшим уровнем поэтического мастерства. Разные стихи и строки оставляют разное, но неизменно яркое впечатление, по-разному воздействуют на сферу наших чувств и внутреннее состояние.

Кто-то пишет так, будто гордой, почти каменной поступью проходит по эпохам, мирам, обращаясь ко всем сразу, но ни к кому в частности. Даже если и есть такое обращение, оно скорее формальное — связанное с размышлениями автора о жизни и творчестве. А всё, что остаётся невольно причастному к данному священнодействию читателю — холод мрамора, дыхание времени, его непреклонность и неумолимость:

Это будут простые рифмы,
крошка, простые тропы.
Ничего в этой жизни не повторив, мы
ощутим, как невидимый кто-то обрежет стропы,
и вокруг будет только воздух,
и мы в нём камнем
пронесёмся на фоне скоплений звёздных
и в бездну канем.

Кто-то создаёт своё особое, уникальное пространство для мифотворчества, расширяя границы обыденного, видит в предметах и явлениях их неявную, скрытую от остальных природу:

Белая, уставшая от сна,
С пряником зима в окне стоит.
Дождались. А сердце не стучит,
И сама от счастья не пьяна.

Здесь в забытом Господом краю
От гостей хорошего не ждут.
Постоят, посмотрят и уйдут
В жизнь свою и в пряничность свою.

Спросит братец старшую сестру:
— Кто к тебе сегодня приходил?
— Это ангел снился поутру.
— Белый?
— Белый.
— Значит, Гавриил.

Есть авторы-концептуалисты, способные увидеть в бытовом сакральное, чувствующие свою сопричастность всему сущему в мире, проживающие каждое явление как личный опыт духовной связи с предметами и людьми:

Вот пилот чего-то не расслышал,
и махнул рукою — Дьявол с ним!
Прогуляться в южном небе вышел
новый небольшой Ерусалим…

Пусть и борт-стрелок и борт-механик
не поймут уже, что, завалясь,
он уходит в вечность, как Титаник,
что с Тобою вышел он на связь.

А есть такие строки, в которых простота и ясность изложения гармонично сочетаются с катарсисом и высшей сакральностью. Стихи-молитвы, в которых автор, обращаясь к возвышенному, всё же не забывает о земном и, соединяя личное с общечеловеческим, пишет от имени себя:

Творящие, то благо, то беду…
Ты молишься, что я переведу.
И гул стоит вселенский от молитв,
И с двух сторон у времени болит.

Попались мне и стихи-водовороты, утягивающие за собой, заставляющие переживать удивительные метаморфозы, когда ты уже и не человек, а причудливое насекомое, способное увидеть фасеточным зрением ускользающие от остальных, мгновенно мелькающие детали бытия; постигающее особую философию жизни «головою вниз»:

Жизнь в общем-то такая муха —
на непонятном языке
жужжит, жужжит тебе над ухом
о потолке.

И слово подкрепляет жестом,
шагая головою вниз,
и лишь подумаешь об этом —
глядишь, и сам уже повис.
И весь такой вот окрылённый
паришь под белым потолком,
на липкой ленте закреплённый.
Подёргивая хоботком,
следишь, как падают фасетки,
теряясь в темноте, и слух
жужжа снижается до ветки,
которой отгоняют мух.

Авторам этих и некоторых других строк я хочу выразить свою особую благодарность за свершившийся акт священнодействия — за переворот в сознании и уникальную возможность побывать в другом измерении, из которого мы уже не сможем выйти абсолютно прежними.

Сейчас конкурс «45-й калибр» по-прежнему ждёт новых интересных авторов, потому что все измерения, широты и долготы, все новые галактики и безымянные планеты в конечном итоге обязательно должны встретиться и пересечься на сорок пятой параллели.

Однако необходимо помнить, что такая встреча возможно только тогда, когда наступает особое время — время поэзии. Оно пока ещё длится, но в любую минуту может закончиться, и тогда все измерения и планеты смогут встретиться только через год.

Поторопитесь. Мы ждём вас.

Под знаком Гофмана

О международном конкурсе «Русский Гофман — 2020»

Возможно ли развитие культуры в условиях самоизоляции? Ответ однозначен: оно не просто возможно, но и, вопреки всем возникающим препятствиям, неизбежно. Если людей лишают права свободно передвигаться, встречаться, общаться, то на помощь приходит творчество как основной компенсаторный механизм. Для творчества пространственные и даже временные границы не имеют особого значения, и более того — это самый эффективный способ реализовать извечную потребность в структурировании времени. Именно поэтому в эпоху самоизоляции люди начинают больше и качественнее творить.

Но, создав что-либо, человек испытывает необходимость поделиться этим с другим, получить поддержку и одобрение окружающих и конечно быть принятым профессиональной средой. Для этого в основном и существуют фестивали — их сейчас довольно много, но практически все они работают в условиях дистанционной удалённости. Тем большим чудом кажется событие, произошедшее этой осенью в период с 27 сентября по 4 октября. Один из лучших международных литературных фестивалей «Русский Гофман», за пять лет своего существования успешно набравший обороты и привлекший немалое количество людей, состоялся очно, в традиционном географическом формате Калининград — Светлогорск — Черняховск.

Прежде чем обратиться к событиям этого года, немного расскажем об истории возникновения фестиваля. Калининград, являясь уникальным культурным регионом, объединяющим русскую и европейскую традиции, уже давно нуждался в продвижении и популяризации своих творческих ресурсов, а также в активном взаимодействии с другими литературными и культурными центрами. Но чтобы этот процесс осуществился, нужны были настоящие подвижники, готовые принять на себя все тяготы организации массовых мероприятий в Калининграде и Калининградской области, преодолеть возможное сопротивление властей и пробудить творческую активность граждан.

Такими подвижниками стали поэт, писатель, краевед и культтрегер Борис Бартфельд и писатель Дмитрий Воронин. Ещё семь лет назад они приняли участие в организации третьего по счёту литературного конкурса, проводимого в Черняховске и постепенно переросшего в фестиваль «За далью даль» имени А. Т. Твардовского. Надо сказать, что Дмитрий Воронин принимал также участие и во втором литературном конкурсе, ставшем к тому моменту Всероссийским. Мероприятие

было одобрено и спонсировано властями, но впоследствии встал вопрос о расширении границ фестиваля и привлечении к нему как можно большего количества людей. Так возникла идея создания «Русского Гофмана», принадлежащая Дмитрию Воронину и Борису Бартфельду. При этом главным культурным регионом, на базе которого реализовывалось проведение фестиваля, стал Калининград.

Также несколько лет назад Борисом Бартфельдом был разработан специальный проект «Калининград — один из культурных центров, перекрёсток России и Европы».

Проект преследовал следующие цели:

— Создать стойкие ассоциации: Калининград — современная литература, современные литературные события.

— Стимулировать продвижение области на российском и мировом уровне как региона, привлекательного с культурной и туристической точки зрения.

— Популяризовать литературу региона в столице и городах России, а также в европейских культурных центрах (Берлин, Стокгольм, Копенгаген, Варшава, Вильнюс, Цюрих), нарабатывать новые связи.

— Поддерживать создание ведущими писателями России и Европы литературных произведений, посвященных области.

Для достижения данных целей в рамках проекта были предусмотрены всевозможные фестивали, профессиональные семинары, издательские программы и премии. Не всё в силу внешних обстоятельств удавалось осуществить должным образом, но одним из наиболее эффективных проектов оказался именно проект «Русский Гофман». Само название было выбрано с учётом культурных особенностей региона, объединяющего российские и европейские ценности. Русский Гофман — своеобразный символ немецкой культуры, освоенной на российской почве. Можно также сказать, что это олицетворение диалога культур, в контексте которых облик и литературное наследие выдающегося немецкого писателя могут быть осмыслены по-разному, но не без некоторых черт сходства.

На сегодняшний день конкурс-фестиваль «Русский Гофман», имеющий статус Международного и проводимый ежегодно, объединяет представителей самых разных стран и культурных регионов. Он осуществляется при поддержке калининградских властей, писательских организаций, Министерства культуры и туризма Правительства Калининградской области, а также нескольких издательств: «Литературной газеты», литературных журналов «Нева» (Санкт-Петербург) и «Балтика» (Калининград).

Официально конкурс проводится с 24 января по 23 мая и включает в себя заочную и очную части. Очная фестивальная часть проводится в городах Калининград, Светлогорск и Черняховск.

В рамках конкурса предусмотрено четыре номинации: поэзия, рассказы и повести свободной тематики, публицистика и эссеистика, проза сказочная, фантазийная.

Девизы номинаций носят условный характер, определяющий лишь общее направление творческой мысли потенциальных участников, и меняются каждый год.

В числе постоянных членов жюри — писатель, поэт, краевед Борис Бартфельд, писатель Дмитрий Воронин, прозаик, драматург, публицист Елена Березина-Трусова, поэт, прозаик и журналист Игорь Ерофеев, поэт, эссеист, шекспировед, главный редактор журнала «Нева» Наталья Гранцева, поэт, публицист, журналист, исполнитель песен Владимир Шемшученко и др.

Что касается фестиваля этого года, то он, вопреки всем действующим ныне ограничениям, прошёл в своём обычном формате. Для многих из нас, уже ранее участвовавших в этом фестивале, поездка в Калининград была ценна уникальной возможностью встречи с друзьями и полюбившимися членами жюри. Лично для меня огромной радостью была встреча с представителем судейской коллегии, добрым и остроумным человеком Еленой Березиной, Дмитрием Ворониным, Борисом Бартфельдом. Среди друзей-поэтов присутствовали талантливая жительница Ленинграда Виктория Беркович, её землячка, всеми нами любимая Нина Савушкина, Оля Андреева, Дана Курская, Полина Орынянская и Анна Арканина, а также ставшие для меня открытием этого года Елена Фельдман и Светлана Волкова, от рассказов которой на глаза наворачиваются слёзы.

Душой компании стал также писатель Евгений Обухов, чьи юмористические рассказы сразу захотели приобрести все участники фестиваля. И конечно же большим сюрпризом для меня стала встреча с моей землячкой Еленой Уваровой и поэтом Майком Зиновкиным. Я уже не говорю о Ксении Август — коренной калининградке, в этом году ставшей мамой двух чудесных малышей.

Относительно статистики могу сказать, что в этом году на конкурс по всем номинациям в общей сложности было подано более 800 заявок от авторов из 22 стран мира. В связи с пандемией очная встреча финалистов в Калининградской области была перенесена с 23 мая на 27 сентября, и все мероприятия продлились до 4 сентября. По сравнению с ситуацией прошлого года участников, сумевших приехать на очную часть фестиваля, было чуть меньше, чем обычно: ориентировочно 30–35 человек в этом году на фоне 40–50 участников прошлого фестиваля.

Кажется чудом, что в таких непростых условиях ни одно из мероприятий не было сорвано. Всё запланированное было реализовано в полном объёме, а программа, как всегда, была очень насыщенной.

С 9 утра до глубокой ночи организаторы фестиваля «Русский Гофман» не давали участникам соскучиться: проводились всевозможные чтения стихов и докладов финалистов конкурса и членов жюри, совершались увлекательные экскурсионные поездки, а по вечерам можно было в приятной дружеской атмосфере, за чашечкой кофе или чая, поучаствовать в мастер-классах, проводимых Натальей Гранцевой, Максимом Замшевым, Владимиром Шемшученко, Еленой Березиной и другими членами жюри.

27 сентября, в день приезда финалистов в замечательный, уютный отель «Альбертина», состоялась радостная встреча старых друзей, а также новых и прежних участников фестиваля. Были разговоры по душам с членами жюри и организаторами «Русского Гофмана». А вечером можно было послушать увлекательную и познавательную лекцию Бориса Бартфельда о культурной и военной истории края.

28 сентября в калининградской библиотеке имени Горького, находящейся, кстати, на улице Лермонтова, состоялись чтения финалистов конкурса и членов жюри, которые продолжились и на следующий день.

Волнующим и радостным было торжественное открытие фестиваля, проходившее 29 сентября в Историко-художественном музее.

Как всегда, очень увлекательной была поездка в Светлогорск 30 сентября, во время которой участникам фестиваля удалось заглянуть в чудесный Дом Сказочника, где всё дышит атмосферой таинственности и волшебства. А в конце поездки осталось немного времени, чтобы прогуляться по набережной Светлогорска и увидеть море, предварительно спустившись к нему по канатной дороге.

А 2 октября был самый важный день в калининградской жизни участников фестиваля — Торжественная церемония награждения участников и лауреатов КФ в зале замка Инстербург.

Как всегда, хозяйка чудесного замка и по совместительству глава отдела культуры Черняховского района Влада Смирнова и замечательный писатель, журналист Игорь Ерофеев подготовили для участников конкурса увлекательную программу. Нас водили по замку, потом повели в загадочный, «сырой и тёмный» подвал, где рассказали страшную историю о волчьих следах, а в конце показали спектакль-постановку пьесы Шекспира «Венецианский купец».

Всё было настолько захватывающе, что участники даже немного забыли, ради чего здесь собрались. Но вот наконец настало время для объявления лауреатов и дипломантов фестиваля.

В итоге лауреатами первой степени стали: в номинации «Проза» — Светлана Волкова, в номинации «Поэзия» — Полина Орынянская, в номинации «Публицистика и эссеистика» — калининградец Борис Нисневич, в номинации «Проза сказочная, фантазийная» — Елена Ахматова.

После окончания церемонии, по прибытию в отель «Альбертина» участникам конкурса ещё долго не хотелось расходиться: были разговоры по душам, обмен впечатлениями, встречи друзей.

В последний день пребывания в Калининграде было ещё одно мероприятие — выступление финалистов конкурса и членов жюри в замке Вальдау. Оставшегося свободного времени хватило, чтобы с удовольствием прогуляться по острову Канта, посмотреть кафедральный собор, побывать на могиле великого немецкого философа и конечно же посетить местную достопримечательность — музей янтаря.

4 октября, несмотря на усталость после недельного марафона, все уезжали нехотя и с чувством лёгкой грусти. Было действительно очень жаль расставаться — кто знает, когда ещё предоставится возможность встретиться в такой особенной творческой обстановке.

Оставалось только поблагодарить организаторов фестиваля, членов жюри и сам чудесный город за удивительное гостеприимство.

Но если кто-то думает, что на этом конец истории, — он глубоко ошибается. 10 октября «Русский Гофман» приехал в Москву — в Малом зале ЦДЛ, где я регулярно провожу свои литературные гостиницы «Встречи с друзьями», мне с помощью Галины Ильиничны Максимовой, директора ЦДЛ, удалось провести творческий вечер «Маршрут город К — Москва» Бориса Бартфельда и Дмитрия Воронина. Вопреки всем прогнозам и запретам, зал был почти полным, и сама атмосфера вечера, на котором присутствовали представители разных писательских союзов и всё те же гофманцы, была очень тёплой и уютной.

В конце вечера с приветственной речью от лица представителей Донецкого союза писателей выступил Александр Литвинцев, несколько тёплых слов сказал председатель московского литературного объединения «Избранники Муз» Борис Катковский.

Расходиться никому не хотелось, и живое творческое общение стихийно продолжилось в кафе «Муму», где ещё долго произносились приятные речи в адрес выступающих.

Сейчас, простившись с конкурсом до следующего года, я обращаюсь ко всем потенциальным участникам фестиваля — критикам, поэтам, прозаикам — с искренней просьбой: пробуйте, дерзайте, участвуйте! С 24 января стартует приём заявок на новый «Русский Гофман» по всем номинациям, так что пора взяться за перо и сочинить какой-нибудь шедевр. Хотя бы раз нужно побывать в удивительной сказке под названием «Русский Гофман» в самом западном регионе России.

У истоков изящного постмодерна

Об одном стихотворении Романа Смирнова,
или Что хранится в футляре

Ольге Мищенковой

Мир крутится, вертится, гуглится,
и прячутся в «лайки» эмоции,
но… мальчик идёт по улице.
Мальчик будущий Моцарт.

Он тащит футляр, он топает,
засматриваясь на вывески.
Идёт, повторяя «Во поле…»;
высокие ноты и низкие.

И боженька солнечным зайчиком
целует в макушку мальчика.
Ах, что бы оно ни значило —
точнее нет математики…

Я помню «…земля ещё вертится…»
и капли «датские». Даром ли?
Спрошу. Мне никто не ответит за…
но… мальчики ходят с футлярами.

Автор, написавший эти строки, возможно, даже и не догадывается, что написал он их о самом себе. Он и есть — тот самый «мальчик с футляром», который идёт по улице, являя собой универсальную точку отсчёта, с которой начинается всё по-настоящему важное в жизни человечества.

Он идёт — а значит, земля продолжает вертеться, а вместе с ней вертятся множество галактик и планет, приближающих нас к свету истины.

Своеобразие данного произведения в том, что оно, будучи типичным творением постмодерна, всё же не является однозначно таковым, поскольку частично отрицает данный стиль в его уже устоявшихся, апробированных формах. Вводя новую терминологию, можно сказать, что мы имеем дело с новым поэтическим направлением или даже поэтической школой, которую условно назовём романтическим, или изящным, постмодерном. В качестве альтернативы можно также использовать термин «оптимистический постмодерн».

Для доказательства данной мысли следует разобраться с дифференциальными признаками как постмодерна, так и других стилей, которые могут быть выявлены в рамках представленного художественного текста. Начнём с того, что вспомним, какие черты традиционно присущи поэзии постмодернизма. Безусловно, это депрессивный психологический фон как доминирующая черта, при этом мы видим смешение языков и художественных форм, изначальную заданность игрового пространства, его некую «мифологизированность». Также в качестве черт, обязательно присущих постмодерну, следует назвать эклектичность, интертекстуальность, мозаичность художественной картины мира.

Возвращаясь к стихотворению, отметим, что эклектичность и интертекстуальность здесь не просто присутствуют, но и являются одновременно структурообразующими и композиционно организующими элементами текста. Так, уже в первой строке «мир крутится, вертится, гуглится» мы видим некую заданность темы и вполне конкретные «отсылы» к первоисточникам. При этом тема логически развивается и эволюционирует на протяжении всего стихотворения, вначале обращая нас к известной песне о голубом вертящемся шаре и трансформируясь в конце в общеизвестные мотивы песни Булата Окуджавы. Получается абсолютная смысловая закольцованность, но внутри нее, как внутри любого мифологического пространства, рождается ещё несколько универсальных смыслов, как бы «перетекающих» из одного в другой на уровне метаязыка. Текст прочитывается на уровне образов-маячков, своеобразных сигналов, связанных незримой нитью авторского замысла: мир крутится, вертится, гуглится (то есть меняется под влиянием неумолимого времени), однако строка «пока земля ещё вертится» отрицает истину начальной строки, говоря о мире как о постоянной величине — константе, в которой есть вечные ценности. Эта константность лишний раз подкрепляется образом «капель датского короля» — чудодейственного эликсира, спасающего мир. Лично для меня это, помимо всего прочего, ещё и своеобразная модификация «философского камня», в поисках которого находится человечество уже на протяжении многих столетий. Ну и образ Гамлета, принца датского, также возникает на уровне непроизвольной ассоциации, если учесть что Гамлет — образ-архетип, воплощающий идею вечного поиска истины и справедливости. Да и сам автор, что уж греха таить, в последней строфе задаёт риторический вопрос, подобно Гамлету: «*...помню „…земля ещё вертится…“ / и капли „датские“. Даром ли?*». Правда, в отличие от своего прототипа, ответ на данный вопрос он даёт вполне определённый.

В итоге мы получаем семиотическое многоуровневое пространство, которое может быть адекватно «считано» только в случае его предельно

внимательного изучения. Соответственно, данный текст, рассчитанный на интеллектуального, тщательно подготовленного и профессионального читателя, никак не может быть назван реалистическим и полностью вписывается в традиции постмодерна. Понятно, что интертекстуальность текста логически подразумевает и такие черты, как эклектичность, мозаичность, смешанность стилей и т. д.

Однако почему же тогда мы не можем назвать данный текст стопроцентным образцом постмодерна? А суть в том, что здесь отсутствует главная составляющая данного стиля — а именно депрессивный психологический фон, предполагающий эстетизацию расколотого, разламывающегося мира, в котором личность напрочь утрачивает самоидентификацию и какие-либо нравственные ориентиры. Этого мы здесь не найдём, но найдём совершенно противоположное: цельный, хорошо построенный универсум с аксиологической шкалой ценностей. И, безусловно, сакральным центром этих ценностных ориентаций является образ мальчика с футляром.

Что же происходит в данном случае? А происходит то, что постмодерн становится вершиной айсберга, вырастающей на корнях классического романтизма — колыбели мировой литературы. Постмодерн в данном конкретном случае превращается в некую утилитарную составляющую текста, смысл которого должен быть донесён в доступной для читателя форме.

Можно задать себе вопрос: а целесообразно ли вычленять здесь ещё какой-то отдельно взятый стиль, если эстетика постмодерна изначально предполагает смешение всяческих стилей? Наш ответ однозначно положительный, поскольку любое стилевое направление, вошедшее в контекст другого, перестаёт быть идентичным самому себе. А мы в данном случае видим черты чистого романтизма, преподнесённого в постмодернистском ключе. И происходит это потому, что нравственные, ценностные ориентиры автора не утрачены, и к окружающему миру он настроен не враждебно, а, напротив, ищет в нём для себя некий «вселенский корень бытия», основу всего сущего.

Принцип организации художественного пространства в контексте данного стихотворения типично романтический. Здесь присутствуют и характерное двоемирие, и антитетичность, и поиск идеала, воплощённого в романтическом герое, являющемся средоточием подлинных жизненных ценностей.

Антитетичность заявлена уже первой строфой: «мир крутится, вертится, гуглится…» — инвариантная, непостоянная составляющая мироздания, которой противопоставлена универсальная величина-константа, воплощённая в образе мальчика с футляром. Далее автор просто развивает свою мысль, доводит её до утверждения абсолютной

непреложности — проще говоря, до аксиомы («*Ах, что бы оно ни значило — / точнее нет математики…*»). Да, присутствует сомнение, мучительный поиск, движение к идеалу, но движение вполне однонаправленное, нацеленное на обретение идеала, призванного уравновесить все условные и непостоянные величины, делающие мир не столь цельным и совершенным («*Спрошу. Мне никто не ответит за… / но… мальчики ходят с футлярами*»).

Футляр — сам по себе уже довольно мощный символ, говорящий о некоем сокровенном знании, а мальчик с футляром — это символ удвоенный, превращающий самого автора, безусловно отождествляющего себя со своим персонажем, в некоего носителя этого сокровенного знания, в духовного кладоискателя, способного даже из расколотого и разламывающегося мира извлекать жемчужины, необходимые для сохранения подлинности, осмысленности и осознанности бытия.

Быт переходит в инобытие

Опыт пристального прочтения стихотворения Романа Смирнова «Хорошо ходить по огороду»

Всех поэтов по принципу их взаимодействия с читателем можно разделить на три категории: поэты, ориентированные на окружающих, доступные для понимания; поэты, пишущие и творящие лишь для самих себя, камлающие, подобно шаманам, свои потаённые и недоступные, семантически непроходимые миры; поэты — оборотни.

Более всего любопытен феномен поэтов третьего типа. Нет, интригующее определение «оборотни» никак здесь не связано с какой-либо мистической трансформацией — скорее оно указывает на уникальную способность представителей данного типа создавать эффект двоякого прочтения их текстов: поверхностно — обычным читателем и глубоко, вдумчиво — читателем элитарным, любящим рассуждать.

Таким авторам практически всегда удаётся обмануть свою аудиторию, заставив её поверить в то, что она всё понимает и правильно считывает смыслы. Именно поэтому они универсальны и востребованы, хотя при этом, увы, не до конца понятны, не в полной мере изучены как носители культурных кодов, в расшифровке которых многие иной раз просто не видят необходимости.

Таким универсальным поэтом является Роман Смирнов — электростальский автор, уже достаточно хорошо известный в мире сетевой литературы и за его пределами. Его стихи, на первый взгляд, достаточно простые, понятные по смыслу и исполненные доверительной интонации по отношению к читателю, подобны трансформерам. Можно любоваться их внешней стороной, наслаждаться ясностью и доступностью авторской идеи, но только до тех пор, пока какой-нибудь особенно сообразительный и чрезмерно эрудированный читатель не удосужится повернуть картинку другой стороной — изнаночной. И вот тут-то, падая в особое зазеркалье, внезапно осознаёшь всю обманчивость первого впечатления.

Оказывается, то, что казалось многим истиной, — не более чем вершина айсберга, а то, что увиделось внешним, поверхностным зрением, на поверку выглядит совсем иначе и ничего общего с изначально увиденным не имеет. И вот на этой границе перехода внешнего во внутреннее у вдумчивого читателя, как правило, и возникает культурный шок. Действительно: не странно ли, что у такого доступного для понимания, как говорится, «своего в доску», поэта, внезапно обнаруживаются качества личности глубоко эрудированной, склонной к аналитическому мышлению и абсолютной элитарности в творчестве?

Отсюда оптический обман зрения: если мы видим в стихах Романа Смирнова картинку, то не стоит доверять своим глазам: то, что нам кажется — совсем не то, что есть на самом деле.

Возьмём в качестве примера одно из стихотворений, в котором каждый элемент создаваемого автором ассоциативно-смыслового поля постепенно разрушает исходный видеоряд, только условно связанный с художественным замыслом:

* * *

Хорошо ходить по огороду,
становясь похожим на отца.
Там колодец набирает воду,
как Москва до третьего кольца,

там кривые грядки-малоземы,
там кусты смородин раздались,
и, слезливым воздухом на сломе,
тянет память в сторону да вниз.

Вот скажи мне физик-лирик-химик,
в общем, просто умный человек,
я живу за досками глухими,
почему не мыслю я побег?

Хорошо сижу, хожу, надеюсь.
Не ношу венков или корон.
В обретенных смыслах виден Теос.
В продолжениях слов — Анакреон.

О чём рассказывает нам этот, на первый взгляд, неприхотливый и простой по смыслу текст? Многие не задумываясь скажут: о том, как лирический герой получает удовольствие от простого крестьянского труда, радуется своему наделу земли и ни о чём большем в своей жизни не помышляет. Но так ли это на самом деле? Разберём текст построчно.

«Хорошо ходить по огороду», — сообщает автор своему читателю, и в этой исходной точке его размышлений пока ничего особенного мы не видим. Ну, ходит он себе и ходит по огороду, дышит свежим воздухом — что здесь такого?

Однако уже со второй строки «становясь похожим на отца» всё в корне меняется, и действие переходит в абсолютно другое измерение, обретая особый смысл и подтекст. Автор чувствует свою духовную

связь с отцом, и осуществляется она посредством хождения по огороду, который отныне становится частью мифологизированного пространства в системе авторских представлений о мире. Возникает тема памяти о близком человеке, важном представителе рода, и с каждой новой строкой эта тема идёт по нарастающей:

Там колодец набирает воду,
как Москва до третьего кольца…

Колодец, набирающий воду до третьего кольца, — здесь отнюдь не безобидный предмет бытового обихода. Это композиционно и логически организующая весь текст мифологема человеческой жизни, в контексте которой отношения лирического героя с миром выстраиваются не только по горизонтали, но и по вертикали. Третье кольцо при внимательном прочтении даёт нам отсыл не только к пространственным, географическим (третье кольцо МКАДа), но и ко временным реалиям, особенно если учесть, что само строительство третьего транспортного кольца было запланировано в Генеральном плане реконструкции Москвы ещё в 1935 году. Три кольца — это, по всей видимости, ещё и кольца рода, своеобразное генеалогическое древо — от первого к третьему поколению, представителем которого является лирический герой. Он чувствует себя включённым в этот мини-универсум, остро ощущает свою генетическую, родовую принадлежность к нему. Только за счёт этой родовой памяти существует он сам как мыслящий, духовно развитый субъект. К тому же образ колодца ассоциативно привязан к земле — низшей точке пространственной ориентации, связанной опять-таки с памятью о предках, принадлежащих миру мёртвых.

Вся последующая строфа только подтверждает наши догадки, активизируя тему родословного древа и духовной, генетической связи поколений:

там кривые грядки-малоземы,
там кусты смородин раздались,
и, слезливым воздухом на сломе,
тянет память в сторону да вниз.

Что в данном случае могут олицетворять эти малые грядки? Не отпочковавшиеся ли от большой земли, но теснейшим образом с ней связанные, пока ещё криво из неё растущие, малые земли-новобранцы, новое поколение единого рода? И тут же эта идея ассоциативно подкрепляется образами разросшихся вширь кустов смородины, чьи сломленные ветви-побеги кажутся навсегда утраченными звеньями на родословном древе. Оттого и воздух наполнен слезами скорби.

И вот, наконец, к этому глубоко субъективному ассоциативно-смысловому полю начинают подключаться всевозможные культурные коды. Память лирического героя тянет «в сторону да вниз», то есть он, иносказательно выражаясь, обращён сразу к двум измерениям — настоящему (молодому поколению, разветвляющемуся и растущему вширь, в сторону) и прошлому (навсегда ушедшему, но оставшемуся в памяти потомков поколению прародителей, которое находится внизу, в земле). Это сакрализованное пространство между «миром мёртвых» и «миром живых», как глухой стеной, окружает героя. Его ограждение, препятствующее выходу наружу, нематериально — это магнитное поле памяти, которое распадётся-рассыплется, если выйти за пределы огорода — мифологизированного пространства в авторской художественной картине мира. Поэтому герой и не мыслит побега — его самоидентификация в контексте духовной жизни поколений пострадает, и смысл жизни утратится.

Логическим завершением этой масштабной картины становится четвёртая строфа, содержащая знаковые культурные коды, необходимые для осуществления процесса самоидентификации лирического героя, поскольку при перекодировке любого значимого образа-символа мы неизменно получаем самого автора:

Хорошо сижу, хожу, надеюсь.
Не ношу венков или корон.
В обретенных смыслах виден Теос.
В продолжениях слов — Анакреон.

Если вдуматься, высказанная здесь мысль в своей основе парадоксальна — во всяком случае, первые две строки отрицаются последующими строками. Вначале лирический герой говорит о том, что не претендует на величие и какую-то избранность («Хорошо сижу, хожу, надеюсь. / Не ношу венков или корон»). Но в двух заключительных строках (если, конечно, они изначально не были тщательно продуманы) за автора начинает говорить его подсознание, которое априори всегда логично и предельно честно. И это подсознание утверждает, что у лирического героя особый путь в жизни и своё мессианское предназначение.

Внезапной и предельной откровенностью поражает третья строка «В обретённых смыслах виден Теос». Что означает слово Теос и случайно ли оно здесь? Разумеется нет! У этого объёмного понятия множество значений. Одно из них, Деос (Deus), Дий и Зевс (Zues), указывает на некую мистическую сущность, тем не менее тесно связанную с телом и, во всяком случае, имеющую двойную природу: материальную, телесную, и душевную, разумную. Это знаково, поскольку в художественном мире

Романа Смирнова духовное постигается, вскрывается именно через телесное, материальное, пребывая в непосредственной связи с ним.

Но еще более знаково и неожиданно то обстоятельство, что Теос в одном из своих значений — древний ионийский город на западном берегу Малой Азии, располагающийся к юго-западу от Смирны (современного Измира). Мы не знаем, случайно или намеренно древнее название Измира этимологически восходит к имени автора, но что-то подсказывает, что подобных случайностей не бывает, и в лучшем случае здесь идеально сработало авторское подсознание.

Теос считался важным торговым портом и одним из самых процветающих городов в регионе до эллинистического периода, но если рассматривать данный образ в контексте созданного автором ассоциативно-смыслового поля, то в итоге получается всё тоже ограниченное, но сакрализованное пространство «за досками глухими», частью которого является Смирна (Роман Смирнов). Однако картина не была бы полной, если бы на данное значение не наслаивалось ещё и третье, в первую очередь подразумеваемое логикой авторской художественной мысли: теос — фактически космический разум, закон, эйдос, замысел, неизменный в процессе рождения космоса. В конечном итоге это логос — слово, то есть последовательность мысли автора такова: его подлинное духовное существование, равно как и его дар слова, невозможны без материальных привязок к конкретному географическому пространству, к памяти предков, своему прошлому.

Финальная строка с упоминанием Анакреона (Анакреонта) замыкает кольцо авторских размышлений на тему земли и памяти. Достаточно один раз упомянуть, что Анакреонт — выдающийся древнегреческий лирик — был уроженцем Теоса, и тут же все логико-ассоциативные связи и ключевые идеи стихотворения встают на свои законные места. Становится ясно: простенький на первый взгляд стишок о хождении лирического героя по огороду превращается в настоящую исповедь, предельное откровение с читателем, с которым автор делится значимым, основополагающим моментом своей биографии в её метафизическом преломлении. Это не столько об утрате и даже не столько о верности своему прошлому, сколько о другом: это о том, как простой человек, уроженец своей земли, не мыслящий себя без неё и без своих предков, родственников, близких, вырастает из генетической памяти рода в настоящего творца. Как Анакреонт немыслим и невозможен без Теоса, так и автор данного стихотворения не смог бы состояться вне своего города, мира, сообщества людей, к которым он имеет непосредственное отношение. Осознавая всё это, он обретает в жизни значимые смыслы-константы, из них рождается теос — логос, слово, а из слова — Анакреонт, творец. Он сам становится колодцем,

черпающим творческие силы и жизненную мудрость из единого духовного источника.

Так мы продемонстрировали, как в рамках одного сравнительно небольшого поэтического текста может проявить себя в полной мере не только личность автора, но и то социокультурное пространство, к которому данный автор относится, и тот более широкий культурный контекст, вне которого поэт не смог бы себя идентифицировать как личность с отведённой ей особой ролью в общей духовной истории человечества.

Искренне надеемся, что после данного литературоведческого разбора интерес читателей к творчеству Романа Смирнова, чей поэтический быт всегда преобразуется в инобытие, значительно возрастёт.

На перекрестье стран и берегов

О творчестве Бориса Фабриканта

горчит метапечаль / стихает метаветер / три возраста молчат / три родины ответят <…> когда мой сад согнут / соцветия смородин / трём возрастам вернут / наследие трёх родин

Елена Севрюгина

Строка о трёх родинах, мистическим образом появившаяся в одном из моих стихотворений, долгое время была не до конца осознана мною самой. До тех пор, пока её смысл не проступил со всей явственностью и очевидностью в творчестве Бориса Фабриканта. Да, так бывает — перекличка двух поэтов, один из которых отвечает на вопрос другого, сам того не ведая. Вот так, читая «Еврейскую книгу» и «Крылья напрокат», я в какой-то момент словно услышала возглас: «Да это же обо мне!» И да — это о нём. О поэте, выбравшем для себя путь «дрейфовать» между берегами, поскольку, в силу жизненных обстоятельств, у него есть сразу три страны — родная Украина, Россия, где жил, и Англия, где живёт (с 2014 года).

Но, как говорится, нет худа без добра. Возможно, именно эта причастность сразу нескольким регионам, а вместе с ними и нескольким культурам, делает Бориса поэтом универсальным, понятным людям разных стран и даже разных вероисповеданий. Его дрейфование между двумя берегами — часть его личной истории, неотделимой от истории целого народа. Он — вечный паромщик на реке жизни, связующий единой и неразрывной нитью прошлое и настоящее: «*Теченью жизни счёт ведут в годах, / А я пересекал их на пароме. / Какой-то незнакомый посторонний / Рассказывал, что там, на берегах. / Начало взлёта / — вдох и взмах крыла. / Меж временем и Богом, жизнью, мною / Дрожала тонко связка, но жила / Не знаю до поры, какой ценою*».

Именно этим стихотворением открывается книга «Крылья напрокат», и далее водная стихия становится ключевым образом-мотивом повествования. Вода присутствует везде и всегда, и этот образ попутно сопровождают логически связанные с ним темы детства, памяти, парохода, на котором странствуют «местные и чужие», «знакомые и незнакомые». По словам Владимира Гандельсмана, автора предисловия к книге «Крылья напрокат», в художественном мире поэта «*прошлое время то и дело настигает настоящее, а настоящее видит прошлое… и жизнь переплетена со смертью*». Действительно, в поэзии Бориса Фабриканта

пространство и время мифологичны — здесь, как в древнерусском эпосе, господствует симультанное восприятие мира в его неделимости и «неутратности». Ничего не уходит и не исчезает просто так: детство, юность и зрелость присутствуют в человеке одномоментно и подпитываются друг другом, как сообщающиеся сосуды. Эта перекличка возрастов (тех самых «трёх возрастов», которым вернут «наследие трёх родин») становится своеобразной драматургией в поэтическом тексте Фабриканта: границы прошлого и настоящего проходимы, утверждает автор, — и смерть с жизнью идут рука об руку, встречаясь в общем коридоре памяти: «*В тесных улочках памяти / Все давно познакомились / Ходят в гости заранее / Через годы и смерть / Мамы с папой танцующих / Чтоб надолго запомнились / Делал снимок «Любителем» / Проявить бы суметь…*»

«Еврейская книга», по сравнению со сборником «Крылья напрокат», приобретает всё более автобиографические черты. Но это не только поэтическая автобиография автора — это история его народа и нации в целом. «Три голоса», «Дорога к Богу. Прадед», «Дорога к Богу. Баба Лиза», «Еврейское кладбище» — это ключевые стихи сборника, в которых речь идёт о страшных событиях военных лет и о прародителях Бориса Фабриканта, о тех невзгодах и лишениях, которые им пришлось испытать в годы репрессий. Но ярче всего звучит голос самого автора, ощущающего свою сопричастность общей трагедии: «*Под землёю уже никого не найти, / Ни убитых, ни выживших, крытых кладбищем. / Эти камни, как парус, плывут, по пути / Задевая бараки расколотым днищем*». И вновь появляется образ реки: с неё всё начинается и ею всё заканчивается. Она — начальная точка отсчёта и конечный пункт назначения. Что бы мы ни делали, к чему бы ни стремились — всё равно нельзя избежать «испуга, обещанного водой». Именно об этом обе книги Бориса Фабриканта.

Новая книга поэта — «Багажные наклейки» — продолжает тему памяти. В ней сохраняются ключевые мотивы предыдущих книг и выборочные стихи из них. Но всё же голос автора звучит уже по-новому. Здесь гораздо меньше воды — в том смысле, что сам образ этот, занимающий центральное место в двух предыдущих книгах, становится более факультативным. Если ранее водный мотив нёс основную смысловую нагрузку, выполняя одновременно роль композиционно организующего элемента повествования, то теперь автор как будто «заземлился», перестав дрейфовать между прошлым и настоящим. Иной стала и организация художественного пространства и времени — сюжеты дальних странствий и морских путешествий, так же, как истории личной жизни автора, сохраняются, но только, как цветные картинки в рамках, или фото чёрно-белого альбома. Это могут быть радужные картинки

детских лет, запечатлённые моменты счастливой юности, но иногда в них содержится горькая память о том, чего уже никогда не вернуть: «*Вот семья — фотографии детства, / Всех не знаю, теряется нить. / И не встретиться, не обогреться, / и с родными не поговорить*».

В этой же книге автор отчасти находит ответ на мучающий его вопрос: как избежать «испуга воды»? Единственный способ «сохранить следы на песке» — продлить память своего рода и самому продлиться в нём, оставив после себя потомство. Теме рода Борис Фабрикант уделяет в своей книге самое пристальное внимание, чтобы, по словам Бахыта Кенжеева, «сделать своё собственное всеобщим», даже историческим.

Как в эпопее Бориса Пастернака «Доктор Живаго», герои стихов Бориса Фабриканта разбросаны по всему миру, иногда их следы теряются, но всё же постепенно семейные «пазлы» складываются в общую страшную картину исковерканных судеб, печать которых остаётся на новом поколении. Цветные фотографии детства сменяются чёрно-белыми дагерротипами — зеркалами памяти, отражающими всю подноготную жизни людей эпохи репрессий. Жизни, исполненной противоречий и умолчаний: «*Вот мамина разбитая семья, / Два выстрела в замученном застенке, / И девочки дрожащие коленки, / И только позже появился я…*»

И всё же есть ещё иной, самый важный для автора путь к бессмертию — это творчество. Тема творчества получает в «Багажных наклейках» особое звучание. Только бессмертные стихи способы противостоять процессу умирания, только они сшивают в единое полотно историю рода, возвращая миру забытые имена и судьбы. Герой Бориса Фабриканта, подобно демиургу, сшивает живым словом полотно «прозрачной и счастливой книги» жизни — и тогда стихи становятся летописью, и здесь уже важно, чтобы они не просто были расставлены «по порядку», а чтобы в них жила и дышала сама история, отражённая в частной судьбе человека. В судьбе, оказавшейся на перекрестье стран и берегов: «*Прирастают годы, прорастают / Сквозь земные толстые пласты, / Распускают ветви, опускают, / Отпускают, где узлы густы. <…> Мы свободны, мы упали вместе, / Где они засыпали родных. / Нас уже не видно в перекрестье, / И не посчитают за живых…*»

Пространство внутреннего света

Размышляя о творчестве Софии Максимычевой

Если пользоваться музыкальной терминологией, можно сказать, что София Максимычева — поэт широкого диапазона, как в тематическом, так и в стилевом смысле. Подобно универсальному певцу, она владеет всеми речевыми регистрами — от низкого до высокого. Её стихи — пример гармоничного сочетания литературной традиции и постмодернистского мышления. Однако, несмотря на очевидную многоплановость, творчество Софии производит цельное впечатление благодаря сквозным образам-скрепам, кочующим из книги в книгу. В «Зелёной шали» — дебютном поэтическом сборнике Максимычевой — обозначен весь спектр ключевых мотивов творчества, «зёрна» которых дают масштабные ростки в последующих изданиях: «Эхолот», «Дурочка», «Портрет женщины» и «Петербуржье». Каждая книга отличается особой организацией художественного пространства, своеобразной поэтикой и системой образов. Но при этом можно выделить два основных вектора направленности художественной мысли: это тема любви (сборники «Дурочка» и «Портрет женщины») и тема воды/глубины, получившая две оригинальные интерпретации в «Эхолоте» и «Петербуржье». Проследим за развитием каждого из этих направлений, начав с любовной лирики.

«Дурочка» — дань классической традиции золотого и серебряного века, никак не умаляющей самобытного голоса автора. Здесь показан мир женщины — хрупкий, уязвимый и одухотворённый любовью. Художественное пространство книги лишено эпической масштабности. Камерное, глубоко личное и даже интимное, оно выверено очень тщательно и чаще всего ограничено двумя объектами — домом и садом. Сад — хорошо известная в мировой культуре метафора — получает у Максимычевой индивидуальную и глубокую разработку. Это проекция самой лирической героини, чьё стихийное существование так же, как и любой природный объект, подвержено любым внешним воздействиям. Наличие или отсутствие в жизни любви определяют внутреннее состояние автора и находят своё воплощение в образной системе. Иногда дом и сад становятся символами уюта и цветения женской души, орошённой любовью, но нередко дом оказывается пустым, а сад — заброшенным и разграбленным.

Счастье разделённой любви напрямую связано с темой материнства, плодоношения и созидания: «*...и трубочист плывёт, как сом, / среди*

расставленных столетий. / Он точно знает обо всём: / и о тебе, и наших детях…» Совсем иначе обретает себя женщина в пространстве нелюбви. В поэзии Софии Максимычевой тема одиночества сопровождается ключевыми образами-символами. То, что ещё совсем недавно было частью мироздания, живым и дышащим микрокосмом для двоих, становится безводной пустыней, бесконечной зимой: «*Куда ты смотришь? О чём мечтаешь? / Вокруг разломы и снег лежалый. / Легко одета, как будто в мае, / так, словно зябнуть ты перестала…»* Любопытно, что в «Зелёной шали» — дебютной книге — сад является олицетворением собственно творчества, духовного потенциала поэта, стремящегося прорваться сквозь земную рутину к *«золотистому свету»* и *«звучанию птичьих свистков»*.

«Портрет женщины» является логическим продолжением предыдущего сборника. Однако женская тема получает здесь гораздо более глубокую разработку, и в целом границы художественного пространства значительно расширяются. Это уже не камерно звучащая лирическая история с двумя героями, а масштабное повествование, в котором героине отводится роль не только скромной хранительницы домашнего очага, но и спасительницы, страдалицы за род человеческий, вершительницы судеб мира. На смену камерному звучанию приходит полифония: женщина, многоликая и непостоянная, совмещающая в себе множество противоречивых начал, говорит с нами разными голосами и является в разных обличиях. Бунтарка Мария Стюарт, покорная Гризельда, нежная Сольвейг, безумная Офелия, мужественная Юдифь и порочная Лолита… Из бесконечного множества женских ипостасей явно выделяется одна — женщина-поэт. Лирическая героиня Софии Максимычевой внезапно перестаёт быть беспомощной маленькой девочкой и становится творцом, в руках которого «ножик перочинный» желает «стружки карандашной». Контраст двух книг, изданных с разницей в один год, разителен. На смену интимному, камерному звучанию традиционной любовной лирики приходит эпичность и всеохватность, иносказательность и интертекстуальность, мифологизм и символизм. Существенно усложняются язык и образный ряд — форма поэтического изложения колеблется в диапазоне от классики до постмодерна и метареализма. Стоит отметить, что автор — человек весьма эрудированный, и читателю стоит больших усилий расшифровывать смыслы, скрытые в многосостаных символах-метафорах. Но очевидно, что для этого необходимо знать поэзию Блока и Пастернака, Хлебникова и Ахматовой, да и собственно знание истории тоже не помешает.

Подобная смысловая многослойность необходима автору для выстраивания многоуровневой мифологической модели мира. Образы дома и сада переходят из старой книги в новую, претерпевая существенные

изменения. Они перестают быть только личным пространством лирической героини, включаясь в единое социокультурное поле. Возникает мысль о Мировом Древе — жереве жизни, символе вселенской гармонии: «*И яблок гора золотая в саду, / и ствол материнский, слезой исходящий, / какую ты нам напророчишь беду, / срывая листву песнопений скорбящих? / Какую кудельную нить истончишь, / связав воедино с живущими древо? / Тяжелая пустошь, что гулкая тишь, / где ушлый садовник порядком прогневан*».

В «Портрете женщины» присутствует и мотив воды, организующий художественное пространство книг «Петербуржье» и «Эхолот». Здесь вода трактуется как мировой катаклизм, противостоять которому можно только с помощью любви: «*Ветер трогает барку за плечи, / от кормы отгоняет волну. / Древесину волна изувечит / и прибьёт к обмелевшему дну. <…> Остаётся невнятная дымка, / требуха, плавники рыбьих тел… / Но в тиши неземной херувимской / кто-то яблоком смачно хрустел*». Образ прародительницы рода не случайно совмещён с упоминанием библейского потопа. Даже когда весь мир рассыплется на части, подлинные ценности, воплощённые в женской природе, порочной и целомудренной одновременно, никуда не исчезнут и станут основой новой цивилизации. Немаловажно и то, что в «Портрете женщины» отдаётся предпочтение зимнему сезону. Вода и снег как одно из её воплощений — ключевые элементы, из которых складывается художественное пространство книг «Эхолот» и «Петербуржье».

«Эхолот», в силу особенностей поэтики, стоит особняком среди прочих книг Софии Максимычевой. Здесь мы видим нарочито сложную, тяготеющую к метареализму, стилистику с «затемнёнными зонами смыслов» и бесконечно широким полем для читательских ассоциаций. Созданное здесь художественное пространство рассчитано на интуитивное постижение истины, к которой приходится пробираться сквозь дебри неожиданных и глубоко индивидуальных ассоциаций. При этом сам образ эхолота вполне прозрачен и связан с идеей поиска — себя и подлинного в себе, нередко реализуемого через слово. Образ воды здесь лишён вещественности: это скорее внутренняя мера, определяющая уровень глубины — в прямом и переносном смысле. Непрерывное «считывание» смыслов, вылавливание их за гранью очевидного, поиск света внутри себя — именно в таком преломлении представлена здесь «водная» тема. Стилевая новизна проявляется в том, что в каждой из частей формой подачи авторской мысли является диалог. Не в традиционном, общедоступном понимании этого слова, поскольку общение здесь всегда осуществляется не по горизонтали, а по вертикали, на принципиально ином уровне осмысления действительности. Это диалог поэта и текста (под которым понимаются любой объект и любое явление

окружающего мира), поэта и Бога, женщины и мужчины. Тема любви возвращается в самом конце. Именно любовь становится единственным Богом героини и единственным входом в сакральное запределье, где можно стать самим собой: «*орнитология любви / и колыхающийся воздух, / где в золотой пыльце обвис / ночной шатёр, во сне воссоздан…*»

В конце книги происходит слияние разнородных стихий в одну — кажется, что в результате погружения на самое дно автор обрёл своё «пространство внутреннего света» — оказавшееся уже не внизу, а вверху.

Этот усиленный поиск внутреннего света продолжится в книге «Петербуржье». Здесь вода уже обретает реальные, зримые очертания, наполняется конкретикой и предстаёт в самых разнообразных формах. Объединяющий образ Петербурга обуславливает особую значимость воды. Вода — сверху и снизу, в виде природных осадков или бьющейся о гранитные берега Невы — становится центром повествования, многоуровневым и многозначным символом, органично вписанным в урбанистическое пространство книги. Ассоциативно связанный с водой образ моста становится центральной осью координат, соединяя небо и землю, надводный и подводный Петербург. Это — духовная опора, средоточие всего лучшего и всего истинного, что существует в настоящем и прошлом северной столицы.

Следует ещё добавить, что образ воды в книгах Софии Максимычевой многоуровнев и многопланов. Он отсылает нас к Древней Греции, к милетской и ионийской натурфилософии, трактуется как первоэлемент бытия, как мир в его первозданном состоянии. В то же время вода ассоциируется с прошлым и памятью — она способна поднять из глубины самые сокровенные воспоминания. Мотив погружения на дно, присутствующий в той или иной мере в каждой книге Софии Максимычевой, является модификацией темы духовного поиска. Извлекая на поверхность самые тёмные, глубинные, потаённые стороны собственного «я», мы в итоге обретаем свет в себе — внутренний свет как духовную опору жизни.

Это тяготение к небу через глубину, к сиянию сквозь кромешную тьму и есть подлинное содержание всех книг Софии Максимычевой, скрытый сюжет её творчества, которое продолжает развиваться и достигать новых высот.

Человек на горе

О творчестве Влада Пенькова

Настоящая поэзия должна рождать в сознании и душе читателя ощущение неуспокоенности, потребность что-то изменить. Творчество Влада Пенькова, совсем недавно ушедшего от нас, имеет ярко выраженный оттенок тревоги. Кажется, он пришёл, чтобы сказать: «что-то неладно в королевстве датском, мир несовершенен».

Говорить о поэте непросто — при всей своей кажущейся доступности, открытости для читателя, он понятен далеко не каждому. Требуется духовное усилие, чтобы по-настоящему услышать слегка приглушённый, но глубоко трагический, по сути, голос. Потому что трагедийное скрывается у Пенькова за внешней игровой формой, за постмодернистскими приёмами, интертекстом и неочевидностью. А между тем вдумчивому читателю могут открыться такие культурные пласты и подтексты, которые редко у кого встретишь.

Поэтическое мировоззрение Влада вырастает из мощного литературного наследия: тут и русские, и зарубежные авторы, и дух великого, милосердного Джона Донна, точно знающего, «по ком звонит колокол». Похоже, это знание передалось по наследству и нашему талантливому современнику: о чем бы ни писал Пеньков, в какую бы жизненную рутину ни облекал свою мысль — всё равно в его строках ощутимо дыхание «туманного Альбиона». Это отголоски той страны обетованной, которая дала миру величайшего гуманиста всех времён и народов: *«Горстка праха, мёда горстка — / вместе музыка, когда / гладит Донн по тёплой шёрстке / миновавшие года»*. Даже в самых неприглядных, отталкивающих формах земного Влад Пеньков, остро ощущая «во вселенной неполадку», отыскивает праобраз утраченного идеала. Жаль правда, что только «порция московского разлива» способна ненадолго превратить «розовую кукольную тушку» Гали-продавщицы в изящный силуэт прекрасной и призрачной Леди Джейн.

Тоска по возвышенному, попытка увидеть сквозь бытовое, повседневное краешек иной жизни, домыслить прекрасный образ — черта, присущая поэту, отличающая его от остальных. Возможно, поэтому так часто в его стихах упоминается небо — то высокое и недостижимое, то мрачное, засоренное «вороньей лузгой». Но всегда в художественном мире Пенькова оно становится частью антитезы человек/Бог, плотское/духовное, реальное/желаемое. И чем непригляднее, безотраднее земная жизнь человека, тем сильнее чувство тревоги и тоски по иному, почти забытому, но смутно припоминаемому: *«А хочется — неба и блеска, / чего-то такого, о чём / летают — в окне занавеска / и ангел за правым плечом»*.

При всей современности звучания Влад Пеньков является в каком-то смысле хрестоматийным, классическим поэтом, беззаветно преданным творчеству, поклоняющимся поэзии как святыне, категорически не приемлющим глупость, пошлость, усреднённость во всех формах её проявлений. Весьма ощутимо, что планка его требований к самому себе тоже непомерно высока: отсюда стремление к филигранности формы, лишь внешне кажущейся неприхотливой, и глубине содержания.

И если говорить о традиции, то вне всяких сомнений можно утверждать, что Пенькову очень близка поэтика декаданса с характерным для неё густым пессимизмом в духе Бодлера, обречённостью, безысходностью. Его стихи можно сравнить с графическими рисунками, где тёмные, даже серые, тона явно преобладают. Человек «заточён» в бренную плоть, как в башню, оттого никогда не подняться ему к той высоте, где властвуют иные законы, иные ценности: *«Золотая пора листопада… / Это ясно. А дальше-то как? / Ветерок чёрно-серого ада / просвистит в снегиря как в кулак. <…> …брешут частных застроек собаки, / ад свистит, снегири мельтешат. / Очень больно мотает на траки / плоть живую живая душа»*.

Нередко трагедийность звучания у Влада подчёркивается гротесковой амбивалентностью образов. Низменное, бытовое может сопрягаться с возвышенным. сакральным в контексте окказиональной авторской метафоры, но не с целью «примирить» между собой эти противоположные миры, а для того чтобы показать абсурдность и мелочность человеческой жизни на фоне безграничного, всеобъемлющего мироздания. От этого разительного контраста душа лирического героя Пенькова наполняется мрачным весельем заключённого накануне казни:

Сидишь над тарелочкой кильки
и в приступе водочной жажды.
А мир, как цитата из Рильке, —
прекрасен, напрасен, однажды.

И звёзды пылают и бьются,
летят по вселенной осколки,
как будто раскокали блюдце
вот с этою — пряной засолки.

И где же мне место под небом —
однажным, прекрасным, весенним?
И смотришь на ломтики хлеба
и рыбу — с фатальным весельем.

Существуют поэты-мифотворцы, создатели альтернативных миров, а вот Влад скорее все мифы и сказки развенчивает, нежели создаёт. Не особо щадя своего читателя, он со всей откровенностью заявляет, что в заурядном сознании обывателя просто не остаётся места для сказки, что любая, даже самая красивая история в реалиях нынешних дней неминуемо превращается в серую и неприглядную прозу жизни. Данная мысль, кстати, очень характерна для постмодернистского сознания, в котором художественное пространство опустошено, десакрализовано: «*...вот такой, понимаешь ли, пушкин / разлубочный присутствует здесь. / А вагонов товарных частушки / враз собьют институтскую спесь. <...> И пойдёт по железной дороге, / как по рекам молочным ладья, / чтобы вечно стоять на пороге / аввакумовского жития*».

Не удивительно, что в своих самых сокровенных мыслях и тёмных предчувствиях поэт всегда остаётся одиноким, непонятым. Много ли найдётся людей, которым будет приятно читать о собственных недостатках и несовершенстве мира? Поэтому Влад Пеньков кажется мне замкнутой планетой, вполне самодостаточной, но ещё довольно малоизученной. А ещё на ум приходит образ человека на горе — он стоит, одинокий, на самой вершине, и видит то, чего другие, не добравшись до подобной высоты, увидеть не в состоянии. И вот, испытав экзистенциальный ужас от увиденной им картины, человек начинает звать на помощь, бить в колокол, призывать людей к действию. Однако его глас остаётся гласом вопиющего в пустыне — слишком уж высоко он забрался, голос его неслышен, недоступен для окружающих.

Но ничего не происходит просто так, и если голос провидца остаётся недостижимым для земли, то, скорее всего, он рано или поздно сможет достучаться до небес. И тогда, уже с качественно новой высоты, послание, адресованное людям, наконец-то будет прочитано, и если не осмыслено до конца, то хотя бы сохранено для потомков: «*Вы кого другого пожалейте. / Здесь Агарь, так вышло, ни при чём. / У неё — играющий на флейте / ангел за сияющим плечом. / Ангел гневный, ангел золотистый. / Нам ещё аукнется потом / музыка небесного флейтиста — / нежность, извлекаемая ртом*».

Человек, которому не спится

Феномен Кати Капович

У любого поэта, в каком бы стиле и направлении он ни работал, есть географическая привязка к конкретному месту, городу, региону, даже адресу. Феномен Кати Капович в том, что она принадлежит сразу двум топосам — в одном бытует её физическая ипостась, в другом сосредоточена подлинная жизнь, наполненная значимыми фактами, событиями, реалиями прошлого.

И, как это свойственно человеку мира, у неё сильно развито чувство солидарности, осознания духовного родства с собратьями по поэтическому цеху. В стихах много отсылок — и к авторам предшествующих эпох, и к своим современникам. А ещё, несмотря на свой весьма внушительный статус в литературном мире, Катя абсолютно лишена снобизма. Чувство довольно редкое и ценное, а для поэта и подавно. Она не выстраивает для себя ранжиров по степени известности, одарённости, влияния на окружающих. Для неё есть только один критерий — причастность к общей тайне. В этом смысле все поэтическое сообщество, а также сообщество читателей — одна большая семья, члены одного ордена.

Принадлежностью к разным культурным регионам объясняется и тот факт, что она ведёт непрерывный диалог с самой собой, как будто сама себе пишет письма из несоветского далёка. Когда читаешь её стихи — видишь двух героинь одновременно. Они смотрят друг на друга как будто с разных берегов одной реки, встретиться не могут, но при этом всегда рядом. Ту прежнюю Катю, уроженку Кишинёва, Катя нынешняя бережно несёт в себе, стоит, как вечный охранник, на страже памяти. Именно память и всё, что связано с ней, становится осью координат, вокруг которой выстраиваются художественное пространство и время.

Без этой реставрации прошлого невозможно было бы сказать о самом важном, сокровенном. Между тем автор — реставратор настолько искусный, что каждая мельчайшая деталь быта у него оживает заново, и прошлое становится более ощутимым, зримым и осязаемым, чем сама реальность. В статье, посвященной новой книге Сергея Гандлевского «Счастливая ошибка», Капович сказала о его стихах так: их «при всём обилии деталей отличает сфокусированность текста на том, что стоит за деталями». То же самое можно сказать и о её собственной поэзии. Слово, внешне скупое и лаконичное, на самом деле многослойно и семантически амбивалентно. Оно не тождественно своему значению и является ментальным образом — указателем явлений иного порядка. За каждым понятием, конкретным явлением вещного, материального мира стоит ассоциативно-смысловое поле, делающее предметы значимыми лишь

в определённом контексте. Нет просто стола или стула, морского побережья и раковины, пустой бутылки из-под пива и докуренной сигареты. Есть мельчайший фрагмент бытия, включённый в систему авторских координат, зафиксированное видимой формой воспоминание. Поэтому героине Кати Капович достаточно увидеть «щётку с волоском», чтобы потом нелепо разрыдаться. А по пяти жёлтым листьям берёз нетрудно восстановить картину осени: *«и малости такой довольно мне, / чтобы увидеть осень в этом дне»*. Все прочие элементы излишни, и по-хемингуэевски немногословно автор бытописует, пишет свою автобиографию, извлекая детали и подробности из любого «сора», тщательно воссоздавая свой город неба. Кстати, именно так называется её новая книга стихов, вышедшая в издательстве «Эксмо» в этом году.

Превращая любое событие, явление, вещь в машину времени, Катя Капович с лёгкостью оказывается там, где была много лет назад, и потусторонним взглядом наблюдателя смотрит на себя со стороны. Так, обычный двор и простой резиновый мячик внезапно переключают её сознание в неявную область значений, и практически из воздуха, спонтанно, возникает образ незнакомца, стоящего на первозданном снегу. Но так ли уж он чужд лирической героине стихотворения, и не в нём ли периодически прорывается сквозь сдерживаемые эмоции и нарочито отвергнутую сентиментальность голос ностальгии? Эти моменты становятся точками катарсиса, прорывами в невозможное — в те области бытия, благодаря которым всё, о чём пишет автор, становится по-настоящему важным: *«На баскетбольной намокшей площадке / рыжий резиновый мяч, / лбом приложись к проржавевшей оградке, / он понапрасну горяч. / Где-то в уме это самое слово, / словно иголка в стогу, / там, где стоит человек незнакомый / на первозданном снегу»*.

О том, что по-настоящему дорого и ценно, говорить трудно. Здесь лучше использовать приём умолчания, показать нарочитую сдержанность, скупость, небрежность. Возможно, этим объясняется любовь автора к неточным рифмам, коротким фразам, назывным предложениям: *«сейчас мне надо в мире самой малости, / чтобы увидеть всё в один момент: / в опилках пол, скамьи в четыре яруса / и с красными полосками брезент…»*.

Но почему-то очень легко, читая эти внешне простые стихи, совершать метафизическое путешествие из обыденного, повседневного, в общечеловеческое, отражающее жизнь не только автора, но и целого поколения людей. Ведь там, где преодолевается скромность и неловкость предельной откровенности, из этой самой малости рождается настоящая поэзия, живая человеческая история.

Образы в стихах Кати Капович всегда предельно точны, это мостики между скрытым и видимым, и с их помощью автор как будто

хочет восстановить изначальную целостность мира в его непрерывных причинно-следственных связях. Поэтому всё сказанное обретает особую ценность и масштабность.

Так женщина, стоящая под душем, становится центром вселенной, а комната с дверью, обитой дерматином — отражением вселенского неблагоустройства: «*над ватой безобразною снаружи / затягивайся дымом и молчи / весь мир тоскует миру ещё хуже / в летающей разодранной ночи*».

Нельзя не влюбиться в эту поэзию, не проникнуться добрым и немного грустным обаянием улыбки «изнутри», «оттуда», тем сиюминутным мистическим прозрением, которое обнажает в человеке святое свойство его души — верность тому, что сохраняется на золотой изнанке памяти: «*...но если тщательно потрёшь меня, / то заблестит оттуда свет, / где ем смородину пригоршнями / на старой даче в 10 лет… / сквозь полстолетья, печки-лавочки, / внесу её на сквозняке, / отец увидит, вспыхнет ямочка / оттуда на его щеке…*».

Пока живёт на свете хотя бы один человек, «которому не спится», который неравнодушен к милым «жизни пустякам» и способен искренне радоваться «простому способу существования белковых тел», «чудной симметрии бытия и небытия», можно быть спокойным и уверенным в одном — у Кати Капович есть свой настоящий, преданный читатель. А значит, хрупкое сообщество причастных тайне продолжит своё существование.

Катерина Кабанова: луч света или торжество отчаяния?

Читая «Грозу» Островского

Изучение классиков в школе — задача сверхсложная, порой даже непосильная. Причём не только для неопытных школьников, но и для самого учителя.

Вспоминаю себя юной практиканткой на заре педагогической карьеры. Тула. Пушкинский лицей. Мой любимый десятый класс, в котором как будто специально собрались все «бунтари», не любящие прописных истин, готовых ответов на вопросы, шаблонов и банальностей. Саша Гребельский, Дима Зайцев, Сережа Ульвис, Оля Ефименко… Вы уже — мои единомышленники, но как мне важно не разочаровать вас именно сегодня, сейчас — на уроке, посвященном одному из самых хрестоматийных произведений русской литературы — драме Островского «Гроза». Говорим о Катерине Кабановой — и как говорим! Так, что глянцевый хрестоматийный образ в одночасье разбивается на куски… Хорошо это или плохо? Не знаю, но горящие глаза, море рук, не показная заинтересованность в происходящем говорят мне о том, что я на верном пути.

Сегодня мы «посягнули на святое» и позволили себе усомниться в абсолютной правоте Добролюбова, назвавшего Катерину лучом света в темном царстве. Рискнули доказать, что не все так просто и однозначно.

Удалась ли нам эта непростая задача? Может быть, отчасти. Но вот своего рода стенограмма нашего диалога, в котором чувства и мысли учеников и учителя совпали, и живая не затасканная идея, которая так необходима на каждом уроке литературы, однозначно победила «темное царство» общепринятых канонов изучения хрестоматийных произведений.

— О *чём «Гроза» Островского? Что именно хотел донести до нас автор? Можно ли назвать пьесу революционной, как считал Добролюбов?*

— «Гроза» Островского — это история о том, как темные мертвенные порядки сгубили живую душу, а совсем не о том, как несчастная обездоленная девушка решилась пойти против системы.

— *Луч — это светоч. Была ли Катерина светочем?*

— Нет! Светоч — это источник разума; а все поступки героини лишены логики, продиктованы сиюминутным настроением и обусловлены импульсивностью Катерины. Она боится божьего гнева за грех прелюбодеяния. Вспомнить хотя бы сцену грозы, которую можно считать кульминацией пьесы. Катерина, повинуясь настроению безумной барыни, падает на колени, кричит «Ад! Ад! Геена огненная!». Потом вымаливает прощения у Тихона и его матери за свои прегрешения. Но при этом, спустя время, ее нимало не заботит, какое наказание ее может

ожидать за еще более страшный грех — грех самоубийства. Где же тут логика и здравый смысл?

— Катерина — луч надежды?

— Нет! Надежда в сердце русского, православного человека чаще всего связана с верой. А в героине нет веры — есть только суеверие. В сущности, мечтания Катерины, в которых «*храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса*», немногим отличаются от наивно-бытовых представлений странницы Феклуши, в которых одно из высочайших достижений человеческого разума — паровоз — предстаёт в виде запряжённого огненного змия, намекающего на грядущий апокалипсис. Тоже ведь фантазия, и тоже весьма далёкая от церковных канонов. Добролюбов, размышляя о поступке Катерины, приводит библейскую аналогию: «*Ее погибель — это осуществленная песнь плена вавилонского: играйте и пойте нам песни сионские, говорили иудеям их победители; но печальный пророк отозвался, что не в рабстве можно петь священные песни родины*». Но в героине нет практически ничего христианского. Она, по сути своей, язычница, в которой чувственность побеждает все строгие церковные каноны. Она живёт инстинктами, следует голосу чувства, а не разума.

— Смерть Катерины — протест?

— Да ничего подобного! Ее душа нуждается в любви. Любовь — ее единственный бог, за отсутствием которого и жить не стоит. Не брось Катерину Борис — возможно, и продолжала бы героиня жить дальше, и лгать, возможно, научилась бы, и приспосабливаться. Есть отдушина и место, где естественные порывы могут в полной мере проявиться. А, стало быть, с остальным можно и смириться. Если в каждом жесте отчаяния брошенной женщины видеть протест, то значит у нас — толпы протестующих. А если вспомнить последний предсмертный монолог Катерины, то можно, подобно опытному психологу, сделать вывод, что героиня находилась в состоянии эмоционального аффекта. Её речь бессвязна — мысли путаются, сбиваются с одной на другую, по сути, это поток ничем не контролируемых эмоций, речь человека, находящегося на грани безумия: «*Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — всё равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могиле лучше… Под деревцом могилушка… как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит… весной на ней травка вырастет, мягкая такая...*». Какой уж тут протест? Тут полное бессилие — если только бессилие само по себе не рассматривать как форму протеста.

— Изменится ли жизнь обитателей темного царства после смерти Катерины?

— Да с чего бы это? Всколыхнется на мгновение темное болото — и все вернется на круги своя. «*Хорошо тебе, Катерина, а я-то зачем*

остался жить на свете, да мучиться?» — стенает Тихон. Добролюбов упрекает героя в бесхарактерности и неспособности на сильный поступок, подобный поступку Катерины. Это самоубийство-то сильный поступок? Ну, покончил с собой, ушел из жизни — расписался в своей беспомощности, мысленно сказал всему темному царству: «Живите и процветайте». Потому что более никого не останется.

Кажется, история Островского не о том, как впечатлительная, эмоциональная женщина рискнула пойти на протест существующему укладу жизни, а о том, к каким последствиям этот уклад может привести.

Смерть Катерины рождает еще более гнетущее чувство безысходности. «Гроза» Островского, так же, как и «Плаха» Чингиза Айтматова — это бесконечно открытый вопрос, адресованный себе и читателю. Что сделать, чтобы подобное не повторялось? Как избежать трагических последствий несовершенного устройства общества, в котором властвуют Дикие и Кабановы?..

Звонок прозвенел. Урок окончен. Но я знаю абсолютно точно — зерно посеяно, всходы будут, а значит, всё не напрасно. А значит, наш диалог будет длиться и дальше — через года к новым поколениям читателей. Потому что в большой литературе никогда не бывает окончательных ответов на вопросы — оттого она и неисчерпаемый источник духовной и жизненной мудрости.

Фёдор Тютчев
«Родимый хаос» и этика преображения материи в прекрасный образ

Свет из тьмы, над темной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

Знаменитые строки Владимира Соловьёва можно считать краеугольным камнем поэзии Фёдора Тютчева. Его художественное наследие — цельная философская доктрина, уходящая корнями в мировую культуру, начиная с милетской протофилософии Гераклита и заканчивая христианскими теориями преображения мира по образу и подобию Божьему.

Ключом к пониманию тютчевских поисков и эстетических устремлений является понятие родимого хаоса. По сути, это модификация «тёмного корня бытия» Владимира Соловьёва, или Эроса — чувственной любовной энергии, связанной с телесным влечением. Образ хаоса упоминается чуть ли не в каждом стихотворении Фёдора Ивановича, выстраивая особую драматургию художественной мысли, движущейся в направлении поиска прекрасного образа, интуитивно прозреваемого в стихийных силах природы и человеческой души. Стихи поэта только условно могут быть поделены на отдельные тематические группы — о чём бы Тютчев ни писал, его высшей художественной целью всегда является постижение тайной, тёмной энергии как первоначала всего сущего и обретение в ней исходной божественной формы.

Взять хотя бы философскую лирику. Прочно закрепившееся за Тютчевым определение «певец ночного мира» наиболее точно отражает центральную идею его творчества — постижение истины через экзистенциальное столкновение с неизведанным, страшным, глубинным, содержащим в себе ответы на онтологические вопросы. Помните знаменитую строку из стихотворения Пастернака? *«На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси»*. Вот такая же ночная встреча с обнажённой бездной (фактически с первородным хаосом) порождает бесконечные вопрошания лирического героя, стремящегося обрести духовную основу жизни:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,

И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

Однако подобное столкновение с бесформенной и неупорядоченной стихией пугает лишь поначалу. Хаос потому и родимый, что в нём мы обнаруживаем нечто общее со своей собственной природой. В этой тайной, тёмной энергии бытия — залог будущего перерождения, восхождения низшего к высшему, смутное угадывание надмирности существования, мыслимого как единство «всего во всём», где частные объекты и судьбы уже неразличимы. Остаются только вечные и вещие смыслы, сгустки света, которые и являются прекрасными образами, бессмертными субстанциями.

Диалектическое прозревание света сквозь тьму ощущается и в любовной лирике Тютчева. Любовь, мыслимая поэтом как «жизнь отреченья», «жизнь страданья», «борьба неравная двух сердец», становится для него источником катарсиса, пифагорейским восторгом соприкосновения с первостихиями, первоистоками бытия. И в натурфилософской, и в христианской традициях, как, впрочем, и во многих древних религиях, формы жизни рождаются из взаимодействия земли, воды, огня и воздуха. А одухотворяется всё любовью — пятым элементом. Именно этот процесс одухотворения и божественного преображения мира и любимого объекта составляет внутренний сюжет любовного стихотворения Тютчева:

Как пляшут пылинки в полдневных лучах,
Как искры живые в родимом огне!
Видал я сей пламень в знакомых очах,
Его упоенье известно и мне.

«Родимый огонь» (по сути, тот же родимый хаос) — *«угрюмый, тусклый огнь желанья»*, воплощение чувственного влечения, сексуальной энергии, казалось бы, полностью противоположной духовному, платоническому чувству. Но так ли это? Здесь на помощь приходит Владимир Вышеславцев с его «Этикой преображённого Эроса». В его теории, опирающейся на учения Платона и Максима Исповедника, *«эрос бесконечно большее объемлет, нежели libido sexualis, нежели даже эротическая влюблённость… Эрос есть влюблённость в жизнь, жажда полноты, жажда полноценности, рождение в красоте и, в итоге, жажда рождения Богочеловека»*. Таким Богочеловеком и рождённым в красоте образом для Тютчева становится его возлюбленная. Несмотря на то, что всем хорошо известна биография поэта, образ избранницы нередко абстрактен: именно в силу его осмысления как идеального, лишь сиюминутно достижимого прекрасного объекта:

Твой милый образ, незабвенный,
Он предо мной везде, всегда,
Недостижимый, неизменный,
Как ночью на небе звезда…

Страдание в любви, её сжигающая страсть, с точки зрения Тютчева, является необходимым условием прозрения прекрасного в безобразном. В целом поэту близка эстетика увядания и смерти *(«Ущерб, изнеможенье — и на всем / Та кроткая улыбка увяданья, / Что в существе разумном мы зовем / Божественной стыдливостью страданья»).* Доказательство этой глубоко христианской идеи о возвышении души страданием находим также в стихотворении, которое можно отнести к гражданской лирике:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!
Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.

Перед нами наглядный пример истинной сублимации — восхождения низшего к высшему, к христианскому абсолюту, о чем писал Вышеславцев. Страдание завершается катарсисом, приводит к возрождению в красоте. Отсюда образ Христа — служившего людям «в рабском виде», умершего в муках и преображенного в свою бессмертную ипостась, световую сущность.

В поисках красоты Тютчев обращается и к мировым образам-архетипам. Например, к Древнему Риму. Эта цивилизация получила множество противоречивых толкований в литературе и культуре. Отцы церкви, жившие в III в. новой эры, считали, что зверь багряный — это Римская империя, а блудница, сидящая на звере — это Рим: *«И на челе её написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным».* В трактовке Тютчева образ Рима получает совсем иное освещение — не апокалиптическое, а возвышенное, христианское. Это — всё тот же преображённый Эрос, энергия жизни которого восходит от низших аффектов к абсолюту:

В ночи лазурной почивает Рим.
Взошла луна и овладела им,
И спящий град, безлюдно-величавый,
Наполнила своей безмолвной славой…
Как сладко дремлет Рим в ее лучах!
Как с ней сроднился Рима вечный прах!..
Как будто лунный мир и град почивший —
Все тот же мир, волшебный, но отживший!..

Показательно, что Рим преображается именно в ночное время, рождается из первобытного хаоса как положительно прекрасный образ.

Самый яркий пример возвращения к первоистокам после распада материи мы видим в стихотворении «Последний катаклизм». Апокалипсис — это не гибель мира, а его очередное преображение по законам гармонии и красоты:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

Итак, Тютчев — великий философ и диалектик, чьи думы и чаяния направлены в сторону обретения высшего смысла бытия и обнаружения тайной, скрытой красоты предметов.

Первый русский поэт-импрессионист

О творчестве Афанасия Фета

Русскому поэту-лирику Афанасию Фету была уготована драматичная судьба. Практически любому школьнику известны основные вехи его биографии: участь незаконнорождённого и нескончаемая борьба за место под солнцем, притом что возвращение дворянских привилегий и восстановление справедливости произошло только ближе к концу жизни. Известна также история его трагической любви к Марии Лазич — девушке, рано и страшно погибшей в результате несчастного случая. По одной из самых распространённых версий, возлюбленная поэта сгорела заживо из-за непотушенной спички, во сне случайно упавшей на подол её платья. Всю жизнь Фет винил себя в её смерти и свою неизбывную боль выразил в многочисленных стихах-посвящениях.

Но если бы дело ограничивалось только этим… Увы, широко почитаемый в наши дни автор при жизни подвергался многочисленным гонениям и даже травле. Современники, среди которых немало хорошо нам известных, мягко говоря, ставили его талант под сомнение и, если уж говорить совсем начистоту, просто ему в нём отказывали. По иронии судьбы, более всего досталось прославленному тексту Фета, уже давно ставшему визитной карточкой поэта:

Шепот, робкое дыханье.
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Лёгкий, воздушный текст буквально завораживает своей красотой. Но так бы его оценил современный читатель. А вот как отзывались об этих строках литературные «коллеги» Фета, его знаменитые собратья по перу.

«„Шепот, робкое дыханье…“ хорошо, но как же не стыдно тратить времени и чернил на такие вздоры?» — сокрушался Виссарион

Белинский. «Поэт может быть искренним или в полном величии разумного миросозерцания, или в полной ограниченности мыслей, знаний, чувств и стремлений. В первом случае он — Шекспир, Дант, Байрон, Гёте, Гейне. Во втором случае он — г. Фет», — беспощадно поддакивал ему другой знаменитый критик Дмитрий Писарев. «Стихотворения г. Фета своей отчаянной запутанностью и темнотою превосходят почти все когда-либо написанное на российском диалекте», — вторил им Александр Дружинин. Позорное клеймо на Фете поставил Некрасов, издевательски отметивший, якобы со знанием дела: «У нас, как известно, водятся поэты трех родов: такие, которые „сами не знают, что будут петь“, по меткому выражению их родоначальника, г. Фета. Это, так сказать, птицы-певчие». А Николай Чернышевский и вовсе полагал, что стихи Фета «такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать стихи».

Читая все эти далеко не восторженные отзывы, не стоит, однако, забывать о том, что все они принадлежат представителям так называемой реалистической школы — народникам и революционерам, глубоко убеждённым в том, что «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Для таких авторов, пусть даже самых именитых, поэты чистого искусства были как кость в горле или как красная тряпка для быка. Не правда ли, ситуация, в чём-то напоминающая нынешнюю?

Впрочем, и среди современников Фета находились такие, которые уже с близкого расстояния общей эпохи могли оценить новаторство поэта, его уникальный, ни на кого не похожий голос. Таким благосклонным и весьма дальновидным оценщиком неожиданно оказался Лев Толстой, давший следующую характеристику популярным фетовским строкам: «Это мастерское стихотворение; в нем нет ни одного глагола (сказуемого). Каждое выражение — картина; не совсем удачно разве только выражение „В дымных тучках пурпур розы“. Но прочтите эти стихи любому мужику, он будет недоумевать, не только в чем их красота, но и в чем их смысл. Это — вещь для небольшого кружка лакомок в искусстве».

Вот так, одним махом, удалось воздать должное творцу и отомстить его обидчикам, приравняв их отзывы к оценке простолюдина. Но особенно важным и ценным в толстовском высказывании представляется мысль о подвергаемой особой критике, но безусловно новаторской безглагольности, ставшей серьёзным и решительным шагом в сторону новой поэтики и нового художественного миросозерцания. Этого самого новаторства народники и приверженцы классической школы, с их любовью к наглядности и обилию эпитетов, оценить по достоинству, естественно, не могли.

Парадоксальность и уникальность поэтического метода Фета заключается в том, что плоскостная, лубочная картинка превращается у него в трёхмерное изображение. Обилие назывных конструкций, заменивших собой традиционные сказуемые, рождает эффект кинематографизма. Это абсолютно нестандартный фокус зрения, при котором статика уступает место динамике. Мы не прочитываем, а «видим» стихотворение, представляющее собой калейдоскопическую смену образов-кадров. Текущий момент жизни удачно схвачен в объектив и развёрнут в маленькую лирическую историю прямо на глазах у читателя. Таким умением оживлять увиденное и придавать ему объём могли похвастаться только импрессионисты.

А если внимательно следить за внутренним сюжетом текста — откроется ещё много всего удивительного. Например, то, что многие стихи Фета представляют собой сплав человеческого и природного миров. Эти миры, вопреки тютчевской идее, не отделены друг от друга, а друг в друге продолжаются и развиваются параллельно. О чём стихотворение Фета, которое многим казалось беспредметным и легковесным? Оно о естественных законах развития окружающего мира и любовного чувства. Подобно тому, как на смену вечеру приходит ночь, а затем утро, любовь, вначале неясная и робкая, смутная и тревожная, дорастает до вершины её внезапного осознания и впоследствии — до страсти и одержимости. То, как умел передать это в своём художественном слове Фет, в его эпоху не смог бы сделать никто. «*Шепот, робкое дыханье*» (ещё неясное, смутное начало любви) отождествляется с вечером — полутёмным временем суток: «*Серебро и колыханье / Сонного ручья*». И далее смена ночных теней передаёт внутреннюю борьбу света и тени так же, как «*ряд волшебных изменений / Милого лица*» способен передать сложное рождение нового чувства. А в конце — катарсис: утренний «*пурпур розы*» возвещает о победе света над тьмой и об окончательном расцвете любви в душе человека: «*И лобзания, и слезы, / И заря, заря!..*».

Добавим ещё, что вся эта история сопровождается удивительным видеорядом и звукописью. Да, Фет не пишет — он живописует, наносит изображение яркими мазками, «вдыхая» в произведение жизнь. «Югэн», — как сказали бы японские философы, имея в виду под этим понятием сокровенную или скрытую красоту предмета, лежащую за пределами зримого мира. Её восприятие порождает высшее гармоническое равновесие с миром и интуитивное постижение сути вещей. Это удивительное свойство фетовской поэзии имел в виду и Толстой, когда говорил о том, что «*каждое выражение Фета — картина*». Разумеется, картина! «*Серебро и колыханье*» — цвет вечерних сумерек, сероватый и приглушённый, «*ночные тени*» — чернота ночи, а «*пурпур розы*» — румянец первой зари.

А вот что Толстому, пожалуй, не удалось оценить в должной степени, так это звучание фетовского стихотворения. Строка, которую он посчитал неудачной («*В дымных тучках пурпур розы*»), как раз содержит удачную аллитерацию согласного «р», дающую эффект единства звука и образа — звукообраз. Мы и видим, и «слышим» утренний цвет. А чего стоят строки «Серебро и колыханье / Сонного ручья»? Если у аллитерации как у популярного художественного приёма и есть высшее предназначение, то его наглядно продемонстрировал именно Фет. И суть этого предназначения — «оживлять» увиденное, придавать ему зримые очертания. Сонный ручей не просто протекает перед мысленным взором читателя — он действительно живёт, колышется, дарит нам свою прохладу и покой.

Если бы Фет жил в эпоху импрессионизма — он бы, скорее всего, был гораздо более популярен и гораздо более обласкан современниками. Но суть заключается в другом — он не был бы новатором, поскольку приёмы, которыми он так смело начал пользоваться в XIX веке, в веке XX уже никого бы не удивили и воспринимались бы как неотъемлемая черта нового, «виртуального» мировидения. Только это (к слову сказать, весьма существенное) обстоятельство заставляет примириться с теми многочисленными нападками, которые пришлось претерпеть поэту при жизни. Новое и неизведанное, как известно, с трудом пробивает себе дорогу.

Справедливости ради отметим, что далеко не в одном своём стихотворении Фет продемонстрировал свой уникальный метод «ожившего изображения», в котором важны не линейное, буквальное восприятие и «считывание смысла», а рождаемая ассоциация, мыслеобраз, не воспроизводящий реальность в полном объёме, а только намекающий на нее. Вот один из ярчайших примеров такого метода:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,
Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затменья,

Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё — весна.

Об истинном предмете изображения поэт с самого начала открыто не говорит — он только на него намекает, подбирая к понятию многочисленные определения. И значимо, что определения эти — отнюдь не прилагательные, а опять-таки назывные конструкции. Слово «весна» упомянуто только в самом конце — а если бы это произошло чуть раньше, вся прелесть и магия этого текста улетучились бы. С импрессионистской смелостью автор рисует образы-ассоциации, дающие в итоге не сам предмет, а его смутное угадывание, постепенное узнавание и распознавание по знакомым ощущениям и пережитым душевным состояниям. Мы даже не успеваем сразу зафиксировать тот момент, когда природные признаки весны сменяются человеческой симптоматикой. Но *«эта ночь без сна», «эта мгла и жар постели»* — уже не о календарном времени года. Это уже совсем о другом, переводящем пейзажную лирику в разряд лирики любовной. И в жанровом отношении грани тоже оказываются размытыми, нечёткими. И эта черта — тоже очевидная дань импрессионизму.

Помните знаменитую картину Огюста Ренура «Портрет актрисы Жанны Самари»? Образ прекрасной молодой женщины, такой радостный и светлый, кажется призрачным, почти воздушным, сотканным из миллиона мазков, локальных пятен и нестандартных световых решений. Именно это полотно представляется мне символом творчества Фета, его живописным аналогом.

Фет — Ренуар в сфере поэзии — раскрепостил её, сделал равной тем видам искусства, где слова не обязательны, но где сфера чувств и ощущений оказывается доминирующей. Господин Чернышевский полагал, что стихи, написанные Фетом, *«могла бы написать даже лошадь»?* Что… для лошади весьма изысканный комплимент. Но, возможно, при определённом рассмотрении это можно счесть комплиментом и для Фета — если рассматривать лошадь как объект природного мира: такой же свободный, стихийный и необузданный, как поэзия творца, сумевшего обогнать своих современников на целую эпоху.

ПОДВОДЯ ИТОГИ

ПЕРЕУЧЁТЫ, ОБЗОРЫ, ОПРОСЫ

Гуманитарные итоги 2010–2020. Дебютант десятилетия
Часть I

Для журнала Textura

1. Кого бы Вы могли назвать самым ярким дебютантом десятилетия (2010–2020 гг.)? (При ответе можно учитывать любые факторы: как творческую продуктивность, так и личную/вкусовую заинтересованность в творчестве конкретного автора, или их сочетание). Что Вы сами вкладываете в это определение — «дебютант» и «самый яркий (талантливый, интересный…) дебютант» — и почему?

2. Расскажите о творческой эволюции выбранного автора. Менялась ли его манера и, если да, то как?

3. Достаточно ли, на Ваш взгляд, обратили внимание на этого автора литературные институции? По каким причинам произошло то или другое? На что бы Вы посоветовали обратить внимание в первую очередь, присмотревшись к этому автору?

На мой взгляд, развитие литературы и культуры в ближайшее десятилетие достойно самого пристального внимания и изучения. Для тех, кто регулярно пребывает в этом контексте, очевидно, что произошёл своего рода субпассионарный взрыв. Целая плеяда молодых поэтов, стремящихся обрести свой голос, уйти от вторичности и формализма, подготовила кардинальную смену парадигмы художественного мышления, для которого постепенно стали неактуальными открытое высказывание, прямое взаимодействие с читателем и не растворённая в языковом контексте эмоциональность. Это означает, что поэзия становится более элитарной, обьёмной, семантически многоплановой.

Более удачно с этой задачей справляются поэты метареалистического толка. Учитывая, что на сегодняшний день метареализм является одним из самых жизнеспособных и многообещающих направлений, большие ожидания связаны с именами поэтов, пищущими в данной стилистике.

Понимая слово «дебютант» широко, отметим, что для нас это, в первую очередь, автор, громко заявивший о себе в большой литературе либо своим новаторством, либо бесспорным поэтическим мастерством в рамках развития традиции.

Если говорить о том, кто преуспел в этом в наибольшей степени, трудно будет назвать только одно имя. В моей версии имён будет три — разумеется, ориентируюсь на свой вкус и личные пристрастия. Это молодой поэт **Ростислав Ярцев**, 26-летний казахский поэт **Аман Рахметов**

и уроженец Воронежа, 23-летний «поэтический вундеркинд» **Василий Нацентов.**

Ростислав Ярцев к своим двадцати четырём годам уже вполне узнаваем, имеет собственный голос, стиль, индивидуальную манеру письма. Эволюция автора очевидна. Восприняв традиции акмеизма, испытав, по его собственным словам, влияние самых разных поэтик, в частности, поэтики Мандельштама, Пастернака, Ахматовой, Гумилёва, Ростислав Ярцев создал на этой основе собственный язык. Это чистый метареализм с характерной для него растворённостью лирического «я» в языковом контексте, мощностью и многоуровневостью семантического фона, опорой на личный суггестивный опыт.

Определяя особенности поэтического стиля Амана Рахметова, можно сказать, что это синтез метареализма и неоромантизма. Поэт создаёт своё оригинальное мифологическое пространство, используя различные художественные средства, в частности, окказиональную метафору. Его лирика, в которой на смену образам приходят случайные ассоциации и ментальные отпечатки вещного мира, самобытна и претендует на то, чтобы стать одной из новых поэтик XXI столетия. Стоит также отметить, что поэт бесспорно эволюционирует, пробует себя в разных стилях и жанрах, весьма преуспел в области верлибра и свободного стиха.

Поэтический стиль Василия Нацентова соединяет лучшие литературные традиции и оригинальное авторское мышление. Кажется, что это поэзия зрелого автора, в полной мере овладевшего всем спектром художественных средств выразительности и создавшего нечто принципиально новое. В частности, это оригинальная метафорика и самобытные эпитеты. В сочетании с объёмной звукозаписью это создаёт особенный незабываемый эффект.

Ростислав Ярцев, несмотря на свои юные годы, стал обьектом пристального внимания критиков. Большой успех имела его дебютная книга «Нерасторопный праздник», на которую сразу последовало несколько откликов видных литераторов. Первым рецензентом стала Мария Бушуева — рецензия вышла в «Независимой газете». В настоящее время поэт ведёт активную литературную жизнь, принимает участие в различных популярных проектах, таких, как «Полёт разборов», активно печатается в различных сетевых и периодических изданиях — например, на популярном интернет-ресурсе «Полутона», в интернет-журнале «Формаслов» и др.

Интерес к поэзии Ярцева вполне закономерен — думаю, во многом это связано с уникальной звукописью автора. Звук становится смыслообразующим элементом текста, создаёт эффект неясного гула, камлания, шаманизма — того, что предшествует вербализованной речи и является так называемым праязыком.

Звук — главное, на что стоит обратить внимание в поэзии Ярцева. Хочу отметить также его особенную работу со словом. Приводя слова из своей же рецензии, отмечу: «…за каждой вещью, событием, человеком в виде ореола или нимба закрепляется возвышающее его слово: в итоге у слова появляется мощный семантический фон, в котором растворяется поэтический замысел»:

холмы, холмы — и время за холмами
их встреча — ощущение реки
чьи голоса проложены меж нами
всегда ничьи

Аман Рахметов также активно публикуется в российской периодике. В частности, можно назвать такие журналы, как «Подъём», «Новый Берег», «Нева», «Дружба народов». На сегодняшний момент поэт находится в центре внимания видных литераторов и критиков, пишущих отзывы на его поэтические подборки.

На мой взгляд, это один из самых перспективных поэтов современности, который сможет занять достойное место в ныне текущем литературном и культурном процессе.

В ломающихся, нечётких, практически потусторонних образах поэзии Амана Рахметова ощущается стремление снять с окружающего мира покровы телесного во имя постижения подлинного. Есть в этой трогательной, прозрачной духовности и рыцарское благородство, и чисто восточная деликатность в сочетании со сдержанностью эмоций, и стремление уйти от очевидного.

Всё происходит, как художник
рисует время на запястьях,
а вся оставшаяся кожа —
для кочевого постоянства.
Спина — бескрайние устюрты,
и путь назначен — позвоночник,
где, кроме ног, опухнут юрты
у каждой позвоночной кочки.
И не умрёт степная птица —
ещё не выдуманы стрелы —
но выгибаются ключицы,
как рукоять тугого тела.

Но, пожалуй, самым именитым является юный воронежский поэт Василий Нацентов. Человек разносторонне развитый, пишущий стихи,

прозу, в 23 года он имеет достаточно весомый послужной список. Его стихи опубликованы в ведущих журналах России — таких, как «Знамя», «Октябрь», «Дружба Народов», «Юность» и так далее. При этом Василий Нацентов является участником всевозможных семинаров для молодых литераторов, финалистом Всероссийского фестиваля «Русские рифмы», шорт-листером самой популярной сейчас премии для молодых поэтов «Лицей». Дебютная книга Василия «Лето мотылька» сразу же привлекла к себе внимание критиков.

По словам Алексея Чипиги, в стихах Василия Нацентова «много оттаивания, остывания, вслушивания во внезапно наступившую тишину». Согласимся с этой мыслью, так же, как и с другим утверждением — о неизвестности, «подхватываемой музыкой жизни»:

И странно и страшно, и вечное «и» на трубе
в соседстве со старой вороной и вянущим дымом
о рифме на «бе», но, вернее, о русской судьбе
белеет и блеет, о парус, то рымом, то Крымом.

Анализируя современный литературный процесс, я прихожу к выводу, что современная поэзия не просто не умерла, а стремится к очередному пику своего развития. Молодая, дерзкая, в хорошем смысле слова «непричёсанная» поэтика станет неким художественным ориентиром для следующего поколения литераторов.

Ключ к альтернативной реальности

Поэтический метареализм на страницах журналов весны 2020 года

В эпоху диалога культур поэт уже не может довольствоваться объективными данными о предметах и явлениях — внутреннее существование человека, индивидуальные версии пространства и времени главенствуют над всем и успешно вытесняют традиционное художественное сознание на задворки. «Я-модель» мира все чаще выражает себя в формах метареализма — одного из ведущих направлений не только русской, но и мировой литературы.

Напомним, что в основе метареализма (метаметаморфизма), направления, возникшего в конце 70-х — начале 90-х годов нынешнего века, лежит развернутая метафора, становящаяся ключевым механизмом построения реальности, организации её по стихийным законам языка и природы. Несмотря на то, что границы этого явления сейчас размыты, с целью методологического обоснования выбора авторов и подборок для данного обзора выделим два опорных момента: во-первых, упомянутые в статье Сергея Чупринина «Что за сложностью?..» стремления метаморфистов к затемненности смысла и «соединению в пределах одного стихотворения, а часто и одной строки демонстративно «далековатых понятий»; во-вторых, определение Михаила Эпштейна, согласно которому смысл метареализма сводится к созданию стоящей за видимой реальностью множественной «*метареальности*». При этом сама метафора может быть определена как «смещение в иное», «бросок в возможное».

Ведущие журнальные платформы в той или иной мере отражают закономерность развития и становления этого явления в литературе.

При этом настоящий обзор не преследует цели показать метареализм в чистом виде, поскольку подавляющее большинство современных авторов работает сейчас на стыке разных направлений, иногда даже диаметрально противоположных.

Тем не менее очевидно, что, кроме Жданова, Парщикова и Еременко, а также причисляемых к метареализму Ильи Кутика, Татьяны Щербиной, Марка Шатуновского и некоторых других, многие пошли по этому пути. Создание универсальной метафоры, обладающей мощным созидательным потенциалом, продуцирование альтернативной реальности — те основополагающие признаки, которые позволяют говорить о творчестве некоторых авторов в рамках указанного направления.

Вот что, в частности, показывает статистика журнальных публикаций за «весенний семестр» 2020 года. Из мартовской периодики

особенно выделяются в этом плане две публикации: подборка Александра Петрушкина «Слепые пятна» (опубликовано в журнале «Зинзивер», № 3, 2020) и стихи Евгении Изваринои «Ливни за колыбелью» (журнал «Урал», номер 3, 2020).

О стиле и языке Александра Петрушкина уже многое написано, в том числе, в журнальной периодике. Трудно не согласиться с Игорем Паниным и Борисом Кутенковым, которые отмечают в качестве характерной особенности его поэтической речи нарочитый уход от назывной функции языка в сторону невнятных звукоизвлечений, камлания и шаманизма. Концептуален и метаметаморфичен одновременно, Петрушкин не особенно заботится о внешнем впечатлении, и его образный ряд, основанный на первичных ощущениях, представляет собой особый угол видения мира в процессе его становления. В подборке «Слепые пятна», присланной автором в редакцию «Зинзивера» в декабре 2019 года, как раз представлены эти «неудобоваримые» для среднестатистического читателя и далекие от очевидности словесные ряды, семантическая целостность которых выражается только в своеобразном сближении внешней и внутренней речи (скобочная конструкция не случайна). Вообще этот стиль очень напоминает шпионскую шифровку, скрывающую один текст внутри другого. Достаточно прочитать этот «шифр в шифре», отделив выделенный черным шрифтом текст от простого, чтобы получить чистую эманацию — причудливо сконструированную автором мифологему мира, как будто вырастающую на почве уникального стиля японского хокку:

* * *
записка [**ладони**]
набирает себя из **Бога-машины**

* * *
белой стеной
стоит как женщина
мира вокруг
скоро проявится
небо
на пленке
деревьев

подборке Евгении Изваринои «Ливни за колыбелью» («Урал», № 3, 2020) отчетливо видна объединяющая функция метафоры, по смыслу и ассоциативно сближающей свойства абстрактных явлений и предметов материального мира:

иссиня злы на выносе трамвая
полозья слов
когда белеют губы, продлевая
подледный лов
наивнейших вещей тысячелетья

Об этом «сближении отдаленных значений» пишет и Юрий Казарин, отмечая в качестве одного из ключевых достоинств поэзии Изваринои стремление избегать «зацелованных и залюбленных насмерть тропов» с целью достигнуть «первичного и главного состояния человеческого языка», находящегося в одном ряду с явлениями природы: деревьями, растениями, воздухом и т. д.

Так же как и Петрушкин, Евгения Изварина обречена на извечное неприятие рядовым читателем ее поэзии, прячущейся за частоколом неочевидных образов и неявленных смыслов. Но череда художественных метаморфоз, преобразующих скорость любви в «тень рыбы» и «сок дерева» или позволяющих увидеть «света водянистый кокон в ресницах полузмея-полульва», вскрывает суть метаметаморфизма, направленного на художественное преобразование герметически замкнутых внешних объектов в сторону абсолютно непрерывного и целостного бытия. Для читателя вполне ощутимы внутренняя энергия стиха и онтологическая мощь языкового преобразования мира — смещения его очевидных предметных опор в сторону неявленных и неабсолютных значений.

В апреле особенно порадовали журналы «Звезда», «Сибирские огни» и «ФормаСлов». Так, небольшая поэтическая подборка со скромным названием «Стихи» Александра Григорьева («Звезда», № 4, 2020) наводит на мысль, что порожденная и подкрепленная окказиональной метафорой стихийность поэтической речи станет основополагающей чертой нового стиля, ключевым вектором развития художественной литературы в XXI веке.

Текучие, речные стихи молодого поэта облекаются плотью природного мира, примеряют на себя его привычные формы и образы, да и сам процесс речетворчества уподобляется ритуализованным действиям в мире повседневных реалий:

Прибрежная вода — о буруне.
Короткий метр и самоповторенье.
Большое-малое стихотворенье
клюет на той и этой глубине.

Не в том ли задача метареализма, чтобы, утвердив закон мистической сопричастности предметов и явлений, низвести, а точнее возвеличить

мир до уровня его первобытного, синкретичного состояния и выразить этот синкретизм в стихийных формах языка? Александр Григорьев блестяще справляется с такой задачей, все так же пренебрегая чувствами и мыслями не приспособленного к филологическому чтению читателя.

Но не стоит забывать о том, что метареалистическая поэзия провокационна в основе своей и не ограничивается конституированием реальности применительно только к самому автору — она настойчиво привлекает к этому процессу всех окружающих. Такое провокативное построение текстов характерно для Леты Югай, чья подборка «Лопнула тетива» вышла в журнале «ФормаСлов» в номере от 1 апреля 2020 года. Метаморфизм Югай — это, по сути, уже нечто большее, чем просто метафора. Это мифологическая организация пространства, в котором есть верхний и нижний ярусы, свой нифльхейм и муспельсхейм, связанные между собой как сообщающиеся сосуды, в которых «внутреннее перекачивается во внешнее». Как утверждает Евгения Баранова, один из основателей журнала «ФормаСлов», «только благодаря этому перекачиванию можно «не свихнуться в современных обстоятельствах».

Действительно, первое, с чем ассоциируются стихи Леты Югай — это темнота и бездонная глубина. Например, для поэта Сергея Скуратовского, оставившего свои заметки о поэтическом семинаре Союза писателей Москвы, проходившего в 2019 году в парке-отеле «Ершово», стойким ощущением при чтении стихов поэтессы стало падение в кроличью нору. Для нас же это — колодец — «прозрачный студень, транслирующий темноту».

Ольга Домрачева, автор журнала «Сибирские огни», своей апрельской подборкой демонстрирует, как с помощью метафоры можно, выражаясь языком Ильи Кукулина, объединить различные мифологии в целостные и одновременно неустойчивые, текучие образы. Действительно, амбивалентность художественного мышления, в котором совмещаются процесс разрушения и созидания — едва ли не главная черта метареализма.

Уже само название подборки «Говорила река» дает явный отсыл к теме мифологии и язычества, к милетцам и ионийцам с их учением о воде как первоэлементе бытия, источнике, из которого рождается все сущее. Что и говорить — образ реки/воды и все сопутствующие ему образы фактически определяют облик современной поэзии. В этом смысле Домрачева не оригинальна, а скорее традиционна. Но при этом подкупают эклектичность ее мышления, в котором уживаются элементы разных культур, текучесть языка и свежесть, оригинальность поэтических образов, основным механизмом создания которых является как раз метафорическое сближение отдаленных значений. При этом образы не разрозненные, а объединенные целостной авторской картиной мира:

говори о важном о всякой мелочи говори
поспевали на снежной яблоне снегири
прогоняли ветры время да память вон
и зима обступала нас с четырех сторон

Из майской периодики, вышедшей к моменту написания этого обзора, наиболее интересной с точки зрения наличия стилеобразующих черт метареализма показалась небольшая поэтическая подборка Марии Галиной («Я была на краю земли», «Волга», № 5, 2020).

Здесь особенно привлекателен процесс «остранения» реальности, дистанцирования от нее — попытка создания альтернативного, как будто вывернутого наизнанку, пространства: и знакомого, и незнакомого одновременно. С этой точки зрения характерно первое стихотворение цикла:

Я была на краю земли
Я видела такие места,
Где из глаз местных жителей выглядывает пустота,
Говорил со мной
Человек, который гонялся с топором за своей женой
Не потому, что она была ему неверна,
А потому, что это была не она. Того, кто прост,
Проще подменить существам со звезд.

К очевидному смыслу поэтического высказывания читатель еще должен будет суметь прорваться сквозь частокол неочевидных и условных реалий.

Итак, метареализм активно развивается в условиях современного литературного процесса, и показательно, что его ростки иной раз всходят на совершенно, казалось бы, не приспособленной для этого языковой почве. Но это говорит только о живучести и устойчивости метареализма как литературного явления, что очень отрадно.

Диалоги о Мандельштаме в периодике первых месяцев 2021 года

Нынешний год ознаменован юбилейной датой — 130-летием со дня рождения Осипа Эмильевича Мандельштама. Интерес к его личности, творчеству, особенностям его поэтики растет с каждым годом. Его стихи до сих пор звучат современно и органично вписываются в контекст современной литературы и культуры. Тем не менее статей и очерков, посвященных его творчеству и опубликованных в российских журналах за первые месяцы текущего года, оказалось не так много. Но те материалы, которые удалось найти, наглядно демонстрируют ключевые на сегодняшний день направления в изучении жизни и творчества поэта. Следует отметить, что они принципиально различны: с одной стороны, наблюдается уклон в сторону тщательного изучения и анализа отдельных произведений Мандельштама. С другой стороны, немало внимания уделяется современным проектам и мероприятиям, направленным на популяризацию его литературного наследия в России. В частности, среди молодого читающего поколения. Особый интерес вызвали три работы текущего квартала.

Январь порадовал весомой статьей исследователя русской поэзии, доктора филологических наук Ирины Сурат «Веницейская жизнь» Осипа Мандельштама. К биографии текста» (Новый мир, № 1, 2021). Работа интересна глубоким текстологическим анализом поэтического материала. Это попытка реконструкции внутреннего, затемненного сюжета стихотворения, смысловой интерпретации его ключевых образов при глубоком погружении в сопутствующий его созданию социокультурный фон и с опорой на факты личной биографии поэта. Тем интереснее в этой связи узнать, что Мандельштам Венеции воочию не видел и мог опираться только на иные литературные и культурные источники. Определяя константу «венецианского текста» как «город — сон и город снов», Сурат восстанавливает смысл неясных поэтических метафор и эпитетов стихотворения, обращаясь к истории его создания. Мы узнаем, что в момент создания текста поэт был в Коктебеле, так что образы Венеции были порождены крымскими пейзажами.

В статье делается акцент на возможной связи «Веницейской жизни» с библиотекой Максимилиана Волошина, тщательным изучением которой Мандельштам занимался в Коктебеле, и лекциями Тоде по венецианской живописи, прослушанными поэтом еще в Гейдельбергском университете. Особое внимание в лекциях уделялось живописи Тинторетто. Конкретно упоминается его «венская» Сусанна — картина,

воспроизводящая библейский эпизод из книги пророка Даниила, где старейшины склоняли красавицу Сусанну к прелюбодеянию и за отказ обрекли на гибель. Именно этот «момент драматического столкновения красоты и безобразия, добродетели и порока», по мысли Сурат, соответствует образу, созданному в стихотворении Мандельштама, где главной темой является тема смерти — «человека, каждого в отдельности и всех вместе».

Для полноты картины Сурат также упоминает о тех литературных влияниях, которые на «Веницейскую жизнь» Мандельштама могли оказать «Венеция» Волошина и блоковские стихи венецианского цикла.

В целом работа производит внушительное впечатление. Кажется, что это часть монографии, которой автор посвятил не один год своей жизни. Следует также отметить, что статьи Ирины Сурат, посвящённые творчеству Мандельштама, были опубликованы в последних номерах журнала «Знамя». В частности, статья, посвящённая мотивам итальянской живописи в двух поздних стихотворениях Осипа Эмильевича («А небо, небо — твой Буонаротти», «Знамя», 1, 2021) и рецензия на книгу Павла Успенского и Вероники Файнберг «К русской речи: Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама», опубликованная в февральском номере журнала «Знамя» за 2021 год. В этом же номере опубликована вторая рецензия на ту же самую книгу — её автором является известный филолог Леонид Михайлович Видгоф.

Наряду с проблемами лингвистического толкования текстов Осипа Эмильевича, в поле зрения современных исследователей и мандельштамоведов по-прежнему остаётся вопрос, связанный с обстоятельствами ареста и гибели поэта. Этой теме посвящено немалое количество статей. В частности, из работ, опубликованных за первые месяцы текущего года, внимание привлекли небольшая статья Игоря Литвиненко, появившаяся на сайте ежедневной электронной газеты izvestia.ru, и эссе Глеба Морева, с которым можно ознакомиться на электронном ресурсе m.colta.ru.

Рассуждения Литвиненко предваряются заголовком статьи, оформленным в виде риторического вопроса: «Бросивший вызов: кто погубил Осипа Мандельштама?». Естественно, на вопрос мы конкретного ответа не получаем — зато знакомимся с рядом предположений, касаемых как творчества поэта, так и обстоятельств его личной жизни. Начинается всё с традиционных и весьма обтекаемых фраз о том, что «поэту в России… крайне редко удаётся прожить жизнь в спокойствии и достатке». Затем, после перечисления отдельных фактов биографии Мандельштама, Литвиненко упоминает о том, как было написано «главное стихотворение его жизни» *(«Мы живём, под собою не чуя страны…»)*, которым поэт фактически подписал себе смертный приговор.

Завершает свои умозаключения автор статьи упоминанием конкретного человека, некого Ставского, который был «так полезен Мандельштамам в качестве квартирного маклера», но своим доносом наркому внутренних дел Ежову обрёк автора губительных строк на пять лет лагерей.

Самым ценным в статье, на наш взгляд, является упоминание того факта, что Сталин, будучи обидчивым и злопамятным, фактически спас поэта от гибели. Однако в части исследования причин данного феномена автор статьи ушёл недалеко и ограничился отдельными туманными версиями.

В гораздо большей степени свет на данную проблему проливает эссе Глеба Морева «Кто дал им право арестовать Мандельштама» (статья на сайте m.colta.ru от 15.01.2021). В центре внимания автора оказывается история одного документа, сыгравшего важную роль в судьбе опального поэта. Речь идёт о письме Н. И. Бухарина об аресте Осипа Мандельштама с собственноручной резолюцией на нём Сталина. Эта резолюция, будучи единственным документальным свидетельством участия Сталина в деле Мандельштама 1934 года, стала своего рода сенсацией и породила немалое количество толкований. Документ фактически дал обратный ход делу Мандельштама, поскольку указание «изолировать, но сохранить» после надписи вождя синим карандашом «Кто дал им право арестовать Мандельштама? Безобразие…» было заменено значительно более мягким вариантом административной высылки по принципу «минус 12 крупных годов СССР».

Ссылаясь на Л. В. Максименкова, констатирующего «имперсональность» сталинского высказывания, являющегося «сентенцией философского-созерцательного характера», Морев идёт дальше в своих рассуждениях и знакомит читателя со сборником архивных документов 1995 года, отражающим деятельность Политбюро ЦК ВКП(б) — конкретно речь идёт о решении, принятом на заседании данного Политбюро 10 июля 1931 года и относящемся к особо секретным вопросам. Было решено никого из специалистов, мастеров своего дела, в силу их важности в деле передачи опыта молодому поколению, не уничтожать и максимально смягчать касающийся их приговор. В число «помилованных» вошли и литераторы, ставшие в контексте развёрнутой сталинской метафоры «инженерами человеческих душ». При этом контроль за проведением карательных мер полностью переходил в руки центрального органа — секретариата ЦК, а частные инстанции лишались подобного права. Вот чем объясняется гневная инвектива Сталина «Кто дал им право арестовать Мандельштама?». Так что дело совсем не в личной симпатии вождя мирового пролетариата к опальному поэту.

Важно, что Морев подчёркивает противоречивость сложившейся вокруг имени Мандельштама ситуацией. Сталинская резолюция,

закрепившая за поэтом спасительный статус «старого мастера», по сути, стала пожизненным приговором, лишившим Осипа Эмильевича права на полноценное участие в литературной и культурной жизни страны. Один из этой группы «лишенцев» совершенно точно констатировал: «Мы прокляты до конца жизни…».

Последние годы жизни Мандельштама, о которых пишет Морев в своей статье, это доказывают. Драматизм ситуации усугубляется тем, что поэт, настойчиво стремящийся «изменить своё место в литературном и социальном пространстве», активно пытающийся «достучаться» до не слышащего его руководства, был осуждён именно за свою энергию и упорство. Ради заветной цели Мандельштам несколько раз ездил в Москву, в чём он самолично признался, а между тем ему было запрещено проживать в столице. Это было расценено как «антисоветская агитация» и повлекло за собой приговор в виде пяти лет лагерей.

Таким образом, Морев, опираясь на серьёзные документальные источники, вскрывает подлинную трагедию Мандельштама, помилованного, но выброшенного за пределы социума и культурной жизни.

Из прошлого в современность переносит нас материал, опубликованный в январе на сайте журнала «Prosodia». Интервью, взятое у российского музыканта, рэп-рок исполнителя Ивана Алексеева*, более известного под псевдонимом Noize MC*, свидетельствует о том, что поэзия Мандельштама, адаптированная к условиям и особенностям развития культуры XXI века, может обрести более современное звучание и стать мегапопулярной у различных слоев населения. Смелость музыканта, рискнувшего сделать хип-хоп-интерпретацию одного из самых известных стихотворений поэта «За гремучую доблесть грядущих веков…», вызывает уважение и дает надежду на то, что «ритмически и семантически сложные стихи» классика Серебряного века в сочетании с нынешней поп-культурой обеспечат своего рода ренессанс его творчества.

Отвечая на вопросы Андрея Рослого, Иван Алексеев (Noize MC)* поделился с читателями информацией об уникальном проекте — независимом трибьют-альбоме на стихи Осипа Мандельштама, созданном специально к 130-летию поэта. Описывая свой трек, рэпер признался, что главным в данной работе для него было стремление «расслышать стихотворение через призму современной музыки», «придать фонетике и смыслам должное музыкальное оформление».

Описывая ритмику Мандельштама, Иван* отмечает, что ему было непросто добиться сочетания структуры его стихов с собственными музыкой и видением. Но именно в силу данных обстоятельств работать

* Иван Александрович Алексеев по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов.

было интересно и увлекательно. Особенная фоника и певучесть языка Осипа Эмильевича в конечном итоге позволили адаптировать классический стих к хип-хопу.

Интересно было также узнать, какое собственно место занимает творчество поэта в системе литературных предпочтений автора трека. Выяснилось, что сама личность и трагическая судьба знаменитого акмеиста вдохновляют его и побуждают писать хорошие произведения. Иван* также отметил, что стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков…» звучит «пугающе современно». С его точки зрения, то, что было написано уже почти лет сто назад, поразительно рифмуется с нынешним временем, и в силу этого Мандельштам еще долго будет оставаться одним из самых популярных и востребованных поэтов России.

В заключительной части интервью Андрей Рослый задал своему собеседнику самые интересные и важные вопросы: насколько сегодня поэт/музыкант обязан быть гражданином, какое стихотворение Осипа Эмильевича Noize MC* мог бы назвать своим любимым. По мысли музыканта, поэт совсем не обязан иметь гражданскую позицию, но при этом он может писать удивительные вещи, которые обязательно запомнятся новым поколениям. Трудно с этим не согласиться и, более того, предположить, что поэт нередко выключен из текущего контекста, будучи включенным в контекст вневременной.

В качестве одного из интереснейших стихотворений Мандельштама Иван Алексеев* назвал «Нет, никогда ничей я не был современник…». С его точки зрения, оно поразительно информативно и полно множеством отсылок.

В конечном итоге интервью, опубликованное на сайте одного из самых быстрореагирующих на любые поэтические события журналов, показывает, насколько органично творчество Мандельштама звучит (в прямом и переносном смысле слова) в контексте современной культуры.

Еще одно интервью — с председателем Мандельштамовского общества Павлом Нерлером — было опубликовано в № 1/2 «Литературной газеты» (январь/февраль 2021 г.). Интервью под названием «Хрупкость и бесстрашие жизни», с подзаголовком «К 130-летию со дня рождения Осипа Мандельштама», содержит размышления о его творчестве и трагических судьбах поэтов его эпохи. По мысли Нерлера, Осип Эмильевич еще долго будет одним из самых необходимых и любимых читателем авторов благодаря, во-первых, «блаженной бессмысленности мандельштамовского слова» и, во-вторых, — «феномену его судьбы»,

* Иван Александрович Алексеев по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов.

хрупкости, бездомности и бесстрашию его жизни, согретой «овечьим теплом» и «серною спичкой».

В интервью также ставится вопрос о роли ближайшего окружения в жизни Мандельштама. Речь идет о его жене Надежде Яковлевне, которая, согласно мнению интервьюируемого, «была конгениальна Осипу Эмильевичу». Она спасла великую поэзию своего мужа, став его секретарем и соратником. После же его смерти она сама «вышла из тени», написав несколько «великих проз», среди которых можно выделить «Воспоминания», «Об Ахматовой», «Вторая книга», «Моцарт и Сальери», комментарии к стихам Осипа.

Отдельного внимания заслуживают размышления Нерлера о той благоприятной ситуации, которая сейчас сложилась вокруг имени Мандельштама. Сегодня «Мандельштам издан и переиздан практически весь, в нескольких отчасти конкурирующих друг с другом изводах».

Также Нерлер подробно рассказывает о мероприятиях, которые будут проводиться в год Мандельштама. Пожалуй, один из главных и самых значимых проектов — музей «Улица Мандельштама: Осип и Надежда», в реализации которого принял участие Музей истории русской литературы им. Владимира Даля. Это первый в мире мандельштамовский музей. Помимо этого, готовится портал «Мир Мандельштама», планируется выпуск мандельштамовского альманаха «Сохрани мою речь» и новой энциклопедии «Осип Мандельштам». В целом мандельштамоведение сейчас усиленно развивается, сборники произведений Мандельштама и монографии о нем выходят большими тиражами.

Завершая краткий обзор материалов о Мандельштаме, опубликованных в периодических изданиях за первые месяцы текущего года, хочется отметить, что интерес к поэту не только не угасает, но и с каждым годом уверенно растет. Проводится активная работа как в сфере литературоведческих изысканий, так и в области популяризации творчества поэта, адаптации стиля и поэтики Мандельштама к условиям современной литературы и культуры.

В поле зрения

Литературный обзор — 2021 для «Литературной газеты»

В начале наступившего года хочется традиционно подвести итоги и выделить наиболее интересные книжные новинки в области поэзии, прозы, а также критики и литературоведения.

2021 год, как и предыдущий и, видимо, последующий, войдёт в историю русской и мировой литературы как пандемический. Все произведения литературы эпохи пандемии можно условно разделить на две группы: посвящённые собственно этой теме или же просто созданные в данный временной период. От первой разновидности, учитывая текущую ситуацию, все уже изрядно устали — поэтому поговорим о второй, попутно осознавая, что сама неотвратимая реальность становится в данном случае неизбежным фоном, прямо или подспудно влияющим на сознание автора. Как говорится, «есть мысли, витающие в воздухе».

Переизбыток социальных ограничений и перманентное ощущение опасности в ещё большей степени пробудили интерес к так называемым вечным темам — культурным константам. В поле зрения читателя — авторы, рассуждающие о свободе и зависимости, жизни и смерти, вечном и временном.

О поэзии

Наиболее интересными, аккумулирующими востребованные и сейчас, и всегда жизненно важные вопросы показались новые книги Ефима Бершина, Анны Маркиной, Ростислава Ярцева, Бориса Кутенкова и Александры Герасимовой.

Книга Ефима Бершина «Мёртвое море» (СПб.: Алетейя, 2021) может быть названа одной из антикварных редкостей, которую на фоне подавляющего косноязычия и эгоцентризма непременно оценит подлинный ценитель изящного и прекрасного. При наличии масштабности замысла поражает поэтическая речь, несколько старомодная, но при этом точная, с отшлифовкой каждого слова:

Меня прислали сказать вам, что он не придёт,
Но мне самому не сказали, что он не придёт.
«Он не придёт», — хожу я и всем говорю,
не замечая, что дело движется к октябрю…

Лирический герой Бершина пытается соединить, сопоставить трагедию современного общества, в котором произошла кардинальная

подмена ценностей, с многовековой историей. Но в то же время это история и глубоко личная, автобиографическая.

Поэтический сборник Анны Маркиной «Осветление» (М.: Формаслов, 2021) относительно небольшой по объёму, но является промежуточным итогом пяти творческих лет. Книга отличается камерностью звучания наряду с информативной плотностью. Все стихи сборника, включающего пять разделов — «Трещины», «Вместо солнца», «По жёрдочке», «От и до», «Музыка», объединены общей идеей: всё в жизни имеет изнаночную сторону, важно лишь не поддаваться унынию и идти по пути «диалектического прозревания света сквозь тьму».

Главный герой Маркиной — ребёнок, маленький «жёрдочка-человечек», задающий миру большие вопросы. Его трагедия в том, что стена, отгородившая его от неба, растёт с каждым днём, лишая права на счастье и свободу. Но сопротивляться необходимо — и тогда свет всё же восторжествует над тьмой:

Всё вычистить — от сердца до каёмки,
до каждого слепого рычажка,
чтоб заново запели шестерёнки
мелодию высокого прыжка

Дебютная книга молодого поэта Ростислава Ярцева (М.: ЛитГОСТ, 2021) называется «Нерасторопный праздник» — и это название очень точное. Относительно небольшой по объёму поэтический сборник, успевший привлечь внимание видных критиков и толстых журналов, даёт разностороннее представление об авторе. Свежесть и самобытность звучания его голоса очевидны, но при этом очевидны и корни, истоки, от которых щедро питается его талант.

В особенности слышен голос Мандельштама, вслед за которым Ярцев устремляется в душном вагоне на свою станцию Дальстроя. И в процессе этой езды становится ясно, что автор способен уехать дальше — в свою особую звуковую вселенную, в своё царство «безгранично проходимых смыслов», где его давно уже ждёт не современник — безвременник.

А ещё юный поэт совершенно бесстрашен — он не боится неминуемого падения в конце, потому что это падение в не знающую запретов и границ музыку:

перескачу столько лет
да не замечу совсем
верно картридер поэт
перехитрил насовсем —

песен и лет световых
невосполнимый баланс
нынче же нянчи живых
и несговорчивых — нас

А буквально на днях издательство «Формаслов» порадовало литературную общественность ещё двумя поэтическими новинками: это книга Бориса Кутенкова «Память so true» и поэтический сборник Александры Герасимовой «Метрика».

Трагедия творца, обречённого на косноязычие в мире «смертных смыслов», необходимость обживания «персонального ада», поиск истины, обнаруживаемой в «зияющей ране речи», — те сквозные образы и мотивы книги, которые «перекочевали» сюда из предыдущего сборника «Решето тишина решено».

Но при этом фокус зрения постепенно смещается в сторону темы смерти. «Сделать смерть предметом своей рефлексии — ныне звучит как подвиг. Борис Кутенков посвящает смерти целую поэтическую книгу…» — говорит в послесловии к изданию Алексей Мошков.

В книге становится больше конкретики — в том смысле, что в поэтике автора начинает всё более отчётливо звучать голос времени, и сиюминутные образы-маркеры сегодняшнего дня рождают новую реальность, за которой бесконечный акт творения и «пробуждение к человеку»:

крадётся с тишиной, не с бритвою в руке,
в нестрашный вторчермет, сквозь медленную мекку;
поспи, ещё поспи от смерти вдалеке,
от человека спи, проснёмся к человеку.

В дебютной книге Александры Герасимовой «Метрика» присутствует не только и не столько сам автор, сколько то живое, «эфирное вещество поэзии», которое не оставляет читателю ни малейшего шанса усомниться в подлинности происходящего.

Это тоже эстетика «вертикального» диалога с Богом, непрерывного вопрошания о сути мироздания и подлинного назначения каждого на земле. И здесь на помощь вновь приходят ставшие неотъемлемым культурным атрибутом современности Мандельштам, Пастернак и другие неоспоримые классики прошлого и нынешнего веков:

мы так начинались
от белой печи
в которой белугой

блажат кирпичи
я — мышью
он — брёвенным срубом
и в нас не бывало
ни горя ни сна
дурного а только —
резная сосна
и предощущение чуда

О прозе

Что касается прозы «последнего года выпуска», то она тоже порадовала. Мы, безусловно, живём в эпоху малых прозаических жанров: в моде короткие бытовые зарисовки из жизни простого человека, нередко попадающего в непростые и даже исключительные ситуации. Как «бесшовно» соединить бытовое и сакральное, вечное и повседневное, частное и общечеловеческое, хорошо знают такие авторы, как Дмитрий Воронин, Аксана Халвицкая, Александр Евсюков и Вячеслав Харченко.

Сборник рассказов Дмитрия Воронина, выпущенный в 2021 году в издательстве «Стеклограф», носит экзотическое название «Венецианские трагедии», но это только внешний лоск, за которым скрывается подлинная, хотя и не всегда привлекательная, правда о нашей жизни. В книге объединены юмористические, исторические и даже мистические рассказы, но при всём её жанрово-тематическом многообразии есть главенствующая тема — несовершенство мира и человека в нём.

Воронин со скрупулёзностью терапевта-мануальщика исследует природу зла, и в рассказах оно принимает самые разные формы: оно может быть выпуклым, гротесковым, предстающим в комическом ореоле. Но при этом злом быть не перестаёт. Однако писатель, кажется, знает, как с ним бороться: надо не бояться оказаться лицом к лицу со злом. Как известно, знание о болезни — это первый шаг к выздоровлению. Даже если иногда герои его рассказов с ним не согласны:

«Тут мы бессильны — слишком злобный полтергейст, практически дьявольский, очень ужасная аура. И самое главное: присутствие его ощущается везде, особенно в коридорах. Единственный совет: пригласите батюшку. Пусть он окропит святой водой помещения и молитвами изгонит бесов из администрации».

Аксана Халвицкая, автор книги «Синопсис о сапиенсах», вышедшей в издательстве «Формаслов» в 2021 году, фактически изобрела новый

жанр — по сути, это трактат, развёрнутая авторская мысль о человеке и человеческой жизни, композиционно поделённая на главы в виде коротких рассказов, верлибров и прозопоэтических миниатюр.

Главная тема книги — человек в контексте игры, игровая концепция мира и вселенной. Сюжет, которого вроде бы и нет, тем не менее всецело захватывает. Это антология или даже красочный калейдоскоп игры — всех калибров, мастей, вариаций и смысловых интерпретаций. Сам автор вместе с читателем незаметно вовлекаются в эту «авантюру», становясь фигурами игрового поля:

«— Всамделишный игрок — зверь диковатый, редкостный. Что там чужих — близких к себе не подпускает. Понимает собака, кто её хочет съесть, понимает и тех, кто пришёл любоваться процессом съедения…»

В книге Александра Евсюкова «12 сторон света», тоже вышедшей в издательстве «Формаслов», объединены разные эпохи, разные истории и разные судьбы, внешне никак не связанные и тем не менее образующие единое полотно человеческой жизни, порой причудливой и непредсказуемой.

Герои могут вызвать улыбку или сочувствие, радость или негодование, но важно то, что в судьбе простого, «маленького» человека может внезапно, каким-то мистическим образом обнаружиться то, что сделает его участником вселенского хода событий. Так, мальчик Лёня, герой рассказа-диптиха «Приступ», незаметно для самого себя проходит обряд инициации, столкнувшись с новой, страшной и не вполне постижимой стороной жизни в виде сердечного приступа, случившегося у его деда: «Он понял, что не так её расслышал. Но всё это говорила не она сама, а огромный страх внутри… Он уверился — конца света не будет. За окнами дома над всем городом и посёлком, над больницей и роддомом волшебными крупными хлопьями летел снег».

Вячеслав Харченко, ещё одно открытие журнала «Формаслов», является мастером короткого или даже суперкороткого рассказа. Нет ничего сложнее, чем выразиться предельно лаконично и при этом оставить след в душе читателя.

Но Вячеславу удаётся это сделать. Его сборник рассказов «Пылинки» посвящён всему на свете: одноногому инвалиду, играющему на баяне «Рио-Риту», икре минтая, терпящему убытки кафе, жаркому лету или даже просто ерунде.

Просто в жизни нет ничего ненужного или случайного — всё, вплоть до пылинки или травинки, имеет свой особый смысл или предназначение. Хотя бы потому, что больше это никогда не повторится. Поэтому нужно уметь радоваться каждому дню и жить, замечая детали, даже

самые незначительные и непривлекательные на первый взгляд. В этом залог человеческого счастья: «…и я <...> только в зрелом возрасте… узнал, что самые красивые бабочки появляются из мелких и незаметных гусениц, лишённых яркой окраски и необычного вида».

О литературоведении и переводе

В области литературоведения и критики хотелось бы особенно выделить две фундаментальные работы, безусловно, имеющие не только научную, но и практическую ценность, — это сборник статей и эссе Марины Кудимовой «Полупроза» и оригинальный перевод с примечаниями «Слова о полку Игореве» Веры Зубаревой.

Название электронной книги Марины Кудимовой — «Полупроза» — идеально характеризует её стилевое и жанровое своеобразие: сложнейшие литературоведческие вопросы преподносятся в доступной для читателя форме, сочетаясь с элементами художественно-беллетристического и даже автобиографического повествования.

В книге много разделов, охватывающих широкий спектр тем, связанных с прошлым и настоящим русской и европейской культуры. Вдумчивому и грамотному читателю будет небезынтересно узнать, почему писателю Ершову до сих пор отказывают в авторстве знаменитой сказки про Конька-Горбунка, в чём феномен Высоцкого и какую мысль хотел донести до своего читателя Ефим Бершин в книге «Мёртвое море»:

«На самом деле «Мёртвое море» — книга побега от смерти. А зачем ещё писать сегодня стихи, которые никто не читает? Да ещё так надсаживаться, каждую строку выкрикивая как последнюю. Но побег ведь не всегда заканчивается прибавкой к сроку неволи. Иногда он приводит к свободе…»

Перевод Верой Зубаревой ныне сложно воспринимаемого памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» чрезвычайно ценен хотя бы потому, что решает важную методическую задачу: опираясь на первоисточник, создать при этом свою оригинальную и более понятную современнику версию прочтения текста, предложить свою трактовку авторского замысла, образов и сюжетных линий.

Об этом очень хорошо пишет во вступительной статье профессор РГГУ Александр Марков, отмечая следующие элементы новаторства перевода:

«— впервые в изучении „Слова…“ были разделены автор и повествователь. При этом повествователь является антагонистом вещего Бояна, названного Зубаревой придворным певцом, зависящим от старых канонов;

— впервые поступок князя Игоря оправдывается, поскольку военный поход им предпринят „ради чести, которая только и может искупить скверну войны“;

— в художественном переводе Зубаревой христианский смысл помогает осмыслить сюжет, и с этой целью тщательно подбираются слова и выражения.

Перевод особенно ценен тем, что, будучи поэтическим, он всё же сохраняет близость к тексту оригинала. Автор, „не современничая и не старинничая“, избегает стилизации и даёт свою трактовку текста в духе подлинника. Как говорится, „новыми словами, а не по замыслу Бояна“:

Не настало ли время, братья,
В духе старых былин поведать
Эту повесть,
Страстей исполненную,
О полку Игоревом,
Игоря Святославовича?
Да будет же песнь начата
Как правдивая наша история,
А не вымысел изощрённый Бояна!»

Итак, достойное завершение весьма непростого года может свидетельствовать только об одном — литература и культура активно развиваются вопреки всем негативным факторам. А может быть, даже и благодаря им.

Литературные итоги 2022 года

Опрос журнала «Формаслов»

1.Чем запомнился Вам 2022 год в литературном отношении? Какие события, имена, тенденции оказались важнейшими в этот период?

Как бы ни хотелось отмахнуться от реальности и уйти с головой в привычный эскапизм, в нынешних условиях это уже не получается. Очевидно, что 2022 год изменил нас всех, что-то навсегда перекроив в сознании, заставив по-новому взглянуть как на общественную, так и на культурную ситуацию.

Война с Украиной стала, безусловно, главным событием в России и за её пределами и одновременно точкой отсчёта нового времени, в контексте которого уже иначе будут расставляться приоритеты, в том числе и литературные. Во всяком случае, на сегодняшний момент очевидно возникновение новой, ещё относительно свободной ниши патриотической поэзии и прозы. Точнее сказать, она не новая, на какое-то время хорошо забытая и в полной мере реанимированная сейчас — как нечто отражающее актуальные потребности времени. При этом следует отметить конкретную географическую локализацию явления — сейчас принято говорить о поэзии и поэтах Донбасса. Перечислять имена этих авторов я здесь не буду, поскольку авторы и сами достаточно громогласно заявляют о себе. Вроде бы речь о политике, но всё же и о литературе тоже — 2022 год изменил её, сильно, но хочется верить, что не бесповоротно. Потому что вечные темы никто не отменял, да это и невозможно.

В целом отрадно, что на фоне всего происходящего литература всё же продолжает развиваться своим путём. В частности, формируется новая плеяда молодых перспективных авторов, среди которых уже достаточно уверенно заявившая о себе Валентина Фехнер, Максим Глазун, Арман Комаров, Алексей Черников, Злата Яновская и другие.

В числе конкретно для меня значимых событий могу назвать те, которые связаны с моей деятельностью как культуртегера — вопреки всему, продолжаются творческие вечера в ЦДЛ, дающие возможность быть услышанным хорошим авторам.

2. Назовите несколько самых значительных книг прошедшего года (поэзия, проза, нон-фикшн).

Говоря о книгах, буду называть преимущественно те, с которыми имела возможность детально ознакомиться, или хотя бы пролистать.

В этом году одной из самых значительных для меня стала книга Веры Зубаревой «Трамвайчик», выпущенная издательством Charles Schlaks. Это своеобразный опыт урбанистического посвящения, в котором глубоко личная история соединяется с подробностями большой человеческой трагедии, произошедшей в Одессе в 2014 году. Именно эти события стали отправной точкой гражданской войны на Донбассе, а их кульминацию мы видим в поэме «Свеча»:

Будет страшно, замедленно сниться:
Крик в церковные купола,
Но надежды нет дозвониться —
Отказали колокола.
То молчанье мрачней утраты.
Не звонили они по ком
Знают лишь безымянные парты
И всё небо над вечным огнём…

Не могу не отметить в качестве одной из лучших поэтических книг 2022 года вышедший в издательстве «Формаслов» сборник Евгении Барановой «Где золотое, там и белое». С присущей ему игровой интонацией автор говорит об очень серьёзных вещах, и в этом монологе со всей полнотой ощущается пульсация нашего неспокойного времени. Но есть желание этому противостоять, есть отчаянное сопротивление духа, стремление преодолеть инерцию земной жизни, которая не более чем средство «тратить время на ненужные дела». Подлинно только то, что нельзя ощутить, потрогать — оттого лирической героине Барановой, несущей в себе бездонное небо Мандельштама и «околоплодные воды» Данте, прорастающей из почвы кореньями Толстого и мыслящим тростником Тютчева, так невыносимо тяжек «мелкоморщинистый текстиль незаживающих людей».

Одно из самых «свежих» событий в мире литературы — поэтическая книга Армана Комарова «Нерчь и заречь». Совсем ещё молодой автор превосходно владеет материей стиха, не боится с головой «окунаться» в языковой эксперимент, обладая музыкальным чутьём и слухом. Изящные звукосоположения, создание особых условий для раскрытия мощного смыслового потенциала слова, «жонглирование» культурными смыслами — вот что характерно для поэтики Комарова:

человек говорит люблю
человек говорит убью
человек говорит говорит
лучше бы молчал

Из прозаических текстов хотелось бы назвать метареалистический роман Андрея Таврова «Снигирь». Он интересен своим концептуальным и стилевым новаторством. По сути это речь, скроенная из верлибров, но при этом и философский трактат, в котором на фоне событий советского времени поднимаются онтологически важные вопросы. Роман требует интеллектуального усилия и эрудиции: здесь и образы древнегреческой мифологии, и учение Григория Сковороды о духовной и материальной природе человека, и Болконский под небом Аустерлица, и Антигона Софокла, и многое другое.

3. Появились ли на горизонте в этот период интересные авторы, на которых стоит обратить внимание? Удивил ли кто-то из уже известных неожиданными открытиями?

Как уже было сказано, литература, вопреки всему, продолжает активно развиваться и радовать нас новыми именами. Многие из них появились при содействии литературных семинаров в Липках, к великому сожалению, изменивших свой формат. Однако молодые авторы, среди которых уже упомянутые Арман Комаров, Алексей Черников, Валентина Фехнер, а также получившие профессиональное признание в литературной среде Василий Нацентов, Влада Баронец, Аман Рахметов и другие, не просто утверждают себя в большой литературе, но и сами становятся законодателями литературной моды.

Отрадно, что в поэзии, да и в прозе, при всём желании этому противостоять, сейчас наблюдается многообразие жанров, стилей и направлений. При этом каждое направление развивается вполне самостоятельно и занимает определённую нишу в культуре.

Из авторов, уже довольно известных, хочется отметить Надю Делаланд, чьи опыты литературного психоанализа очень интересно воплотились в прозе и драматургии. Как драматург Надя заявила о себе довольно громко небольшим сборником пьес «Один человек», выпущенном в 2022 году. Здесь, так же, как и в романе «Рассказы пьяного просода», ключевой является идея о том, что жизнь выходит далеко за границы рождения и смерти — она начинается до и продолжается после. Поэтому ещё не рождённые и уже умершие герои обретают в пьесах такое же право голоса, как и все прочие персонажи.

4. Как происходящее в политике и в мире отразилось на российском литературном процессе? А на ваших планах и творчестве лично?

Как уже было сказано, облик современной литературы существенно изменился — впрочем, как и облик культуры в целом. Достаточно

посмотреть, что сейчас происходит в области СМИ. Основное внимание уделяется информационным программам, широко освещающим события в мире и, в частности, на Украине.

Та же тенденция к информационности наблюдается и в сфере литературы — не случайно в речевой обиход относительно недавно вошёл термин «литература быстрого реагирования». Это поэтические или прозаические тексты, иногда и достаточно высокого качества, так или иначе отражающие текущий момент времени, наиболее острые и злободневные события.

Основные функции литературы — эстетическая и мировоззренческая — невольно сейчас оказались на втором плане, но подобная расстановка приоритетов представляется мне временной, поскольку любой катаклизм рано или поздно себя изживает. Надежда на это снимает определённую долю напряжённости в процессе осмысления нынешней культурной ситуации.

В отношении своих личных планов могу сказать, что конкретно для меня мало что изменилось. Безусловно, темы творчества стали иными — точнее, к старым темам прибавились новые, что вполне понятно. При всём желании отделить политику от литературы, приходится смиряться с тем, что сейчас эти две составляющие общественной жизни взаимодействуют между собой теснейшим образом. Но я по-прежнему главную свою задачу вижу в том, чтобы продолжать заниматься основным делом. Рано или поздно всё будет расставлено по своим местам, и ценности мирного времени сменят текущую ситуацию.

5. Как изменится литература — в свете, опять же, происходящих политических событий, — по Вашим прогнозам? Вопрос и про издательскую сторону дела, и про настроения пишущей и читающей публики.

Литература уже сильно изменилась, и самое печальное заключается в том, что кардинальный раскол в сознании людей, их очевидное деление на два лагеря привели к тому, что ценность художественного произведения сейчас определяется при обязательном учёте политического фактора.

К сожалению, и политика издательств, и деятельность ведущих литературных журналов оказалась в прямой зависимости от происходящего. Некоторые пытаются приспособиться к новым условиям, а некоторые, что заслуживает уважения, продолжают работать в том же режиме, что и раньше. Некоторые журналы, к большому огорчению, закрываются или перестают быть доступными для российского автора и читателя. Такая участь постигла «Крещатик» — один из ведущих и влияющих в целом на облик современной литературы журналов серии

«Журнальный зал». Искусственно создаются культурные границы между странами — зарубежные издательства прекращают взаимодействие с Россией — одновременно с этим у российского читателя ограничивается доступ к европейским информационным ресурсам. Целостность и неделимость мирового культурного континуума, таким образом, оказывается нарушенной, что не может не сказаться на общей тенденции развития литературы в нашей стране и за её пределами.

Но более всего беспокоит очевидное сейчас стремление свести культурный процесс, естественно предусматривающий гибкость и многообразие форм, к некоему усреднённому результату с единой, господствующей тенденцией речевого высказывания, направленного в сторону политически актуальных проблем и целей. В этих условиях невозможно сохранить культурную толерантность по отношению ко всему «инаковому», развивающемуся по иным законам и в иных условиях. Вряд ли для литературы было бы полезно, если бы все журналы и издательства одновременно предпочли работать в условиях военного времени, отбросив мирные темы в пользу насущных проблем современности.

Но, как говорится, времена не выбирают, и в преддверии Нового года не хочется говорить только о грустном. Хочется пожелать журналу долгой и плодотворной жизни, новых интересных открытий и веры в лучшее — потому что литература в основе своей не меняется. Она может слегка деформироваться под влиянием внешних обстоятельств, но потом неизменно возвращается к своему естественному состоянию. Общественные катаклизмы — вещь временная, а вечные темы никто не отменял.

Литературный год 2023

Обзор для журнала «Гостиная»

Уходящий 2023 год, вопреки всё растущему количеству всевозможных катаклизмов (напряжённой общественно-политической ситуации в стране, росту инфекционно-простудных заболеваний и повальной депрессии), всё же сумел порадовать литературными открытиями, достойными внимания новинками и яркими именами.

Немало интересного произошло в сфере поэзии, прозы, литературной критики. Но говорить буду преимущественно о том, что с той или иной степенью тщательности изучено, пропущено через себя, осмыслено под определённым углом зрения.

Проза

Начну с прозы. Поистине в этой сфере пришлось столкнуться с немалым количеством текстов, поразившим воображение чем-то особенным: или яркой новаторской чертой, или прекрасным возрождением давно забытых классических традиций, или разнообразием жанров, гармонично сосуществующих в границах единого авторского замысла.

Так, в издательстве «Пальмира» (Москва/Санкт-Петербург) вышла исключительно самобытная книга Александра Чанцева «Духи для роботов и манекенов». Это поистине прорыв в области прозы, «новая форма мемуаристики, утверждающей себя в границах жанра интеллектуального романа, главный герой которого — не сам автор, а его идеи и мыслеобразы. Здесь цитирую свою рецензию, опубликованную в ноябрьском номере журнала «Знамя».

Актуализируя понятие «затруднённого чтения», тексты Александра Чанцева требуют от читателя определённых духовно-интеллектуальных усилий. При вдумчивом, пристальном прочтении повествование, сотканное из цитат, аллюзий, личных авторских воспоминаний и наблюдений, перестаёт казаться разрозненным, «ломающим каноны повествовательного жанра», и буквально на наших глазах рождается новая литература, в которой важно не столько описание прошлого, а моментально схваченная реальность, в которую автор всегда активно вовлечён. Сам Чанцев свой выбор формы повествования обосновывает так: «фрагмент — это единственный доступ к бесконечному».

А вот книга Веры Зубаревой «Школьный двор» (издательство «Флобериум»/RUGRAM) написана очень лёгким и доступным читателю языком. Но этот чистый и невероятно красивый, привлекательный именно своей простотой язык обращает нас к лучшим традициям хорошо

забытой классики. Это противоядие от всего наносного, манерного и нарочито сложного — словом, от всего того, что в избытке встречается в современной постмодернистской литературе.

Казалось бы, «Школьный двор» — обычное воспоминание о детстве и юности автора. Но думать так — большое заблуждение. Соединив черты мемуарного очерка и художественной прозы, Вера Зубарева создала книгу-исповедь, в которой глазами ученицы 9 «Б» класса мы видим ушедшую в прошлое эпоху, старую Одессу с её двориками, акациями, дачными домиками и непередаваемым говорком коренных жителей.

Одесса — безусловно, главный герой повести, способной подарить своему читателю настоящую роскошь чтения, приобщить его ко всему происходящему, сделать участником событий, которые отныне станут частью и его личной истории.

Ещё одна очень приятная книжная находка — повесть Ольги Гуляевой «Солнце, луна и оборотная сторона», выпущенная красноярским издательством «Литера-принт». Искромётная авторская ирония и предельная откровенность главной героини, делящейся с читателем своим уникальным опытом работы экстрасенсом, способны подкупить любого читателя. Но это отнюдь не беллетристика. Здесь много размышлений, философских обобщений и очень верных житейских выводов.

Вся повесть состоит из различного рода историй, где-то смешных, где-то грустных, где-то до боли узнаваемых. Над ситуациями, в которые попадают герои и героини, иногда смеёшься, а иногда и плачешь, поражаясь человеческому эгоизму. Сделанные по ходу повести наблюдения выдают в авторе человека умного, наблюдательного, хорошо разбирающегося в людях. Трудно, например, не согласиться, с тем фактом, что самой сильной и глубокой нашей привязанностью является любовь к себе — к своему уникальному и неповторимому, весьма эгоистическому «Я», требующему постоянного пребывания в привычной зоне комфорта.

«…мои клиенты, уникальные личности, повторяют вслед за интернетом: „Я буду делать так, как удобно мне, а если он (она) меня любит — пусть будет со мной, учитывая моё Я“. И плевать уникальной личности на то, что это не он (она) сидит напротив меня, напротив меня сидит Я, бессмысленное, беспощадное и абсолютно обезличенное интернетными статьями о том, как всегда оставаться в зоне комфорта».

Поэзия

В области поэзии тоже произошло немало интересных и знаковых событий. Одно из них — выход в издательстве «Формаслов» книги Ростислава Ярцева «Свалка». Это живой отклик на события современности, выраженный в желании стремиться к небу, даже если «всё обрубили»,

«думать весть вместо смерти». По словам автора предисловия Валерия Шубинского, «Слабость, не боящаяся трудной правды о мире, — уже сила. А правда эта не так безнадёжна, как кажется. Ибо в мире распада и жестокости находится место для свободного дыхания». Преодолевая внутреннее сопротивление жестокости и насилию, поэт неизменно обретает свой «нерушимый сад» и свет. Мир распадается на части, но надежда жива и даёт силы жить дальше:

надо бы как-то пожить,
переждать это бремя —
время земное:
земляные комки, волоски
скошенной воли:

уволят — вытянешь, милый, письмо:
помилован, воин…

Не менее светлой, жизнеутверждающей, хотя и не лишённой тревожного звучания, является книга молодого воронежского поэта Павла Сидельникова, изданная в рамках Международной литературной премии имени Александра Казинцева. «Долгое дыхание» — на мой взгляд, очень удачное название книги, лирическому герою которой предстоит долгий путь узнавания и «проговаривания мира для познания себя», как пишет в предисловии Дарья Ильгова.

Как и в книге Ростислава Ярцева, здесь ощущается стремление удержать силой внутреннего света хрупкое равновесие добра и зла, сохранить любовь и милосердие в качестве непреложных законов и абсолютных ценностей мира. О чём бы ни писал Павел — его взгляд всегда устремлён к Богу, перед которым «стоишь на коленях молишься / помоги господи помоги». В отдельных поэтических текстах Сидельникова нарочитая простота слога — абсолютно оправданный приём, указание на изначальное тождество любого живого существа и гармонии мира, в котором царит покой и тишина:

не трогайте лежащую собаку в тишине
когда лежит огромная и страшная она
сама трава сама весна сама и тишина

Отдельным, достойным внимания событием 2023 года стало появление нового издательства «Синяя гора». С выхода первых же книг издательство громко заявило о себе благодаря слаженной, креативной работе исключительно талантливого коллектива в лице создателей проекта,

молодых поэтов и культуртрегеров Андрея Фамицкого и Клементины Ширшовой, дизайнера Екатерины Мурашовой, видеографов Степана Орлова, Андрея Кудрявцева и Елизаветы Яковлевой, а также консультанта проекта Якова Красновского.

На сегодняшний день одной из интереснейших и удачных работ «Синей горы» можно назвать книгу питерского поэта Дмитрия Зиновьева «Бозон Хиггса». Она таит в себе немало сюрпризов. Например, задняя сторона обложки содержит кьюар-код, являющийся ссылкой на видео, где записано эксклюзивное интервью с автором книги. Название говорит само за себя. Бозон Хиггса — элементарная неделимая частица, фактически первооснова вселенной, а значит, частица Бога. В книге причудливым образом сочетаются возвышенное и земное, вечное и повседневное, временное и безвременное.

Главное заключается в том, что автор способен вырваться из каждодневной суеты, из бесконечного круга падежей, миражей, кьюар-кодов, новостных лент, выдохнуть и сказать: «послушай немного природу, стрижи, / пичужки земные по небу снуют / и песни поют».

Одним из наиболее значимых литературных явлений этого года для меня стал выход книги Нади Делаланд «Голоса в голове». «Лёгкое дыхание поэзии», — такое определение стихам Нади дал поэт, прозаик и критик Леонид Костюков. Это даже не просто дыхание — скорее, выдыхание на поверхность того, чем наполнены сердце и лёгкие. И получается это как-то непроизвольно, без усилий, потому что процесс настолько же естественный, как сама жизнь, как любое природное явление.

Эта книга — мифотворчество, непрерывное наблюдение за миром из потустороннего окна, из личного авторского зазеркалья. В этом чудесном зазеркалье мёртвая материя оживает, вочеловечивается и одухотворяется словом. Всё происходящее здесь — настоящее чудо, камлание, шаманизм и прославление любви — движущей силы мироздания:

скульптор небесный листающий лес
лестница в небо и огненный лис
голос растрепанный катится вниз
в темном закате навеки исчез
<…>
если рождаться весь день и всю ночь
к свету тянуться ты чувствовать свет
то непременно закончится смерть
здесь между ног

Отрадно осознавать, что в области критики, самого сложного и трудоёмкого направления литературной деятельности, тоже в течение всего года наблюдалась удивительная активность. По крайней мере, о трёх, совсем недавно вышедших книгах хочется поговорить отдельно.

Так, в Рязани вышел довольно увесистый сборник современного российского литературного критика и публициста Елены Сафроновой «Улицы с фонарями». Здесь показан весь спектр уникальных, недюжинных возможностей автора, способного работать абсолютно в любом жанре критической направленности: от портретных зарисовок до масштабных статей, обозревающих весь современный литературный процесс.

В книге четыре раздела. Первый, под названием «Процессы», объединил аналитические материалы, позволяющие разобраться в основных тенденциях развития русской прозы и критики. Второй раздел, «Персоны», содержит оригинальные литературные портреты классиков русской литературы: Лермонтова, Бунина, Рубцова и т. д. «Провинциальный бинокль» — третий раздел, проливающий свет на творчество малоизвестных, но достойных внимания авторов: поэта, журналиста, литературного критика Владимира Доронина и «последнего имажиниста» Александра Архипова.

Наконец, в последнем разделе читаем интервью с интереснейшими, культовыми авторами современности: Александром Городницким, Сергеем Литвиновым, Ильёй Кочергиным и т. д.

Рекомендую книгу Елены Сафроновой всем, кто неравнодушен к литературе, её прошлому и настоящему.

Ещё одна прекрасная новость — выход в свет книги критических статей, рецензий и обзоров Александра Евсюкова — автора, уже хорошо известного читающей общественности. Книга называется «Принцип действия», и в качестве предисловия к ней автор помещает интервью, в котором рассуждает о принципах настоящей критики.

Книга во многом ориентирована на современный литературный процесс. В ней содержатся рецензии на книги Вадима Месяца, Игоря Панина, Елены Сафроновой, Екатерины Ишимцевой, Бориса Акунина*, Дмитрия Данилова.

Интересен раздел «Пятёрка антивоенных книг», содержащий краткие авторские наблюдения о Всеволоде Гаршине, Михаиле Шолохове, Викторе Астафьеве, Сергее Снегове и Александре Бушковском. Есть также ряд статей, освещающих работу крупнейших литературных

---

* Григорий Шалвович Чхартишвили по решению Минюста РФ внесен в реестр иноагентов, а также в перечень террористов и экстремистов Росфинмониторинга.

фестивалей (ЛевитовФест в Липецке, Международный литературный фестиваль имени Горького), а также работу 17-го Международного форума молодых писателей России, стран СНГ и Зарубежья.

Это далеко не полный перечень тех материалов, которые наглядно демонстрируют авторское неравнодушие и живой интерес по отношению ко всему, что сейчас происходит в мире литературы.

Ещё одна оригинальнейшая работа смешанного типа, которую скорее можно отнести к области критической прозы, — книга Сергея Сумина «Архипелагами слов», на которую, кстати, написал не менее интересную рецензию Александр Чанцев. В написанном мною предисловии к книге Сумина я определяю её жанр так: «жизнь духа, взятая в узловой момент его становления». Действительно, здесь всё о внутреннем и практически ничего о внешнем, поскольку, по мысли тольяттинского поэта, «подлинный рост возможен только внутри себя». Трудно с этим не согласиться. Книга поражает разнообразием жанров и стилей, и в этом смысле может сравниться только с романом барочного автора Франсисико де Кеведо «Обо всём и о многом другом». В десяти разделах представлены эссе, критические заметки, афоризмы, стихи, мимолётные наблюдения и литературные эксперименты. Но всё это скреплено общим замыслом и целью — показать неразрывность природы и творчества, творца и его замысла.

Завершая свой обзор, хочу сказать, что в нём отмечены лишь отдельные интересные литературные явления, помимо которых следовало бы сказать ещё об очень многом, достойном внимания и прочтения. Например, в этом году вышло много интересных поэтических подборок на ведущих журнальных платформах России. В числе них — подборки Веры Зубаревой («Дружба народов», 8, 2023, «Нева», 6, 2023,), Владислава Китика (журнал «Нева», 9, 2023), Никиты Пирогова (журнал «Артикуляция», декабрь, 2023), Бориса Кутенкова, Михаила Пимонова и Евгения Морозова (журнал «Дегуста»), Павла Сидельникова (журнал «Урал», 9, 2023) и многое другое.

Появились достойные внимания книги и публикации современных прозаиков. Критика тоже живёт и процветает благодаря таким молодым и талантливым подвижникам, как Алексей Чипига, Влада Баронец, Борис Кутенков, Анна Нуждина и т. д. И конечно, что же за русская критика без трудов и каждодневного подвижничества невероятной и трудолюбивой Ольги Баллы? Она — в какой-то мере ориентир для всех авторов, стремящихся достичь достойного и видного места в современном литературном процессе.

Одним словом, наша литература жива — и процветает вопреки всему и всем. И пускай новый, 2024, год будет, по крайней мере, не менее плодотворным на новые имена и открытия. А мы уже стоим на пороге этих новых свершений.

Круглый стол Поэзия.ру на тему «Проблемы современной поэзии» Часть I

Вопросы:

1. Считаете ли вы, что в наше время поэзия переживает переходный период? Почему?

Очевидно, что это так, принимая во внимание неотделимость социума от культуры. В нынешнюю эпоху тотального общественного раскола и обострения конфликта между Россией и Европой отдельного внимания заслуживает тема информационных войн. Стремление эмоционально воздействовать на зрительскую или читательскую аудиторию с целью формирования у неё определённого взгляда на происходящее в очередной раз превращают литературу в средство широкой пропаганды и даже психологической манипуляции. Подобное приводит к существенному изменению литературного облика в целом, к определённому единообразию жанров и тенденций речевого высказывания, в котором всё чаще прочитывается идеологический подтекст. В этой связи трудно сохранить культурную толерантность по отношению ко всему «инаковому», развивающемуся по иным законам и в иных условиях.

Наряду с этим эстетическая и информационная функции литературы постепенно отходят на второй план, уступая место функции воспитательной и популяризаторской, как уже было сказано. В поэзии и прозе появилась новая ниша, которую условно можно определить как «литературу быстрого реагирования». У этого явления есть даже географическая локализация — всё громче звучат голоса поэтов Донбасса — авторов военной патриотической лирики, затрагивающей злободневные вопросы текущего момента истории. Вызывает некоторые опасения тот факт, что в очередной раз стали пересматриваться школьные программы по литературе: какие-то произведения в свете сегодняшнего дня кажутся уже неактуальными, какие-то вернулись «с пыльных полок» в повседневный образовательный обиход.

Пугают и нынешние условия жёсткой цензуры, устанавливающей чёткие границы дозволенного и непозволительного в контексте художественного высказывания. Остаётся только надеяться, что всё это временно и рано или поздно «вечные темы» поэзии и прозы станут так же востребованы и важны.

2. Сколько времени может пройти до расшифровки и осмысления поэтической картины XXI века?

Процесс осмысления текущих культурных и литературных процессов происходит непрерывно, чему во многом способствуют школа современной критики и актуальные литературоведческие работы. Думается, собрать в единую систему имеющиеся знания о происходящем в данной сфере удастся не ранее, чем к началу нового, двадцать второго, века — когда многообразие течений и направлений, формирующихся в условиях культурного плюрализма и социальных потрясений, сложится в единый облик столетия, аккумулирующего достижения прошлого и предопределяющего пути развития будущего культуры.

Современная поэзия, как русская, так и зарубежная, стала ведущей формой репрезентации духовного облика нового поколения, его морально-мировоззренческой ценностной шкалы. Все ведущие достижения века двадцатого, с характерным для него постмодернистским взглядом на мир, господствующими пессимистическими настроениями, порождёнными десакрализацией социума, с его культурной эклектикой и тенденцией к индивидуализму, существенно повлияли на облик нынешней поэзии. В ней позиционируются новые принципы взаимодействия автора и аудитории, согласно которым прямое обращение к читателю / слушателю заменяется непрямым высказыванием и размытостью субъекта речи, его растворённостью в общем смысловом фоне художественного текста.

В то же время сейчас эта утраченная тенденция вновь возвращается, поскольку разговор автора с аудиторией «от сердца к сердцу» — условие, необходимое для пропаганды актуально значимых целей и ценностей, а также востребованных моделей социального поведения.

Однако мы ещё в самом начале эпохи, в её первой четверти, поэтому делать общие выводы и «расшифровывать» её актуальные культурные смыслы пока рановато.

3. Современная литературная критика — это дело вкуса? Нужна ли критике идея, позволяющая сфокусировать внимание на чём-то конкретном (содержание, форма, оригинальность, профессионализм, национальная идея)?

Безусловно, школа современной литературной критики будет существовать до тех пор, пока существует и сама литература. При этом исключительно важна её конструктивность, направленность на глобальное осмысление господствующих в культуре тенденций, находящих своё отражение в творчестве отдельных авторов.

Субъективизм и так называемая «вкусовщина», проявляемые в ходе оценки художественных достоинств и недостатков конкретных текстов литературы, увы, неизбежны. У каждого критика свой взгляд на творчество и на то, что в нём может быть оценено со знаком плюс или минус. Главное — при любом подходе сохранять лояльность и доброжелательность по отношению к тому, кто подвергается критической оценке. Профессиональный критик должен высказывать свои замечания/наблюдения не в строго категоричном, а сугубо рекомендательном плане. Именно такой подход способствует в дальнейшем творческому развитию писателя или поэта, перед которым поставлены конкретные цели и перспективы самоусовершенствования.

В этом смысле образцом может служить один из самых перспективных и популярных на сегодняшний день критический проект «Полёт разборов», основателями которого являются Борис Кутенков и Марина Яуре. Цитируя собственную статью о проекте, опубликованную в журнале «Формаслов», ещё раз отмечу, что «это действительно полёт, где автор рассматривается не под литературоведческой лупой, исследующей только язык и стиль как техническую составляющую творческого процесса, а через телескоп будущего, видя себя во всём потенциале возможностей. Если автор достаточно умён и не страдает синдромом звёздной болезни, то после такой критики он, возможно, серьёзно задумается или даже кардинально пересмотрит своё творчество. Он увидит, каким смог бы стать при желании и работе над собой».

Соответственно, критика, продолжая оставаться «делом вкуса», всё же должна содержать в себе некие общие, более-менее объективные критерии оценки художественного произведения, позволяющие начинающему или даже маститому автору ориентироваться в современном литературном пространстве. При этом критика не должна быть сфокусирована на чём-то конкретном, а, напротив, давать комплексную, системную, оценку творчества того или иного автора, успешность которого в литературной среде определяется способностью профессионально сочетать все составляющие художественного текста (включая форму, содержание, оригинальность и т. д.)

Единственное, пожалуй, качество, которое действительно может претендовать на роль главного объекта изучения современной критики, связано со способностью автора (поэта или прозаика) органично существовать в современном культурном континууме, не теряя при этом собственной индивидуальности. Литература, сочетающая в себе общие тенденции и «лица необщее выраженье», заведомо «обречена» на успех.

4. Концептуализм и метареализм. К какому из этих двух основных направлений лирики принадлежат ваши (или ваши любимые)

современные стихотворения? Если к другому, назовите его. Приведите примеры (1–2 строфы из стихотворения).

Не рискну относить своё творчество к какому-либо конкретному направлению. Хотя бы потому, что для этого нужно иметь достаточно хорошую литературоведческую базу, позволяющую охарактеризовать тот или иной большой стиль в литературе по определённому набору конституирующих признаков.

Также не могу сказать, насколько целесообразно выделять именно концептуализм и метареализм в качестве ведущих направлений лирики на сегодняшний день. Метареализм, концептуализм, урбанизм, экспрессионизм — вот лишь неполный перечень современных литературных течений. Каждое из них отличается своей поэтикой и системой ценностно-художественных ориентаций, что ставит перед современным автором (поэтом или прозаиком) непростую задачу самоидентификации.

Впрочем, отчасти подобное суждение справедливо, если учесть, что именно эти два направления дают два кардинально противоположных взгляда на способ организации художественной реальности. Практика концептуализма предполагает обнаружение потустороннего мира в рамках привычного языка и рутинного существования:

Куриный суп, бывает, варишь
А в супе курица лежит
И сердце у тебя дрожит
И ты ей говоришь: Товарищь! —
Тамбовский волк тебе товарищ! —
И губы у нее дрожат
Мне имя есть Анавелах
И жаркий аравийский прах —
Мне товарищ
(Дмитрий Пригов)

Что касается метареализма, то он, напротив, изначально оперирует метареалиями, осколками мифа, абстрагируясь от конкретики, мешающей стремиться к конечным областям значений. Здесь сама реальность не заостряется и не укрупняется в отдельных своих проявлениях, а нарочито усложняется, показывая текучесть и недискретность бытия, раскрывая мир как реализм «многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений».

Уникальным поэтом современности, сумевшим объединить в своём творчестве две эти противоречивые тенденции, можно назвать

уральского самородка Александра Петрушкина. Пользуясь инструментарием материального мира, отталкиваясь от конкретных вещей и предметов, он создаёт предельно абстрактную, нематериализованную реальность; и наоборот абстрактные предметы обретают в его стихах свою фактуру, становятся плотными, ощутимыми. Недавно поэт ушёл от нас, но остались его гениальные тексты:

Всё дышит — даже если этот
звук внутри, и оттого нам не заметен,
не заметён как шахматы в свой стук,
в улитку лёгких, что теперь стозевны,
растут, как дерево сквозь зимы, как игру,
где катятся в повозке земли звери.

5. Что и как делает из стихотворения произведение искусства?

Многие читатели и даже сами поэты полагают, что хорошее произведение должно, так сказать, прикоснуться к душе человека и пройти через его сердце. Не могу отрицать, что это действительно так, но это только начало пути, после чего, безусловно, начинается самое интересное и увлекательное. Поэзия должна изменить читателя, помочь ему обнаружить нечто новое в себе и в мире. Как электролиз меняет состав воды, так поэзия изменяет человека. Да, именно это главное! Он выходит из поэзии, как из вод Иордана, обновлённым — что-то в нем навсегда меняется, и мир становится другим.

Хочу немного вспомнить свою статью «Время поэзии», опубликованную в альманахе «Сорок пятая параллель» в связи с моим первым судейством на конкурсе «45 калибр». Вот что мне было важно отметить для себя и для потенциальных участников: «Многие авторы мастерски овладели технической стороной вопроса, не осознавая в полной мере некоторых важных вещей. Например, того факта, что подлинного поэта отличает не следование какой-либо литературной традиции, не богатство рифмы и чёткое попадание в размер, даже не обилие художественных образов, а обязательное наличие своего поэтического „я“, своего уникального взгляда на мир. Это именно то, что порождает и величие замысла, и свободу самовыражения, и отказ от общепринятых стандартов идеальности текста во имя его уникальности.

Любая неточность и кажущаяся небрежность рифмы, любое несоблюдение таких технических формальностей, как поэтический размер, длина строки, способ рифмовки могут быть прощены, если автор способен подчинить художественные средства величию замысла. Создать не просто яркую лубочную картинку, а новый портал, в который каждый

читатель сможет полностью погрузиться — провалиться, как в кроличью нору, а потом вынырнуть и осознать, что мир оказывается не такой, каким он себе его представлял».

Поэтому я призываю всех авторов дать волю своему внутреннему ребёнку, намеренно отказаться от общепринятых канонов в творчестве и показать свою свободу и смелость.

Опрос для «Эмигрантской лиры»

Существуют ли научно обоснованные и общепринятые критерии оценки поэтического творчества?

Разумеется, этих критериев нет и не может быть. У каждого свой взгляд на творчество и, в частности, на поэзию. Каждый предъявляет к художественному тексту свои индивидуальные требования. Можно, конечно, условно выделить отдельные составляющие оценки — такие, например, как техничность, содержательность, эмоциональность. Но в итоге получим среднестатистическое стихотворение среднестатистического автора, напрочь лишённого индивидуальности.

Что вы лично считаете хорошим стихотворением и что — плохим? Другими словами — каковы ваши личные критерии оценки поэтического творчества?

В оценке стихов (своих и чужих) я всецело доверяю внутреннему чутью. То есть, оцениваю произведение не как профессионал, а как обычный читатель — по принципу откликнулось/не откликнулось. Есть и другие значимые вещи, которые, как мне кажется, помогают определить качественность и подлинность текста. Во-первых, хорошая поэзия — это всегда мифология. При этом хочу согласиться с поэтом Сергеем Суминым, считающим, что творчество любого автора должно быть «органичным ему мифом», а не «привнесённым, культурным, ложным». Говоря иными словами, пишущий должен быть искренним и «проговаривать» в созданном тексте самого себя.

Ещё одним важным критерием состоявшегося во всех смыслах произведения для меня является его очевидное влияние на душу и сознание читателя. Настоящее творчество способно что-то кардинально изменить в нашем восприятии жизни и самих себя, высветить вещь в неожиданном ракурсе и показать её подлинную, скрытую красоту.

Наконец, истинная поэзия всегда рождается на стыке бытового и сакрального, «бесшовно» соединяя их в единую ткань авторского замысла. Говоря иными словами, даже описание мира материального должно вскрывать в нём духовное содержание и бессмертные смыслы.

Может ли читательский успех быть критерием поэтического уровня?

Увы, читательский успех далеко не всегда свидетельствует о высоком художественном уровне текста — нередко он свидетельствует об

обратном. Тому есть немало подтверждений. Как правило, обычный читатель оценивает в произведении не столько его художественные достоинства и грандиозность замысла, сколько понятность и открытость для внутреннего диалога. «Поэты трибуны» — временные глашатаи истины, пишущие на актуальную тему — у нас всегда были, есть и будут, но всё же поверяться вечностью будут те, кто ориентируется не на читателя, а на свои собственные духовно-эстетические вопрошания к миру. А они, как правило, ничего общего с сиюминутными социальными потребностями не имеют.

Эзопов язык в современной русскоязычной поэзии

Круглый стол, для журнала «Эмигрантская лира»

В чем сходство и различие эзопова языка в поэзии царской, советской и в современной России?

Так называемый «эзопов язык» существовал всегда — как в русском, так и в европейском литпроцессе. И само его существование являлось своеобразной реакцией на цензуру и всевозможные запреты.

Безусловно, характер этой иносказательности, как и характер цензуры, с течением времени менялись. В эпоху царизма цензура была совершенно очевидным, не маскирующимся в формы демократии, явлением, предполагающим, в первую очередь, контроль над печатными изданиями, иногда над музыкальными и театральными произведениями.

Главным требованием было соответствие общепринятой идеологии и отсутствие критики царской власти. В этих условиях «эзопов язык» развивался как некая относительно устойчивая модель речевого поведения, реализуемая в соответствующей системе жанров и художественных образов. Традиционными становились и некоторые приемы, с помощью которых автор маскировал свое подлинное отношение к происходящему. В частности, аллегория широко использовалась в басенном жанре, гипербола и гротеск были излюбленными средствами писателей сатирического толка, при этом для создания неочевидного контекста нередко привлекались образы античной и христианской мифологии. Подобное можно найти в поэзии Ломоносова, Державина, Пушкина.

В то же время устойчивость речевой модели иносказания делала его отчасти предсказуемым. «Считать» ту или иную аллегорию, узрев ее антигосударственную природу, при желании было достаточно легко.

В Советском Союзе цензура началась с момента установления большевистской власти и являла собой гораздо более жесткое явление, чем при царизме. Контролировались уже все области культуры и искусства: радио, телевидение, кино, образование. Контролю подвергались даже простые бытовые разговоры, которые, как известно, стали прослушиваться. В этих условиях «эзопов язык» вынужден был становиться все более изворотливым, подчиняя себе все большее количество стилей, жанров и вспомогательных языковых средств.

Популярными стали жанры философской притчи и философского романа, все большую популярность стал приобретать жанр антиутопии (вспомнить хотя бы Андреева и Платонова). Поэты разнообразных

школ, в особенности, символической и футуристической, добивались в своих текстах более усложненной метафорики и смысловой многоплановости.

Наконец, в современную эпоху «господства демократии и гласности» поэты почувствовали себя более свободно, потребность в иносказательности как будто бы отпала, но само по себе художественное пространство модернистского и постмодернистского текста с его тяготением к непрямому высказыванию, отсутствию очевидного героя, сюжетной аморфности и стилевому смешению, создало все условия для преобладания многоуровневого подтекста над условностью внешней сюжетной линии, если таковая вообще имеется.

Как честному поэту писать стихи о запретном в условиях ограничений?

К сожалению, сейчас перед литературой вновь встали задачи самосохранения и относительно нормального функционирования в условиях всё ужесточающихся ограничений. Как мне представляется, современные авторы, желающие не умалчивать о самом главном, животрепещущем, выбирают для себя сейчас один из двух возможных путей самовыражения: вопреки всем запретам, продолжать говорить открыто, «провоцируя» тем самым вышестоящих на ответную реакцию, либо окончательно уже прятаться за частоколом многоуровневых ассоциаций и мудрёных словесных аллюзий, которыми в значительной степени оснащены такие современные направления, как метареализм, концептуализм, неореализм и т. д.

Думается, что в ближайшие годы особенно продуктивным станет именно второе направление. Хотя бы потому, что прямолинейность и лобовые истины уже не вполне отвечают духу эпохи. Говоря иными словами, иносказательность уже не надо выдумывать — она изначально заложена в художественное сознание современного автора. Хочется верить, что именно эта черта станет одновременно и возможностью словесной самореализации, и защитным механизмом в условиях ужесточившейся цензуры.

Пение лишилось звука
Памяти Сергея Слепухина

Список тяжёлых утрат этой осени — человеческих и литературных в одном лице — всё множится. 12 сентября после тяжёлой болезни ушёл из жизни Сергей Слепухин (р. 1961) — известный литературному сообществу бескорыстный редактор и издатель. В его проекте «Евдокия» выходили книги как совсем мало известных, только открываемых им поэтов, так и «старших» — Алексея Цветкова-старшего, Владимира Гандельсмана, Сергея Ивкина… Талантливый поэт, Сергей словно бы оказался в тени собственной подвижнической культурной деятельности.

Редакция «Формаслова» обратилась к коллегам Сергея с вопросами:

1. В чём, на Ваш взгляд, значимость поэтической, культуртрегерской, книгоиздательской деятельности Сергея Слепухина? Какие из этих аспектов его работы оказались важны лично для Вас?

2. Какую роль в Вашей жизни сыграл Сергей Слепухин?

На вопросы «Формаслова» отвечают Елена Севрюгина, Ольга Дернова, Георгий Жердев, Сергей Гандлевский, Надя Делаланд, Сергей Ивкин, Изяслав Винтерман, Алексей Пурин, Алёна Бабанская, Елена Семёнова.

К личности Сергея Слепухина в полной мере можно применить два известных афоризма: «в человеке всё должно быть прекрасно — и ум, и душа, и тело» и «талантливый человек талантлив во всём». За свою жизнь он успел сделать очень многое, в том числе помочь многим поэтам и литераторам быть услышанными и обрести известность в профессиональных кругах. Поэт и художник, издатель и культуртрегер, к тому же ещё учёный и практикующий врач, Сергей всегда был открыт для общения и взаимодействия. Его невероятная творческая активность была связана с желанием обогатить литературу и культуру новыми именами. Он помогал авторам издавать книги. Например, был издателем третьей книги Бориса Кутенкова «Неразрешённые вещи» и автором (совместно с дочерью) её обложки. Также он опубликовал немало авторских подборок, стихов и переводов на интернет-портале «Сетевая Словесность», редактором которого являлся. Он и сам был автором немалого количества публикаций и книг стихов, в числе которых и книга эссе, написанная совместно с Марией Огарковой, — «Новые карты Аида» (2009).

Автор исследований о творчестве Томаса Манна, Генриха Манна, Бруно Шульца, Джона Бойделла, Василия Кандинского, Георга Гросса, Владимира Маяковского, Слепухин существенно обогатил теоретическую базу современного литературоведения. Его ум был всеохватен и универсален и, что особенно важно в наши дни, направлен на сохранение единого социокультурного пространства, способного обеспечить здоровое существование литературы и в нашей стране в том числе.

Лично мы с Сергеем никогда не пересекались, но так вышло, что стали коллегами — редакторами журнала «Сетевая Словесность». Первое же заочное знакомство состоялось на литературной площадке «Поэмбук». Там проводился конкурс «Горячий лёд», организаторами и устроителями которого были поэты Алёна Овсянникова и Михаил Тенников. Сергей был членом жюри этого конкурса. Он отметил мою работу и, помнится, порекомендовал в интернет-журнал «Фабрика литературы» как член его редколлегии. Это была моя первая публикация на данном сетевом ресурсе. И первое, более пристальное знакомство с талантливым литератором. Я видела, как он оценивал конкурсные работы: честно, прямолинейно, не опираясь на субъективные предпочтения.

Говорят, умирать не страшно, если твоя жизнь подобна до краёв наполненному сосуду. Это как раз о Сергее. Количество его добрых дел, его подвижнический труд, являющийся такой редкостью в наши дни, надолго сохранит его имя и для нас, его современников, и для нового поколения литераторов.

О свете разговор. Памяти Андрея Таврова

Умерший 21 сентября этого года поэт, писатель, эссеист, мыслитель Андрей Тавров оставил нам большое и сложное наследие, не переставшее расти и усложняться до последних дней его жизни. Теперь настаёт время понимания смысла того, что он сделал, — хотя бы прояснения того, как это устроено: Тавров точно не принадлежал ни к массово читаемым, ни к общепонятным авторам. Этим опросом мы предпринимаем, кажется, первую попытку выяснить, что он значил — если и не для культуры в целом, до этого далеко, — но по крайней мере для людей пишущих и думающих.

1. *Что значит лично для Вас поэт Андрей Тавров? Что он изменил в Вашем восприятии поэзии и мира, что помог понять?*

2. *Когда Вы впервые прочитали тексты Таврова, что это было, как Вы это восприняли?*

3. *Можете ли Вы сказать, что поэзия / проза / эссеистика Таврова повлияла на Вашу собственную работу в литературе?*

4. *В какой ряд (в какие ряды) Вы ставите его поэтическую работу, с кем и с чем Вы его связываете?*

5. *Видится ли кто-нибудь Вам его продолжателем из пишущих сегодня по-русски?*

На вопросы «Формаслова» отвечают **Валерия Исмиева, Валерий Шубинский, Екатерина Перченкова, Влада Баронец, Пётр Кочетков, Евгений Абдуллаев, Евгения Риц, Богдан Агрис, Александр Марков, Владимир Коркунов, Валентина Фехнер, Алексей Чипига, Елена Севрюгина, Надя Делаланд.**

Опрос провёл **Борис Кутенков**. Вступительное слово и вопросы — **Ольги Баллы**.

1. Поэт Андрей Тавров, как и поэт Александр Петрушкин, — один из тех немногих, исключительно редких творцов, чьё появление в моей жизни было равнозначно столкновению с астероидом или новой планетой. О нём хочется сказать так же, как Цветаева говорила о Пастернаке: «Вы не человек — Вы явление природы».

Всё, о чём Андрей Михайлович говорил и писал, будь то проза, поэзия или эссеистика, как будто лишний раз убеждало меня в том, что наша жизнь никак не может быть тождественна её телесному воплощению. Мы — нечто гораздо большее, выходящее «из границ земной

обусловленности». Но в наибольшей степени этот тезис применим, конечно же, к творчеству и творцу. И это отчасти позволяет смириться с тяжёлой утратой, поверить в то, что вселенные (а Тавров был вселенной) не умирают — они просто продолжают своё существование в иных измерениях.

Многое изменилось и в моём понимании поэзии как таковой. Возможно, именно знакомство с текстами Андрея Таврова окончательно укрепило меня в мысли, что истинный творец — всегда мифотворец и демиург, который не просто формирует у читателя новый взгляд на мир, а творит этот мир прямо на наших глазах. Порой не зная точно, каков будет конечный результат творческих усилий, но полностью погружаясь в сам процесс нового рождения мира, где каждая вещь вопрошает: «Кто я?».

2. Первое знакомство с творчеством Андрея Таврова состоялось около двух лет назад. Это было знакомство с поэзией — трудной, многоплановой, даже вызывающей ощущение тревоги из-за прикосновения к чему-то запретному, запредельному и непостижимому. Но эта труднопроходимость образов и смыслов в то же время становилась и радостью столь необходимого для собственного внутреннего роста усилия — интеллектуального и духовного. Это было «зияющей бездной», внезапно открывшейся и поглотившей душу и сознание, засосавшей их, как в воронку, в авторское иномирие. При этом было абсолютное понимание того факта, что своей поэзией, рождаемой как индивидуальное, абсолютно родственное творцу мифотворчество, автор исчерпывающе проговаривает самого себя. Впрочем, можно ли исчерпать бесконечность?

Но отдельно хочется сказать о прозе Андрея Таврова. Его роман «На золоте луча» совершил переворот в моём сознании, дал ответы на многие вопросы. А самое главное — подарил надежду на бессмертие. Ничто и никто не уходит, и смерти нет, если понимать, что мы существуем не только как материальное тело, но и как нечто надмирное — сгусток света, единство, в котором частное существование становится неразличимым.

3. Льщу себя надеждой, что отчасти это так. В частности, в творчестве Андрея Михайловича и в его размышлениях о сущности поэта и поэзии есть такие вещи, которые прочно вошли в мою жизнь краеугольным камнем истины. Это касается, например, понятия *«внутренняя энергия стиха»*, осмысленного мной не сразу, а в процессе долгих раздумий о том, какими средствами автор добивается максимального воздействия на читателя. Это воздействие в наибольшей степени, как мне кажется после знакомства с творчеством Андрея Таврова, связано с влиянием на сферу бессознательного, на нашу врождённую интуицию, дающую возможность угадывать в сиюминутно создаваемом тексте

бессмертные смыслы. Текст не должен поражать внешними эффектами, нагромождением образов и метафор — он должен давать намёк на существование чего-то большего, чем просто авторский замысел, чем даже сама жизнь, взятая в одно из её мгновений.

Вспоминаются слова самого Андрея Михайловича: «Та поэзия волшебна и та поэзия — поэзия, которая говорит о том, что больше жизни и больше смерти». А что может быть больше жизни и больше смерти? Только бессмертие. Бессмертие вещи постигается Тавровым как её продлевание другой вещью — её явленность в другой вещи, иного свойства и иного порядка.

Тайное прозревание мистической взаимосвязи всего со всем, выход «к конечным областям значений», за которыми находится только вездесущая световая сущность, проясняющая истинный смысл каждой вещи, — вот что видится мне главным внутренним сюжетом стихов и прозы Таврова. Это определяет и стилистику затруднённого письма, в котором слова могут сближаться «*на отдалённых радиусах значений*».

Воплотить подобный масштабный замысел в собственном творчестве я вряд ли когда-либо сумею, но стремление к этому, само даже осознание необходимости уходить от поверхностного и очевидного в попытке творчески перевоссоздать реальность должно обязательно присутствовать в литературной работе. К этому и стремлюсь.

4. Помните знаменитую пушкинскую строку? «*Ты царь: живи один…*». Она вспомнилась мне при ответе на этот вопрос. Личности масштаба Таврова — это всегда одиночки, «бунтующие» против общепринятых и всем понятных канонов и правил. Но если говорить о традиции, то, безусловно, ставлю Андрея Михайловича в один ряд с такими выдающимися метареалистами и метаметафористами, как Иван Жданов, Александр Ерёменко, Алексей Парщиков. Этих авторов объединяет стремление преобразовать мир с его герметически замкнутыми внешними объектами в абсолютно непрерывное, целостное пространство протосмыслов и первичных эманаций. Совершить подобное можно только с помощью онтологической мощи художественного слова.

Что же касается прозы и эссеистики Таврова, то, она, я думаю, займёт достойное место в мировой литературе и культуре, наряду с работами таких выдающихся философов, культурологов и литературоведов, как Освальд Шпенглер, Арнольд Джозеф Тойнби, Михаил Бахтин, Владимир Библер, Михаил Эпштейн, Лев Аннинский и т. д.

5. Затрудняюсь ответить. Но, думаю, в том же направлении работают такие поэты, как Борис Кутенков, Ростислав Ярцев, Аман Рахметов, Екатерина Боярских, Евгения Изварина и т. д.

В целом мы пока даже в полной мере не осознаём, что именно потеряла литература и культура с физическим уходом Андрея Таврова.

Поразительно, но вот что написал Андрей Михайлович в своей ленте на Фейсбуке* незадолго до смерти: «*Сколько же в нашем мире тихих ослепительных исчезновений! Чистых уходов в отсутствие. Крик птицы. Отшумевшее дерево. Прошедший трамвай. Произнесённые и отзвучавшие слова таксиста. Улыбка. Цвет Чистых прудов под тучей. Смерть человека. <…> Но мы не замечаем чистых исчезновений — мы думаем о самих вещах, а не о бесконечной тишине их отсутствия. Тем не менее с нами говорит само отсутствие. Сами исчезновения, ясные и тихие вспышки бессловесных послесловий. Они говорят вне назидания, вне ностальгии, вне слов. О чём же они нам говорят, складывая свою мировую симфонию?*»

Возможно, именно сейчас нам предстоит ответить на этот вопрос…

---

* Социальная сеть Facebook принадлежит компании Meta Platforms Inc., признанной экстремистской и запрещенной на территории России.

Опрос «О литературных итогах 2024 года» для журнала «Формаслов»

1. Чем запомнился Вам 2024 год в литературном отношении? Какие события, имена, тенденции оказались важнейшими в этот период.

Увы, 2024 год, как и предыдущий, 2023-й, ознаменовался очередным смертепадом. Ушли из жизни многие талантливейшие авторы и деятели культуры. В самом начале года нас внезапно покинула Елена Семенова (Лена Листик) — российский поэт и журналист, постоянный редактор «Независимой газеты», одна из составителей знаменитой антологии литературных чтений «Они ушли. Они остались». В мае этого же года от тяжелой и продолжительной болезни скончался невероятный, единственный в своем роде поэт Богдан Агрис. А в конце июня к этому скорбному списку добавилось еще одно имя — Бахыт Кенжеев.

Для меня уход Кенжеева, любимейшего из авторов, стал фактически личной утратой. И лишним поводом для негодования в связи с желанием некоторых «политически благонадежных» граждан позубоскалить по данному поводу.

Что и говорить, времена те еще. Смешение в одно политики и литературы в значительной доле губительно для последней.

Но отрадно, что даже на фоне этой неразберихи обозначаются тенденции, дающие некоторую надежду на будущее. В частности, приятно удивила деятельность возникшего всего год назад московского издательства «Синяя гора» во главе с поэтами и культуртрегерами Андреем Фамицким и Клементиной Ширшовой. Неизменная креативность подхода, поиск свежих оригинальных решений в раскрытии уже не новых тем, безупречность вкуса — отличительные качества этих издателей. Вот и сейчас внимание общественности привлекла созданная ими эссеистическая серия книг «Спасибо», ставшая «нахальной прививкой дилетантизма» на фоне слегка уже устаревшего, классического подхода к жанру критики. Первые книги этой серии вышли еще в 2023 году, а сейчас проект продолжает набирать обороты, ознаменовываясь новыми книгами в электронном и печатном форматах. Тем представителям литпроцесса, кто ругает авторов этой серии за недостаточный профессионализм, я бы ответила, что мастерством высшей инстанции можно считать способность совместить критическую оценку текста с глубоко личностным его восприятием, пропущенным сквозь призму индивидуального жизненного опыта. По мнению поэта и культуртрегера Бориса Кутенкова, эту задачу лучше всего удалось осуществить Константину Матросову — одному из авторов серии. Но и сам Борис, выпустивший

в этом году в этой же серии свою книгу «25 писем о русской поэзии», максимально приблизился к главной цели издателей — выразить в свободной форме свою благодарность любимому автору, сохранив при этом особую оптику зрения и должный уровень аналитизма.

Отрадно и то, что неблагополучная политическая ситуация в стране и в мире не повлияла в целом на деятельность культурных сообществ и функционирование ведущих литературных институций. По-прежнему активно проводятся литературные форумы и мастерские для молодых (и не только) авторов, большую просветительскую работу осуществляют члены АСПИР и ведущие российские журналы. А значимые литературные конкурсы и премии подогревают интерес к творчеству отдельных авторов и к литературе в целом.

2. Назовите несколько самых значительных книг прошедшего года.

Увы, по причине нехватки времени часто не успеваю должным образом реагировать на литературные новинки, достойные прочтения. Поэтому сейчас назову не только те книги, с которыми лично ознакомилась, но и те, которые в перспективе хотела бы обязательно прочитать.

Начну с прозы. Совсем недавно были оглашены результаты двух громких премий — Большая книга и Премия Андрея Белого. Премии первой степени по итогам Большой книги удостоился Алексей Варламов за роман «Одсун». Само толкование слова, вынесенного в заглавие (*одсун* в переводе с чешского — «депортация», «изгнание», «перемещение») наводит на мысль, что в книге затрагивается одна из актуальнейших проблем не только текущего дня, но и относительно далекого прошлого. Коллективная вина наций за прошедшие и происходящие события, попытка понять чувства людей, оторванных от привычной, родной среды — то, с чем приходится столкнуться главному герою романа, филологу Славику. Волею судеб он оказывается в Чехии, где в подробностях узнает историю выселения судетских немцев из Чехословакии. Пытаясь ответить на вопрос, откуда у мирной вроде бы нации неожиданно возникает агрессия и даже ненависть, Славик выходит и к самой наболевшей сейчас проблеме российско-украинских отношений.

Вопросы политики никогда не вызывали моего неподдельного интереса, но хотелось бы проследить, как раскрывает эту больную тему автор.

А вот «химерная» повесть Натальи Явлюхиной «Иониты» совсем другого свойства. Это мистический травелог — полуденное путешествие по 32 станциям «засеянного туманом и зеркалами» города. Книга вышла еще в 2023 году, но премии Андрея Белого удостоилась совсем недавно — в конце 2024 года. Явлюхина всегда была мне интересна как поэт — но хочется пристальнее почитать и ее прозу.

Еще одна «честная проза», достойная внимания, — это книга Ильи Кочергина «Запасный выход». Книга, безусловно, автобиографичная — о самом авторе, истории его переселения в рязанские земли, и о том, как правильно пережить эпоху эпидемий и войн.

В области критики еще раз упомяну книги серии «Спасибо» издательства «Синяя гора». В частности, книгу Бориса Кутенкова «25 писем о русской поэзии». Мне кажется, именно в таком направлении и должно развиваться современное литературоведение — уход от канонов и штампов, от строгой ограниченности жанра в сторону свободного творчества, миксующего разные стили. Собственно, почему бы не создать нечто среднее между критической статьей, эссе и жанром нонфикшн? Эклектичность — это, безусловно, черта литературы будущего.

Что касается поэзии — назову две книги. Одна из них тщательно мной изучена и отрецензирована. Это выпущенный в 2024 году поэтический сборник Данила Файзова «Поиграй да отдай». Тут подкупает живой отклик на происходящее. Оригинальный, ни на кого не похожий, деликатно избегающий прямых вопросов и лобовых решений. Несмотря на убеждённость Василия Чепелева в том, что автор «сломал свой привычный стиль, ритмику и инерционность стиха» и борется с гладкописью, кажется, что ранее присущая Файзову поэтическая интонация в целом осталась неизменной. В ней — всё та же свобода и отвлечённость от повседневного, та же непринуждённость бытования вне традиционной грамматики и логики.

Вторая же книга особенная и уже громко о себе заявившая. Речь о сборнике стихов умершего поэта Макса Батурина «Гений офигений», с предисловием Андрея Филимонова. Все, что касается книг знаменитой антологии «Уйти. Остаться. Жить», заслуживает внимания хотя бы потому, что по умолчанию является классикой современного литпроцесса — литературой, которую в перспективе еще предстоит тщательно изучать и анализировать.

Так что в целом можно сказать, что уходящий год, несмотря на всю его сложность и драматизм, подарил нам много хорошей и нужной литературы.

3. Появились ли на горизонте в этот период интересные авторы, на которых стоит обратить внимание? Удивил ли кто-то из уже известных?

Слава Богу, талантливых авторов в нашей стране всегда было достаточно много. И замечательно, что есть современные литературные институции (такие, например, как «Полет разборов»), позволяющие этим авторам быть услышанными и достичь нового этапа творческого роста. В этом году я открыла для себя интересного поэта Матвея Цапко.

Его новую книгу «Экранка» я мысленно назвала «Смерть, запрятанная в многоточия…». Здесь все об этом, даже если как будто и о другом.

Очень любопытны авторские поэтические решения. Подлинное содержание словно находится за пределами текста. При этом оно угадывается и довлеет над всем. Думается, у Матвея впереди еще много замечательных находок и книг.

В целом молодая поэзия развивается довольно активно. Среди юных многообещающих авторов можно отметить Злату Яновскую, Дарию Солдо, Егора Моисеева, Алексея Черникова и многих других.

Продолжают радовать и уже известные, именитые авторы. Несколько замечательных поэтических подборок вышло в 2024 году в журнальном зале у Нади Делаланд. Особо хочется отметить подборку «Фрост и Пруст» журнала «Новый мир» за апрель 2024 года. Здесь нам открывается столь характерное для поэта пространство первичных эманаций, интуитивных «вчувствований» и врастаний в материнское лоно мира, бесконечные камлание и шаманизм, за которыми лирический субъект намеренно теряется, прирастая новыми смыслами и значениями:

о дышащая жизнь сияющая всюду
растущая во мне пускающая свет
тебе ли не уметь вокруг любое чудо
ты можешь даже смерть
иди через меня и каждое мгновенье
развязывай узлы освобождай от пут
я помню о тебе и как по мановенью
ты делаешься путь…

В ноябрьском номере журнала «Новый мир» за 2024 год вышла подборка Майи-Марины Шереметевой. Яркая поэтика, особая постмодернистская оптика зрения, практически надмирная свобода в пространстве поэтического текста — отличительные черты поэзии Майи, мощно и очень современно звучащей. Буду рада, если в ближайшей перспективе выйдет поэтическая книга этого автора. Лично встану в очередь на приобретение для последующего рецензирования:

Пришла зима — Зима Галина Петровна,
открыла класс — Зима Галина Петровна,
за партой каждой — сугробика два смирных,
— К доске пойдёт… /убейте сразу!/ Марина.

— На чём писать? всё замело, Галина Петровна,
и игрек, и икс в тоске у доски позора,

а роз меловых, летящих на лапу Азора,
тряпкой прихлопнет снайпер Петровна-Зорро…

В этом же году вышли две замечательные поэтические книги — «Руины башни из слоновой кости» Андрея Фамицкого (издательство «Синяя гора») и «Путешествие» Вадима Муратханова, поэта и редактора журнала «Интерпоэзия» (издательство «Стеклограф»).

Обе книги — результат тщательной, кропотливой работы, а для кого-то и многолетний итог. Так, например, тоненькая книжечка Муратханова включает в себя тексты, которые создавались в течение 11 лет.

Книга Фамицкого, как всегда, честна, откровенна, злободневна. Это, безусловно, то, что стоит читать и на основании чего можно составлять представление о хорошей современной поэзии.

Вот так — начинала за упокой, а кончила за здравие. И конечно же поздравляю с наступающим Новым годом всех своих коллег и любимых редакторов журнала «Формаслов», Анну Маркину и Евгению Баранову. Вопреки всему, желаю всем счастья и новых творческих свершений. Мы живем, творим, а следовательно, существуем. И значит, все будет хорошо!

РАЗГОВОР ПО ДУШАМ

ИНТЕРВЬЮ

Интервью с поэтом Еленой Севрюгиной

(вопросы задаёт Марина Якимович)

Марина Якимович (Марина): Елена, я благодарю Вас за согласие участвовать в проекте «День одного автора» и за согласие дать интервью. Расскажите о своём начале начал. Кто Ваши родители? Как прошло детство? В какой момент Вы начали творить? Кто оказался рядом? Кто Ваши «строгие ценители и судьи»?

Елена Севрюгина (*Елена*): Здравствуйте, Марина! Я в свою очередь благодарю Вас за приглашение. Моё «начало начал» случилось очень давно, ещё с того времени, когда мои родители и бабушка (филолог по образованию) начали мне, трёхлетней, читать русские народные сказки и сказки народов мира, ставили мне пластинки с записями стихов знаменитых поэтов. Помню, «до дыр заслушивала» Беллу Ахмадулину — уже тогда мне чудилась в её стихах какая-то особенная музыка, особое откровение, которым, как мне казалось, она хотела поделиться именно со мной. А первое своё стихотворение я написала в семь лет — до сих пор помню его наизусть:

я открываю с удивлением учебник,
здесь мне откроется прекрасный новый путь,
учебник — это сказочный волшебник,
стать школьником дошкольник не забудь

Сейчас вот смеюсь, конечно, над этими строками — как это дошкольник может забыть стать школьником? Но тогда-то переполняло чувство гордости и ощущение того, что я особенная. Правда, мама немного меня отрезвила — послушала мой опус и сказала: «У Пушкина всё равно лучше». Так вот до сих пор мама и является моим самым строгим критиком и судьёй.

Марина: И с тех пор Вы пишете постоянно?

Елена: Да, и по-другому уже не получается — тогда как будто свыше что-то озарило.

Марина: Бросить не хотелось? Это же тяжело.

Елена: Понимаете, если хочется, например, бросить курить или пить — это благое намерение. Но как можно бросить то, что

предначертано тебе свыше. Что, возможно, является твоей судьбой и формой личностного самоопределения? Насчёт того, что тяжело — но в жизни не может быть всегда только легко. Гораздо тяжелее и ужаснее, на мой взгляд, жить жизнью амёбы, которая ест, пьёт, спит, решает материальные проблемы — и только. Поэтому от подобной «сложности», которая делает моё существование в этом мире осмысленным, я никогда не захочу отказаться. Как сказал один мой знакомый поэт, «с этим адом не надо рая».

Марина: Елена, расскажите о том, как рождается стихотворение? Что появляется сначала?

Елена: На мой взгляд, рождение стихотворения — это единый творческий акт, где не может что-то появляться сначала, а что-то после — просто какое-то озарение свыше, а потом — поток речи, мысли, образов. Ну, пожалуй что замысел, идея могут рождаться прежде всего, хотя в последнее время мне кажется, что всё здесь основано исключительно на работе подсознания — а подсознание, как известно, бесконтрольно, мы просто извлекаем его наружу. Как именно это происходит — одному богу известно. Мы всего лишь репродуктивные трансляторы.

Марина: Вам пишется трудно или «на одном дыхании»?

Елена: Пишется по-разному: то мучительно и долго, то как будто под влиянием озарения свыше. Справедливости ради должна сказать, что в последнее время всё чаще пишется по наитию — как будто вырывается наружу «подсознанка», и тебе ничего не остаётся, кроме как просто «записывать» текст под её диктовку. Всё же настоящая поэзия рождается не от мысли, а от чувства — точнее, от того бессознательного импульса, в котором уже заведомо соединены и замысел, и эмоция, и образный строй.

Марина: Ну, если толчком является не мысль, а чувство, значит ли это, что для того, чтобы появилось вдохновение, надо ввести себя в определённое состояние? Какое настроение более продуктивно, хорошее или, наоборот, плохое?

Елена: Да, я всё чаще по-буддистски практикую состояние транса — некоего погружения в «нирвану». Что касается настроения, то в последнее время я могу писать только тогда, когда мне хорошо, психологически комфортно, и ничто постороннее не отвлекает. А плохое настроение меня как будто замыкает, закупоривает мою творческую энергию.

Марина: Вы пишете много? Много ли из написанного «уходит в брак»?

Елена: Не могу сказать, что пишу очень много, — раньше вообще могла писать всего 2–3 стихотворения в год, а сейчас пишу намного больше. В сущности, большая часть моих стихов написана за последние 2–3 года. Но количество никогда не было для меня определяющим фактором — важно только качество, поэтому, возможно, и отбраковываю не так много. Работа над словом должна вестись скрупулёзная, хотя иногда нужные слова сами ложатся на бумагу — и это счастье.

Марина: Вам доводилось жалеть о публикациях? Бывало ли желание изъять, чтобы изменить или дополнить?

Елена: О публикациях не жалею, ибо каждая публикация — на вес золота. И, к тому же, если говорить о публикациях в весомых журналах, то туда заведомо отбирается лучшее. А вот насчёт последнего сборника стихов дело дошло чуть ли не до слёз. За последние годы у меня сильно изменились стиль и манера письма, существенно поменялись требования к себе — вплоть до каких-то мелочей, касаемых оформления текста, заглавных букв и знаков препинания. Поэтому когда очередная книга была уже на стадии выпуска и что-либо менять было уже поздно, я чуть ли не рвала на себе волосы от осознания того факта, что сейчас бы сделала всё иначе — лучше, качественнее, пусть даже в меньшем объёме. Успокаиваю себя только тем, что этот сборник — определённая веха моего творческого пути, так сказать пройденный этап, который имел место быть.

Марина: Ваш читатель, он какой?

Елена: Марина, он — разный, но, вне всяких сомнений, он должен быть умён, образован, внимателен к деталям и не ленив. Потому что любое чтение, особенно чтение стихов, требует серьёзной духовной и интеллектуальной работы, а также времени и сил, и ещё желания что-то изменить в себе и посмотреть на мир под иным углом зрения. Увы, у большего количества читателей, даже если они сами пишут стихи, отклик вызывает лишь то, что привычно и доступно для понимания. А вот нечто новое, нетрадиционное вызывает порой резкое отторжение, даже агрессию. Поэтому своего читателя нужно «воспитывать», приучать к серьёзному, умному, вдумчивому чтению. Хотя в любом случае это будет узко ограниченная, элитарная аудитория — а и не надо, чтобы было много, — важно лишь понимание и способность удовлетворить требованию автора быть услышанным.

Ну и понятно в этой связи, что всё же большей частью наши читатели — это люди, подобные нам, то есть пишущие и думающие. Остальные вообще живут другими ценностями и в другом измерении.

Марина: Вы филолог. Расскажите о Вашем отношении к современному русскому языку и к изменениям в нём. Ни для кого не секрет, что язык — живая материя, но перемены в нём воспринимаются по-разному. Есть люди, которые легко встречают новый сленг. Они сами тут же заменяют наречие «замечательно» наречием «круто» или «клёво», существительное «суть» существительным «фишка», глагол «понимать» глаголом «догонять» и т. д. Есть люди, которые, напротив, очень тяжело воспринимают подобные новшества. Как на это смотрите Вы?

Елена: У меня неоднозначное отношение ко всему, что сейчас происходит в языковой системе. Пытаясь анализировать те процессы, которые наблюдаются в области современной лексики или синтаксиса, я почти на физическом уровне ощущаю, как внутри меня вступают в противоборство слегка занудный филолог и стремящийся к свободе выражения поэт.

Филолог хочет сохранить чистоту русского языка и красоту слога, но поэт всё время «искушает» меня неизмеримыми возможностями языковой материи и уводит в царство безграничной проходимости и взаимопроникновения смыслов, синтагм, грамматических форм.

Правильная и уместно употреблённая «неправильность» способна сделать стих живым, настоящим, похожим на листочек с неровными краями, а не на геометрически правильную снежинку.

К тому же, как Вы совершенно справедливо заметили, язык — это живой организм, и всё в нём происходит не просто так. Сами социокультурные условия приводят к необходимости изменений в речевом строе, его звуковом оформлении или в лексическом составе языка. Понятно, что я — не сторонница мата и не злоупотребляю им, но при этом я понимаю, что некоторыми процессами невозможно управлять — они естественны и закономерны, и мы должны быть в достаточной мере мобильны по отношению к ним.

Марина: Говоря о русском языке невозможно обойти тему инвективной и обсценной лексики. Разделяете ли Вы мнение, что к этому можно и стоит прибегать в целях достижения достоверности образа?

Елена: Это в продолжение разговора о языке и к вопросу о мобильности? Не так давно я открыла для себя интересную истину: обсценная

лексика может быть изящной, если её употребление теми же поэтами строго подчинено художественному замыслу. Примеров этому феномену я могу привести немало. Взять хотя бы Александра Кабанова или Андрея Чемоданова. В их произведениях матерные словечки то и дело проскальзывают, но от этого поэзия не перестаёт быть поэзией. Думаю, что умение использовать такую лексику и при этом не скатываться в пошлость — показатель мастерства и общего уровня интеллектуального, а также духовного развития автора.

Марина: Вы только поэт? Не было ли попыток попробовать себя в прозе? Если «да», то расскажите о них.

Елена: Если говорить о художественной прозе, то пока это неосуществившаяся мечта. Есть пара небольших рассказов, но, видимо, пока не вызрела внутренняя потребность работать в этом направлении. Думаю, настанет время и для прозы. Пока что я довольно успешно пробую себя в роли критика и рецензента — за последние два года написало немало статей, которые берут в альманахи и журналы. Но, помимо всего этого, я ещё и кандидат филологических наук, поэтому работаю и в жанре научной статьи.

Марина: Что ещё Вас увлекает?

Елена: Спектр моих увлечений довольно широкий — помимо литературы и поэзии, я люблю музыку, играю на гитаре и пою — даже выпустила собственный студийный диск с песнями. Правда, это было давно. Также я люблю путешествия — это, наверное, главная страсть в жизни. Вообще я считаю, что прожить и ничего не увидеть своими глазами, не испытать на собственном опыте красоту и уникальность тех или иных стран, городов, просто красивых мест — это значит даром потерять время, отпущенное тебе на земле. Ещё я очень люблю рыбачить со спиннингом на катере — и желательно, чтобы при этом толпа восторженных туристов не прыгала через твою голову в открытое море.

Ну и, наконец, я люблю знакомиться с новыми людьми. Каждый человек — это планета, которую так интересно изучать и узнавать. Просто одни планеты очень маленькие, а другие подобны галактикам.

Марина: Ваш День Автора проходит в День влюблённых. Расскажите о себе. Что для Вас любовь? Это счастье? Рабство? Испытание? Вы могли бы дать этому определение?

Елена: Ох-х, это, пожалуй, самый трудный вопрос. Вспомню, возможно, уже несколько банальный афоризм Ларошфуко: «Любовь — это призрак, о котором все говорят, но который никто никогда не видел». Вообще любовь я понимаю широко: это, разумеется, не только влечение противоположных полов, а, как говорил Данте Альгьери, сила «что движет солнце и светила».

Любовь — это то, что побуждает нас жить, творить, надеяться на лучшее. Любовь к работе, к любимому делу, к близкому человеку — все эти столь непохожие друг на друга грани любви объединяет одно: побуждение к действию, к новым свершениям и важным поступкам.

Безусловно, это испытание — на верность себе, своему делу, тому, кто рядом с тобой. Это и тяжкий труд. Потому что многие любить просто не умеют, принимая эгоистический инстинкт собственника за любовное чувство. Это я в какой-то мере отношу и к себе самой, и стараюсь бороться с этим. Что касается любви мужчины и женщины — то она, на мой взгляд, подлинна только тогда, когда двое становятся единым целым, оставаясь при этом самими собой. Никто в любовных, а тем более в семейных отношениях, не должен подавлять другого. Если мужчина, например, творческий, то истинно любящая женщина станет его музой, единомышленником, вечным источником вдохновения и уверенности в своих силах. То же самое по отношению к женщине. А «рабства» и психологической зависимости в любви я не приемлю, потому что это путь духовной деградации, а не самообогащения. Так что всем желаю обрести свои подлинные вторые половинки, от общения с которыми умножается и счастье, и творческая энергия. А так, если говорить о себе, то у поэта одна подлинная страсть — творчество.

Марина: Что для Вас дружба? Каким качеством обладают все Ваши друзья непременно? Что Вы цените в дружбе больше всего?

Елена: Я человек исключительно требовательный в дружбе. Для меня данное понятие наполнено особым смыслом, включающим в себя очень многое: и обязательное родство душ, и единомыслие, и готовность поддержать в трудную минуту: не только на словах, но и на деле. И, разумеется, человек должен быть мне интересен как личность. Если круг его увлечений сводится к деньгам, шмоткам, каким-то бытовым мелочам, то шансов стать моим другом у него просто нет.

Мне непременно необходимо каждый раз открывать для себя, казалось бы, уже знакомого человека, расти и развиваться рядом с ним, и в то же время давать ему что-то взамен в духовном плане. Истинная дружба всегда очень продуктивна. Слава богу, в моей жизни есть такие друзья, такие люди. А в дружбе, как и в любви, я более всего ценю

верность и преданность, готовность быть рядом в трудную минуту. Именно этими качествами я и сама стараюсь обладать в дружбе — иначе дружбой это не назовёшь, пожалуй, просто знакомством и общением.

Ну и, пожалуй, я максималист: как бы я ни была сильно привязана к человеку, но если он хотя бы раз сильно меня разочарует — я могу уйти из его жизни, и велика вероятность того, что я не вернусь обратно.

Вот как-то так всё непросто для меня.

Марина: Значит ли это, что Вы не умеете прощать? Или здесь что-то другое?

Елена: Думаю, что прощать, конечно же, надо уметь. Думаю, что здесь требуется некое пояснение: сильное разочарование я могу испытать только в том случае, если меня предали, дали понять, что моё безграничное доверие было непростительной ошибкой.

Как известно, нас всегда предают именно те, кому мы больше всего доверяем, кого считаем родными и близкими людьми. Чужие не предают — они и так чужие. Это всегда очень больно, хотя стоит задуматься о том, а нет ли в этом отчасти и нашей собственной вины: проявления нашей наивности и чрезмерной доверчивости.

Ошибочно также ожидать от людей чего-то, что соответствует именно твоим представлениям и верности и порядочности. Но всё же иной раз достаточно одного какого-то поступка, чтобы стало ясно: мой якобы друг вовсе таковым не является, и всё это время он просто меня использовал в своих целях.

Вот такого отношения я действительно не прощаю.

Марина: Ваш идеальный день… Он какой?

Елена: Мой идеальный день — это день, когда я сделала больше того, что запланировала. Но это фактически утопия.

Марина: Какую литературу Вы читаете? К каким книгам возвращаетесь? Бывало ли, что какая-нибудь книга «переворачивала» Вас? Какая книга приводила Вас в восторг, и Вы советовали друзьям и близким её прочесть?

Елена: Сейчас иной раз не хватает времени, а в ранней юности я была просто «поглотителем» книг: читала много и с увлечением, просто «растворяясь» в атмосфере авторского замысла.

В основном читала классику — русскую и зарубежную. Книгой, которая не только «перевернула» меня, но и существенным образом

повлияла на моё жизненное самоопределение, была, как ни покажется это многим сейчас странным и немодным, книга Л. Н. Толстого. Я имею в виду роман «Война и мир». Эту книгу я полностью прочитала в 14 лет — и после прочтения точно знала, что стану филологом. Самое интересное, что больше всего в этом чтении меня увлекли военные сцены и философские размышления автора о движущих силах истории.

Также в спектре моих читательских интересов всегда был древний эпос — перечитала там практически всё: и «Калевалу», и Беовульфа», и «Песнь о Нибелунгах», и «Старшую Эдду» — отдельные места помню наизусть.

Ну и конечно всегда со мной, как говорила Марина Ивановна Цветаева, «книги, за которые сожгут» — Михаил Афанасьевич Булгаков «Мастер и Маргарита», Данте Алигьери «Божественная комедия», Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», Джордж Оруэлл «1984», Герман Гессе «Паломничество в страну Востока». Слушайте, а может сделаем отдельное интервью по книгам? В один вопрос мне точно всего не уложить.

Марина: Представьте себе, что Вам дана возможность побеседовать с любой исторически значимой личностью. Кого Вы выбрали бы в собеседники и о чем Вы говорили бы с ним? О чём спросили бы своего собеседника?

Елена: О, такое огромное количество исторических личностей достойно, чтобы у них взяли интервью. Ну, если бы была такая возможность, я бы поинтересовалась у Ивана Грозного, зачем он убил собственного сына, не преминула бы спросить у Герострата, «пошто он храм спалил», вытребовала бы ответ у Петра Первого, каково это — возводить великий город на болоте и костях огромного количества людей.

А ещё мне бы очень хотелось повстречать Марину Ивановну Цветаеву, показать ей некоторые свои стихи и робко поинтересоваться: «Ну как? Вам не очень стыдно за современное поколение поэтов»?

Марина: Вы преподаете, стало быть, имеете дело с молодыми. Расскажите о них. Они отличаются от молодёжи 20 лет назад? Чем?

Елена: Ой, я так боюсь подобных вопросов: как бы не впасть в менторский тон наподобие «а вот в моё время молодёжь была не такая». Молодёжь — она всегда молодёжь, и всегда прекрасна, потому что несёт в мир что-то новое, свежее, так необходимое современному обществу. Ну единственное, о чём я позволю себе немного «позудеть»: учили нас, конечно, лучше, муштровали больше. Старославянский и древнерусский языки до сих пор помню, как свои родные.

Марина: Если Вам чуждо суеверие, то, пожалуйста, расскажите о своих планах на будущее. Что, по Вашему убеждению, нужно успеть сделать обязательно.

Елена: Планы в последнее время у меня всегда одни: работать и совершенствоваться, писать на пике катарсиса — так, чтобы самой нравилось. Но вот это уже сложнее всего.

Марина: Ну и последний вопрос. Скажите, Вы счастливы?

Елена: Я счастлива тем, что могу писать, выражать себя не так, как это делает подавляющее большинство людей. А вообще мне кажется, что для творческого роста счастья всегда должно чуточку не хватать.

Марина: Я благодарю Вас за откровенность и уделённое нам время.

Елена: Вам спасибо, Марина, за интересно проведённое интервью. Мне было не скучно отвечать на вопросы.

Нашим подписчикам я напоминаю, что в течение дня они могут задать свой вопрос Елене или выразить пожелание. Наша гостья ответит на все.

Об анатомии писательского ремесла рассказала школьникам поэт и культуртрегер Елена Севрюгина

(интервью для журнала «Вторник»)

В рамках серии мероприятий «Сто вопросов взрослому», подготовленной Грибоедовским медиаклубом «Искра» (ГБОУ Московская школа 1529 имени А. С. Грибоедова), встреча с поэтом, литературным критиком, кандидатом филологических наук Еленой Севрюгиной была организована специально для школьников, интересующихся литературным творчеством, поэзией и профессией журналиста-редактора.

Елена Вячеславовна — выпускающий редактор литературного интернет-альманаха «45-я параллель», редактор отдела «Ликбез» литературного журнала «Формаслов», редактор международного журнала «Гостиная». Помимо полезной информации (как взрастить в себе поэтический талант; как выстроить свой путь к профессиональному признанию как литератора; как устроены бумажные и электронные литературные журналы и чем они отличаются; кто такой «культуртрегер»), участники медиаклуба получили возможность побеседовать с Еленой о личных особенностях ее поэтического творчества и получить искренние ответы на волновавшие их вопросы. Разговор получился поучительным, и знакомство с ним будет полезно всем, кто интересуется анатомией писательского ремесла.

— Елена, вы автор публикаций в толстых литературных журналах «Дружба народов», «Знамя», «Нева» и «Урал». В современной России, надо признать, путь серьезного автора к публичности весьма тернист. Что вас вдохновило стать писателем? Может быть, конкретный человек или ситуация?

— Всю свою жизнь я хотела быть писателем, а точнее поэтом. Уже в 7 лет я написала своё первое стихотворение. Примерно в том же возрасте я буквально «до дыр» заслушивала пластинку, на которой были записаны известные стихи поэтов из 60-х: Беллы Ахмадулиной, Евгения Евтушенко и других известных авторов. Я думаю, что именно тогда у меня впервые возникло подсознательное стремление к творчеству. Мне даже кажется, что я и не приходила к занятиям литературой. Сейчас у меня есть такое ощущение, будто она всегда существовала во мне, и с моего рождения путь был предопределён.

Не могу сказать, что меня вдохновил какой-то конкретный человек или ситуация. Изначально это была моя семья, моя мама, с ранних лет развивавшая во мне чувство любви к прекрасному. Потом — знакомство с разными поэтами, с творчеством писателей. Всё это в какой-то мере отложилось в сознании и привело к определенному результату. Сейчас я читаю много современной литературы, и под её влиянием продолжаю развиваться как поэт и как критик.

— Вы помните, какие ощущения испытывали при публикации своего первого стихотворения и чему она вас научила?

— Впервые меня напечатали в 16 лет в региональной тульской газете — там, где я родилась. Первые впечатления, которые я испытывала после всех своих публикаций, скажу прямо, очень отличались от последующих. Сначала это, конечно, радость, ощущение, что пришла очередная победа. Однако проходило время, и я понимала, что теперь мой взгляд на мое собственное творчество существенно изменился. Мы постоянно растём, находимся в процессе развития, и отношение к своему творчеству и творчеству вообще также меняется. Возникает даже горечь, раскаяние, сожаление, потому что осознаешь: вот это стихотворение публиковать не стоило бы.

— Ваши стихи, на первый взгляд, кажутся довольно простыми, но порой трогают до слёз. Что в писательстве даётся вам сложнее всего?

— Мне не кажется, что мои произведения очень простые. Раннее моё творчество было действительно таким для восприятия. Сейчас я иду по пути образного и смыслового усложнения.

Так или иначе, всё упирается в мучительный поиск слова, нужного образа, фразы. Всегда думаешь, что какие-то мысли и ощущения можно было бы выразить чётче, точнее. Как в стихотворении «Силентиум» Тютчева: «Мысль изречённая есть ложь». Эта проблема невольно возникает всегда. Думаю, что она и будет существовать всегда, и это нормально.

— Есть ли у вас произведения, которые вам не нравятся, но всё же опубликованы в книгах или сборниках?

— У меня есть много произведений и даже книги, которые мне самой не нравятся, но уже опубликованы. Например, в 2018 году у меня вышел поэтический сборник «По страницам моих фантазий». В нем мне не нравится всё, начиная с названия и заканчивая последним стихотворением, потому что этот этап своего творчества я давно преодолела.

Если опубликованные произведения мне не нравятся, значит, на них надо смотреть как на определённую веху, оставшуюся позади. Надо просто идти дальше и добиваться того, чтобы произведения, которые буду опубликованы в дальнейшем, нравились как можно дольше.

— Кому первому вы обычно читаете свои «новинки»?

— Моя мама — это первый человек, которому я читаю свои новые произведения. Бывает, что это муж или сын. Я понимаю, что члены моей семьи не являются профессионалами в области литературы, но на определенном эмоциональном уровне они могут чувствовать то, что не дано ощущать другим. У меня есть друзья-поэты, с которыми я тоже делюсь новыми стихотворениями. В таких ситуациях я обычно ожидаю суровой критики, которая также необходима пишущему человеку.

— Дружите ли вы, общаетесь ли с другими авторами? Помогают ли они вам совершенствоваться в писательском мастерстве? Вы — им?

— Я дружу с другими авторами, считаю нашу поэтическую братию невероятной, создающей особую атмосферу вокруг себя. Лично мне она необходима. На примере творчества некоторых моих коллег по поэтическому цеху я развиваюсь.

Бывает, что и я даю советы. Всё относительно и субъективно, но такой обмен совершенно необходим.

Есть очень важное и существенное понятие в литературе. Для меня оно сейчас является одним из наиболее важных — это культуртрегерство.

Когда поэт достигает определённого уровня творческой самостоятельности, он перестаёт обращать пристальное внимание только на своё искусство, ему становится интересна деятельность других. Это тот этап, который я сейчас переживаю, поэтому общение с другими авторами становится более регулярным, стабильным и значимым для меня.

Некоторые поэты избегают творческих сообществ. Я не считаю это правильным. Это должно быть обязательным и однозначно помогает развиваться, если, конечно, мы не впадаем при этом в пустое, слепое подражательство.

— Какая из наград, полученных вами, является для вас самой значимой?

— На протяжении всей моей творческой карьеры я неоднократно получала награды. Становилась лауреатом и дипломантом конкурсов,

попадала в лонг- и шорт-листы. Честно скажу, не считаю себя довольно удачливым в конкурсах человеком.

Впрочем, есть одна награда, которую я бы хотела отметить. Это премия «Эврика», которая была вручена мне в 26 лет. Я получила её, к тому же, и в денежном эквиваленте. В состав жюри входили очень влиятельные литераторы — наши современники, в том числе Римма Казакова, с которой мы общались и дружили более десяти лет. Поэтому литературная премия «Эврика» — одна из самых значимых наград, которую я получала за всю свою творческую деятельность.

— Существуют разные подходы к пониманию поэзии. Может быть, есть такое, которое вам ближе всего? Что в поэзии — главное, на ваш взгляд?

— Один мой друг, писатель, как-то раз сказал, что истина — это искренность. Поэтому в поэзии для меня она является главным свойством. Лично мне созвучны известные слова Эрнеста Хемингуэя: «Писать на самом деле просто. Ты просто садишься перед пишущей машинкой и начинаешь истекать кровью».

— А какие рекомендации для плодотворного творческого развития и успешного вхождения в профессиональную литературу вы бы могли дать тем, кто только в начале пути?

— Главный секрет, в данном случае, заключается в прочтении множества книг. Не просто статей из интернет-ресурсов. Необходимо читать классику, прозу и поэзию. А также любить искусство. Заметить свой талант, развивать его и быть социально активным. Вы не сформируетесь как автор, если не будете читать то, что пишут ваши коллеги. Это и есть важнейшая составляющая вашего творческого успеха.

— Елена, и последний вопрос, который сегодня невозможно не задать. Наша страна переживает сложный кризисный период как в политическом, так и в экономическом плане. Как вы считаете, как это скажется на ее культурном и духовном потенциале? На этот счет существуют очень неоднозначные прогнозы…

В сущности, на духовном потенциале России эта непростая ситуация «всеобщего развержения умов» уже сказалась в крайне негативном ключе. Специальная военная операция привела не только к разрыву единого социокультурного континуума, вне которого не может быть адекватного представления о ключевых тенденциях в области современной

литературы и в целом искусства, но и спровоцировала раскол внутри государства.

Эта ситуация во многом аналогична процессу, возникшему в начале двадцатого столетия. Тогда, при наличии немалого количества течений и культурных направлений, господствовало преимущественно одно — угодное верхушке власти и нацеленное на устранение любых альтернативных суждений.

Так, например, сейчас у нас в стране появилось новое (а точнее, хорошо забытое старое) направление в литературе, условно названное «литературой мгновенного реагирования». Это так называемые «сводки с полей», отражающие наиболее актуальные события современности. Возникла новая плеяда поэтов — «поэты Донбасса». Эти авторы заняли лидирующую позицию на литературном фронте, но при этом всё же очень хочется верить, что «вечные темы» никто и никогда не сможет отменить, и в один прекрасный момент поэзия вновь вернётся к присущему ей жанровому и стилевому многообразию, и будет востребовано не только сиюминутно актуальное.

Со всем происходящим заставляет смириться только одно обстоятельство — подобные переходные этапы неизбежны для любого общества и для любой эпохи.

В конце нашего разговора добавлю, что совсем недавно в издательстве «Синяя гора», созданном поэтами Андреем Фамицким и Клементиной Ширшовой, вышла моя новая книга стихов «Раздетый свет». В ней, как мне кажется, мне удалось в заувалированном виде отразить свою тревогу по поводу нынешней ситуации. Книга мне очень нравится, и я очень надеюсь, что она сможет найти отклик и в душе читателей.

Над интервью работали Варвара Шадрова и Ксения Овчинникова

Все поезда уходят в Самарканд

Интервью с победителем премии «Лицей» Леонидом Негматовым

(вопросы задавала Елена Севрюгина, специально для портала Revizor.ru)

1. Задам традиционный вопрос. Какие чувства ты испытал, стоя на московской сцене в момент объявления победителей?

Было ли удивление? Или радость?

Или по большей части не успел понять, что произошло?)

Я смотрела видео с твоим выступлением, и мне показалось, что ты очень спокоен и даже как будто заранее знал о результате.

Так ли это?

О том, чтобы оказаться на сцене в самом сердце столицы я, конечно, и не мечтал. Мне кажется, даже в каких-то детских снах мне не приходило в голову, что когда-нибудь мои имя и фамилия коротким эхом отзовутся в стенах Кремля. Главная эмоция — паника. В самый первый момент у меня в голове билась единственная мысль — что говорить? Ведь награждение предполагает ответное слово победителя, и очень желательно, если это будет какое-то глубокое и осмысленное слово, а не просто «спасибо всем». Весь путь от моего места до авансцены (мне казалось, что он занял какое-то неприлично длительное время) я лихорадочно соображал, что же сказать. А потом поступил так, как учила нас действовать в экстренной ситуации наша педагог по актёрскому мастерству: расслабился и решил ничего не выдумывать, а сказать, как Бог на душу положит. Надеюсь, экспромт удался.

Чувства догнали гораздо позже, уже в аэропорту. И, пожалуй, самое главное среди них — благодарность моей семье и многим-многим людям, которые (каждый в свой момент) сыграли и играют большую роль на этом нелёгком и неблагодарном пути.

2. Как ты вообще относишься к конкурсам?

Нужны ли они автору для самореализации?

Если бы конкурсы были не нужны, их бы, наверное, не проводили. Если не кокетничать, то нужно прямо и честно признать, что нам всем важно признание. Признание читателей проявляется в покупке книг и в посещении страниц в сети, признание слушателей — в аплодисментах, объятиях, словах благодарности, внутрицеховое признание — в журнальных публикациях, в критике и премиях. Эти виды признания

не иерархичны, но и не равны, они просто разные. Но каждое значимо. И конечно приятно поставить вешку на творческом пути, чтобы потом оглянуться и увидеть, что на бесконечном пути самосовершенствования ты всё-таки делаешь какие-то шаги.

3. Недавно ты высказал мысль о том, что большие премии при желании и кропотливой работе «завоевываемы». Значит ли это, что все же существуют определенные критерии, по которым происходит отбор победителей?

Существуют ли они для тебя?

Я имел в виду, что в любом сообществе (не только в поэтическом) часто бытует мнение, что для получения больших наград нужно ещё что-то, кроме собственно твоего дела. Знакомства, некое резюме из уже достигнутого, какие-то ранее пройденные ступени признания. Есть такое мнение и у многих моих знакомых литераторов. Теперь у них есть перед глазами медицинский факт: вот я, вот статуэтка «Лицея» в моих руках. Что у меня для этого было, кроме стихов? Ничего.

Хотя, полагаю, в разных конкурсах действительно обращается внимание на разные моменты. Так же, как для разных кинофестивалей в фильм встраиваются «приманки», на которые не сможет не обратить внимание жюри, и в других творческих сферах есть темы, приёмы, стили, которые точно не будут обойдены при распределении наград. Но я пока нахожусь в положении «знал бы прикуп — жил бы в Сочи» — в глубоких мотивах отбора я, увы, не разбираюсь.

4. Даже если критерии существуют, согласен ли ты с тем, что любое мнение, даже мнение профессиональной судейской коллегии, отчасти субъективно?

Любой конкурс — это всегда вкусовщина. И, пусть моя мысль не покажется странной, для творчества это хорошо. Всё-таки мы не в спорте, где нужно прыгнуть выше, проплыть быстрее, метнуть дальше. К тексту с линейкой не подойдёшь. И если такая линейка когда-то будет выработана, это будет кукурузная трагедия в искусстве: на любой почве и в любом климатическом поясе люди будут писать одно и то же одним и тем же стилем, и литература превратится в однородную вязкую массу.

Понятно, что, например, уровень стихосложения должен быть высоким, и это как раз определяется объективно. А остальное — целостность, глубина, уровень раскрытия темы, актуальность написанного и прочее — должно оставаться предметом личной оценки члена жюри. И тогда к победе добавляется ещё одно важное чувство: тебя поняли.

5. Можешь ли ты назвать себя амбициозным человеком? Важны ли для тебя победы и общественное признание? Или все же ты иначе расставляешь приоритеты и готов, в случае чего, довольствоваться самим процессом творчества?

Жизнь — это то, чем мы занимаемся в свободное от поэзии время. И все победы как раз из вот этой части, из жизни. Если на них хватает времени и сил, то почему бы им и не быть? Если не хватает — можно только порадоваться: значит, пишется. Амбиции в любом творчестве сегодня, как мне кажется, бессмысленны — новые имена будут принадлежать не нашей эпохе, а эпохе нового (очередного?) Возрождения.

5. Что ты можешь сказать о других авторах, вошедших вместе с тобой в шорт-лист?

Поддерживаешь ли с кем-то дружеские отношения?

Кого, исходя из собственных поэтических предпочтений, считал более достойным победы?

И считаешь ли объективным и справедливым решение жюри?

Увы, близко ни с кем из шорта я не дружен, хотя с творчеством почти всех знаком, там есть и авторы с публикациями в «Журнальном зале», чем я сам пока похвастаться не могу.

Победы, я полагаю, заслуживал каждый из финалистов, но, если бы я был в жюри, голосовал бы за Степана Султанова. Его поэтика мне близка.

Обсуждать решение жюри, если ты выиграл — глупо, если проиграл — смешно. Я могу только выразить благодарность за то, что выбрали меня.

6. Знаю, что ты по рождению восточный человек. Из Самарканда же, если не ошибаюсь?)

Сказалось ли это как-то на твоем творчестве?

Все же восточный менталитет и восточный темперамент — это дело тонкое, и разговор особый)

Во всём, что я пишу, как мне кажется, легко угадывается родина души. Для меня Самарканд — это гораздо больше, чем город, где я родился. Это мечта, любовь, родина, вкус, запах, цвет, шёлк, вода, хлеб. Иногда мне кажется, что и писать я стал именно для того, чтобы вырезать в стенах жизни маленькие окошечки, в которые видны разные уголки моего города. Из того, за что я благодарен своему восточному темпераменту, могу назвать невозмутимость и воловью работоспособность.

7. Писал ли кто-либо в твоей семье, или ты самородок, чей поэтический дар возник как некая прихоть судьбы?
Легко ли тебе жить с ним?

Поэтические экзерсисы делали и моя мама, и бабушка, и, вполне вероятно, кто-то ещё из родственников. Я слабо верю, что что-то возникает на пустом месте. Прихотью судьбы это можно назвать только с той позиции, что я не могу не писать. Имею в виду волевое решение. Не писать потому, что не пишется, я могу, а решить не писать, заткнуть и замкнуть рифму внутри — нет.

Что до лёгкости… Нелегко жить с увечьями, болезнями и горем. Все прочие выдуманные страдания, заламывание рук и истерические восклицания о столкновении творческой души с суровой действительностью надо оставить за границей пубертата.

8. Как тебе чувствуется и пишется в нынешних, весьма непростых, условиях?
Чувствуешь ли ты себя дискомфортно, или, напротив, тревожное время подстегивает к новым мыслям и новым творческим решениям?

Условия как раз вполне упростились, и стало хорошо понятно, кто есть кто. Не «кто хороший и кто плохой», а кто есть кто. В отношении тревожного времени могу сказать только, что не надо тревожиться. Если тревожитесь — перестаньте. Если не можете перестать, старайтесь лучше. Замечательное свойство жизни состоит в том, что ей совершенно плевать на наши тревоги. Едет этот поезд с тобой или без тебя, зависит от твоего решения. Нужно быть со своей страной, делать то, что умеешь, заботиться о своей семье (не только о живых), помнить историю и меньше наглаживать эго, считая себя святее святых апостолов.

9. Есть ли у тебя поэтические кумиры среди уже ушедших или ныне живущих авторов? Мог ли бы кого-то назвать своим учителем? Или, возможно, таковых несколько?

Я очень люблю последние стихи Роберта Ивановича Рождественского. Но кумиров нет, я вообще достаточно всеяден в плане чтения. Для меня первичны тема и посыл текста. Безусловно, я вдохновляюсь не только русской классической и современной поэзией, но и средневековой персидской и тюркской литературой. Ещё очень люблю среднеазиатский соцромантизм как ветвь советского соцромантизма, который по непонятным мне причинам называют соцреализмом.

10. Скажи, а как ты себя чувствуешь под прицелом зрительских глаз?

Приятно ли тебе было стоять на сцене, или ты предпочитаешь реже появляться на публике?

Кстати, кажется, во время церемонии пошел дождь?

Как себя повели в этот момент зрители?

Разбежались или мужественно остались мокнуть под дождем до окончания церемонии?

У меня довольно большой педагогический стаж, поэтому сложностей с тем, чтобы выйти «на аудиторию», я не испытываю. Гораздо сложнее выйти перед новым классом из 25 учеников, чем перед залом на сотни мест. Не могу сказать, приятно ли мне, просто чувствую себя привычно и органично.

Во время церемонии полил дождь, но за несколько лет я заметил странную особенность московских дождей — ты редко под ними промокаешь. Не знаю, как это объяснить. Но зрители остались на месте, невзирая на осадки, и это тоже было вполне органично — того, кто любит русскую литературу, не напугать мокрой кофтой.

11. Был ли с тобой в Москве кто-то, кто поддерживал тебя в момент объявления результатов, болел за тебя?

Знаю по себе, что это очень важно.

Непосредственно на Красной площади со мной никого не было, потому что я не рассчитывал на победу и не видел смысла срывать людей с места. Но мои родные и друзья всё равно поддерживали меня звонками и сообщениями.

12. Еще такой вопрос. Как к твоему творчеству относятся родители и близкие?

Поддерживают ли? Высказывают ли свои критические замечания?

Гордятся ли, наконец, талантливым сыном, внуком, братом и т. д.?

Если бы не моя мама, которая отчего-то очень серьёзно отнеслась к моим первым поэтическим опытам, я бы остановился на одном-двух десятков подростковых текстов на темы неразделённой любви. Но она в меня очень верила и продолжает верить. А если бы не супруга и сыновья, я уже давно бы перестал находить новые поводы и слова для текстов. Иногда дети дарят мне прямо готовые строчки стихов, что уж говорить о вдохновении.

Критики от родных и близких я особенно не получаю, ну разве что иногда меня обвиняют в излишней депрессивности, хотя я не вполне

согласен, есть поэты куда более мрачные. Не могу ответить, гордятся ли они мной, это нужно спросить у них. Но любят и поддерживают точно, это я могу засвидетельствовать.

13. Завершая свой небольшой опрос, хочу спросить: что бы ты посоветовал тем, кто делает первые шаги в литературе?

Есть ли какой-то рецепт избежать, по возможности, строгой критики, осуждения, непонимания?

Или, напротив, через все это надо мужественно пройти?

Если критика, осуждение и непонимание может заставить перестать писать, то надо перестать. Иногда мои студенты и студентки говорят со мной на довольно откровенные темы, в том числе задают вопрос, стоит ли им выходить замуж/жениться на ком-то. Я всегда отвечаю, что не стоит. Потому что, если возникло сомнение, нужно разворачивать коней. То же самое с любым делом, не только творческим: засомневался, обиделся, испугался — прекращай. Если это твоё, ты и недели не протянешь. Если не твоё и дальше ты живёшь спокойно — радуйся, что не потратил полжизни на то, что тебе не нужно.

А тем, кто делает первые шаги, совет один — больше читать. Это какая-то страшная беда, что едва ли не все начинающие писатели теперь гордятся тем, что они не читатели.

14. Ну, и все же еще последний вопрос: как планируешь потратить выигрыш?

Десятая часть точно пойдёт на доброе дело, какая-то сумма порадует мою ипотеку, и что-то оставлю на воплощение кое-каких творческих идей.

Абрикосточки от лета

Интервью с лауреатом премии «Лицей» Майкой Лунёвской

(вопросы задавала Елена Севрюгина, специально для портала Revizor.ru)

1. Задам традиционный вопрос. Какие чувства ты испытала, стоя на московской сцене в момент объявления победителей? Было ли удивление, или в какой-то мере результат был ожидаемым? Или просто ничего не успела понять?) И как ты вообще относишься к конкурсам? Нужны ли они автору для самореализации?

Я была счастлива. Думала, что ожидание будет более волнительным, но всё произошло очень быстро. Я хотела попасть в тройку призёров и не хотела сильно надеяться на это.

А конкурсы бывают разными (и цели участия в них тоже). В целом, отношусь нормально, но осознаю субъективность оценок. И ещё тут важен баланс. Чтобы не стать таким поэтом, который помешан на достижениях и грамотах. Или таким, который ни в чём не участвует и не развивается. В любом случае, текст важнее всего. Сложившийся текст — это и есть победа.

Для самореализации автору требуется желание выбраться за свои пределы. Этим шагом может стать конкурс, но необязательно.

2. Что ты можешь сказать о других авторах, вошедших вместе с тобой в шорт-лист? Поддерживаешь ли с кем-то дружеские отношения? Кого, исходя из собственных поэтических предпочтений, считала более достойным победы? И считаешь ли объективным и справедливым решение жюри?

В финале оказались сильные авторы, и чтобы не переживать заранее, я не стала читать подборки. Победы желала тем, кого знаю лично. В поэзии это: Мирослава Бессонова, Дарья Ильгова и Василий Нацентов. В прозе: Евфросиния Капустина и Анна Маркина. Здорово, что всех их отметило жюри. И вне зависимости от того, как были распределены призы, все финалисты победили, ведь в финал прошли двадцать человек из двух тысяч (и не все с первой попытки — у меня это пятая).

3. Знаю, что ты родом из села Березовка Тамбовской области. Скажу честно, что лично я, типичный городской житель, всегда мечтала о глубинке, где можно отдохнуть от суетной Москвы. А ты думаешь

ли, мечтаешь ли о переезде в столицу? Или все же лучше любить ее, находясь в некотором от нее отдалении?

Город привлекает меня не инфраструктурой, а людьми. В Москве у меня друзья. А в моём селе живёт 150 человек и нет моих ровесников.

Мне нравится размеренная жизнь, но иногда хочется эмоций. Пока мне удавалось балансировать: заниматься сельским хозяйством, а два-три раза в год выезжать на липки, АСПИР, семинары от СПМ, фестивали. Этих впечатлений хватало до следующей поездки.

Что дальше? Не знаю. Здесь у меня есть дом и сад. Здесь мама с папой. Здесь я спокойна и счастлива. Но иногда мне кажется, что здесь я спряталась от жизни.

4. Писал ли кто-либо в твоей семье, или ты самородок, чей поэтический дар возник как некая прихоть судьбы? Легко ли тебе жить с ним?

Мы сажали картошку, поливали помидоры, ворочали сено, пололи свёклу, собирали смородину и мало читали. В доме была всего одна книжка со стихами. Сборник Есенина. Наверное, самородок, да. Легко ли мне с этим жить? Не всегда легко, зато интересно.

5. Следующий вопрос задам с некоторой осторожностью. В нынешних условиях многие перестают творить, замыкаются в себе, ощущая внутреннее бессилие. А как это происходит у тебя? Чувствуешь ли ты себя дискомфортно, или, напротив, непростое время подстегивает к новым мыслям и новым творческим решениям?

Сначала я чувствовала и бессилие, и бессмысленность. А сейчас я просто продолжаю делать своё дело. И стараюсь никому не причинять зла. Этого достаточно. Это не новые творческие решения. Я пишу о своей жизни и не пишу о том, чего не знаю. И мне важно сохранить тот мир, который никто кроме меня не сохранит. Я даже псевдоним выбрала по названию села — Лунёвка (1-я Берёзовка — это официальное название).

Я пишу, исходя из своего контекста. Иногда пытаюсь осмыслить время, в котором живу. Но чтобы браться за большие темы, нужно быть большим поэтом, а мне это пока не по силам.

6. Есть ли у тебя поэтические кумиры среди уже ушедших или ныне живущих авторов? Могла бы кого-то назвать своим учителем? Или, возможно, таковых несколько?

В разное время мне нравились разные поэты: Бродский, Рыжий, Гандлевский, Казарин, Сатуновский и другие. До сих пор люблю Цветкова. А учителями я могу назвать всех, кого когда-либо прочитала.

7. Скажи, а как ты себя чувствуешь под прицелом зрительских глаз? Приятно ли тебе было стоять на сцене, или ты предпочитаешь реже появляться на публике? Кстати, кажется, во время церемонии пошел дождь? Как себя повели в этот момент зрители? Разбежались или мужественно остались мокнуть под дождем до окончания церемонии?)

В шесть лет я чувствовала себя на сцене свободно. Сейчас я могу волноваться перед выступлением, но это нормальное чувство живого человека.

Я не слишком часто появляюсь на публике, но сцена для меня привычна: папа работал худруком и всё детство я пела; во взрослом возрасте я выступала сначала с музыкальной группой, а потом сольно; играла в спектаклях; иногда читала (читаю) стихи в микрофон.

Что касается церемонии, я не обратила внимание на то, как зрители отреагировали на дождь. Я сидела далеко от края сцены и смотрела то на других финалистов, то на экран. Но зонтики точно были.

8. Был ли с тобой в Москве кто-то, кто поддерживал тебя в момент объявления результатов, болел за тебя? Знаю по себе, что это очень важно.

Многие люди поддерживали меня онлайн. Несколько человек пришли поддержать на Красную площадь. И я благодарна за все добрые слова, которые прочитала в комментариях или услышала лично. А ещё мы поддерживали друг друга перед финалом, когда жили в отеле, ходили на завтрак, слушали чемпионские подборки. Благодаря этому всё прошло легко и радостно.

9. Еще такой вопрос. Как к твоему творчеству относятся родители и близкие? Поддерживают ли? Высказывают ли свои критические замечания? Гордятся ли, наконец, талантливой дочерью, внучкой, сестрой и т. д.?

Родители и близкие поддерживают. А после объявления результатов «Лицея» ещё и гордятся. Тексты они не критикуют, потому что они не критики. Наверное, не все родственники и знакомые меня понимают, потому что наши ценности отличаются, но теперь я отношусь к этому спокойнее.

10. Завершая свой небольшой опрос, хочу спросить: что бы ты посоветовала тем, кто делает первые шаги в литературе?

Есть ли какой-то рецепт избежать, по возможности, строгой критики, осуждения, непонимания?

Или, напротив, через все это надо мужественно пройти?)

Посоветую больше читать. А критика бывает полезнее похвалы. Особенно если она звучит не от незнакомца в сети, а от авторитета, по запросу, без перехода на личности и без желания обидеть. И надо понимать, что критика, осуждение и непонимание сопровождают автора не только в начале его пути.

11. Ну, и все же еще последний вопрос: как планируешь потратить выигрыш?) Если не секрет)

Пока ничего не планирую, выигрыш потрачу на жизнь.

«Я — за многообразие форм, в том числе и способов продвижения произведений большой литературы»

Вера Зубарева отвечает на вопросы о новой международной литературной премии «Лукоморье»

Совсем недавно стартовала новая международная литературная премия «Лукоморье». Её основателями стали журналы «Гостиная» (США) и «Южное Сияние» (США), а также Германский международный литературный конкурс русскоязычных авторов «Лучшая книга года».

Об особенностях премии, её концепции и основных целях мы решили спросить у главного редактора журнала «Гостиная» Веры Зубаревой.

1. Первый вопрос будет традиционным: как и у кого возникла идея создания подобной премии? Можно ли сказать, что ее появление спонтанно, или это результат долгих размышлений и обсуждений?

Затрудняюсь сказать. С одной стороны, вроде бы спонтанно. Но если проанализировать весь путь, приведший к такому решению и таким формулировкам, то, наверное, спонтанность — на поверхности, а продумывание — в глубине. Мысль проста. В жюри разногласия — не новость. Иногда наиболее интересные, неожиданные и непопулярные мнения не влияют на результат, поскольку он определяется большинством голосов. Представим, к примеру, что выбор Александра Мелихова был бы не поддержан жюри. Является ли это основанием для того, чтобы пренебречь оценкой профессионала такого калибра? Да, если это в соответствии с правилами премии. Значит, нужно менять правила и предоставить «микрофон» не коллективу, а личности. Демократия предполагает сосуществование разных форм.

Идея озвучена была мной, но её так мгновенно поддержали два других основателя премии, что я почти уверена — и они не раз думали о том же, пусть и не в тех же терминах. Оба учредителя — главный редактор «Южного Сияния» Сергей Главацкий (США) и куратор Германского международного литературного конкурса русскоязычных авторов «Лучшая книга года» Татьяна Окоменюк — с энтузиазмом отнеслись к концепции премии и согласились её поддержать.

2. Внимательно прочитав положение о премии, поймала себя на мысли, что ранее никогда с подобным не сталкивалась.

Взять хотя бы пункт 2: Премия не основывается на решении жюри. Премия исключает созыв жюри, равно как и коллективные

обсуждения и голосование. Возможно, я ошибаюсь, и подобные премии, где жюри ничего не решает, уже существуют либо существовали. Можешь ли привести какой-нибудь пример? Или все же подобная идея эксклюзивна?

Не берусь заявлять об эксклюзивности премии. Для этого потребовалось бы более тщательное изучение, времени на которое нет. Со всей определённостью скажу лишь, что ни я, ни соучредители о подобных премиях не слышали. Означает ли это, что аналога этой премии нет? Вполне возможно, учитывая наш богатый опыт работы с международными премиями и конкурсами.

3. Приняв решение поручить выбор лауреатов наиболее известным и авторитетным литераторам, преследуете ли Вы цель быть более объективными в оценке творчества? Или же полагаете, что в подобных вопросах никакой объективности быть не может, но возможно субъективное мнение профессионалов?

Речи об объективности быть не может, когда дело касается оценок. Оценочная категория базируется на субъективности. Об этом писали ещё в прошлом веке учёные, занимавшиеся Общей Теорией Систем (основатель — Людвиг фон Берталанфи). Один из последователей этой теории, профессор Уортона (США) — знаменитой школы бизнеса — Арон Каценелинбойген писал, что принцип субъективности лежит в природе оценочной категории. Субъективность является прерогативой творческого процесса. Известный русский учёный, основатель исторической поэтики Александр Веселовский, живший в позапрошлом веке, понимал непреложность субъективного фактора. «Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение зарождающегося субъективизма», — писал он. Более того, говоря о формировании жанров, он указывал на то, что субъективизм присущ не только личности, но и коллективу и назвал это «субъективным коллективизмом». Большинство голосов в жюри и есть «субъективный коллективизм». К примеру, в своей статье о Фете ты писала о том, как клеймили творчество Фета представители реалистической школы. Это и есть «коллективный субъективизм» в действии.

4. Номинаторы премии будут меняться каждый год? Или, как это сказано в пункте пятом, их список будет дополняться при сохранении какого-то постоянного состава?

Премия, заявленная нами, — явление новое. В данном случае имеет смысл играть по наблюдённым данным, а не связывать себя

придуманными обязательствами. В Англии дорожки в новых районах не асфальтируют заранее. Сначала дают возможность пешеходам протоптать их по их усмотрению, а затем уже асфальтируют. Так и мы будем поступать, наблюдая за тем, как протаптывается тропинка.

5. Нынешний состав номинирующих авторов впечатляет: Владимир Гандельсман, Ирина Роднянская, Александр Мелихов. Понятно, что критерии их оценки будут очень высоки. Можно ли сказать, что главная цель премии — поддержать новое, молодое поколение профессиональных литераторов, которые будут задавать тон современному литературному процессу?

Главная цель премии — отметить то, что заслуживает быть отмеченным с точки зрения номинирующего. Это является единственной задачей. Молодой или маститый автор — значения не имеет. Для этих благородных целей существуют другие премии.

6. Вера, ты как главный редактор журнала «Гостиная» выступаешь в качестве учредителя премии. В положении о премии указано, что учредители не имеют совещательного голоса. А могут ли учредители оказаться в числе номинированных на премию? Или на это тоже действуют какие-то ограничения?

Таких ограничений мы не ставили. В противном случае это противоречило бы положению о совещательном голосе учредителей. Учредители, выбрав номинирующих, самоустраняются до объявления результатов.

7. Главный девиз журнала «Гостиная» — творчество вне времени и вне границ. Есть ли надежда на то, что, вопреки крайне сложной общественной ситуации, разводящей людей по разные стороны баррикад, эта премия будет способствовать укреплению творческих связей между авторами совершенно разных регионов?

Как и в случае с поддержкой молодых авторов, укрепление творческих связей между авторами не входит в задачи премии. Задача премии — обнародовать индивидуальную оценку номинирующих.

8. Не могу не задать и такой вопрос: предусмотрены ли какие-то награды для лауреатов конкурса? В том числе, публикации и финансовое поощрение?

Кроме оценки высоких профессионалов никаких других наград и поощрений не предусмотрено.

9. Правильно ли я поняла, что итоги первой премии будут подведены в сентябре 2025 года? А сейчас номинаторы только начинают свою работу? Уже очень интересно было бы узнать их выбор.

Итоги будут подведены в конце сентября этого года и появятся в печати к началу октября.

10. Хочется в конце беседы пожелать тебе, твоему журналу и премии большого плавания в водах большой литературы. Скажи, а что бы ты лично пожелала премии? Чего ожидаешь от нее в дальнейшем?

Хотелось бы, чтобы концепция премии сменила установку пишущих со стремления быть отмеченными профессиональным большинством на понимание, что оценка профессионального большинства не менее важна и почётна, чем индивидуальная оценка профессионала. «Старик Державин нас заметил» — замечательная пушкинская формула как раз об этом. Я — за многообразие форм, в том числе и способов продвижения произведений большой литературы.

Интервью взяла Елена Севрюгина

«Нахальная прививка дилетантизма» в условиях современного литпроцесса

Разговор о книге «25 писем о русской поэзии»
На вопросы отвечает Борис Кутенков (для журнала «Гостиная»)

— Борис, когда серия «Спасибо» издательства «Синяя гора» только появилась, как ты отреагировал на это событие? Была ли изначально уверенность в том, что этот проект нужен и важен для современной литературы? Изменилось ли что-то впоследствии относительно восприятия данной серии?

— Серия сразу же вызвала у меня живейший интерес — прежде всего из-за нестандартного творческого подхода. Кураторы дали всем авторам проекта своеобразное «задание» — выбрать от 20 до 25 любимых стихотворений и написать о каждом короткое личное эссе, но решали эту задачу литераторы предельно по-разному. Такой подход сразу же располагает к возможности общего контекста (и, стало быть, сравнительного анализа) — и предельной индивидуальности в его рамках. Быть автором серии я не предполагал — первоначально заинтересовался ею как читатель и написал исключительно по собственному желанию обзор этих книг для «Формаслова». Поделился своими впечатлениями с Клементиной Ширшовой, которая и предложила мне разродиться для проекта собственным детищем.

Предложение об отцовстве застало меня врасплох; немного подумав, охотно его принял, но не мог не ощущать и некоторый конфликт: книги серии попадают в ту смежную зону, где критика сближается с эссеистикой. Критика предполагает самоустранение при анализе текста: как верно и жёстко заметила Ольга Балла на презентации моей книги, «мы никому не интересны, интересны лишь наши тексты» («мы» — имеется в виду, критики). Ещё жёстче выразилась Ирина Роднянская в интервью, данном мне в 2014-м: «Критика — это литература вторичная. Она не должна стыдиться своей вторичности, то есть не должна притворяться несколько развязной эссеистикой; ей нужно знать, что текст для неё — главное, и к реальности она выходит через текст, ни в коем случае не делая его лишь поводом». Эссеистика — личный жанр, предполагающий некоторый автобиографизм и раскованность. Что такое комментарий к стихотворению в рамках книги «Синей горы»? Он не может быть лишён контекста и филологической основы, но само «задание» предполагает перекос в сторону личных впечатлений, эмоциональности. У Константина Матросова (его книга — первая в серии, прочитанная мной) замечательно получилось проскользнуть между этими Сциллой

и Харибдой: в своих текстах о любимых стихах он вполне может рассказывать истории о том, как читал стихи девушкам, в то же время демонстрировать тонкую филологическую подготовку, которая никогда не самоцель, а средство анализа текста. Не уверен, что подобной гармонии получилось достичь у меня: во всяком случае, рецензия Ольги Баллы, опубликованная в Prosodia, помогла мне увидеть конфликт между разными сущностями — поэтом, критиком, эмоциональным читателем стихов. Кстати, в дальнейшем я перечитал книгу Петра Вайля (с которой у меня несколько лет назад не сложился роман, и поэтому я о ней вовсе не думал, а оказалось, она стала предтечей серии) и восхитился, что он вообще не ощущал этого конфликта, полностью углубившись в личные импрессии и избегнув «анализа» стихов. Но не проигнорировав при этом исторический контекст — там, где это казалось необходимым. В общем, приняв эклектику подобного жанра как должное.

— Были ли книги, которые ты держал перед внутренним взором, когда писал свою? На которые ориентировался?

— Да, но, как ни странно, это не упомянутая книга Вайля, которую чаще всего вспоминают в связи с моей и вообще с изданиями серии. Во-первых, вышедшая в 2021-м книга Филиппа Дзядко «Глазами ящерицы» — чудесный по тонкости устройства опыт очень личного, биографического прочтения 21-го стихотворения Михаила Айзенберга; одновременно это прочтение встроено в контекст различных взаимосвязей — биография Михаила Натановича, политическая история СССР и нынешняя… Я благодарен Олегу Фельдману за то, что он (пока единственный) в своём частном отклике заметил важность для меня книги Дзядко, помог понять, что я где-то даже неосознанно перенимал интонационные ходы Филиппа, держал его стиль именно что перед внутренним взором.

Во-вторых, «Письма в Кейптаун о русской поэзии» Кирилла Кобрина (2002), когда-то подаренная мне поэтом и литератором Денисом Ларионовым, вынутая им из кармана перед утренней электричкой по пути с фестиваля. Отчасти заимствовав у этой книги название (хотя вспоминаются и Гумилёв, и Андрей Тавров), я первоначально хотел выстроить свою именно в форме писем, обращённых к кому-то конкретному. Но потом понял, что в таком случае нужно выбрать в качестве адресата кого-то совсем не сведущего в поэзии, кого образовываешь, а это было бы излишним копированием кобринского сюжета. Тем не менее и эта книга важна мне на разных уровнях — история поэзии под взглядом критика начала 2000-х, уместность биографических отсылок, выбор современных (для того времени) стихов. Там, например, с восхищением

рассказывается об ушедшей от нас недавно, уже легендарной Елене Сунцовой, тогда только-только начинавшей.

Понятно, что опыт русской эссеистики о стихах богат, но именно к этим примерам из современности мне показалось важным обращаться. И думаю, что это на пользу моей книге. Помимо этого, из прочитанных книг серии я ориентировался на сборники Константина Матросова и Клементины Ширшовой (последняя, «Стихи и стихии», очень личная, мне казалось важным не опускать планку откровенности).

— Когда тебе предложили стать автором серии, ты уже приблизительно представлял себе, о ком и как хочешь написать? Или замысел складывался постепенно?

— Нет, изначально не представлял. Как уже сказал, предложение Клементины Ширшовой было неожиданным — в то же время оно «упало» на благодатный период некоторой свободы в январе-феврале прошлого года (я уволился с прежней работы, был запас денег, который и позволил «отдаться» написанию книги). Но я сразу понял, что могу увязнуть в рефлексии над выбором, и стал писать очень быстро. Вспоминаются слова Александра Павловича Чудакова: «Нет ничего губительнее для личности, чем возможность выбора. Поэтому, когда я вижу водоём, то, не раздумывая, тут же в нём купаюсь». Вот и я нырнул в этот эссеистический водоём с головой. Сразу стало ясно, что некоторых очень любимых авторов в книге не будет — именно потому, что они важны как система, а кто-то (например, Юрий Левитанский, которого я иерархически оцениваю ниже, чем отсутствующих в «25 письмах…» Михаила Айзенберга или Ольгу Седакову) безумно важен именно конкретным стихотворением и станет моим героем. Герой, единица измерения здесь — стихотворение, а не автор.

Выбранные стихи проходили и другой мой собственный отсев — в соответствии с тем, как я оценивал свои комментарии уже после написания. Кураторы серии в мой выбор и эссеистику никак не вмешивались, но мне стало понятно, что о ком-то вовсе не нашлось что сказать. Один из отзывов, каюсь, я показал автору стихотворения — и тот помог мне понять пустотность, слабость, притом что стихотворение прекрасное; но зачастую чем прекраснее — тем таинственнее, непостижимее, тем слабее вербализуются мысли. И этот комментарий я исключил. Интересно, как бы оценили написанное о них Ахматова, Слуцкий, Лермонтов, Денис Новиков… Обсуждая со мной презентацию книги, Андрей Фамицкий предложил «пригласить её героев» — и я по-новому оценил возможность спиритического сеанса с Рыжим или Левитанским. Но такой «сеанс», безусловно, происходил внутри.

Никакого «замысла» у книги нет — тем она и хороша, тем и уязвима. Выстраивается некий метасюжет, подобный сюжету дневниковых

записок, автобиографии; понимаемый самим автором только постфактум, в том числе и после отзывов о книге.

— В предисловии ты указываешь, что это «принципиально внеиерархичная книга — не столько о лучших, сколько о любимых стихах…». Значит ли это, что выбранный тобой материал совсем не претендует на то, чтобы считаться образцом высокого поэтического мастерства? И гораздо важнее то, какой эмоциональный отклик вызвало то или иное стихотворение?

— Речь не о мастерстве — все выбранные мной авторы вполне мастера. Откровенно плохих стихов здесь нет (единственное стихотворение, которое может претендовать на статус посредственного, как раз таки принадлежит Юрию Левитанскому, и мой комментарий о нём полностью лишён анализа и контекста — он важен, чтобы поделиться некоторыми личными мыслями о теме стихотворения, то бишь спасении в работе). Но да, книга не про иерархию. Если о ней — только о внутренней.

— Прочитав твою книгу от корки до корки, я поймала себя на мысли, что анализируемые тексты — не более чем ширма. Это только повод, чтобы поделиться с читателем своими собственными чувствами, мыслями, переживаниями. То есть, по сути, ты пишешь о себе и о том, что для тебя важно в текущий момент времени?

— Да, это возможность открыться читателю через эссеистику, больше рассказать о себе, чем это возможно в стихах. По сути, книга — мой личный телеграм-канал, который я, кстати, веду как дневник. Надеюсь, такая откровенность не переходит в эксгибиционизм и рассказывание ненужных историй. Хотя и лирических отступлений тут вдоволь, но они так или иначе связаны с проживанием стихотворения.

— Если верно то, о чем я сказала в предыдущем вопросе, можно ли предположить, что состав книги мог бы быть совсем другим. То есть была бы она иной, если бы создавалась в другое время и при других условиях? Я имею в виду не только политическую ситуацию в стране и текущие насущные проблемы, но и некоторые факторы твоей личной жизни. Иными словами, насколько данный выбор ситуативен и привязан к текущему моменту действительности?

— Конечно, привязан. Январь-февраль 2024-го, когда я писал эту книгу, — кроме описанной выше ситуации с работой, это переживание

гибели двух дорогих мне людей: Елены Семёновой, друга, сподвижника, и учителя, собеседника, мудреца Льва Рубинштейна. Смерть, о которой я пишу в эссе о Левитанском, спасение в работе — всё об этом…

Кроме того, переживание отношений с родителями, отразившееся в эссе о Полозковой. Возможно, комментарий к этому стихотворению лучший, потому что самый болевой, а выбор стихотворения — самый неочевидный. Кстати, сама Вера очень проникновенно отреагировала на этот отзыв о себе, написала много слов в личном письме. Видно, что тема взаимоотношений с матерью, преодоления подросткового бунта её задевала и задевает — ещё и в связи с недавним уходом матери, невозможностью с ней увидеться перед кончиной. О ссорах и тягостном притяжении она, и правда, рассказала как никто в стихотворении, выбранном мной для книги…

Ну или, например, — борения как филолога, тоска по «медленному чтению» стихов (о которой я пишу в эссе о Нате Сучковой, пересказывая личную историю о Патрике Валохе и остриженном «лысёнке»). Внутреннее тяготение к предметности, конфликт символизма и «б/у материала», важный для меня как для поэта, — это в эссе о Гандлевском… Или проблема «смысловой» рифмы, к которой я возвращаюсь на разных уровнях, в том числе и в разговоре о Полозковой. Хочется верить, что в книге затронут широкий спектр проблем современного пишущего о стихах и «думающего стихи», она заостряет некоторые вопросы, ну а «личное» — важная, но именно что упаковка для чего-то важного в общем смысле. Это не отменяет того, что «25 писем…» представляет занимательный простор для психоаналитика и любопытствующего кутенкововеда (или кутенковоеда) — возможно, в одном лице; как сказал когда-то знакомый психиатр Татьяне Бек, «как читатель я ничего не понял, но как специалист я встревожен». Можно встревожиться за меня; можно изучить и глубже понять; можно вообще наплевать на меня и благодаря книге лучше осознать поэтический контекст, познакомиться с новыми стихами и авторами; вполне можно анализировать положение критика в современном литпроцессе… И все эти методы восприятия будут легитимными. Или вообще забить на комментарии, поскольку книга из 25-ти хороших стихотворений самодостаточна и без них. В общем, она даёт обширную свободу для самых разных вариантов прочтения. Как сказал нам когда-то на семинаре в Институте журналистики Лев Александрович Аннинский, «если вы не знаете, что вы написали, знайте: вы написали эссе». Я в каком-то смысле не знаю, что написал, и подходить к этому знанию с разных сторон безумно интересно.

— Любопытно, что в твоей книге есть стихи и современных авторов, и классиков русской литературы. Например, есть совершенно

сказочное стихотворение Лермонтова «Русалка». Лермонтов — особый для тебя поэт? И можно ли здесь говорить о некоей преемственности традиции применительно к тебе как к поэту?

— Да, особый — «лунный» и трагический, скандальный и избалованный, борющийся с чем-то тяжёлым в себе, очень близкий мне всем этим — и понятно, что совершенно невыносимый в жизни. Контрастный и состоящий из противоречий — недаром Ираклий Андроников вспоминает, что после его смерти таинственным образом описывали совершенно противоположные черты даже внешнего портрета. Ментоморик (определение Владимира Новикова — не о Лермонтове, а о человеке, живущем с оглядкой на внутренние часы), за короткий срок успевший невероятно много; в этом смысле он мог бы стать героем нашей мемориальной антологии, если бы мы углубились в XIX век, он очень подходит некоему «идеальному» портрету её героя — человек, внутренне ощущающий свою земную кратковременность, обладающий каким-то внерациональным убыстрением времени. И, кроме того, очень фонетический, музыкальный поэт, что я и постарался показать в анализе стихотворения «Русалка».

Нет, я не думаю, что можно говорить о какой-то моей преемственности по отношению к Лермонтову в смысле языка — всё-таки поэзия далеко ушла от его языковых поисков, пережив влияние и Мандельштама, и метареализма, и концептуализма… Но мировоззренчески его стихи на меня, безусловно, очень влияли.

— Вопрос, который вытекает из предыдущего. Насколько Лермонтов современен с твоей точки зрения?

— Гениальность всегда и современна, и вневременна. Портрет Печорина — вечен и легко узнаваем в современниках. Трагическая, так же как и музыкальная природа стиха, — имманентна, это корневые свойства лирики. Эгоцентризм и солипсизм, форсированное одиночество лирического героя — как будто бы неактуальны, но эта «неактуальность» вновь и вновь разбивается о призму таланта, когда встречаем её в гениальных стихах неординарного современника. Про ментоморизм я уже сказал выше. Про публицистическую возможность бросить обществу «железный стих, облитый горечью и злостью» — сложнее, эта проблема всегда вечна для лирики, но решается индивидуальным образом в конкретном тексте. В любом случае, история «Смерти поэта» особым образом актуализировалась в наши дни и, конечно, переживается мной глубинно.

— Есть ли среди выбранных тобой текстов какой-то особенно для тебя значимый? Или можно спросить иначе. Среди авторов, которым ты отдал предпочтение, есть ли тот, который дорог тебе особенно?

— Сложно выбирать между Борисом Рыжим и Денисом Новиковым, Олегом Дозморовым и Леной Элтанг, Арсением Тарковским и Борисом Слуцким… Но, поскольку в вопросе заявлен один фигурант, то, пожалуй, остановлюсь на Татьяне Бек. Чувствую её образ — за пределами стихов — крепко вросшим в меня, претерпевающим некоторую мифологизацию; в «правильную» пользу — как стимулирующей личности, делающей меня лучше, честнее, крепче. Это куда глубже, чем стилистическое и даже мировоззренческое влияние. Честность, одиночество, отношение к труду, педагогическая работа… Иногда кажется, что был ею в какой-то прошлой жизни. Не говоря уже о том, что её стихи у меня на подкорке и то и дело выныривают в виде цитат — чаще всего неосознанных просодических ходов или трансформируемых образов. Хочется верить, что это влияние не эпигонское, так как сочетается с иной природой моего стиха, получившей прививку метареализма.

— Пришлось ли тебе столкнуться с какими-либо трудностями в работе над книгой? Помню, ты как-то говорил, что очень непросто писать о том, кого особенно любишь и ценишь как автора. И как долго вообще книга создавалась?

— Нет, она писалась легко, как вообще создаётся всё настоящее. Всего два месяца. Трудностей было две — об одной, внутреннем конфликте между личным и аналитическим, я уже упоминал; вторая, как тоже уже сказал, связана с выбором. Что касается моих слов о «непростом», то они касались написания диссертации, где я «срезался» при разговоре о любимом научным языком. Слава богу, такого языка здесь не требовалось. И есть разница между разговором об авторе как о целостной системе, о многих текстах, — и об отдельном стихотворении, которое может быть изолировано от контекста (или погружено в принципиально другой контекст — личного проживания).

— После написания книги и выхода ее в свет есть ли ощущение удовлетворенности от работы? Удалось ли выговориться в эмоциональном плане и сказать то, что хотелось? Мне кажется, это всегда очень важно — чувствовать, что получилось сделать именно то, что хотел.

— Сделать именно то, что хотел, — этого мало, гораздо важнее превзойти замысел, удивиться самому себе, выйти на уровень

неожиданного. Мне кажется, это получилось. Во всяком случае, получаю много отзывов о книге — и некоторые открывают меня, книгу, мой эссеистический подход с неожиданной стороны. Кто-то из читателей вносит уточнения в комментарии, замечает то, мимо чего я прошёл при анализе (например, мои студенты в Серебряном университете обратили внимание на некоторые бытовые реалии в стихотворении Фёдора Терентьева и на другие реалии — связанные с физикой и географией; то и другое я благополучно проигнорировал в своём комментарии, это минус литературоцентризма).

Так что воспринимаю книгу и как трамплин для своего развития — если отзывы о моих стихах мне не так сильно интересны, они вряд ли на что-то повлияют, то эссеистику ощущаю как более новую для себя территорию, где развитие зависит и от вполне конкретных советов. Были и те, кому книга не понравилась, они откровенно мне об этом сказали — и эти отзывы тоже помогли что-то понять. В таких случаях было неуютное, но продуктивное совпадение с подсознательным — чувствовал в процессе работы эти недостатки, но не мог сформулировать, отгонял от себя. В частности, то самое личное начало и лирические отступления не всем пришлись по душе: один коллега даже сказал, что книга, «зависшая» в этой зоне, получилась и недостаточно личной, и недостаточно филологической. Видимо, это неизбежные свойства гибрида, при которых, как не мной замечено, скорее теряются свойства одного, чем приобретаются свойства другого. Но кого-то и поразило то, «насколько книга личная», — всё это зависит от читательского темперамента.

— Немного вернусь к самой серии «Спасибо» издательства «Синяя гора». Ты говорил о том, что из всех книг, которые уже вышли, самой удачной и отвечающей основному замыслу ты считаешь книгу Константина Матросова. Почему именно её? Можно ли об этом поподробнее? Хотя знаю, что ты вроде уже писал об этом в журнале «Формаслов». И все же — какими именно качествами должен обладать автор, чтобы у него получилась действительно хорошая книга о других поэтах?

— Что касается последнего вопроса, отмечу четыре свойства: первое — талант, внерациональная и толком не исследованная ещё природа дара. Второе — художественный слух: я бы отличал эту категорию от категории таланта, она гораздо более конкретная по отношению к эссеисту. Это умение почувствовать стихи, понять их интенции, не пытаясь навязывать своё, ощутить подлинность. Избегание того, о чём говорил Гаспаров, иронизируя над критиками, в которых «живёт маленький господь бог, желающий переделать автора по своему образу и подобию». Третье — иерархическое мышление (в серии «Синей горы» это понятие

условно, но внутри эссеиста должно присутствовать всё равно). Вкладываю в это понятие, конечно же, обширное знание контекста и непрерывное обновление знаний. И четвёртое — определённая свобода, даже развязность, даже нахальноватость стиля. Не переходящая определённых этических берегов — впрочем, их границы каждый устанавливает для себя.

Всё это присутствует в книге Константина Матросова. А помимо перечисленного, у неё ещё много достоинств: это, например, умение апеллировать не только к литературе, но и к другим пластам искусства — в частности, к кинематографу. Уместное и не манипулятивное вкрапление личного начала, заставляющее читать книгу не отрываясь. Образованность в поэзии. Умение вставить стиховедческие тонкости так, чтобы это не смотрелось чем-то привнесённым, самоцелью.

— Изменилось ли что-то после написания в твоём восприятии серии?

— Конечно, оно не могло быть прежним после того, как я сам оказался в шкуре её автора. Стал очевиднее этот конфликт между условным филологом и условным же читателем.

В остальном же отношение к книгам серии осталось персонализированным, оно зависит от восприятия таланта каждого конкретного автора. Чувство же к самой серии не изменилось: считаю её важным культурным проектом, который имеет огромный просветительский — и даже популяризаторский — потенциал. Этого не хватает и критике с её устоявшимися форматами, и эссеистике о стихах, которой вообще очень мало.

— Согласен ли ты с тем, что было бы хорошо увидеть все книги серии в печатном варианте и что так они имели бы гораздо больший успех у читателя?

— Да, конечно. Мне кажется, сделано в этом смысле довольно мало. Моя книга звучит из-за моей (условно говоря) «раскрученности», но за другие книги серии обидно — а ведь они не менее интересны. Например, книга Сергея Ивкина, интересная во многих смыслах — как преподнесение уральского контекста, как своеобразный рыцарский орден и так далее; книга Феликса Чечика, любопытная своей ностальгией, историями встреч с советскими литераторами; Александра Правикова, Клементины Ширшовой и твоя, Лена… Некоторые банально отсутствуют в печатном варианте, а электронные версии малозаметны, они хоть и располагаются в открытом доступе на сайте и телеграм-канале

издательства, но теряются среди моря информации. Стараюсь помогать известности по мере сил — написал уже два обзора, рекомендую своим студентам в Серебряном университете, рассылаю коллегам pdf-ки. Но моих усилий мало, хотелось бы инициативы от самих авторов и издателей.

Приятно, что моя книга входит в список рекомендованных в Литинституте в рамках курса критики, и, например, она была отмечена проектом «Полка», но остальные заслуживают этого не меньше.

— Что бы ты ответил тем литераторам, в том числе именитым, которые «обвиняют» авторов серии в недостаточном профессионализме? «Нахальная прививка дилетантизма к классическому дичку» — это же твое определение? Действительно ли ты считаешь, что подобные эксперименты важны, даже необходимы современному литпроцессу?

— Да, это моё определение — с аллюзией на Ходасевича, конечно же. И да, конечно, необходимы, если мы хотим вливать в литпроцесс свежую кровь, а не застаиваться в привычных форматах. Границы «профессионального» должны и могут размываться, они не должны быть сугубыми — что не отменяет понимания установленных для себя критериев: иерархии, профессиональной этики.

— Важно ли для тебя, что о стихах других авторов в рамках заявленной серии пишут в основном поэты? Отличается ли взгляд поэта от взгляда профессионального критика?

— Я как-то сформулировал для себя, что классную эссеистику не пишет большой поэт, будучи поглощён собственным творчеством, и не пишет плохой поэт: Цветаева мстительно писала о критических опусах бездарного стихотворца как о неумении увидеть бревно в собственном глазу. (Понятно, что Цветаева, Ходасевич — исключения, примеры равновеликости дара, а в современности есть, к примеру, Михаил Айзенберг, но тут исключений на самом деле немного). Идеальный пример — поэт со средним уровнем дарования, понявший со временем, что чужие усилия его волнуют больше, расставшийся с собственным творчеством (или, по крайней мере, с его публичностью), но избегающий при этом неудовлетворённости, ресентимента. Совсем не иметь поэтического опыта, говоря о чужих стихах, думаю, невозможно; когда сталкиваешься с таким критиком, всегда чувствуется отчуждение, снобский, потребительский взгляд на поэзию.

Что касается серии, тут есть интереснейшее исключение из всех правил — книга Михаила Видмука «Какие, к чёрту, волки». Это работа

автора, который не пишет стихов, не задействован в литературной среде, но страстно влюблён в чужие творения. Его выбор стихов — диковат, внеиерархичен и крайне интересен своей неочевидностью; комментарии — наивны, мутны, но искренни; книга любопытна в смысле литературной социологии и разрушения действующих в сообществе стереотипов об отсутствии «читателя со стороны». Вот он, увлечённый поэзией внешний читатель, и таких много. Читается на одном дыхании, как и все книги серии.

— Завершая интервью, хочу задать традиционный вопрос. Каковы твои прогнозы относительно серии «Спасибо» на будущее? Будет ли она успешна и обретет ли успех у читателей?

— Не знаю, планируются ли новые книги серии, это вопрос к Андрею Фамицкому и Клементине Ширшовой. Я бы охотно увидел в ней сборники многих и многих — например, Валерия Шубинского, Ольги Баллы или Филиппа Дзядко, да и самых разных поэтов, которых ранее не знал в качестве пишущих о других. И даже своих заклятых оппонентов, которых удалось бы увидеть с новой стороны, лучше понять по-человечески.

Успеха серии и её детищам! И издательству «Синяя гора», у которого впереди, уверен, немало интересных проектов.

— Благодарю за интересный разговор!

КУРСИВОМ НА ПОЛЯХ

РЕПОРТАЖИ, ПРЕДИСЛОВИЯ

Развиртуализация

Контрасты и дискуссии нового сезона «Полета разборов»

(репортаж о вечере «78-й Полёт разборов», специально для НГ-Exlibris)

В последнее время проект «Полет разборов» нечасто балует своего зрителя очным форматом. Но на днях участники проекта во главе с его идейным вдохновителем и организатором Борисом Кутенковым решили развиртуализироваться. Вечер под названием «78-й Полет разборов» прошел в большом зале библиотеки им. Лермонтова. Стоит отметить, что в последний раз мероприятие проходило в реале почти год назад. Тем приятнее было вновь увидеть «красивые и умные лица» не по ту сторону экрана, а вживую.

В роли критиков на сей раз выступили редактор журнала «Знамя», лауреат премии «Неистовый Виссарион» Ольга Балла; выпускница МГУ, автор более 2 тыс. статей об архитектуре, дизайне, живописи, кандидат философских наук Валерия Исмиева; доктор филологических наук и литературный критик, профессор РГГУ Александр Марков; филолог и эссеист, кандидат филологических наук, пушкинист Василий Геронимус. Заочно высказали свое мнение поэт, редактор и эссеист Ирина Машинская и поэт, журналист и редактор Мария Мельникова.

Что касается представленных на обсуждение поэтов, Валентины Фехнер и Исмаила Мустапаева, то они тоже оказались в литературе далеко не новичками и уже сумели заявить о себе читательской аудитории. Фехнер недавно выпустила первую книгу и стала объектом пристального критического разбора со стороны Валерия Шубинского и Ольги Баллы. Исмаил Мустапаев, по его словам, главной целью творчества видит создание собственной религии и делает акцент на духовной поэзии.

Вокруг авторов разгорелись нешуточные дебаты, выходящие далеко за пределы литературы и затрагивающие также сферы культурологии и философии. К этому критиков подвигла в высшей степени элитарная, наполненная многочисленными культурными кодами и отсылками поэзия Фехнер и дерзкая, лингвистически неровная (по мнению некоторых) поэма Мустапаева. Отрадно, что к жарким спорам присоединились и сидящие в зале: недавний участник полета разборов Арман Комаров, поэт Валерий Лобанов, один из составителей антологии «Уйти. Остаться. Жить» Николай Милешкин, Филипп Хаустов и другие. Дискуссия не стихала на протяжении четырех часов, подогреваясь

противоположными мнениями наполненных творческой энергией и литературным азартом участников. По словам ведущего Бориса Кутенкова, «уровень глубины и интеллектуальности обсуждения даже в целом превышал необходимую планку».

Но, безусловно, главное, что подарил всем участникам прошедший «Полет разборов», — вера, что литература никогда не умрет вопреки всем общественным расколам и социальным ограничениям, а интеллектуальные и духовные разговоры помогут набрать высоту полета.

И мой суок со мной

На вечере Данила Файзова и Дмитрия Воеводы анализировали интертекст

(специально для НГ-Exlibris)

В завершение 18-го литературного сезона в музее-театре «Булгаковский дом» в Литературном салоне Андрея Коровина состоялся совместный творческий вечер Данила Файзова и Дмитрия Воеводы. Данил Файзов — поэт, культуртрегер, один из основателей проекта «Культурная инициатива», автор многочисленных публикаций в «Журнальном зале». Дмитрий Воевода мало выступает на публике, но его стихи, по мнению Данила, заслуживают того, чтобы их слушали и слышали как можно чаще.

Убедиться в правоте этого суждения несложно было тем, кто лично присутствовал на вечере. В частности, среди присутствующих, друзей и знакомых выступающих были поэты Инга Кузнецова и Анна Трушкина, прозаики Нина Дунаева, Катя Кузнецова, соучредитель проекта «Культурная инициатива» Юрий Цветков, поэт, видеоблогер Дмитрий Гасин.

В качестве почетного гостя и соведущего Андрея Коровина на вечере присутствовал всеобщий любимец — черный кот Бегемот Мейнкунович. Его молчаливое одобрение всего, что происходило на Малой сцене салона, выражалось в регулярных прогулках по балкону и между рядами собравшихся. Удержаться от соблазна погладить шелковистую шерстку «милого демона» было трудно, но служащие Дома Булгакова, ограждая изрядно «затроганное» животное от излишнего внимания посетителей, не позволяли подобной вольности.

Что же касается самого вечера, то «успех предприятия» был очевиден. Все началось с традиционного приветственного слова хозяина вечера Андрея Коровина. Специально для новых посетителей он немного рассказал об истории создания своего литературного салона, о тех хорошо известных литераторах, которым уже доводилось выступать в Доме Булгакова в рамках данного проекта.

Затем маленькая сцена была полностью предоставлена Данилу и Дмитрию. В трех условно выделенных «актах» они, читая стихи попеременно, смогли показать восторженным слушателям весь спектр своих возможностей. Дмитрий Воевода ознакомил собравшихся со своими старыми и новыми стихами, подкупающими философской глубиной и нескрываемой ироничностью одновременно. Тех, кто впервые

знакомился с творчеством Дмитрия, можно без сомнения поздравить с открытием нового интересного автора.

Данил почитал стихи из книги «Хинин», а в конце представил свои совсем новые произведения. Отдельно стоит сказать о третьей части выступления — своеобразном «мастер-классе» от Файзова, посвященном разбору его же собственных стихов. Было необычно и увлекательно слушать произведения с их сопутствующей «расшифровкой», анализом интертекста и источника его возникновения, глубоким проникновением в художественный замысел создателя. Можно сказать, что Файзов допустил слушателей к творческой кухне, показав ингредиенты изысканных поэтических блюд. Например, если «скрестить» текст и ритм известной русской песни про сурка с персонажами сказки Юрия Олеши о трех толстяках, можно получить совершенно самостоятельное произведение о женской любви и верности: «и мой суок со мной везде / в любой стране со мною / поет мне счастье и беду / и мой суок со мной».

В конце вечера каждый желающий мог приобрести книгу Данила Файзова «Хинин» и пообщаться с поэтами, так сказать, в неформальной обстановке. Интерференция, и не только на уровне собственно названия вечера, состоялась по всем показателям. Сезон творческих вечеров в Доме Булгакова получил свое достойное завершение и стал поводом для продолжения приятных знакомств в новом году.

Душевный разговор в кругу профессионалов

В клубе «Гоген» презентовали журнал «Формаслов»

(специально для НГ-Exlibris)

Встреча с инициаторами и редакторами журнала «Формаслов» прошла в зале московского клуба «Гоген». Праздник получился благодаря проекту «Провайдер КИ», представляющему собой серию разговоров-презентаций, посвященных литературным интернет-изданиям.

Всем, кто не понаслышке знает о деятельности журнала «Формаслов», будет легко согласиться с утверждением, что на сегодняшний день это один из самых перспективных и многообещающих проектов, которым руководят настоящие профессионалы — хорошо известные в литературных кругах поэт Евгения Баранова и поэт и прозаик Анна Маркина. В день мероприятия зал был полон, и возможность заказать изысканные блюда и прохладительные напитки никак не повлияла на общий духовный настрой собравшихся. Все ждали профессионального, но душевного разговора — и он состоялся.

Вечер открыл один из организаторов проекта «Культурная инициатива», поэт Юрий Цветков. Его выступление стало необходимой преамбулой-разъяснением происходящего и ответом на вопрос: «Зачем нужен этот цикл встреч?». Именно здесь можно узнать историю литературных проектов и попытаться понять своеобразие каждого из них.

Затем два удивительно красивых (и внешне и внутренне) человека — Маркина и Баранова — рассказали о том, как у них родилась идея организовать собственное издание и что из этого вышло. Евгения поделилась воспоминаниями о том, как часто они с Анной, сидя на кухне за чашкой чая или кофе, рассуждали о подробностях будущего проекта. О реальных достижениях «Формаслова» рассказала Маркина. Так, за время существования журнала было выпущено 83 номера, в каждом из которых — и поэзия, и проза, и детская литература, и много замечательной критики и публицистики. А в 2020 году невероятно трудолюбивые создатели журнала открыли свое собственное издательство, доказав тем самым, что способны выйти далеко за пределы электронного формата.

И конечно же, одним из доказательств жизнеспособности проекта стали выступления авторов и редакторов журнала. Среди выступающих были сами «виновницы торжества»: Маркина и Баранова, а также Анна Арканина, Алёна Бабанская, Екатерина Богданова, Анатолий Ермолов, Алексей Зайцев, Михаил Квадратов, Алексей Колесниченко, Борис Кутенков, Игорь Сухий, Мария Тухватуллина и автор этих строк. Звучали стихи всех стилей и калибров — от постмодерна и метареализма до

детской поэзии. Логическим завершением вечера стало выступление еще одного учредителя «Культурной инициативы» и собственно инициатора встречи Данила Файзова.

Журнал «Формаслов» — наглядный пример того, чем может закончиться душевный разговор в кругу профессионалов.

Галине Климовой — 75

Представление книги Галины Климовой «Сказуемое несовершенного вида»

(Ставрополь: Ставролит, 2020)

Причащение словом

(о юбилейном вечере Галины Климовой,
специально для kultinfo.ru)

Основным симптомом нашего времени стало состояние повышенной тревожности. Людям по большей части некогда задумываться о литературе и культуре — их внимание сосредоточено на политике, новостях с фронта, отношениях между странами. И всё же, как это ни парадоксально, литературные встречи и мероприятия (по крайней мере, в Москве) происходят. Возможно, для людей, чья жизнь профессионально связана с творчеством и издательским делом, это своеобразная форма защиты и противостояния катаклизмам.

Доказательством того, что нестабильность и сумятица, царящие в мире, не убили в людях тягу к прекрасному, стал прошедший в Москве юбилейный творческий вечер поэта, прозаика, переводчика, редактора журнала «Дружба народов» Галины Климовой. 15 декабря, в Музее-квартире А. Н. Толстого, несмотря на погодные условия и эпидемию гриппа, собрались поэты и писатели, издатели и деятели культуры. Среди пришедших были основатели проекта «Культурная инициатива» поэты Данил Файзов и Юрий Цветков, редактор отдела поэзия журнала «Крещатик» поэт и переводчик Герман Власов, соредактор журнала «Интерпоэзия» поэт Вадим Муратханов, редактор журнала «Literratура» и член редакционного совета журнала «Интерпоэзия» поэт Наталья Полякова, поэты Инга Кузнецова, Елена Лапшина и Полина Орынянская и многие другие.

Вечер вёл редактор легендарного журнала «Арион» поэт Алексей Алёхин. Вначале он отметил, что событие приурочено не только к юбилею Галины Климовой, но и к выходу в свет её уже полюбившейся многим книги «Сказуемое несовершенного вида». Несмотря на то, что книга была издана ещё в 2020 году, возможность по-настоящему поговорить о ней появилась только сейчас (эпидемиологическая ситуация в стране и ковидные ограничения помешали проведению презентаций и творческих встреч автора с читателем).

Но, как говорится, что ни делается — всё к лучшему. И Алексею Давидовичу, и многим присутствовавшим в зале действительно было что сказать. У людей накопились впечатления, отзывы, рецензии и просто положительные эмоции. Своими мыслями о книге поделились искусствовед, филолог, главный редактор издательства «Русский импульс» Вера Калмыкова и поэт, критик, редактор журнала «Гостиная» Елена Севрюгина. В 2020 году в электронном журнале «Формаслов» вышла рецензия Елены на книгу Галины Климовой «Сказуемое несовершенного вида». Отдельные фрагменты из этой рецензии она зачитала на вечере.

Поздравить и поблагодарить Галину Даниелевну в этот день пришла также одна из редакторов пользующейся популярностью программы «Турнир поэтов» Любовь Порядкова, в которой на протяжении многих лет Галина Климова участвует в качестве литературного критика. Что и говорить — многие из участников этого проекта мечтали попасть на обсуждение именно к Галине Климовой. И это несмотря на суровую, иногда даже довольно жёсткую, хотя и объективную, оценку поэтического материала. Практика показала, что после таких обсуждений авторы начинали профессионально расти и даже публиковаться в толстых журналах. Это лишний раз доказывает, что школа профессиональной критики необходима любому автору, особенно начинающему.

Очень многие хотели поздравить в этот день прекрасную виновницу торжества, выразить ей самые тёплые слова любви и признательности, но строгий Алексей Давидович предоставил такую возможность далеко не всем.

Впрочем, стол, усыпанный подарками и цветами, и праздничная, яркая атмосфера, царящая в доме Алексея Толстого, говорили сами за себя. Что касается хозяйки и вдохновительницы вечера, то от неё невозможно было оторвать глаз. Стройная, почти воздушная, в длинном красном платье, она действительно была «царицей бала». Стихи в её исполнении хотелось слушать бесконечно долго, но, увы, официальная часть мероприятия продлилась всего около часа. А потом был банкет, разговоры по душам и многочисленные поздравления в адрес юбилярши.

Чувствовалось, что людям не хочется расходиться, что они соскучились по творческому и даже просто по дружескому общению. Думаю, главное чувство, которое каждый унёс с собой после этого вечера — радость. От причащения словом, значение и сила которого именно сейчас не могут остаться недооценёнными.

«Всё полость или свет…»

Отмечая годовщину смерти Александра Петрушкина

(специально для портала Revizor.ru)

Четыре года назад со мной произошла удивительная история — на меня обрушился метеорит по имени Александр Петрушкин. Его поэзия, а точнее поэтическая вселенная, разрушает традиционное представление о мире, соединяя все вещи и предметы. абстрактные и конкретные понятия, в неделимое самостановящееся пространство, бесконечно продуцирующее новые образы и формы.

Обращаясь к тексту своей рецензии, посвящённой одной из последних книг Александра, скажу, что «его стихи — это кричащий в человеке космос вулканического происхождения, непреодолимая стихия огня, в которой куётся новая реальность». В профессиональной литературной среде Александр Петрушкин известен также как выдающийся культуртрегер, куратор сетевого портала «Мегалит», прозаик, драматург и литературный критик.

8 февраля 2020 года поэт скоропостижно ушёл от нас, но память о нём жива не только на Урале, где он родился, но и в Москве и в других регионах России. Спустя три года, накануне годовщины смерти Петрушкина, 7 февраля, в Малом зале Центрального дома литераторов собрались поэты и писатели — те, кто лично знал Александра или просто любил его творчество. В этот день они вспоминали о поэте, говорили о нём и его творчестве, исполняли песни на его стихи. Я выступила в качестве организатора вечера, а моим со-ведущим стал известный поэт, культуртрегер, создатель критического проекта «Полёт разборов» и составитель антологии «Уйти. Остаться. Жить» Борис Кутенков.

«Александр Петрушкин — не только один из самых ценимых мной культуртрегеров, но и поэт гипнотической силы и полифонического многоголосия. А ещё поэт намеренной „плохописи“, речи, произносимой „с привкусом крови во рту“», — отметил Борис в начале вечера. Вслед за ним о Петрушкине говорили и вспоминали редакторы поэтической серии издательского проекта «Русский Гулливер» — поэт Вадим Месяц и поэт, прозаик, журналист Андрей Тавров. Добрые слова в адрес уральского поэта сказали также и другие участники вечера. Татьяна Огурцова — землячка Петрушкина, поэт, постоянный участник проекта «Египетские ночи» — поделилась своими впечатлениями о творчестве Александра, почитала его стихи. Почтить память Петрушкина пришли также поэты и редакторы поэтической площадки «Литературный фестиваль Рунета» Марина Чиркова и Татьяна Комиссарова,

редактор литературно-публицистического журнала «Плюмбум. Пресс» Мария Попова, главный редактор одесского журнала «Южное Сияние» Станислав Айдинян, поэт, прозаик и драматург Надя Делаланд, поэт, критик и редактор журнала «Южное Сияние» Александр Карпенко. Кстати, именно благодаря Александру существует теперь и полная видеозапись вечера. Ярким моментом вечера было выступление молодого поэта и критика из Екатеринбурга Руслана Комадея, подготовившего интересную статью «Окраинная речь: о поэтике Александра Петрушкина».

Многие поэты — земляки Петрушкина и просто почитатели его таланта — в силу географической отдалённости от Москвы не имели возможности прийти на вечер лично, но подготовили интересные и яркие видеовыступления. Друг Александра, Сергей Ивкин, рассказал о своём опыте общения с уральским самородком и почитал его стихи. Также благодаря Сергею было записано интервью с поэтом, одним из создателей Уральской поэтической школы Андреем Санниковым. Разные люди, хорошо знакомые с Петрушкиным в жизни или видевшие его хотя бы один раз, с помощью коротких видеозаписей воссоздавали сложный и многогранный образ поэта в жизни и творчестве. Среди них — русский поэт и прозаик Алексей Сальников, казанский поэт Евгений Морозов, критик и корреспондент портала Ревизор.ру Елена Сафронова, уральский поэт, музыкант и бард Елена Оболикшта, исполнившая потрясающе красивую песню на стихотворение Александра Петрушкина «Вийон».

В заключительной части вечера прозвучали стихи в видеоисполнении Александра Петрушкина. Остаётся только добавить, что у меня как у организатора этого мероприятия есть огромное желание сделать подобные мемориальные вечера хорошей традицией Центрального дома литераторов.

Звери, люди и любовь

О творческом вечере Элины Суховой

(специально для портала Revizor.ru)

17 апреля в Малом зале Центрального дома литераторов прошла презентация первой книги прозы Элины Суховой «Одна большая любовь…». Напомним, что Элина — автор многочисленных публикаций, в том числе, в журнальном зале, секретарь и член приёмной комиссии союза писателей Москвы, действующий член Русского ПЕН-центра. До этого презентации её книги уже проводились в Смоленском государственном университете и в Гжельском университете.

Вечер проходил в тёплой дружеской обстановке, среди присутствующих были друзья и знакомые Элины, в том числе её сын Всеволод — аспирант Смоленского государственного университета. Первое слово было предоставлено составителю и редактору книги Виктории Лебедевой. Она рассказала о некоторых секретах издательского дела и, собственно, о том, как и с чего всё начиналось. А затем зрители получили возможность послушать выборочные рассказы из книги в исполнении самого автора. В основном они были посвящены излюбленной теме Элины — лошадям. Да и не мудрено — ведь вся её жизнь, начиная с 12 лет, прошла на конюшне. Волонтёр, ночной дежурный, конюх, наездник, судья на бегах, коневладелец — все роли без исключения были примерены, освоены на практике.

Представленные на суд зрителя истории носили в основном юмористический характер и, в сочетании с обаянием рассказчицы, создавали тёплую и радужную атмосферу. Но справедливости ради следует сказать, что у книги по большей части грустное, даже трагическое содержание. Здесь не обошлось без трагических потерь и неизбежных разочарований, без горького осознания того факта, что человеческая природа несовершенна, и часто по доброте и отзывчивости люди проигрывают своим братьям меньшим.

В заключительной части вечера нотку грусти добавили рассказы из цикла «Улица Линейная». Вместе с Элиной Суховой зрители совершали путешествие по дворам этой улицы, наблюдая, как вырождается сельский житель и отживает своё деревня.

Своими впечатлениями об услышанном и увиденном поделился в конце мероприятия поэт и журналист Ярослав Пичугин. Закончился вечер небольшой фотосессией. Своеобразным его послевкусием стали размышления о том, почему у такой оптимистки и жизнелюбки, как Элина Сухова, нередко основной, и в поэзии и в прозе, становится тема смерти. Но, возможно, и сама Элина не знает точного ответа. А любителям хорошей современной литературы хочу сказать: обязательно прочитайте её книгу — и, возможно, на одну большую любовь вы станете богаче.

Балтийские волны докатились до литературного сердца России

Репортаж о творческом вечере Петра Старцева

(специально для портала Revizor.ru)

В Москву после долгой, изнурительной зимы наконец-то пришло долгожданное весеннее тепло. А для любящих поэзию жителей столицы это событие стало вдвойне отрадным и долгожданным. 10 апреля балтийский ветер занес в Малый зал Центрального дома литераторов удивительного гостя — калининградского поэта Петра Старцева. Между прочим, финалиста международного фестиваля «Русский Гофман», учреждённого Борисом Бартфельдом и Дмитрием Ворониным.

Свой творческий вечер, проведенный совместно с московским экспериментальным музыкантом и продюсером Максом Золотаревым, Петр назвал так: «Калининградская поэзия в московском звуковом ландшафте». А мне, увидевшей это название на афише, в тот момент подумалось, что подобное определение можно считать новым уникальным жанром в истории творческих вечеров.

Синтез музыки, слов и зрительных образов — то, что всегда с восторгом принимается любой аудиторией. Действительно, происходившее на сцене Малого зала в этот знаменательный день не было похоже на стандартное выступление. Скорее это напоминало театральную постановку, где автор — главный герой — делился со зрителем историей своей многолетней любви к родному городу.

Завораживающая мистическая музыка, волны балтийского моря, которые как будто вот-вот сорвутся с большого экрана в зрительный зал, сменивший их космический видеоряд и мерный, в такт биению волн, голос автора — все это стало для присутствующих настоящим сеансом психотерапии.

Кратковременный отпуск на море, без необходимости покупать билеты, собирать вещи и срываться с рабочего места — о большем подарке нельзя было и мечтать. Калининград, Пиллау, Куршская коса, Зеленоград и многие другие замечательные места упоминались в стихах выступающего и тут же проносились перед нашими глазами, как в калейдоскопе. Кстати, Пиллау — ныне микрорайон имени Александра Космодемьянского — знаковый пригород Калининграда. Пружины Бруно и колючая проволока там не случайны. Космодемьянский (брат Зои) погиб в окрестностях Хайдекруга, недалеко от Метгеттена.

Мотив утрат и войны, неизменно присутствующий в истории Калининграда и Калининградской области, чередовался с более радужной

темой. Например, в стихотворении «Из Пайзе выходили ялы» упоминался южный мыс Светловского городского округа. То место, где сейчас живут судоремонтники, рыбаки и рабочие консервного завода. Упоминались на вечере и Балтийская Коса, ранее называемая Фрише нерунг (по одной из версий, от слова «свежий»), и Калининградский залив, и Вограм, и Камстигаль, и Варникенский лес с его древними языческими рощами, и действующий маяк Брюстерорт, и древний ручей Гаузуп. Ну что тут сказать? Можно только по-хорошему позавидовать краеведческим познаниям Петра Старцева.

А вместе со мной эту увлекательную экскурсию успели посетить некоторые именитые литераторы Москвы: русский прозаик, журналист и публицист Марианна Рейбо, поэты, культуртрегеры, учредители издательства «Синяя гора» Андрей Фамицкий и Клементина Ширшова, руководитель известного литературного объединения «Избранники Муз» Борис Катковский.

Стоит также отметить, что виновника торжества Петра Старцева сопровождала его очаровательная супруга Дарья — вдохновитель и помощник во всех творческих проектах. Сейчас она работает в пиар-отделе Калининградской Централизованной библиотечной сети — так называемой Чеховке. А в прошлом была заместителем директора областного Музея искусств.

В итоге вечер удался на славу. Отдохнувшие, посвежевшие, уверовавшие в то, что весна действительно пришла, а скоро придет и лето, разъезжались по домам гости вечера. А кое-кто даже остался для неформального общения. Потому что хотелось продолжения этой музыки, этих стихов, этого моря, бьющегося уже не только в литературном сердце России, но и в наших сердцах.

Дарю свой голос вам в ответ…

Репортаж о творческом вечере Григория Князева

(специально для портала Revizor.ru)

Недавно со мной произошло маленькое чудо. Да-да, в нашем мире, полном катаклизмов и тяжелых утрат, все еще остается место для чуда. И чудом этим стало знакомство с замечательным поэтом и очень светлым человеком Григорием Князевым. Уроженец Великого Новгорода, автор многочисленных публикаций в толстых литературных журналах, Гриша обладает удивительным даром любить и тонко чувствовать окружающий мир, не терять присутствия духа даже в самых сложных жизненных ситуациях.

19 мая в московской библиотеке имени Лермонтова, благодаря замечательной Ирине Денисовой, состоялся творческий вечер Гриши. Увы, он был организован отчасти и по грустному поводу. В начале нового года скоропостижно ушла из жизни жена поэта Анастасия Князева. И название у мероприятия было соответствующее — «Последнее лето». Кстати, стоит добавить, что именно так будет называться новая книга Григория, которая уже довольно скоро выйдет в свет.

Но, даже несмотря на все грустные обстоятельства, ощущение света и тепла до сих пор не покидает меня, когда я вспоминаю об этом дне.

Вначале была встреча на Ленинградском вокзале — очень теплая и душевная, хотя до этого момента мы не были знакомы с Григорием лично. Потом мы немного погуляли по Москве. А уже в самой библиотеке нас ожидал небольшой сюрприз — слаженная команда телеканала «Культура», благодаря которой мы сможем услышать стихи Григория в формате авторской передачи «Три минуты тишины». Небольшой, но уютный зал лермонтовской библиотеки на пару часов превратился в съёмочную площадку, где всё происходило под прицелом профессиональных камер.

Однако на этом сюрпризы не закончились. Поддержать Гришу и сказать о нем несколько теплых слов пришел звукоархивист, литературный критик и заместитель главного редактора журнала «Новый Мир» Павел Михайлович Крючков. «Стоит ли рассуждать о стихах Князева, если они говорят сами за себя?» — начал он свою речь. Хотя всем зрителям с первого же стихотворения, исполненного виновником торжества, это стало ясно и очевидно.

Открытость и невероятная искренность, доверчивая, почти детская улыбка новгородского поэта моментально растопили сердца всех

присутствующих в зале. Хотелось, чтобы вечер не заканчивался, чтобы автор продолжал радовать нас своими лучезарными стихами.

В завершение своего выступления Григорий показал собравшимся презентацию лучших работ своей покойной жены Анастасии. Здесь были собраны и картины, и фотографии, и вышивка. Вот только отчего-то под самый конец показа произошла маленькая загвоздка — последний слайд с последней работой Насти никак не хотел открываться. Мы было расстроились поначалу, но потом одновременно пришли к одной и той же мысли — значит, это был знак, и автор картины почему-то не захотел ее показать. Возможно, потому, что сейчас ее можно будет увидеть всем постоянным читателям журнала «Ревизор».

После мероприятия гости вечера долго не хотели отпускать поэта. Небольшая фотосессия и неформальное общение добавили еще теплых красок в этот удивительный вечер. А счастливого автора мы проводили до вокзала и с неохотой отпустили домой. Он оставил нам частицу своего сердца, а с собой увез новые прекрасные стихи:

Ох, ночная дорога,
Мне бы ангела в путь,
Мне б забыться немного,
Хоть на часик уснуть.

Вся судьба на ладони:
И смешно, и грешно.
В мире, словно в вагоне,
Тряско, тесно, темно.

Всё никак не улягусь,
Долго странствуя здесь.
То ли боль, то ли радость,
То ли жгучая смесь.

И куда б ни глядело
Моё сердце, над ним
Взгляд — открыт до предела
И предельно раним.

От Бога и до Баха

Репортаж о творческом вечере Ксении Август

(специально для портала Revizor.ru)

Поэзия и музыка — два равновеликих по силе воздействия вида искусства. И когда они объединяются, помноженные на красоту, происходит настоящее чудо. Таким чудом для московского искушенного зрителя стал приезд в столицу уже довольно известного калининградского поэта с удивительным, мягким, теплым и летним именем Ксения Август. Да-да — это не псевдоним, а настоящее, по рождению данное имя, ставшее еще и судьбой, и визитной карточкой автора.

Триумфальное шествие поэтессы началось на Красной площади, где она оказалась в качестве финалиста известной премии «Лицей», удостоившись двух специальных наград — медали «Слова на вес золота» издательского дома «Аргументы и факты» и специального диплома от журнала «Юность». Затем Ксения посетила Пушкиногорье и Псков, где проходил праздник в честь 225-летия А. С. Пушкина, и, закольцевав маршрут поэтических гастролей, вновь оказалась в Москве, в Доме-музее Булгакова, по адресу Большая Садовая, 10.

Красивая, стройная, с глазами цвета балтийской волны, девушка моментально очаровала московскую публику. Как всегда, по традиции, мероприятие открыли хозяин литературного салона Андрей Коровин и его очаровательный со-ведущий кот Бегемот — огромный черный мейнкун, который вальяжно расхаживал между рядами, как бы проверяя, все ли на месте. На протяжении всего вечера зрители, затаив дыхание, слушали мелодичные стихи, идущие от чистого сердца, и классическую музыку, сыгранную на «местном» фортепиано. К слову сказать, состояние инструмента, ставшего простым реквизитом театра, было далеко не идеальным. Но, как выразился Андрей Коровин, «под руками настоящего профессионала даже реквизит на время превращается в лиру». И это истинная правда!

«Виновнице торжества» удалось довольно быстро подчинить себе сопротивляющиеся гармонии звуки, и в маленький уютный зал «ворвались» шедевры Рахманинова, Шопена, Моцарта, Грига, Пьяцоллы и т. д.

Вечер, в котором гармонично сочетались музыка и стихи, был удивительно разнообразным. Вместе с Ксенией выступили также ее друзья-музыканты: Андрей Степаненко, поразивший мое воображение гипнотическим звуком бандонеона, и гитарист и бард Андрей Базовский, написавший прекрасную песню на стихи Ксении Август.

Что касается поэтической составляющей выступления Ксении, то все тексты были поделены на несколько блоков. В итоге проникновенная лирика чередовалась с посвящениями (родным и близким Ксении, ее поэтическим учителям), а где-то к середине вечера зрители даже от души повеселились, слушая душевные и немного юмористические откровения выступающей — матери четырех детей. К слову сказать, двое младших ее детишек, мальчик и девочка, были рождены в год крысы. Этот факт нашел удачное отражение в тексте стихотворения:

И две маленьких крыски,
что всё рвали и грызли,
очень вредные крыски,
да крысячьи бои,
а вокруг были эти
гениальные дети,
и бесшумные дети,
не мои, не мои.

Послушать и поддержать Ксению Август пришли ее поклонники и друзья — главный редактор «Точки зрения», гитарист, мандолинист, вокалист Алексей Караковский, поэт, культуртрегер, один из победителей премии «Лицей» Василий Нацентов, автор песен на стихи Ксении Август Александра Ластоверова, российский литературовед, кандидат филологических наук Лола Звонарёва и многие другие.

Вечер закончился на высокой ноте, и зрители, которые еще долго не хотели расходиться, покинули булгаковский дом, унося в сердцах музыку и тепло — и, безусловно, надежду, что «все будет свет»:

А здесь, от Бога и до Баха нам
не тема — темень непроглядная,
поля непаханы, напаханы
просторы Тютчева и Лядова,

Глубины Верна, Клода пагоды,
урочища степные Галича,
Ах, сколько яблок тут нападало
и вишен было снято давеча!

Ах, сколько нежности оставлено,
(на свет — материи тончайшие)
а под ногами ягод давленных —
моря, миры кровоточащие,

от корки неба и до корочки
земли, зачитанные дочерна,
а Бог всё спит в вишнёвой косточке,
случайно нами же проглоченной.

Предисловие к книге Андрея Яковлева «Следы на песке»

Дорогой читатель!

Если ты сейчас держишь в руках эту книгу, тебе крупно повезло! Ещё не знаешь, почему? Я с радостью тебе это объясню. Хотя бы раз ответь себе честно на один вопрос: часто ли ты отрываешься от повседневной, суетной, мирской беготни и позволяешь себе хотя бы ненадолго превратиться из бегуна в созерцателя?

А эта книга даст тебе такую возможность. Её автор точно знает, что нужно сделать для того, чтобы прикоснуться к Вечности и стать для неё интересным объектом для изучения. Идеальный «рецепт» ты найдёшь уже на первой странице:

Войди в ночное море обнажённо.
Зажги руками звёздочки планктона.
Взгляни вокруг, безмерно поражаясь
слиянью звёзд, воды и пустоты.

Не правда ли, очень просто? И удивительно прекрасно? Умение увидеть прекрасное в простом, словно играючи перейти грань своего земного существования и стать «витком огромного вселенского клубка» — вот то, что отличает истинного поэта от графомана, который упивается не жизнью, а лишь сомнительной музыкой собственных строк.

В стихах Андрея Яковлева — поэта, который скромно прячется под псевдонимом «Белый Ящик», — чувствуется и тютчевская глубина, и пастернаковский разгул стихии, и мудрость великого Омара Хайяма. Я ничуть не преувеличиваю, поскольку знакома с Андреем лично, и каждый раз не устаю благодарить Бога за то, что он подарил мне такую редкую в наши дни и поистине бесценную «роскошь общения».

Андрей в жизни — совершенно такой же, как в своих стихах: мудрый, терпимый, всё понимающий и о многом умалчивающий, как древний Сфинкс. Нужно только научиться читать его и понимать всю важность этих «умалчиваний», за которыми — огромный и безумно интересный мир:

Тот резкий переход — от жизни полуспящей
к проснувшейся уже и рвущейся Весне —
мне удалось поймать, благодаря блестящей
возможности лететь, тогда представившейся мне…
И кратких тех минут мне навсегда хватило

понять: как много ценного в дорожной есть пыли!
И думаю, тогда мне не случайно «подфартило»
так много нового узнать… из физики Земли…

Ну что, мой читатель, ты проснулся? Тебе уже хочется воскликнуть вслед за автором этой книги: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно»? Отлично! Тогда добро пожаловать в новую вселенную, сотканную из миллионов удивительных мгновений, из множества вёсен, зим, любовей, радостей и печалей, без которых немыслима наша жизнь.

Добро пожаловать на маленькую гостеприимную планету со скромным названием «Белый Ящик». Скорее открой его — и это открытие станет одним из самых приятных в твоей жизни.

Предисловие к книге Романа Смирнова «В городе»

История знакомства

Вот уже скоро год пройдёт с того момента, как я случайно и так счастливо забрела в город Романа Смирнова. Забрела — да так и осталась там вечным жителем. И дело не в том, что заблудилась и не могу найти дорогу обратно, — просто не хочется возвращаться. Здесь так хорошо и уютно — здесь практически бесперебойно работает вайфай, ненавязчиво метёт февральский снежок, иногда даже летом… О, а вот и знакомая лавочка! Привет тебе, родная! Как же я люблю сидеть здесь, в звенящем на все лады парке — осеннем, весеннем, зимнем, летнем… И знаю вроде, что есть другие дела, что жизнь мегаполиса такая быстрая, не оставляющая времени на всяческие раздумья… Но встать и уйти просто нет сил, потому что за год всё стало таким родным и до боли моим — близким, сакральным, сокровенным. Хочется стать хранительницей этого мира — маленького только на первый взгляд. Нет, это не просто мирок, в котором маленький человек сидит и курит на лавочке, думая о чём-то своём. Это микро, а может быть, и макрокосм, скрытый портал, кроличья дыра, падая в которую, ты внезапно понимаешь, что обратно дороги нет. Да и нужна ли она? Вот и сейчас я гуляю по знакомым улочкам этого города — там чаще всего тихо и безлюдно, но иногда можно встретить мальчика с футляром. Он никогда не проходит мимо — обязательно замедлит шаг и хи-и-итренько так, с прищуром, поглядит на меня: дескать, ну что, попалась? А я знал, я знал, что тоже в футляр попадёшь… Попалась. Попала в городскую сказку и безнадёжно пропала в ней. Сколько уже о городе, о быте мегаполиса всего писано! Но так поэтизировать и одухотворить его, так насытить «человеческими» деталями и примирить с его существованием самых заядлых антиурбанистов ещё никому не удавалось. И я говорю Роману Смирнову браво и спасибо за то, что он впустил меня в этот мир. Вы боитесь? Напрасно! Впустит и вас — но только после того, как вы впустите его мир, его город в себя. Но что-то я заболталась… Мне уже безумно хочется обратно. Город, который, подобно мировому древу, пустил во мне корни, уже зовёт меня к себе, и я не могу не повиноваться этому зову. Я уже бегу… Если вы со мной, то поторопитесь. Дорога каждая минута!

«Мальчик с футляром»

Мир во всех его проявлениях никогда не стоит на месте — это величина постоянная, но многомерная и развивающаяся; мир «крутится,

вертится, гуглится» и заставляет нас каждодневно меняться вместе с ним. Однако при этом самое важное — осознавать, что вечное начало, связующее все эпохи и цивилизации, никуда не девается. Оно так же живёт среди нас, периодически напоминая о своём существовании.

Эта непреложная истина очень хорошо известна автору книги «В городе» Роману Смирнову. Его поэзия, точнее, его особая вселенная, безграничная, дышащая, непрерывно растущая, открывается читателю не сразу. Да и не каждый читатель способен с первого прочтения угадать то подлинное, настоящее, что скрыто в незатейливых поэтических строках.

Но если вы всё же услышали голос этой вселенной, то в дальнейшем уже не сможете противиться этому зову: она будет говорить с вами на присущем только ей одной языке, она будет приглашать вас к непрерывному диалогу, к новым открытиям и мирам. И ваша жизнь — точнее, то, что вы привыкли под этим подразумевать — возможно, навсегда изменится.

Роман Смирнов — поэт ищущий. А смысл поиска в том, чтобы найти ту самую, единственно верную интонацию, которая станет интересной современному читателю. И не только потому, что в ней он угадывает столь близкие ему реалии жизни, а прежде всего из-за того неизмеримо вечного, значимого, существенного, которое просто умело прячется под привычными личинами.

Поэзия Романа Смирнова — это голос многовековой культуры, говорящий с нами языком современности. В этом огромная заслуга автора, сумевшего создать формулу универсального творчества — совместить современное мифологическое пространство с выдающимися достижениями прошлых эпох.

Школа этого удивительного автора простирается от золотого века, наследия Пушкина и Лермонтова, до современности с её лучшими именами: Бродский, Новиков, Рыжий, Гандлевский, Капович, Зеленцов.

Шальной февральский город,
я тоже — дуралей.
Вечернего кагору
себе и мне налей.

Разве не так же — интимно, недистанционно, доверительно — обращались к своему городу Блок, Мандельштам, Бродский?

Роман Смирнов — поэт обучающийся. Везде, всему и всегда. Всё, что окружает его в современном мире, он с радостью и нетерпением пытливого ума берёт на заметку — ничего и никогда не упускает и всегда открыт миру и своему читателю.

…так выходи из дома. Запоминай детали.
Ты не один такой. Все мы сыны Дедала.

Вот о чём, вступая в полемику с Бродским, говорит нам Роман Смирнов — наблюдатель и мечтатель, реалист и мистик.

И чего только не намешано в его стихах: лёгкая ностальгия о несбыточном, здоровая ирония и самоирония, поэтическое хулиганство… То самое хулиганство свободного использования художественного материала, которое редко кому бывает так подвластно.

Откуда же это сочетание безмерности и меры? Сам Роман утверждает, что «корабль культуры должен быть собран из крепких досок классики, наследия». Может быть, в этом ключ к разгадке?

Опираясь на традиции постмодерна с характерным для него стремлением к созданию игрового пространства художественного произведения, к цитатности, интертекстуальности и многочисленным аллюзиям, Роман Смирнов был, есть и остаётся при этом представителем изящной поэзии, наполненной глубоким духовным содержанием.

А главное его умение, на мой взгляд, заключается в том, что он, вопреки нынешним новомодным традициям, не стал «шаманом», поющим и играющим только для самого себя, обращённым исключительно внутрь себя.

Он с огромным уважением относится к своему читателю, он непрерывно вступает с ним в диалог, как бы приглашает к беседе. Это поэт, который хочет быть услышанным и испытывает постоянную потребность говорить с миром — с городом, с лавочкой в сквере, с проходящей мимо девочкой, с ветром и солнцем. Одним словом, он несёт своё золотое слово в мир, а не эгоистично оставляет его в своих личных закромах. И в этом-то то и заключается дань великой традиции русской поэзии. Автор должен что-то нести в мир — преобразовывать его по законам красоты.

Будьте осторожны с этой книгой — перед вами не просто сухие буквы или фразы. Это живая материя, преобразованная и подаренная людям душа истинного поэта. Она хрупка и ранима, но в то же время она сильна и не боится упасть в бездну, потому что знает заранее: не упадёт и не разобьётся, а взлетит ещё выше — к тем высотам, которые, безусловно, покорятся безграничному обаянию автора.

Мир крутится, вертится, гуглится,
и прячутся в «лайки» эмоции,
но… мальчик идёт по улице.
Мальчик будущий Моцарт.

Он тащит футляр, он топает,
засматриваясь на вывески.
Идёт, повторяя «Во поле…»;
высокие ноты и низкие.

Автор, написавший эти строки, возможно, даже и не догадывается, что написал он их о самом себе. Он и есть — тот самый «мальчик с футляром», который идёт по улице, являя собой ту самую универсальную точку отсчёта, с которой начинается всё по-настоящему важное в жизни человечества.

Он идёт — а значит, земля продолжает вертеться, а вместе с ней вертятся множество галактик и планет, приближающих нас к свету истины.

Предисловие к книге Елены Уваровой «Мирная держава»

Жизнь стремительно меняется, и культура, творчество меняются вместе с ней. Современная литература становится всё более громогласной, экстравагантной и, увы, всё более далёкой от простого читателя. Тем ценнее книга, которую вы сейчас держите в руках. Елена Уварова, её автор, не ставит перед читателем новых вопросов межпланетного масштаба, не ищет оригинальных форм выражения художественной мысли, не тратит время на чистое искусство — она просто делится тем, что её действительно волнует, составляет основу её духовного существования.

В сущности, это простые и необходимые каждому человеческие ценности — любовь, дружба, семейное счастье, память о прошлом. В нынешнем мире, циничном и неблагодарном, душа спасается именно такими тихими истинами. Лирическая героиня Елены Уваровой не мечтает о несбыточном: сказочных принцах, роскошных замках, красивой и безмятежной жизни. Её взгляд чаще всего обращён к реальности — либо ныне текущей, либо уже случившейся. В художественных описаниях нет надуманности, абстрактности — напротив, поэтический мир предельно овеществлён и насыщен конкретными деталями. С кинематографической точностью описаны автором места детства и юности, люди и события прошлого и настоящего. Слог в целом лаконичен, лишён избыточной образности и синтаксической громоздкости. Нередко это ряд назывных предложений, из которых складывается живая, непридуманная история прошлого:

Хрущёвки. Август.
Зреет облако, грозится ливнем за версту.
Луна, как пуговка из войлока, пришита к звёздному холсту.
До одуренья пахнет сливами и дымом сонного костра.
Скрипят качели сиротливые в тени заросшего двора.

При всей простоте и незатейливости возникающей перед глазами читателя картины ощущается главное — исключительно трепетное отношение автора к слову, его стремление к точности, ясности и чистоте высказывания. При этом художественная речь остаётся яркой и метафоричной, иносказательной, но всё же вполне доступной для восприятия. О поэзии Елены Уваровой можно сказать её собственными словами: «слово было выкрашено страхами, сшито из чудесного сукна». И сукно это добротное, прочное, состоящее из культурных волокон

Золотого и Серебряного века. Вообще верность классической литературной традиции — отличительная особенность книги.

Любовь здесь, безусловно, является главной, ключевой темой, обеспечивающей цельность художественного замысла. Следом за Ахматовой, Цветаевой и другими великими предшественницами Уварова позиционирует это чувство как непреходящую человеческую ценность, абсолютную величину, вне которой жизнь перестаёт быть осмысленной и счастливой. Мир делится на две половины: в одной из них, где любовь присутствует, всё, вплоть до мельчайших деталей, наделено особым смыслом; в другой, где любви уже нет, остаётся только боль, пустота и воспоминания об ушедшем счастье:

Мне тесно, если в городе ни зги
(от лампочек незрячих — мало толка).
Не утешай. В словах полно лузги.
Хочу молчать о разном долго-долго.
И память перетряхивать молчком,
с тобой пересекаясь в общей теме.
Хочу гадать, что завтра и потом
случится с нами: этими и теми.

В целом это очень «женская» поэзия — в самом хорошем понимании слова. Мир лирической героини чрезвычайно хрупок, раним, наполнен добротой и милосердием и буквально трещит по швам от любого соприкосновения с ложью, неискренностью, грубостью и равнодушием. Можно сказать, что автор этой книги болен тоской по идеалу и в любовном чувстве пытается достичь того состояния, когда между двумя людьми исчезают всяческие границы и возникает пространство бесконечной гармонии. Цель почти недостижимая, чем отчасти объясняется тот факт, что Уварова нередко пишет стихи от лица мужчины. Эта своеобразная обращённость к своему альтер эго вообще характерна для русской литературы и говорит об универсальности поэтического сознания, выходящего за пределы гендерной принадлежности творца:

Нет, не о том. Я хотел о важном
(если б я мог отвести беду!).
Может, живым я к тебе однажды
в ласковом сне на заре приду…
Помнишь, болтали в саду за чаем?
Я обманул тебя (вот дурак!).
Мне двадцать шесть, а не тридцать в мае.
Знаешь, и я… не простой моряк.

Я глубоко убеждена в том, что книга Елены Уваровой найдёт путь к сердцу читателя, потому что в поэзии нет ничего важнее искренности и открытости. Можно громогласно утверждать возвышенные, но бесполезные идеалы — они придут и уйдут вместе со своей эпохой. А вот мир простого земного счастья, где властвуют дружба, любовь к семье, родителям, детям, никто и никогда не сможет отменить или заменить чем-либо другим. Поэтому добро пожаловать в мир тихих и по-настоящему ценных для каждого истин.

Предисловие к сборнику стихов современных русских поэтов «Отцовский след»

(составитель — Галина Булатова)

«ПОЖИЗНЕННЫЙ СНЕГ»

Если бы этой книги не существовало — её обязательно следовало бы составить и выпустить в свет, чтобы восстановить одну из главных жизненных справедливостей.

Сколько всего написано о матери: и в стихах, и в прозе в её адрес звучат слова благодарности за то, что родила, воспитала, дала дорогу в жизнь. Да, всё так, но роль отца на этом фоне кажется какой-то второстепенной, менее значимой. А между тем без него гармоничной личности из ребёнка не получится — крупица истины и добра высекается из союза двоих.

Вспоминаю своего отца… Никогда не меркнущая улыбка на лице, тёплый взгляд лучистых карих глаз, ямочка на подбородке… Он рано угас, но свет свой во мне оставил навсегда — ровный, глубокий след доброго сердца и пытливого ума. Благодаря Галине Булатовой, составителю книги «Отцовский след» и организатору одноимённого конкурса, у меня есть возможность отдать скромную дань любви и памяти самому, пожалуй, близкому и важному для меня человеку.

В сборнике немало поэтов, хорошо известных широкой читательской аудитории, — Олеся Николаева, Юрий Воротнин, Александр Переверзин, Эдуард Учаров, Вера Кузьмина, Надя Делаланд, Юлия Белохвостова, Светлана Чернышова и другие. Есть и менее известные, только обретающие свой голос, но всех авторов объединяет одно — искренность интонации и щемящая ностальгическая нотка воспоминаний. Многие уже потеряли своих отцов, но сумели творчески воссоздать портрет близкого человека — нередко противоречивый, неоднозначный. Авторы не боятся лишить образ родителя романтического ореола и показать «всё без прикрас»: у Александра Переверзина отец, которого он знает, «вороньего страшится грая, воды боится и огня», для Веры Кузьминой милее всех «настоящий батя», который «всего-то три раза в год заявлялся к мамке», Александр Маркин помнит своего отца «всегда навеселе», а Наталию Прилепо мучает неизбывное чувство вины, рождающее «внутреннего монстра».

Кто-то, как Тамара Гордиенко, Анатолий Ерошкин или Геннадий Зенков, описывает героическое прошлое отца-фронтовика, который «ранен был, но не просил пощады».

Книга при всей разности поэтического материала спаяна единой интонацией — натянутой струной неизбывной нежности и грусти, недореализованной любви и раскаяния от того, что так хотелось бы сделать, но уже слишком поздно…

Неважно, каким при жизни был твой отец — трезвым или пьяным, постоянным членом семьи или временно приходящим знакомым, героем или простым обывателем. В любом случае он не становится менее близким, и ты — его росток от ростка, кровь от крови, жизнь от жизни — нуждаешься в нём ничуть не меньше. Время сотрёт всё ненужное, наносное и оставит светлый, ничем не замутнённый образ, который будет «болеть» в тебе всегда. Тот, благодаря кому ты появился на свет, не может быть плохим, и поэтому не зря жил на этой земле. Отец, растаявший «дымкой», обязательно «вернётся светом», проявившись в своих детях добрыми словами и делами.

Что же остаётся нам, носителям родовой памяти? Нести в себе «пожизненный снег» воспоминаний и переплавлять его в поэзию — одну из немногих возможных форм бессмертия…

Жизнь на слова перевести

Предисловие к книге переводов Галины Булатовой «На своём языке»

Хороший переводчик — это мост между берегами двух культур. Его труд бесценен, а задача невероятно сложна: донести до читателя слово творца, написанное «на своём языке», и не расплескать при этом драгоценные капли смысла, не нарушить художественный замысел.

Книга Галины Булатовой — настоящий и редкий подарок: как для неравнодушного к языку и культуре читателя, которому предстоит открыть для себя мир современной татарской поэзии, так и для самих авторов, получивших шанс быть услышанными за пределами своей родины. Составителем этой своеобразной антологии проделан титанический труд: в неё вошло около 400 стихотворений 11 современных татарских поэтов, как ныне живущих, так и ушедших в мир иной относительно недавно — за последние пять лет.

Все поэты по-своему уникальны, и умелый труд переводчика, подошедшего к каждому тексту очень бережно и деликатно, позволяет увидеть наиболее интересные грани их творчества. И всё же есть нечто объединяющее авторов книги: это простота и доступность, отсутствие новомодной вычурности и тяготение к темам, понятным абсолютно на любом языке: любовь, дружба, верность писательскому долгу и преданность отчизне, жизнь и смерть, общение с Богом. Разговор «от сердца к сердцу» при отсутствии всяческих посредников, будь то завуалированное лирическое «я» или интертекст — именно то, что сейчас ценнее всего остального. Только таким способом можно достучаться до сердца читателя. Вот мы открываем книгу — и с первых же страниц попадаем под обаяние чистого, незамутнённого слова, простой и доверительной интонации человека, живущего по совести, искреннего и честного. Таков Нур Ахмадиев, не так давно ушедший от нас татарский поэт, прозаик и журналист:

Что нам дороже любых щедрот?
Родина это и наш народ,
Вкус материнского молока,
Песни родимого языка.
<…>
Славен могуществом человек,
Только и он перед миром мал —
Будет бродягой влачить свой век,
Если он родину потерял.

Такие бесхитростные и даже как будто будничные слова — о каждодневном и очевидном. Но душа почему-то сжимается от них, потому что главное оружие поэта — искренность. А ещё бескорыстие и чистота помыслов. О безвозмездном служении своему делу пишет, например, Лена Шагирзян — к сожалению, тоже уже покинувшая этот мир. Для неё, хранящей память о Золотом веке русской литературы, о Пушкине и Ахматовой, нет никакого сомнения в том, что только поэт способен «зажечь» слово, поскольку сам — вечно горящая свеча, в свете которой можно увидеть истину:

Порою слово тоже дремлет
И жизнь в нём теплится едва.
Но лишь поэт раскрутит землю,
Как зажигаются слова.
<…>
То слово, бьющее до дрожи,
Из горьких слёз сотворено…
Простое слово тем дороже,
Чем справедливее оно…

В числе важнейших тем, безусловно, любовь — трепетная и яркая, взаимная и безответная, настоящая и ушедшая, но всегда возвышающая, преображающая душу.

… Небо с землёй сливаются воедино,
Белый-пребелый мир в ощущеньях дан.
Если меня сегодня ты не услышишь,
Значит, мою любовь поглотил буран.

Ты без неё озябнешь, осиротеешь,
И вот тогда-то вспомнишь ты обо мне.
Может, однажды вьюга тебя согреет,
Нарисовав цветы на твоём окне…

(Ильсияр Иксанова. Буран)

…Плыви, не стесняясь,
в мечтаньях моих,
К тебе прикоснуться вовек не посмею я!
Лишь мимо пройду,
незаметен и тих,
И выпущу счастье моё онемелое
Туда, где теряется

боль бытия,
Туда, где стираются всякие линии…

Останься на озере, лебедь моя,
Покуда не высохнут белые лилии!

(Рифат Салах. Светлая мечта)

Но есть и ещё одно — пожалуй, самое главное — свойство, присущее всем авторам этой книги переводов. Чувство подлинного патриотизма и глубокой связи со своими национальными корнями. О чём бы ни писал поэт, какую бы тему ни затрагивал в своём творчестве — он всегда говорит с нами не только своим голосом, но и голосом своего народа, чьи вековые традиции не должны прерваться. Практически каждый автор упоминает в своих стихах имя Тукая. Габдулла Тукай — поэт, для татарского народа имеющий такую же значимость, какую для нас имеет А. С. Пушкин. Он — эталон поэтической речи и образец высочайшего духовного служения своему делу:

Ты выберешь Толстого в кумиры,
И к Пушкину — захочешь — шагай.
А для меня средь избранных мира
Нет выше, чем великий Тукай.

Не ради красноречья благого
Я говорю, дожив до седин:
Великих на земле очень много,
Но ближе всех Тукай — он один.

(Лябиб Лерон. Я вышел из бешмета Тукая)

Жив, народом воспетый,
Гениальный Тукай.
Где разгадка секрета,
В чём душевность поэта?
Да, наверное, в том,
Что писал эти строки
Соловьиным пером.

(Роберт Миннуллин. Перо поэзии)

Наряду с этим именем звучат и другие — и не только о поэтах речь, но и о представителях разнообразных родов искусства. Муса Джалиль, Хасан Туфан, Зуфар Гимаев (художник), Баки Урманче (художник

и скульптор), Ильгам Шакиров (певец), Салих Сайдашев (композитор) — многие выдающиеся деятели культуры Татарстана часто появляются на страницах книги. Просто каждый представленный поэт наделён исторической памятью. Он живёт не только настоящим, но и прошлым, которое есть история его страны, его дедов и прадедов:

Слушаю мелодии Сайдаша,
И душа уносится в полёт.
В целом свете нет мелодий краше,
Потому их любит мой народ.

Спросите, а где душа народа,
Отвечаю, в музыке его.
Я люблю сайдашевские ноты,
В них — самой природы естество.

(Ленар Шаех. Слушая Сайдаша)

Вечный свидетель наших с тобой бесед,
Строчек Такташа преданный поводырь,
Дождь уносил былого печальный след,
Вот и теперь смывал он твои следы.

(Рузаль Мухаметшин. Лишь на мгновение)

Достоинством книги является то, что на фоне общей многоголосицы здесь всегда отчётливо слышен один голос — автора-переводчика.

В послесловии к книге Лябиба Лярона «И ты люби меня» Галина Булатова пишет: «Переводчик всегда стоит перед дилеммой: что предпочесть — близость к подлиннику или художественную выразительность. <…> Хороший перевод воспринимается как органичное самостоятельное произведение, соперничающее по силе с оригиналом». Галине удалось доказать свои слова на деле. Сохраняя самобытность интонации и художественного мировосприятия каждого поэта, она сумела «перевести на слова» не только чужую жизнь, но и свою собственную. Она сама — и переводчик, и творец, имя которого непременно сохранится в русской и татарской культуре.

В полшаге от неба

Предисловие к сборнику стихов Михаила Серебринского «Жёлтый квартал»

Читая книгу Михаила Серебринского, я испытала двойственное ощущение. С одной стороны, было чёткое понимание того, что передо мной уже вполне зрелый, сформировавшийся автор со своим уникальным взглядом на мир, с другой — на каком-то интуитивном уровне чувствовалась молодая, даже совсем юная, энергетика этой поэзии. Предчувствия оказались небезосновательными — автор книги оказался недавним студентом, романтиком и мечтателем. По этому мечтательно-романтическому настрою и определялся во многом его истинный возраст.

И это хорошо, как мне кажется. Хотя бы потому, что в каждой написанной строке присутствуют искренность и неподдельность лирического переживания — качества, исключительно важные для настоящей поэзии. Сборник Михаила производит, помимо всего прочего, удивительно цельное впечатление. Его следует оценивать не на уровне отдельных текстов, а в контексте общего художественного замысла. В самих названиях четырёх разделов («Пролог, Стрельна и проч.», «Жёлтый квартал», «Post.scriptum. Окрестности», «Переводы») заложена эта цельность и определённая логика авторской мысли, стремящейся от конкретного к абстрактному, от частного, индивидуального, к универсальному, общечеловеческому. Вся книга — история лирического героя, пребывающего в состоянии непрерывного поиска. Себя, смысла жизни и, конечно же, любви. Любовь — главный герой этой истории. Практически в каждом стихотворении присутствуют двое — Он и Она. И ещё кто-то незримый третий — возможно, ангел-хранитель, возможно, Бог, незримо наблюдающий со своих высот за жизнью людей. А возможно, и сам лирический герой, в своём универсальном, внеземном существовании:

Кто-то третий бродил, кто-то третий
За тобой и за мною весь год.
Эти листья и дождики эти
Запуская и наоборот —
<…>
Это он уходил, не прощаясь,
И стихи эти он сочинил.
Если я не был рядом, ручаюсь,
(Где-то рядом с тобою) — он был.

В любом случае, отношения с миром выстраиваются по горизонтали и по вертикали, что в целом характерно для романтического мировоззрения. О нём же свидетельствует и ярко выраженная двойственность авторского мышления. Художественное пространство его стихов может быть предельно конкретным и в высшей степени абстрактным, оно может выражать себя на уровне неприглядных бытовых зарисовок и масштабных общекультурных обобщений. Взять хотя бы самый первый текст, открывающий книгу. Здесь всё начинается со скучной деревенской картины, типичной, лишённой индивидуальности:

Чуть лиловато и чуть синевато,
А в лобовом — как всегда:
Сельская местность, по сорок два вата
Лампочки и провода.

Старый таксист открывает окошко,
Сплёвывает в кювет.
Лена в запачканных чёрных сапожках
Дремлет в пути на литвед.

Но что мы видим в самом конце? Нечто совсем иное, выводящее за пределы традиционного, общедоступного, к границам непостижимого, связанного с универсальными, бессмертными смыслами:

Чудится, будто в дощатом приходе
Справа (ты видишь?) сейчас
Ангел со свечкой к иконам подходит,
Просит смиренно за нас
<…>
Только гудки в отдалённой однушке,
В таксомоторе гудки,
И вся страна, и весь Бог на прослушке:
Звёзды, столбы, огоньки.

Пошлость и обыденность жизни с её непреложными законами старения у автора удивительным образом уживаются с мечтой. В этом смысле Михаил Серебринский — философ и диалектик. Ему чужд юношеский максимализм, зато свойственно стремление воспринимать мир без «трагической пошлости», в единстве плохого и хорошего, и с неизменным ощущением «сопричастности» чему-то высшему — тому, что и делает нашу жизнь по-настоящему ценной и осмысленной. Ведь даже если любовь — это «только фотография на память», её опыт уникален

и неповторим, и позволяет сохранить естественное равновесие добра и зла.

История любви лирического героя автора в каком-то смысле универсальна. Она начинается в Стрельне — конкретном посёлке Петродворцового района города Санкт-Петербурга, проходит через Жёлтый квартал, ставший названием раздела и книги в целом, и устремляется в неизведанные культурные дали, где царствуют вечные законы, открытые классиками мировой поэзии — Петраркой, Луи Арагоном, Данте Алигьери.

А ближе к концу книги, в цикле стихотворений «К Лу» всё заканчивается неизменным торжеством любви, преодолевающей смерть, страдания, войны и разлуки:

Вернусь — упаду после трудной дороги
К тебе в золотые мимозные ноги.
Солдат должен знать, что любые пути
Кончаются светом, теплом во плоти.

Хочется искренне верить в то, что все авторские пути, и уже пройденные, и те, которые только предстоит пройти, неизменно связаны со светом, способным рассеять любую тьму. А также хочется пожелать лирическому герою Михаила, находящемуся, по его собственному определению, «в полшаге от неба», однажды дотянуться до него руками, ощутить всю его безграничность и красоту. Уверена, однажды это обязательно произойдёт.

Путешествие forever

Предисловие к книге Антона Боровикова «Череда многоточий: итог за 5 лет»

Если вы держите в руках эту книгу — вы настоящий везунчик, поскольку имеете дело с уникальным жанром интеллектуального травелога. Да, именно так хочется назвать сборник рецензий, эссе и рассказов Антона Боровикова — человека, овладевшего целым рядом творческих профессий, разносторонне эрудированного, наделённого способностью тонко чувствовать, мыслить, наблюдать и подмечать детали. Опыт работы радиоведущим, актёром, блогером позволил автору создать очень современную, актуальную для наших дней книгу, которая в то же время обращает нас к опыту испанской барочной литературы. В частности, вспоминается роман Франсиско де Кеведо «Обо всём и ещё о многом другом» — первый в своём роде роман, созданный на стыке разных жанров и демонстрирующий разносторонние познания «многосведущего во всех предметах» рассказчика.

Вот и Антон Боровиков, испытывающий интерес к разным сферам человеческой жизни, стал настоящей находкой для ленивого, избалованного дистантом читателя, который теперь может свободно путешествовать «по культуре», не покидая любимого дивана. Разделы книги удовлетворят потребности самого искушённого меломана, читателя, зрителя и даже историка. При всей жанровой разнородности текстов, их объединяет общая черта — краткость и ёмкость изложения. Художественно скупо, деловито, но со знанием дела автор приобщает нас к таинству своих вкусовых предпочтений в области литературы, киноискусства, музыки. Если речь идёт о прочитанной книге, то информация о ней подаётся в форме анонса, где лаконичность описания не умаляет достоинства прочитанного, а только подогревает наше желание поскорее найти, взять в руки, пролистать очередную авторскую находку. Важно, что Боровиков, будучи блогером, не остаётся в границах жанра, а перерабатывает полученный опыт в нечто большее, необходимое для полноценного художественного творчества. Этому способствует и строгая избирательность в выборе материала. «Я, как правило, никогда не ориентируюсь на массовое мнение в выборе книг. Более того, надпись на обложке „Мировой бестселлер“ или фразы вроде „Да ты что, сейчас это все читают, об этом все блогеры говорят“ как-то сразу отпугивают», — признаётся автор. То же самое можно сказать и о выборе им кинофильмов, музыкальных композиций, в целом любых предметов для обсуждения. Так что у книги, помимо всего прочего, есть и очевидная

практическая ценность — она формирует вкус к лучшему, отбивая охоту «глотать всё подряд», без разбора.

Особенно хочется отметить раздел, посвящённый истории страны в вещах. Современный Андерсен, Боровиков с большим трепетом и нежностью относится к окружающим его в повседневности предметам быта, одухотворяет их, наделяет способностью богатой внутренней жизни в единстве со своими хозяевами. Старая лакированная дверь, советская радиола, настенные часы и даже простой тулуп — всё это фрагменты уходящей в прошлое жизни, истории целого народа или конкретного человека. Ностальгически щемящая нотка присутствует и в рассказах Боровикова, но о них хочется сказать отдельно. Книга совершенно не случайно заканчивается именно рассказами и коротенькими эссе — только так можно проследить за тем, как писательский опыт Антона постепенно вырастает из опыта читателя и зрителя. Вообще чувствуется, что для автора опыт проживания творчества «по ту и другую сторону» более чем знаком. Он прекрасно осознаёт, что искусство — это всегда диалог творца и оценщика его творений, их совместное, хотя и разное, существование в границах созданной реальности.

Почти все рассказы Боровикова предваряются отрывками из песен любимых музыкантов — отсюда проистекают и сами сюжеты, не вполне обычные, насыщенные экзотическими деталями, мистикой и каким-то тотальным осознанием трагизма бытия, не допускающего хэппи-эндов. По словам самого автора, счастливые концовки «как правило, всегда искусственны и притянуты за уши». Действительно, прочитав определённое количество текстов, в которых происходят диалоги между представителями «тёмного» и «светлого» воинства, где ангелы плачут от собственной беспомощности, а главные герои погибают насильственной смертью, понимаешь, что излюбленный авторский жанр — это триллер. Отсюда проистекают и мистицизм, и тяга к экзотическим местам, чужим городам и странам, опасностям и приключениям. Но удивительно, что вся эта экзотика, местами надуманная, неотделима от повседневной рутины и даже порождена ей — как противодействие всему серому и одноообразному.

Персонажи рассказов Боровикова — представители самых разных социальных слоёв: это и бизнесмены, и простые рабочие, и опустившиеся на самое дно маргиналы — наркоманы, наёмные киллеры, гастарбайтеры, бомжи. Но всех этих людей объединяет жажда поиска идеала — в любви, самоопределении, поиске смысла жизни. Нередко герои оказываются в одном шаге от чего-то значимого, способного раз и навсегда изменить их судьбу, но автор не даёт им ни единого шанса на счастливую развязку, не особо веря в возможность таковой, пытаясь

быть по-своему честным с читателем. Поэтому одинокому мужчине счастье может улыбнуться лишь на очень короткий срок, поднявшемуся «из грязи в князи» вчерашнему бомжу придётся снова окунуться в грязь, а безнадёжно влюблённому в прекрасную блогершу романтику Лёхе уготовано погибнуть на той самой лестнице у кафедрального собора, где он рассчитывал встретиться со своей судьбой: «Он улыбался — почему-то думал, что именно сегодня эта встреча произойдет. Салех все сделал очень быстро, уж горло перерезать он умел, Лёха даже не успел ничего понять, и улыбка так и осталась на лице. Бумажку и фотографию, которая была в кармане, Салех бросил тут же — ничего ценного, каракули какие-то русские…

„Ирина, здравствуйте, меня зовут Алексей. Даже не знаю, с чего начать. Вы наверняка удивлены нашей встрече, я просто не знал, где еще в мире можно вас найти, только на этой лестнице. Прочитайте, пожалуйста, не рвите его сразу. Ирина, я люблю вас…“».

Просто «в небо все билеты проданы», счастье безнадёжно упущено, и единственно возможной остаётся только дорога в ад. Но почему же тогда, вопреки ожиданию, книга оставляет приятное послевкусие и призрачный отблеск надежды на лучшее? Видимо, дело в самом авторе — мечтателе и фантазёре, умнице и эрудите, плывущем по реке литературы на волнах музыки Ника Кейва, особенно его любимого альбома Murder Ballads? Герои погибают, планы и мечты рушатся, но путешествие в страну удивительных открытий — увлекательное путешествие по мировой культуре — не закончится никогда. А «проводник» в этот мир настолько заразил нас жаждой непрерывного познания мира, что хочется только крикнуть «дальше, дальше!» и помчаться вслед за новой, пусть даже и немного грустной, историей.

Поэзии одна строка…

Предисловие к книге Нины Баландиной «Июльские стрекозы»

Читая стихи Нины Баландиной, я лишний раз убеждаюсь в том, что человек не так уж и зависим от природы и неумолимого времени. На самом деле, эти силы управляют нами только отчасти, и каждый волен решать, в какую пору ему жить и какой именно сезон для него более предпочтителен.

О чём бы Нина ни писала, к какой бы теме ни обращалась, пусть даже самой бытовой и повседневной, — ей всегда удаётся невозможное, существующее вопреки всем природным законам. Даже суровые зимы и тяжкие испытания становятся для лирической героини её стихов только внешней декорацией, за которой — бесконечность летнего рассвета и «вечность крыла». Книга «Июльские стрекозы» именно об этом.

Вызов брошен уже в самом начале — когда, вступая в полемику с Крыловым и его рассудительным героем Муравьём, Нина Баландина оправдывает «легкомысленную» стрекозу, предпочитающую думать о лете, а не о зиме. В подобной философии, если верить стихотворению, заключается высшая мудрость жизни. *«Жить здесь и сейчас, а не в призрачном завтра, радоваться и веселиться без оглядки на грядущие испытания»* — только в этом залог подлинного счастья:

Не стоит откладывать радость, поскольку вот там — впереди —
Не ведомо, сколько осталось тех песен, что тают в груди.
<…>
Пропляшем без страха и фальши и радугой вышьем стихи,
А дальше… Кто знает, что дальше, — какие найдутся грехи.

Перечитываю эти строки и понимаю, что буду возвращаться к ним снова и снова — пока они не станут и моей выстраданной, подлинной правдой. Почему выстраданной? Да потому что так просто подобные лёгкость и жизнелюбие никому не даются. Они обретаются ценой прожитых лет и глубиной испытанных чувств. Когда я задаюсь вопросом, откуда Нина черпает неиссякаемую жизненную и творческую энергию, ответ всегда приходит сам собой. Всё дело в умении доверяться своей судьбе, следовать её зову интуитивно, а не рассудочно. Если любить — то без оглядки, если радоваться — то на полную катушку, если грустить и сомневаться — то недолго и только с перспективой извлечь для себя какой-то полезный урок. Говоря иными словами, всё должно

быть по-настоящему, от души. И в этой, новой, книге всё именно так. До неё были «Поплавки стихов» — сборник, выпущенный по итогам национальной литературной премии «Дебют», и книга «Когда цветут клёны», вобравшая в себя поэтический опыт почти сорока лет. Уже хорошо зная творчество Нины, могу сказать с полной уверенностью, что автор постоянно растёт, покоряет новые вершины и, что самое ценное, старается быть предельно честным со своим читателем. То, что разговор «от сердца к сердцу» в нынешнюю эпоху постмодерна уже не в моде, как мне кажется, не соответствует истине. Напротив, сейчас хочется всё больше именно такого разговора — залога авторского доверия.

«Июльские стрекозы» — очередная исповедь, рассказ о прошлом и настоящем. И в этом настоящем всё слышнее становится дыхание эпохи, всё ощутимее тревожные нотки, порождённые болью за будущее России. Потому что автор — истинный патриот, в том самом высоком смысле, который многим сейчас уже недоступен. Истинного патриота всегда волнует вопрос сохранения национальной и культурной самобытности страны, способной занять достойное место среди прочих стран. Особенно важно не допустить разрухи после войн и катаклизмов:

Кто будет здесь, когда война умолкнет,
Всё наизнанку вывернув… где корни —
Плацдарм беды, корявый жгучий наст,
Что, с каждым годом проникая глубже,
Травил всё то, что называлось души…
Спасавшие наемников не раз.

Любовь к Отчизне и малой родине — один из сквозных образов-мотивов в поэзии Нины Баландиной. А как же было отрадно найти в новой книге знакомый образ Птицы, неизменно сопровождающий автора в его жизни и творчестве, свидетельствующий о том, что лирическая героиня с годами не утратила ни своей крылатости, ни своего высшего предназначения. А ведь *«ей казалось, что птицы — это совсем не ее, / Неуловимое нечто вне времени и пространства…»*.

Но всей душой понимаешь, что её, её абсолютно! Поэтом найдена та самая точка равновесия между творческим порывом и земным существованием, которая позволяет достичь абсолютной гармонии и счастья. Даже композиционно книга выстроена так, что поэтические зарисовки сменяются прозаическими миниатюрами. Читая их, понимаешь, что не совсем это и проза, а некий промежуточный жанр, придуманный создателем книги для того, чтобы показать читателю возвышенность земного, скрытую красоту мира. Подобно хайдзину, Нина Баландина

идёт по дороге жизни, пристально вглядываясь в каждую деталь, чтобы потом сделать её предметом художественного изображения. Эти краткие «заметки на полях», зафиксированные моменты быта, приобретающие статус бытия, кажутся мне особой поэзией, прекрасной авторской находкой:

— Ты будешь! Даже если пройдут еще года и забудутся-затеряются в оскудевшей памяти наши жизни. Ты будешь! Потому что, если этого не случится, мы все окажемся ничевоками без роду и племени. Ты — мое время, моя земля, моя семья. И ты существуешь, ты есть без всякого «если».

Ну разве же это проза? Конечно, поэзия!

«*…И пусть одна строка — не больше! — вместилище моей души…*», — с привычной скромностью говорит Нина о своём творчестве. Но уверяю вас — этих строк в книге гораздо больше. И даже если бы это была всего одна строка — всё оправдано и всё не зря, если это строка поэзии.

Если к вам в руки всё же попала эта книга — читайте её пристально. И когда прочтёте по-настоящему — из ваших рук выпорхнут июльские стрекозы. Они всегда жили в глубине вашей души и ждали своего часа, чтобы открыть вам простой секрет: «*все времена года и все сезоны живут внутри нас*».

И наше лето тоже всегда с нами.

Улыбка печального клоуна

Предисловие к книге Алексея Кузнецова

С Алексеем Кузнецовым, автором этой книги, мы знакомы уже давно. Нас связывают не только годы дружбы, но и отчасти совпавшая творческая судьба. Мы вместе начинали непростой путь в литературе, пробовали свои силы в различных конкурсах, одерживали победы и терпели фиаско. Но из любой ситуации старались выходить достойно.

Вот и сейчас, перечитывая рассказы и стихи Алексея, я поймала себя на мысли, что время — понятие весьма условное. Мне пришлось заново пережить одно из ярких и увлекательных поэтических путешествий под названием «Межпортальный командный конкурс». Лет семь тому назад, на известном сайте «Литсеть», мы участвовали в этом проекте вместе с Алексеем: он в качестве игрока, а я — в качестве капитана команды. К слову сказать, некоторые стихи, вошедшие в книгу, родились именно там. Они приветствовали меня, как старые знакомые, и предложили совершить небольшую экскурсию «по памятным местам». И вот уже выстраиваются в ряд, с определённой хронологической оговоркой, плоды творческой фантазии моего собрата по перу. Причина их появления — непростые задания, которые «суровые, но справедливые» организаторы давали на разных этапах конкурса. Чего только стоит знаменитая сопелка Винни-Пуха, которая и спустя годы способна «улыбнуть» и поднять настроение:

Плывёт в окошке неба месиво,
Течёт осенняя депрессия.
Белиберда.
Пружины тужатся кроватные,
Глаза пустые, мысли ватные.
Всё ерунда…

Как будто и не было прожитых лет, как будто ещё впереди новые успехи и новые неудачи — всё как тогда, и ощущения при чтении стихов вроде такие же… С той только оговоркой, что ранее невидимая грустинка, тщательно скрывающаяся за внешней юмористической бравадой, неожиданно стала очевидной — эдакая фирменная нотка грусти от Алексея Кузнецова.

Откуда она взялась? Да от самой жизни, которая далеко не всегда только праздник, а чаще совсем наоборот — повод для размышлений. Вот, например, картина абсолютной семейной идиллии, тёплая и домашняя — и даже хочется оказаться внутри этого уютного, доброго стихотворения:

В кастрюле булькает борщок.
И сыт, а хочется ещё —
Зимой бывает.
А снег на город налетел,
В окне бродячая метель
Скулит и лает.

Ну разве не счастливец автор этого стихотворения? Но если бы всё было так просто… Могут ли быть абсолютно счастливы творческие люди, которым для полного благополучия всё время чего-то не хватает? Думается, вряд ли… Поэтому то и дело, как тучка, набегает непрошеная ностальгия — не о том, что прошло, а о том, чего не случилось, хотя могло бы. О себе, неудавшемся влюблённом, несбывшемся романтике, предпочитающем «грезить в комнате перед окном». Эта неприглядная правда заурядной жизни обывателя, которая зудит в сердце точно «шершень настоящий», становится и поэтической правдой Алексей Кузнецова. Совсем не обывательские у него мечты, хотя жизнь и берёт своё:

Выпить хочется, однако — нету мочи,
Серым днём неймётся в жизнь добавить перца.
Только шершень там сидит. Он, между прочим,
Так себе, но вдруг как цапнет прямо в сердце…

Однако в настоящую книгу вошли не только стихи, но и проза Алексея. Это короткие фантастические рассказы, которые почему-то очень хочется назвать антиутопией. Здесь краски ещё больше сгущаются, и за внешним абсурдным антуражем проступает нечто совсем иное, пугающее и тревожащее. Врачи-экспериментаторы с других планет, далёкие атланты и гости из будущего… Казалось бы, такие разные истории и герои. Но почему-то на ум всегда приходят мысли только о землянах. И правда, где ещё, как не на планете Земля, количество людей, одержимых сочинительством, перевалило за все мыслимые нормы? А кто, как не мы, стали косвенными или даже прямыми виновниками того факта, что желание «напакостить ближнему» оказалось сильнее потребности «замечать великое», а «нечто» и «ничто», при всей их глубокой разнице, полностью отождествились?

«*Мельчает человек, мельчает*», — как будто слышим мы вздох автора. И антиутопическая картина грядущего вырастает сама собой, во всей своей ужасающей неприглядности. Да и не грядущее это вовсе, а самое настоящее «*настоящее*»: в котором люди заслужили «*угловатое квадратное солнце*», смешные побрякушки, бывшие когда-то дорогими воспоминаниями, мир, состоящий из одних агентов. Вершиной этого

апокалипсиса становится рассказ «Исцеление». Идея о том, что люди превращаются в зомби, становятся ходячими мертвецами, совсем не нова, но экзистенциальный ужас охватывает, когда читаешь о том, как «*в больницы стали приходить люди без температуры и пульса, своими ногами*». Стоит ли жить в мире, где смерть означает исцеление?

И всё же меньше всего мне бы хотелось сейчас отпугнуть читателя. Напротив, есть искреннее желание пробудить его интерес к этой книге, где подлинного, настоящего гораздо больше, чем фантастического.

Прочитайте эту книгу, и если вдруг в каком-то из персонажей вы случайно узнаете себя — не расстраивайтесь, а улыбнитесь вместе с автором. И тогда вы сможете понять, что такое улыбка печального клоуна, обречённого смеяться там, где ему совсем не смешно:

Конечен ход любых событий.
Совместный выдержав маршрут,
В реальный мир вернётся зритель,
В курилку клоуны пойдут.

Терпя удар, давая сдачи,
Кружа забот веретено,
Мы тут ликуем или плачем,
А им смешно, а им смешно.

Тридевятый Рим

Предисловие к книге Евгения Овсянникова

Если бы меня попросили описать поэзию Евгения Овсянникова в терминах другого вида искусства, то скорее всего я представила бы себе какой-нибудь суперблокбастер или фантастический сериал наподобие «Звездных войн». Здесь есть герой — отважный джедай, рыцарь без страха и упрека. Он пребывает в непрерывном движении, проходит множество локаций, неизменно попадая в разные передряги — по закону жанра. Вот пройдена застава — «пять постов». Вот, минуя Никогдабрь, Навсегдад и Остров Необитаем, персонаж успешно проходит испытание в виде кубиков *«тщетных слав, жатв, битв»*. Вот он — снайпер, находящийся сам под прицелом одичалого времени, а вот он — мифический персонаж, странник, устремленный к Ордену Вечной Мечты, далекой Итаке, неведомым созвездиям.

Не правда ли, находка для Голливуда? Да и читатель (он же зритель) увлечен и очарован. Но это только если не подключать внутреннее зрение и не заглядывать за пределы внешнего антуража. Все ли так благополучно в этом фэнтезийном мире? Чтобы мы не были ослеплены грандиозностью внешних эффектов и масштабностью замысла, на помощь приходит «Голос за кадром». Это голос самого автора, направляющего нас на путь истинный. Вначале кажется, что мы слышим доброго сказочника, приглашающего читателя в увлекательное путешествие:

Из емелина кафтана,
василисина ларца
(где приляжем — там нирвана,
где проедем — улица) —

время сказочки таскает,
что каштаны из огня.
Про тебя одна такая,
а другая — про меня.

Соблазнившись доверительной интонацией присказки, мы смело собираемся в путь и по пути делаем множество неожиданных открытий. Главное же из них заключается в том, что блокбастер — только видимость. За ним стоит антиутопия, в которой вечные сюжеты получают новое развитие. Барбизонцы эпохи позднего неолита — всего лишь завсегдатаи местного бара «Бизон», мистическая Ариадна — спасительница Тесея — теряет нить, и герою уже не выбраться из лабиринта. Его

удел — тонуть *«в вязкой глубине»* без права быть услышанным. Золотое руно перестает быть священной реликвией — им набивают бамбук для курения, а сам хозяин бывшей святыни *«Грубинину предпочитает Рильке и не слишком верит в Межстрочных Букв».*

Вот и весь сказ!

«Жизни броуновская суета» постепенно одерживает верх над любыми иллюзиями, как это ни печально. Да и сам автор — никакой не супергерой, а самый настоящий романтик и лирик. Впрочем, это не мешает ему искусно пользоваться постмодернистскими приемами. Ведь именно постмодерну свойственны пессимистическая интонация и мысль о том, что цивилизация убьет человечество. Языковое пространство художественного текста тоже вполне отвечает духу времени. Здесь и причудливая игра слов *(«едва е четыре»),* и характерная для новой поэзии интертекстуальность, и неологизмы. Блок, Мандельштам и прочие классики русской литературы искусно запрятаны в переосмысленные и переформулированные цитаты: *«и по кривой пройдя меж трезвыми», «и давай, расчехляй пулемет, Аксинья».* А вот и вовсе вытанцовывается из глубин славянской письменности некий новоявленный летописец Нестор и повествует о том, что *«всякая небодь, некусь и нехокусь расплодилась по берегам речи письменной, устной…».*

Но, даже несмотря на то, что, вопреки желанию автора, нам все чаще *«приходится быть людями, а не людьми»,* его герой не сдается и верит в свое высшее предназначение:

У снов и у покемонов одни ловцы,
Ловитва — блеф, сафари на сладкий сон.
Я буду жить, как учили творцы-отцы:
«Не падай духом. Не пойман — не покемон».

Он — «робинзон модерна», чей призрачный позывной летит *«в такую даль, куда не плавал Ной»*, к далекому тридевятому Риму, чьи очертания все еще видны и зовут автора из глубин его детства и юности:

А если время — всё-таки река,
И в нём свои есть заводи и броды,
Стремнины, водопады, там, где годы
Под бой часов сливаются в века?

Тогда тайм-аут, тихий островок,
Огонь костра, уютная полянка,
Шалаш-палатка, милая времянка,
И отдых без забот и без тревог.

Наутро время — капельки росы:
Секунды не слились ещё в часы.
Но лодка ждёт, отчалим до обеда.

Идём на стрежень, правим на мейнстрим
И снова строим тридевятый Рим.
А на воде — ни оттиска, ни следа.

Прекрасен их союз

Предисловие к книге пародий Владимира Буева на стихи Михаила Гундарина

(издательство «Синяя гора», серия «Эхо»)

Эта книга появилась на свет благодаря совсем ещё юному, но безусловно профессиональному издательству «Синяя гора». К слову сказать, создатели «Синей горы», поэты Андрей Фамицкий и Клементина Ширшова, отличаются от многих издателей исключительно нестандартным подходом к своей работе. Они неиссякаемы в плане новых идей и ультрасовременных пиар-решений и маркетинговых ходов.

Вот и этот, совсем даже не маленький, сборник, будет, как мне кажется, интересен всем любителям креатива и творческих экспериментов. Хотя бы потому, что у него не один, а целых два автора — Михаил Гундарин и Владимир Буев. Несмотря на то, что один из авторов представлен как поэт, а второй — как пародист, мы безусловно наблюдаем здесь союз двух равновеликих в своем таланте творческих личностей, работающих очень гармонично и слаженно.

Более того — есть почти абсолютная уверенность в том, что эта гармоничное и слаженное сотрудничество длится далеко не один год. Книга состоит из девяти разделов, знакомящих нас со стихами из конкретных сборников Гундарина и пародиями на них Буева. Возникает ощущение фундаментальности замысла, в котором авторы предстают на суд читателя не в какой-то конкретный период творчества, а по итогам целого ряда лет и даже эпох. Например, стихи из последней книги — «Новое. Неопубликованное» — были явно написаны совсем недавно. Они воспринимаются как живой отклик на происходящие тревожные события. Тон задает Михаил Гундарин:

С черного хода идешь в подъезд
Черную речь наматывать на
Выезд, отъезд, переезд,
Решетчатый пуп окна.
Правила здешних мест —
Водка, весна, война.

Ему несколько иронично (чтобы разрядить обстановку) вторит Буев. Но даже в этой ироничности чувствуется уважение к автору и доброе, дружеское к нему расположение:

Водка, война кружили меня
Осенью, летом, зимой, весной.
Уверил себя я, что это фигня,
И слух обострил свой.
Теперь в подъезд вхожу, оценя,
Столкнусь ли там с войной.

Я глубоко убеждена в том, что пародия ни в коем случае не должна быть обидной для пародируемого. Она просто акцентирует внимание на отдельных, наиболее оригинальных, местах текста, становясь, в конечном итоге, самодостаточным произведением, раскрывающим личность пародиста.

Так происходит и в данном случае. Пародии Буева дают несколько иной (иногда юмористический, иногда вполне серьезный) взгляд на стихи Гундарина, открывают в них новые смыслы и подтексты. А самое важное заключается в том, что они вполне могут существовать и сами по себе, и вызовут у читателей неподдельный интерес. Но мне кажется, что весь замысел в том и состоит, чтобы показать, как два автора в процессе совместной работы становятся практически единым целым, при этом нисколько не теряя своей самобытности.

Буеву ничего не стоит спародировать как стихотворные миниатюры Гундарина, так и его масштабные произведения — почти поэмы. Но пародии ли это в традиционном понимании слова? Думается, что не совсем. Ведь речь идёт о продуктивном творческом диалоге, в котором каждый из участников способен по-настоящему слышать другого, представить его с наилучшей стороны.

Говоря об авторах этой книги, так и хочется, вслед за Пушкиным, воскликнуть: «Друзья мои, прекрасен ваш союз!». И тем этот союз отраднее, что, срастаясь «под сенью дружных муз», стал в конечном итоге «неразделим и вечен». Данная книга — тому подтверждение. Скорее же берите её в руки — и в путь!

Коль с пародистом сложится дуэт

Предисловие к книге пародий Владимира Буева на стихи Андрея Фамицкого

(издательство «Синяя гора», серия «Эхо»)

Поэтическая пародия, при всей кажущейся несерьёзности жанра, требует от её создателя большого мастерства и деликатности. Крайне важно, юмористически воспроизводя авторские манеру и стиль речи, не выйти за грань допустимого, не обидеть пародируемого, намеренно выпячивая шероховатости его стиля. Однако Владимир Буев, автор уже немалого количества книг подобного жанра, любит ставить перед собой сверхзадачи. Думается, при создании книги, героем которой стал поэт Андрей Фамицкий, всё было особенно непросто.

Стихи Фамицкого почти не поддаются пародии — они автобиографичны, пронизаны мыслями о смерти и бренности бытия. В них нередко ощущается авторская безысходность, преждевременная усталость от повседневности, неудовлетворённость собой и даже язвительность. Но все эти обстоятельства не смущают Буева. Несмотря на то, что книга называется «Тень», в ней не ощущается страха пародиста оказаться в тени молодого, но уже довольно именитого автора. Напротив, читатель может оценить масштабность и творческую дерзость замысла — максимально полно, всеохватно показать творчество Фамицкого в юмористическом ключе. В пяти разделах содержатся пародии на разные книги поэта. «Звёзды для одного», «Хворост», «Жизнь и её варианты», «minimorum», частично представленная книга «Руины башни из слоновой кости» — по сути, это всё, что было им написано и впоследствии издано, весь его творческий путь. Последний, шестой, раздел, содержит пародии на стихи Фамицкого из журнальных и онлайн-публикаций, не вошедшие в книги. И вот здесь действительно поражаешься тому, насколько смел и уверен в себе пародист, над которым не довлеют ни авторитеты, ни какие-либо общепринятые представления о том, что может, а что не может быть объектом юмористического изображения.

Казалось бы, очень трудно сохранить ироничный контекст там, где автор сообщает о трагических эпизодах своей биографии — одиночестве, сиротстве, бесприютности:

фамилия отца
и матери могила
всё что осталось от
оставшегося от
не он меня растил

и не она молила
простить и тишина
бесшовный саван шьёт

Но читаешь пародию на этот текст — и выдыхаешь более-менее облегчённо: грань допустимого Буев не переходит, а скорее немного разряжает атмосферу, по-отечески ласково подтрунивая над поэтом, но при этом сохраняя уважительную интонацию:

я сам себе отец
себе я сам маманя
не нужен мне никто
я сам себя родил
я сам себя растил
я сам себя чеканил
я словом «я» родню
всю скопом заменил

То же самое касается юмористического отклика на «Похоронный блюз» (перевод из Уистена Хью Одена). Вроде нельзя, не совсем этично с улыбкой писать о таком, но пародист находит особый угол зрения и особую интонацию, с помощью которых даже из трагедийного звучания естественно выводится некоторая доля смешного, забавного:

как можно написать о звёздах и луне,
о море и лесах, о солнце в вышине,
коль ты не видишь их? по памяти писать?
…не только Оден я. Гомером смог я стать.

Возможно, и этим отчасти объясняется название книги: все вещи и все явления способны отбрасывать тень, поэтому зло невозможно без добра, а слёзы — без улыбки. Вспомнить хотя бы строку из стихотворения Кабанова: *«смех — это гусеница печали»*.

Кажется, что Буев по-отечески, по-доброму похлопывает поэта по плечу, утешает его, как будто говоря: *«Не грусти, дорогой, ты ещё так молод, и всё у тебя впереди. А жизнь гораздо лучше, чем ты о ней думаешь»*. Да и есть этому реальное подтверждение в книге — вот хотя бы эти строки:

всё тянет к мертвецам и на погост
о смерти песни хочешь всё горланить
не терпится во весь разлечься рост

в гробу чтоб словом впредь не хулиганить
живи пацан талантлив ты и юн
пиши стихи чтоб мог я разогреться
будь не шептун в искусстве а крикун
а в зеркало ты можешь не смотреться

Все вопросы снимаются в момент прямого, открытого и однозначно дружеского обращения пародиста к автору. И читатель начинает замечать другое. Например, то, что Буев способен хорошо и тонко чувствовать стиль Фамицкого, улавливать интертекст, тщательно прощупывать почву, из которой вырос тот или иной образ. Хотя дань уважения Пушкину, Лермонтову, Мандельштаму в стихах белорусского поэта не заметить довольно трудно. Но именно в таких случаях диалог двух авторов становится особенно продуктивен:

Фамицкий:

я почувствовал вкус во рту,
оказалось — язык чужой,
но не вспомнил у нас в роду
хоть кого-нибудь с чешуёй…

Буев:

грешный вырвал язык мой тот,
серафимом назвался кто
шестикрылым, спустясь с высот.
я хотел закричать: за что?

Пародия, жанровые границы которой в книге слегка размыты, здесь становится самой собой, с характерной для неё опорой на конкретные строки, из которых выводится юмористическое и культурное содержание.

А в целом хочется дать вдумчивому читателю один совет: не стоит прочитывать эту книгу единожды. Здесь нужно как минимум раза три. При первом прочтении можно внимательно ознакомиться со стихами-первоисточниками, при втором — соотнести их с пародиями, проникнувшись цельностью замысла. А во время третьего прочтения может неожиданно и в новом ракурсе открыться образ пародиста — человека со своей системой ценностей, своим уникальным взглядом на мир. Мы видим своеобразного антипода поэта, но замысел именно в этом и состоит. Важно показать две стороны одной медали: свет и тень,

комическое и трагическое, печального клоуна и весёлого клоуна. Хочется процитировать героя «Мастера и Маргариты» Воланда, вскрыв, возможно, ещё один смысловой пласт названия книги: «*Что бы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли тени?*».

Буев и Фамицкий гармонично дополняют друг друга своей непохожестью, и это — лучший способ для обоих показать себя личностями со своей ценностной системой координат и стать интересными для читателя.

Вообще пародия для поэта — это возможный путь в бессмертие. Окольный — с чёрного, а не с парадного входа. Но действенный, поскольку является развёрнутым вариантом цитаты, нескучной и ненавязчивой. Если творца цитируют, пусть и с определёнными оговорками, юмористическими интерпретациями, значит, он действительно чего-то стоит, и его голос уже не затеряется среди прочих голосов. Да и пародисту достанется своя заслуженная доля славы:

прозрением был одарён поэт:
он знал, что переврут любые строчки.
коль с пародистом сложится дуэт,
ни стопка не нужна, ни помидорчик.

два раза крикни «тайна!», и ногой
одной своей коснёшься пьедестала.
на пьедестал взбираться не впервой —
нога б вторая лишь не подкачала.

на пьедестале стопку выпить — круть!
но скучно кушать одному селёдку.
быть может, мне подвинуться чуть-чуть?
но пародист свою пусть тащит водку

Содержание

Человек вопрошающий. *Ольга Балла-Гертман* 5
Несколько слов от автора 12

ЧАСТНЫЕ ЛИЦА
Рецензии на книги современных авторов

ПОЭЗИЯ
О книгах Евгении Барановой 15
О книгах Софии Максимычевой 23
О книгах Веры Зубаревой 46
О книгах Бориса Кутенкова 57
О книгах Марии Затонской 66
О книгах Виктора Есипова 73
О книгах Бориса Фабриканта 81
О книгах Анны Арканиной 91
Мелодия высокого прыжка (*Маркина А.* Осветление) 100
От чернозёма к двери небосвода (*Смирнов Р.* В городе) 104
С той стороны окна (*Делаланд Н.* Голоса в голове) 108
Алхимик в крестьянской рубахе (*Петрушкин А.* Стихотворения) . . . 113
Вдоль незримой ограды (*Грицман А.* Личное сообщение) 120
Весь мир как целое число (*Климова Г.* Сказуемое несовершенного вида) 125
Элегия воздуха (*Гандельсман В. А.* Велимирова книга) 130
О книгах Данила Файзова 135
Синдром Афродиты (*Овсянникова А.* Медленное солнце) 143
Сон внутри яви (*Сумин С.* Белое сердце зимы) 146
Яблоко для Евы (*Никитина-Кравченко Е.* Стихоложество) 149
Земля без посадки и дна (*Васильев Н.* Нефть звенит ключами) 154
Бабочка, запрятанная в гусеницу (*Савушкина Н.* Небесный лыжник) 157
Благовест августа. Разговор о двух книгах Ксении Август 162
В поисках «водяных» знаков (*Андроник С. А.* Островенное) 167
Голос издалека (*Китик В.* Светлое время дня) 173
Домолчаться до темноты (*Мельник Ю.* Алконост) 177

За границей пространства и света (*Бершин Е. Л.* Мёртвое море) ... 182
За гранью времён (*Бартфельд Б. Н.* Corpus solidum. Осязаемое тело) ... 186
Игра на неверояле... (*Карпенко А.* Ветер ран) ... 189
О книгах Григория Князева ... 195
На противоположных полюсах (*Бубнов А. В.* Полное собранЬе сочинений) ... 203
На теневой стороне речи (*Чиркова М.* Смородиновый лес) ... 207
На циферблате вечности (*Костинский А.* Ll) ... 211
Слова, которые внутри (*Хмелёва Н.* Ген любопытства) ... 216
Пробел между строками (*Амини Б.* Вкус отражения. Хайку, сенрю и микропоэзия) ... 221
Так идут во внутренние поля... (*Пестерева Е.* В мелких подробностях) ... 226
Нет никаких гарантий, или Поэзия «конца» (*Ильинская В.* Анекдоты о дожде) ... 231
Падение в музыку (*Ярцев Р.* Нерасторопный праздник) ... 235
Песня. Облако. Водоём (*Морозов Е.* О том, как ты была всегда) ... 239
Пыль прошедшего времени (*Муратханов В.* Цветы и зола) ... 243
Рефрены времени (*Сутулов-Катеринич С.* Наташкина серёжка) ... 246
Знакомый образ настоящего (*Айзенберг М.* Посмотри на муравьёв) ... 251
Свет и тьма, обведённые мелом (*Калашников Г.* Ловитва) ... 255
Синдром демиурга (*Близнюк Д.* Снегопад в стиле модерн) ... 260
Яблоко смысла (*Булатова Г.* Я, Бог, любовь и око) ... 265
Творящий лирику в эпоху эпоса (*Куприянов В. Г.* Противоречия: Опыты соединения слов посредством смысла) ... 271
Тоска цикад (*Пагын С.* Просто жизнь) ... 276
Чёрточки автопортрета (*Фамицкий А. О.* minimorum) ... 281
Шажок минутных стрелок (*Ткачук Д.* Самосуд) ... 285
Утомлённая привычность иронии (*Давыдов Д.* Ненадежный рассказчик) ... 290
Частица Бога (*Зиновьев Д.* Бозон Хиггса) ... 293
Телеграмма Богу (*Правиков А. А.* Бульдог судьбы) ... 297
Сон в глубоком ноябре (*Медведев Г.* Нож-бабочка) ... 301
Там, где рождается речь (*Комаров А.* Нерчь и за́речь) ... 305
Сказать сокровенное слово (*Ширшова К.* Страшный человек) ... 309
Неспешный свет на языке (*Сидельников П.* Долгое дыхание) ... 314
Песня тихая общей любви (*Пирогов Н.* Дом света) ... 318

Дорога в свет (*Долгарева А.* Русский космос) 323
Небо — это крышка чемодана (*Шевченко Г.* Хохлома, берёзы и абсурд) 327
Неудавшаяся тишина (*Гундарин М.* Непоправимый день) 332
Поэтический путеводитель (*Учаров Э. Р.* Стиходворения) 336

ПРОЗА

Путь к Зефировой Горе (*Маркина А.* Сиррекот, или Зефировая Гора) 340
Когда прозаик — поэт (*Маркина А.* Кукольня) 344
Две рецензии на книгу Веры Зубаревой «Школьный двор» 348
Встретимся после смерти (*Делаланд Н.* Рассказы пьяного просода) . 356
Две рецензии на книгу Максима Привезенцева «История Мираксздания» 360
В ожидании крупной добычи (*Евсюков А.* Двенадцать сторон света) 367
Взгляд с высоты дна (*Гайнанова Ю.* Бутылка. Книга для тех, кто любит выпить) 371
Звери, люди и любовь (*Сухова Э.* Одна большая любовь) 375
Из Казани с любовью (*Учаров Э.* Каменев идёт умирать…) 379
Лицом к лицу со злом (*Воронин Д.* Душевные пляски) 383
Любовь в пределах зоны комфорта (*Гуляева О.* Солнце, луна и оборотная сторона) 388
Рецензии на книги Вячеслава Харченко 393
Старый знакомый в новом обличье (*Рейбо М.* Письмо с этого света) 400
На золоте луча (*Тавров А.* Снигирь: Песни для сержантов и рядового состава) 405
Угнать автобус и не опоздать на фестиваль (*Халвицкая А.* Синопсис о сапиенсах) 408
Лес, где исчезают имена (*Кокрэлл-Ферре К.* Луша) 412
Коробка для хранения бракованных изделий (*Шевченко Г.* За Черной рекой) 415

ДРАМАТУРГИЯ

На обратной стороне зеркала (*Делаланд Н.* Один человек. Пьесы) . . . 420
Две рецензии на книгу Алексея Паперного «Пьесы» 424
О дщери Петровой стихами и прозой (*Буев В. В.* Елизавета) 434

КРИТИКА, ЭССЕИСТИКА, ПЕРЕВОДЫ

Не растекаясь мыслию по древу. К вопросу о переводе «Слова о полку Игореве…» 438
Две рецензии на книгу Алёны Овсянниковой «Диалоги о…» 440
Письма друидов. Опыт прочтения книги Сергея Сумина «Письмена листвы» 454
Точка доступа к бесконечности (*Чанцев А.* Духи для роботов и манекенов) 461
Несколько слов в защиту утраченной «поэзии машин», или Литературное наследие советской эпохи (*Левинг Ю.* Поэзия в мертвой петле (Мандельштам и авиация)) 464
Поэзия критики (*Сафронова Е. В.* Улица с фонарями) 467
Между иерархическим и эмоциональным (*Кутенков Б. О.* 25 писем о русской поэзии) 471

СБОРНИКИ, АЛЬМАНАХИ, ЖУРНАЛЫ

«Новое пространство невыносимой красоты…». Рецензия на литературный альманах «Графит», № 17 474
Поэтическая Казань: будущее в объективе. Рецензия на сборник стихотворений «Казанский объектив — 2019», вып. 2 480
Пункт назначения — строка. Паровозъ: Поэтический альманах-навигатор (№ 11) 488

ВСМАТРИВАЯСЬ В ДЕТАЛИ

Эссе и критические статьи

Метаурбанизм в современной поэзии (Михаил Дынкин, Алексей Ахматов, Роман Смирнов) 495
Критика нового поколения. Размышляя над «Полётом разборов» 505
Время поэзии. Заметки о проведении конкурса «45-й калибр» сезона 2020 512
Под знаком Гофмана. О международном конкурсе «Русский Гофман — 2020» 517
У истоков изящного постмодерна. Об одном стихотворении Романа Смирнова, или Что хранится в футляре 522
Быт переходит в инобытие. Опыт пристального прочтения стихотворения Романа Смирнова «Хорошо ходить по огороду» . . . 526
На перекрестье стран и берегов. О творчестве Бориса Фабриканта . . 532
Пространство внутреннего света. Размышляя о творчестве Софии Максимычевой 535

Человек на горе. О творчестве Влада Пенькова 539
Человек, которому не спится. Феномен Кати Капович 542
Катерина Кабанова: луч света или торжество отчаяния? Читая «Грозу» Островского 545
Фёдор Тютчев. «Родимый хаос» и этика преображения материи в прекрасный образ 548
Первый русский поэт-импрессионист. О творчестве Афанасия Фета . 552

ПОДВОДЯ ИТОГИ

Переучёты, обзоры, опросы

Гуманитарные итоги 2010–2020. Дебютант десятилетия. Часть I 559
Ключ к альтернативной реальности. Поэтический метареализм на страницах журналов весны 2020 года 563
Диалоги о Мандельштаме в периодике первых месяцев 2021 года . . . 568
В поле зрения. Литературный обзор — 2021 для «Литературной газеты» 574
Литературные итоги 2022 года. Опрос журнала «Формаслов» 581
Литературный год 2023. Обзор для журнала «Гостиная» 586
Круглый стол Поэзия.ру на тему «Проблемы современной поэзии». Часть I 592
Опрос для «Эмигрантской лиры» 598
Эзопов язык в современной русскоязычной поэзии. Круглый стол, для журнала «Эмигрантская лира» 600
Пение лишилось звука. Памяти Сергея Слепухина 602
О свете разговор. Памяти Андрея Таврова 604
Опрос «О литературных итогах 2024 года» для журнала «Формаслов» 608

РАЗГОВОР ПО ДУШАМ

Интервью

Интервью с поэтом Еленой Севрюгиной (вопросы задаёт Марина Якимович) 615
Об анатомии писательского ремесла рассказала школьникам поэт и культуртрегер Елена Севрюгина (интервью для журнала «Вторник») 624
Все поезда уходят в Самарканд. Интервью с победителем премии «Лицей» Леонидом Негматовым (вопросы задавала Елена Севрюгина, специально для портала Revizor.ru) 629

Абрикосточки от лета. Интервью с лауреатом премии «Лицей» Майкой Лунёвской (вопросы задавала Елена Севрюгина, специально для портала Revizor.ru) 635

«Я — за многообразие форм, в том числе и способов продвижения произведений большой литературы». Вера Зубарева отвечает на вопросы о новой международной литературной премии «Лукоморье» 639

«Нахальная прививка дилетантизма» в условиях современного литпроцесса. Разговор о книге «25 писем о русской поэзии». На вопросы отвечает Борис Кутенков (для журнала «Гостиная») . . 643

КУРСИВОМ НА ПОЛЯХ

Репортажи, предисловия

Развиртуализация. Контрасты и дискуссии нового сезона «Полета разборов» (репортаж о вечере «78-й Полёт разборов», специально для НГ-Exlibris) 657

И мой суок со мной. На вечере Данила Файзова и Дмитрия Воеводы анализировали интертекст (специально для НГ-Exlibris) 659

Душевный разговор в кругу профессионалов. В клубе «Гоген» презентовали журнал «Формаслов» (специально для НГ-Exlibris) . . . 661

Галине Климовой — 75. Представление книги Галины Климовой «Сказуемое несовершенного вида». Причащение словом (о юбилейном вечере Галины Климовой, специально для kultinfo.ru) 663

«Всё полость или свет…» Отмечая годовщину смерти Александра Петрушкина (специально для портала Revizor.ru) . . . 665

Звери, люди и любовь. О творческом вечере Элины Суховой (специально для портала Revizor.ru) 667

Балтийские волны докатились до литературного сердца России. Репортаж о творческом вечере Петра Старцева (специально для портала Revizor.ru) 668

Дарю свой голос вам в ответ… Репортаж о творческом вечере Григория Князева (специально для портала Revizor.ru) 670

От Бога и до Баха. Репортаж о творческом вечере Ксении Август (специально для портала Revizor.ru) 672

Предисловие к книге Андрея Яковлева «Следы на песке» 675

Предисловие к книге Романа Смирнова «В городе» 677

Предисловие к книге Елены Уваровой «Мирная держава» 681

Предисловие к сборнику стихов современных русских поэтов «Отцовский след». «Пожизненный снег» 684

Жизнь на слова перевести. Предисловие к книге переводов Галины Булатовой «На своём языке» 686
В полшаге от неба. Предисловие к сборнику стихов Михаила Серебринского «Жёлтый квартал» 690
Путешествие forever. Предисловие к книге Антона Боровикова «Череда многоточий: итог за 5 лет» 693
Поэзии одна строка… Предисловие к книге Нины Баландиной «Июльские стрекозы» 696
Улыбка печального клоуна. Предисловие к книге Алексея Кузнецова 699
Тридевятый Рим. Предисловие к книге Евгения Овсянникова 702
Прекрасен их союз. Предисловие к книге пародий Владимира Буева на стихи Михаила Гундарина 705
Коль с пародистом сложится дуэт. Предисловие к книге пародий Владимира Буева на стихи Андрея Фамицкого 707

Литературно-художественное издание

Севрюгина Елена Вячеславовна

ВНУТРИ ЛИТПРОЦЕССА

Ответственный редактор *А. Поташева*
Художественный редактор *Д. Поташева*
Корректор *В. Павлова*
Верстка *В. Земских*

Подписано в печать 26.01.2026.
Формат издания 60×90 $^{1}/_{16}$. Усл. печ. л. 44,9.

Издательство «Пальмира».
197183, Санкт-Петербург, ул. Сестрорецкая, д. 8, лит. А, пом. 19-Н.

ООО «Руграм».
109147, Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23, пом. 1, ком. каб. 32.

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Т8 Издательские Технологии».
109316, Москва, Волгоградский пр., д. 42, корп. 5.
Тел.: 8 (499) 322-38-30.
www.letmeprint.ru

18+

Знак информационной продукции согласно Федеральному закону от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ.