

ХАРУЗМА  
БОЛОТЦАКОН  
ЛУТЕРАТУРЪ

Сергей Файенов

Литературная артель «Ступени»

«БИСЕР» «BISER»

(БИБЛИОТЕЧНАЯ СЕРИЯ)

ББК 83.3 (2=Рус)  
Ф 28

ISBN 5-87913-016-9

Фаустов Сергей. «Харизма вологодской литературы», серия «БИСЕР», Вологда, «Свеча», 1997г. - 140 с.

© С.Фаустов

Консультант Любовь Молчанова

**Сергей Фаустов**

**ХАРИЗМА  
ВОЛОГОДСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

Вологда



Сергей Фаустов родился в 1948 году в Вологде. Здесь закончил школу и Северо-Западный Заочный политехнический институт, ставший затем Вологодским политехническим, где и работает более двадцати лет сначала на кафедре “Теоретической и прикладной теплотехники”, затем - “Теории механизмов и машин”, кандидат технических наук, имеет звание “Изобретатель СССР”, соавтор книги “Шины и шипы”.

В течение нескольких лет неразрывно связан с работой литературной артели «Ступени», что явилось толчком для его литературоведческих занятий. В книге представлены нетрадиционные статьи и эссе о вологодской литературе 80-90 годов. При крайней скудости литературной критики данная книга заинтересует как любителей литературы, так и филологов.

**ЧАСТЬ  
I**

*Мы не можем говорить о литературном процессе, если не знаем, что делается в Вологде*

Вадим Кожин

(1976)

*Литературная Вологда... Началась она в глубине веков и, надо полагать, будущее ее зависит от судеб нашего общества. Одни из писателей-вологжан надежно утвердили свое имя, кто-то сошел с дистанции, другие - моложе - стоят перед будущим. А оно, будущее строго и взыскательно... Завтра будут М.Карачев, А.Цыганов, В.Кудрявцев и кто-то еще. Тайною, неожиданностью и дорога литература: тем самым и каждого из нас она зовет в мир еще никому не ведомого.*

Василий Оботуров

(1988)

*Для любого, даже начинающего, обозревателя литературной жизни тут непочатый край работы. Ан нет, критиков не видеть.*

Андрей Смолин

(1996)

### СЛУЧАЙ НА РЕКЕ

Это происшествие случилось в 1976 году. В тот год отмечалось 40-летие Николая Рубцова. Из Вологды по реке Сухоне до Усть-Толшмы Тотемского района Вологодской области пустился теплоход с писателями, журналистами, гостями из Москвы, из Литературного института им. Горького. Об этом путешествии в книге «В буднях» Василия Оботурова есть краткий фоторепортаж. На обратной дороге на реке Сухоне два хмельных студента Литинститута умудрились ночью вывалиться за борт. К счастью их падение в воду заметили, теплоход остановили и при свете прожекторов горе-студентов в конце концов выловили, затратив на это больше двух часов. Об этом мне рассказывал Михаил Павлович Еремин, участник этого путешествия, доцент Литинститута. Драматический эпизод не вошел в книги о вологодской литературе, хотя он естественным манером вливался в ее будни.

Для меня, однако, более важным было продолжение этого мероприятия. Сразу после возвращения писателей из поездки мне довелось оказаться за обедом в кругу Виктора Астафьева, Виктора Коротасева, Олега Коротасева, Владимира Ширикова и Михаила Павловича Еремина, моего дяди, маминого брата. Они все и были у нас

дома. Виктор Коротаяев разъезжал по Вологде на красном «Москвиче 412», занимался организационными заботами, долго искал Василия Белова, но так и не нашел. «Телефон не отвечает, отключил его, пишет» - говорил Виктор Вениаминович. За обедом разговаривали о всякой всячине, о древесине и ее потерях при заготовке на делянках и сплаве леса по реке. Говорили о каких-то романах. Олег Коротаяев уверял, что «роман имярека как шампур пронизывает всю нашу жизнь».

После выпитой бутылки водки говорил уже один Виктор Петрович. Его уже никто не мог переговорить. Рассказывал он блестяще. И даже Михаил Павлович, сам непревзойденный рассказчик и говорун в самом лучшем значении этого слова, - поникал перед Виктором Астафьевым. А рассказывал он о какой-то деревенской старушке, мужиках, разные забавные случаи с ними — все эти истории из ряда тех, которые и составили славу деревенской прозы наряду с беловскими «бухтинами» и шукшинскими «чудиками»...

Этот эпизод принес ко многим моим интересам еще один - литературный. Впрочем, запойным читателем я был и раньше. Как ни странно, но лишь спустя 20 лет он, этот интерес, проявился именно в таком виде — в форме этой книжки. Оказалось, что через все эти годы литература в Вологде так и развивалась, как предсказывал Оботуров - неожиданным и тайным образом.

### ТОВАРНАЯ МАРКА?

Я погружусь еще дальше в воспоминания. В феврале 1972 года я приехал в Москву и был в гостях у Михаила Павловича Еремина. Вдруг он воскликнул с горечью и досадой: «Не убергли!!». «Кого?» - спросил я. «Да Николая Рубцова. Ты только послушай!» И Михаил Павлович рассказал стихотворение «Стукну по карману...»

В те годы Ялта действительно была эталоном качества жизни и устойчивым представлением о пределе мечтаний. (Вспомним здесь попутно шукшинские «Печки-лавочки» о поездке «к югу».) Исторически именно Николай Рубцов, вслед за Беловым, окончательно утвердил литературу из вологодского края как самостоятельный образец, говоря современным языком - как культурную парадигму, приметную разновидность литературной эстетики «шестидесятников», обращавших свой взор к Вологде.

Вологодская литература, как вологодские кружева, вологодское масло, как «город, где резной палисад» - известна всем. Масло превратилось в устойчивый миф. Кружева где-то еще есть.

Резные палисады тоже где-то еще остались. И вот вологодская литература тоже есть, причем скорее всего это вообще не миф ни в далеком историческом, ни даже в недавнем, ни в современном состоянии. Может быть это состояние «не мифа» живо, как жива оперетта - все о ней знают, но с ней ничего не происходит.

Эстетическая суть литературы проявляется на уровне творческой работы писателя, его психологии, а будучи изданной в книжке, переходит в состояние созидательной (или, наоборот, деструктивной в отношении искусства) идеи. Ценность литературы всегда проявляется прежде всего на уровне восприятия одного человека - читателя.

Вологодская литература харизматична. Мое утверждение основано на многолетнем изучении вологодской литературы. Оказалось, что в ней происходят процессы. Причем процессы неуправляемые. Конечно, вологодское отделение Союза писателей России проводит литературные семинары через каждые два-три года приезжающими издалека. Но семинары, в действительности оказываются формой самозащиты писателей. И это одно из лиц вологодской литературы. Одно из многих лиц. На этом месте можно было бы поставить точку, но все сказанное выше вовсе не касается опять-таки целиком вологодской литературы. А ей нужно дать определение, ведь и заголовков раздела этого требует.

Для меня представляет трудность сама форма выражения этого определения. Литература «деревенщиков» - это вологодская литература? Да, это было так. Но теперь другая эпоха. Теперь, говоря о вологодской литературе, скажем так - это не перечень фамилий писателей, т.е. списочного состава писательской организации; это не перечень изданий книг, выпущенных в Вологде, которые нигде не купить, (а то, что можно купить, мало кто покупает); это не стенд краеведения в библиотеках, потому что тех, кто ходит в библиотеку, меньше тех, кто читает вологодскую литературу; это не газетные публикации, потому что газетная площадь менее всего приспособлена для литературы. Это еще много разных «не»...

Естественно было бы сказать, что вологодской литературы не существует вообще. Это было бы попыткой ниспровержения и откровение в духе времени. Но тогда пришлось бы сменить название это книжки. А этого делать не хочется, не хочется избавляться от словосочетания «вологодская литература», такого привычного, хоть и затертого до блеска... Д о б л е с к а! Вот тут, кажется, и определение пришло. Вологодская литература - это словосочетание, приобретенное известность, укрепившееся в сознании людей как товарная марка. Следуя все-таки духу времени, я оставляю блестящую товар-

ную марку в названии книги, а в дальнейшем только в этом смысле буду использовать эти два слова.

Итак: вологодская литература - это товарная марка. Вот почему она так привлекает к себе пишущих, особенно тех, кто не живет в самом городе Вологде. Есть даже случаи пиратского использования товарной марки для проталкивания своего «я». Но об этом позже.

При неоднократном обсуждении этого тезиса на заседаниях литературного объединения «Ступени» Натальей Сучковой было предложено уточнение. Вологодская литература - скорее всего наименование места происхождения товара, как французское «шампанское» может быть только из Франции, так и вологодская литература имеет такие особенности, которые явно характеризуют место ее происхождения, а именно - вологодский край.

ВО. ВОЛОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА™

«АВТОР ВСЕГДА ПРАВ, ДАЖЕ ЕСЛИ ОН НЕ ЗНАЕТ, ЧТО У НЕГО ПОЛУЧИЛОСЬ»

Меня всегда привлекало слово как носитель значения, смысла, и одновременно как носитель многозначности. Фраза, составленная из слов, также может быть поливариантна, многозначна, как сказали бы в иных кругах - мультисемантична. Интерес к литературе, в частности, к поэзии возник из того, что было увлекательно читать тексты и убеждаться в том, что существует огромная дистанция между тем, что хотел написать писатель, скромнее скажем - автор, и тем, что у него на самом деле получилось.

Даже недавняя российская история многим напомнит о том, что и официальный язык социализма всегда имел два смысла и читатели умели читать между строк. Русский читатель в этом поднапорел как никто больше.

Предположим, что мы сможем подчинить слово высокой идее искусства. Будем работать над словом, лишать тексты неточностей, небрежностей, излишеств, наполнять тексты меткими, сочными, яркими образами художественного видения, придавать тексту метафоричность и глубину. Критик будет играть роль мастера в литературно-шлифовальном цехе («ЛШЦ» - была такая шутливая литературная рубрика в газете «Вологодский подшипник».) Но с об-

разованием многозначности самого искусства и художественных категорий выродилось понятие литературной шлифовки текста вообще. Бывает так, что автор претендовал на написание шедевра в одной сфере искусства, и на самом деле получался шедевр совсем в другой сфере эстетики. Автор думал об одном, но, выражая свои думы своими словами, произвольно писал о другом.

И это д р у г о е зачастую бывает гораздо интереснее задуманного автором. Более того, это «другое» и создавало новое искусство. Интуитивно некоторые начинающие поэты такую ситуацию предполагают и пытаются заставить ее работать. Они пишут, потом показывают с вопросом: «Что получилось?» При этом они лелеют надежду, что их сочинение было боговдохновенным.

Другие пишут в спонтанной импровизации и, написав, задают тот же вопрос. Здесь язык оказывался первичным, а сознание, точнее осознание написанного, - вторичным, как ни странно все это звучит<sup>1</sup>.

Языковая субстанция произведения почти всегда оказывается более самостоятельной и жизнеспособной, чем идеологическая постройка над сюжетом.

Язык не подчинен, он самостоятелен. Об одном и том же можно говорить разными словами, и это будут разные рассказы.

Метод критики, который я использую в этой книге, основан на том, что *автор всегда прав*. По аналогии: покупатель всегда прав. Или еще по другой аналогии - судья по отношению к подсудимому использует юридическую формулу - презумпцию невиновности, и, наконец, кто-то из поэтов сказал: «Ты - женщина, и этим ты права». Есть гипотеза о существовании «континуума талантливости», предполагающая таланты народа, выражающиеся в талантливости его отдельных представителей. Итак, автор всегда прав, даже если он и не талантлив.

Пусть поэт или писатель прав, то есть потенциально талантлив - это формулировка в ее максимальном, предельном значении и следующее расследование заключается в выяснении - в чем же он прав? Если я встречаюсь в тексте с фразой, которая, может быть, в чем-то вызывает сомнения, может казаться неверной или неотшлифованной, я не пытаюсь ее отредактировать, я пытаюсь ее растолковать. И прежде всего для самого себя.

---

<sup>1</sup> Кажется, Фрейдом была описана ситуация чтения литературы: на пикнике собрались в складчину - писатель со своими словами, читатель со своим смыслом прочитанного. Здесь подтверждается тезис о том, что произведение искусства не существует без комментария.

Поэтому я никчемный редактор - я все оставлю как есть и самобытный автор мне будет, видимо, благодарен. Я почти никогда не пытался править поэта, критиковать его, указывать на небрежности текста, никогда не требовал вносить изменения в тексты в соответствии с личными пристрастиями, я только старался рассказать ему, автору, о том, что он написал на самом деле и как он это написал.

Мне интересна психология творчества современных мне людей, интересно сравнить их психологию со своей, почерпнуть что-то, получить сравнительный анализ. Поэтому скорее всего данная книга представляет собой исследовательский читательский дневник.

Спонтанное литературное творчество автора обладает скрытым свойством говорить о его собственном творческом методе. И найти его - задача исследователя.

Такой подход требует рафинированного, чистого, бесконтекстного, часто формализованного восприятия текста. И полной самоотрешенности. Медленного чтения. Это позволяет увидеть поликонтекстность написанного. Чтобы дальнейшее теоретизированное резюме не напоминало щебет соловья, я закончу.

Отмечу в заключение всего лишь, что этот метод чрезвычайно труден. Часто приводит к спорным выводам, а то и заблуждениям. Зато этот метод легко откликается на талантливое и, даже заблуждаясь, демонстрирует «энергию заблуждения» (термин Шкловского).

### НЕДОСТАТКИ ЭТОЙ КНИГИ

Эта книга многим не понравится, не придется по душе. Она сплошь состоит из недостатков, и, чтобы облегчить работу читателям, я сразу укажу на них.

Во-первых. Материал не систематизирован, и взгляд на вологодскую литературу носит случайный характер. Действительно, эта книга не энциклопедия и не справочник. Но такой недостаток выявляет и достоинство. Он дает повод другим написать свой вариант на эту неисчерпаемую тему.

Во-вторых. Из любви к приключениям хочется встретиться с неожиданностями, а их много в вологодской литературе, так вот, в этой книге читатель вдруг может почувствовать себя обманутым, встретившись совсем не с теми неожиданностями и приключениями, на которые рассчитывал, а совсем с другими.

В-третьих. Я, имея опыт работы в научной сфере, по привычке и по собственным пристрастиям подхожу с исследовательским интересом ко всему непознанному и непонятному - тайному - по выражению Оботурова. В связи с этим могут сказать, что в книге мало чувств, мало души при описании тонкой поэтической материи и, наоборот, много рационализма, конструктивизма, холодного расчета. Я этот упрек предвосхищаю, хотя сам его не разделяю. Опять-таки повторю - это мой вариант. И боюсь, что он будет единственным, ибо никто не захочет написать, а главное, опубликовать критику на Валерия Архипова, Наталью Сучкову, Сергея Донца и других авторов, о которых речь пойдет ниже.

В-четвертых, скажут: «Написал о своих знакомых». Да, кроме Плотникова и Цыганова действительно все мои знакомые. Но что поделаешь, коль все они талантливы! Но я надеюсь, что когда-то выйдет и «Харизма-2». Уж там-то моих знакомых будет меньше.

Почти все материалы этой книги прошли апробацию то ли в печати, то ли в пресс-релизах, выпускаемых литературным объединением «Ступени», то ли на заседаниях этого Лито при обсуждениях авторов, то ли на презентациях. Не все со мной соглашались, и именно это явилось толчком к изданию книги.

Кроме того, как я уже говорил, вологодская литература харизматична, и с ней, и в ней что-то происходит - только поэтому о ней невозможно не писать.

## ГЕОЛИТЕРАТУРА

Но вначале несколько метафизический материал как своеобразное введение в книгу. Его размещение здесь вызвано интересами восстановить *геолитературную среду* вологодского края. Несмотря на природные особенности нашего края, в его болотистых и лесистых ареалах всегда водится реальность (именно реальность, а не лешие, колдуны и проч.), обгоняющая любые фантазии.

Есть, правда, писатели в Вологде, которые считают, что, кроме колдунов, другой реальности нет.

Вологда и Череповец находятся друг от друга на расстоянии 135 км, но никак они не могут духовно сойтись. Ну нет взаимопонимания между пишущей братией вологодской и череповецкой.

Великий Устюг от Вологды на расстоянии 500 км. И совсем другое дело. Противостояния нет, есть притяжение. Разные облака движутся над Вологдой и Череповцом, разные небеса. Разные цвета

и ветра. Разная география и экология. Разные небеса над Вологодой и Челябинском.

Татьяна Тайганова — автор романов «Ласковый лес», «Предел», повестей «Красное сафари на для желтого льва», сборника рассказов «Любить птеродактиля», сборника стихов «Мусорный ветер». Публиковалась в журналах «Юность», «Урал», «Советская женщина». Приехала в Вологду из Челябинска, города, являющимся экологическим братом Череповца. В 1990 она была в Вологде как участник совещания женщин-писательниц Северо-Запада, несколько позже принимала активное участие в издании вологодского альманаха «Свеча».

Сборник Татьяны Тайгановой «Мусорный ветер», вышедший в 1997 году в Челябинске, начинается с короткого стихотворения, а первая строка его со слов «Господь Бог...»

Высокий пафос снимается в следующей строке словами «споткнулся о порог». Из авоськи рассыпался... кажется, что горох, на самом деле - «город, город» - дважды повторяет Тайганова. И дальше идет расшифровка города - «крыши увязли в небесном бетоне дорог».

Казуальный детерминизм в своей устремленности к определению понятия «город» несет в себе терминологическую функцию, семантику термина — это как бы взгляд из космоса, когда город выглядит рассыпанным горохом огней, а с земли - звучит кровельным скрежетом крыш о задымленный небосвод. Последующие стихотворения описывают город изнутри, из квартир, из дворов, с балконов. Как Маяковский описывал «небоскреб изнутри». То же у Тайгановой:

*Мусор*

*В нем шелестят бумажные кошки.*

*В выгнутом мраке тесных углов*

*Мерно вздыхают насосы домов.*

Читая книжку, ощущаешь, что Татьяна Тайганова посылает нас познакомиться с городом, в который мы приехали в первый раз. Как бы приехали в командировку, по служебным делам, все нам здесь не нравится: и грязь, и пьянство, побыстрее бы из него уехать. «Мусорный ветер» - это командировка в незнакомый город. Однако остается чувство, что после нашего отъезда в городе останутся жить люди. И вся беда в том, что эти люди - мы сами и есть. Конечно, нам, аборигенам, читать все это неприятно, не хочется всего этого замечать, мы относим мусорный ветер к другому городу.

В 1925 году по командировке, выписанной Наркомпросом, отправился в Новый Свет, представившись рекламным агентом Моссельпрома и Резинтреста, Владимир Маяковский. Походив по Бродвею, разглядев небоскребы в разрезе, он увидел, что «сотня этажишек в небо городятся», «вытребают мусор - на обедках с детьми няньчиться», «горит вода, земля горит, горит асфальт до жжения».

В статьях об Америке он писал: «В узких ущельях домов в трубе гудит какой-то авантюристический ветер, срывает, громыкает вывесками, пытается свалить с ног и убегает безнаказанный... Стоят ящики со всевозможными отбросами, из которых нищие выбирают не совсем объединенные кости и куски. Стынут вонючие лужи и сегодняшнего и позавчерашнего дождя. Бумага и гниль валяются по щиколотку».

Идея мусорного ветра Маяковского затронула сразу же и не заметить эту идею как поэтический материал он не мог. Испытав угнетенное состояние от посещения чужих городов, он пишет: «Я стремился за 7000 верст вперед, а приехал на семь лет назад.» Татьяна Тайганова в стихах приехала на 70 лет назад, во времена Маяковского, оставаясь с нами в наших днях.

Помня ахматовское выражение о соре и стихах, всегда убеждаешься в привязанности поэтов к эстетике негатива, хаоса, подкрепленной собственной самостоятельной темой одиночества. Я уже писал когда-то, что диалектика одиночества приводит к абсолютизации понятия любовь. Мусорная категория, заполняющая стихи, одновременно служит теме любви и это служение происходит методом противопоставления грязного и чистого, слабого и сильного, ложного и честного. Причем противопоставление происходит в соответствии с присущими современной литературе особенностями: ассиметрично, неуравновешенно, «высокого, чистого и светлого» мало, «грязного» - много. У Маяковского все было наоборот.

Я мог бы о нем и не вспоминать. Однако, весь смысл упоминания заключен в следующем.

Во-первых, в стихах Тайгановой показаны исторические и, точнее сказать, геолитературные аналогии образа жизни общества в Америке середины 20-х годов и России середины 90-х. Что само по себе интересно не только в литературном смысле.

Во-вторых, если Маяковский противопоставлял уродству Америки свою гордость за счастье любить Россию, то у Татьяны Тайгановой уродству урбанизма противопоставлено сильное ощущение. Чего? Может быть творчества, любви или феминизма? Именно на эти и только на эти три возможности Тайганова дает намеки.

Первый. «... и женщина и ее тишина ждут вдоль седого от света окна ждут яблоню из ведра». Творчество?

Второй. «Бьется шмель в мое окно, а оно открыто». Любовь?

Третий. «Сестры мои, следите - однажды в году даже на нашей кухне рождается ветер.» Феминизм?

Мусор - это грязь, слабость, ложь.

Ветер - это способ очищения с помощью этих трех состояний. Мусор уносится ветром и источником его является дыхание этих состояний.

Может быть, проще не допускать образования мусора, чем бороться с ним неэффективным ветром. Сделать людей такими, чтобы они не «мусорили». Тайганова об этом не пишет ничего, кроме того, что... господь сделал их такими, может быть была ошибка, недоработка, ведь он споткнулся... За взглядом Тайгановой стоит прочувствованное знание о происхождении и источниках грязи, лжи и слабости. Ей знаком генезис мусора. И генезис искусства. Поэтому и книга получилась такая. Идея и ее воплощение совпали. Поэтому поговорим о самом интересном, не про мусор, а про творческий метод книги «Мусорный ветер». Для начала еще одна цитата из книги:

*Завод,  
к железному алтарю  
возложив неживую зарю,  
заливает город металлом.  
Смотри -  
окалина пала на окна...*

В Вологде проходила выставка, на которой художник Кордюков выставил то ли скульптуры, то ли инсталляции, выполненные из ржавого кровельного железа старых крыш (мусора) и скрепленные заклепками. Мы смотрим на ограненные фигуры всадников, трубачей, дующих в паруса выпуклых поверхностей жести. Металлические инсталляции показывают, что может делать ветер с парусами. Визуализация гудения. Острые согнутые грани металла обостряют чувство новизны, внедряются в психологию зрителя, потому что это острие искусства. Психология творчества здесь заставила художника произвести огромную механическую (художник гнул со скрежетом жечь) и душевную работу только с одной целью - сделать острый тычок в культуру. Металл, покрытый окалиной, при-

обрел эстетические качества. И Тайганова не могла этого не заметить:

*Хозяйка согнула со скрежетом  
жестяное свое белье.*

Эти строки, надо полагать, написанные про себя, представляют ее готовность транспонировать картины дрянной реальности в художественный метод нахождения ответов на не менее дрянные вопросы про эту самую реальность.

Для этого нужно гнуть со скрежетом сопротивляющийся художественный материал в лаконичную соответствующую форму, что и было сделано изданием этой тонкой цвета окарины книги. Редкое сочетание формы и вложенной в нее идеи.

### ЭКСПЕРИМЕНТ НА СИММЕТРИЮ

История СССР содержала в себе страницы, особый смысл которых проявился спустя десятилетия. Первые два слова в предыдущей фразе написаны для большей значительности, потому что эта история сама себя называла экспериментом.

Одна из страниц относится к 50-60-м годам, когда наступала хрущевская «оттепель» и она же продолжалась еще несколько брежневских лет.

С одной стороны, литературные болельщики на стадионах внимали Евтушенко, Рождественскому, Вознесенскому...

А в то же время на Северо-Западе России уже начинали свой путь два великих поэта, которых одинаково не знал никто: Николай Рубинов и Иосиф Бродский.

Дальнейшее повествование построим в виде двух параллельно-последовательных рассказов.

Дата рождения	3 января 1936 г.	24 мая 1940 г.
Место рождения	Емецк, Архангельской обл.	Ленинград
Образование	7 классов (в 1962 г. закончил вечернюю школу)	8 классов (без аттестата зрелости)
Профессии	кочегар	фрезеровщик

	<i>матрос</i>	техник- геофизик
	<i>учеба в горном техникуме (не закончена)</i>	кочегар матрос
Начал писать	1957г.	1955г. (?)

Отметим, что курсив относится к *Рубцову*, а обычный шрифт - к Бродскому.

В 1964 году Николая Рубцова отчислили из Литературного института и он уехал в деревню Никола. В том же году Иосифа Бродского судили за тунеядство и отправили в ссылку в Архангельскую область в деревню Норенская, близ станции Коноша, на границе Вологодской и Архангельской области. По прямой между поэтами было километров двести. Для двух имен такого всемирного масштаба - это одна географическая точка. Трудно удержаться от соблазна привести здесь отрывки. Из Рубцова - *«Люблю я деревню Николу, где кончил начальную школу»*, и Бродского - *«Отскакивает мгла от окон школы, звонят из-за угла колокола Николы»*. Оба они были вынуждены пребывать в деревне.

Их поливал один «архангельский дождик». Снег выпадал и таял в один день. Они собирали грибы и ягоды, встречались с друзьями, каждый со своими, если только к ним кто-то приезжал.

31 мая 1964 года Бродский, хоть и по другому поводу, но написал очень показательные строки:

Два путника, зажав по фонарю,  
одновременно движутся во тьме,  
разлуку умножая на зарю.  
хотя бы и не встретившись в уме.

Советская жизнь поставила уникальный эксперимент - два поэта, как два близнеца от искусства, шли своей дорогой, параллельной дорогой, иногда чуть ли не сталкиваясь на Невском проспекте в Ленинграде или где-то на железной дороге на Вологодчине (все это было возможно). И будучи неизвестными друг с другом, доказали один и тот же тезис, который сейчас знают все: для своего признания нужно перейти в другой мир - у Рубцова - смерть, у Бродского — отъезд с Родины.

В 1990 году была выпущена книга Рубцова *«Видения на холме»*, а в следующем, в 1991 году, Бродского - *«Холмы»*. Специальной связи между этими двумя событиями, точнее - названиями

сборников — нет, но совпадение совершенно не случайно. Вот из этих двух книг мы и будем цитировать. Бродский объясняет, что такое холмы:

Холмы - это наша юность,  
гоним ее, не узнав.  
Холмы - это сотни улиц.  
Холмы - это сонм канав.  
Холмы - это боль и гордость.  
Холмы - это край земли.  
Чем выше на них восходишь,  
тем больше их видишь вдали.  
Холмы - это наше страданье.  
Холмы - это наша любовь.  
Холмы - это крик, рыданье,  
уходят, приходят вновь.  
Свет и безмерность боли,  
наша тоска и страх,  
наши мечты и горе,  
все это в их кустах...

В другом стихе он говорит, что равнина - это смерть, холмы - это жизнь<sup>1</sup>.

А вот отрывки из двух стихотворений: «Я буду скакать по холмам...» и «Ты поскачешь во мраке...» Первое было написано в 1963 Рубцовым, а второе - в 1962 году Бродским.

*Рубцов:*

*Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,  
Неведомый сын удивительных вольных племен!  
Как прежде скакали на голос удачи капризный,  
Я буду скакать по следам миновавших времен...*

*Бродский:*

Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,  
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме к треугольным домам,  
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве, по песчаному дну,  
освещенный луной и ее замечая одну.

---

<sup>1</sup> В термодинамике есть понятие «тепловая смерть Вселенной», которая наступит, если везде, в любой точки Вселенной температура выровняется. Температурная равнина - смерть, температурные холмы, всплески - жизнь.

Рубцов:

*Останьтесь, останьтесь. небесные синие своды!  
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!  
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы  
Старинной короной своих восходящих лучей!..  
Я буду скакать, не нарушив ночное дыханье  
И тайные сны неподвижных больших деревень.  
Никто меж полей не услышит глухое скаканье,  
Никто не окликнет мелькнувшую легкую тень.*

Бродский:

Кто там скачет, кто мчится под холодной мглой, говорю,  
одиноким лицом обернувшись к лесному царю, -  
обращаюсь к природе от лица треугольных домов:  
кто там скачет один, освещенный царицей холмов?  
Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,  
из распахнутых окон бьет прекрасный рояль, разливается свет;  
кто-то скачет в холмах, освещенный луной, возле самых небес,  
по застывшей траве, мимо черных кустов. Приближается лес.

Какая муза дала им домашнее задание, написать сочинение на заданную тему, устроив такую невероятную переключку? В.Белков в книге «Жизнь Рубцова» пишет: «Рубцов не мог не знать стихотворения И.Бродского, написанного в 1962 году... Даже по этой короткой цитате видно, насколько близки два стихотворения. Но Рубцов, гений отклика, всегда отвечал сильно и по-своему. И на вопрос Бродского... Рубцов ответил твердо и определенно!»

Рубцов:

*...Воспрянув духом, выбегу на холм  
И все увижу в самом лучшем свете.  
Деревья, избы, лошадь на мосту,  
Цветущий луг - везде о них тоскую. (1965)*

Бродский:

...я на бугор взбежал и увидел:  
шоссе пустынным было и неровным.  
Но небо, подгибая провода,  
не то сливалось с ним, не то касалось.  
Я молча оглянулся, и тогда  
совсем другой мне роща показалась.

«Мил Николаю Рубцову образ необозримого российского простора с бескрайностью лесов, болот и полей. Романтической таинственностью полон этот образ, в котором грезится что-то сказочное, призрачное. Впечатление создается не столько пластически, сколько намеком, музыкой, настроением.» Так писал критик Василий Оботуров. Но разве не то же самое можно говорить о Бродском?

Бродский:

Здесь на холмах, среди пустых небес,  
среди дорог, ведущих только в лес,  
жизнь отступает от самой себя  
и смотрит с изумлением на формы,  
шумящие вокруг. И корни  
вцепляются в сапог, сопя,  
и гаснут все огни в селе. (1964)

«...стремящиеся в его текст слова участвуют в событии, важность которого безошибочно угадывается читателем вне зависимости от характера этого события и отношения к нему автора. Кажется, именно поэтому у Бродского интересно решительно все - вплоть до шуточных почеркушек.» Так писал составитель «Холмов» Г. Комаров. Но разве не то же самое можно говорить о Рубцове? Вот первое, рубцовское, что наугад попало мне для иллюстрации.

*Я вспомнил угрюмые волны,  
Летящие мимо и прочь!  
Я вспомнил угрюмые молы,  
Я вспомнил угрюмую ночь.  
Я вспомнил угрюмую птицу,  
Взлетившую жертву стеречь.  
Я вспомнил угрюмые лица,  
Я вспомнил угрюмую речь.  
Я вспомнил угрюмые думы,  
Забывтые мною уже...  
И стало угрюмо. угрюмо  
И как-то спокойно душе.*

Можно только удивляться, как будучи в ссылке, получив приговор ни за что, сохранить в себе любовь к отчизне и удержаться от злости. Вот что писал Бродский 25 марта 1964 года в Архангельской пересыльной тюрьме:

Сияние русского ямба  
упорней и жарче огня,  
как самая лучшая лампа,  
в ночи освещает меня.  
Перо поднимаю насилиу,  
и сердце пугливо стучит.  
Но тень за спиной за Россию,  
как птица на рощу кричит,  
да гордое эхо рассеян  
засело по грудь в белизну.

Такие строки может написать только тот, кто знает, что для птицы значит спасительная роща. Бродский не озлоблен: «Северный край, укрой. И поглубже. В лесу. Как смолу под корой, спрячь под веком слезу». Удивительно, но и следующее высказывание о Рубцове можно так же отнести и к Бродскому. Виктор Астафьев рассказывал, как Рубцов попал в обидную для него скандальную ситуацию и откликнулся на нее стихами. «У посредственного поэта они были бы обязательно злые... у него стихи стали еще печальнее, пронзительнее, он в душе простил... Вот это первый признак большого поэта и писателя. Он не опустил до зла, до мести». Бродский из ссылки пишет, что он «на Севере родном, когда в окне бушует ветер на исходе лета.»

Дальнейшее повествование приведет к тому, что вы перестанете отличать Бродского от Рубцова. И на этом мне придется закончить.

На одной из недавних выставок в областной картинной галерее я увидел линогравюру одного художника. Подпись гласила: «Рубцов». Но всякий мог заметить, что портрет более всего похож на Бродского, особенно, говоря его же словами, «лысоватым затылком». Технология гравюры такова, что художник получает на бумаге зеркальные отпечатки. Так и в зеркале мы видим не себя. Плоскость симметрии меняет облик самым удивительным образом, и в этом мире нам только и остается удивляться русской поэзии и вовлеченной в нее вологодской литературе.

## ДИСКУРСИВНАЯ ИНТУИЦИЯ

(оксюморон как глагол)

Я купил словарь. Для того, чтобы убедиться в том, что слово имеет то значение, которое я подразумевал. Алфавитное расположение слов помогает найти нужное. Но я листаю его беспорядочно, чтобы найти неожиданное.

Я иду в театр, дабы убедиться в том, что спектакль соответствует объявленному на афише. Чаще всего так и происходит.

Я сажусь в поезд с единственной целью — чтобы убедиться, что поезд тронется по расписанию.

Я включаю телевизор с единственной целью — проверить соответствие с программой того, что показывают.

Я иду на работу. Вы догадываетесь зачем? Чтобы заработать и получить в кассе деньги.

Довольно. Вы можете сами продолжить подобное перечисление. Закрываю так, что я проживаю жизнь, чтобы убедиться, что она коротка. Накопленный жизненный опыт и наблюдения подсказывают, что бывает несоответствие и тогда возникает счастливый шанс убедиться в обратном. Жизнь оказывается длинна, например.

Или оказывается, что слово, которое я знал, имеет другие значения, даже обратные, отличные от тех, что я предполагал.

Оказывается, что в театре спектакль отменили из-за болезни знаменитого актера. И подобный случай врезается в память сильнее всех ранее просмотренных спектаклей. Театральное искусство бывает и таким, «перфомэнсным».

Оказывается, по ТВ показывают другое кино, не по программе. И тогда в печати возникает дискуссия — чья рука и по каким политическим мотивам заменила фильм? Такое запоминается. (Так два раза пытались, но не смогли показать заявленный в программах фильм «Последнее искушение Христа»).

Оказывается, на работе мне зарплату не платят, и не будут платить, причем очень долго.

Довольно. Свершился крах ожиданий. Событие не просто не произошло, произошло событие ему противоположное.

Я хотел, чтобы было весело в этой жизни, а получилось грустно. Даже если обман иногда происходил в лучшую сторону. Жизнь, как и время, течет на эволюционных переворотах, делая историю, как в песочных часах. Нет ни явного низа, ни четкого верха, ни добротного добра, ни дьявольского зла. А есть добротное зло и дьявольское добро. У вологодского поэта Михаила Сопина состояния, которые он хотел выразить, неизменно описывались посред-

ством оксюморонов: «невольник воли», «безумию ума смертельно рад», «слепо-зряче».

И теперь для описания жизненных и иных явлений можно принять, что диалектика основана на оксюморонах, которые из чисто вербально-семантических категорий переходят в психологические, общественные, финансово-промышленные и, наверное, во все остальные. И если это так, то оксюморон — категорический императив.

Остановимся на литературных. Автор пишет произведение на одну тему, в одной плоскости, с одними положительными героями, а получается совсем другое, на другие темы, в других плоскостях и герои на самом деле отрицательные. Писатель думает, что метафора работает в тексте и бывает к месту, что она действительно эффективна, но как-то совсем иначе, чем предполагал писатель. Писатель часто пишет интуитивно. Особенно интуитивно пишутся стихи. Но он не хочет уподобляться гусенице, которая ведет себя рефлекторно: ее тронули, она изогнулась. Писатель хочет внести в свое творчество дискурс. Он хочет комбинировать. Чтоб и Муза была, и вдохновение, и интуиция, и рефлекс, и дискурс. Сердце берет в руки плетку и хлещет разум: «Думай, находи слова, выражай то, что я чувствую!»

Все правильно. Это как раз те составляющие, которые часто приводят к обратному результату. Происходит построение оксюморона, но не словесного, а как результата работы. Хоть умственной, хоть душевной. Поэт дает название стихотворению, заложив в него смысл, а оказывается, что содержание стиха совсем о другом. Поэт иногда чувствует подводный камень, скрытый подвох, сужение темы и не дает название стиху.

Провинциальная литература полна примеров художественной прозы, да и поэзии, где в традиционной форме или в причудливом соединении расположились лежащие на поверхности послы заданного смысла, и лежащие несколько глубже, но фактически не замеченные автором, другие смыслы, другие архетипы и мифологемы.

Многолетнее исследование вологодской литературы обнаружило ее особое состояние — при всем традиционализме, особом положении в ее прошлом и традиционно-провинциальном нынешнем — выход на авангард, постмодернизм и еще какие-то пока непонятые уровни.

Литература любит сама себя объяснять в своих собственных терминах. И вот один такой термин — оксюморон. Вначале было слово. Потом другие слова, а одним из первых слов было — оксюморон.

Оксюморон не статика, он — действие. Мы думаем, что строим одно, а получается другое, обратное. Мы строим оксюмороны. На государственном уровне это выразил премьер-министр: «Хотели как лучше, а получилось как всегда». На бытовом уровне — хотели лучше, получилось хуже. В Библии — благими намерениями выложена дорога в ад...

Оксюморон не должен быть существительным. Оксюморон должен быть глаголом, чтобы можно было бы сказать: «Оксюмороним». Или: «Внимание! Они оксюморонят!» Как бы не «обоксюморониться?»

На последний вопрос есть ответ готовый, всем известный — талант. Он нужен, скажем кратко, для того, чтобы наши дела не обратились в свою противоположность. Оксюморон как действие дает результат, по которому можно ставить диагноз — наличествует он или нет, этот самый талант.

Я сейчас в словарь своего компьютера завожу новое слово — соксюморонить. Синонимами для него являются — обмишуриться, ошибиться, промахнуться, дать маху, попасть с точностью до наоборот, делать одно, а получить в итоге другое, сделать обратное желаемому.

На ум приходят законы Мэрфи, описывающие подобные совершенные действия, а также пословицы. Например, «шила милому кисет — получилась рукавица».

Оксюморон, как глагол, наиболее совершенен в передаче точности смысла происходящего. Я предвижу такие заголовки в газете: «Оксюморонизация Чечни». Или - «Реформы оксюморонят».

Известная цитата из Достоевского: «Увы, все делалось во имя любви, великодушия, чести, а потом оказалось безобразным, нахальным, бесчестным» работает во всех временах — прошедших, настоящих и будущих.

### ИНВЕРСИЯ ЭСТЕТИКИ

В одном из выпусков книжного обозрения «ExLibris» («Независимая газета») русская литература представлялась состоящей из массовой культуры, островков традиционной и постмодернизма, удовлетворяющего всевозможные потребности нынешнего времени. Действительно, такая раскладка на три составные части полезна хотя бы тем, что освобождает по крайней мере от необходимости разбираться в сущности третьей составляющей. Провинциальная литература, такая, как вологодская, с первого взгляда как раз и выглядит

этаким островком традиционализма. Здесь есть писательская организация, и даже не одна, а две, здесь писатель традиционно больше, чем просто писатель, но и гражданин. Это нормальное состояние, учитывая легкое ироничное отношение читателей к писателям. Такое отношение возникло из-за того, что в писательской среде нового ничего нет, а есть только воспоминания и память о том, как было раньше — особенно хорошо — в 60-е годы. Союз писателей России ныне — кружок по изучению истории вологодской литературы.

Писатели молодого поколения А.Цыганов, В.Плотников продолжают традиции вологодской литературы, эстетику прошлого в настоящем, глядя в третье тысячелетие. Однако случается инверсия эстетики. Писатель пишет одно, получается другое, оксюморон, как действие.

В рассказе Виктора Плотникова «Возвращение» повествование идет в глаголах настоящего времени. Рассказывается о девушке, которая приехала в город, и ей там так плохо, она тоскует и мечтает о возвращении в деревню. Сюжет, относящийся к классическому островку традиционализма. В тексте рассказа спустя несколько страниц от начала и до самого конца глаголы неожиданно становятся в прошедшем времени. То ли автор не заметил, то ли это было сделано сознательно, что маловероятно. Но эффект смены времен срывает. Со сменой времен текст приобретает новую структуру, переворачиваются оси координат, возникает обратная перспектива, в целом смысловая архитектура текста становится, с учетом внутренних аллюзий, совершенно иной, короче говоря - постмодернизм. Из-за нескольких небрежностей, недосмотров, а может, нарочных приемов, под шкурой камуфляжа-традиционализма оказалось ему противоположное. Произошла инверсия эстетики.

В рассказе Александра Цыганова «Русаков» герой едет в деревню к родне за продуктами. У мусорных баков видит бомжей, которые напомнили ему сказку «Репка». При возвращении с продуктами в город его останавливает ганшник, всеми повадками напоминающий эзэсовца из фильмов 50-х годов: вроде бы и страшный, жестокий, но дурак, он сам себя называл: «Я американец, Билл Клинтон». Русакову, нашему герою, пришлось дать взятку кусками мяса. Приехав домой. Русаков обнаруживает в багажнике забытую ганшником рукавицу с двумя миллионами рублей. Они жгут руки Русакову, он едет обратно на пост, отдает рукавицу, пробует отдать деньги, но тут следует сцена, напоминающая допрос и избивание партизана фашистом. В конце концов Русаков уезжает, в состоянии аффекта пробует порвать два миллиона, они не поддаются, тогда он их выбрасывает в окно. Уставший, намучившийся, исстрадавшийся,

со слезами на глазах, но с чистой совестью, он возвращается к своей голодной и необутой бедной семье. Воспитательное значение рассказа вполне в духе традиционализма.

В образ Русакова вложен Иван-дурак, простак-бессеребренник из русской народной сказки, что подтверждается в рассказе неоднократными привлечением художественных средств для этой цели. В лице гаишника же — устоявшийся образ эзсовца из советского искусства первых послевоенных лет. Эти образы скорее смешные, чем страшные, глупые немцы-дураки и русский Иван-дурак. Происходит встреча двух дураков, которые, кстати, и в тексте так друг друга называют, двух устойчивых парадигм из разных культур, столкновение архетипов из разных мифов, создающих совершенно иное восприятие текста, чем то, которое задумывал автор. Произошла встреча Швейка и Франкенштейна. Или Крошки Цахеса и Пантагрюэля. Трудно остановиться, чтобы не продолжать этот список. Короче, получился постмодернизм. Но ведь автор не этого хотел! Произошла инверсия эстетики. Оксюморон.

Божь, что упомянутые выше островки традиционализма, оказались в действительности — если не играть в поддавки с лукавством автора — крутым постмодернизмом. Инверсия. Оксюморон, как глагол. Получилась вместо кисета рукавица. Более подробно о В.Плотникове и А. Цыганове речь пойдет ниже.

### ПРОВИНЦИЯ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Несколько лет назад в Вологде проводился круглый стол «Русская провинция в культурном сознании». Идейным вдохновителем ее был профессор Игорь Шайтанов из Москвы, но выходец из Вологды. Среди участников стола мне более всего запомнился профессор Майкл Николсон, приехавший из Великобритании.

Он прочитал доклад «Провинциальность как явление английской литературы». Он говорил о провинции, но той, которую знал или представлял себе по европейским меркам. Даже будучи уроженцем Ливерпуля, он не смог привести явных провинциальных примеров, поэтому ему пришлось выбрать образцы молодежной культуры в качестве провинциального явления. Он начал доклад с рассказа о провинциальном парне Джоне Ленноне, выпустившего книгу со своими новоязными текстами и уродливыми рисунками еще в дале-

## Часть

## II

«ДЕВОЧКА. СЛЫШИШЬ - ЧАПАЕВ СКАЧЕТ...»<sup>1</sup>

(Валерий Архипов<sup>2</sup>)

Слежу со жгучим интересом  
За многолетним тайным боем,  
Во мне воюют ангел с бесом,  
А я сочувствую обоим.

И. Гарик

Аналогия музыкального авангарда

Народность стихов Архипова проявляется через шаблоны-вставки. От частушек не требуют рефлексий. Они быстрорастворимы, как «instant coffee» и мгновенно воспринимаются именно теми, кто пережил соцреализм. «Спите себе детки, все равно каюк», «не гадай, кукушка, годы ветеранам», «давай покурим, ты присядь, браток». Архипов создает гремучую смесь шаблонов-вставок с шокирующими твердыми орешками («а курицы хоронят петуха», «хромою уткой оттаивает жизнь»).



Получается как бы привычная каша, но со стеклом - и вкусно, и колется. Этакая двухфазовая смесь, пульпа. Сомневаюсь, что от такого материала можно почувствовать «магию» стиха - термин, которым пользуются ценители чтива для определения стиха как ценности с заложенным внутри экстрасенсорным эфиром, эзотериче-

<sup>1</sup> Первоначальный вариант был опубликован в газете «Свеча» №3 в 1994 г. (Вологда)

<sup>2</sup> Валерий Архипов родился в 1951 году в Чойбалсане, в Монголии. Стихи начал писать еще в детстве. К настоящему времени издательством «Евстолий» выпущены три книги: «Съемка рапидом», «Резервация», «Страсти по Эвтерпе». Учится в Литературном институте им. Горького. Валерий Архипов: «Я пишу, намеренно ослабляя накал, даю понять, о чем говорю. А надо бы побольше закручивать. Поэзия становится слишком доходчивой, а она должна быть максимально сложной».

ским полем духа, должным привести читателя в состояние эйфории. Если магия - литературный термин, то колдовство, шаманство, магия, наркотик - из одного ряда. «Чтивомания» и графомания стоят рядом

Слово «магия» иногда применяют для труднообъяснимого явления. например, музыки. Может быть, поэзия Архипова - музыка? А может быть, это вариант курехинского поп-арта, все той же дикой смеси сладкой гармонии и колючего диссонанса? Известно, что Курехин не ударяет по клавишам фортепиано, он, по его словам, дергает клавиши, выщипывает их, но для этого ему приходится нажимать на соседние. Так получается его музыка...

Архипов не скрывает оттенков возвышенного, пользуясь словами быта, но он нарочно одевает романтику в отрепье. «Ты на пороге в рукавицах разодранных мне говоришь «люблю». Эта возвышенность не от общепринятого самовыражения. Ощущая приподнятость, воодушевление, один бы смолчал, сохраняя в себе чувство, другой бы крикнул по-утиному или песню спел. Но не Архипов. И та фраза, которая выведена в заголовок - как воспоминание о возвышенном, ностальгия детства, тоска по романтике виденных в детстве фильмов. И Архипов, оставшись в детстве, пишет об этом как «мальчишка, обезумевший от собственной молодости» (выражение У.Фолкнера). И как детско-юношеский писатель он пишет:

*...молиться о чуде, о девке,  
о школьном шальном будуаре, о маме,  
о сном утомленной грудастенькой даме,  
о тоненькой веточке, сломанной в баре.*



Архипов хотел сказать о романтических юношеских воспоминаниях школьных лет и дает читателю диапазон от грубоватого «девки» до уменьшительно-ласкательного «грудастенькой даме», но это одно и то же в школьном коридорном закутке, который и будуар, и бар одновременно, где «дама-девка» - это и есть сломленная тоненькая веточка. Архипов-Курехин выщипывает слова-клавиши из памяти.

Внешне авангард, а по сути «частуха-нескладуха», устная литературная традиция, народный сказ.

Ну что поделаешь, человек привык ходить, например, в валенках, но, может быть, по природе экзистенциалист, и он будет очень не нравиться поклонникам Айрис Мердок или другим любителям чистоты стиля - пуристам из-за своих валенок.

Так что, похоже, Архипову приходится со словами проделывать ту же процедуру, что и Курехину. Читателя раздражает, но автор иначе не может. Боб Дилан в одной песне пел: «Табачные кольца мозга моего», на что критики его непонятного творчества говорили - «анаши не накурившись, не понять». Весь этот абсурдизм, мечты, галлюцинации отражают его, Архипова, подсознание, но более всего выдают его метод.

Вроде бы автор обрел свободу слова, самовыражения, но не знает точно, что с этим делать. И пошел обратно учиться в среднюю школу, отвечая на старые уроки новыми ответами, нарочито дразня учительницу. Чтобы она знала, что если все школьные ответы по разным предметам смешать, то получится пульпа, как особый плод просвещения. Опять-таки, как у Курехина - «Ленин-гриб». У Архипова: «Со стены родной Ильич смотрит словно старый сын».

Как музыку Курехина никто не может записывать нотами, так и Архипова никто не будет заучивать наизусть. Даже двух строк. Потому что любые две строки никак не подходят к вашему состоянию души, образу мыслей, жизни, наконец. А то, что подходит, не найти ни в одной паре строк. Эти две строки то ли сугубо архиповские, ни к селу, ни к городу: «Много осталось слов про запас. Старой гвардии кончился срок.» Или: «Хромою уточкой оттаивает жизнь, молюсь поспешно, фюрер бесноватый». То ли настолько банальные, что лучше и не повторять: «Нельзя срывать истории листок, который и не познан, и не прожит».

Музыка - совершенный вид искусства и самый совершенный метод исследования искусства. От полной тишины (Д. Кейдж) до одновременно охватывающего весь частотный диапазон звуков (К. Пендерецкий) - все это музыка. И сороковая симфония Моцарта — лишь частный случай.

От чистого листа бумаги до стиха Архипова - это еще не полный диапазон литературы, но все получается так, что если Архипова и перекладывать на музыку, то это должен был сделать Курехин. Если его и читать, то это должен сделать только тот, кто недавно посетил галереи современного искусства в Нью-Йорке, кто искушен во всем, пресыщен классикой, чистыми стилями, авангардом, который, приехав в Вологду, скажет: «Вот Архипова мне и не хватает

для полного счастья. Нигде такого не встречал, кроме как в газете «Свеча».

\* \* \*

Меня раздрают противоречивые чувства. Этим объясняется выбор эпиграфа для этой главы. Как всегда, меня раздрают пять точек зрения на любой предмет, и вот тут мне приходится все их здесь представить.

Итак, недостаток первый.

Когда Архипов пишет литературные тексты, он думает о чем угодно, но только не о поэзии. Пусть даже это гипотеза, я попробую ее доказать.

Эти тексты, составленные в виде стихов, многословны настолько, что кажется, будто Архипов и не знает, что он хочет сказать. Те, кто знают, говорят лаконично. Понятно, что многословие здесь нарочито, сознательно и единственно возможно. Автор набирает статистику, чтобы что-то получилось.

В классическом примере в теории вероятности говорится об обезьяне, которая в течении скольких-то миллионов лет будет ударять по клавишам пишущей машинки и в конце концов сможет напечатать «Войну и мир». Вероятность этого события существует.

В текстах Архипова так много слов, что существует вероятность появления поэтических образов.

Тексты Валерия Архипова имеют вероятность быть местами признанными поэтическими. Поэтому маститые писатели поступают единственно возможным образом: «вот здесь, в этом стихе нет ничего, все непонятно, неинтересно, а вот в этом стихотворении есть, здесь понравилось». И все от того, что где-то поэтическая вероятность оказалось выше.

Итак, литературные тексты Архипова имеют местами вероятность, причем весьма низкую, быть отнесенными к поэзии. Это вероятностное литературное творчество, существующее в разряде больших количеств слов.

#### Метод подстановки синонимов

Занимаясь изобретательством (у меня более сорока изобретений), я неоднократно сталкивался с мыслью о том, что сначала про все новое говорят: «Кому это нужно, зачем это?» Потом спустя неко-

торое время: «В этом что-то есть». И еще спустя какой-то период говорят: «Как мы могли без этого жить?»

Что-то подобное происходит со стихами Валерия Архипова сейчас. Впервые прочитав стихи Архипова, я подумал, что это литературное безумие. Однако позднее, а это было осенью 1994 года, в 3-м номере «Свечи» я опубликовал рецензию на стихи, в которой был задет, затронут метод Архипова. Сегодня я еще не могу сказать: «как мы можем жить без стихов Архипова?», потому что еще многими он не понят, но могу смело утверждать, что к этому идет.

Посмотрим на фразу «Хромою уточкой оттаивает жизнь». Помню, в свое время меня поразила эта фраза своим полным сумасшествием, хулиганством, беспомощностью. Она не имеет обусловленного и конкретного смысла, то есть, может быть, там и есть смысл, но он недоказуем. Попутно скажем, что в упомянутой фразе, может быть, есть и чувство, но оно вряд ли может быть предсказуемым или адекватным. Может быть, именно эта фраза в конце концов убедила меня, что редактировать никого нельзя. Что написано автором, должно остаться, и пусть после опубликования он сам убедится, что он написал.

Поэтому для исследования попробуем применить другой метод. Условно его назовем «метод подстановки синонимов». Попробуем заменить слова в этой фразе на синонимы, на наборы синонимов. Получится: «Колченогою, хромоногою, переваливаясь с боку на бок, уточкой, вразвалку, утицей, враскачку, вперевалку, вперевалочку смягчается, отходит, отмякает житье-бытье, житие, жизнь, век, существование.»

В переводе на окончательный вариант фраза будет выглядеть примерно так: «Кончаясь, век хромает», или «Медленно смягчается наше житье-бытье на исходе века», или «С грехом пополам наступила оттепель» и так далее. Здесь предоставляется большой простор уже не только для поиска синонимов, а для аллюзий и в иные смысловые сферы. Сама по себе подстановка синонимов ничего не проясняет. Это как подстрочник, которому еще нужно придать приемлемую форму.

Но... «метод подстановки синонимов» позволяет переводить тексты, «нормализовывать» их, делать их более доступными пониманию. В общем-то это и есть литературная работа, аналогичная той, что совершает переводчик, который в действительности не знает языка, но пишет на родном языке по подстрочнику.

Вот еще одна фраза из стихов Архипова: «Курицы хоронят петуха». В синонимическом ряду эта фраза будет выглядеть примерно так: «Курочки прячут, запрятывают, укрывают, скрывают

петушка, петушащегося, распетушившегося». То бишь утихомиряют буяна. Смыслы многозначны. Тексты синонимичны. Часто непереводимы.

В приложении к этой книге приведены два стихотворения Валерия Архипова. Первое - из ранних, написанных еще в 1993 году, второе — спустя 3 года. Это последнее выдает опыт учебы Архипова в Литературном институте, опыт, приобретенный на заседаниях Лито «Ступени», опыт общения с однокашниками-студентами в Москве. Я еще раз повторюсь. Уже сейчас мы можем говорить о том, что без Архипова обзор вологодской литературы будет неполный.

А теперь недостаток второй.

«А что ж в этом хорошего, что фразу приходится переводить?» - может спросить любой. Ведь читателю приходится вместо поэта заниматься литературной работой! Значит, читатель должен подыскать синонимы, упорядочить их, внести смысл и довести тексты до такого состояния, чтобы они стали стихами! Каждый язык имеет идиоматические выражения. Например, в русском языке, когда идет сильный дождь, говорят, «льет как из ведра». В английском языке аналогичное выражение описывается как «дождь из кошек и собак». Идиомы переводить нельзя. Им надо находить эквиваленты. Архипов фантазирует, придумывая переводные идиомы с несуществующего языка: «курицы хоронят петуха», «хромою уточкой оттаивает жизнь». Они не несут в себе ни поэзии, ни содержательности, ни смысла - ничего, кроме некой игры, в которую надо играть долго, нудно, скучно и часто с гарантированным проигрышем. Вот почему литературные тексты Архипова нельзя отнести к поэтическому творчеству.

Ну, хорошо, говорит другой голос, давайте изучать Архипова в разных направлениях. Давайте рассмотрим вот такое направление.

### Метод абсолютных истин

Для начала сделаем допущение, что все, о чем пишет Архипов - правда. Скажем так - абсолютная истина. Пусть это будет граничным, предельным условием. В математике такой прием исследования используют для проверки работоспособности той или иной формулы. А в целом это будет звучать так - поэзия абсолютных истин.

Это означает, что в стихах не содержится ни аллегорий, ни метафор, ни гипербол и т.д. И даже если они встретятся в текстах случайно, мы их не должны так воспринимать.

Я думаю, это защитная формула для читателя, точнее форма защиты, экранирования от помех. Его стихи надо читать как амбарную книгу, накладные, протокол, в конце концов, где нет «гуфты», лжи, приписок, все точно.

В этом понимании сам Архипов нам помогает:

*...душевный разговор  
прилипчив, как магнит.*

Или:

*обманно тяжело спит  
во сне вздыхает так,  
как свора медсестер.*

Прямое сравнение «как» автор упоминает часто. Согласно сказанному, мы обязаны представить себе именно свору медсестер, причем вздыхающих. Представить оказывается очень просто, просто до разочарования.

Простота поэзии Архипова разочаровывает. Вот четыре строки:

*...когда берешь любовь  
за локоточек дня  
тогда презренья нет  
и нет стальных оков.*

Литературная форма четверостишия проста, эти стихи можно детям в садиках декламировать на утренниках. Эти строки можно цитировать, как самостоятельное высказывание, как афоризм для подготовленных читателей. Изюминка высказывания в двух словах - «локоточек дня». Это квинтэссенция целомудрия, даже превосходящее пуританство по своей чистоте и скромности. (Пуритане в британской империи в прошлом веке говорили не «ножки рояля», а «подпорки рояля», ножки - это неприлично. Архипов здесь выступает антиподом пошлого поручика Ржевского.) Двукратное уменьшительно-ласкательное «локоть-локоток-локоточек» делает подводку под восприятие загадочной фрейлины, встреча с которой в стихах

будет неоднократной. Это не тот локоть, которым он выстукивает канонаду в постели при «штурме» Зимнего.

Архипов не устанавливает жесткой логической, смысловой или сюжетной связи между строками. Поэтому, если читать его стихи наоборот, с конца к началу, то возникает интересный эффект, когда последняя строка стиха, прочитанная первой, несущая финальную, морализаторскую нагрузку, оказывается очень простой и доступной пониманию.

Стихи Архипова просты, как топориче, грабли. При этом не умеющий не сможет изготовить инструменты, то же топориче. Стихи Архипова просты для подготовленного читателя.

Если вы слышали когда-нибудь, как Архипов читает свои стихи, то вы будете непременно заворожены его громким голосом, который становится все громче по мере чтения. Этот голосовой «драйв», «саунд» драматизирует состояние, накаляет атмосферу стихотворения. Агрессией громкого голоса он преодолевает сопротивление своего же собственного материала.

Жесткая артикуляция сочетаний «пр», «тр», «кр», которыми насыщены некоторые стихи (например, ...«разбили стекла в наших витражах») усиливается душераздирающим волнением голоса и дрожью листков стихов. Иногда кажется, что Архипов превращается в пламенного, пассионарного революционера и он овладевает аудиторией. Невозможно представить, чтобы его стихи читал какой-либо гародный артист.

Пулеметное глissандо «пр», «тр», кр» иногда сменяется в глухие мягкие согласные. Так в стихотворении «Послесловие» строка «Лиловая лебедь, лиловую землю лелей...» относит к далекому первоисточнику из серебряного века «На мели мы лениво налима ловили, для меня вы ловили линия...»

У Архипова все просто, как бы он ни старался возводить в кубические степени смыслы стихов. И когда он пишет: «Мой друг ушел, стрельнув для вида в тучу» (я верю, что Архипов описал реальный факт), простая фраза, которую можно давать на диктанты, в контексте отражает очень непростой наш мир, мир непростых взаимоотношений с друзьями и с людьми, их неожиданные действия и неожиданный способ их исполнения. Человек и общество сложнее, чем стихи Архипова.

Архипов пишет простые азбучные истины начала третьего тысячелетия. Если же они кому-то кажутся и непростыми, то ничего нет страшного, третье тысячелетие еще и не наступило.

Недостаток третий.

«Но ведь они, эти стихи, кажутся вульгарными!» Так могут сказать многие.

*Закройте двери, господа,  
Я так ее любил...*

Так будто поручик Ржевский просит закрыть двери, чтобы начать говорить пошлости. «Зеленые боги пугают величием кузнечики радости. На что претендует эта фраза? Переставляем слова: «Зеленый кузнечик пугается радости величия бога», производим литературную работу за автора, адаптируем ее по среднего читателя... Но это не приносит никакого удовлетворения, хотя перестановка приносит какой-то смысл. Если фразы Архипова не абсурд, то что же тогда абсурд? Каждая фраза если не абсурдна, то вульгарна. Я не согласен с мнением В.Тревогина, одного из авторов «Профсоюзной газеты», назвавшего Архипова «несъедобным авангардистом». Мне всегда интересен авангардизм, поскольку он почти всегда потенциально концептуален. Здесь же ни концепции, ни поэзии, а значит и не авангард...

### Кинематографический парад аттракционов

Есть еще один аспект архиповской поэзии, о котором невозможно не говорить. Кинематографический. Сергей Эйзенштейн говорил, что кино с его сменой кадров - как двигатель внутреннего сгорания, в котором каждый такт работает на движение. Кадры цепляются друг за друга и производят работу на пользу фильма. Тогда же и вошел в киношный обиход термин «парад аттракционов», заключающийся в том, что зритель должен удивляться каждому кадру, который он видит. (Игорь Ильинский был как раз непревзойденным воплощением этого парада).

То же в стихах Архипова. Каждая строка из простых слово-сочетаний работает как тархтящий двигатель и каждая строка - это кадр фильма. Читатель может трансформировать строки в кадры и смотреть фильм. Такой метод прочтения может примирить с Архиповым самых непримиримых с его поэзией, потому что Архипов записывает фильм, как он идет на экране и как он сам его видит. И не его вина, что жизнь оказалась такая непростой и фильм оказался таким.

Архипов на взлете, на подъеме, летящий самолетом, испытывающий флаттер с дрожью крыльев-листочков книжек в руках автора.

Каждое стихотворение Архипова - это праздник, который автор устраивает себе на роскошнейшем паласе, сотканном из фраз и слов, образующих узор, присущий только ему.

Валерий Архипов придумал антропологическую географию. Он тело рассматривает как глобус с его материками и океанами и экватором. Время великих географических открытий уже закончилось, но Валерий Архипов проходит путь открытий на модели-теле, добиваясь того, чтобы пребывать в состоянии, где «интриги нет».

Архипов реализует геолитературный характер вологодской литературы на модели Земли.

На этой планете есть своя атмосфера (пижамки воздух синий), по океанам плавают свой «Титаник», готовый «утонуть в краю бездонном.» На этой планете идут войны, революции, битвы, канада. Он мгновенно перемещается от одного континента к другому. Он то «испанствует», то считает себя австралийским «неуклюжим утконосом», то называет свою подругу барышней, то фрейлиной, то Аринушкой, причем в одном стихотворении. Я думаю, для него собственные стихи - это поэтический Интернет, мировая паутина, в которой он совершает невозможное. Как он однажды сказал: «Я весь в стыде и паутине»

Ссылаясь на себя и обращаясь к читателю, он пишет:

*...куртуазностью манер,  
себя невольно поджигаем,  
освобождаясь от химер.*

Освобождением от химеры представляется принятие читателем правил авторской игры. Игра требует зажигательной куртуазности манер, но не каждый на это пойдет. Поэтому Архипова и называют «несъедобным авангардистом».

У Архипова «память как в окопе спирт боится выпитой в страхе». Он соединяет страх человека в окопе со страхом человека перед тем, как выпить спирт. И эти запомнившиеся страхи соединяет в одной памяти.

Архипов всегда уходит вперед критики. Все отзывы на его новые стихи он воспринимает как устаревшие и у него уже готовы новые стихи, новый узор, новый палас, новый праздник на паласе.

Теперь недостаток четвертый.

В 1932 году искусствовед Биркхоф предложил эстетическую меру произведения, меру эстетики:  $M = U / C$ , где:  $U$  - мера упорядоченности,  $C$  - мера сложности. Вот по этой формуле мера эстетики Архипова равна 0.

От себя могу добавить, что чувство меры всегда неопределенно, если есть мера, то неопределенно чувство. Я уже соотносил творческий метод Валерия Архипова с техникой игры Сергея Курехина на фортепиано. Мне и самому такое сравнение представлялось искусственным, однако достаточно удобным и что-то объясняющим хотя бы за счет построения такой музыкальной аналогии.

И вот прошло с тех пор три года, и мне довелось побывать на концерте, где Архипов выступал как полноправный участник музыкально-словесного действия, нечто вроде джазовой импровизации на фоне неизвестных картин. Проект назывался «Кокон», его идейным вдохновителем был Vadi Смит, сотоварищем - живописец Комляков, а поддержали его музыкальную идею солистка Вероника Соловьева - голосовое, иногда переходящее в горловое - пение, Наталья Сучкова, о которой речь пойдет ниже, - стихи, и... все тот же пресловутый, то и дело мелькающий в газетах, вступающий между делом в таинственный столичный элитарный писательский союз, несмываемый в пропасть забвения и без конца, без меры обсуждаемый Валерий Архипов.

Спонтанная импровизация заполнила прямой эфир, это интересно не только тем, что именно он представляет в сию минуту, но и тем, что никто не знает, что будет потом, за этой сиюминутностью. Музыка во время исполнения развивается эволюционно по своим собственным внутренним законам независимо от исполнителя. Прослеживание за этим движением и есть самое интересное. Непредсказуемость - замечательное свойство музыкального импровизационного искусства, впрочем, и любого другого.

И вот в начале из тишины, из глубины доносятся электронные глухие тягучие звуки, переходящие в рвано-ритмические фортепианные глиссандо (музыканты скажут, такого не может быть, на я здесь применил сознательный оксюморон) с быстрым их завершением. Так начинается формирование музыкальной материи. Когда она окончательно сформировывается, что не занимает много времени, в музыкальную ткань начинает влетаться женский голос. До сих пор фортепианные импровизации несли в себе неопределенную, нейтральную основу, и голос, кажется, вел такую же ограниченную в четырех нотах музыкальную тему. Пение было не столько мелодичной игрой, сколько тембровой. Его тембр менялся, переходя из

классического сопрано в притворно охрипший подростковый вскрик. Но так казалось на первый взгляд.

Прислушавшись, понимаешь, что этот голос заставляет вполне определенно и настойчиво вспомнить голос из языческой Руси, голос, который ни я, ни другие не слышали, но я уже узнал его, он был отчасти знаком по фильму «Андрей Рублев» Тарковского, или где-то еще, что-то мне напоминало, что этот голос был из глубин веков. Это было языческое пение древних славян, это была древняя драма деревянной Руси. Тем более это было неожиданным услышать на концерте, но вполне входило в концепцию, и даже сам голос создавал концепцию. Читали стихи и Архипов, и Сучкова. Архипов начал с атаки на всех своих критиков: «меня сегодня хоронила ты, а я остался на перроне славы!», и вскоре пришло ощущение его правоты. Взаимодействие с музыкой у него было бесстрашным и полным. Стихи Архипова как словесная импровизация усиливались эмоциональной подачей и усиливали эффект импровизации музыкальной.

И оказалось, что стихи обнаруживали продолжение драмы, которую мы слышали в пении, но драмы уже теперешней Руси. Это не были стихи о счастье на века. Это была драма, это была страдание, упорство, защита от зла, борьба со злом, и еще что-то, чему не знаешь названия. Потрясающий эффект вневременных связей, родовых связей, может быть, национальных, может, космических, с то ли с землей, то ли с тем, что укрепляется в человеке биологически раньше, чем сознание. Неведомая энергия, свитая в звуковые потоки, будоражила слушателей.

Эффект настоящего искусства. (Он недостижим при обычном исполнении обычной тягучей русской песни, например, Нади Бурдыковой «Проснись, моя Русь православная», хоть тысячу раз повторяй эти слова.) Такое впечатление возникло именно на этом концерте. Такое не прочитаешь в книге. И если Александр Цыганов думает, что славяне (об этом он любит говорить) вымирают, то это всего лишь потому, что он никогда не был и никогда не пойдет на такой концерт, прошедший, не где-нибудь, а в бывшем Воскресенском соборе, а ныне храме искусства - в Областной картинной галерее.

На этом я заканчиваю писать об Архипове, который нашел для себя направление в творчестве и идет в этом направлении практически в одиночку. Он не удаляется от нас. Он тащит(!) нас за собой и мы «тащимся от него». Слаб человек в своих слабостях, силен в своих достоинствах...

«ДИАЛЕКТИКА ОДИНОЧЕСТВА»<sup>1</sup>(Ираида Метляева<sup>2</sup>)

Я думаю, что поэзия Метляевой может охарактеризована высказыванием Олдоса Хаксли: «Словесная формулировка желания заставляет человека стремиться вперед до тех пор, пока он не достигнет цели, даже если само желание дремлет где-то внутри». Автор рассматриваемых стихов хочет, чтобы это «где-то внутри» стало видимым. Не надо путать это желание с потребностью самовыражения.

У Метляевой нет коротких стихов, в каждом из них диалектика чувства, приводящая к действию, или чувства, находящегося в состоянии созерцания. Может быть, это и отражение жизни автора, но трансформированное ее фантазией. Здесь правомочно говорить о существовании тезиса о том, что уже упомянутое желание - это стимул диалектики в контексте психологии творчества. Поэтичность создается образом мышления.

Аналогия проявляется в катящемся колесе: оно движется, но его опорная точка неподвижна. Отсюда понятная потребность в одиночестве в подъезде, прижавшись спиной к надежной опоре -



<sup>1</sup> Ранее данный материал был опубликован как предисловие к книге Ираиды Метляевой «Диалектика одиночества», «Евстолий», 1993 г., и в журнале «Свеча» №6 в 1994 г.

<sup>2</sup> Ираида Метляева родилась в Архангельске, в Вологде живет с 18 лет. Первая книга «Диалектика одиночества» вышла в издательстве «Евстолий» в 1993 г. В 1997 году вышло второе издание, дополненное.

ребру батареи. Диалектика одиночества повергает человека к абсолютизации понятия любовь. Автор доказывает, что не надо избегать одиночества, скучных мелочей жизни, неприятностей и вообще того, что обычно людей пугает, ибо скоро настанет время, новое время, когда сам себе говоришь: «Теперь пора». Как пишет Михаил Поляков (Сосновый Бор): «Ибо слезы в пустыне не являют собой питье. Одиночество не настолько горько, чтобы сопровождаться слезами».

*А ты, дружок мой, как ты одинок,  
Как ты далек сегодня от объятий.*

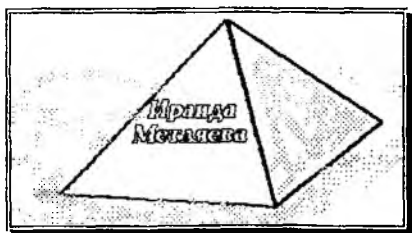
Или:

*Гуляй, родная! Как ты одинока...*

Здесь речь идет о тоске, но от этого вдвойне одиноко. Лирике как литературному жанру свойственна тема одиночества. И, кстати, она может принимать красивую или даже очень красивую форму. Гвоздика, приколотая к лацкану пиджака одинокого человека, одиночество в ветхой, замшелой, пыльной обстановке, где пыль, мрак, бюро, свеча, корзина для бумаг, весь изыск вперемижку с нищетой — все это напоминает фотографию, обработанную методом соляризации, а в лексическом выражении — стилизацию. В стихотворении о «прекрасном Витязе», состоящем из вопросительных фраз, и в других Ира Метляева подчиняется иронической стилизации с подкупающей безупречностью.

*...страж никому не нужного участка  
земли в осколках кирпича, на нем  
Ни травки, ни куста. Довольно часто  
он был обласкан, но не солнцем, нет...  
Теперь не то, не то.*

Описание отсутствующего, построение фразы «от негативного», когда работает формула «ничто плюс ничто равно ничто» (формула хорошо известная искусствоведам и профессиональным разведчикам), создает стилизацию «под ничто», и вот тогда «воркотня



невинной птицы покажется зловещей» — в том смысле, что возникает новый язык.

Я думаю, легко убедиться в том, что описание несуществующего, своего рода «негативизм», чувственно более насыщен, чем констатация факта. Здесь можно спросить, зачем нужна такая стилизация, в которой стихотворение начинается словами «Прощайте, друг!», а кончается - «низкий реверанс»? Зачем нужно описывать «помятый фрак», упоминать Эвридику, Дон Жуана и много другого - символы, легко узнаваемые и сообщающиеся с классикой? Надо признать, что Ира Метляева стилизацией добивается явно иронического, «несерьезного» отношения к поэзии, которую с большой долей откровенности принято называть «классической», хотя зачастую она и сама бывает иронической. Поэтому стихи Метляевой дают ощущение легкости языка в описании таких ситуаций, от которых иной готов рвать на себе волосы. Но дело не в этом. У Иры Метляевой есть желание выйти в конце концов из самой себя в самой же собой очерченные рамки, и это проявляется в концовках.

*Уж скоро рассветет. Вставай. Пора.  
Вот дворник бодро чистит мостовые.  
Вот твой порог, за ним твоя нора.  
«Ну, вот и я. Привет, мои родные!»*

Когда-то, лет одиннадцать назад, в Вологде существовал литературный кружок «Кентавр». К сегодняшнему дню только Метляева продолжает с перерывами писать стихи. Вот одно из ее последних стихотворений.

*Август, мне скоро тридцать. За занавеской дождь,  
А может быть шум в голове или капель из крана.  
Я зову тебя целую жизнь, но ты не идешь  
Ты говоришь: Нет, дорогая, еще слишком рано.*

*Но я стара, как пирамида или еще старей  
Никого не люблю, но никому не даюсь в лапы  
Меня понимал когда-то один еврей,  
но потом он уехал и стал молодым папой.*

*Что же мне еще пожелать? Какую веревку свить  
из оставшейся жизни? В какую свалиться бездну?  
Сделаться шлюхой, а потом, может быть,*

*опять - честной женщиной или совсем исчезнуть.*

*К сожалению, Август. годы свое берут  
Скоро и ты, дорогой, разменяешь шестой десяток.  
Интересно, какой ты теперь, все тот же шут  
с дипломатом и заходишь повсюду без взяток.*

*Я тебя не ревную, милый, твои мечты  
и твои любовники все позади, не так ли?  
Но может быть, что-то осталось. Наверное ты  
Все тот же несносный любитель играть спектакли.*

*Одиннадцать лет прошло с того сентябрьского дня,  
А ты все играешь или оставил сцену.  
Но в общем, не важно. Зайди взглянуть на меня,  
Я стала лучше, клянусь. Ты удвоишь мне цену.*

Это не исповедальное стихотворение, как может показаться сначала. Слишком много символов, подсказок, аллюзий и, главное, загадок. У исповеди же не бывает загадок.

Август здесь представляется как персонифицированное обращение к веку классической литературы (Augustan) и классического искусства, золотому веку, вызывающему благоговение. И одновременно восьмой месяц года, осенний, как бы «шестой десяток» века, века творчества, созидательной плодотворной жизни. «Диалектика одиночества» развилась в созревший плод, готовый упасть в августе.

«Я старая, как пирамида<sup>1</sup>». Где? Конечно, в Египте. Еврей уехал от пирамид куда? Конечно в Израиль. Еврей, совершивший исход из Египта по Библии совершил драматическое, но необходимое с благословения Бога действие. Им же данный дар творчества - это очищение и грех, грехопадение. И «стать честной женщиной» - как синоним - «не писать стихов», не «грешить». И если она не «попала в лапы», то это означает независимость поэтического мышления от кого бы то ни было в творческом смысле.

«Шут с дипломатом», играющий на сцене, входящий повсюду без взятки». Конгломерат дефиниций, творящий непонятный и неопределенный образ. Если это действительно актер, то он не

---

<sup>1</sup> У британской группы «The Human League» есть песня с такими словами: «Я высокий, я высокий, я самый высокий в мире, скоро я поеду в Египет и буду там пирамидой!» Считается, что пирамида своей особой формой улавливает космическую энергию. Потому-то они и считаются восьмым чудом света.

может ходить с дипломатом. Но шут с дипломатом может сформировать только один образ - рекламного агента! Он действительно ходит с дипломатом и входит повсюду без взяток. Он не пойдет туда, где нужно давать взятки. Что же делает рекламный агент в стихотворении? Какую коммерцию он предлагает? Находясь, тем более в предпенсионном возрасте («разменял шестой десяток»). Почему автор, обращаясь к нему, говорит: «Ты удвоишь мне цену»! Значит ли это, что обращение к золотому веку искусства происходит с убежденностью своего права связать глубокое прошлое и современные реалии как постоянно дорожающий («обрастающий процентами») антиквариат в эпоху постмодернизма?

Классический золотой век искусства давно прошел. Как и серебряный. И человек, знакомый со всеми этими веками, живущий на границе третьего тысячелетия, живущий не с намерением участвовать в возрождении этого века, а с потребностью творчества, обращается к прошлому, чтобы привлечь к себе внимание того самого прошлого.

Это не биологический инстинкт, известный в живой природе — «абы кто услышал», а обращение к скрытому, невидимому, прошедшему, которое так далеко, что не обнаруживает причинно-следственных связей с настоящим. Это все содержится в стихе: это было так давно, одиннадцать лет назад, что теперь «в общем не важно», пишет автор. Как неважно «играешь или оставил сцену», «шум в голове или капель из крана», «сделаться... честной женщиной или совсем исчезнуть». Впрочем, на последнее дан определенный ответ последней же строкой стихотворения.

Якорь заброшен в глубинах веков, в бездне времени, как бы туда не свалиться. «Тридцать лет, шестой десяток, одиннадцать лет - веки времени, я зову тебя целую жизнь, но еще слишком рано». Категорией времени и отношением к понятию «скоро» с большим недовольством, даже с ненавистью, пронизана каждая строка. А шут с дипломатом, то бишь рекламный агент добавляет в переоценку ценностей свое влияние, основанное скорее на инфляции чувств. И этим вызывает к себе такое же отвращение или равнодушие: «не люблю, не ревную».

В общем, многим это стихотворение не понравится. Все качественные характеристики в нем негативны. Редукция высоких чувств достигла здесь грани, за которой проступает неприличие. Но это смотря с какой стороны. Современное искусство существует, и для него характерно не только это.

Читатель может спросить: «А что же здесь придает боговдохновенности вологодской литературе?» Не знаю. Те, кто Мет-

ляву знает, те ее любят. Вся беда в том, что знают мало, но это не ее вина. Это уже другая тема большого разговора.

А.Генис говорил, что “в столице интересуются тем, кто делает культуру, а в провинции - тем, как делают культуру”. Метляева уже может больше не писать стихов, она переходит в качество КТО, выходя из качества КАК. Ее знают, но это высокая плата за прощение с творчеством, которое было.

### АНАТОМИЯ МИСТИФИКАЦИИ

(Михаил Сопин, Сергей Донец)

Михаил Сопин родился на Курщине, прошел войну и заключение, живет в Вологде. Член союза писателей России. В разное время у него вышло четыре поэтических сборника - «Предвестный свет», «Судьбы моей поле», «Смещение», «Обугленные веком». Его поэзия никого не оставляет равнодушным. Имеется обширная литература о нем и его стихах. Пишут о его необычной судьбе и его необычной, часто шокирующей поэзии. Возникают дискуссии, споры. Фрагмент такой полемики я и приведу в этой главе, потому что мне это кажется интересным. Читатели, кому будет лень и неохота, могут это пропустить, потому что Сопин в ней упоминается каждый раз вскользь. Толчком к дискуссии послужили две публикации в местной вологодской печати, написанные Сергеем Донцом<sup>1</sup>. Свои отклики на них я и поместил в этой главе.

---

<sup>1</sup> Сергей Донец родился в 1952 году в городе Батайске. С 1989 года живет в Вологде. В 1995 году в издательстве «Свеча» вышел сборник стихов «Поппури трех звезд». Ряд коротких рассказов напечатан в вологодских изданиях. В 1997 году вышла прозаическая книга «Сновидения от Сильвестра». Член Союза российских писателей.

Однако сначала речь, с которой мне посчастливилось выступить на презентации книги Михаила Сопина «Обугленные веком».

**Уважаемый Михаил Николаевич!**

Я поздравляю вас и Татьяну Петровну Сопину. У меня не много знакомых, я сейчас даже не могу сразу вспомнить кого-то, кому посвящали бы не одно какое-то стихотворение, а целую книгу.

Я недавно заходил к Сопиным домой и увидел, что Татьяна Петровна ходит в красивом кимоно - синем с японскими узорами. Я этому ничуть не удивился - давно знал, что Михаил Сопин - японский поэт.

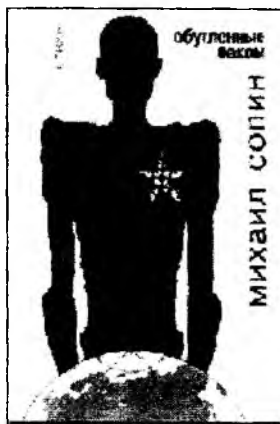
Я мечтаю его стихи читать на японском языке - написанными иероглифами. Иероглифы напоминают разорванную колючую проволоку империи гостеррора и гослжи. Стихи Сопина разрывают колючую проволоку несвободы, поэтому они должны быть написаны иероглифами! Я это утверждаю с восклицательным знаком.

В Японии есть писатели, ровесники Сопина, как и он пережившие драму взаимоотношений с войной и империей. У обеих национальных литератур в этом смысле много общего.

Читая Сопина, ловишь себя на мысли, что читаешь японскую поэзию хокку или танка - трех- или пятистишия. Вот фрагмент одного из его стихотворений.

*Птица во поле  
Жалобно свистнет,  
Чернобыл ли дрожит  
На снегу -  
Как собака  
Избитая жизнью,  
К вам,  
Избитым судьбой,  
Я бегу.*

А вот из 17 века японской литературы, поэт Басё.



*Поник головой до земли -  
Словно весь мир опрокинут вверх дном -  
Придавленный снегом бамбук.*

Сегодня мы столкнулись с литературой, и русской и японской, но в данном случае они находят очень тесные соприкосновения. В них дух камикадзе (читай: холопов), вынужденных кричать и вынужденных молчать. И в молчании создавать икебану (самовар!), чтобы не совершить харакири (сохранить разум).

Сопин у меня дома на книжной полке стоит рядом с Кобо Абе, Акутагавой Рюноске, Кэндзабурэ Оэ и другими. И эта полка заряжает меня энергией.

Перефразировав английскую поговорку, я закончу: «Тот не знает Сопина, кто знает Сопина только как русского поэта».

После этого выступления Михаил Николаевич сказал: «Ну, теперь остается только в Японию поехать»...

Я же некоторое время спустя держал в руках журнал «Грани» №174 за 1994 год и с удивлением и радостью читал статью Сергея Федякина под названием «Литература для себя», или когда психология вытесняет культурологию».

Статья начинается словами: «Какое странное, казалось, сближение... Язык японский - и язык русский, век XI - и век XX...»

Далее тема развивается на рассмотрении книг двух авторов Сей-Сенагона и Юрия Олеша. Указывалось на совпадение интонаций, совпадение самого способа видеть мир. «Когда в ясную ночь при лунном свете переправляешься в экипаже через реку, бык на каждом шагу рассыпает брызги, словно разбивает в осколки кристалл» (Сей-Сенагон).

«Ветренный день. Стою под деревом. Налетает порыв. Дерево шумит. Мускулистый ветер. Ветер, как гимнаст работает в листве» (Олеша).

«Две книги. Между ними - никакой культурной преемственности. Но состояние человека в момент рождения слова настолько явственно проступает сквозь «текст», что этот психологический «параметр» решает все.

Если перевести обе книги с земного языка на марсианский, читатель-инопланетянин зачтет их по одной ведомости» - пишет С.Федякин.

Заканчивается статья абсолютно верным выводом: «...менее заметен диктат культуры, и ощутительней диктат «психологии творчества», состояния: «человек наедине с собой». Это как раз то, что

для меня и представляет наибольший интерес. Приведу еще фрагмент:

*И полная воля в выборе темы. «... я писала... о том, сем, словом, обо всем на свете, иногда даже о совершенных пустяках», - легкое женское перо. «Писать можно, начиная ни с чего... Все, что написано - интересно, если человеку есть что сказать, если человек что-то когда-либо заметил», - более твердый - со склонностью «обобщить» (и себя убедить) - мужской росчерк.*

*Мимолетный, неповторимый момент окружающей жизни, - в Японии XI-го века и в России XX-го. И там, и здесь - сюжет почти исчезает. Мелькают «картинки». И все явственней «фон»: автор наедине с миром, и еще уже - наедине со своими записями...*

*Метод аналогии только тогда лишь хорош, когда сравнение не буксует: «смотри, что-то похожее!», - а подталкивает: «Давай, давай, выходи на свою дорогу». Параллелизм форм в живой природе. Он не объясняет странные сходства в литературе. Он только намекает.*

Мы обречены жить в мире аналогий. От них не спрячешься, наоборот, их надо находить еще больше. В мире больше сходства, чем различий. И нижеприведенная дискуссия основана на вызванных поэтом аналогиях в системе ценностей мировой литературы.

\* \* \*

В энциклопедии Брокгауза и Ефрона в статье «Татуировка» говорится о том, что в древности люди подвергались, с нашей современной точки зрения, добровольным мучениям и истязаниям болью ради казалось бы несущественных целей. Объяснялось это тем, что чувство физической боли древние люди преодолевали легко. Это связывалось с низшим интеллектом тех людей. И утверждалось, что с развитием человечеством боли неизменно будут обостряться. Так оно наверное и есть.

Мысль о взаимосвязи между разумом и болью возникла у меня при чтении книги стихов Михаила Сопина «Смещение».

*Как начинается калека?  
Смещают свет и тьму ума  
В бетонной центрифуге века:  
Страна - казарма.  
Храм - тюрьма.*

Так Михаил Сопин привносит в упомянутую проблему еще и политический аспект. Все стихи об одном - о душевной боли под пятой гостеррора.



Эту тему поэт разработал досконально, углубившись до философских обобщений. Это истинно русская философия антитоталитаризма, которая нашла выражение в таких простых словах человека, «закормленного с детства дурманной тюрей кодекса и КЗОТа», но сохранившего в себе правду — «вечный российский родник».

Искусство состоит из известного, испытанного художником, и неизвестного, не испытанного читателем, зрителем - если это нешаблонное искусство. Валерий Брюсов утверждал, что произведение искусства является таким же средством познания, как, например, математическая формула.

Вынужден сделать это отступление, потому что многие привыкли считать «чернухой» то, что некрасиво. Но уродливость, выраженная словами, не может не принять уродливо-карикатурного изложения, и Михаил Сопин этим методом владеет безукоризненно:

*Державным страхом рот зашитый  
Мыча проклятьем и виной...  
... Устал...  
От конвульсий дебильных поклонов...  
... По комнате, под рупорный зуд,  
Сладострастно хрустя сапогами,  
Вожделюбы в шеренгах идут!*

В книге слова «нежность» и «сладость» встречаются единственный раз. Других слов из этого семантического ряда просто нет. Правдивая истинность жестоких слов дороже дешевой понятности. Если в наше время и происходит возврат от сместившегося мышления к общечеловеческому, то новая книга стихов Михаила Сопина своим напором мысли этому способствует.

Этой книги в вашей домашней библиотеке нет наверняка. И вряд ли будет. Тираж всего 1000 экземпляров.

## АНАТОМИЯ МИСТИФИКАЦИИ

Сергей Донец опубликовал заметки о поэте Михаиле Сопине по названию «Благовест сквозь набат» в газете «Русский Север».

Вторая статья Сергея Донца о поэте Михаиле Сопине «Яремная вена» была опубликована в газете «Красный Север».

Неудивительно, что я с большим интересом воспринял еще одну статью Сергея Донца не меньшего объема и на ту же тему. Причем вторая работа ни в чем не ссылается на первую. Это означает, что одна из них (первая, как считал я), может быть эмоциональной разрядкой, а вторая - уже исследованием, тем более, что в ней упоминался используемый инструментарий. Мне было очень интересно прочитать вторую статью. Результаты прочтений вылились в следующие захватывающие, лично для меня почти детективные, распутывания клубка таинственных событий, высказываний, слов и мыслей, оказавшихся в конце концов невероятной литературной мистификацией. Приглашаю вас отправиться со мной в это расследование. Следите за сюжетом.

Для начала отклик на первую статью «Благовест» сквозь набат» как опыт формального анализа.

1. Те, кто хоть раз читал отчет об исследовательской работе или диссертацию, никогда не найдет там ни одного вопросительного знака. Сам алгоритм исследования не дает места для них. Есть наблюдение явления, выдвигание гипотезы, доказательство гипотезы и выводы, таков он вкратце, алгоритм, выражающийся в утвердительных предложениях.

Постановка вопросительных знаков в статье - формальный признак эмоциональной информации. (В этом ничего плохого нет, но на две статьи их набралось в авторском тексте 34!) Первый вопрос - «Как рождается поэт?», последний - «Оправдаются ли надежды?», а между ними еще 16 вопросительных знаков. Обычно в таких случаях автор бывает уверен, что читатель сам знает правильный ответ, и этот ответ - единственно правильный и совпадающий с его, авторской, точкой зрения.

2. Многие до сих помнят лозунги типа «Пятилетку - в четыре года!». Те, кто их придумывал, всегда были уверены, что такая форма утверждения не потребует логических или иных доказательств. Донец излагает материал почти так же. «Поэзия - набат. Поэзия - колокол». «Поэзия - это молитва». «Борис и Глеб - это от Христа». «Выбор поэта - всегда выбор гражданина». «Быть для поэта - значит не молчать». Вспоминаются комписы из «Москвы 2002» В.Войновича.

Я понимаю, что манера изложения навеяна с одной стороны красной пропагандой, а с другой - особой лексикой стихов Сопина. У Сопина тире афонично, немо, беззвучно, это пауза, которая иногда говорит сильнее слов. Переносить, прямо-таки калькировать такой язык в рецензию просто курьезно. Хотя допустимо.

3. Старые шаблоны типа: «искры первых дней войны высекают пламя», «снять шоры с глаз», «вера требует жертв», - их много, использованных для трактовки стихов Сопина, который каждой своей строкой разбивает шаблоны, даже если они созданы им самим.

Я бы сказал так - поэзия состоит из штампов, но она от этого не становится менее прекрасной. Или - поэзия состоит из шаблонов, но от этого в ней не становится меньше простоты. Встречающиеся же импровизации Донца: «Анархия - это свобода вне нас», «Только Сатана мог навязать классовую борьбу» выглядят просто курьезом. Если это только не была сознательная ирония, что допустимо.

4. Разговор от имени «Мы». «Все мы из прошлого. Не только общего родоплеменного славянского... все мы - из Колыбели Человечества.» Тут остается один шаг до «А ты не из нашего родуплемени?» А я считаю, что любой японец, если ему перевести стихи Сопина на иероглифы, поймет их не хуже русского. Но об этом позднее.

Вспоминается кадр из кинохроники, ставший шаблоном, но впитанный поколениями. На похоронах Ленина был плакат с надписью: «Могила Ленина - Колыбель Человечества». Курьезно все это видеть еще и в рецензии, хотя допустимо...

Таков уж, по выражению Донца, «постсоветский декаданс», когда автор каждой строкой выдает собой грамотного политического руководителя, вынужденного анализировать поэтический текст с применением советского багажа штампов в условиях пресловутого декаданса. Кстати, не место этому слову в статье о Сопине. Скорее бы уж использовать «эпоху раннего расстрелянса и позднего реабилитанса...»

5. Удобно автору применять заглавные буквы для придания чувств, которые трудно высказать иначе. Например, «пробудить в человеке Человека», Сострадание, Плач, Брат, или «Главная Книга о войне. « А бухгалтеры сразу вспомнят сюю Главную Книгу, все налоги и свою работу, и тот грессбух, название которой оставили «автоматчики с родины Гете». Курьезно, но допустимо...

Кстати, предложенная Донцом дефиниция «полосующие огнем автоматчики с родины Гете» говорит гораздо о большем, чем

просто о немцах. Так же аналогично можно сказать «автоматчики с родины Сопина». Они не просто, например, омововцы. Семантический ряд, смысловое соседство накладывает здесь на имя собственное некий насильственный ореол, а еще точнее в контексте статьи - зверский образ Гете как главаря преступной банды. Сам Гете в «Фаусте» писал о небрежности в языке:

*Пусть мысль твоя, когда она созреет,  
Предстанет нам законченно чиста.*

Хотя, с другой стороны, это все-таки красивая метафора. Она трагична в своем геополитическом смысле и относится не только к Германии, а к любой стране.

6. Цитирую: «Великий Плач. Вообще это в традиции русской лирической поэзии - быть поэту профессиональным плакальщиком. Но при этом не переступая грань трагикомедии. Актера учат красиво плакать на людях. Эмоции не должны захлестывать хирурга во время операции. Поэт же - и хирург, и актер, и пациент, и зритель. Он играет и живет. И плачет за всех. Плачет сам «листвою осеннюю наземь». Конец цитаты.

Вы, конечно, поняли, что хотел сказать Сергей Донец. Обычно по отношению к себе в подобных случаях я говорю так: «Люди такие умные, они больше понимают, о чем я говорю, чем я сам.» Пусть бы процитированный пассаж остался зафиксированной фантазмагорией, но не в статье о русской поэзии. Впрочем, это хоть и курьезно, но допустимо...

7. Теперь о заголовке. Благовест и набат подразумевают идею соборности, народности, поэтому вряд ли применимо название статьи по отношению к Сопину - одинокому и многими еще не понятому поэту.

Практически все утверждения автора в статье придуманы. В качестве их доказательств использованы цитаты из стихов, которые противоречат этим утверждениям. И только в одном месте автор поступил честно, написав: «Сказать о позиции поэта Сопина - «высокая гражданственность» - ничего не сказать». Лучше всего об этом говорит он сам.

Конечно, ведь этот самый эпитет «высокая гражданственность» из лексикона апологетов гостеррора и гослжи и Сопин прекрасно понимает, что именно означает «высокая гражданственность». Если и Донец претендует на нее самую, то сразу встает в ряд архетипов, то есть персонажей поэзии, о которой пишет рецензию. Курьезно, хоть и допустимо.

Донец пишет эмоционально, сильно прочувствовано. Автору прочитать бы все это на сопинских чтениях. Это придало бы атмосфере чтений особый градус. Но когда на фоне общего настроения появляется фраза: «Прием оксюморона удачно используется поэтом», то видно, насколько чужеродно и искусственно она вставлена в текст. Еще хуже, что приведенная цитата вовсе не оксюморон.

Донец применил доступную ему манеру (это даже не метод) эмоционального воодушевления от прочитанного, превратив ее в экзальтированное, соответственное его пониманию ассоциативное теоретизирование с обобщением в тривиальных, всем известных, навязших в зубах шаблонах и псевдомифологемах, достигнув вследствие небрежности изложения жуткого противоречия со стихами Сопина. Так, например, статья заканчивается тем, что поэзия Сопина оставляет ощущение светлого, наполненного Верой, Надеждой и Любовью чувства. Читать все это курьезно, хотя допустимо...

Удивительно, как автор мог настолько поддаться собственным эмоциям, пренебречь самоограничением, дисциплиной, волей, наконец, чтобы подчинить разум, руку с пером - сердцу, а не наоборот, как это произошло. Автор проявил себя паникером, столкнувшись с поэзией Сопина, и вместе с тем с недержанием чувств и неумением эти чувства даже внятно выразить. Вся рецензия построена в плакатно-лозунговой манере, как хорошо вызубренный урок.

Издавна проблемой для меня было разобраться в том, что хотел сказать тот или иной автор и что на самом деле им было сказано. Здесь можно основываться на феномене, описанным Людвигом Витгенштейном, заключающемся в том, что сказанное не всегда, а точнее - никогда не совпадает с желаемым сказать. В общем-то эта фраза в защиту Донца. Но Витгенштейн говорит далее: «О чем человек не может говорить, о том он должен молчать».

Осмелюсь предположить, что Сопин может быть доволен этой публикацией. Ведь Донец добровольно позволил в своих ассоциативных фантазиях сказать то, что наверное втайне когда-то хотел выразить поэт, но не сказал, не мог себе позволить, от многого отказываясь, предпочитая соответствие точности значения слова честному чувству. В факте публикации рецензии я в очередной раз встретился опять-таки с феноменом, давно подмеченным западными искусствоведами, но многими оспариваемый - произведения искусства не существует без комментария. Отклик важен. Такой отклик произошел, хоть и курьезный, но допустимый. А выражение свободы слова - вот единственное, что связывает Сопина с автором рецензии. И это единственное, слабое, но утешение.

А теперь отклик на вторую статью Сергея Донца «Яремная вена», опубликованную в рамках полемики о Михаиле Сопине. Данный отзыв я назвал «опыт логического анализа».

1. «Рассуждая о сопинской поэзии, простым созерцанием не обойтись. Здесь необходим труд проникновения. Тут надо исследовать, определив инструментарий и методику казуального поиска... Что же такое поэзия Сопина? Надо ли отвечать на этот вопрос? ... Поэзия Сопина сама найдет, сама выберет родственную душу и ту нишу, в которой будет жить. От нас это уже не зависит».

Это написал Донец. «Так надо исследовать Сопина или не надо?» - спросит читатель, увидев эти взаимопротиворечивые утверждения. Для себя Донец ответил: «Надо!» Так пойдемте же вместе с ним по его исследованию.

2.

*Не по сезону (?) и не к месту рядить Сопина в ...мантию, ... кимоно. Фуфайка Сопина перевесит тогу... и халат... Ни в глоссах, ни в газелях, ни в хайку не найти лица сопинской поэзии... Сопина не вместить в административно-территориальные границы ни в двух, ни в трех измерениях... Признаки сопинской поэзии... заключены не в дон-хуановских глубинах Испании времен Реконквисты, не в реминисценции серебряного века, не в садо-мазохистском инфантилизме современных лолит...»*

«Так где же, где же найти Сопина и его лицо???» - закричит наконец терпеливый читатель. Ничтоже сумняшеся Донец спокойно дает ответ: «...Петрарка - это изнывающий ромейской страстью Сопин. А Сопин - это Петрарка.» Вот так! Спрашивается, а к чему здесь все эти навороты? Неужели в этих наворотах нельзя обойтись вообще без Сопина? И о нем ли здесь вообще идет речь? Здесь можно поставить любую фамилию. И лучше бы всего, если бы Донец поставил свою.

3. «Я хотел бы выделить четыре признака сопинской поэзии. Во-первых - своевременность... Во-вторых - всечеловечность... Четвертое качество - сердечность.»

Так в тексте, третьего нет. Возможно, третий признак изъял редактор. Это значит, что редактор редактировал. Но тогда плохо средактировал, с изъяном, допустил огрех. Возможно, что это ошибка в наборе, не замеченная ответсекретарем. В этом случае можно посочувствовать автору. Однако вся статья состоит из подобных огрехов и прочих изъянов, и тогда в любом случае можно посочувствовать только самому Сопину, который здесь как раз ни при чем.

4.

*«Признак сопинской поэзии - всечеловечность - то самое самосознание высшего порядка, приходящее к человеку на пике его возможностей - умственных и нравственных... Позиция Сопина неоднозначна... - отрицание народа как такового... «Мне стыдно за такой народ,» - говорит поэт. И мне стыдно. «Крещенные волки и овцы»... из шизоидной агрессивности масс впали в другую крайность, а именно - в параноидальную одичалость индивидуумов... А что, кто такой человек? А народ?»*

*...География с демографией обрекли человека на муравейник. Но человек - не всегда насекомое.(?) «Человек» страшнее любого стада. Это венец природы, суммируясь и вычитаясь, делясь и умножаясь, с пращуровых времен уже не ограничивается четырьмя действиями арифметики, а с некоторого времени - интегральным исчислением. И как результат результата (?) разнообразной деятельности - саморазрушение индивида, и тем скорее, чем массовее и несвободней оный.»*

Уф! Я вот только что прочитал все это и подумал, что под видом рецензии на стихи Сопина можно написать и опубликовать(!) любой бред и никто не скажет, что же здесь на самом деле написано. Самое худое, что Донец и не пытается доказать, что Сопин отрицает народ как таковой, да это и невозможно, Сопин этого никогда нигде не говорил. Донец просто бросается по его разумению красивыми фразами и в этом видит свою задачу. Но... стоп, что-то здесь не так все просто, во всем этом есть какая-то загадка... Уж очень рьяно автор уводит внимание читателя в дебри своих собственных комментариев, что же за всем этим стоит?

5.

*Воля Сопина объективизируется через веру и убежденность в безусловной ценности поэзии при возрождении человечности... о чем писал Вадим Кожинков: «Отсутствие веры в себя неизбежно воплощается в стихах...»*

О чем здесь идет речь? О вере Сопина в ценность поэзии (Донец), или о вере Сопина в себя?(Кожинков). Это ведь разные вещи, а находятся в одной фразе. И когда далее Донец утверждает, что «у Сопина центростремительный экспансионизм лирического я», то здесь надо понимать, что речь идет о вере в себя и одновременно о

вере в ценность поэзии. В себе что ли? Я не могу ничего понять. Но терпение, *скоро* мы все узнаем.

6. Донец пишет так, что не разберешь уже не целые фразы, а даже просто отдельные слова. Хотите узнать, как в переводе на русский язык звучит фраза «Ни в глоссах, ни в газелях и ни в хайку вы не отыщите лица сопинской поэзии?» Звучит она так: «Ни в толкованиях непонятных слов или выражений в древних памятниках письменности, ни в стихотворных формах в поэзии народов Ближнего и Среднего Востока, ни в стихотворных формах японского народа вы не отыщите лица сопинской поэзии». Доколе можно трепать имя уважаемого человека и вставлять его куда ни попадя, приговаривая, что «Сопина бессмысленно загонять в пегасово стойло»? Но терпение, еще раз терпение. Еще немного, и мы узнаем, чье лицо можно отыскать в упомянутых перечислениях.

7. Человек, который никогда не читал Сопина и не знает, кто он, от чтения Донца получит крепкий заряд из «орудий главных калибров» средневекового западноевропейского католицизма, коим насыщена статья, и вообразит себе некоего человека по фамилии **Сопингауэр**, живущего в особых формах пространства и времени. И вот здесь мы уже вплотную подходим к разгадке. И в связи с этим и по законам жанра я делаю лирические отступления.

Могут сказать, что я надергал фраз из контекста и делаю из этого выводы, которых Донец не задумывал. Что ж, я был вынужден это делать, ведь фразы, относящиеся к одному тезису, разбросаны по всей огромной площади статьи, и их приходилось собирать среди: Вийона, Шопенгауэра, Монтеня, Платона, Лютера, Маркса, Ясперса, Шпенглера, Кафки, Набокова, Бродского, Рейна, Шнитке, Ростроповича, Людовика IV, Квинта Горация Флакка, Анандавардхана, Мандельштама, Джотто, Маяковского, Толстого, Жанны и Жана - д'Арк и Кальвина, Магомета и отче Аввакума... Я даже не знаю, список можно было бы еще дополнить или он уже переполнен?

Далее обратим внимание на очень существенный момент. Статья помещена под рубрикой «По рекомендации Аполлона». Если по рекомендации Аполлона - бога искусства и предводителя муз, то все понятно, журналистский прием для привлечения читателя. Но это было бы слишком просто, а статья-то не проста. Поэтому начинаешь обращать внимание на каждую мелочь, окружающую непонятный объект и задавать вопрос. почему же все-таки Аполлона? Я вспомнил еще одного Аполлона - Григорьева, литературного критика середины прошлого века, выпускавшего журнал «Эпоха». Он был известен

несколькими крылатыми фразами, которые вошли в историю. Например, «Что искусство по отношению к жизни, то критика в отношении искусства». Тургенев в переписке с Фетом обсуждал фразу А. Григорьева, которой он начал рецензию на второй том Соловьева «Русской истории». Статья начиналась так: «Русский народ переживает двойную формулу». Многие, в том числе и Полонский, требовали от Григорьева толкования смысла этой фразы. И со многими у него произошел разрыв на этой почве. После чего Григорьев ударился в длительное пьянство.

Так вот после прочтения статьи Донца я не могу иначе воспринимать рубрику, кроме как «По рекомендации Аполлона Александровича Григорьева.»

Итак, «двойная формула».

Фраза справедлива и в настоящее время. Можно и не толковать. Все понимают. Она справедлива относительно всего: русского народа, поэзии Сопина, вообще искусства, но более всего она справедлива относительно статьи Донца. Статья имеет двойную формулу. Чтобы открыть вторую формулу, нужен ключ. Ключ спрятан, нужна не одна жизнь, чтобы пройти все пути вслед за Донцом. Но вот еще при первом чтении статьи я отметил для себя выражение «ромейской страстью», там, где говорится, что Сопин - Петрарка. Петрарка - итальянец, ромейской - скорее всего от слова Roma - Рим, или от слова Ромео, если считать его именем нарицательным, обозначающее страстного любовника. Очень интересны обе трактовки, но тут я вспомнил, что встречал выражение «ромейская волчица» в стихотворении Донца «Казнь», начинающееся словами: «Гипюром полночным едва прикрыты кварталы распятый...». Далее в стихе пишется о том, что «...С тех пор ни удач и ни сна потомкам ромейской волчицы». Все-таки из римской империи...

Выписывая цитаты, я взял в руки сборник стихов Донца под названием «Попурри трех звезд». Еще раньше я знал, что сборник этот планировался быть названным «Аорта». И это слово встретилось в сборнике не в одном стихотворении.

*С тонзуры римского легата,  
едва заслышав похвалу,  
в моем окне зрачок заката  
скользнул, не плавясь, по стеклу.*

*Весь ужас старого артиста,  
забывшего внезапно роль  
уперся лапою когтистой -*

*хоть на секунду, но король!*

*На перекрестке рам гвоздикой,  
как кровь с ладони оброня,  
застыл потерянный и дикий -  
аортой солнца Судна дня.*

А вот в другом:

*С тобой осанны свято затменье,  
по каплям лунную цеди  
сквозь нелюбовь твою осанку  
аортой синию в груди.*

Обсуждаемая статья Донца называется «Яремная вена». Если посмотреть в анатомический атлас, то можно увидеть в нижней части шеи человека между ключицами нарисованные синим яремные вены и прямо над сердцем, красным - аорта. Это же все рядом, близко!

А что еще близко, вы наверное уже сами заметили. Стихи Донца и статья Донца - одно и то же. Все те же слова, то же строение, тот же мир, то же мышление, та же идеология, что в стихах, что в статье, тот же язык... И теперь это уже ясно видно, когда стал понятен ключ. Итак, статья Донца - о самом себе, а не о Сопине. Вот в этом ключе она становится уже интересной. То есть поэт, выразив себя в стихах, пробует написать эссе, но о себе писать не может и он ... взял фамилию Сопина. В соответствии с «двойной формулой» здесь убито два зайца, и про Сопина написано, и про себя. Вот сейчас хоть опять начинай читать статью Донца, но уже в другом ключе, имея в виду, что вместо Сопина следует читать Донец, а цитаты из стихов совершенно без всяких потерь можно поставить из сборника «Попурри трех звезд», а вместо фуфайки - другой соответствующий наряд.

Вот пример, пофантазируем.

«Сергея Донца бессмысленно загонять в пегасово стойло и придумывать определения для его поэзии. ... Напрасно компилировать священные тексты или пересказывать инкунабулы, пытаюсь неуклюже сравнить поэта с их главными действующими лицами. Ни в глоссах, ни в газелях, ни в хайку вы не отыщите лица донцовской поэзии... Позиция Донца-поэта неоднозначна. С одной стороны - отрицание народа как такового:

*До пика нация дошла,  
фигура росса все тщедушней.  
Знать плохи на Руси дела.*

...Таков наш менталитет, если понятием «народ» так долго спекулировали властолюбцы и народолюбцы... и так далее, и так далее». Всю эту работу читатель может проделать сам.

Я прочитал всю статью заново, начиная с эпиграфа статьи Донца: «Самая большая вещь в мире - уметь принадлежать самому себе» (Мишель Монтень). Сергей Донец умеет принадлежать самому себе, намек он уже подавал в эпиграфе, но я его только сейчас понял. И я понял, что это авторецензия, мистифицированная и замуфлированная. Такое не снилось даже великому мистификатору из газеты «Русский Север» Владимиру Арину... Сергей Донец продемонстрировал необычный образец автокомментария, самореализации в форме эссе.

Ну, что тут еще скажешь, жаль, что игра уже закончилась, мне было интересно и увлекательно. Нечасто попадают такие талантливые розыгрыши, такие трудные задания для разгадок с совершенно неожиданной концовкой. Однако пора прощаться.

Но прощание оказалось кратким.

В 1997 году Сергей Донец выпустил книгу «Сновидения от Сильвестра». В книге речь идет не о конкретном человеке, не о сюжете, а о ситуации. В этом смысле повесть представляет собой памфлет на политическую ситуацию в России. «Сновидения» - это аллегория общественной жизни с ее чернухой, порнухой, краснухой, голубизной, желтизной и т.д. И все было бы хорошо, если б не три обстоятельства. Первое - реальная жизнь фантастичнее, чем ее описание в художественной форме. Поэтому «Сновидения» выступают как вчерашние газеты, которые никому не нужны. Второе. Донец использует язык как самостоятельный инструмент в достижении поставленной цели придания памфлету свойства сатиры. Однако чтение «Сильвестра» напоминает движение по тонкому льду. Чтобы не провалиться, нужно быстро бежать, то есть быстро читать. Язык физический, напоминающий техническое описание. Поэтому он серьезен, несмотря на словесные приколы. И третье. Донец выступил в трех сферах - поэзии, эссе, прозе, в каждом из которых он



сделал по начальному достижению. И получилось, что он везде начинающий. Нигде не закрепленный. Надо просто надеяться, что свои лучшие достижения, проявившиеся именно в поэзии, будут им развиты.

Выше уже приводилось одно из лучших стихотворений Донца «С тонзуры римского легата...» Я бы хотел привести в качестве примера еще одно, не вошедшее в стихотворный сборник - «Я с тобой сегодня груб».

*Я с тобою сегодня груб  
и на ласки любви не гожд.  
Ты моих не касайся губ,  
в сердце струны, прошу, не тревожь.*

*Я тоскою вчерашней пьян:  
оттого так пел соловей  
и закат истекал от ран  
на виски куполов церквей.*

*Оттого танцевала ночь  
башмачками чужих услад:  
даже ты не могла помочь -  
наступала пора расплат.*

*Тополиный кружился лист -  
как бескрылому не суметь.  
Оттого так страдал солист,  
выдувая шальную медь.*

Три строфы этого стихотворения показывают объяснения состояния нежности для ласк, даже грубости, скорее нарочитой, описанные в первой строфе. Здесь три «не» - не гожд, не касайся, не тревожь - дают отстраненность от любви. Далее идет объяснение, отчего же это произошло. Слова, выбранные для этого, с одной стороны, жестокие - «истекал от ран на виски», «наступила пора расплат», с другой - пел соловей, танцевала ночь, тополиный кружился лист. Вкупе с «тоскою вчерашней пьян», и, особенно, «в сердце струны не тревожь» создается картина мотивированной тоски. Мотивация спрятана и читателю она подсказывается строкой «наступила пора расплат».

Атмосфера стихотворения песенная («...соловьи, соловьи, не тревожьте солдат») или «жестокороманская». Но несомненно, что это

стихотворение было бы более универсальным, если б первой строфы вообще не было. Здесь автор представлял бы не свою субъективную тоску, а себя, как часть природы вместе с закатом, церквами, усадьбами и, в конце, гимном всему перечисленному, исполняемому трубочом - вечным атрибутом романтизма.

Однако вместе с 1 строфой представлен не гимн, а музыкальная пьеса - капрично - в прямом смысле каприз: вот не дам моих губ, оттого, что у меня тоска. Это характерно для вологодской литературы - объединять и жестокий романс и романтизм, все валить на тоску, а причины собственной тоски объяснять окружающей средой и временами года. Почему-то возникло представление о том, что поэтическое должно обладать характером капризного, хотя в капризности нет ни капли поэтического.

### СОСТОЯНИЕ СОЗНАНИЯ - ПОЛЕТ

(Николай Елсуков<sup>1</sup>)

(формальный психоанализ)

В самом начале 80-х годов в Англии, да и не только там, была очень популярна группа «Madness» - «Безумие». Очень веселые ребята, новый стиль, в котором они играли, - «ска» - передавал слушателю энергию с «безуминкой» и «заставляли голову лучше работать», как тогда писали критики. Потом у них вышел альбом под названием «Полное безумие». Я очень люблю «Безумие». Я также люблю Босха. В детстве я играл смирительной рубашкой... Когда читал Фрейда, узнал, что сны - это физиология. И грезы - тоже.

Поэтому сейчас пишу про сборник стихов под названием «И сон, и



<sup>1</sup> Николай Елсуков родился в Вологде. Публиковался в самиздатских сборниках «Дверца». Книга «И сон, и бред» вышла в издательстве «Евстолий» в 1997 году.

бред...»

В течение последних тридцати лет в русской советской вологодской литературе пролетели (и сейчас продолжают пролетать) целые косяки стихотворных сборников под названием «Журавли», «Жаворонки», «Глухари»... Стагнация помешательства на пернатых, «птичья болезнь» овладели пишущими - типун на язык тому, кто это опровергнет. Поэты признаются в любви к родине по обязательной программе подстановкой слова «журавли» в свои строки. Я люблю читать такие строки. Вспоминаю здесь Михаила Сопина с его фразой: «Безумию ума безмерно рад».

Вот и в этом сборнике радость, как эмоциональная категория, проявляется не раз, а точнее, упоминается 11 раз: «Камнем падающим прошу - «Научи радости».

Но вернемся к названию сборника. Николай Елсуков признается: «...конечно, это бред. По-вашему. А мне какое дело.»

Воспользуемся инструментарием - передо мной лежит «Краткий психологический словарь».

БРЕД - не соответствующие реальности представления и умозаключения, в ошибочности которых патологически убежденно-го субъекта в их правильности невозможно разуверить.

*... я еще люблю свое страданье  
Не помню - долго ли, но все мое во мне...*

Здесь нужно сразу признать наличие самоограниченной замкнутости, где все его, автора, в нем, все при нем. Вещь в себе. Говоря специфическим языком, «его программное обеспечение заключено в оболочку без окон». «И сам Поэт. (Вернее оболочка)...» - как пишет автор, признавая существование таковой. И ничье чужое понимание сквозь эту оболочку не проникнет.

Бред выступает симптомом многих психических заболеваний и творческих поисков, при этом его содержание может быть самым разнообразным.

*«...Я бредил этим днем.  
Я бредил всем, что было под рукою,  
Но не хватало рук и не хватало глаз.»*

Различают бред двух видов. При первом нарушается когнитивная (познавательная) сфера - поэт подкрепляет свое искаженное суждение рядом субъективных доказательств, объединенных в логическую систему.

*«...И вот тогда, побыв наедине  
С обрывками прошедших ожиданий  
Я эту нелогичность обратил  
В возможность сна, в котором Вы  
Вполне могли бы мне присниться.»*

При втором виде бреда нарушается и сенсорная (чувственная) сфера - бред поэта носит образный характер с преобладанием грез и фантазий.

*«Со мной фантазия сыграла злую шутку... »  
«Я ухожу в твою долину грез.»*

В некоторых случаях бред как творческий продукт поэта сопровождается аффективными (с эмоциональными переживаниями) проявлениями страха, безотчетной тревогой, ощущением неясной опасности:

*«Я понял, что такое вечный страх,  
Когда проснувшись, страшно просыпаться.  
Приходит смерть в своем нелепом танце...»*

Наиболее интересен параноидный бред преследования, при котором поэт жесты и поступки окружающих истолковывает как «сговор, подачу знаков», как их недружелюбное проявление.

*«Страдания мои не принимают,  
Признанья понимают тривиально.»*

Или:

*«По улицам моим идут другие кто-то.»*

Вот почему герой стремится убежать, скрыться и принять меры, пусть даже это будет бред самоуничтожения.

*«Я ухожу к зверям в последний путь,  
Где оборотнем встречу понимаю...»*

Любой психиатр знает, что всех видов бреда у больного одновременно не бывает. Только симулянт может перестараться. Ясно,

что в данном случае это игра в бред, игра в историю болезни, как бы симуляция полета на тренажере, где обучают летчиков в условиях, максимально приближенных к реальным.

Однако не все так просто. Дело в том, что все сказанное не противоречит и другому виду бреда - «сверхценных идей», как говорят психологи, при которых реальная жизненная проблема приобретает в сознании психически здорового поэта (надо понимать - не больного поэзией) чрезмерно большую, сверхценную значимость.

Вот здесь Николай Елсуков нашел такую идею - сон, в котором он никогда не бывает один. Он бредит снами. Снов много, в этом читатель убедится. Он приглашает в свой сон только ему знакомого собеседника и общается с ним, делая ему посвящение или беря у него эпитафию. И сам о себе пишет:

*«...Как я любовь ругаю  
И забавляюсь снами...»*

И даже если он, как пишет, уходит в полет, мы-то догадываемся, в какой полет во сне он уходит. Во сне могут приходиться гениальные мысли, или сумасшедшие, что одно и то же, или банальные, что бывает гораздо чаще. Языковое же изложение о впечатлении или происшедшем во сне чаще всего бывает «диким, неухоженным», хоть и точным, но сделанным небрежно.

А исправить его или отказаться от него совершенно невозможно, да и не нужно. Рука записала строки такими, какими они пришли. Я люблю читать именно такие строки.

Эпитафия - ключ, посвящение - двери, а год написания - отметка, зарубка о совершенном полете. И радость остается несмотря на то, что «годы рассыплются под каблуками», и что «... любовь прошла».

Можно бы поставить точку, если б не еще одна психологическая тема - забывание, о которой автор часто упоминает.

*«Забыл родство и разум мирно дремлет»,  
«Забылся и опять тебе пишу. (Я что-то слишком часто забываюсь.)», «Не помню - долго ли...»*

Фрейд в свое время обнаружил, что явления забывания связаны с механизмом вытеснения травмирующих аффектов и отрицательных мотивов, с которыми оказались связаны те или иные впечатления. Такие мотивы в этом сборнике есть.

Французский психолог Теодюль Рибо считал, что «состояния сознания, составляющие сонную грезу, необыкновенно слабы». Вот почему бред, эта тонкая материя, забывается, если ее не зафиксировать. Слабое это состояние вкупе с небрежным изложением создают неустойчивость, хрупкость материала и на основе этого претендуют на неподсудность, самодостаточность, самооценную, а в данном случае - «сверхценную значимость». (Жизнь есть жизнь, даже если это жизнь бредящего дистрофика, ее надо ценить и охранять.) Автор дождался того момента, когда не издавать свои стихи уже невозможно. То есть их можно и не напечатать, но они будут создавать синдром «фантомной боли». Это уже что-то физиологическое.

Так литература принимает биофункциональное назначение, занимает место, которое в науке и искусстве называют маргинальной, пограничной зоной, стыком, прослойкой и т.д.

Это мостик между реальностью и ирреальностью, это дверца в симулятор полета, это тренажер для стенографии снов и словарь для правописания, это оболочка, фюзеляж, где «все его прием», и для которого посвящения - это навигационные огни, и, наконец, - это черный ящик, опять-таки навигационный журнал, дневник вахты пролетающего объекта, где вахтенный ... или спит или бредит от счастья или страданий, потому что ему больше ничего не остается, как только жить памятью, которая уже не различает за давностью сон и явь. Сон ли, бред ли...

С автором все-таки что-то происходит, но эти изменения как бы в другом времени, или другом измерении, или другой области знаний и чувств.

*«...Доверяю свои надежды  
Другому дню.»*

Видимо, тому дню, когда состоится полет.

## ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

(Виктор Плотников<sup>1</sup>)

Рассказ Виктора Плотникова «Возвращение» выстроен на параллельном монтаже реальности в жизни героини, с одной стороны, и ее снов и воспоминаний — с другой. Отображение ее жизни для читателя не представляет интереса, да автор и не тщился придать особый смысл ее жизни, кроме того, что она, жизнь, будучи городской, скучна и тосклива. Я выделил из рассказа почти целиком всю линию описания состояний Нины Ветровой — единственного реального персонажа рассказа. Остальные действуют в ее памяти, и мы с ними знакомимся по воспоминаниям и по мыслям Нины. Итак, я вынужден привести большую цитату из рассказа «Возвращение».

*«Деревенская улица снится Нине Ветровой постоянно. Каждое утро, просыпаясь, она некоторое время лежит, не решаясь открыть глаза, все мерещится, что откроет и окажется в родном доме, и в то же время сознает, что это сон, и находится она в общежитии, в котором живет второй год. Мать с отцом снятся редко, чаще Марфа и Егор Куракин — высокий, тощий, как сухая лесина. Сегодня вот бабка Вера приснилась. Нина медленно поднимается. Голова тяжелая, словно не своя. Подруги ушли на работу — им к семи; Нине к восьми часам... Химлаборанткой в котельной работать легко. Много свободного времени, но куда его девать, Нина не знает. В первые месяцы городской жизни она ежедневно ходила в кино, по воскресным дням — в театр, но сейчас все наскучило, и Нина вечерами просиживает в красном уголке*

---

<sup>1</sup> Виктор Плотников родился в Сандово Тверской области. Член Союза писателей России. Публиковался в альманахе «Свеча» №6, журналах «Север», «Слово», «Лад» и др. В 1993 году вышел сборник рассказов «Когда мы будем вместе». Виктор Плотников: «... мы должны выйти из пещер каменных...»

перед телевизором. Летом она любит сидеть напротив открытого окна и смотреть на возвышающиеся перед общежитием тополя. В такие минуты Ветровой вспоминаются последние сборы в город... Умывшись, Ветрова не спеша возвращается в комнату и начинает неторопливо одеваться. По дороге на работу Ветрова снова вспоминает бабушку Веру — жива ли? ... Ветрова идет на работу пешком. Трубу котельной видно издали... Работа у Ветровой не сложная... Первой время ее раздражал шум... но вскоре она ко всему привыкла. Хотя на душе осталась тревога; нет, нет да и отзовется болью в сердце, заставит забиться неровными толчками. С утра Нина первым делом берет анализы воды, убедившись, что все в норме, она распахивает окно и подставляет лицо упругому теплему воздуху... Неожиданно свет в лаборатории гаснет. Вместе с ним исчезает гул... Ветрова устало опускается на стул. Посторонние мысли снова овладевают Ветровой, погружают в воспоминания детства. Проживая в городе, Ветрова часто ловила себя на мысли, что вот Марфа — убогая, доживающая свой век старуха - имеет цель в своей, казалось, никому не нужной жизни, а она - Нина Ветрова - здоровая, молодая, с ясным и чистым умом - не знает, как жить. Вспыхнувший свет вернул Ветрову к действительности. С натужным ревом взял разгон дымосос... Нина вышла из лаборатории и прошла к котлам... С работы Ветрова всегда уходила торопливо, не задерживаясь, но сегодня, выйдя из котельной, она обернулась и зашарила взглядом по окнам... В общежитии все было по-прежнему: так же громыхали кастрюлями на кухне, с нижнего этажа доносилась музыка. Нина прошла к себе в комнату и потерянно опустилась на стул. Руки безвольно повисли, вся она сжалась от внутренней тоски, которая разлилась по телу, нагоняя усталость. Все вокруг показалось ей чужим, ненужным... она испуганно зажала рот руками, чтобы на самом деле не закричать. Ветрова с нетерпением дождалась вечера, забралась под одеяло и закрыла глаза, стараясь нагнать на себя сон, чтобы скорее увидеть свой дом, дорогих ей людей. Она вдруг окончательно поняла, что никогда не сможет привыкнуть к своей новой жизни, и, успокаивая себя, подумала: «Скоро, скоро кончатся эти сны...»

Такова концовка рассказа и такова сюжетная канва главной героини, вдоль которой движется повествование, находящееся в теперешнем, современном, настоящем мире. Композиция рассказа, как я уже говорил, построена на параллельном монтаже, при котором в те места в цитате, где сделаны многоточия, в рассказе вклинены описания воспоминаний. Причем, одни из них, как это было в самом начале, сняты ночью, другие - появляются на рабочем месте, особенно в момент, когда котельная перестала работать, из-за отсутствия электричества и вынужденного простоя.

Пока мы не рассматривали сны и воспоминания, это сделаем чуть позже, а я обращаю внимание читателей на то, что сначала повествование идет в настоящем времени (лежит, поднимается, умывшись, возвращается, начинает одеваться, идет на работу, берет анализы, опускается на стул). Но потом в какой-то момент глагольное время становится прошедшим (часто ловила себя на мысли, вышла из лаборатории, прошла к котлам, уходила торопливо, прошла в комнату, опустилась на стул, руки повисли, закрыла глаза, подумала).

Временная ось этой сюжетной линии переломилась и стала обратной — чем ближе к читателю событие по времени (а это в конце рассказа), тем дальше оно по языку. Можно провести аналогию с пространственной осью - чем дальше объект, тем больше он размером, чем по сути и является обратная перспектива, известная, в частности, в древнерусской живописи. На иконах удаленный предмет больше размером, чем ближний. Далекие горы на иконах выламываются из перспективы прямо на передний план в виде площадок. Лики святых, особенно лобная часть имеет характерную испещренность, выпуклость с боков и «вмятину» в центре над переносицей. Это следствие обратной перспективы в «ближнем», лицевом, варианте обратной перспективы в живописи.

Такая же обратная, но не пространственная, а временная ось лежит и в описаниях снов и воспоминаний Ветровой. Посмотрим на самое начало рассказа. Первая фраза идет в прошедшем времени, а следующая - уже в настоящем:

«Туман стелился вдоль канавы, запутавшись в густой траве, оседал на зеленых стеблях росинками, и те едва заметно скользили к корневищу. По дороге идет Марфа... правой рукой опирается на посох... идет Марфа босиком...»

Прошедшее - настоящее - прошедшее. Такова последовательность времен в рассказе. Его название «Возвращение» подтверждает конструкцию и расположение временных осей с обрат-

ным или знакоперсеменными направлениями. Тем более, что в рассказе никакого фактического возвращения нет. Его и в мыслях Ветровой нет. Финальная фраза о том, что скоро кончатся сны (ради этой фразы и писался рассказ), не указывает прямо на возвращение героини в родной дом. Поэтому название «Возвращение» соответствует не сюжету, а языку, грамматике, конструкции, и показано временной формой глаголов. Плотников намекает на иконографическое письмо в своих рассказах: «Не раз она (Ветрова) внимательно рассматривала потемневшую икону с позолотой по краям, висевшую над столом у бабки Веры. Темный лик строго смотрел поверх ее головы, и от этого усталого, спокойного взгляда становилось не по себе».

Не буду подробно описывать сны и воспоминания Ниши Ветровой. По объему они больше, чем сюжет о ней. Однако в воспоминаниях (или снах?) Виктор Плотников точно указал переключение времени с настоящего на прошедшее. И сейчас это мы увидим в отрывке, который мне придется привести дословно.

«Сморщенное, вытянутое вперед лицо Марфы постоянно снится Ветровой. Старуха лукаво смотрит на нее, что-то говорит. Нина напрягается всем сознанием, но разобрать слов не может. Марфа начинает сердиться, говорить громче, Ветровой не понятны ее слова, слышится бессвязное бормотание, похожее на бульканье воды в горле дядьки Егора, когда тот, закончив работу, пьет глубокими, жадными глотками у колодца прямо из ведра. Остаток воды, на потеху ребятам, Егор опрокидывал на себя и шел домой мокрый, со спутавшимися волосами. Наиболее смелые бежали сзади...»

Переключение времен произошло между словами «пьет» и «опрокидывал». Происходящее в двух параллельных мирах, реальном и сонном, параллельно же и описываемое, почти одновременно претерпело изменение и в глагольных формах. И далее уже до конца рассказа оба мира описываются только в прошедшем времени.

Хочу обратить внимание читателя на особенность процитированного отрывка. В нем обрисовывается происходящее в сознании Ниши — воспоминание, в котором нет ни начала, ни конца, просто лоскуты, связанные только ассоциативно по каким-то неуловимым признакам. Нина «напрягается сознанием», но ее бросает центробежной силой на бульканье Егора, на ребятню, на ловлю воробышка и так далее. Как на иконах — то, что вдалеке и еле видно, выбрасывается на первый план в виде крупных кусков. Следующий абзац воспоминаний в рассказе уже не связан с предыдущим, и он содержит такие же куски, как площадки на иконах. Весь рассказ сооружен

на таких площадках. По структуре это икона, иконографическое письмо.

### Поток сознания

Но одновременно это и литературный текст. Выброшенные сознанием куски воспоминаний в рассказе, смешиваясь с реальностью, выступают как самостоятельные тексты, которые можно даже менять местами без ущерба для сюжета.<sup>1</sup>

Теперь уже понятно, что в рассказе описано состояние воспоминаний в ассоциативном сцеплении слов - сказуемых, определений, дополнений, не находящихся в причинно-следственных отношениях. Отдельные части рассказа в наибольшей степени соответствуют нынешним представлениям о «потоке сознания», этому детищу постмодернизма. Попутно замечу, что постмодернизм, заявив свое существование, не оформил себя в качестве «большого стиля». Он как бы есть, но его как бы и не видно. В литературе его доминирование проявляется в полистилистике, допущении стилистического, временного и любого другого плюрализма. Постмодернизм - это принципиальная эклектика, гибридное в стилистическом и временном смысле явление.

Сказанное выше не противоречит тому, что Плотникова называют традиционалистом (А.Смолин). Постмодернизм, как и соцреализм, включает в свою художественную систему традиции. Однако такие «ретростили» из традиций, как правило, возникают в виде стилистического цитирования, иногда превращающегося в пародирование, иронию или черный юмор.

Плотников хочет избежать этого, выйти из рядов «традиционалистов-постмодернистов», поэтому его рассказы несут в себе смерть, похороны, кладбище, крик и плач. Автор готов убить хоть всех протагонистов своих рассказов, лишь бы не попасть в самоили автопародирование. Но, как сказал Мишель Фуко, «Человек умирает, остаются структуры». А посему все жертвы писательского традиционализма в рассказах Плотникова принесены в конце концов на алтарь постмодернизма, потому что ему не удалось отделить друг от друга иконографическое письмо и поток сознания, не удалось

---

<sup>1</sup> Совокупности текстов можно образовывать и объединять на основе любых признаков. Например, «Наигравшись с подругами, она спешит за деревню на пригорок, заросший молодыми елками... Как-то зимой возвращалась Нина в деревню после игр и заметила далеко в поле среди белой равнины странный блеск». Ностальгия по *играшам* в настоящей жизни одолевает Нину Ветрову и днем и ночью.

разделить явный традиционализм от полистилистики, эклектики, смешанного языка, так намеренно или не намеренно (какая разница?) оказавшиеся переплетенными в его рассказах. Впрочем, возможно он и не хотел так делать. Или сделал намеренно. Как уже упоминалось выше в первой части, произошла инверсия эстетики.

Меня привлекали и другие тексты Плотникова, а именно критика и публицистика.

*«С омертвевшей душой жить легче. В этом случае человек живет для себя, для своего тела. Для него никто другой не существует, ибо он - центр вселенной, бог и царь. Все остальные - ничтожества, гои, рожденные для служения ему. И вот уже этот человек поклоняется золоту и власти, сам становится слугой. Слугой князя Тьмы.*

*...Зло стремится завладеть миром земным и небесным, а для этого ему нужны грязные дела обманутых им людей, а затем и их исковерканные, не несущие в себе свет души для привлечения их к борьбе против Бога и в ином мире. Война света и тьмы не прекращается в материальном мире и по ту сторону смерти — в нематериальном.*

*Эти темные силы вне мира, они не принадлежат миру, где христианин радуется Божьему Свету, они пытаются завладеть и подчинить этот мир себе, а через соvrащенные души раскинуть свою власть и в мир небесный. Они культивируют и возводят в доблесть и почет людские страсти: похоть, безнравственность, жажду денег — этим самым приносят свой темный мир в наш, Божий Мир, этим они уменьшают наш мир и расширяют свой, то есть идет завоевание, подчинение себе материального мира.*

*Но придет время, когда небесное и земное соединится в Боге, через Любовь и Веру — Соборность. И исчезнет зло. Но для этого нужен труд душевный всякого человека...*

*... Еще не вышел на путь к Свету, еще только прикоснулся с этим, а ум уже подбрасывает мысль: смог я вырваться из объятий тьмы, увидел Свет, значит отличен от других, лучше, чем остальные, мне и таким, как я, вести людей за собой...»*

«Придет, соединится, исчезнет» - эти глаголы из вышеприведенного отрезка составляют недостающее звено в ряду прошлое - настоящее - будущее. В этом тексте констатирующая часть написана глаголами настоящего временем, а вывод, итог - будущего.

*«...рядом с Кривдой сам Антихрист стоит...  
Пора понять, что главные бои, как в далеком X веке, сейчас идут за души человеческие. Это сатана и его прислужники разрушают духовный мир русских людей. Им нужны мертвые души, неспособные воспринимать Божий Дух. А умертвить душу, если человек неспособен к сопротивлению, несложно.»*

Виктор Плотников строит изложение материала на играх во временные формы глаголов - здесь он и занял свою позицию вологодского писателя. Однако, традиционализм — стезя скользкая, способная превратиться в другой вид эстетики.

как надменный, но опасный, комедийный, но агрессивный, в общем фашист - дурак, но его надо уничтожить.

Для примера возьмем фрагмент из «Рассказа об отсутствующем» Л.Кассиля. Вот как описывается встреча фашиста с русским мальчиком.

«Немец спросил: - Ты что такое тут делал? - Я, дяденька, корову ищу. Хорошая такая корова, сама белая, а на боку черное, один рог вниз торчит, а другого вовсе нет. Маришкой зовут. Вы не видели? - Какая такая корова? Ты, я вижу хочешь болтать мне глупости? Иди сюда близко! Ты что такое лазал тут уж очень долго? Я тебя видел, как ты лазал. - Дяденька, я корову ищу - стал опять плаксиво тянуть мальчонка. И внезапно по дороге четко застучали его легкие босые пятки. - Стоять! Куда ты смел? Назад! Буду стрелять! - закричал немец».

Обратим внимание на речь немца. Я бы не сказал, что она неправильна. Она скорее сленговая. Речь роднит немца с гаишником. Вот речь гаишника. Она построена тоже на вопросительных предложениях и тоже сленговая. «Нарушаем, безобразие? Попрошу документики. О, да мы не из-за границы. И даже не из ближнего зарубежья, верно?... Мужик, не коси под дурака. ... Цветем и пахнем?... Проблема?... Чем порадуем?... Слышь, земля, не держи обиды, что задолжал тебе прошлогодний снег, ладно?... Тогда не шелкай клювом, дуй отсюда, пока цел, понял? ... Стоять! Как фамилия?»

И так далее. Думаю, что этого достаточно. Надменный образ дурака-немца здесь роднится с подобным образом дурака-гаишника. Дуристость гаишника здесь усиливается еще и тем, что он сам про себя говорит: «Я американец. Я Билл Клинтон»

Один дурак, пришедший из стереотипов советского культурного сознания, повстречал Иванушку-дурачка из русских сказок и говорит ему: «Не коси под дурака»

Русаков думает про себя: «Оба русские, похоже, даже сверстники, значит поймут друг друга». Однако Иванушка-дурачок ошибался. Нужен ему по воле Цыганова образ врага. И вот получает удар дубинкой. И вот он уползает к своим, к своим, у них, может быть, все слава богу. Так кончается рассказ.

Лучше жить в бедности, чем защищать свои права. Лучше дать взятку ни за что, чем самоутвердиться как личность. Лучше промолчать, чем высказать здравую мысль. Лучше иметь ясны очи, светлу душу (что вовсе и не плохо), чем быть способным на здравый поступок или просто хитрость, на которую, кстати, классический Иванушка способен.

Рассказ Цыганова ностальгичен в своей школьной хрестоматийности. Описывая сегодняшний день методами, изъятими из бабушкиного сундука, он демонстрирует не противоречивость современной жизни, а противоречивость собственных творческих приемов современному состоянию. Русаков - антигерой нашего времени, вся беда в том, что он существует только в рассказах Цыганова. Герои Цыганова карикатурны, потому что они канонически инстинктивны в своих поступках, а это, в свою очередь, от того, что Цыганов инстинктивен в своем творчестве.

В рассказе произошло столкновение двух культурных мифологем - встреча образов двух дураков из разных культур, времен, народов. Как Чапаев и китайский бонза, Санчо Панса и Тимур - и так далее. В этом виден жуткий постмодернизм или просто авангардизм.

Здесь мы уже вышли на особый пласт суждений о вологодской литературе, который был уже затронут выше в разделе «инверсия эстетики».

## ДИАГНОЗ ГРАФОМАНИИ

(Галина Щекина<sup>1</sup>)

(о пользе эгоизма языка)

### У литературы есть недостаток

Да, у литературы есть недостаток - ее надо читать. Это связано с фактором времени. И пространства - много страниц.

Другой недостаток - технологический. Черновик. Беловик. Набор. Верстка. Корректурa. Печать. Тиражирование. Сшивка. Купля-продажа. И чтение, наконец.

Вот вы, например, держите книгу с такими недостатками. А тут может появиться следующий недостаток. Книга, скажем так, может не понравиться. Кто-то скажет - плохая литература, графоманская... Да и название... И критика будет естественной, потому что двадцатый век стал примечательным хотя бы тем, что создал индустрию критики, критицизма, критиканства, доведя до критического размаха систему мер эстетики.

Что же касается современной отечественной литературы, то она, на мой взгляд, разделилась условно по меньшей мере на две части. Первая образована теми, кто хорошо знает свое место не только и не столько в литературе, сколько в литературоведении. Они хорошо разбираются в методах литературоведения, знают принципы, концепции, структуры. Они защищают свое творчество, выпуская его в свет, одновременно выступая с профессорских кафедр и перед микрофонами с обоснованием своего метода.

Другие - художники на подсознании. Интуиция подсказывает им то, что впоследствии оказывается метафорами, гиперболами, просто проявлением спасающей мир красоты. Логику, разум они подчиняют сердцу, которое повелевает пером, движет рукой. У них вдохновение свыше. Они говорят, что ими кто-то движет. Они реализуют свое творчество, не стремясь его защищать иными способами, как фактом его существования.

---

<sup>1</sup> Галина Щекина родилась в городе Воронеже, в Вологде живет и работает с 1979. Член Союза российских писателей. В течение нескольких лет была старостой литературного объединения «Ступени». Редактор и издатель альманаха «Свеча». Среди многочисленных публикаций выделяются последние - повесть «Графоманка», сборники рассказов «Мелисса», «Ария».

Я не исключаю, что утрированное разделение вызовет возражение - давно прошли времена раскладывания по полочкам. Я просто хотел сказать, что Галина Щекина не принадлежит ни к тем, ни к другим.

#### *Эгоизм языка*

«Графоманка» - вторая книга Галины Щекиной. Первая - «Бася и К» (1995). Есть еще сборники - «Дверца» (1991), «Перекресток любви и печали» (1991).

В ранних рассказах, опубликованных в сборнике «Дверца» - например, в рассказе «Ира. Гера, Шура» - язык автора плотный, образный, дает безошибочное направление в восприятии текста, юмора, чувства, вплоть до счастливых слез читателя. То же самое в «Колбасной эпопее», рассказе о заветной мечте и источнике беззаветных страстей - колбасе. Кстати, и в повести это слово встречается много раз, что не случайно. В современном

русском языке частота его употребления еще больше. (Смею предположить, что название книги «Бася и К» возникло именно из-за дивного созвучия слову колбаса - это как бы «ко-баса», то же слово, только навыворот. Так любить героиню, чтобы назвать ее колбасой...) Однако язык Галины Щекиной со временем изменился.

Здесь интересно рассмотреть одно свойство языка. Язык художника выражает прежде всего сам себя, а не что-то другое. Редакторская правка текста и работа над словом заключается в том, чтобы выбросить ненужные слова, слова-паразиты и привести в текст слова, соответствующие тому, что выражает язык. То есть язык должен ограничивать сам себя, он должен любить сам себя, обладать себялюбием, то есть быть эгоистичным. Он разумно эгоистичен в своей честности. И он становится совершенно безликим и самовырождается, если хочет быть похожим на кого-то, или на общепринятую словесную правильность. Другими словами, эгоизм языка, стремящегося к индивидуализму и неповторимости, дает для себя возможность свободно и бескорыстно выражать свои собственные интересы и благодаря этому служить другим целям, задуманным художником.



Следствием эгоизма языка является его стремление вывести текст за рамки только литературы, сделать его достоянием искусства.

Известно, что литературная ткань обладает свойством осуществлять бессознательную реальность. Так Владимир Набоков в «Лолите», описывая утопление в озере Гумбертом своей жены, увиденное во сне, создает «виртуальную» реальность: «...в безмолвном зловещем балете, танцор держит партнершу за ножку, стрелой уходя в чудно подделанную подводную мглу». Здесь очень важное слово - «подделанная», то есть искусственная, артистическая. Действие происходит в настоящей воде, а в тексте она «чудно подделанная». Движение в вязкой воде медленное, а в тексте - «стрелой уходя». Здесь язык сам себя любит больше, чем физику процесса.

В рассказе «Прогон» Щекина пишет: «... лето продолжало буйствовать, липы шипели на солнце лошенной листвою, все жарело и накалялось. Ветер на балконе бил в грудь резиновой волной, обстановка была нереальная. Азиатский взгляд исподлобья показался Зине чингисхановым. Хватая улетающие с окна занавески, они столкнулись руками - шарах! - проскочила тайная искра...» Выразительность текста здесь сравнима в своем накале с гармоничной эволюцией музыкальной темы.

В «Мелиссе: «Мимо окна пролетела женская фигурка. Берлогин уронил лодку и распахнул окно. Ситцевая пестрота билась на ней и надувалась ветром, отчего тело казалось тонким и твердым. Женщина быстро переверосшила поодаль скошенную траву, потом стала место под стог готовить. Берлогин даже слово вспомнил - «остожье». Почему-то ему стало стыдно смотреть, как она там надрывается одна, и он не раздумывая двинулся на помощь. Она не удивилась, показала граблями на кусты, в которых лежали грабли и слуги.

Заполыхала жара. Ветер отпугивал оводов, но как только он стихал, зудящая пытка продолжалась. В молодости Берлогин сенокос воспринимал как игру, да и здоровья было много. А тут он стал задыхаться, перед глазами зараспывались страшные круги. Минут через несколько он взмахнул граблями и полетел в преисподнюю».



Понаблюдаем за действием, как в замедленном кино.

«...Берлогин уронил лодку... распахнул окно... слово вспомнил... двинулся на помощь... стал задыхаться... взмахнул граблями и полетел в преисподнюю.» Перечень одних только действий героя в одном абзаце дает целый, полновесный материал для спектакля или для балета, это как фрагмент танца. Язык словесный, легко переложимый на язык танца. Тем более, что у танцора есть партнерша, которая «...мимо окна пролетела... ситцевая пестрота билась... надувалась ветром... тело казалось тонким и твердым... перево рошила ... стала место под стог готовить... надрывается... не удивилась... показала граблями на кусты...»

Это действительный «танец с граблями». Танцоры надрываются и задыхаются. А музыка подсказана тут же в этом же абзаце: «... жара... ветер отпугивал оводов... стихал, зудящая пытка продолжалась». Это ж какая заманчивость для композитора, музыка с замедлением, лентандо...



На примере таких фрагментов, а их в этой книге множество, прекрасно видно, что язык, несмотря на кажущиеся, именно кажущиеся, огрехи (критики скажут - как это? - «уронил лодку и распахнул окно», грабли два раза в одном предложении упоминаются и т.д.), язык на самом деле свободно и бескорыстно выражает свои, как я уже говорил, эгоистические - грамматические, синтаксические - интересы, и благодаря этому служит целям обобщенного экспрессивного искусства. Эгоизм языка в том, что он выражает только себя, а благодаря этому служит искусству.

Галина Щекина не использует метод Набокова, который описывает сцену преступления как статическую афишу, она использует глагольные формы, «стенографию действия». Синтаксис упрощен до предела. Синтаксис симплициссимус. Альтер эго. Комедия дель арте.

### Экспрессивная информация

Я возвращаюсь к вопросу, который поставил в самом начале. Где находится Галина Щекина, если она не принадлежит ни к одной из упомянутых выше условных категорий?

Для этого совершим экскурс в обзор художественных особенностей новейшего искусства. Искусствоведы давно поняли, что искусство не обладает кумулятивным (накопительным, в отличие от науки и техники) качеством. Каждое новое произведение литературы не является результатом накопления лучшего из предшествующего.

Более того, направление в искусстве, идущее, например, от импрессионизма в живописи, в концептуализме доходит до самоопровержения. Как «Черный квадрат» Малевича или абсурдизм Хармса.

Существование произведения искусства зависит от апперцепции, восприятия его. Знающий и образованный человек не будет сравнивать тот же черный квадрат с «Утром в сосновом бору» или Хармса с Некрасовым. Известная фраза о том, что «произведение искусства зависит от комментария» работает в XX веке, но совершенно не нужна была 150 и более лет назад. Лев Толстой напрочь развенчал Шекспира как бездарность, и сделал это мастерски, но и сделал заодно комментарий к искусству в его широком смысле.

Вот и в наши дни если и можно обойтись без «измов», то только усилием воли. Но это практически невозможно.

Персонаж Марка Твена говорил: «Я такой умный, что для того, чтобы пораскинуть мозгами, мне требуется почти неделя». Героиня Людмилы Петрушевской говорила: «Я такая умная - того, что не понимаю, того не существует вообще».

На фоне этих рефлексий обратимся, наконец, к Гарольду Осборну, который в книге о художественной революции XX века писал, что произведение искусства несет в себе три вида информации.

Синтаксическая информация - когда произведение говорит о самом себе, о своих свойствах и структуре. Искусство для искусства. Первую группу писателей, упомянутых выше, я бы отнес сюда.

Семантическая информация - когда произведение искусства воспроизводит какой-либо фрагмент действительности, существующий независимо от него. Сюда я бы отнес вторую группу.

Экспрессивная информация - содержащая данные об эмоциональных свойствах произведения искусства, главным образом того, что оно изображает. Выразительность и энергия для литературы просто необходимы, чтобы скомпенсировать упомянутые уже в на-

чале недостатки литературы. Именно это качество несет в себе проза Галины Шекиной. Экспрессия текста превращающаяся в экспрессию танца, музыки...

Экспрессия вызова также содержится уже в самом названии повести «Графоманка», расположенным рядом с фамилией автора. Знаки вопроса ( в повести их бесконечно много ), без которых Ларичева не может обойтись, отражают ее эмоциональное состояние, ими она заряжает своих собеседников, отчего происходит буйное общение. Правда, читатель не отвечает на вопросы, которые ставит персонаж. Знаки вопроса - это коммуникабельная реакция на энергичное внедрение действительности в жизнь героини и утверждение неоднозначности происходящего. «Разум лжет, а чувства говорят правду» (К. Чуковский).

#### Рецепт от графомании

«Графоманка» взрывает пласт (скрытый даже от большинства членов Союза писателей) взаимоотношений начинающих писателей с Союзом писателей - корпоративной организацией, оберегающей чистоту жанра, мировоззрения, многого другого, что не имеет прямого отношения к искусству и выступает против того, что напрямую к нему относится.

Поэтому зачастую литературные семинары, устраиваемые творческими союзами, являют собой типичное промывание мозгов. Кстати, фразы, услышанные Ларичевой и приведенные в повести, взяты целиком из стенограмм реальных семинаров.

На самом деле неправым будет тот, кто узрит в этом идеологическую борьбу. В искусстве заложена борьба, но для нее надо находить соответствующее название. Например, это может быть названо как борьба с графоманией. Или охота на графоманов.

Вспоминается анекдот про пожарного, страдающего пироманией, но вынужденного исполнять свои служебные обязанности.

Следует сказать, что именно эгоизм языка, с заложенной в нем самой энергией себялюбия, и есть защита от влияния извне и подавления творчества, а значит и от графомании. Эту фразу стоит записать отдельно - «эгоизм языка - защита от графомании». Анти-теза - графомания - это подражание. Графомания - это стремление писать заимствованным, или стилизованным под общепринятый, языком. Есть графомания или нет графомании - это вопрос эгоистичности языка. Стремление подражать может быть здоровым или болезненным, но в любом случае — это мания, а не творчество.

Стремление писать собственным себялюбивым языком не может быть названо графоманией по определению.

Заслуга Галины Щекиной в том, что она рискованным и смелым заголовком подняла тему и практическим авторским формированием литературного текста эту тему закрыла.

### Болезнь и язык

Почти все рассказы и повести Щекиной - это истории. Истории о молодых матерях, бьющихся с болезнями детей и одновременно с душевными муками любви. Они стремились найти любовь, в результате находя болезни детей, этих плодов любви.

В этом смысле показателен рассказ «Найти и утратить». В общем, это и не рассказ, это схема, структура. Его бы поставить самым первым в сборнике, чтобы подать ключ к восприятию дальнейшего. Главную героиню - Леру - наградить бы не четырьмя, а семью-десятью детьми, чтобы заставить абсурдностью схемы показать жизненность историй и коллизий в их закономерной эволюции, с которой приходится смиряться в быту.

Болезни детей в рассказах, название процедур, лекарств превратились в фантастический храм медицинского чародейства со своими заклинаниями, и первая фраза в повести «Графоманка» дает эпическую картину: «Ларичева вбежала под светлые своды поликлиники в сильном запале».

В повествованиях, где нет болезней детей, болеют взрослые. Вообще это в традициях литературы. Вспомним, например, А. Камю («Чума»), Т. Манна («Волшебная гора»). Философские произведения, развивающие экзистенциализм, как точку на шкале эстетических ценностей, утверждающих, что болезнь - норма, потребность, метафизическое здоровье.

Восприятия болезни как именно болезни дает ссылку на психическое и душевное здоровье. И одновременно на необходимость связать состояние болезни с любовью, потребностью быть больным кем-то, быть влюбленным. И в рассказах насаждается мысль о том, как часто взаимности в любви нет и после жажды любви остается просто физиологическая боль, температура, тошнота... И в этом состоянии находятся протагонисты всех рассказов.

Вот почему каждый любит говорить о том, что у него болит. Говоря о своих болезнях, человек говорит на самом деле о любви. Александр Солженицын это знал и потому написал «Раковый корпус» - роман о любви в больничной палате.

У меня есть старый рассказ «Анестезиолог». Каждый персонаж в нем обсуждает болезни свои и чужие так, как если бы он обсуждал свое творчество на заседании литературного объединения. В этом смысле критик, литературовед - тот же больной, стремящийся поставить диагноз другому на основе своего опыта и уровня образования. Интересны случаи, когда критики при разборах ставят друг другу диагнозы собственной болезни, или, наоборот, больному говорят, что он здоров.

Любовь к созланию языковой субстанции в литературном тексте - действительно болезнь, обозначаемая медицинским термином графомания. Однако диагноз поставить легко. Для этого надо посмотреть на язык. Как это и делают доктора. Надо посмотреть на язык текста. И тогда все встанет на свои места.

### Восточное направление

Экспрессивная информация в тексте этой книги выражена еще одной особенностью, подпитывающей энергию. Кондауров - «чудище, урод», Упхолов - «неуклюжий, тунгусский, дремучий, заболоченный». Азиатские персонажи: Степа Чингисхан («Прогон»), Мелисса («Мелисса»), нанайка Ия («Инверсия»), Дамиан («Где моя красота, Дамиан?»), Нурали Латыпов («Графоманка»). Это обращение к восточному, азиатскому, должно в соответствии с эмоциональным состоянием, создавать дикое, интуитивное, неуправляемое чувство, может быть заморской красоты, забугорного страха, может быть доисторических аллюзий. И на вопрос «где моя красота?» автор намеком дает ответ - на Востоке.

Сопряжение болезненности с представлениями о красоте образует восточное направление, японский (колымский?) вектор для эстетики этой прозы.

Не западный индивидуализм, не урбанистическая отчужденность, а некие восточные приманки желанной сладости любви, экзотика межличностных, межрасовых взаимоотношений, так сказать, сладость надежд, переходящая психологически в горечь отношений.

На мой взгляд, это общая туго скрученная красная нить, проходящая через все рассказы и повесть.

Часть рассказов не состоялась бы, если бы действие переместилось на Восток. То, что для славянина является экзотикой, для азиата - обыденность.

Но из литературного текста рассказов следует, что экзотика в обыденности - явление психологическое, экспрессивное, а не географическое.

### Вопросы феминизма

Они отражаются на мужчинах. Пол (секс) есть индикатор наличия своей противоположности. Иногда кажется, что мужья героинь произведений Галины Шекиной либо равнодушные наглецы, либо типы, с которыми каши не сварить, скучновато с ними, без юмора они...

Да, Нездешний опекает Ларичеву, не ругает за отчет, доверяет Батогова, сажает ей огород, спасает при обваре кипятком. Упхолов считает ее другом. Муж ценит как женщину, пусть даже только накрашенную. Латыпов чуть не заводит роман... Губернаторов навбывается в спонсоры.

Но, при всем этом остается впечатление, что мужчины как бы в тумане, мужчин мы видим нечетко, как сквозь заплаканные глаза - это Ларичева взяла весь груз тяжелых взаимоотношений на себя, оставив своей подружке Забугиной легкость жанра.

В повести «Графоманка» слово «муж» встречается около 200 раз и еще 40 раз его производные - мужчины, мужики. Главным образом повторы исходит из уст Ларичевой, давно забывшей, как зовут мужа, что объясняется, видимо, неверием, что ее все-таки взяли замуж, и невольно она наслаждается произношением свершившегося, но не именем благоверного, который, кстати, таковым и не был! Тяжела ноша Ларичевой. «Мужской» рефрен выделяет мужчин, вместе с детьми, как темную силу, приносящую женщине муки.

Наиболее ярок Боря Багрецов («Аллергия»), который стреляет из автомата, связывает пеньюаром жену. Его речь целиком как армейский юмор. И это делает его настолько живым и привлекательным, что у кого-то вызовет теплое радостное сочувствие с одновременным осуждением его жены, как размазни.

Феминизма в «Графоманке» меньше, чем мужского шовинизма в «Моральном Кодексе строителя коммунизма» (Эта фраза с тремя «измами» работает только на себя, но ради того, чтобы закрыть тему).

Этот раздел написан только для того, что поучаствовать в возможной дискуссии о феминистских мотивах повести «Графоманка».

\* \* \*

Любой текст содержит смысл, который в нем хотел заложить автор и смысл, который выражен языком изложенного. Добиться адекватности замыслов - это работа.

Иосиф Бродский, чувствуя язык в его эстетических проявлениях, говорил: «Язык порождает поэтов, а не поэты порождают язык. Поскольку существует русский язык, время от времени всегда будет происходить нечто замечательное. Это свойство нашего языка. Что бы ни творилось в стране, она всегда из своих недр что-нибудь замечательное выдаст. Пока есть такой язык, как русский, поэзия неизбежна...»

Людвиг Витгенштейн, философ, открывший целых два направления в современной философии, в одной из рецензий на литературную поэму написал: «...если только не пытаться сказать то, что невысказываемо, тогда ничего не будет потеряно. Но невысказанное будет - невысказанно - содержаться в том, что было сказано!»

Таково свойство языка, познавать и изучать который человеку приходится всю жизнь.

ПОЭТИЧЕСКОЕ  
МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА

(Ольга Кузнецова<sup>1</sup>)

В детстве у меня была игрушка в виде прозрачного полусферического купола, наполненного водой, на плоском дне которого, как на льду на коньках стояла маленькая фигуристка. Если игрушку перевернуть, то белые хлопья соберутся на вершине сферы, а при обратном повороте они очень медленно падают на фигуристку, моделируя снегопад.



Я вспомнил об этом, прочитав первое же стихотворение в сборнике О. Кузнецовой «Больше света» («Евстолий», Вологда, 1995):

*Собаки ходят под водой,  
Носами раздвигая травы,  
И клумба плавает звездой  
Лишась коралловой оправы.*

Здесь вязкость среды, текучая атмосфера земли выразилась в сгущенном соседстве на первый взгляд несовместимых слов. («Сквер, как затонувший материк», «птицы, две прищепки, тугое небо держат на ветру»). Именно они и моделируют «жизнь прекрасную и вязкую».

Иногда густота затвердевает, как сосна в одноименном стихотворении, и только счет остановившемуся времени отсчитывают «кольца от повторений - под тонкою корою». Ольга Кузнецова, воплотив себя в сосну, подчиняет себя вечности:

*И время, то, что диктовало,*

---

<sup>1</sup> Ольга Кузнецова родилась в Харовске Вологодской области. Член Союза российских писателей. Ее стихи публиковались в журналах «День и ночь» (Красноярск) и других изданиях.

*За строчкой, пальчиком маня,  
Недоуменно и устало,  
серьезно смотрит на меня.*

Я видел ту сосну, над таинственной речкой Сить, недалеко от Харовска, где родина, где живет мать Ольги Кузнецовой, видел «Кубены стылой воду», видел тот реальный мир, модель которого, построила поэтесса. Я видел все это и прочитал, и мне стало легко сравнить и понять, что литературный прием этот не нов, но в творчестве Ольги Кузнецовой он выделяется особенным сгущением образов.



В изобретательской практике есть прием - надо опутить себя на месте объекта, который следует изучить. Ольга Кузнецова ставит себя на место сосны, листа, зверька, создавая модель, что позволяет и ей и читателю изучить себя. Находя аналогии, переносит закономерности на реальный мир, и делает это обоснованно, даже при описании взаимоотношений людей.

Простая прогулка на лодке по текущей реке трансформируется в мир любви, где «злая сила» (секса?) может под знаком необратимости отрезать пути назад:

*Всплеском волн*

*вдруг разбудим*

*Злую силу в глубине  
И назад уже не будет  
Ни тебе пути ни мне.*

И действительно, они потом, «как сгустки без тела, две души, процеловались сутки в заоблачной глуши».

Читая сборник, не единожды наталкиваешься на модель и даже обыкновенный козленок закрепляет уже всплывший ранее в памяти образ фигуристки:

*И, как на конкурсе чертят,  
Копытца все поваксив,  
И, вензель хвостиком чертя,  
Легко исполнил аксель.*

В свое время Валерий Брюсов говорил о познавательной функции поэзии, не меньшей, чем науки. Ольга Кузнецова разработала методическую основу этого познавательного процесса, отличительной чертой которого является простота, ненадрывность и легкая усвояемость без интеллектуального напряжения. В отличие от потока ребусной, требующей расшифровки, поэзии, здесь все наглядно, потому что это поэтическая модель.

Вспоминается Андрей Вознесенский, у которого «кот, как радиоприемник, зеленым глазом ловит мир», «дубовый лист виолончельный», его стихотворение «Муравей» из сборника под названием очень близким к обсуждаемому - «Два света».

Ольге Кузнецовой легко воспринять образ «распоследнего красного листа, которому быть раздавленным - не радость». И если он просто отрывается от ветки, опадает, то «услышит небо только вздох освободившихся деревьев».

Ее стихи создают прозрачную поэму о высочайших ценностях духовной жизни и методах обращения с ними. Эти ценности не как объект для поклонения, а как среда обитания. Река Чивица не только для купания, а гордый драматический образ. Соль моря, соль земли, соль жизни, соль романтики — это тоже Среда обитания. И мы в ней живем материально. Стихи Кузнецовой — это узелки, связывающие обе среды воедино. Так ткется полотно...

Поэзия Ольги Кузнецовой образна, более того, она сгущена до состояния тугих, вязких, текучих грамматических форм, где знаки препинания играют первостепенную роль. Поэтому стихи короткие, и это всегда являлось основным ее признаком. Что и облегчало ей строить поэтические модели. Это и есть конечная цель ее творчества, которое находится в русле лучших традиций русской литературы.

АНАЛИЗ БЛЮЗА

(Наталья Сучкова<sup>1</sup>)

*«Если существует метод для написания песен,  
как же получается, что я не могу его понять...»*

Крисси Хайнд

(«The Pretenders», Великобритания)

Блюз

Музыка — высочайшее из искусств. Это даже не надо доказывать. Мало кто удовлетворится таким простым началом...

Музыка будоражит или успокаивает не по повелению, не по убеждению, не по логике — по чувству, рождающемуся и возникающему самому по себе, чувству, которого вроде бы и не было, а вот оно явилось (не заплылось). Почему музыка, невзирая на возраст слушателя, образование, наличие и/или отсутствие слуха, язык, национальность, невзирая ни на что, оказывает такое сильное влияние? Я думал, почему аккорды гармоничны, созвучия сцепляются друг с другом и несут покой? Почему диссонансы дисгармоничны, но тонизируют мозг, колыбельная усыпляет, а джаз актуализирует интеллект. Отчего происходит именно такое биологическое воздействие?

Подобные простые мысли возникали и раньше, а теперь они опять пришли после прочтения маленькой поэмы Наташи Сучковой «Ланолиновый блюз». В этих стихах, как показалось вначале, было ощущение не столь мелодичности, сколь ритмики и крепкой неразъемной структуры, напоминающей, ну... как бы либретто оперы. Либретто — материал «прикладной», без музыки неинтересный, и здесь, в «Блюзе» было что-то похожее. Для понимания его ощуща-

---

<sup>1</sup> Наталья Сучкова родилась в городе Вологде. Публиковалась в газетах «Русский Север», «Ступени» и других. В 1997 году вышла поэма «Ланолиновый блюз». В основе данного раздела лежит послесловие к этой книге.

лась нехватка вспомогательного сопутствующего материала, рисунков или музыки.

Когда спустя некоторое время я прочел другие стихи Наташи Сучковой, и в довольно большом, насколько было доступно, объеме, я слегка растерялся от ощущения непознаваемости написанного: стихи были очень разные, непростые по психологии, разбросанные по душевному настроению, настроению, по содержанию, по посвящениям. Стихи не помогали понять «Ланолиновый блюз», наоборот, они запутывали. И я понял, что пока не разберусь с «Ланолиновым блюзом», пока он не станет понятным, дальше делать нечего.

«Блюз» пришлось открывать изнутри, из него самого, из того, «из чего он состоит». А для этого нужно узнать, из чего он собственно состоит.

#### Метод исследования

Итак, чтобы проникнуть в скрытный и сопротивляющийся легкодоступности материал, пришлось сначала его серьезно изучить и хотя бы примерно вникнуть в творческий метод автора. А для этого нужно было разработать метод исследования творческого метода Натальи Сучковой. Я понимаю, что выделенное подчеркиванием звучит громоздко и заунывно, но именно так мне пришлось работать — отринув собственные ощущения, чтобы не писать о себе, а писать только о «Блюзе». Однако первоначальный толчок был на чувственной ноте.

*«Есть восьмая нота - это боль». «Боль внизу живота, два пальца в рот и рвота. .... Это из чистой боли Выше некуда пробы».*

Физиология, симптомы боли, симптомы гадкого чувства, причем одновременно и сильного чувства, дисгармоничны, с болью. Наталья Сучкова акцентирует внимание читателя (точнее сказать - самой себя) на боли, потому что, как видно, она пишет стихи как музыку, имея в виду ее биологическое воздействие. Она накладывает на текст восьмую «ноту — боль», физиологическое ее проявление, допуская и моральное ее проявление, выражающееся в ответственности за тяжкую ношу искусства на своих плечах. Недаром «Ланолиновый блюз» заканчивается так:

*Вот эти руки висели плетями,  
И то плечо наклонялось влево.*



На схеме видно, что от начального множественного «нас» в развитии поэмы через мощное «мы» (в 3 части) осталось единственное «я». А в развитии сюжета — через обращение «ты» — в конце концов появление вопроса «Кто ты?» Персонажи — она и он — разошлись.

Первая часть (верхняя горизонтальная строка) действительно похожа на увертюру, в которой, как это и положено, содержится финал. Личностный фактор в начале поэмы проявлялся слабо, его почти нет, здесь мало говорится про себя, но много про «нас». Зато к концу поэмы он, как индивидуализация «я», выступает все сильнее и сильнее. Героиня к концу поэмы становится личностью, выступающей над остальным окружением. Возник личностный императив и психологическое упрочение самостоятельности.

Рассмотрим следующую схему — развитие чувственного фактора (чувственность, боль) по той же модели, что и в предыдущем случае.

- 1 обида сладкое это боль рвота
- 2 кровь стынет
- 3 я люблю тебя
- 4 истерика болезнь смерть ранена головокружение
- 5 всхлипы прятки

По этой схеме получается, что в развитии сюжета (внутри части) происходит переход от простой (душевной) обиды к физиологии (рвота), а в развитии поэмы — от той же обиды к всхлипам, пряткам. В начале много боли, а в конце — только всхлипы и никаких иных негативных отвратительных натуралистических физиологических эмоций. Боли и физиологии было больше всего до признания, выделенного курсивом: «Я люблю тебя», после которого ее уже не стало.

«Это так начиналось. Была золотая шершавая сладкая малость. Любовь с первого взгляда — аперкот насовсем. Чистейшая боль выше некуда пробы. Чувство пропасти, страх. Кровь стынет. Мы — одно. Я люблю тебя. Как кипятком внутри. Умри. Нет, прощая, это была лишь попытка любви. Я только ранена. Это просто головокружение. Я ухожу, прячусь, маскируюсь под Дуню на базаре. Но как мне снять гору с плеч?»

Это краткий конспект испытанных чувств или вытяжка, экстракт эмоций и чувств из поэмы, показывающий чувственное насыщение поэмы. Все это я привожу только для того, чтобы про-

чувствовать еще раз самому себе, а заодно и читателю, напряжение стиха.

Теперь перейдем к схеме числительных.

1 двое 3 буквы 7 звуков 1-й взгляд 2 клавиши 3 столетья  
3 ноты  
2 8 нота 5 лет  
3 -  
4 двух тысяча  
5 100 тысяч 1 000 тысяч

В развитии сюжета идет музыкальная тема (или их несколько), звуки, ноты, а в развитии поэмы — от числа 2 к миллионам. Числа показывают, что в развитии поэмы идет усиление некоего градуса, степени, это работает показатель степени, какой, и для какого параметра, пока еще не ясно.

«Нас было двое. Мы нажимали на две клавиши, было семь звуков, но появилась и восьмая нота. Я оказалась раненой. Это была одна из тысячи прелюдий. Я тебя любила как сто тысяч братьев, как одна из тысячи тысяч и даже больше. Это банальная история. Никому это не интересно. Двое сразу ушли, не дослушав, а остальные чуть погодя.»

Таков «экстракт числительных» из поэмы. Сюда остается добавить, что название сборника, в котором как раз и находится «Блюз» - в черновом варианте - «Я знаю пять имен мальчиков».

От чисел перейдем к визуальности — блюз это допускает.

### Графики

Теперь можно построить графики. Горизонтальную ось разобъем на 5 делений — по числу частей в поэме. По вертикальной оси в начале координат отметим точку минимум — это 0, и максимум — это 1. Для первого графика по вертикальной оси отложим параметр «личность». Чем чаще в тексте упоминается местоимение «я», тем больше параметр личности, отмечаемый на графике. Первый график будет выглядеть, как показано на рис. 1.

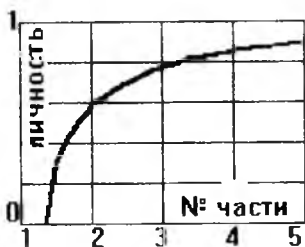


Рис. 1. Развитие личностного фактора в поэме «Ланолиновый блюз».

График иллюстрирует упрочнение личностного императива и оно проявляется через частоту появлений местоимений «Я» в тексте поэмы.

На следующем рисунке для иллюстрации «таблицы чувств» покажем график, условно обозначив сильные чувства единицей, а слабые — нулем. Как уже указывалось, под нулем подразумеваются слабые аффекты — всхлипы, головокружение, прятки, то есть не такие «драматические» и натуралистические ощущения, как рвота, например, за которую необходимо ставить 1. Приняв такие условные обозначения, получим следующий график, показанный на рис. 2.

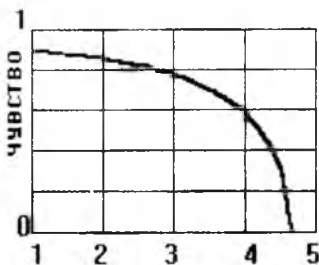


Рис. 2. Уменьшение чувственного (болевого) фактора в поэме «Ланолиновый блюз» по мере развития поэмы.

График для третьей таблицы (числительные) чертить не будем, поскольку это обычная прямая в логарифмических координатах от 1 до 1000000. Ее восходящая прямая символизирует стремительное развитие, динамизм и увеличение степени значимости происходящего, напряжение и давление переживаний.

Итак, чувственность в развитии поэмы от начала к концу меняется от максимума к минимуму, личностность наоборот - от минимума - к максимуму. Построим совмещенную диаграмму, исключив общую для них ось «номер части», обозначающую части поэмы. У нас останется только две оси, и на них будет видна зависимость чувственности от личностности:



Рис.3. Зависимость чувственности от личного «я» в поэме «Блюза».

На графике хорошо видно, что чем больше личностный фактор, тем меньше чувственный (боль). Человек, не ощущающий своего «я», больше подвержен болевым физиологическим стрессам. Чувство (боль) сильнее «работает» там, где личность проявляется слабее. Другими словами, у сильной личности сильные чувства не сопровождаются банальными физиологическими симптомами. Таков первый конкретный вывод, получаемый из анализа графика, из анализа «Ланолинового блюза», а не обзора литературы.

Здесь мы не будем обсуждать, в какой степени он соответствует действительности, реальной жизни, конкретным легендам и мифам. Наша задача — выявить связи в поэме, допуская на данном этапе, что они могут не отвечать реальности. Впрочем поэма «Блюз» может явить и саму реальность.

В вышеприведенном абзаце заложена «бомба замедленного действия», могущая инициировать дискуссию о чувствах и болях, испытываемой сильной личностью. Повторю, что мы работаем с параметрами, с которыми можно работать формально, практически, мы устанавливаем связи.

Так вот, все вышесказанное сказанное можно проиллюстрировать кривой обратно пропорциональной зависимости, которая в математике называется гиперболой, мы ее и видели на рис.3, демонстрирующей, что чем сильнее степень личности, тем слабее фактор боли. Вот так гипербола, как литературный прием, но в его статис-

гическом и визуальном проявлении, возникла в тексте «Ланолинового блюза» на формальном уровне.

Однако в поэме есть и другие, близкие к классическим, проявления гиперболы. Так, например, у Ивана Крылова встречается такая: «наметали стог выше тучи», у Марины Цветаевой: «Крик - и перекричавший всех», или «выситься над высотой», у Натальи Сучковой: «Крик ввысь и за высь...» Гипербола в блюзе. Блюзовая гипербола. Под рисунком я поместил слова: «Поэма блюза». Можно было бы написать «Поэма кручины». А по сути - «Поэма конца».

### Негатив и позитив

В старину, как рассказывал академик Панченко, в традициях русской культуры были народные действия и приметы, которые помогали защищаться православному человеку от злых сил. Например, крестьянин шел в лес, известный тем, что в нем водился леший. Чтобы бес его не попутал, он крестился левой рукой и произносил молитву наоборот: «Не Отче не наш. не иже еси на небеси...» Это путало планы темным силам и они не могли проявить свои злые чары.

Особенность «Ланолинового блюза» — это множество частиц «не».

*Не из взглядов, стонов, стуков,  
А из взглядов прощающих.  
Из нестонов и незастой  
НЕ ступеньки и не сугробы  
Это из чистой боли  
Выше некуда пробы.*

Подсчет по частям поэмы показал, что частица «не» и слово «нет» имеют следующее распределение по частям поэмы.

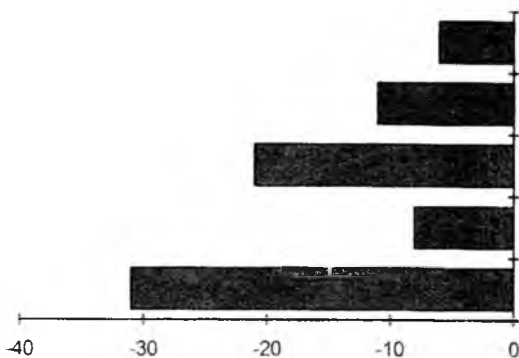


Рис.4. Распределение частиц «не» по частям поэмы.

Здесь по вертикали — номер части поэмы, а по горизонтали — количество встретившихся части «не».

Негативный, отрицательный фактор проник во всю структуру «Ланолинового блюза». Наталье Сучковой потребовалось использовать 84 (!) отрицаний «не». Такая явная «зашкаленная» перегруженность синтаксическим негативом не уравновешивается ничем, симметрии нет. На другую чашу весов положить почти нечего. В этом просматривается даже нарочитость, как говорят, «ни пуха, ни пера». Отрицание «нет» в словесном выражении адекватно постукиванию по дереву или скрещиванию указательного и среднего пальцев. Страховка от НЕ счастья. Пожелание самой себе удачи...

В поэме «Ланолиновый блюз» нет ничего, чем можно было бы уравновесить «кучу негатива». Чувствуя большую негативную насыщенность в поэме, Наталья Сучкова защищает наперед от повторного проявления негативного жизненного и любовного опыта. Минусы здесь перевешивают плюсы. Минус на минус дает плюс.

### Грех и добродетель

Личность способна властвовать как над негативом, так и над добром, как над грехом, так и над добродетелью. Более того, действие с грехом, греховодничество личностью, которая осознает это, не засчитывается за грех. Геронья «Ланолинового блюза» понимает так, что конец — это начало.

*Такая смелая  
Что же ты делала?*

*Вас приручала  
Конец? - Начало.*

Здесь устойчивое неравновесное амплитудное качание от негатива к позитиву, от конца к началу: «Тезис - антитезис, назад - к началу» и так далее. Способ ли выживания - сильнее уйти в грех, во зло, чтобы достичь добродетели, постигнуть грех во имя достижения добродетели?

*Я знаю - я так могу  
Знамена вручив врагу (!)  
С мосточков зеленых луны  
Из яви - обратно в сны.*

У Ницше в эссе «Так говорил Заратустра» идея сверхчеловека (сверхличности) раскрывается, в частности, путем привлечения идеи добродетели не как противопоставления греху, а как само продолжение греха, а еще точнее — его начало. «Я люблю того, кто любит добродетель свою: ибо добродетель есть воля к гибели и страля тоски».

Несмотря на перекоc и преобладание «отрицательной, минусовой температуры блюза», раскачивание его конструкции делает его же и устойчивее, прочнее. Это не ледяная хрупкая прочность, это широкое размашистое колебание маятника Фуко, который всегда будет показывать направление нравственных векторов — север-юг — что бы ни происходило вокруг. И как настоящий компас, своей главной стрелкой «Ланолиновый блюз» вынужден указывать туда, где стужа. «Ледяной блюз» — более истинное было бы название, особенно в контексте задрипанных снежных королев...

Полярность и контрастность проявляется и в том, что фотограф, о котором говорится в начале поэмы, не мог снимать на цветную пленку, ему структура поэмы этого не позволяла, поэтому он снимал на черно-белую пленку.

Однако же сама структура поэмы, кстати, не позволяет героине произносить сакральные и выпадающие из общего контекста слова «Я тебя люблю». Но она их произносит!

Для читателя есть две возможности: или не верить им, или поверить очень сильно, с убеждением, что только ради этих слов и писалась поэма.

### Эволюция среды

Театр. Короли. Сцена. Быт (вокруг грязно и душно. мир кажется скушным). Базарная площадь. Базар. Хлев.

Превращение театра в базарную площадь, которая сама по себе являет собой театральное действо. Редукция высокого в низкое, от принцессы любви к образу прячущейся разочарованной Дуни. Это и есть закалка сердца, итог несчастной любви. Конечно, мы не верим, что это была попытка любви. Это была настоящая («аперкот насовсем») любовь, но несчастная, что и дает относиться к себе, как к задрипанной королеве. Аромат французских духов оказался запахом хлева. В показанной окружающей среде можно действительно поверить в любовь и признание «Я люблю тебя», только с точностью до наоборот.

Джазовый авторитет Алексей Леонидов, живущий в Лондоне, владелец фирмы «Лео рекордз», выпускающей джазовую музыку на компакт-дисках, переводит джаз как «кручину». «Ланолиновый блюз» — это кручина, тоска. Мы не любим тоску и кручину, но все и всегда через это проходят.

Вальс, точнее тема вальса, проявляется не единожды в этой маленькой поэме. Трехдольные ритмы прямо в строках. Музыканты знают, что блюз, или ритм-энд-блюз, легко превращается в вальс и наоборот. В этом смысле блюз из названия поэмы являет собой не только музыкальный стиль, а и вообще жанровый носитель грусти, форму печали, тяжести.

### Цветаева

О влиянии Цветаевой на Наталью Сучкову можно говорить отдельно, потому что это влияние несомненно. А можно и не говорить, если это очевидно.

Потому что первая книга всегда несет в себе по большей части начало, а не конечный результат. Для автора важны следующие книги после первой, поскольку они опираются на собственный творческий метод. Здесь просто надо надеяться, что Наталья Сучкова не последует собственной формуле: «из начала — в конец». Первая книга важна тем, что она дает возможность выйти следующим книгам. Вот по следующим-то и надо судить о творчестве.

Поэтому я здесь коснусь только одного момента. В работе М.Зубовой [ ] показано, как в стихах Цветаевой проявляется (прошу прощения за цитату): «Любопытное совмещение предельной конкретизации с предельной типизацией вплоть до абсолютизации призна-

ка: максимум конкретности у Цветаевой становится той гранью, за которой начинается абстрагирование». В качестве примера приводится такой отрывок:

*Сосновый, дубовый, в лаке  
Грошовом, с кольцом в ноздрях,  
Садовый,  
Столовый - всякий,  
Лишь бы не на трех ногах!  
Как трех самозванцев в браке  
Признавшая тезка - тот!  
Бильярдный, базарный - всякий -  
Лишь бы не сдавал высот  
Заветных.*

У Сучковой:

*Заплечным мешком,  
рюкзакom с дыркой заднего вида...  
А хочешь - пешком по ухабам,  
рукам и обидам?  
По всем кабакам, чертежам и меж строчек,  
по лучшим стихам, по помойкам...  
А хочешь — натянутый прочерк среди коридоров и  
стен.  
А хочешь — ты будешь всем?*

Однако у Цветаевой конкретный признак превращается в абстрагированно-абсолютный в целях решения поставленных художественных и содержательных задач, в то время, как у Сучковой это сделано просто так, технически, формально в одном коротком стихотворении. Если за этим стихотворением и лежит глубина, обусловленная эпиграфом, то во всяком случае в таком коротком стихотворении она не обнаруживается, дается только ссылка на глубину. Образ в этом коротком стихотворении был вынужден всего лишь блеснуть, вместо того, чтобы проявить себя с полезным действием в более емкой вещи. Но так поступают щедрые поэты, не скупящиеся на блестящие.

Так что влияние Цветаевой на Сучкову можно констатировать, но не анализировать.

Итак, произошло плавное перетекание размышлений от «Блюза» к стихам. Но я не буду говорить об отдельных стихотворениях.

Если в «Ланолиновом блюзе» среда эволюционирует до своей противоположности, то стихотворения в книге, в которой находится сам «Блюз» сами по себе создают среду для «Блюза», его окружение, орнамент, гарнир (!), с которым справится любой.

### Выводы

В послесловии я пытался показать расчлененное развитие тем - личностной и чувственной. В поэме параллельное развитие, как в музыке, переключается с одной партии на другую. Мы даже можем переставить, «упорядочить» логическом смысле темы и тогда получится:

*Забелеет моя косынка  
Разольется румянец гуше,  
Я отвечу, что звать меня Дуней  
И что матушка будет ругаться...*

Здесь получилась «партия Дуни» опять-таки в концентрированном виде, хотя в «Блюзе» она распылена в нескольких строфах.

Народная тема переключается с музыкальной, литературной, исторической темами:

*А ты скажешь: «Был такой Глинка»... А ты  
скажешь: «Был такой Пушкин»... А ты скажешь: «Был  
такой Рюрик».*

Темы, которые никак не вливаются, не стыкуются с первой, «делаю вид, что не знаю» - это одновременно и проявление каприза, капричию, исполняемого в финале, в конце, уже на полном разрыве, только для того, чтобы не было опять начала, той самой восьмой ноты - боли. И вот появляется приподнятое «плечо над пропастью белых клавиш... и то плечо наклонялось влево... и как мне снять гору с плеч?»

(«Ланолиновый блюз» своей структурой, композицией прямо-таки вопиет о себе в плане творческого метода, психологии творчества.)

Когда в тексте попадают строки-намёки на Марину Цветаеву, это понятно - можно эту тему развивать и углублять.

Когда в самом названии «Ланолиновый блюз» чередуются слоги «ла-ли-лю», ассоциирующиеся с архиповскими «ли-ле-лю» («лиловая лебедь землю лелей...»), с набоковской «ло-ли-та» («набирай это слово наборщик, пока не кончится страница»), с серебряным веком: «На мели мы лениво налима ловили, для меня вы ловили линия» - все это понятно, связано и объединено, и об этом можно говорить.

Когда ритмические строки «Ланолинового блюза» создают такты «Севастопольского вальса», или ритмы рэпа («Руки замерли, Нужно три ноты Что-то с памятью Не помню кто ты...»), сравним с Маяковским: «Жил Тит Таких много Верил Тит В господу Бога...»), то лучше всего эту тему обсуждать с профессиональными музыкантами, всегда готовыми на импровизацию.

Я понимаю, что я проверил «алгеброй гармонию». Но пусть читатель поверит, я не мог поступить иначе, я не мог найти другого инструмента, и «Блюз» подсказал сам... Я с радостью почитаю другие размышления о «Ланолиновом блюзе», если они будут.

Я знаю людей, которые могут сказать что-то нелицеприятное о поэзии Н. Сучковой. И это нормально. К моменту написания этой книги у Сучковой вышла вторая после «Ланолинового блюза» книга стихов под названием «Нежнейшая пытка». Но я обращу внимание читателя на стихотворение Сучковой «Камень—рыба—облако», самое последнее, которое я успеваю вставить в приложение перед самой сдачей книги в типографию. Я его оставляю без комментариев, хотя оно может перевернуть представления о поэтессе.

## **ЧАСТЬ**

### **III**

НЕОБЫЧНОЕ

В 1995 году в вологодском самиздате в вышла в свет книжечка под названием «Кое-что... (скромные произведения, возможно, не совсем скромных авторов)». Она впервые появилась на стенде центральной горбиблиотеки «Звезда самиздата». В сборник вошли стихи Натальи Сучковой, Ани Смирновой, Тани Чистяковой, Михаила Кутузова и Андрея Бельшева. Книжка несет в себе все многие из возможных достоинств: молодость, юмор, иронию, доброту, веселость, ум... Этот список уже переполнен, или его еще можно дополнить другими достоинствами?

Для примера приведу Михаила Кутузова. Его произведения состоят из одной фразы. По сути это заголовки рассказов или стихотворений, а, может быть, и романа. Но они, эти заголовки оказываются настолько содержательными, что написание стиха или романа уже не требуется, все, что необходимо для прочтения романа находится в подкорке читателя и он без труда, только слегка напрягши память, быстро прокручивает его содержание. Как на вопрос внука бабушка может рассказать содержание поговорки или пословицы, как парторг может прочитать доклад по теме краткого лозунга, как любовник может рассказать историю любви по одной вспомнившейся фразе, как телезритель по рекламному слогану может построить речь о своей ненависти к телевидению, так и здесь, в этих названиях спрятана полистилистика жизни, рассказанная стилистикой языка. Вот просто примеры.

- *Живу, не зная радости рождения.* »
- *За шапку ты ответишь, гардеробшик.* »
- *Все шутки плоски: только зад и перед.* »
- *Намедни Мышь Слона до писка довела.* »
- *... И я подумал! Как же это круто.* »
- *Бессоница вампира одолела.* »
- *С утра кривое зеркало попало.* »

- *Пойдешь налево - право потеряешь. »*
- *На кладбище шла жизнь своим порядком. »*
- *Водителю БелАЗа много ль надо? »*
- *Хочу живей быть всех живых! »*
- *Россия есть детосгазу (статья вторая) »*
- *А что, не стать ли мне богаче? »*
- *Мальвина! Папа Карло все предусмотрел. »*
- *Любимая! Я так тебя навизжу. »*
- *Опять подходит жизнь к концу. »*
- *Как крысы, с корабля - на бал. »*
- *Останови мгновенье, оператор! »*
- *Вам до краев иль чтоб стекало? »*

Вот это последнее выражение меня особенно восхищает сюжетностью, допускающей два варианта (до краев или еще выше), которые одинаково целенаправленно указывают на существование этикета, менталитета и еще чего-то такого (авторитета?), а также очень точной формулировкой культурного состояния, когда не ждут момента, когда последняя капля переполнит чашу - сразу переливают через край, ну, в крайнем случае спросят, может, до краев. Все это знакомо, из жизни. Это муза спрашивает поэта: «Тебе просто синоним дать или чтоб гипербола была?»

### НА ОСТРИЕ ИСКУССТВА

Аристотель в «Метафизике» написал, что «много лжи сочиняют поэты». Английский поэт Оден сказал, что «поэзия ничего не

совершает». Философ Витгенштейн внес свое понимание искусства: «Лучшее, что может сказать искусство - это не сказать ничего».

Шекспир повернул представление об искусстве в другую плоскость: «Если музыка - это пища любви, то пусть она звучит».

Все сказанное можно адаптировать под универсальную обобщающую сентенцию. «Поэзия - ложь, она ничего не совершает, но если она пища любви - пусть звучит». Было время, когда я относился к поэзии так же равнодушно, как к факту, что птицы питаются личинками. Главным образом потому, что мне не хотелось читать то, что было опубликовано, а значит, прошло через цензуру.

Потом ситуация изменилась, и сейчас для меня современная поэзия и проза интересна не столько своим конечным результатом, сколько психологией творчества. Я думаю, это заметили те, кто прочитал предыдущие главы.

Вернувшись к обобщающей сентенции, я бы сказал: «Поэзия - ложь, ничего не совершает, но если она пища любви, то пусть звучит и самое интересное здесь - психология творчества».

Я знаю примеры (впрочем, их каждый человек знает), когда под влиянием потребности в творчестве люди старались написать стихотворение, но у них ничего не получалось потому что психология не была готова. «Разумные» стихи, составленные по всем правилам стихосложения, интереса не представляют. Вдохновение - категория психологическая, неуправляемая, трудно обойтись без слова «душа», поэтому, переводя это слово с греческого, психологию творчества следовало бы назвать душевное творчество, творчество души.

В Вологодской картинной галерее была выставка «Механизмы» художника из Москвы Богачева. Диковинные механические устройства, совершающие какую-то кинематику, динамику, работу бесполезную, ненужную, вызывают, тем не менее безотчетную радость и улыбку. Технически механизмы уродливы, художественно причудливы. Тут все видно, все понятно, но бесполезно. Даже эстетические связи, устанавливающие подчинение техники под цели искусства, не могли опровергнуть и обратную мысль о том, что и техника способна подчинить эстетику своим целям. Так японские видеоманитофоны скрыты от взгляда внутрь, в них ничего не видно и все непонятно, но они полезны. Выставка наводит на мысль о внедрении фактора полезности в разговоре об искусстве, однако мы его не будем трогать, мы решим, что «пусть она звучит», но нас интересует больше всего психология творчества. С этих позиций выставка «Механизмы» несомненно впечатляюща.

Более того, психология творчества, работа души, по своему же определению надеется, что произведения этого творчества небес-

полезны (что-то совершают), правдивы (без лжи) и служат пищей для любви.

Одновременно с этой выставкой в культурном центре Вологды «Русский домъ» проходила другая выставка. Художник Владимир Кордюков из Вологды выставил то ли скульптуры, то ли инсталляции, выполненные из кровельного железа и скрепленные заклепками. Все, что он показал - это явное острие искусства, и острые грани его металла обостряют чувство новизны, внедряются в психологию зрителя. Недаром говорят, что читатель и зритель занимаются сотворчеством. Психология творчества здесь заставила художника произвести огромную механическую и душевную работу только с одной целью - сделать острый тычок в культуру.

Культура экстенсивна, она не обладает кумулятивным, накопительным свойством. Новые произведения искусства не являются следствием лучших достижений предыдущих. Однако искусство обладает свойством качественного скачка, и этот скачок суть душевное творчество.

В 1996 году в Вологде проходил джазовый фестиваль, посвященный памяти Курехина. Выступали немцы, японцы, русские из Москвы и Вологды, из известного «оркестра московских композиторов», который вовсе и не оркестр, и не московских, и не композиторов. Выступала также и Саймхо Номчилак. Про каждое выступление можно написать отдельно, но общее было одно - это был тычок в культурное сознание, это было острие искусства.

Сказав все это, я обнаружил, что Вологда не провинция. Вологда не хуже, а в чем-то лучше Нью-Йорка, где этот фестиваль прошел на полгода позднее. Острие искусства вокруг нас не перестает давать пищу для... (чего же написать - любви или размышлений?) А правильное всего - и для того, и другого.

Соратник и единомышленник Курехина Джон Кейдж, композитор джазового авангарда, разрабатывая джазовые идеи, доходил до того, что устраивал на концертах полную тишину, ни единого звука - отсутствие звука - тоже музыка. (Если она пища для любви - то пусть звучит.) Именно Джон Кейдж сказал фразу: «Мне нечего сказать, но я говорю, и это поэзия.» Потому что каждую фразу он размещает на острие искусства.

### Эволюция острия

В середине 70-х годов возник в рок музыке, чертом из табакерки выпрыгнул стиль панк. Он стал шоком, не только в музыке, но в поведении, моде и вообще в искусстве. Это было острие...

Шокирующее, оскорбляющее, издевательское и проч. Продолжать можно, применив все эпитеты из этого ряда. Казалось, что такое не может существовать вообще, и скоро исчезнет, забудется, как дурной сон. Однако, все стало на свои места. Оказалось, что панк несет энергию. А потому это было искусство живое, развивающееся. Оказалось, что это направление дало толчок к возникновению «новой волны», к возникновению «новых романтиков», многих других направлений в музыке, и вот спустя теперь уже 20 с лишним лет этот тычок острее, этот шип перестал быть таковым. Оказалось, что панк обогатил культуру в эстетическом смысле, отодвинул на более долгие сроки наступление деградации и декаданса музыки.

Эволюция острия создает в культуре условия, когда острее перестает быть заметным и иногда превращается в классику. Как сейчас никого не испугают слова «классика панка».

Молодой Маяковский шокировал, но стал классиком. Старый Катаев на седьмом десятке вдруг стал писать настолько неожиданно, что если бы он не был уже классиком, но его вряд ли бы публиковали. Я имею в виду его книги «Маленькая железная дверь в стене» о Ленине и Крупской, «Кубик» и другие книги.

Я здесь заявляю тезис: «То, что станет новой классикой, должно быть вначале острее, тычком в культуру, может быть даже культурной провокацией».

Сознание и психология творчества человека делает все, чтобы дотянуться до этого острия, погрузить его в пучины традиционализма и скрыть в толщах культурного сознания.

«Черный квадрат» Малевича сейчас уже, будучи классикой авангарда, несет в себе, наряду с другими свойствами, и тренинг для психологии.

Я не буду перечислять. Подобных примеров не счесть. Пресловутая проблема «отцов и детей», эта проблема поколений, на житейском уровне имеет ту же аналогию. Дети шокируют отцов из поколения в поколение. И каждый раз шок исчезает, растворяется в эволюционирующем сознании обывателя, каким бы пуританином он ни был.

Эволюция острия искусства закономерна, потому что психология творчества не желает повторять пройденное. Как сказал Джон Леннон: «А вы хотели бы пойти обратно в среднюю школу?»

Дэвид Буви, британский певец и композитор, которого в Англии называют хамслеоном рока за его непрерывную переменчивость, сочинял музыку часто неинтересную, даже банальную, но встречался в песне один аккорд, без которого бы песня не состоялась. Это был «неправильный» аккорд.

Здесь эффект «неправильного» создавал новую эстетику, подвигая искусство развиваться, быть динамичным. Я знаю, что этот термин искусствоведами не применяется. У них есть другой лексикон, свой «категорийный аппарат» - таинственно-торжественный, с оттенком беспечности. Я намеренно стараюсь меньше применять специальной терминологии, чтобы большее число людей могло со мной не согласиться.



В литературе создание нового слова необычного, неправильного сейчас уже никого не удивляет и умещается в рамки термина «новояз».

Эффект «неправильного» я уже показал на примере вологодской литературы, конкретно на рассказе Виктора Плотникова «Возвращение». Обратная перспектива работает на эффект неожиданного. Рассказ Плотникова не состоялся бы без этого неправильного.

В книге Василия Белова «Пропавшие без вести» автор пишет, что он не любит слово «пицца». В повести «Медовый месяц» из этой же книги одна из героинь, старушка, говоря об алкаше, произносит слово «он напьечча». Но это слово входит в один ряд с Бокуччо, Карлуччо, пицца...

Так художник Белов инстинктивно поправляет себя как общественного деятеля благодаря цитированию «неправильного» слова. Так в вологодской литературе встречаются разные культуры, мифы - как в рассказе «Русаков» Цыганова.

Эффект неправильного создает особое чувство. Часто авторы, следуя потребности создать чувство, сознательно идут на непра-

вильность. И не соглашаются с редактором, который хочет править, исправлять, упорядочивать, ибо так редакторы убивают искусство.

Эффект неправильного создает новое качество, которое работает на преодоление устоявшихся представлений.

Эффект неправильного чаще всего говорит не о том, что автор не умеет писать правильно, а о том, что его мегод написания, степень вдохновенности, состояние сознания, наконец, требовали такой неправильности.

В общем-то литературные тексты пишущего - это следы, которые оставляет после себя «преступник» (автор), по которым опытный криминалист (критик) воссоздает картину «преступления», его психологическую мотивацию и творческий потенциал.

Я вот сейчас все это сказал, а вы со мной не соглашайтесь. нападайте! Пишите отзывы.

### Я СМОТРЮ ВО ДВОР ИЗ ОКНА

*Мать Кирилловой трясет половик. Мужик идет в красной шапке. Бабка идет с ведром и горшком. Мужик с горшком идет. Автобус красный едет. Красивая девочка идет. Машина белая едет. Бомж с метелкой идет. Три человека идут и бабка в зеленом плаще вдаль ушла. Мужик с собакой гуляет. Тетка маленького ребенка ведет. Мама уронила кастрюлю и они обернулись. Бабка сумку на колесах везет. Вдалеке дядька с теткой идут. Кошка идет. Бабка кошкам есть принесла. Звук машины. Мужик в черной куртке идет. Бабка идет. Мужик на велосипеде едет. Машина красная едет. Девушка в зеленом плаще идет красивая. Вдалеке бабка на веревку вешает белье. Опять маленького ведет. Машины разъездились. Мужик вышел из подъезда. Бабка в белой шапке идет. Женщина в черном плаще идет. Три мужика зашли в подъезд. Почему опять люди идут? Черная машина проехала. Мужик идет. Тетка идет. Машина проехала. Третья машина проехала. Четвертая машина проехала. Машин так много прямо вообще! К маме приходил кто-то. Вот и собака бежит. Парень крутой идет. Люди начали ходить. Собаки бегают. Люди идут. Дворник метет. Бабка в красной шапочке идет. Парень с собакой идет. Дедушка идет. Женщина идет. Черная машина едет. Мужик идет. Две машины проехали. Женщина с собакой идет. Опять люди идут. Кириллова с собакой. Тетка идет. Три мужика идут. Да*

*Кириллова с собакой. Тетка идет. Три мужика идут. Да почему столько людей идут? Вообще! На стоянке две синих машины. Дворник ходит. Почему-то собака лает. Два человека прошли за угол. Опять один человек идет. Наступила ночь. На улице никто не ходит. Сильный дождь. Сильный ветер. В домах окна горят.*

Перед нами рассказ, который написал восьмилетний автор, ученик. Когда я у старшеклассницы спросил, что она думает об этом рассказе, она сказала: «Так ведь это не интересно!» - «А что интересно? Вот «Дети капитана Гранта» интересный роман, ты читала?» - «Нет», - был ответ.

А интересна ли вообще сейчас литература? Многим гораздо ближе собственные интересы, собственные удовольствия, нравится, когда ими интересуются, любят. Часто человек пишет больше, чем он сам читает в надежде, что его прочтут. Чтение не имеет быстрого, явного и непосредственного самоутверждения, по сравнению с написанием текста, который можно написать скорописью.

Как производителю товара трудно продать свой товар, так и человеку пишущему трудно заставить других людей прочитать себя. Поэтому часто взаимоотношения по обоюдной договоренности выходят на «бартерный» уровень - «прочти меня, как я тебя». Но и он не всегда срабатывает даже в эпистолярном жанре. Где найти двигатель литературы? Об этом думает каждый пишущий.

Изыск перестал быть изысканным. Простота перестала быть простой. Поэтические метафоры кончились, а если что-то новое обнаруживается, то любой критик найдет старые аналогии.

Поэтические аллегории становятся ненужными, потому что даже нынешнее время прямых указаний на конкретный объект с подробным адресом не дает нужного эффекта, а уж что говорить о маскировке аллегорий.

Поэтические гиперболы сникли перед реальной действительностью, которая уже превратила фантастику в замшелость.

Поток сознания иссяк, так как психологические и ассоциативные откровения перестали быть тайной и самих тайн не стало.

Проза перестает быть явлением, так как то, чего никто не замечает, не может быть явлением. То же самое с прозаиками - теми, кто пишет прозу.

Поэтому литература не интересна. Вопрос о... например, переводе стрелок часов на час важнее перевода текста с одного языка на другой. Кстати, в Вологде вышла книга переводов сонетов Шекспира автором, который не видел английских текстов и сам языка не знает.

Но вернемся к рассказу малолетнего автора. На его стиль оказала влияние только одна книга - Букварь. Можно сказать, что это литературный опыт в чистом, первородном виде. Каждая фраза содержит и подлежащее и сказуемое. Этот литературный текст может быть переведен без труда на любой язык и будет понятен и близок и африканцу и азиату одинаково. В отличие от сонетов Шекспира.

На фоне современных интеллектуально-эстетствующих суесловий текст рассказа отличается истинной правдивостью, что подтверждается известным выражением «устах младенца глаголет истина.»

И в то время как изощренный в мышлении и извращенный в фантазиях мозг взрослого пытается выразить соответствующие его пониманию мысли непостижимым, непонятым, неправильным языком, невзначай придавая смысл, обратный желаемому, восьмилетний автор просто описал жизнь своими словами. И кажется, что эта жизнь не так уж и плоха. Кажется, что жизнь такой и должна быть. Кажется, что и литература такой должна быть.

Послесловие

ГАЛИНА ЩЕКИНА: «ФФ» или феномен Фаустова

В своем небольшом очерке я постараюсь затронуть лишь самые ключевые аспекты, имеющие отношение к Сергею Фаустову. Вы знаете его как неординарного критика, и все же позволю себе напомнить: он в первую очередь автор неопубликованной, но многими читанной рукописной книги «Диссонанс согласия», это сборник музыковедческих статей, где в числе других явлений установлена зависимость между вспышками творческих подъемов в рок-музыке и активностью солнца. Он автор также другой, тоже пока неопубликованной книги «Диктатура уха». Это воззрения человека, выросшего на информационном поле зарубежного радио.

Возможно, интерес самого Фаустова к року породил его излюбленный прием: он берет музыкальную символику и лексику для того, чтобы исследовать не музыку, но литературу - например, в статье «Девочка, слышишь — Чапаев скачет», посвященной творчеству авангардного поэта Валерия Архипова, Фаустов говорит, апеллируя к опыту авангардного музыканта Сергея Курехина.

Подобное можно видеть в первой статье о поэзии Ираиды Метляевой, вошедшей в данную книгу, а также во второй статье. Они не похожи ни на самих поэтов, ни на автора. Новый и инструментальный порождает новую систему мышления. А ведь до сих пор мы привыкли думать, что произведение искусства следует судить на языке этого искусства. Фаустов исследует литературу по-новому.

Поскольку инструментальный музыкальный, сочтем, что он порожден музыкой. Но если идти дальше, выяснится, что рок-музыка - это лишь небольшой ручей из потока, в котором издревле купался автор, а купался он в нем в силу удаленности нашей страны от столбовых дорог мировой культуры, но при этом испытывал полноту ощущений. Повторю: имя потока - зарубежное, вернее - всемирное радиовещание (само выражение «зарубежное» означает, что субъект воспринимает себя как точку отсчета, в то время как «Голос Америки», «Свобода» и Би-би-си транслируются во всех странах мира). Так внутреннее диссидентство Фаустова, независимость его от окружающих социокультурных условий сделало его частью не узкого, провинциального менталитета, но почти гражданином мира. А это породило особую ментальность, позволяющую ориентироваться в любой области знаний.

Небольшой пример с Андроном Кончаловским. Показанное однажды по ТВ обсуждение фильма «Курочка Ряба» подчеркнуло пропасть между ним и его героями: они кричали о том, насколько Кончаловский врал, изображая их алкашами. А ведь им не пришлось в голову, что играя алкашей, они были счастливы. Ибо он снял не только их самих, но и их мечту о хорошей жизни. А потом многолетняя привычка к партийной порке заставила их все опровергнуть! Вот вам зависимость языка от провинциального мышления. Слушать это было невыносимо. Это как раз советская ментальность, делающая людей предателями. Это торжество мировой ментальности, законы которой справедливы везде и всегда, независимо от того, где ты сидишь и пьешь рюмку - в голливудской забегаловке или в разоренной русской деревне.

Вернемся к Фаустову, суждения которого совершенно не зависят от места его жительства и это позволяет ему понимать всех и вся. Юность автора прошла в окружении людей интеллектуальных и причастных к искусству - можно назвать профессора математики и специалиста по А. Блоку Николая Белякина (СО АН, Академгородок), написавшего ряд шуточных философских эссе под именем Поличебуреченского, далее - одного из первых вологодских пуантилистов, ныне покойного художника Евгения Красильникова, далее - нынешнюю знаменитость вологодского художника Виктора Седова. Известный пушкинист, профессор Литературного института М.П. Еремин - родной дядя по матери, поэтому Фаустов в свое время общался со многими вологодскими писателями, даже с Виктором Астафьевым. В пору подъема был близок интеллектуальной среде вологодского Дома Актера, в том числе Борису Ильину и Бобу Гоглоеву. В числе его друзей поэт Михаил Сопин, поэт и бизнесмен, живущий в Финляндии - Андрей Коков, сын художника, коммерсант и партийный деятель Владимир Шварков, глава красного движения Леонид Эскин, известный фотохудожник Леонид Стариков и многие другие.

Однако попадая в кирилловскую глушь и купаясь в потоке - на этот раз просто в потоке шекснинской воды - он сталкивается с кривым пастухом Женей. Тот гонит мимо стадо и тут же дарит Фаустову горсть подосиновиков, потому что чувствует в нем родственную душу. Через пятнадцать минут Фаустов знает всю жизнь криворукого пастуха Жени.

Перу Фаустова принадлежит не только музыкальная и литературная, но также и художественная критика. Здесь стоит упомянуть его статьи о творчестве В. Седова - «Искусство, понятное визан-

тийцам», о выставке И. Романенко - «Карикатурный андеграунд», о картинах И. Кольцовой - «Холодный оттенок внешних проявлений», о выставке Д. Тутунджан - «Стандарт профессионализма», статьи, связанные с участием в круглом столе «Провинция в русском культурном сознании», отклики на концерты памяти Джона Леннона, проходившие в Вологде, заметки о подшипниках в эстетических категориях, неопубликованные пока размышления о творчестве Я. Крыжевского, мастерская которого была раньше в Вологде, на Советском проспекте, а теперь в Нью-Йорке. Есть в архивах Фаустова даже театральная критика. Это статья «Мистерия-реликт: браво» о необычной постановке пьесы Ремизова («Трагедия об Иуде, принце искаротском»), инсценировке костеровского «Тиля» и дюрренматовской «Аварин» в вологодском «Аквариуме» («Вологодский комсомолец»).... Их объединяет некий лингвистический эффект сродни обливанию холодной водой. Закалка сердца.

Здесь уже говорилось о необычности подхода: инструмент, применяемый к одной области, взят из другой области.

Следующая особенность - юмор. Вот что сказал про Фаустова профессиональный военный, полковник, историк и поэт Сергей Донец: «Честно признаюсь - я использовал со ссылкой работу С. Фаустова «Метод остроумной аналогии как фактор повышения эффективности преподавания в высшей школе» для написания своей контрольной работы по психологии. Контрольную работу сдал, как и экзамен, на «отлично». Название контрольной «Учение как ведущий тип деятельности». Что понравилось - имеет место рационализация процесса познания в очень доступной форме. Важнейшая проблема, решение которой изложено простейшим языком. Это может быть хорошей статьёй для журнала «Знания-сила». Вся теория педагогами уже разработана и написана. Тут же - и теория, и практика сразу. Если бы академики потребовали подкрепить все это теорией, то уже была бы диссертация. Потому что здесь концентрация, умелый подбор фактов и закономерностей в одном месте. Что важно - методы остроумной аналогии одинаково хорошо подходят для педагогики, для техники, для творчества. Что касается стеба, то он не вредит научности. Это просто инструмент.

Лингвистика - более узкое понятие, чем менталитет. Менталитет определяет лингвистику, а не наоборот. Но связь есть. Например, слово «блин» - просторечие. Такая лингвистика невозможна ни при каком менталитете, это сигнал отсутствия менталитета. А провинциальный менталитет - это вообще понятие невозможное. Менталитет не признак провинции, он может существовать хоть в болоте. А провинция географическое понятие, а не культурное, это

отсталость. А менталитет - это не отсталость. Если мы говорим, что у Фаустова свой менталитет, это значит, что он уже не провинциальный критик, а автор более высокого, не местного уровня.»

Как видим здесь уже появился практический аспект! То есть раньше критика считалась чем-то вроде занятий губернского писца. Но нет, критика Фаустова действенна. Не буду брать здесь сферу образования и техпрогресса, в недалеком будущем дадим высказаться специалистам, среди которых и научный сотрудник Лаборатории средств противоскольжения ВоПИ Александр Степанов, он же соавтор уважаемого критика, совместно с ним выпустивший книгу «Шины и шипы».

Работы Фаустова очень повлияли на местную молодую литературу. Вспомним старую невинную фразу Фаустова, кое у кого навязшую в зубах: «Что лучше - десять раз обсудиться на Лито или один раз прийти туда со своей книгой?» Поначалу казалось, что это каприз сноба. Но вследствие этого каприза веками чахшее на своем устном народно-традиционном корню Лито стало издавать книги, то есть это дало новый толчок для книгоиздания.

Формулировки Фаустова животворны. Обозначив главный мотив стихов И. Метляевой как «диалектика одиночества», он повернул поэтессу лучшей стороной к читателю, объяснил ее. Это тот случай, когда критик не сортирует, а просвещает.

Каждого вновь открываемого автора Фаустов рассматривает под очень сильным увеличением. Иногда это искажает картину, но зато ведет к сохранению своеобразия. Потому что любой текст для Фаустова - основание для своих фантастических построений. Он не повторяет за автором, он его обгоняет и дразнит. При этом каждый раз возникает новая литературно-теоретическая идея.

Участие Фаустова в литературной артели «Ступени» - отдельная тема. Приученные блюсти традиции родного края, авторы часто просто правят размеры стихов, чтоб было «не хуже Рубцова». То есть налицо самоограничение. Сообщения Фаустова на заседаниях всегда неожиданны и возмутительны: то в работе корневика-деревенщика узрит обратную перспективу древней иконописи, то заставит классиков писать неправильно, изобретать острое, подобное жестяным абстракциям в музее.

Принцип неправильности, как и многие другие, выносятся Фаустовым во главу угла для того, чтобы разрушить стереотипы, растормозить воображение творческого человека, как это описано у М. Анчарова. Эссе Фаустова можно рассматривать как своеобразные таблетки творчества.

Личное участие Фаустова в литературном десанте в Харовск вместе с клубом «Кентавр» в 1992 доказало, что такие десанты тоже оказывают благотворное влияние на литературный процесс. Истоки этого явления ведут к В. Маяковскому, который выступал там, где его книги не продавались и после этого все раскупалось подчистую.

Фаустов чаще всего появляется там, где выходят книги. Хотите подружиться с Фаустовым - известите его о презентации. Его комментарий придаст вес событию.

Фаустов многолик. И то, каким вы его увидите и воспримете, зависит прежде всего от вас самих. Здесь лексика и лингвистика выступают как зеркало вашего менталитета. Вспомните кривого пастуха Женю. Лишь единицы, подобно Михаилу Сопину, ощущают: я из той же Вселенной, что и Фаустов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Архипов В. Страсти по Эвтерпе: Стихи. - Вологда: «Свеча» - «Евстолий», 1995.
- Архипов В. Резервация: Стихи. - Вологда: «Евстолий», 1995.
- Архипов В. Будет февраль. Азия. Наташа. Солнышко: Стихи. - Вологда: Пресс-релиз № 11 ЛИТО «Ступени», 1996.
- Белов В. Пропавшие без вести: Рассказы и повесть. - Вологда: «Русский Север», 1997.
- Донец С. Сновидения от Сильвестра: Отрывок из повести. - Вологда: «Свеча», 1997.
- Елсуков Н. И сон и бред... : Стихи. - Вологда: Евстолий. 1997
- Зубова Л. «Поэзия Марины Цветаевой» Лингвистический аспект. - Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989.
- Кузнецова О. Больше света: Стихи. - Вологда: «Евстолий», 1995.
- Метляева И. Диалектика одиночества: Стихи. - Вологда: «Евстолий». 1997.
- Плотников В. Когда мы будем вместе: Рассказы/ Ред. В.Елесин; — Вологда: Вологодская. организация Союза писателей России, 1993.
- Плотников В. Здесь Русский Дух, здесь Русью пахнет! : Предисловие к повести А. Цыганова «Всякое дыхание». — Вологда, 1994.
- Плотников В.А. Пещеры. каменны... - Вологда: «Свеча», 1994, №6.
- Смолин А. Зачин: книга критики; — Вологда: издательство А.Гребенщикова, 1996.
- Сопин М. Обугленные веком; — Вологда: КИФ «СКОМиздат», Вологда: 1995.
- Сучкова Н. Ланолиновый блюз - Вологда: Пресс-релиз №4 ЛИТО «Ступени», 1996.
- Тревогин В. За графоманами идут конокрады — «Профсоюзная газета», 1996г, №38.

Фаустов С. Диагноз графомании на примере творчества Галины Щекиной . - Вологда: Пресс-релиз № 2 ЛИТО «Ступени», 1996.

Фаустов С. Изгнанники.— Вологда: Пресс-релиз № 9 ЛИТО «Ступени», 1996.

Фаустов С. Мистификация Сергея Донца - Вологда: Пресс-релиз № 10 ЛИТО «Ступени», 1996.

Фаустов С. Речь на презентации книги Михаила Сопина - Петрозаводск: «Север», 1997 , №8.

Щекина Г. Бася и К: Рассказы. - Вологда: «Свеча», 1995.

Щекина Г. Графоманка: Повесть, изд.2-е - Вологда: «Свеча»,1996.

Щекина Г. Инверсия: Рассказ. - М: «Дружба народов», 1996, №4.

Щекина Г., Жаравин М., Волкова Е. Перекресток любви и печали :Сб. рассказов. - Вологда, КИИС, 1991.

СПИСОК ИМЕН

- А**  
Аввакум 59  
Абе К. 50  
Анандавардхана 59  
Аринин В. 62  
Аристотель 109  
Архипов В. 31-42, 117  
Астафьев В. 7, 22
- Б**  
Басе 50  
Белков В. 20  
Белов В. 8, 113  
Белякин Н. 118  
Блок А. 95  
Богачев В. 110  
Буви Д. 113  
Бродский И. 17-22  
Бурдыкова Н. 42
- В**  
Витгенштейн Л. 56, 90, 110  
Вознесенский А. 17, 93  
Войнович В. 53
- Г**  
Гарик И. 31  
Генис А. 48  
Григорьев А. 59, 60
- Д**  
Джотто 59  
Дилан Б. 33  
Донец С. 48-54  
Достоевский Ф. 25  
Д Арк Ж. 59
- Е**  
Евтушенко Е. 17  
Елсуков Н. 64, 67  
Еремин М. 7, 8, 118
- З**  
Зубова М. 103
- И**  
Ильинский И. 39
- К**  
Камю А. 86  
Катаев В. 112  
Кафка Ф. 59  
Кейдж Дж. 34, 111  
Клинтон Б. 78  
Кожин В. 6, 58  
Комаров Г. 21  
Комляков А. 41  
Кончаловский А. 118  
Коротаев В. 7, 8  
Коротаев О. 7, 8  
Крупская Н. 112  
Крылов И. 100
- Кузнецова О.** 90-92  
Курехин С. 32, 33, 41, 111, 117  
Кордюков В. 16, 111  
Кутузов М. 108
- Л**  
Ленин В. 33, 55, 112  
Леннон Дж. 27, 112, 120  
Леонидов А. 103  
Людовик IV 59  
Лютер М. 59
- М**  
Магомед 59  
Малевич К. 112  
Мандельштам О. 59  
Манн Т. 86  
Маркс К. 59  
Маяковский В. 14, 15, 59, 107, 112, 122.  
Метляева И. 44-46, 117, 121  
Монтень М. 59, 62  
Моцарт В. 33
- Н**  
Набоков В. 59, 82, 83

- Николсон М. 27,28
- Ницше Ф. 102
- Номчилак С. 111
- О**
- Оботуров В. 6,7,8,13,21
- Оден А. 109
- Олеша Ю. 50
- Осборн Г. 84
- Оэ К. 50
- П**
- Панченко А. 100
- Пендерецкий К. 33
- Петрарка 57, 61
- Петрушевская Л. 84
- Платон 59
- Плогников В. 13,26,27,69,73-76,113
- Полонский Я. 60
- Поляков М. 44
- Р**
- Рейн Е. 59
- Рибо Т. 68
- Ростропович М. 59
- Рубцов Н. 7,8,17-22
- Рюноске А. 50
- С**
- Сей-Сенагон 50
- Солженицын А. 86
- Соловьев В. 60
- Соловьева В. 41
- Сопин М. 23, 48, 50, 53,62, 119, 122,123
- Смит В. 41
- Смолин А. 6,74
- Сучкова Н. 10, 41, 42,93,106, 108,132
- Т**
- Тайганова Т. 14-17
- Твен М. 84
- Толстой Л. 86
- Тревогин В. 39
- Тургенев И. 60
- Ф**
- Федякин С. 50
- Флакк К.Т. 59
- Фолкнер У. 32
- Фрейд З. 64
- Фуко М. 102
- Х**
- Хайнд К. 93
- Хаксли О. 43
- Хармс А. 84
- Хенри Э. 28
- Ц**
- Цветаева М. 103,104
- Цыганова А. 6, 13,26,27,43,76-79, 113
- Ч**
- Чапаев В. 31,79
- Чуковский К. 85
- Ш**
- Шайтанов И. 27
- Шекспир У. 86, 110,115, 116
- Шириков В. 7
- Шкловский И. 12
- Шнитке А. 59
- Шопенгауэр А. 59
- Щ**
- Щекина Г. 80-89, 117
- Э**
- Эйзенштейн С. 39
- Я**
- Ясперс К. 59

## Содержание

### ЧАСТЬ I

Случай на реке.....	7
Товарная марка?.....	8
Автор всегда прав.....	10
Недостатки этой книги.....	12
Геолитература.....	13
Эксперимент на симметрию.....	17
Дискурсивная интуиция.....	23
Инверсия эстетики.....	25
Провинция как литературное пространство.....	27

### ЧАСТЬ II

<i>«Девочка, слышишь— Чапаев скачет?» (Валерий Архипов).....</i>	<i>31</i>
<i>Диалектика одиночества (Ираида Метляева).....</i>	<i>43</i>
<i>Анатомия мистификации (Михаил Сопин, Сергей Донеи).....</i>	<i>48</i>
<i>Состояние сознания - полет (Николай Елсуков).....</i>	<i>64</i>
<i>Иконографическое письмо (Виктор Плотников).....</i>	<i>69</i>
<i>Инстинктивная литература (Александр Цыганов).....</i>	<i>76</i>
<i>Диагноз графомании (Галина Шекина).....</i>	<i>80</i>
<i>Поэтическое моделирование (Ольга Кузнецова).....</i>	<i>90</i>
<i>Анализ блюза (Наталья Сучкова).....</i>	<i>93</i>

### ЧАСТЬ III

Необычное.....	108
На острие искусства.....	109
«Я смотрю из окна».....	114

#### Послесловие

Галина Шекина «ФФ или Феномен Фаустова».....	117
<u>Список литературы</u> .....	122
<u>Список имен</u> .....	124
<u>Приложение</u> .....	127

Валерий Архипов  
Ольга Кузнецова  
Наталья Сучкова

ПРИЛОЖЕНИЕ

## ВАЛЕРИЙ АРХИПОВ

Ты прости что буду завтра  
я с тобой не очень ловок  
от волненья сердце бьется  
словно просится бежать,  
что в твоей постели дышит  
бомбы алчущей осколок  
но осколок тот опасен  
и его пора взорвать  
Я целую губы-гроздь  
рву зубами пододеяльник  
я кричу меня не слушай  
потому что я в гостях  
потому что на минуту  
заглянул уставший странник  
поспешил и слишком рано  
вспомнил о своих часах.  
Жму на тормоз, выбиваю  
острым локтем канонаду  
ты смелеешь павший ангел  
забавляясь и звеня  
а потом притворно шепчешь  
словно школьница «не надо»  
рву пижамки воздух синий  
твой отпор в душе цена  
Ты устала ты хочешь  
пьешь последнее мартины  
я в отпаде отупенья  
... подушки тяжкий стыд  
показалось- я полночи  
штурмовал бедняга Зминий  
и теперь стальное тело  
то ликует то болит.  
Ты прости что я сегодня  
очень смел и очень ловок  
ты довольна хоть и странно  
грех ли это или пир  
сам себе я удивляюсь  
ведь сегодня ровно сорок  
сорок крохотных листочков  
и довольно долгих вех.  
Вспомнил - ночка-порезвуха  
дом кровать чужие стены  
танец маленькой воровки  
тела крохотный букет

целовал твои колени  
грудь лимонную и вены  
и тонул в краю бездонном  
где уже интриги нет

\* \* \*

Прости, безумный мой «Титаник»  
за то, что так из темноты  
уходит Боль, уходишь ты  
уходит высшее признание  
как день осенний из трубы.  
Вбираем вытертую лиру  
как ту любовь что пролилась  
на блюдце памяти кумира  
упавшего с балкона в грязь  
Ты помнишь милая тот вечер  
фонарь аптека анаша  
трансатлантические плечи  
рыдали, буквами круша.  
Вот Аз, светлейшая из буквиц.  
Но что-то я не намолюсь.  
Слезами пахнущая рукопись  
кричит: «Аринушка, боюсь!»  
Боюсь, боюсь, но сорван вечер  
опять пришли совсем не те  
опять немислимые плечи  
в своей блистали наготы.

На них коряво буква Буки  
влечатала слова бранья,  
а я подумал -Ваши руки  
и вы другая, не моя.  
Испанствуем и подыхаем,  
и куртуазностью манер  
себя невольно поджигаем,  
освобождаясь от химер.  
Вот шли когда-то по малину,  
тебя в малиннике любил я.  
Девичьи перси заголя  
переворачивал на спину  
сок спелой ягоды малины  
лизал, как будто бы шутя.  
... и неуклюжим утконосом  
ловил резиночку трусов,

а неумытый пленник снов  
и непослушный мальчик босый,  
который жив одним вопросом -  
что за экватором трусов,  
стоял за деревом неслышный  
рот в хрунках, сам одет как нищий  
в рябинках тонкое лицо.

Стою, помятый Свидригайлов  
боюсь, что баба скажет: «Мало!»  
как птица, что на землю пала:  
«Ах, я еще не налетала!»

а кукла: «Бала мне бы, бала!»

Лицо в крови, в руке кольцо  
и одиноко озерцо  
манило рыбой и тенями  
моих безжалостных глупцов  
читающих мой мир ужасный  
ужасен Я, ужасен в снястях  
фосфоресцирующий стыд  
и мозг мой суетный летит  
в зашторенное Занебесье  
шарфом прозрачным молча  
взвейся

там Память как в окопе спирт  
боится выпитой быть в страхе  
я снова бледностью на плахе  
спешу постичь сей скорбный мир.  
Простите, барышня, за это,  
за то, что букою под нож  
пойду по каверзному лету,  
под шум безжалостных берез,  
а может быть осин древесных  
среди кудрявой суеты  
бегу здоровый, неизвестный  
вдыхаю мерзкие цветы  
а я, а что мне,

ватник рваный  
на теле профиль Сатаны.  
Вот полукровка, добрый Витязь  
врываясь бьет меня, подвиньтесь  
тела упавшие как я.  
На кухню бросили дрова  
опять идет свирепо топка  
у фрейлины вспотела попка  
и трепет тайный телом в пол  
и оттопыренный камзол  
вдруг стал повесе слишком те  
сен,

чужих безжалостных сонетов,  
а разве больше службы нету,  
в которой бьемся за кресты.  
Вползает щучкой буква Веди  
икают трезвые соседи  
вчера глтавшие кефир  
«Эмманюэль» прочтя до дыр.  
Послать подальше всех хозяйек,  
которые скопили жир,  
и жирной прелестью невесты  
нам светят в дверцу поднебесья  
та м снова ты она и я.  
Люблю любимая. Ладья  
лакействует у берега страсти  
и обнажает торс борца  
та олимпийка без лица,  
лицо давно сожрала моли.  
Ах мне бы пенсию да волю, бре-  
гет отечественный, поле,  
где конь буланный, шаг - трусца.

Прости, любезный мой  
«Титатник»,  
что спать ложусь я после бани  
с прелестной фрейлиной,  
а та, вся изогнувшись глаголю,  
глаголет Истину и с болью  
мне отдается. Тишина.  
А я несу добро калеки,  
от холодных ветров ноют веки  
нижайше кланяюсь земли  
простите добрые соседи - волки  
позорные намедни  
меня на санках привезли.  
Читай : кричали перегаром

не надо злых иль добрых песен  
а просто позовите Женщин  
из них одна споет шалья  
совсем ручную нотку ля.  
Любимая до сентября.  
Сентябрь. Уже не держат ноги  
иду, бреду к своей берлоге  
где ночь вдыхает запах пня  
сгоревшего на той неделе  
на этом пне мы с другом ели  
картошку. Друг сварил Тебя...

Придите, буки, аз и веди.

придите Пушкин с Грибоедом,  
 придите долгие друзья.  
 придите. новые калеки  
 от хладных ветров ноют веки  
 нижайше кланяюсь, земля!  
 Приди, добро не понарошке,  
 любимой сломанная брошка  
 сверкай как падшенькой слеза.  
 И я проснусь костром нетленным,  
 не бе й смычком по голым нервам  
 нельзя. хорошая. нельзя.  
 Ты видишь сонная заря  
 еще мне голову не кружит  
 вот море. остров. башня. стужа,  
 а в башке смерть, не знаю, чья  
 хрустели кости под зубами,  
 тошнило, прожевался шрамик,  
 что был на шее у тебя  
 Теперь в эды испить болотной,  
 но что-то мне не лезет в глотку,  
 мелькнули блеском самородков  
 твои опухшие глаза.  
 За что, сказали мне. вздыхая,  
 была с фатой, потом нагая,  
 потом горела, но жила.  
 Но вы не убежали, Суки!  
 Смотрели, буду ли цела!  
 - Не поливай живой водичкой  
 Оставь ее себе на личико  
 - Молчите подлые глаза! -

## ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА

Зелень из тюбика ярче вон той,  
 настоящей,  
 Возле скамейки на старом  
 бульваре стоящей,  
 Пыльной, заплеванной, жаждой  
 измученной вечной,  
 Молчащей, почти умирающей, и  
 потому человеческой.  
 Зелень из тюбика ярче.  
 Так красьте же ею заборы,  
 Пусть поругаются в щелки  
 глядящие воры.  
 Но вот ведь - ею рисуют  
 картины,

кричал я и они кричали  
 как будто раненый начальник  
 из-под оразбитого ствола  
 И я опять: «Ну где ты, ведьма?:»  
 Глаза в рыдающую землю  
 упали аленьким цветком  
 я понял цену дорогую  
 я заплачивать сюда пришел  
 Я крикнул в небо: Ты богачка!  
 Ты дерн и пыль, и берег мрач  
 ный

Вся в белом блещущая мать  
 туман здесь, брачная кровать  
 Смотри, земельку поцелуй!  
 Но я люблю тебя, ревную  
 Упала. маленькая, встань.  
 Упала, больно. Не пугайся.  
 Колено? Господи, хватайся.  
 Люблю, родная, перестань!  
 Я не злодей, да вижу, вижу!  
 Не плачь, пошли домой скорей.  
 Боишься? В озере пигмей?  
 Нет. это наши покаянья.  
 Ну успокойся, брось рыдания.  
 Прости, ведь я ручной теперь.  
 Прости, безумный мой «Титаник»  
 Я человек ведь. я не зверь.

\* \* \*

Тоскуют и плачут над ними  
 смешные мужчины,  
 теряются стены пропахшей  
 листвою квартиры,  
 Становятся музыкой старого леса  
 былины...

А зелень из тюбика - ярче.

Освободись от всех томящих уз -  
 Не больше чем два года нам от  
 роду  
 Дельфинами резвимся средь  
 медуз  
 И улыбаясь, рыльцем режем воду.  
 Нам гамаком средь звезд морских  
 прибой  
 Поблескивая лаковой спиной,  
 Мы поплывем через пролив на

- Капри. Замерзнешь и снег упадешь, как  
А те, кто нам печально машут теретка.  
вслед, И будет зиять одинокою дыркой  
В прекрасный миг ведомые богами. Неровного поля блестящая  
Войдут в моря и сбросив тяжесть терка.  
лет, И взгляд, обожженный  
Вдруг оттолкнутся плавниками, как могилою этой,  
ногами. Вдруг станет короче, виновней  
и тише,  
Стыдливо вернется к ногам как  
собака,  
Которая знает цену этой дичи.  
Ну что ты, родная, какой рас  
прями-ка,  
Взлети над планетой сквозь липкую  
морось,  
Тем серым комком, неказистым,  
мохнатым,  
В котором хранится пусть хриплый,  
но голос.
- \*  
Солнца и неба - моря.  
Брызги - икринки песен.  
Тело смешное горе:  
Мокрый купальник тесен.  
Взгляд твой легко украден  
Родинкой на запястье  
Камушек с дыркой найден,  
Медлю - в ладонях счастье.
- \*  
От земли, но в лунном коридоре  
Кто-то цедит желтое пивцо.  
Е чьем-то следе отликает море  
И свинца соленое словцо.
- Песня пьяницы - унылая цитата,  
Фольклористам сладкое питье.  
Серых буден пестрая заплата,  
Чем же заплачу я за нее.
- Свет луны пронзительней и выше,  
Шорох гальки от шагов твоих.  
Отдалилось все и стало тише.  
Бог нас создал, только нас  
твоих.  
Белый свет течет через  
отверстье  
В мгlistом небе. Волосы влажны.  
С краткий миг, когда с тобой мы  
вместе,  
Зренья кож единственно важны.
- Льют цикады древние тирады -  
Звук вернулся, слово сотворив.  
И толпятся, любопытства ради,  
Рыбы, крабы, в общем, дикари.
- \*  
Я помню дом, калитку  
Раскрытую - иди,  
И глупую улитку,  
Уставшую в пути.  
С избушкой за плечами,  
Где часто холод, мрак,  
Где трудно со свечами,  
Где через раз дурак.
- Я помню одобренье  
Ветров шальных вперед  
Неясное волнение -  
Чего там дальше ждет?
- \*  
А был лишь бесконечен  
Бег рясью да трусцой,  
Мне путь казался млечным,

А вышло, что пустой.

Вблизи костров сушилось  
И раз - в чужих лесах,  
Улитка мне приснилась  
С избушкой на плечах.

Мы радостные были  
Раз ходим в земляках.  
И долго говорили  
На разных языках.

Скоро, кто приветствуя отважно  
Кто горчинку прятая, неважно,  
Встретим зиму снежную и злую  
Будто бы подругу, но бывую.

К валенкам прилажены заплатки,  
Всех зверей изучены повадки,  
Лыжи сами мчатся носом к лесу  
За кустов прозрачную завесу.

Там на сцене, солнечные пушки,  
Все в пуанташений многовато,  
Клест их убавляет воровато.

Красотой увиденной сраженный,  
Вдруг отстанешь заново  
рожденный.  
И защиплет что-то там в носу.  
«Зря ру: ъе тяжелое несу»-

Ты подумаешь и без опаски,  
Не боясь инфарктов лиски, ласки,  
Не боясь прослыть здесь анар-  
хистом,  
Огласишь окрестность тихим  
свистом.

*А. Кокову*

Озябших душ курлыкающий угол  
Построит осень острием на юг,  
А люди, что остались среди пугал,  
Им на ладонях ветер подают.

Нам - счастье оставаться нынче  
дома,  
Хоть знаем, что достанется опять

Зимы-старухи мерзлая солома,  
Что жарко манит, да студено  
спать!

Но быть весне, что обломав  
сосульки  
С клешеных крыш и громыхатых  
труб.

Сыграет сбор на ивовой  
свистулке,  
Налет горячий слизывая с губ.

## НАТАЛЬЯ СУЧКОВА

ЛАНОЛИНОВЫЙ БЛЮЗ

Из всех, кто нас с тобой  
слушал,  
Двое сразу плюнули в душу,  
Остальные - чуть-чуть погода,  
Дверью хлопнули, уходя  
Из всех, кто нас с тобой видел,

Двое сразу встали, обидев,  
Остальные - чуть-чуть погода,  
Смысла в словах не найдя  
И только старый фотограф,  
Всем телом от слов этих вздрог-  
нув,  
Снимал нас печально и долго  
На черно-белую пленку.

Непросто на это решиться:  
Такими духами душиться  
Задрипанных королев  
Духами французскими - в хлев,  
И жемчуг к ногам метая,  
Только одно - золотая  
Шершавая сладкая малость  
ЭТО вот так начиналось

ЭТО: в трех буквах семь звуков  
Для встречи мало, много для про-  
щания

Не из взглядов, стонов и стуков,  
А из невзглядов нечаянных.

Из нестонов и незастолий  
Не ступеньки и не сугробы  
ЭТО - из чистой боли  
Выше некуда пробы.

Только боль не может быть причиной:  
Тезис, антитезис, синтез, следствие  
Еще по Гегелю нас учили:

Боль - не само стихийное бедствие  
От которого мир в одночасье - в  
пропасть

Понятный и стройный. стал, вдруг,  
брошенным

Что-то внизу живота - за лопасть  
Хлебную коркой в ладони раскрошено

Так значит пропасть и есть ЭТО?  
Нет, не так и не этак вовсе  
Исчезнуть? упасть? заблудиться где-то?  
Пропасть в пропасть. Совсем просто.  
А дальше - молчать. Нет, молчать  
не буду:

Крик ввысь и за высь одичало  
Не пропасть, не боль, не стон, не  
чудо!

Потом поспокойней: назад к началу

Значит, в начале совсем было просто:  
Театр, и в театре стояли по росту  
Шуты, короли и прочая нечисть  
Неужели и в этом будешь перечить?  
- Нет, конечно же в этом перечить  
глупо.

Свет погас и в несвете - твои губы  
Не ко мне, не к другим, не к кому,  
не рядом

Аперкот насовсем: с первого взгляда.  
С первого взгляда (так не бывает!)  
Значит бывает, только нечасто  
С первого звука, а дальше на па-  
мять:

Натянута, звонко и безучастно  
Ходят по сцене. Это пьеса.  
И я рядом с ними. Молчу. Странно.  
Но мне в этой пьесе неинтересно,  
И вроде есть место, но места мало.  
Чуть-чуть поодаль - все же чужая,  
Но почему-то все время в кадре  
Как здесь оказалась теперь не знаю,

Но помню точно - с первого взгляда  
С первого слога, с первой улыбки  
Значит бывает и так: торопливо  
Чуть больше зеленого, чуть меньше  
скрипки

И будет как в жизни - совсем  
не красиво...

Дождь прыгнул в угол и замер:  
дзинь...

На две клавиши нажимать - это  
просто

Твоя музыка среди тесных пустынь  
Казалась надменной и взрослой  
Твои песни, как песни облезлых  
котов,

Где звуки всего лишь каркас  
Просто форма, внешнее выражение  
того,

Что придумано задолго до нас  
Три столетия назад, где нет еще мы  
Только я в убежище фраз,  
Сияясь поймать брызги взгляда из  
тьмы,

Вдруг поняла: это вальс.

Руки замерли,  
Нужно: три ноты  
Что-то с памятью  
Не помню кто ты  
Век, какой век  
Зрачок нацелил?  
А, это снег бутафорный на сцене

Где-то на грани  
Земли и неба  
Что это с нами?

С ладони хлебом  
Доверчивые птицы  
Кормимся  
К черту все «ахи»  
Давай познакомимся  
Вторая с краю  
Склонилась в поклоне  
Что это с нами?

Никак не вспомним  
То, что впитали  
С молоком в детстве  
Я только знаю,  
Как больно сердцу

А пальцы летают:  
(ее работа)  
И я понимаю.  
Но все-таки: кто ты?

Кто ты? не «ахи» и «охи»,  
А наотмашь, насквозь на взлете  
Кто ты? не протяжно на вдохе,  
А по темени обухом: кто ты?  
Вспомнить: зима или лето?  
Вспомнить! до озноба, до пота  
Не самое страшное где ты,  
А самое страшное кто ты.

II  
Что это? Это кровь стынет в жилах  
Ненавязчиво, но и неудержимо  
Громом фортепьянная музыка,  
Словно корку швырнули арбузную  
«Даже» - презрительно скажет кто-то  
«Как же. в семье да и без уroda?!»  
Слышишь, ты будешь из тех, кто  
знает  
Есть еще одна нота - восьмая

Восьмая нота  
В созвучий табеле  
Из всех аккордов  
Аккорд самый правильный  
Из всех завываний  
И всхлипов здешних  
Аккорд самый дальний  
И самый нежный  
Придумал печальный  
Из ваших кто-то  
Самый начальный  
Из всех аккордов  
Живут и маются  
Те, кто знают,  
Что есть еще одна нота  
- Восьмая  
А ты играла  
Сонаты и гаммы  
И если б знала  
Было бы странно

По какой-то неразгаданной причине  
Вас хотели научить - не научили  
Вам хотели показать - не показали

Позабыли второпях да на вокзале  
За пять лет консерваторской кани-  
тели  
Вам хотели объяснить, да не успели  
Будто сговорились молчать  
Собирались, да не знали как начать

Такому не учат в консерватории  
Уж слишком тяжелой была бы работа  
Но есть одна нота и даже более  
Из всех других звучащая нота:  
Голову в бигуди  
- ля и ми  
Нет ничего в голове  
- до и ре  
Смилуйся и спаси  
- фа и си  
И влопыхах за тобой  
- соль и боль

III  
Я буду стеречь твой сон  
Я стану хорошим псом  
Из всех, кто к тебе и с тобой  
Я буду почти святой  
В голубки шагну из сов  
К чему нам играть в любовь  
Конец у игры - разлюбить  
А мы будем просто жить

Люди часто делают так:  
Душу с силой сцепив в кулак  
Переходят зачем-то на «ты»,  
Когда можно просто уйти  
Люди часто делают то:  
Сунув руки в карман пальто,  
Распрямяются в полную статью,  
Когда можно просто молчать  
Люди часто пускаются в пляс  
Так теперь повелось и у нас  
Мы и дальше пытаемся жить  
Когда очень хочется выть.

А люди живут: простые  
Сдают бутылки пустые  
Часто гуляют неслышно  
Среди чумазных детишек  
И как же у нас-то вышло  
Что мы совсем не такие

И в шлепках на босу ногу  
Мы не сидим у подъезда  
Гостей не целуем с приезда  
Белье на балконе не сушим  
И закрываем уши,  
Когда вдруг случайно услышим  
Кошек соседских на крыше  
Вокруг так грязно и душно  
Смывая с души под душем  
Следы от нечаянных взглядов  
Мы сами в том виноваты  
Что мир нам кажется скушным  
Что он нам совсем не нужен  
Что мы ему в общем не рады  
И нас ему тоже не надо

Думаешь станем ближе,  
Если я то увижу,  
Что долго от всех скрывалось  
ЭТО ведь так начиналось?  
Не нужно все - нам близок  
Лишь силуэт, лишь призрак  
Намек на души родство  
На то, что с тобой за одно  
- Не очень прозрачный намек  
И лишнее есть - предлог  
Взгляд мимо глаз, в окно:  
Вычеркни «за»... Мы - одно

Замок на замок.  
Дуло на висок.  
Палец на курок.  
Может будет прок?  
Бусики надеть.  
Говиснуть и висеть.  
Голову под плеть.  
Может будет петь?  
Помойку на кровать  
Взлететь, нет, обменять  
Пальцы в рот и ждаты.  
Может будет рвать?  
В лужах эшафот,  
На колу - живот,  
Веселится сброд  
Может отойдет?  
И луна моя  
Полетит, звеня,  
Брызги за края  
Я люблю тебя.

Как в воду: из сна - в явь  
К тебе, на тот берег, вплавь  
Из сил выбиваясь плыть  
Всех тех, до тебя - забыть  
Я знаю - я так смогу,  
Знамена вручив врагу,  
С мосточков зеленых луны  
Из яви - обратно в сны.

IV  
Бьется скрипка в истерике  
Под смычком  
Там, в далекой Америке,  
Жил Хичкок  
За морями-озерами  
Тишь да мрак  
Быть бы нам фантазерами.  
Да никак.  
За чужие ошибки  
Отвечать не берусь  
Я играю на скрипке  
Ланолиновый блюз  
Много мин и окопов  
!а зеленой луне  
Но не надо притолов  
Это блюз в тишине  
Место, где жил Гораций,  
Даже вспомнить боюсь  
И не надо оваций  
Это простенький блюз.

Какие-то песни, какие-то звезды  
Что делать? - Лечиться пока не  
поздно  
- А если поздно и не лечат такое?  
- Тогда - оставить меня в покое  
Покой - так просто все оказалось!  
Покой - это смерть. - Нет, смерть -  
усталость  
Что-то лопнуло и кипятком внутри  
Приговор оглашен. Так значит: умри.

Мы кричать не будем -  
Воспитанные люди!  
Колыхнувши грудью,  
Сядет тишина  
И в кофейной мути  
Взглядов наших (врут-де!)

Не увидеть сути,  
Пока сидит она  
В голосов запруде  
Наших двух не будет  
На два воды убудет.  
То лишняя вода  
Но мы не позабудем  
(есть зряд ли струже судьи!)  
Из тысячи прелюдий  
Прилюдная - одна:  
Бабушкой-уборщицей  
День слегка поморщиться,  
Сумерками скорчится  
Как бы невзначай  
Я плохая спорщица  
Мне уйти захочется  
Сигарета кончится  
Ну тогда прощай.

Ты скажешь: такого не было  
Но разве я этого требую  
От правды разброс большой,  
Но я не кривлю душой  
Все те, кто сейчас - враги мне,  
Но знаю: придут другие  
Пускай не простят, но поймут:  
Такие как я не лгут  
И просто так и под пыткой,  
(Свидетели-то все одни!)  
Отвечу, что ЭТО попытка  
Всего лишь попытка любви.

За кулисами кто-то хохочет,  
Чей-то взгляд серпантином на плечи  
Но задело меня не очень,  
Нет, не на смерть, такое лечат  
Все примеры решать сложением  
- Слишком сильное воображение  
На (со смехом) «не надо кумира»  
Отвечаю, что все это мимо  
Не поломана, в кучу свалена,  
Не убита я, только ранена.

Головокружение  
Кружение голов  
Чего-то слева жжение  
Участливых лиц галоп  
Лишь легкое движение  
Неловкое одно

И головокружение  
Крушение всего  
Как предостережение  
Чего-то слева боль  
И головокружение  
В сонате си бемоль  
Рассыпана пригорнями  
Минорная Шопена  
И странная горошина  
Все там же: где-то слева.

Губы как трубы.  
Руки как струны,  
Пальцы как крабы  
Льстите? - Нет, правда  
Испачканы в Брамсе  
Кружатся в вальсе  
Чудные пальцы  
Льстите? - Нет, сжался  
Как в розовом девочки,  
Как хвостики беличьи,  
Сбились в стаю  
Льстите? - Нет, знаю  
И я наивная  
Ресницы вскинула  
Котенком краденым  
Ждала - погладили  
Такая смелая  
Что же ты делала?  
Вас приручала  
Конец? - Начало  
Столетние старцы,  
Как в воду пальцы  
В косяк под дверью  
Видели? - Верю.

V  
Играли на скрипке  
Бросали улыбки  
И, выждав немного,  
С отчаянным вздохом  
Все сыпались наземь  
Комочками грязи  
В прелюдии страха  
Осколки от Баха  
И было так странно  
В ту криков гортанных  
Кипящую заводь  
Спускаться и плавать



Кожа твоя - золотая печать  
 Самым загорелым поскутком ладони  
 И можно заставить ее излучать  
 Шероховатость найденного на склоне  
 На южном склоне горы Мауры  
 Белого гриба на пузатой ножке  
 Иногда мне кажется я - Лаура  
 День и ночь думать о чьей-то коже  
 А мне бы жить в затопленной Праге  
 Секретуткой в замшелом бюро труда  
 Раздобыть миллиметровой бумаги  
 А впрочем бумага и та ерунда  
 Ерундией ерунды гуси-лебеди вроде бы  
 Четвертинкою лезвий разъяв карандаш  
 Изучать на щеке чужой рану-родинку  
 Создавая растерянность и пейзаж  
 Стебельков от вереска и ущелий  
 Переходюп тона в полутона  
 Пробираясь по валунам и щебню  
 По височным впадинам и рву рта  
 Пробираясь медленно и похоже  
 На лубочную парочку в старом кино  
 Изучать излучины этой кожи  
 Точно фрески, росписи и панно  
 Холмогорской смальтой сплошных мозаик  
 Изумлять измученный белый свет  
 Говорить на публику - мол прозаик  
 Для себя додумав что вдруг поэт  
 Для себя додумав что вдруг поверят  
 Описанию этой мнимой травы  
 На тропе с огромным лохматым зверем  
 Повстречав которого вздрогнешь: Вы

Каждую клеточку этой кожи  
 Я изучала с холодностью камня  
 И равнодушие понукая  
 Лоб окуная в воду и в прошлое  
 Гладила, гладила кожей о кожу  
 Гладила, гладила камнем о камень

Камни мои!  
 Черные камни.  
 Что если их  
 Трогать руками?  
 Сквозь сны и стужи  
 Упражняться в вере  
 Станут ли руки  
 Тогда нежнее?

Рыбы стоят на камнях -  
 Ищут берлогу - от солнца скрыться  
 И посредине их я  
 С суетою вечной сердечной мышцы  
 Боже, не много ли было людей  
 И непреложного - им больше

Рыбы стоят. Их стоянье нежней  
 Тысячекратности прикосновений  
 Академичнее всех пособий  
 Знание их утекает в песок  
 Рыбы молчат. Их молчанье весомей  
 Тысячегласно сказанных слов.

Луна была полной. И полное было  
 Безумие мира под этой луной  
 Луна плыла. Полно - луна застолбила,  
 Луна заслонила пространство собой  
 Как столб соляной круглолобая глыба  
 Тревожила мир, разрушала покой  
 Луна спала. Полно, луна - была рыба  
 По пояс в воде, только вниз головой  
 Яичный желток в черном студне июля  
 Луна кольхалась, дрожала, текла  
 Огромным куском сталагмита доколе  
 Те двое не прыгнули в день ото лба.

Плыли. Два с гривами. Белым по синему  
 Мною придуманы, но не мои  
 И поражала серьезностью усилия  
 Легкости в общем-то - быть как они  
 Плыли два айсберга слишком похожие  
 На паровозных колечек каре  
 Как продавщицы чудного мороженого  
 В старой молочной невиданной, где  
 То ли два голубя, то ли два облака  
 Белыми кронами наизготовку  
 Так что казалось похожей на клоуна  
 Полуусмешка правого. Сбоку  
 В скобках - растерянность, в скобках -  
 отчаянье

В самом ли солнце, на самом ли дне  
 Как одуванчики - снегом ли, чайками  
 Брызги их брызг опадали ко мне  
 Как же хотелось их трогать руками,  
 Спины им гладить, ластиться к ним  
 Разве вода в меньшей степени камень  
 Чем христопраз или аквамарин?  
 Разве вода не бывает прохладным  
 Перемещеньем-стоянием глыб?  
 Разве вода не бывает - наглядно  
 Лучшей берлогой для заспанных рыб?

Такие бывают взгляды,  
 Что падаешь вверх и мимо  
 И вроде бы падать не надо  
 И вроде бы надо стоять  
 Такие бывают взгляды,  
 Что можно смотреть неотрывно  
 Четыре столетия кряду  
 На бледные эти шары,  
 На бледные эти перья

С их поступью легковесной,  
С их влажными вздохами крыльев,  
С двойным полукружьем подков.  
Что можно забыться и прыгнуть  
В бездонное это небо  
В зовущее это небо  
С берестою облаков.

Белое облако кутало белыми листьями  
В белую пену того синеморского неба.  
И сочиняло мне путано-путано истину,  
И показалась мне истина облака бредом  
Бредило облако, падало податью облако,  
Нежным оброком и кружевом быть лишь  
умея,  
И показалось мне сладкое облако - обмор-  
ок.  
И показалось мне - я это сладко белею  
Где же вы, сборщики подати сахарной  
ватою?  
Пена обманет сугробами все-таки выстояв  
Белое облако было во мне виноватое  
Ровно настолько насколько и следует  
истине

Как я Вас да без Вас люблю -  
как тебя  
Что за рыбины воду пьют, спуют  
в якорях  
Раздвигают лес из небесных трав -  
не дыши  
Разрешу тебе быть теперь упав,  
но без«ши»  
Гладь по шерстке их, чешую не тронь -  
вот табу  
Разрешу тебе зазывать в ладонь  
только двух  
Двух подлунных солнц то ли легок взгляд  
то ли влет  
Заблуди тех овец, скажут - наугад,  
скажут - врет  
Нарисуй их мне - уголь, хвощ и врозь -  
плауны  
Сотни может две или даже брось -  
пльивуны  
Верно мало тех, кто поймет меня -  
Ваших глыб  
Разрешу ответ на «и где гулял?»  
-видел рыб.

Разлука моя! Аукать кого мне теперь?  
Немею  
И самое себя выеденная сердцевина  
Я видела как стареют и умирают вина  
Я видела как подходит ко мне удивленно  
рыба  
Она может еле слышно, на цыпочках,  
золотая  
Я видела это море не раз и не два, но все  
уже  
Я трогала эту воду и вторила ей - пусть  
знает  
Зеленую соль в ресницах, на чешуе и  
коже,  
На белой порочной глади, что сложно  
назвать устами  
Цена всех морей - свобода, и ей мне  
гореть-греться  
Я слышала чье-то «хватит!» и верила, что  
растаю  
В разлуку как в эту воду, как в самое ее  
сердце.

Эта вода утекает на Запад  
Для того, чтобы там о Востоке не знали  
Эта вода для того, чтобы плакать  
Расстояние слов измерять глазами  
Так и мне пристало молчать и выкать  
Белой слизью тягучей солить пруды  
Ибо я - всего лишь - большая рыба  
Только с кровью чуть горячей воды  
И когда вы поймете, что это такое.  
Что из плача в плач через жизнь пройдете  
Все придет из воды и станет водою  
В бесконечном этом круговороте.

Литературная артель "Ступени"  
Серия "Бисер"

*Фаустов Сергей*

Харизма вологодской литературы

Эссе

Тираж 300 экз.

В оформлении обложки использован фрагмент иконы "Иоанн Предтеча в пустыне" (Вологодская школа XV век) из Успенской Семигородней пустыни близ г. Кадникова. Вологодской обл.

Вологда

"Свеча"

1997г.

