

Елена Шварц

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КАК *HORTUS CLAUSUS*: СЛУЧАЙ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА

Осенью 2007 года поэт Елена Шварц, преодолев прихоти Американской иммиграционной службы, приехала в Мэдисон, Висконсин, чтобы прочитать серию лекций, посвященных ленинградской неподцензурной поэзии 1960-80 годов. Лекции составляли часть семинара по современной русской поэзии, который регулярно проводит на кафедре Славянских языков и литератур Университета Висконсин профессор Дэвид Бетеа и в котором за двадцатилетнее существование семинара принимали участие Сергей Гандлевский, Дмитрий Пригов, Ольга Седакова и др.

В течение двух недель Елена Андреевна рассказывала участникам семинара о ленинградском богемном быте 1960-80 годов и разбираала стихи некоторых его участников, включая свои. Нижеследующий текст является авторизованной литературной переработкой Илей Кукуем первой лекции цикла, состоявшейся 31 октября 2007 года и посвященной одному из ярчайших представителей «бронзового века» русской поэзии – Леониду Аронзону.

Мне думается, что предмет лекций Шварц, адресованных неискушенным американским аспирантам, – взгляд изнутри замкнутого литературного мира того времени и выход из него в «большое» пространство русской литературы – может не только представлять интерес для специалиста по «второй культуре», но и в определенном смысле расширить общую перспективу русской литературы двадцатого века. С публикацией этой магнитозаписи в буквальном смысле слова преодолевается та немота, с которой андеграунд так долго боролся.

От лица всех участников семинара хочу выразить искреннюю благодарность Елене Андреевне Шварц за тур по этому современному Китежу, а также Университету Висконсин и лично Дэвиду Бетеа за то, что он сделал это путешествие возможным.

Laura Little, аспирант Университета Висконсин

Рассказ о поколении петербургских поэтов второй половины XX века я хотела бы начать не с имени Иосифа Бродского, которого вы все хорошо знаете, а с гораздо менее известного поэта – Леонида Аронзона. Бродский и Аронзон – два самых выдающихся русских поэта, которые родились перед второй мировой войной и представляют старшее поколение по сравнению с тем, к которому принадлежу я. Мы говорим здесь только о петербургской поэзии, потому что она мне, во-первых, лучше знакома, а, во-вторых, почти все великие поэты, начиная с XVIII века, если и родились не в столице, то стали большими поэтами именно в Санкт-Петербурге. Почему это так? Даниил Андреев в своей книге «Роза Мира» говорит о

душе Петербурга, особой и таинственной, и о связи города с потусторонним миром. Именно Петербург считается связанным с иным измерением особенно близко; он существует на разных уровнях, не только на уровне того, который мы видим глазами. И, возможно, поэтому поэзия Петербурга второй половины XX века отличается от московской как раз своей склонностью к метафизике, к религиозным темам и сюжетам. Московская стремилась скорее к авангардизму, понимаемому, на мой взгляд, совершенно неправильно – то есть повторяла то, что было, скажем, в Европе 60-70 лет тому назад. Были, конечно, и в Москве поэты, которые разрабатывали духовные темы – как, например, Ольга Седакова. Но она по своей сути вполне петербургский поэт. И я даже читала где-то – и так говорили многие, когда мы были молодыми, – что Седакова по сути своей петербургский поэт, а я, наоборот, москвичка по духу, потому что у меня равные ритмы, размах какой-то – в этом смысле. Но Седакова, наверное, единственное такое исключение.

Огромная разница между Москвой и Петербургом была и в том, что в Москве традиционно больше свободы: там – особенно в годы оттепели, но и позднее – печатали всё-таки кого-то, а в Петербурге – нет. Петербург был традиционно более строгим, консервативным городом. И, когда стало ясно, что никого не печатают, что оттепель закончилась – в Петербурге появились подпольные самиздатские журналы: *Часы*, 37, чуть позднее *Обводный канал*. Они печатались на машинке и распространялись в 30-40 экземплярах, но каждый из этих экземпляров передавался, может быть, еще ста людям, то есть они читались довольно широко. А в Москве это было невозможно, потому что там стали выходить журналы с резко выраженным политическим оттенком, и это сразу очень сурово пресекалось КГБ. Поэтому в Москве литературные самиздатские журналы не выходили, и московские авторы печатались в петербургском самиздате. Был замечательный журнал *Часы*, который издавали Борис Иванов и Борис Останин; моя первая самиздатская книга *Exercitus exorcitans (Војско, изгоняющее бесов)* была напечатана именно там, и позднее там же я издала первый самиздатский сборник Аронсона.

И, если говорить в общем и целом, то, когда стала возникать новая поэзия, встал вопрос, своеобразное распутье: на что ориентироваться? Позади была пустота. Были расторгнуты все культурные связи с Серебряным веком, он был нам просто неизвестен. Это сейчас трудно себе представить. В Ленинградском университете в начале 60-х годов Дмитрий Евгеньевич Максимов, очень известный литературовед, стал вести блоковский семинар, и туда многие ходили. Это был своеобразный прорыв и было очень смело – ведь символисты считались ересью, чем-то таким, что было опасно даже знать. Очень немногие знали обэриутов.

Но именно к обэриутам, кстати, обратился Леонид Аронзон как к своим предшественникам. Был выбор между попыткой связи с Серебряным веком – с Блоком, Кузминым, Мандельштамом, Цветаевой, Ахматовой – с одной стороны, и с обэриутами – с другой. И очень опасной тенденцией, с моей точки зрения, была западная ориентация на как раз тогда покоривший мир *vers libre*, свободный стих. Я считаю большой заслугой именно этого поколения, и Бродского, и Аронсона, и даже московских официальных поэтов – Евушенко (какой бы он ни был), Вознесенского, Ахмадулиной – то, что они не пошли по пути верлибризма. Поэзия, с моей точки зрения, есть слияние мысли и музыки, попытка получения знания, не достижимого иным путем, то есть путем погружения в какую-то дионисийскую стихию, в музыкальное хаотическое море. Если мы прибегнем к термину Карла Густава Юнга, то это погружение в пучину бессознательного. Мы, утверждал Юнг, обладаем огромным знанием обо всех религиях и мифологиях мира, но нашему сознанию это не известно. Каким путем мы можем туда проникнуть? По мнению Юнга, с помощью сна; по мнению поэта – с помощью поэзии. Но реально это делается с помощью музыки поэзии. Поэзия есть музыка. Вы, может быть, замечали, что все поэты немного странные, как бы не в себе, даже плохие поэты. Это потому, что они поддаются этой музыкальной раскочке и она расшатывает психику. То есть человек постоянно находится в плену музыкальных ритмов, которые в нем бродят. И даже плохие поэты тоже этому подвержены. Поэзия в этом смысле – дионисийское искусство: поэт погружается в глубины хаоса и выплывает наружу, неся в зубах нечто гармоническое. То есть тут происходит слияние аполлонического начала с дионисийским. Например, случай Велимира Хлебникова, которого я очень люблю – это явное дионисийство, а случай Михаила Кузмина, которого я люблю не меньше – это гармоническое, аполлоническое искусство. И то, и другое имеет одинаковое право на существование. Ведь даже внешний хаос Хлебникова построен на одном огромном музыкальном начале, просто у Хлебникова музыка более сложная, чем у Кузмина или Блока; в этом, собственно, и заключается его новизна. Он первый привнес более смелые, разорванные мотивы в русскую поэзию.

А верлибр не в состоянии это сделать. Он остается лишенным ярко выраженного музыкального начала, превращает его чаще всего просто в не очень хорошую прозу. Я не говорю, конечно, о белых стихах или о ритмически организованной поэзии, которая тоже существует на Западе – в Америке, особенно в Англии. Сейчас современная поэзия по своему формальному устройству приближается к самой древней поэзии, может быть, к римским и греческим истокам, то есть она организована ритмически. Она может не иметь рифмы, но обладает ритмическим началом, а

верлибр – нет. И поэтому это тупиковая мертвая ветвь, которая после войны погубила поэзию на Западе, просто ее уничтожила. Произошла духовная катастрофа, как будто сбросили атомную бомбу. Поэтому целые культуры – Франция, Германия – остались без поэзии. И это болезнь современной цивилизации, потому что только поэзия в своем истинном смысле, о котором уже стали забывать, лечит и спасает людей. Она возвращает, соединяет сознание с бессознательным. Это может делать только поэзия и музыка. И больше ничто. Очень хорошая проза, которая бывает редко, тоже может, но это другое.

И, возвращаясь к сказанному, поколение конца 50-60-х в России инстинктивно противилось этому. Россия оставалась фактически единственной страной (ну, не совсем, конечно...), которая противостояла верлибру. И это было именно поколение Бродского и Аронзон, условно говоря. О Бродском я скажу вкратце, потому что вы его уже хорошо знаете. Юный Бродский, как об этом пишет критик и поэт Валерий Шубинский, ориентировался во многом на советскую поэзию, на Багрицкого, на Слуцкого.¹ Она оказала на него огромное влияние. И только позднее он внутренне переориентировался, нашел для себя более плодотворным – и справедливо – ориентацию на Запад, на Элиота и Одена. Это был его внутренний духовный и формальный ориентир. А Аронзон, учившийся в педагогическом институте на филфаке, защищал диплом по Заболоцкому, который был одним из обэриутов. И поэтому в первоначальный период своего творчества он внутренне ориентировался именно на ОБЭРИУ. Следующее поколение, кстати, – Сергей Стратановский, и отчасти Виктор Кривулин, хотя в меньшей степени – тоже было под некоторым влиянием именно обэриутов и в то же время архаической поэзии. И я, безусловно.

Если Бродский отличался именно этой ориентацией на западную поэзию, то многие другие (почти все) опирались на различные традиции величайшей русской поэзии, которая очень мало известна на Западе. В каком-то смысле, если выразиться по-латыни, остается *hortus clausus*, то есть какое-то поле, не достижимое извне. Ведь наши великие поэты, даже Пушкин, не вошли в духовную сокровищницу западной культуры. Сами они восприняли очень много, но из западных корней получился совсем другой цветок. И понюхать этот цветок англичанин, который не знает русского языка, не может. И это очень жаль, потому что даже такой космический, грандиозный поэт, как Тютчев, на Западе практически не известен.

¹ См.: В. Шубинский, «Игроки и игралища. Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960-1970-х годов», *Знамя*, 2, 2008

<Эл. ресурс: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/sh11.html> – Просм. 2.03.2009 >.

Такова судьба русской поэзии. Она была, есть, и, я думаю, всегда будет абсолютно закрытым пространством, не доступным со стороны. Не знаю, к счастью или к сожалению – возможно, в этом есть и свои хорошие стороны. Потому что всякое закрытое пространство с точки зрения физики обладает большей энергетичностью. Так, кстати, когда советская власть давила на поэзию, на литературу и вообще на культуру снизу, сверху, со всех сторон, внутри образовался, как в автомобильном моторе, сжатый сгусток. И когда открыли крышку, то это всё вышло наружу, и энергия, которая была в этом котле (или в этом монастыре), стала исчезать. Если взять русскую поэзию как *hortus clausus*, то это замкнутое пространство с огромной энергетичностью, именно потому огромной, что она заперта со всех сторон. В алхимическом смысле это куб, в котором происходит перегонка и что-то таинственное рождается. Любой монастырь, любое замкнутое сообщество, устремленное к одной цели, есть алхимический куб, в котором происходит перегонка одних веществ в другие, в результате которой рождается философский камень, с помощью которого можно понять тайну Вселенной, Бога и вообще всё на свете. И вот в такой монастырь советская власть превратила русское искусство второй половины XX века. А теперь, к сожалению (или к счастью), этого пресса нет. Алхимик ушел и расплескал всё, что было. Поэтому всё совсем иначе, и выяснилось, что те блаженные времена, которые изнутри переживались участниками, и мной в том числе, как глубоко трагическое положение, оказались очень продуктивными.

Но теперь я хотела бы непосредственно перейти к фигуре Леонида Аронсона как одного из самых замечательных поэтов 60-х годов.

Он был на год старше Бродского, и, конечно, огромное место в сознании и Бродского, и Аронсона, и всех поэтов этой эпохи занимало то, что их раннее детство протекало во время войны. Многие из них были в эвакуации; некоторые, как, например, довольно известный ленинградский поэт Олег Охупкин, родились во время блокады (это скорее редкий случай). Даже наше послевоенное поколение очень остро чувствовало, что мы родились недалеко от войны. Было очень острое ощущение чудовищной героической катастрофы, и особенно блокада, конечно. Это такая генетическая, физическая печать, потому что родители большинства из нас пережили блокаду. Эта катастрофа сказалась на всех нас.

Аронзон закончил, естественно, советскую школу и поступил в педагогический институт имени Герцена. Он познакомился с Александром Кушнером, который впоследствии стал официальным поэтом Ленинграда. Кушнер успел вклиниться в тот промежуток – он и Соснора – когда еще печатали. А уже чуть позже не печатали никого мало-мальски значительного. В том же институте Аронзон познакомился со своей будущей женой,

Ритой Пуришинской, которая, собственно, и вдохновила его на создание самых замечательных стихов. Фактически вся его жизнь была посвящена именно этой любви, и в основном содержание его стихов – это именно любовь к Рите Пуришинской.

Но, несмотря на эту огромную любовь, он в 1970 году покончил с собой, в какой-то деревне под Ташкентом. Он умер, когда ему был 31 год, в октябре. В одном из стихотворений, кстати, за 10 лет до смерти, он предсказал, что умрет в октябре. Как и Бродский предсказал, что умрет в январе. Литературная судьба Аронсона была такова, что печататься, как и все мы, он не мог. Одно время он работал в научно-документальном кино, редактором и сценаристом. И при жизни публикаций не было. Подборка в журнале *Студенческий меридиан* была уже после его смерти. А первая самиздатская книга была составлена мною в 1979 году и вышла в журнале *Часы*. Позднее, в 1985 году, она была переиздана в Иерусалиме, а еще позднее, в 1994-м году – в России, в издательстве *Камера хранения*. Первая официальная книга Аронсона в России, составленная Владимиром Эрлем, появилась в 1990 году, а совсем недавно вышел очень хороший двухтомник в петербургском *Издательстве Ивана Лимбаха* – практически полное собрание сочинений, поскольку Аронзон умер рано и написал не очень много.

Его творчество резко делится на два этапа. Сначала он находился, как я уже говорила, под огромным влиянием обэриутов, и он был первым из всех поэтов, который обратился именно к обэриутам – абсурдистам, смело и непринужденно обращающимся с языком. В сущности, они произвели некую революцию в поэтическом языке. И очень долгий первоначальный период Леонида Аронсона шел в этом ключе: он писал, в основном подражая раннему Заболоцкому и, может быть, в какой-то степени Введенскому. Валерий Шубинский, которого я уже упоминала, в той же статье пишет, что Аронзон – единственный из всех поэтов той эпохи, даже считая Бродского, кто избежал влияния советской поэзии. Полностью. Багрицкого, Слуцкого и всех иных. Он скорее, если он кого-то и напоминает, то, может быть, Вагинова. Однако, по свидетельствам его современников, Вагинова Аронзон не знал. А то, что знал, не очень его вдохновляло.

Но я сосредоточусь на более поздних стихах Аронсона, когда его манера вдруг почему-то резко поменялась и стала гораздо более классичной. Это произошло лет за пять до его смерти. На этом периоде я хотела бы более подробно остановиться.

Аронзон – один из самых светлых, радостных поэтов, когда-либо существовавших в русский культуре; невзирая на свою трагическую судьбу – поэт любви, поэт радости. Но несмотря на то, что его стихи светлые, радостные, пронизаны каким-то светом, всё же мы постоянно видим и влечение

к смерти, какое-то притяжение к ней как чего-то железного к магниту – постоянное, навязчивое, маниакальное. У него есть такие строки: «Как бы скоро я ни умер, всё ж умру я с опозданием». То есть в 31 год – это уже с опозданием. И смерть в его стихах появляется всюду – как тень, проявленная на фотопленке, но не видимая фотографу в момент съемки: что-то снимают, потом проявляют, а там какая-то фигура или что-то; вот так же смерть постоянно присутствует в его стихах.

Если подходить к осознанию потаенных смыслов, скрытого двигателя любого поэта, я предпочитаю такой метод, отчасти свой собственный, который можно назвать механико-интуитивным. Говоря в двух словах, выявляются основные неосознанные мотивы, часто повторяющиеся самим поэтом, может быть, и не замечаемые, которые и приводят к разгадке. Всякого поэта можно разгадывать, как Шерлок Холмс разгадывал преступления, – по каким-то уликам, признакам, часто повторяющимся словам. Или как Порфирий Петрович, например, Раскольников разгадывает. У меня была маленькая пьеса, написанная в 1981 году в жанре *Пьеса-статья*, которая разыгрывалась на сцене *Клуба-81*. Этот клуб был первой отдушиной, когда в Ленинграде разрешили читать стихи официально, со сцены, в музее Достоевского, недалеко от Владимирской площади – там, где Владимирская церковь. Власть, по каким-то своим соображениям, решила дать такую поблажку. Не все, кстати, ее приняли, некоторые отказались, но большинство все-таки участвовало в этом. В том числе я тоже там выступала, и пьеса-статья в одном действии, посвященная именно Аронзону, была разыграна на сцене этого клуба. И одним из действующих лиц был Порфирий Петрович, который как бы пытается узнать загадку, секрет Аронсона. Порфирия Петровича играл поэт Александр Мионов.

Так вот, возвращаясь к сказанному: таким механико-интуитивным методом я определила, например, что у Михаила Кузмина главный мотив, с помощью которого можно разгадать его, – это вода, в ее разнообразных проявлениях и формах. А у Аронсона это – свеча и холм. Еще бабочка. Свеча и холм, на первый взгляд фрейдиста, это вполне прозрачные фаллические символы – но это самый первый, самый грубый и уже потому неправильный смысл. Поэзия отличается ведь еще и тем, что имеет много уровней понимания. Самый первый, грубый – да, свеча и холм, фаллические символы. Например, вот такие стихи: «Подняв над памятью свечу, лечу лечу верхом на даме, чтобы увидеть смерть лечу, какая бабочка вы сами». Вот, свеча над памятью. А где память? Она внутри нас. Значит, чтобы увидеть смерть, поэт летит внутрь, и смерть его внутри. Но в то же время она и снаружи, и смерть понимается Аронсоном как высшая чистейшая форма любовного экстаза. «Когда б вы были бабочкой ночной, я б

стал свечой, летающей пред вами». То есть смертью стал бы для вас, потому что свеча для бабочки – это смерть. Но свеча, постоянно улетающая от бабочки, которая манит ее, – вот образ любви у Аронсона. Это образ влекущей, манящей смерти, который он хочет навязать и своей возлюбленной, Рите.

Или «Два одинаковых сонета»: в чем их разница? Буквальной разницы нет. Отличие только в том, что второе стихотворение на фоне первого звучит иначе, чем если бы оно существовало отдельно. Аронзон один из очень немногих в истории поэзии подошел к пониманию целого стихотворения как музыкальной единицы – частый повтор создает сдвиг в понимании стихотворения. Аронзон вообще склонен к повторению: это магическое, шаманское, заклинательное, самозабвенное повторение, воздействующее уже на подсознание слушающего, а не на его сознание, как шаман воздействует на своих слушателей-подопечных.

Но в то же время, если попытаться понять смысл каждого из этих сонетов, то это, видимо, тайное желание блаженной смерти возлюбленной, рая для нее. Ведь поэт повторяет: «Усни, любовь моя», «Спи, золотко мое». Это уже не «усни», а «умри», и действие этого стихотворения, собственно говоря, происходит в раю. «Отдайся мне во всех садах и падежах»... Сад – это символ рая, а падежи – это, образно говоря, все языки. Как языцы, которые исходили. А на всех языках говорят исключительно в раю.

Или «Утро», мое любимое стихотворение Аронсона, написанное в 1966 году. С него, собственно, и начинается самый значительный период в его творчестве. Что, во-первых, бросается в глаза? Опять повторение, это шаманское заклинание... Но в то же время здесь гораздо сложнее сам ход мыслей, потому что автор всё время задается вопросом: кто на вершине холма? Дитя или ангел? И зачем он туда взошел? И что это всё значит? Холм – как бы символ прорыва, попытка земли выброститься из себя самой. Какой-то вылет из жизни. В то же время это еще земля. И на вершине этого холма, на высоте, происходит преображение. Туда стремится человек, и, взойдя на вершину этого духовного холма, он становится младенцем – как лукаво говорит поэт, «нас в детей обращает вершина холма». А потом поэт вдруг начинает сомневаться: «Если это дитя, почему оно так высоко?» И почему «детской кровью испачканы стебли песчаных осоку»? Ответ дальше: нет, «не младенец, но ангел». Значит, дитя должно умереть, осока должна быть испачкана кровью. На вершине холма происходит какое-то убийство, и после этого человек превращается в ангела. «На вершине холма заставляет упасть на колени» перед Богом, потому что там «душа, заключенная в детскую плоть», и это именно она говорит нам о том, что «здесь где-то рядом Господь». Получается: дитя – ангел, потом обратный ход: ангел – дитя. То есть хотя дитя убито, оно всё-таки еще

дитя. Человек, взойдя на вершину холма, преобразуется, как бы перестает быть человеком, становится ангелом. Но на самом деле он, в каком-то смысле, умерев в реальной жизни, остается подлинным человеком, сокровенным Адамом. Поэтому он должен благодарить Бога за то, что может собирать цветы и называть их: «Вот мальва, вот мак». Или, например: «Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях, и вершину холма украшает нагое дитя» – это очень точный зрительный образ. Но если посмотреть с духовной точки зрения, то это те, кто не взойшел на холм, кто не способен на эту преображающую смерть.

Аронзон, наверно, первый поэт школы, которую я бы назвала, подобно английской метафизической, ленинградской (она же петербургская) метафизической школой. К ней принадлежит, конечно, Аронзон, но и ранний Бродский, и Виктор Кривулин, и Александр Миронов, и Сергей Стратановский, и ваша покорная слуга. В совокупности стихи Аронсона представляют собой мистирию в средневековом духе. Герой как бы разорван между любовью и смертью, иногда он путает эти два понятия. Между раем и адом – эти два понятия он тоже путает. И вся эта мистерия развивается не в каком-то абстрактном пространстве, а в Ленинграде и его пригородах 60-х годов, при глухой советской власти. И сама мистерия, собственно, в некоторой степени разорвана – это только фрагменты мистерии, поскольку поэт умер всё-таки очень молодым и не успел отобразить всю эту картину в ее полноте. Но даже сохранившиеся фрагменты проникнуты могучим райским блаженством, как будто он, живя на земле, в то же самое время жил где-то в раю или в каком-то ином измерении. Об этом писала его вдова Рита. А в моей *Пьесе-статье*, о которой я упоминала, на сцене появляется нерожденный ребенок, который произносит такую формулу Аронсона: «Любовь, если она больше любящего, устремляется к смерти со скоростью, прямо пропорциональной силе страсти, и от нее, если меньше».

Следующее поколение за Аронзоном были люди лет на восемь младше его. Некоторые из них дружили с ним, как, например, Александр Миронов, отчасти ученик Аронсона. Безусловно, самыми яркими были он и Виктор Кривулин – совершенно особенный человек, своеобразный *arbiter elegantiarum* для почти всех участников этого круга. Вокруг него всё крутилось и спланивалось. И для Кривулина Аронзон был новым словом в русской поэзии, как переход от эстетического осознания мира к его религиозному восприятию. Можно сказать, что для Кривулина Аронзон стал символом ленинградской неофициальной культуры, такого своеобразного *hortus clausus*. И в заключение я процитирую одно стихотворение Кривулина 1968 года, которое говорит именно об этой эпохе, как он ее понимал. Не

буду читать всё, поскольку оно довольно длинное и сложное,² прочту лишь два отрывка.

Пью вино архаизмов. О солнце, горевшем когда-то,
говорит, заплетаясь, и бредит язык.
До сих пор на губах моих – красная пена заката,
всюду – отблески зарева, языки сожигаемых книг.
Гибнет каждое слово, но весело гибнет, крылато,
отлетая в объятия Логоса-брата,
от какого огонь изгоняемой жизни возник.

Гибнет каждое слово!
В рощах библиотек
опьянение былого
тяжелит мои веки.
Кто сказал: катакомбы?
В пивные бредем и в аптеки!
И подпольные судьбы
черны, как подземные реки,
маслянисты, как нефть. Окунуть бы
в эту жидкость тебя, человек,
опочивший в гуманнейшем веке!
Как бы ты осветился, покрывшись пернатым огнем!

<...>

Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет,
брезжит в окнах, из черных клубится подвалов.
Пью вино архаизмов. Торчу на пирах запоздалых,
но еще впереди – я надеюсь, я верую – нет!
я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы,
что останутся после – единственный след
от погасшего слова, какое во мне полыхало!

Гибнет голос – живет отголосок.
Щипцы вырывают язык,
он дымится на мокром помосте среди досок,
к сапогам, распластавшись, прилип.
Он шевелится, мертвый, он пьян
ощущением собственной крови...
Пью вино архаизмов пьянящее внове,
отдающее цветом оцепенелой любви,
воскрешением ран!

² Полный текст см. в кн.: *Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны в пяти томах*, Сост. К. Кузьминский и Г. Ковалев, Ньютонвилл 1983, Т. 4Б, 208-209.