





Ирина РОДНЯНСКАЯ

**МЫСЛИ О ПОЭЗИИ
В НУЛЕВЫЕ ГОДЫ**

Москва
2010

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Р60

Руководитель проекта Вадим Месяц
Главный редактор серии Андрей Тавров

Р60 Ирина Роднянская

Мысли о поэзии в нулевые годы. — М. : «Русский Гулливер»/Центр современной литературы, 2010. — 134 с.

ISBN 978-5-91627-048-8

© Роднянская И. 2010
© Русский Гулливер, 2010
© Центр современной литературы, 2010

ОТ АВТОРА

Настоящий небольшой сборник, посвященный остро личному восприятию поэтических текстов, в сущности, дополняет некоторые разделы двухтомного собрания 2006 года (И. Б. Роднянская, «Движение литературы», М., «Языки славянских культур»); из представленного здесь только отклик на последнюю лирическую книгу Олега Чухонцева успел попасть в этот относительно недавний двухтомник. Раздел «От Пушкина и Гоголя до Платонова и Заболоцкого», открывавший первый том, теперь мог бы быть назван «От Пушкина ... до Оболдуева», — что звучит куда менее гладко и благостно (хотя, скажем, о точках соприкосновения Платонова и Оболдуева многое можно было бы сказать). Заново открытый публикой благодаря новейшим изданиям, Георгий Оболдуев — поэт как бы не из классического пантеона, куда Николай Заболоцкий, и ранний, и поздний, давно введен общим согласием. Между тем по своему уникальному таланту и типично трагической судьбе Оболдуев вполне подходит на роль фигуры, замыкающей поэзию первой половины минувшего века — ослепительную и неповторимую ее эпоху. Дальше в нашей поэзии начинается совсем другая история, когда иерархия имен, к счастью, еще очень далека от остонения; у меня эта иерархия, разумеется, своя. (О Пушкине же за всю жизнь я дерзала писать только трижды — и третьим по счету этюдом решила теперь «виртуально» дополнить упомянутый раздел книги 2006 года.)

Что касается основного корпуса нынешних «Мыслей о поэзии...», то неудивительно, что читатель найдет в нем новые отклики на поэтические работы моих долговременных героев — Олега Чухонцева и Олеси Николаевой (понятное дело, в личной иерархии имен, о которой сказано выше, я ставлю их весьма высоко).

Однако «нулевые» годы принесли мне и совсем новые впечатления. Вышла — после затяжного ожидания не обманувшая ожиданий — книга стихотворений Владимира Губайловского «Судьба человека», которая побуждает к обдумыванию участи современного поэта, затянутого в очередной исторический «промежуток» и достигшего в этой безблагодатной внешней позиции неподдельного самостояния. Открытием же для меня стал (вероятно, с неким запозданием, но с первых мгновений знакомства) поэтический мир Бориса Херсонского, близкий мне духовно и эстетически, - о чем я пишу здесь с разной степенью оптического приближения: общим и крупным планом.

Ну а вводная статья «В погоне за флогистоном», при всей ее бесхитрости, явилась для меня своего рода экспериментом. Если очерки, посвященные персоналиям, могли бы естественным образом пополнить раздел «О движении современной поэзии» во втором томе названного выше издания, то эта проба выпадает из логики прежней структуры. Мне хотелось найти внутри собственной восприимчивости и продемонстрировать средствами косвенного, намекающего описания (иное в таких случаях невозможно), чем же именно подлинная лирика «достаёт» читателя, чем заставляет его ответно резонировать, а иногда и отторгать этот резонанс, не выдерживая остроты лирического укола.

6 В беглом разговоре со мной коллега назвал это сочинение примером «рецептивной критики». Пусть так. Впрочем, насколько я понимаю, последняя занята изучением чужих рецептов, способных меняться от поколения к поколению; я же ставлю — в чьих-то глазах недостаточно мотивированную — цель привлечь внимание к своим собственным. Тут присутствует элемент манифестации: критики с «выключенными» рецепторами для меня не существует, в каких бы терминологических обертках она ни выступала, стремясь прилепиться к объективизму исторических дескрипций. По мне, литературный критик — тот, кто начинает с придирчивого запроса к своему впечатлению и потом проверяет и подкрепляет его запросом к филологическому знанию. Заглавная статья о природе «лирической дерзости» доводит этот способ анализа до известных крайностей, - и тут автору следует быть готовым к ответным укорам...

I

В ПОГОНЕ ЗА ФЛОГИСТОНОМ

(«лирическая дерзость» позавчера, вчера и сегодня)

Быть может, того «элемента», который заставляет меня вздрагивать при чтении иных стихов, на самом деле, и нет; быть может, просто-напросто существует великая лирика или, скажем так, отличная лирика, а «огненная субстанция» в ней, флогистон, отвергнутый наукой химией, тоже не более чем плод (моего читательского) воображения. Но все-таки я попробую...

8

Как многие помнят, словосочетание «лирическая дерзость» принадлежит Льву Толстому и прозвучало в письме В. П. Боткину, который прислал ему в июле 1857 года переписанное от руки стихотворение Фета «Еще майская ночь»: «“И в воздухе за песней соловьиной разносится тревога и любовь!” Прелестно! И откуда у этого добродушного толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов». Как «послеблоковский» читатель поэзии я проиллюстрировала бы «непонятную лирическую дерзость» Фета другими, более ошеломляющими его стихами. Важно, однако, что над такой именно «дерзостью», «дерзновенной отвагой», по его же слову, раздумывал сам Фет, независимо от того, передал ли его свойственник Боткин ему отзыв Толстого, — и дерзко о ней писал. Вот наделавший много шума фрагмент из статьи Фета «О стихотворениях Ф. И. Тютчева», написанной вскоре после письма Толстого (опубликована в «Русском слове» 1859, № 2): «...Лиризм, этот цвет и вершина жизни, по своей сущности навсегда останется тайной. Лирическая деятельность ... требует крайне противоположных качеств, как, напр., безумной, слепой отваги и величайшей осторожности (тончайшего чувства меры). Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой с непоколебимой верой, что он воспарит по воздуху¹, тот не лирик. Но рядом с подобной дерзостью в душе поэта должно неугасимо гореть чувство меры».

«Прыжок с седьмого этажа» немедленно вызвал общее недоумение и насмешки. Даже Достоевский, защищавший эстетический

¹ В современных комментариях к этому популярному пассажиу мне пока не встретилось упоминания о том, что Фет фактически рекомендует лирику дать согласие на одно из предложений искусителя Христу (Мф. 4:6). Поистине лирика — занятие духовно рискованное.

антиутилитаризм Фета — а заодно и «скандальное» его стихотворение «Шёпот. Робкое дыхание...» — в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве», слегка посмеивается (намеренно снижая «этажность») над «поэтическим правилом», что «тот не поэт, кто не в состоянии выскочить вниз головой из четвертого этажа (для каких причин? — я до сих пор этого не понимаю; но уж пусть это непременно надо, чтоб быть поэтом; не хочу спорить)». Однако Фет знал, что говорил. (А до него — Пушкин: когда «душа стесняется лирическим волнением» — «мысли в голове волнуются в *отваге*».)

Удач в лирике без отваги, без дерзости — не бывает, иначе лирическое письмо, как никакое другое, становится инерционным (и такова, увы, основная масса написанных и пишущихся стихов). Но я хотела бы — наугад — локализовать то, что возможно, имели в виду Толстой и Фет. Дерзость лирика бывает трех родов. Во-первых, это — экспериментальная дерзость, непривычность средств выражения. Течение времени микширует ее остроту. Так, современники были шокированы «безглагольностью» (одни назывные предложения!) все того же фетовского «Шёпота...» — сегодня мы в этом бессмертном стихотворении в последнюю очередь замечаем его «экспериментальное» качество. Образцами экспериментальной дерзости являлись не только «Столбцы» Заболоцкого, но и «Стихи о Прекрасной Даме» Блока (раздражение многих современников — тому свидетельство); мы привыкли и к тем, к другим. Во-вторых, это — дерзновенная магия стиха, «гипноз», выключающий у читателя логический контроль. Имею в виду, конечно, не нарочитый «Чуждый чарам черный чёлн», а, скажем, такие вещи позднего Заболоцкого, как «Я трогал листы эвкалипта...» или «Гурзуф» («В большом полукружии горных пород...»), имеющие почти заклинательную силу. Или еще очевидней — у Фета же: «Уноси мое сердце в звенящую даль, Где как месяц за рощей печаль; В этих звуках на жаркие слёзы твои Кротко светит улыбка любви», — если задуматься, полнейший алогизм, но задуматься не получается: «чудо есть чудо», оно настигает «врасплох», как сказал другой поэт¹.

И, наконец, в-третьих — тот «флогистон», что я ишу: дерзость сердечной безоглядности, «где слышишь не песню, а душу пев-

¹ Это не обязательно магия напева, «напевной лирики», которую так убедительно описал на примерах из Фета Б.М. Эйхенбаум. Когда в «Дарак Терека» звучит: «Он в кольчуге драгоценной, В налокотниках стальных, Из Корана стих священный Писан золотом на них», — мое воспринимающее существо трепещет от этой магии, непонятно в чем заключенной.

ца», как сумел сказать опять-таки Фет (в первых двух случаях, говоря условно, слышна именно «песня»). «Бесцензурное» (беззащитное!) изъятие душевного импульса, прямиком замыкающееся в сердце читателя/слушателя: не гипноз, а короткое замыкание. Думаю, такова суть «прыжка с седьмого этажа». И неожиданные, казалось бы, слова Фета о необходимой осторожности тут весьма кстати: того, кто решился так «прыгнуть», именно чувство меры (такт и вкус) защищает от до смешного оголенной наивности; чтобы прыгнуть, нужна отвага, чтобы не шлепнуться, а «воспарить» — артистизм.

Впрочем, дерзость этого рода иногда представляется невыносимой, недопустимой даже записным знатокам. Мы уже никогда не станем читать ставшее притчей во языцех стихотворение Фета в его первоначальном виде. «Шёпот, *робкое дыханье*» — этот след редакторского рубанка Тургенева, стесавшего все «шероховатости», уже не изгладить из памяти потомков, да и сам Фет не посмел впоследствии восстановить собственные строки, хотя редактора Тургенева отзывалась в нем болезненно. А было: «Шёпот сердца, уст дыханье..» — неизвестно, чьих «уст», дыхания двоих смешиваются, и смешиваются безмолвно («речь не говоря» — стояло в оригинале), говорит только сердце. Тургеневу-редактору не понравилось, видно, «сбегание» согласных (*..уст-ды...* - столь уместный артикуляционный намек на прерывистость дыханья)¹, да и сердце имеет «в норме» право на «биение», еще разве что на «стук», но никак не на «шёпот». Ради той же гладкости примыслено «робкое» дыханье, видимо, некой девицы (введен второй субъектный центр, которого не должно было быть в стихотворении о полном слиянии любящих), отодвинутой, со своей «робостью», на целомудренное расстояние от первого участника свиданья. И еще разок подправил строгий редактор неумелого автора. «Бледный блеск² и пурпур розы» — один за другим сменяющиеся знаки рассвета — заменены банальным поэтизмом «В дымных тучках пурпур розы», ничего не говорящим о продвижении ночного свидания к его кульминации («И лобзания, и слезы, И заря, заря!..»). Ну а слом синтаксиса («Речь не говоря» — деепричастие повисает в воздухе, да можно ли так!) пришлось вытеснить отвлеченным пейзажным штрихом «Отблеск янтаря». Фет написал это стихотво-

¹ Пройдет полвека, и Блок будет восхищать поклонников труднопроизносимой строкой: «Уст о блаженно странном лепет».

² Хотелось бы знать, как следует поточней переводить «Pale Fire» В. Набокова: «Бледный блеск», по Фету», или «Тусклый огонь», по Тютчеву? Скорее, все-таки второе.

рение безрассудно и беззащитно, то есть дерзновенно в принятом нами «третьем» смысле; написал, как чувствовал и помнил эти миги, «один к одному», подстраховавшись только своим врожденным артистизмом, — но для читателя с автоматизированным восприятием, даже для такого, как Тургенев (сам бывший поэтом), артистизм этот оказался не восчувствован. В его правке ровные звуки «песни» приглушили (пусть и не вполне) «душу певца».

Правка Тургенева, наложенная на Фета, до сей поры является предметом пререканий. В январско-февральском номере «Вопросов литературы» за 2009 год А. Ранчин доказывает ее правомерность и положительные качества. Я и не пытаюсь ему возражать. Все, что я написала выше, — «субъективно», то есть исходит из тех вибраций, какие вызывает стихотворный текст в психике адресата, в данном случае — моей. И столь же субъективно будет то, что я собираюсь сказать дальше.

«КАКИМИ СРЕДСТВАМИ ПРОСТЫМИ...»

Может создаться впечатление, что эффект лирического «короткого замыкания» зависит от решимости поэта «называть вещи своими именами» — не столько «вещи», конечно, сколько самонаименования движения своей впечатлительности и мысли. И часто это действительно так. Во всяком случае, когда раздается такое обнаженное слово, современники, первые читатели, остро реагируют — поражаются либо сердятся: пронирает.

Какие дивные элегии уже были написаны до 1840 года, какие медитации с поющими зачинами, плавно погружающими в лирический поток: «Я берег покидал туманный Альбиона...», «Безумных лет угасшее веселье...», «Притворной нежности не требуй от меня...» (а Фет, кстати, утверждал, что «незнакомого лирического стихотворения нечего читать дальше первого стиха: и по нем можно судить, стоит ли продолжать чтение...»). Но вот молодой поэт, как бы сам с собою говоря, роняет: «И скучно и грустно, и некому руку подать В минуту душевной невзгоды...» Не дерзость ли небывалая? Притом, что стихотворение строго строфично и легко ложится на музыку (что и произошло), оно написано без единой поэтической фигуры (разве что «сладкий недуг?»), ровным, лишенным модуляций голосом, не сияющим «обаять» и вырвать отклик. Такая стихотворная речь, именуемая «автологической» («употребление слов и выражений в их прямом непосредственном значении» — свидетельствует словарь А. П. Квятковского), в лирическом произведении, чуждом повествователь-

ной фабулы, безотказно изумляет — при наличии дара, конечно. Помимо идеологических претензий («безверие» и проч.), в появившемся на публике стихотворении раздражало то, что этот «мгновенный плод мрачной хандры» (С. Шевырев) получил от сочинителя дозволение излиться без малейшей коррекции, «без прикрас», без ожидаемой эстетической обертки — как дневниковая запись. Но эта-то «простота в выражении» вызвала у Белинского, немедленно причислившего себя к тем, «кто не раз слышал внутри себя [этот] могильный напев», то самое «короткое замыкание» — и побудила его отвести лермонтовской «пьесе» «почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо ... освещали бездонные пропасти человеческого духа».

«Какими средствами простыми ты надрываешь душу мне!» — мог бы сказать о таких стихах читатель словами нашего современника. Как нетрудно догадаться, я не ищу здесь признаков причастности к некоему направлению, течению, школе. Поэты, о чьих стихах пойдет речь ниже, не имеют между собой ничего или почти ничего общего, разве что посещающее их время от времени *произволение на непроизвольность* — «напротив и в пику внутренней цензуре» (Лариса Шиголь). «У меня невзыскательный вкус» (Сергей Гандлевский), «Расскажи мне простые слова» (Борис Рыжий), «Я научу тебя словам случайным. От этих слов кружится голова» (Вениамин Блаженный) — это все про то же, про потребность выйти на минуту из неизбежной условности поэтической речи, сказаться не ей присущим, а оголенным до минимума словом (в недостижимом пределе — вообще без слов, как мечталось Фету).

Вот Георгий Иванов эмигрантского периода — он к этому пришел, оставшись, единственный среди акмеистов, верен «кларизму» и наполнив декларированную «ясность» трагическим смыслом. Не буду напоминать о слишком известном «Хорошо, что нет царя...» — это все-таки вызов, жирный шрифт. К примеру — другое, так начатое:

Перед тем как умереть,
Надо же глаза закрыть.
Перед тем, как замолчать,
Надо же поговорить.

Засим следует «магический» катрен: «Звезды разбивают лед, Призраки встают со дна — Слишком быстро настает Слишком нежная весна». Но на эту весеннюю магию отбрасывает тень первое четве-

ростишие: простое и безусловное, оно подает сигнал об условности и малозначимости словесно явленной здесь красоты. А последние четыре стиха: «И касаясь торжества, Превращаясь в торжество, Рассыпаются слова И не значат ничего», — неумолимо возвращают к тому, что сказано вначале. Я бы назвала это стихотворение «лермонтовским», пускай поэтика — через десятилетия — иная. Юрий Кублановский в предисловии к тому же Г. Иванова, изданному в 1995 году, сказал о другой, подобной вещи — «Черная кровь из открытых жил...»: «принципиально новая лирика». Сказал верно, несмотря на то, что «черная кровь» — цитация из Блока, а, вслед за ней, «ангел», сложивший крылья, — из тех же миновавших поэтических лет. «Это было на слабом весеннем льду В девятьсот двадцатом году. // Дай мне руку, иначе я упаду — Так скользко на этом льду»: вот оно, принципиально новое, — не потому, что так никогда не писали раньше, а потому, что откровенный, «бесцензурный» жест (прыжок с седьмого этажа) всегда будет нов и всегда стрелой попадет в читателя. Влияние Георгия Иванова, по еще недавнему счету, поэта второго, если не третьего, ряда, сейчас стремительно растет, ибо уставшая от зашифрованных слова и образа наша поэзия ищет, как известно, подходы к «новой искренности». Ох, мало у кого получается...

(Испытываю потребность объясниться, почему я не ввожу в круг заявленной здесь мысли ни раннюю Ахматову, ни Есенина, покорявших современников вроде бы той же отвагой «прямого жеста», неслыханно откровенной фиксацией как бы самих себя в оголенности жизненного и бытового поведения. В том-то и дело, что «как бы». Между поэтом и читателем в их случае стоит демонстрация *образа* героя стихов, «версия» поэта о себе, — импульс, исходящий прямо из «души певца», застревает в этом средостении. При всей ошеломительной для своего времени новизне, это не тот случай, о котором я веду речь.)

Приблизимся к нашему времени еще на несколько десятилетий — ради встречи с Вениамином Блаженным. Очень долго мне казались преувеличенными расточаемые ему похвалы именитых коллег и знатоков; его жалобы на мироздание, историю, свою судьбу и Творца, адресованные Творцу же, ощущались как беззащитно однообразные; инерционность превращала поглощение стиховой массы этих долгих ямбов и трехсложников (400 с лишним страниц, если говорить о книге «Сораспятье», выпущенной в 2009 году) в тяжелый труд. И все же он «достал» меня — «в самую душу проник» (вычтем иронию из этой мандельштамовской строки).

Я изъяснялся диким слогом,
Но лишь на этом языке
Я говорил однажды с Богом —
И припадал к его руке.

«Дикий слог» Вен. Блаженного дик уж тем, что беден словарно и богат общими местами усредненной «возвышенной» речи. (Порой недоумеваешь, почему Цветаева, отказывавшая в собственно поэтической ценности трогательным строчкам безвестной монахини, не вызывает ничьих возражений, а здесь головы склоняются перед стихами примерно того же склада.) Короче, разве это не осовремененный слегка Надсон, в отличие от последнего обзаведшийся претенциозным псевдонимом?

Ан нет. Иной раз «дикий слог», покидая общедоступное красноречие и ввергаясь в почти андрее-платоновскую область судорожного примитива, умеет нанести такой удар, что читатель и впрямь поставляется разом пред лицо Бога!

14

.....
Меня учила мышь неслышному согласью
С ничтожною своей мышиною судьбой,
А также немоте — такому полногласью,
Когда лишь не дыша становишься собой.

Прислушайся к себе — и вдруг ты станешь мышью,
И станешь мурашом, и станешь трын-травой...
Меня учила мышь загробному затишью,
Когда уже душе не страшно быть живой.

В этом самоумалении (не эстетизированном как у Блока¹, а вынужденно мимикрирующем под ничтожных насельников земли) — какой в нем отчаянный трепет души: еврейской, русской, «советской», человеческой — среди жути двадцатого века! — на что откликнется всякий, кто то же самое «не раз слышал внутри себя». Или — еще пронзительней:

И собака, и кошка, и старый еврей —
Знали все, что их скоро убьют,

¹ «Пока такой же нищий не будешь, Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг, Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь, И не поблекнешь, как мертвый злак» («Вот он — Христос — в цепях и розах...»).

И хотелось им в землю уйти поскорей
От последних предсмертных минут.

.....
А еще им хотелось уйти в камыши,
На поляны уйти и в луга,
Где колеблется в полдне дыханье души
И не слышно дыханья врага.

Где лишь зайцы выстраиваются в ряды
И спешат на какой-то парад,
Но они никому не желают беды,
Никому не желают утрат.

И проходят они без кровавых знамен,
И не слышно ненужной пальбы,
Потому что зайчишка и добр, и умен,
И ничьей не неволит судьбы...

«Какие стихи!» — воскликнуть стыдно. Хочется сказать: «Какая правда!» А от последних двух строк — ком в горле: жалкий вызов палачам, как тот кулачок, которым грозила растлителью Матреша; мир, где ничего не оставлено на долю добра, кроме примнившегося зайчишки... Я здесь не пишу о «мифологии» Вениамина Блаженного, о его личном лирическом бестиарии, где «угнетенная тварь» разделяет загнанную долю человеческую; я только пытаюсь сказать, что «диким» языком этих образов, их скудным антуражем он доносит свою правду с прямодушной отвагой — и, трепещущий, как осинный лист, порой дорастает до героического «прыжка».

Естественно упомянуть, вслед этому значимому имени, о тех ныне живущих поэтах, кому неброские средства скорее помогают, чем мешают достигать углубленности. Таков Алексей Машевский, всегда самоотчетный и душевно достоверный. Таков Игорь Меламед, с впечатляющим достоинством доносящий свою драму. Таков Валерий Трофимов, стремящийся буквально на ощупь передать свое постижение темной сущности жизни: «Каким слепые видят мир во сне? ...Лежат они, во мраке, в тишине, Закрыв глаза, и мертвенный такой Царит у них под веками покой. // Ни днем, ни ночью зренье им не лежит. Шестое чувство больше бережет Слепых, чем тех, кому дано судьбой Мерцанье бездны видеть над собой. // Незрячих ночь качает на руках, Их кто-то гладит, тянет за рукав, Они дыханье чувят у щеки И

слышат рядом легкие шаги. // Их мир ночной вполне одушевлен, Он ближе к ним и гуще населен, Чем зрячий мир, в котором большинство Забыло про таинственность его. // Слепые не боятся пустоты Незримый ангел, сторож темноты, Не сводит глаз с беспечного лица, Оберегая спящего слепца» (из книги «Заклинание», СПб., 2006).

Это имена не слишком громкие. Но назову имя резонирующее. Большой резонанс поэзии Сергея Гандлевского вызван, при не подлежащем сомнению артистизме, опять-таки способностью возбудить в читателе веру, что тебе без обиняков выкладывают подноготную, ту, что находишь «внутри себя». Если отвага достоверности была подернута в ранних стихах Гандлевского романским флером («Самосуд неожиданной зрелости...», «Что-нибудь о тюрьме, о разлуке...» — уже привычная классика), то в поздних он отказывается от этой подсветки, этого подыгрыша. Вот вещь, казалось бы, «песенно-есенинная», да и блоковская (ср.: «Я пригвожден к трактирной стойке...»): «Цыганка ввалится, мотая юбкою...» — не чурающаяся к тому же поднадоевшей центонности (Пастернак, Тютчев); но с какой жесткой самоиронией, с какой ядовитой, нероманской хандрой представлено это кататоническое сидение в привокзальном буфете. С такою, что последняя, брезгливо обращенная на себя строчка: «Иди уже куда-нибудь» — отзывается болезненным эхом в голове слушателя. Гандлевский не боится ни цитат в стихе, ни заведомого повторения чужой знакомой темы, потому что знает: решающее, главное его слово будет «вынутым из себя» — а значит, абсолютно новым. Он фактически переписывает известнейшее стихотворение Вл. Ходасевича¹ «Перед зеркалом» («Я, я, я, Что за дикое слово?...»): «Очкарику наконец / овчарку дарит отец ... Почему они оба — я? / Что общего с мужиком, / кривым от житья-бытья, / у мальчика со щенком?» Но тут же находит свой, внезапный поворот темы: не только итоговая горечь от промелькнувшей жизни, но и прикрытый усмешкой суд над этим итогом. «Толчя, фонарь на столбе. / “Негодяй, — бубнят, — негодяй!” / Не верти, давай, головой — / это, может быть, не к тебе». Хирургин, учиненной на себе поэтом, трудно не поверить.

Читательский спрос на такой, как бы ничем, никакими фиоритурами «песни» не опосредованный контакт — настолько велик, что именно им, по-моему, объясняется бурная прижизненная и посмертная слава Бориса Рыжего, этого нового Эвфориона, на краткий миг

¹ Имя этого крупнейшего создателя «принципиально новой лирики» не позвучало в моих заметках рядом с именем Георгия Иванова только из-за недостатка места.

взлетевшего и сгоревшего. Однако торопливые его поклонники были немного наивны. Герой его лирики, в согласии с творимой в таких случаях легендой принятый за самого поэта (см. о «лирическом герое» у Ю. Тынянова, Л. Я. Гинзбург), был достаточно отделенным от него существом. Сам Рыжий это отлично сознавал и даже декларировал: «Я придумал его потому, что поэту не в кайф без героя». Все это «вийонство» — «земная шваль: бандиты и поэты», — все эти заверения в принадлежности к их касте: «я прост, как три рубля», — не более чем декор, хотя и кроваво оплаченный. Этот антураж — в затылок Есенину и притом не на его уровне, хотя бы ввиду молодой незрелости, — обманул и «пидманул» тех, кто был обманываться рад, но у других, кого тоже было не так уж мало, вызвал законный скепсис.

Мне приходилось слышать, что «Знамя», посмертно распечатавшее весь поэтический архив Бориса Рыжего, оказало дурную услугу его репутации стихотворца. Отчасти оно верно, но я благодарна этой журнальной акции, поскольку среди множества наивных проб и обрывков попадают замечательные свидетельства того, как поэт позволял себе (в рабочих тетрадях) выпрастываться из придуманного — ради публичного «кайфа» — образа и дерзал писать с последней зоркостью и неестественностью. Тогда оказывалось, что «земная шваль» может быть представлена в ее истинных, без романтического гиперболизма, масштабах — как в сцене бесславно закончившейся встречи со школьным другом, уголовником («Закурю, облокотившись на оконный подоконник...»). Оказывалось, что в стихах могут фигурировать не только городские подворотни и заводские трубы, но и Пушкин, и Чехов, и даже Лев Шестов («Закрывай свои синие и голубые глаза», 1997) — и от этого интеллигентского клейма лирика не становится «филологически» отвлеченной (глаза «синие» — от Пушкина под Ижорами, зато «голубые» — «по жизни»; а как оба эти цвета отзовутся в последнем жутковатом четверостишии — прочитайте сами.) В этом же стихотворении — рецепт: «надо только как дико», — который погибшим поэтом еще не всегда был успешно освоен. Но вот читаешь — в посмертной же публикации — о расставании с ненужной женщиной (даже не удостоенной грамматического единственного числа): «Дали водки, целовали, / обнимали, сбили с ног. / Провожая, не пускали, / подарили мне цветок. / Закурил и удалился / твёрдо, холодно, хотя /уходя, остановился — / оглянуться, уходя. / О как ярк свет в окошке / на девятом этаже. / Чьи-то губы и ладошки / на девятом этаже. / И пошел — с тоскою ясной / в полуночном серебре — / в лабиринт — с гвоздикой красной — / сам

чудовище себе». Сухость, «запертость» рассказа (запертость сердца) вуалируют стыд, который взрывается последней, косноязычной строкой (к счастью, ни сам поэт, ни кто другой не пытался это драгоценное «косноязычие» поправить).

...Читая лирику, наперед не угадаешь, что на тебя особенным образом подействует (еще раз — о «простых средствах»). У Олега Чухонцева есть павловопосадский этюд, написанный без малого полвека назад и им самим, кажется, не слишком ценимый (даже не включенный в весьма полное собрание стихотворений «Из сих пределов»). Мои позывы объясниться в любви к этому стихотворению вызывали, насколько могла заметить, раздражение у автора, а еще большее — у тех, кто однажды пресек мою попытку прочесть его с телеэкрана. Это осеннее впечатление «В нашем городе тишь да гладь...» — в то-скливой неподвижности, у незанавешенного окна. Минута, когда глядеть не на что и ждать нечего, но нет сил оторвать глаз от почти метафизической голизны жизни, которую бытовым образом являет осень:

Оголила сады насквозь
и дала разглядеть сквозь слезы,
как летят, разлетаясь врозь,
лист осины и лист березы.

Тут надо было не только взглядеться без пиитических шор в провинциальный провал бытия, но извлечь из сердечного загашника ключевое слово «врозь», необъяснимо побуждающее отождествиться с этой безнадегой. Впрочем, имя Чухонцева прозвучит и в другой связи.

СКВОЗЬ ВЯЗЬ

Пушкин-лирик избегал прямоты признаний, не опосредованных принятыми по умолчанию правилами публичного такта. О тонкой условности его самых искренних и автобиографически привязанных стихов говорят современные пушкинисты — И. Альми, М. Виролайнен¹. Я даже готова предположить, что Пушкин отбросил потрясающую вторую часть своего «Воспоминания» оттого, что в ней, несмо-

¹ Пушкинское «я», — пишет Виролайнен, — «постоянно соотносит себя с неким [парадигматическим] “не-я”, которое, однако, с индивидуальным “я” оказывается кровно связанным» (в ее кн.: Исторические метаморфозы русской словесности, СПб., 2007 с. 283).

тра на словесные шифры, откровенности поболее, чем в *допустимой* исповеди части первой — так восхищавшей Льва Толстого. (Эта дивная мера была только у Пушкина, эпигонами она тут же стала нарушаться в обе стороны — банальности и развязности.)

В новой поэзии дело может обстоять иначе. Место прозрачной пленки, поэтической обусловленности, заступает — и служит заслоном от слишком прямолинейных, слишком эмпиричных изъятий личности — усложненность лирической речи, ее фигуративность, «тропичность», неуследимый разброс ассоциаций. Но (напомню в ходе своей «погоны за флогистоном»): если в этих сплетениях и взаимосечениях образов вовсе не будет просвета, откуда запросто выглянет чуждое смущения «я», — изощренный стих останется мертв.

Пастернак отрекался от своей лирики 10-х–20-х годов и, как всем ныне понятно, был не прав — не прав, поскольку ему почти всегда удавалось обозначить в лабиринтах ранних стихов элементарную реальность своего чувства. Когда, с усилием следя за развитием сложного образа, вдруг утыкаешься в эту «простоту», срабатывает эффект контраста, а за ним — всплеск доверия к целому. В стихотворении «Елене» из «Сестры моей — жизни» (важном и типичном для всей книги) громоздятся: болотный арум, гнилостные тропики и ромашковый луг, Фауст с Гамлетом и с Офелией в придачу, Елена Прекрасная, соименница героини, за коей тянется Спарта, где она царствовала, и Троя, куда ее увезли; сопутствуют этому аранжировка невероятными составными рифмами (*с утра виднеться — праведница, плавала как — наволока*) и предельно спутанный синтаксис¹. Но вот:

Милый, мёртвый фартук
И висок пульсирующий.
Спи, царица Спарты,
Рано еще, сыро еще.

Признаюсь, я далеко не с первого раза понял, что «мёртвый фартук» — это «царственное, гипсовое» веко спящей, но, и не уразумею

¹ Уже написав это, я по ходу чтения писем М. Л. Гаспарова («Ваш М. Г.», М., 2008, с. 247–48) наткнулась на его «расшифровку» этого стихотворения. С ней я далеко не во всем согласна (не убеждает, например, отсылка от «арума» к мужской анатомии), но если у интерпретатора были основания заключить: «это самые нежные стихи в русской поэзии, какие я знаю», — то, право же, благодаря тому, о чем скажу абзацем ниже.

еще, что к чему, сразу откликнулась на житейски понятное и человечески трогательное «рано еще, сыро еще» — оберегающее сон любимой от горя, которое при ее пробуждении подстерегает их обоих, а пока она спит, переживается и оплакивается героем в одиночку («одному с ним жутко»). Такая, всё освещающая строка и с остального снимает налет изысканности.

Марина Цветаева знала силу этого эффекта: после эмоциональной лавы, после страстного наворота риторики — вдруг угомониться и сойти с котурнов, тихо сказать душой. Из посланий Борису Пастернаку так написано «Эвридика — Орфею». Сколько надрывных анжамбеманов, сколько голосового напора, сколько умозрительной игры словом («На ложе из лож Сложившим великую ложь лицемеренья...»). И под конец вдруг: «Не надо Орфею сходить к Эвридике И братьям тревожить сестёр». Успокаивается и ровно дышит выбивавшийся только что из сил амфибрахий, наступает последняя грустная ясность, почти умиротворенность... И обратным лучом освещается все прежнее гиперболическое волнение, удостоверяемое таким образом в подлинности.

20

Пример того же, хоть и в другом роде (иная поэтика) — стихотворение Заболоцкого «Старая сказка», написанное с кажущейся простотой, но с очень сложным литературным подтекстом. «Сказка», притом «старая» в двойном смысле (давних времен и о старости), — это баллада о Фульском короле (ср.: «Мы с тобою состаримся оба, Как состарился в сказке король»), которую напевает в первой части «Фауста» погруженная в мысли о любимом Гретхен (странно, но эту очевидную аллюзию я не обнаружила ни в одном комментарии). И как король в дальней Фуле бросает заветный кубок, дар возлюбленной, в пучину, так и герой стихотворения, в приближении кончины спутницы, а значит, и своей, совершает сходный прощальный жест: «Разо- рву пополам я тетради И с последним расстанусь листом».

Пусть душа, словно озеро, плещет
У порога подземных ворот
И багровые листья трепещут,
Не касаясь поверхности вод.

Может быть, глубина, поглотившая королевский кубок, навевала этот образ подземного озера, может, тут какой-то намек на топографию античного Аида. Но это уже не имеет значения. Финальная строфа живет своей особой жизнью — как тот самый прорыв от «песни» к

«душе певца». Нельзя, кажется, рельефней передать торжественную несуетность предсмертия, одетого в багряницу, и вместе с этим — трепет души, пугливо силищейся отпрянуть от бездны. Почти визионерский образ предельно лиричен; «не касаясь...» затихает долгим отзвуком выдохнутого признания. (Жить оставалось не так уж много.)

Конечно, мне хочется представить что-то подобное в поэзии моих современников — нечто сложное, отваживающееся обернуться «неслыханно» простым. Тут мне пришло в голову продемонстрировать три лирических стихотворения, написанных на одну извечную — и потому слабо зависящую от литературных контекстов — тему. Впрочем, тему эту всего проще очертить, прибегнув к простоте позднего Пастернака: «...За дверью ты стоишь. // Одна, в пальто осеннем, Без шляпы, без калош, Ты борешься с волнением И мокрый снег жуешь. <...> И прядью белокурой Озарены: лицо, Косынка и фигура, И это пальтецо. <...> И весь твой облик сложен Из одного куска. // Как будто бы железом, Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом По сердцу моему». Стихотворение из «Доктора Живаго» называется «Свидание», но внутреннюю тему можно уточнить: узнавание воочию того облика, который уже поселился во внутреннем зрении любящего или любящей, мгновенная «сверка» одного с другим. Вот это молниеносное «замыкание», вряд ли кем-то не испытанное, не миновало и сюжетов современной лирики, той, что как правило «издалека заводит речь».

Стихотворение Александра Кушнера «Даль с тенями лиловыми, милыми...» написано сравнительно недавно (книга 2005 года «Холодный май»). В словесном, «фигуративном» отношении в нем все просто; сложен, однако, психологический рисунок. Железнодорожный перрон в дачном поселке. Герой сначала совершенно спокоен, так как пришел загодя — встретить ту, кого должна привезти из города электричка. И пока спокоен, ничто не мешает ему наслаждаться «тиховейной» утренней свежестью или находить, на подъеме радостного ожидания, красоту там, где в другом расположении духа ее не увидишь: «Как мне нравится однокольная Голубая осенняя просека!» И обращать размягченное внимание на других перронных обитателей — девочек, подростка, приبلудную собаку. Но вот, в этой безмятежности возникает нота напряжения: электричка опаздывает — и легкая праздность уже начинает казаться ожидающему временным подарком судьбы, которая ведь всегда может выкинуть что угодно. Схваченное, наконец, взглядом приближение электрички дано с таким тремоло, с таким тревожным предвкушением встречи, как если б это приближалась сама фигу-

ели»?):

ра милой, — одна почти совмещена с другой (кто именно «приминает кустарник ели»?):

Появилась, растет, крутолобая.
Боже мой, к ней вся жизнь моя сводится,
Парашютом со струнными стропами
Напрягаясь, узлом на мне сходится.

Приближается, пыльная, ржавая,
С красным поясом, — о, неужели
В ней — вся радость, отрада, душа моя,
Приминая кустарник и ели?

Сама встреча — и электрички, и женщины — остается за кадром. Ожидаемый финал оборачивается не ею, а совершенно безоружным признанием:

И чего-то боюсь, и не верится,
Замороженный вечными страхами,
Что пространство так может расщедриться,
С его мрачными мойрами, пряхами...

22

Кто из нас, людей мирских, не находит «внутри себя» (еще и еще раз напомины простодушное выражение Белинского) этот суеверный ужас возможной утраты — который переводит «мирное» любовное стихотворение в драматический план и напрямую апеллирует к тайному опыту читателя?

У Олеси Николаевой «Встреча» — один из немногих образцов того, что можно отнести к «любовным» стихам («тихая женская лирика» у этого поэта не в чести). Написанное давно, в 80-е годы, оно примечательно тем, что, будучи в числе тогда еще редких ее опытов с «недисциплинированной» длинной строкой, безупречно раскрывает заложенные здесь возможности: сложную и наглядную детализацию рисунка, простор для умозрительных отступлений — наряду с выпущенным на свободу чувством.

Возлюбленный, ко мне обращающий улыбающееся лицо,
обознавший, нахмурившийся: радость моя! страдание! —
под высокими небесами черное ветхое пальтецо.
мелкий неверный шаг, руки в такт колыхание!

В море — скорлупка ореховая, перевернется — ох! —
на скале — камень — вот-вот сорвется под копытом случая,
в воздухе многоголосом — слабый сумрачный вздох,
а в моей смиренной душе — украшение самое лучшее.

Весь на краю погибели, на пороге бессмертия — весь —
пребывающий, уносящийся,
остающийся, удаляющийся...
вот он, тут он, сию же минуту, здесь —
улыбнувшийся, улыбающийся!

Все высказывание объято ликующей уверенностью, что встреча состоится и что миг ее ближе и ближе. Поэтому героиня может позволить себе с нежностью разглядывать приближающуюся фигуру, издали любясь даже ее беспомощностью и хрупкостью, взглядом располагая ее в большом пространстве («под высокими небесами») и на границе с вечностью («скорлупка ореховая», «сорвется под копытом случая» — это не терзающий страх за родную жизнь, как у Кушнера, а общая мысль о превратности человеческого удела, на которой у героини достает времени и охоты сосредоточиться, пока «он» совершает свой пеший переход). Но вся эта «метафизика» внезапно отлетает прочь перед высшей правдой минуты: он «здесь», с уже не обознавшейся, упрочивающейся улыбкой — пребывающий в этой минуте, как в реализованной вечности. Динамическая «раскадровка» изображения, изгибы медитирующего сознания — все сведено в точку финального торжества, относительно которой ничего объяснить не надо.

Трудней всего показать, как виртуозная сложность не минует «последней прямоты» и ею становится жива, — обратившись к написанному и опубликованному каких-то два с лишним года назад стихотворению Олега Чухонцева «Еще элегия». Долгий выдох-монолог, ни разу не прерывающийся знаком препинания, позволяющим набрать в легкие воздух, — точкой. Сон и пробуждение, воспоминание и явь сливаются в один пласт, в один модус «предстояния» (очень важное слово где-то в середине стиховой цепочки) — в итоговую жизненную сумму. Это захлебывающийся, с приметамы давней городской топографии и подробностями нынешней ночной мизансцены, рассказ о не встрече, обернувшейся встречей, о том, какой невероятный полет сквозь время ждал того, на ком сбылась пословица «суженую конем не объедешь». Рассказ о том, как любовь рифмует молодость со ста-

ростью и отменяет разрыв между ними. Осуществленное намерение передать единым стихом о четырнадцати строфах неконтролируемый поток сознания¹ со всеми его перебросами от звонка трамвая к звону мобильного, от руки, нашаривающей валидол, к прыжку «студиозуса» с подножки, со всеми перебоями систолы и вслушиванием в «знаки неизбежности» — само по себе дерзновенно. Оно требует многократного перечитывания и с каждым таким вчитыванием проясняет свою алогичную логику, свою надфабульную спайку. Но все могло бы ограничиться читательским изумлением (тоже не худший род благодарности...), если бы не «детская шея», которую обнажил «синий плащик», съехавший от резкого торможения трамвая; если бы не «седой висок с жилкой бьющейся» и «запах твоих волос вызывающе под рукой размётанных», — если бы не эти уколы нежности, не покорившейся ходу лет. Проговаривающему это в простоте сердца остается лишь смутиться и отшутиться: «...поздно встали встретились? но ведь встретились, а любовь, / как тов. Сталин писал, побеждает и все такое». И неперемная мысль о «парках», «пряжу прясть» поуставших («мойры, пряжи» — у Кушнера без них, помним, тоже не обошлось), не пугает, потому что — здесь ли, там ли — Господь «дает шанс» любящим...

Остается еще раз убедиться, что лирика, когда она состоятельна, всегда проста на своей глубине, какими бы извилистыми путями эта глубина ни достигалась. Нужна лишь непредумышленная решимость ее достичь.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПСЕВДОНИМИЯ

Дерзость окончательных признаний не раз осуществлялась в великой лирике обходным путем, через субъекта стиха, от «я» поэта отделенного — иногда на немислимое расстояние. Тут не то, что принято называть «ролевой лирикой» (простейший пример последней — «Паж, или Пятнадцатый год» Пушкина). Скажем, написанное не от своего лица лермонтовское «Завещание» острейшим образом заключает в себе чувство и понимание жизни самого поэта, выраженные

¹ На деле же — огромный самоконтроль, о чем, в частности, свидетельствуют скрытые или переосмысленные цитации: возлюбленная, как книга — «не раз, не два прочитал, по стиху заучивая» (ср. «Марбург» Пастернака); «на заре Ты ее не буди» (Фет, в чьей строке «Ты» с повышенной литерой становится обращением к Богу).

от собственного имени в «Валерике» (Д. Е. Максимов показал тут двуголосие сознаний — «простого», персонажного, и искушенного, авторского). В признание, написанное от лица любимой и мучимой женщины («Не говори, меня он, как и прежде, любит...» — из «денисьевского» цикла), Тютчев вложил отчаянную силу личного покаяния — напрямую совершить это с той же надрывной искренностью не мог.

А знаменитый «Недоносок» Баратынского! В сегодняшней трактовке субъект этого стихотворения, напечатанного в 1835 году, нередко рассматривается как плод индивидуальной фантазии, но, на взгляд современного ему читателя, Баратынский весьма послушно следует церковному (или скорее околоцерковному) представлению о «промежуточном» посмертии выкидышей или некрещеных младенцев, «отбывших без бытия»: рай им заказан, адской кары они не заслужили. В среде «меж землей и небесами», где, по тем же представлениям, находит себе место «князь воздуха», Недоносок, оказавшись как бы в его свите, обретает некие черты безвинного «демона» (не позаимствованные ли Лермонтовым, к этому времени уже давно работавшим над своей поэмой?): он вчуже сочувствует «земному поселенцу», но «страшный глас людских скорбей гласом бури» заглушает. Панорама разворачивается почти эпическая, отождествление сознаний странного героя и самого поэта, если и происходит, то в чисто философском плане. И вдруг — два последних стиха (не зря всполошивших цензуру):

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

Можно ли усомниться, что этот возглас вырвался из недр личности поэта, оторвавшегося на миг от наделенного им субъектностью туманного существа? Пакибытие как бессмысленная роскошь — мятежный вызов брошен им, поэтом, «от себя», еще в земном преддверии этой обещанной «роскоши» (слово, в устах бедственно мечущегося Недоноска не слишком уместное). И этот вызов накаляет трагическим лиризмом все стихотворение, действуя на текст «вспять».

О лирическом герое Блока в множественности его ликов написаны горы, но смею предположить, что решимость быть собой вне этих ликов предоставляла ему именно «лирическая псевдонимия». Гениальное стихотворение «Поздней осенью из гавани...» (1909 год) — тому порукой.

Сначала — «объективная» экспозиция: гавань осенней, предзимней ночью. Затем разбитые на катрены восемь строк с неожиданной рифмовкой (abac|dbdc), почти не ощутимой из-за отдаленности и присутствия ассонанса, внушая тревожное чувство шаткости и неуверенности (ритм тоже колеблем), выпускают на сцену «псевдонимического» героя: это «матрос, на борт не принятый» — и оглашают всплеск его отчаяния: «Всё потеряно, всё выпито! Довольно — больше не могу...» Заключительное четверостишие, сменяя черный колорит на белизну снегопада, переводит начальную картину из описательного в лирический план, озвученный авторским голосом:

А берег опустелой гавани
Уж первый легкий снег занес...
В самом чистом, в самом нежном саване
Сладко ли спать тебе, матрос?

26

Но это вмешательство поэта и его слóва в судьбу отчаявшегося (которое можно бы назвать трагико-ироническим), несмотря на видимость катарсиса, ни с чем не примиряет и не отделяет одной участи от другой; напротив, убеждает, что речь «матроса» прозвучала «внутри» самого поэта. Прикровенность становится беспрепятственной откровенностью.

Современные, достаточно яркие примеры такой «псевдонимии», путем замещения реализующей заветное высказывание, мне отчего-то попались в зоне женской лирики. Может, потому, что «воплъ женщин всех времен» уже не имеет шанса прямым образом достичь читательских душ в силу своей привычности.

Искусный и даровитый харьковский поэт Ирина Евса многократно исторгала такой «воплъ», и драматизм этих ее стихов — несомненно высокой пробы. Но в ее книге «Трофейный пейзаж» меня задело как раз стихотворение «косвенное» — «Похищение Европы». Любовная пара носится по волнам безысходности, между разгневанным отцом и ревнивой супругой, — «езде облом».

Бог и смертная, обреченные год за годом
дрейфовать, раздувая брызг соляную взвесь.
Два любовника, нарезающие по водам
круг за кругом. Твердыня — там, но свобода — здесь.

.....

Он давно бы развоплотился, упал на сушу,
чтоб в предчувствии неопасных семейных гроз
разомлев от жары, блаженно вкушая грушу
или яблоко, наблюдать за игрой стрекоз.

Но она все суда погони сбивая с толку,
забывая, что губы треснули и — в крови,
обхватила его ногами, вцепилась в холку
мертвой хваткой и повторяет: «Плыви, плыви!»

Ясно, что стихотворение «делает» последняя строфа. Эта инверсия муже-женских ролей, довершающая превращение божественного быка в современного мужчину «каков он есть», подкрепленная притом едва слышным обортоном самоиронии, преобразует перелицованный миф в листок из дневника.

Лариса Щиголь — в своей новой книжке «Вариант сюжета»: другой темперамент, другая психея — но в стихах, не зря отмеченных Юрием Малецким в послесловной статье среди лучших, — та же уклончивая «псевдонимия» ради возможности признаний.

Удивительный опыт, где взгляд автора прикован к жучку, ползком доживающему свой краткий век:

Медленно, медленно мокрой дорожкой знакомой
К цели своей неизвестной ползет насекомый
(Впрочем, ему эта цель, может быть, и ясна),
Медленно, медленно, осень, поди, не весна.

Тут покамест пристальное сочувствие к мелкому «подранку», которое напоминает о «зверинце» Вениамина Блаженного, да и о собственной жалости к изнемогающей осенней мелюзге (мне, по крайней мере, такая жалость знакома). Но третья, последнее четверостишие направляет сюжет на другие рельсы:

Где твое небо, бескрылая божья коровка?
Медленно близится неодолимая бровка,
Медленно близится, медленно — дело к зиме,
Медленно, медленно, медленно, медленно, ме...

Слово обрывается на «неодолимой бровке», приводя к лирическому отождествлению наблюдательницы с ее объектом. Если это на-

писано не о собственном приближении к черте, ее же не преjdeши, тогда о чем? И с таким горестным приятием жестокости жизни написано!

Того пуще — стихи о комнатном растении, жаждущем полива. Если бы не тактичное перевоплощение в иноприродную субстанцию:

Я стою на кухонном подоконнике за занавеской справа,
В красном горшке на синей тарелке с отколотым уголком.
Кажется, я опунция, или, может, агава —
В общем, малозаметное, с полусохшим цветком, —

сантимент отбил бы у читателя охоту вжиться в мизансцену: умирающее (явно женское — не Фирс же!) существо в покинутом семейном доме. Благодаря настойчивости, с какой представлен отнюдь не аллегорический цветок в реальном неуюте своих обстоятельств:

Мне много воды не надо. Сейчас бы мне — *Больше света!*
Затем сюда и поставили, чтоб почаще цвести... -

28

финал, где поэт застенчиво объединяется судьбой с этим томящимся растением, обдаёт читателя не слезливостью, а смиренным достоинством:

...И все же она появляется, изящная, но мужская,
Рука с облезлым кофейником... Тридцать четыре дня!..
Спасибо. Теперь мне хватит до... Я тебя отпускаю:
Вряд ли... Но если все-таки... Вспомни, полей меня!

...Лирика, где «мужество риска взрывает условность письма» (Л. Щиголь), занимает более просторную («косвенную») территорию, чем принято думать. Сейчас много пишут об эпическом начале в поэзии малых форм, но я подозреваю, что все же и это лирика, причем чрезвычайно резко, хотя и косвенно, являющая личное авторское «я».

У Бориса Херсонского дробные «фотокадры» его эпической памяти и наблюдательности всегда явлены так, что невозможно отмыслить взгляд смотрящего в объектив, со всеми суммарными особенностями этого взгляда — горького, скептического, прощающего, верующего; лирическое решение темы, оставаясь в междустрочном воздухе (который, кстати сказать, поэт нередко означает графически), внушается со скрытой энергией.

Верлибр Владимира Губайловского «Жестокое солнце» («Новый мир», 2009, № 7) с полностью, казалось бы, устраненным «я» рассказчика-«документалиста» (две теннисистки сражаются под палящим солнцем, и более хрупкая терпит поражение), покоряет читателя не только предельным психофизическим слиянием с состоянием неудачницы, но и неизгладимым ощущением, что драматизм сконцентрирован здесь вокруг зерна в чем-то схожего внутреннего опыта.

В книге Сергея Круглова «Переписчик» (2008) есть в той же мере «фабульный», но куда более пространный верлибр «Весна света» — о посещении в больничной палате ребенка с опухолью мозга (вдобавок, рассказ целомудренно ведется в третьем лице, хотя ясно, что навесивший больную девочку священник — не кто иной, как сам автор). Это повествование может иметь самостоятельный проникновенный смысл, где иерей — «точию свидетель». Но очевидно, что автора к написанию подвиг мучительный для него лично вечный вопрос: «за что страдают невинные дети?» И по ходу рассказываемого этот вопрос получает у него личное же (возможно, не пригодное ни для кого другого) разрешение! Во всяком случае, «ласковые и пожилые овечьины глаза Риммы» долго будут глядеть на нас сквозь лирическую призму его собственного взгляда.

29

СПОНТАННОСТЬ ИМИТИРУЕМАЯ И СПОНТАННОСТЬ УПРАВЛЯЕМАЯ

Я не берусь судить о новейшем поколении лириков — не оттого, что отказываю тому или другому из них в таланте, а потому, что не всегда хорошо их понимаю. Будем считать, что это — «моя проблема», а их амбиции сполна удовлетворит скрупулезная вдумчивость Данилы Давыдова. Но в границах этого разговора я все-таки решаюсь подметить одну тенденцию. Она имеет оправдание, а точнее — извинение, в той усталости от окольного, мета- и метаметафорческого говорения, которую стала испытывать поэзия после головокружительной акробатики XX века. Устав, она обратилась не столько к культуре «прямой речи», сколько к культивированию говора, имитирующего «досознательный» автоматизм, не прошедший связную обработку. Это именно и только *имитация* спонтанности, так как запись мысли вне и до ее формирования невозможна (вспомним, как мало осталось от «автоматического письма» ранних вождей сюрреализма).

В таких, все учащающихся у молодых поэтов опытах есть что-то насильственное, искомой произвольности прямо противополож-

ное. А особо сертифицированное поздним Алексеем Цветковым отсутствие пунктуации¹ нисколько не поправляет дела.

в потерянном доме мы вместо кого
я детство моё и ты детство моё

в потерянном доме (потерянный дом:
мы вместо с тобою мы вместе с тобой)

потерянный город ну кто-нибудь кто
останься с тобою останься с тобой

потерянный город и гроб без креста
везут за ним город и мальчик толстяк
.....

30

Это начало длинного стихотворения Дмитрия Машарыгина двадцати-с-лишним-летнего поэта, побывавшего в лонг-листе «Дебюта». Стихотворения, если дочитать до конца, вовсе не бессмысленного, с трагическим сюжетом. Да и, обратившись к соседствующим его стихам («Знамя», 2009, № 6), догадываешься, что в такой записи брезжит некий системный эксперимент, быть может, что-то и обещающий. Тем не менее нельзя отделаться от впечатления, что эта нарочитая антисинтаксичность, «антисвязность» — грубая акриловая краска, нанесенная *поверх* основательно и по-человечески продуманной лирической фабулы.

Спонтанность бывает подлинная — как в «Еще элегии» Олега Чухонцева, да и всё вообще, написанное в этих заметках, написано о спонтанности, она же лирическая дерзость. Но несимулируемая спонтанность держится на длинном поводке замысла, целеполагания — и не срывается с этого поводка. Как свежий пример приведу стихотворение из новой книги Б. Херсонского «Пока не стемнело» (2010).

отряд рукокрылые перепончатые подкласс колченогие бесы
появляются где угодно исчезают во время пасхальной мессы
исчезают как дым как воск от лица огня
как жизнь из памяти у меня

¹ Этим не лишенным выразительности приемом зрелые поэты (Чухонцев, Херсонский) не прочь воспользоваться — но с немалой осторожностью. Сам же Цветков с его помощью, как кажется, стыдливо скрывает свою консервативную верность урегулированному и строфическому стиху.

как с девичьих кос банты или бабочки из дачного сада
как лепнина атланты кариатиды с фасада
как ворот чугунные створки или резных дверей
шахматисты с сборки каждый второй еврей

исчезают как страны с материка как улыбка с рожицы детской
скрываются как лицо старика за лживой газеткой советской
как облачко сахарное или краткий слепой дождь
как рубль за подкладкой был хрен его найдешь

без искушений жизнь поначалу кажется пресной
но потом привыкаешь к лику Царицы Небесной
прикосновенью ее ладони к твоим волосам
к небесам как добрался не знаешь сам

Вслед за осознанной и обыгранной молитвенной формулой: «как дым, как воск от лица огня» — вырвавшийся на праздную волю ум теряет псалмодическую нить и пускается по житейским волнам. И все, что он произвольно перечисляет, перескакивая с одного на другое, оказывается сваленными в кучу признаками милой, прельстительной жизни, а заодно — и прощанием с нею. В конце мысль, уже по ту сторону промелькнувшего на ее экране, возвращается к молитвенной теме — теме Спасения. Собственно, изображен (столь знакомый нам, неискusstным) путь молитвы, рассеянного отвлечения от нее и возвращения к ней. Преткновенный путь длиною в жизнь. Это — душевная реальность, умело, в русле замысла, воспользовавшаяся для своего изъяснения спонтанной речью.

Разница между искусственной демонстрацией произвольности у юных поэтов и произвольностью, доведенной до степени искусства, отчетливо видна на примере книжки Андрея Василевского «Всё равно» (2009). Долгие годы отказывавшийся от стихописания и после перерыва перешедший к новой манере (условно назовем ее минималистской), возможно, не без соприкосновения с пробами своих литинститутских подопечных, он сумел сделать эту манеру орудием извлечения «подноготных» смыслов. Стихи — мрачнее не бывает (см. заглавие сборничка), но в дерзости проникания им не откажешь.

«Потому что остается труп, то есть мертвое тело. Когда душа отделяется от тела, Оно не исчезает, распаясь на атомы, Поэтому его режут патологоанатомы. Потом его прячут, и хнычут, и плачут, И всё это мерзкое дело. Само не исчезнет мёртвое тело (Как моя старая

мама хотела)». Последняя строка согревает эти ледяные констатации (запросто выговаривающие то, о чем думают почти все, но не вслух же!); из-за ее присутствия «мерзкое дело» оказывается для кого-то и делом скорбным, а значит, не только и не настолько «мерзким».

А вот — еще более подходящее для нашей темы — «Март»:

в сумерках выйду одёрну пиджак
рыжий по снегу крадётся кошак

кто там в потёмках меня стережёт
мёртвая кошка меня бережёт

в мире подземном там а не тут
как мою мёртвую кошку зовут

но не вмещает сознание моё
новое страшное имя её

32

Когда я призналась автору, что никак не могу отвязаться от этих восьми строк, он самокритично заметил: это из-за вашей любви к кошачьему племени. Нет, по другой причине. Я дивлюсь тому, как здесь буквально из ничего слеплена страшная и *привлекательная* фигура Смерти. Природнившаяся к герою стихотворения. «Рыжий кошак» — до чего смело выскочило: не «кот», а посюсторонний, производный двойник мертвой кошки — свойской вожатой известно куда...

Не хотелось кончать эти заметки на слове «смерть», но что подлаешь — в лирике любовь и смерть не покидают авансены. Нашла ли я свой «флогистон»? Бог весть. Моей целью, которую сейчас могу сформулировать снова, было: показать, что наивысшая дерзость лирика — прикосновение к реальности, находимой внутри себя. Прикосновение средствами искусства, но и *сквозь* искусство, в точке, где оно «кончается» (мысль не новая; но загвоздка в том, как в эту точку попасть — и поэту, и читателю его). Искусство условно по определению, но без зерна безусловности — мертво. Наличие или отсутствие такого зерна ощутимей всего именно в лирической продукции, потому что о том или другом здесь свидетельствует мгновенный, до конца необъяснимый отзыв на прозвучавшее слово.

Чуялось ли мне это зерно там, где оно действительно есть, ухитрялась ли я его извлечь — или попадала впросак, не мне судить.

2009

ГОРИТ ЧУХОНЦЕВА ЭПОХА

(книга стихов «Фифиа»)

Книжка-тетрадка начинается с пенья малиновок и заключается голосом кукушки. Сырые ветви, сырая листва сада, рощи, обжитого земного места, где «радость не остыла». При чем тут огонь и дым, копоть пожарища мирового? Из-за того, быть может, захотелось переиначить в заголовке пастернаковскую строку, что вспомнилась предыдущая: «И люди скажут, как про торф...» — и представились курящиеся торфяники павловопосадского направления, почвы, откуда Олег Чухонцев родом? Нет, конечно, не поэтому...

Мне не раз случалось откликаться на стихи этого поэта, однако о «Фифиа» (СПб., 2003) следовало бы писать с чистого листа. Это вряд ли возможно, слишком много толпится накопленного прежде за ошеломляющей новизной «новых стихотворений». И все-таки.

Поразительна многозвучность. Тоненькая книжка дорастает до оркестрового объема. Собственно лирикой это уже и не назовешь; в лирической композиции известная однотонность и камерность — скорее условие, чем недостаток, без них затруднительна интимность и непрерывность самообнаружения. В «Фифиа» нет, кажется ни одного ритмического и тем более интонационного повтора (даже костяки метров — сплошь разные); притом четырехстопный ямб, которым Чухонцев всегда владел, как никто, почти не представлен, зато есть просодия «духовных стихов», из ближайших современников привлекавшаяся Аверинцевым и Седаковой, а Чухонцевым прежде никогда. Нет и излюбленных для лирики протяженностей (скажем, в три-четыре четверостишия, в шестнадцать-двадцать строк и т. п.) — размеры «пьес» колеблются от четырехстишной миниатюры до нерифмованного повествования с особой, трехдольной каденцией, напоминающей изломанно-прихотливое кружения вокруг гекзаметра или пентаметра; нет привилегированной строфики — двустишия, терцины Дантова звучания, катрены разных калибров, алкеева строфа с рифмующимися, вопреки античным правилам, нечетными стихами, наконец выдохнутые одним приступом астрофичные риторические периоды (до которых Чухонцев был и прежде большой охотник — и умелец).

В построчном репертуаре (даже если это привычная силлаботоника) обнаруживаешь порой такие коленца, что душа радуется: то в простейшем пятистопном анапесте — элегантно наращение слога на цезуре («Ах, и я был строптивым,/ а теперь онемел и оглох...»)

или экзотика безакцентного ритмического хода («*Вырывающаяся из рук, жилы рвущая снасть...*»); то в строке пятистопного ямба — пятисложная эпикруза («а если при *клонировании...*»); то в семистопном хорее — летучие песенно-частушечные перемещения цезуры («В школу шел, вальки стучали / на реке и в лад валькам // я сапожками подкованными / стучал по мосткам»).

Словарь широк во все стороны: от славянизмы, от терминологизмов, будь то из области философии, науки или ремесел и быта, до просторечия и арго (ну, и словечко на сухили вдобавок) — нет, кажется никакого сквозного лексического мотива, скрепляющего этот пестрый словесный пир, — стихи крепятся по-иному.

Тут процитирую короткое — то, что еще пригодится при повороте разговора в сторону смыслов:

Вот орут на орищах, а оглянуться —
тьму чудищ очнувшихся вывернет лемех,
из тени Эллады в Египет вернуться:
какие-то сфинксы в буденновских шлемах
с гранитными песьими головами,
с прооранными ушами, с рябыми
брылами, и дикий дерет геловани
пустыню царапками гробовыми.

34

Не сразу и разберешь, что «орут» следует читать с ударением на первом слоге, а «орища» — места пахоты, сборищ же — лишь задно; но зато каким доисторическим мраком повеет от вывернутых пластов недалекого прошлого, когда эти славянизмы наложат свой тон на *прооранные* (уже в современном русском значении) уши песьеголовых рабов рябого идола.

Чухонцев — поэт со своей продолжительной литературной историей, о нем судили многие и многократно, но как правило — не о его *техничности*, не о его стиховой пластике, — не потому, что невнимательны, а потому, что говорить об этом было как-то и незачем. Выносилось за скобки, что стихослагательство не представляет для такого большого таланта внешних трудностей, но также считалось (или казалось), что глубине, в которую он хотел бы заглянуть, виртуозность как бы даже противоречит. Не обинуясь Чухонцев написал свою лучшую из давнишних поэм, «Однофамильца», четырехстопным ямбом с бессменной перекрестной рифмовкой, а повесть о родне — «Свои» — элементарным четырехстопным хореем. Конечно, и рань-

ше можно было говорить о гибкости и полетности его трехдольников, о балладной строфике, об акцентном стихе превосходного *descriptio*, о владении белыми ямбами, о попеременном подчинении стихового слова высокой риторике, воздушной болтовне или песенному позыву. Но такой разговор велся бы все-таки не по существу, а по касательной.

Теперь же впечатление такое, что все инструменты стихописания, подспудно освоенные за прожитую в поэзии жизнь, но до поры — без нужды — не действовавшие, расчехлены и оживлены. В родной просодии Чухонцеву, как о том свидетельствует отсутствие натуги, давно было доступно что угодно, но вполне понадобилось только нынче, в ансамбле этой книжки. Не без смущения напомним здесь старомодные, так диссонирующие с порожистой поэтикой Олега Чухонцева, но нежно любимые мною слова Алексея Константиновича о душе поэта: «Она тревожна, как листья, она, как гусли многострунна». Слова — потому подходящие к случаю, что они связывают многострунность, многообъемность звука не с чем иным, как с тревогой.

Но тревога, всегда полнившая чуткий слух этого поэта и неизменно сопутствовавшая ему, — сегодня особого рода. Состояние какой-то напряженной стойки перед границей, перед гранью, за которой начнется «после». «После лирики, после эпоса». И лирика уже не лирика, а ряд разноголосых — без названий — выплесков возбужденного сознания, и эпос уже не гладь повествования, а неровный рельеф памяти.

«После лирики, после эпоса» — это и общечеловеческое «после» (сколько веревочке-истории ни виться...), и то самоличное «после», перед которым каждый из нас в свою пору застывает, как перед стеной, не смея желать и не смея не желать, чтобы она пала:

А если это только сон,
остаточное сновиденье,
не переход в иной эон,
а паморки развоплощенья,
где превращений череда
не знает Бога, ни Аллаха
и не душа, а борода
из молодого лезет праха?..

На такой мысленной черте время словно входит в штопор, вместо того чтобы двигаться вперед. Читая о «странствии на теплоходе по

Каме, Белой и Чусовой», которое больше напоминает путешествие во времени, чем в пространстве, — когда берега лежащей «в обмороке» территории сами рассказывают о своем прошлом, разворачиваясь вспять долгими преткновенными строками, — так вот, читая про этот «поверженный рай», «плещи вырубков», нефтяные желонки, «топляки в песке», смертную Елабугу, военное и лагерное опустошение, — я по несколько раз ввинчивалась в последнюю строфу:

Вот и мы, ты и я, мы не знаем по счастью своих путей,
но посуда наша двухпалубная твердо держится расписания,
зная точно, как на смену Рыбам движется Водолей,
так и сроки нашего пребывания здесь и конечного расставания.

36 Водолей *предшествует* Рыбам среди знаков Зодиака! — уж тем более знает это поэт, который сам по гороскопу Рыба. Не обмолвка ли? — думала я, простодушно не беря в расчет чуждые мне астрологические выкладки нью-эйджа (об этом чуть ниже). Но обратившись к следующему за этим стихотворению, решила все-таки: не обмолвка, нет. «А лишила муза разума — /ничего не говори, / справа ли на лево сказано, / вспять ли писано — смотри — // тьма египетская случаем, / как квадратное письмо, / каменное и летучее / моисеево клеймо // с арабесками кириллицы, / тот реликтовый глагол, / где пресуществится силится шпато-кварцевый раскол // в инобытие и сущее, / письменный смешав гранит, / всей архаикой цветущею / весть нездешнюю хранит».

Этот склад, где с непрерывностью речи спорит строгая непрерывность строф, словно пробелы между загадочными письменами слагают их в осмысленную ленту текста, — прошу заметить особо. «Фифиа» писана «справа налево» и вспять, с арабесками родной кириллицы и реликтивными славянскими глаголами; подобно сколу породы, испещренному штрихами вкраплений, это письмо знаменует собою разлом времени, очутившись в котором, можно двинуться против часовой стрелки, а можно перешагнуть ненароком границу между здешним и сущим миром («А кто видит мир без червивых дыр, а пылающим куполом как потир...»). В колее такого разлома Водолей действительно движется на смену Рыбам, а старые темы поэта пятятся вглубь, к своему корню и радикальному пределу: можно сказать — к изначальной черте и к тому, что за ней.

Распятого вниз головой святого апостола Петра из старого стихотворения сменяет безысходно-трагический Иуда, загадка чьей уча-

сти и предназначения мучила в русской культуре Леонида Андреева, Максимилиана Волошина, о. Сергия Булгакова. Наш современник, впрочем, не от них идет, с их домыслами и модернизацией, а исключительно от евангельского предания, но влагает в уста «апостола-предателя» такую неутолимую речь, как будто извлекает его, наперекор Данте, из девятого круга ада. Мучимый Петр прежде был писан на «фреске», теперь слышится вопль едва ли не личный («...набухает шея, чтоб хрипом Весть Благоую утвердить» — ср.: «Я хочу, я пытаюсь сказать, но / вырывается из горла хрип...»). Прежде собратья Иова, «изверженцы и изгои», «прах гребущие по дорогам», — как пригнобленный давней раскулачкой Семен Усуд или насельники затхлого дома престарелых, — вызывали у поэта сочувственное участие, традиционную русскую почтительность к беде да смутное чувство вины. Теперь, при всем этом (так очевидном в детском воспоминании о блаженной страдалице Даше), — почти физиологическое вникание в телеса убогих и, одновременно, библейский запрос об их участи.

Длинное стихотворение, начинающееся выкриками посадского «дурачка» с тележкой — «Кыё! кыё!», — впервые опубликованное в «Знамени», кажется, уже замечено как большое событие в русской словесности, не только в поэзии. Я даже не смею о нем писать. Скажу только, что вопрошание, разделяющее сюжет пополам: «...Зачем человек явился? / Зачем как судьбу толкает два колеса, /и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, /и радуется не к месту...» — напомнило мне (ни в коей мере не будучи реминисценцией) два как бы сшибающихся меж собой места из Библии: «Что такое человек, что Ты столько ценишь его и обращаешь на него внимание Твое, посещаешь его каждое утро, каждое мгновение испытываешь его?» (Иов, 7:17–18) и — «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе. Все видящие меня ругаются надо мною...» (Пс., 7:21–22).

...Вспять, вспять — здесь это можно понять как движение к цели, к устью, тождественному истоку, как усилие «в порт приписки попасть» (стихотворение об Ионе-пророке). Или вот так — как ядовитейшим образом разматывается мысль насчет биоштамповки человекoв, мертвых клонов прогресса:

...гони машину селифан
назад куда подальше к самоедам
к древлянам к кроманьонцам где адам
под деревом лежал к праколлективу

к молекуле к ядру хотя бы там
найти первоисточник душу живу.

Однако Чухонцев — не эскапист. Если разлом эпохи, «пожирающий знак зеро», разверзается на пути «в порт приписки», — что ж, у поэта хватает мужества — и любопытства — в это жерло заглянуть.

«Вместо терновника вырастет кипарис; вместо крапивы возрастет мирт; и это будет во славу Господа, в знамение вечное несокрушимое», — так пророчествовал Исаия (55:13). Поэт, вряд ли в намеренном споре, фиксирует старт в обратную сторону, отправную точку деградации:

Без хозяина сад заглох.
кутал розу — стоит крапива.
в вику выродился горох.
и гуляет чертополох
там, где вишня росла и слива.

А за свалкою у леска
из возгонок перегорелых
наркоты и змеевика
граммофончик звенит вьюнка
в inferнальных уже пределах.

.....

(в книге, в соответствии с серийным оформлением издавшего ее «Пушкинского фонда», именно эти стихи о вырождении и неблагих мутациях выбраны для факсимильного воспроизведения).

Эти продукты перегорания и тления эпохи — и переживаемой российской, и целого цивилизационного цикла — вносят в атмосферу «Фифиа» особую, удушливо-раскаленную струю, извергающуюся к середине книжки и развеивающуюся к ее концу. (Такая, подспудная смена атмосферических струй и движет единую композицию.)

Из закавказского сада поэтов, из «цеха цикад», перемещаешься на запущенные берега североуральских рек и вскоре, как Иона в чрево кита, попадаешь на пресненские мостовые девяносто первого — девяносто третьего, где «брусчатка под демонстрантами — сущая сковородка ... плюнь — зашипит». И в этом чаду уже не «про торф» вспомнишь, а вызовешь героическую в своей неприкаянности тень Осипа Мандельштама. Собственно, не ты, читатель стихов, вы-

зовешь ее, а призывает эту тень сам поэт, сознательно и полусознательно, с великой любовью и попаданием в тон.

Что, как не реплика на: «его пальцы, как толстые черви, жирны...» — эти «гробовые царпки геловани»? И бросок прочь от века-волкодава («ты запрячь меня теплою шапкой в рукав...») осмыслен как отчаянный до изнеможения прорыв за черту несвободы — каким он и был для оригинала и каким он заново переживается автором «римейка»:

.....
Зря в царицынских плавнях речной корабел
вахтенный будет шарить журнал.
Ты прими меня, море, в свою колыбель,
где и буй ни один не живал.

Вниз и вниз, мимо всех браконьерских сетей
и застав, я кончаюсь туда,
где осетр тяжелеет в себе сам-третей
и как кровь солонее вода.

Но, что гораздо важнее, — от Мандельштама с его «ассирийскими крыльями стрекоз», «перепончатой тьмой» и преисподним спуском по лестнице Ламарка пришло — нет, из воздуха притекло, а Мандельштамом только укрепилось — чувство вступления Большой Эпохи в область архаической дословесности и монументального варварства (еще одно «вспять»: эра Водолея теснит христианских Рыб, и вот что она сулит). Оттуда — «тьма египетская» и «варварский плач», гранитные песчи головы и «варварские ойкумены», «где, как шумерский воин в обузе собственной амуниции, / не притупивши оружия, почует / мертвым сном *Минтяжмаш*»:

Я хочу, я пытаюсь сказать, но
вырывается из горла хрип,
как из чайника, выкипевшего давно
до нутра, и металл горит.

Повторю, такова только середина (но и сердцевина) книги — раскаленная и стесняющая дыхание (сбой ритма во втором стихе!). Температурный уровень «Фифиа», как и стрелка внутреннего компаса, которым молитвенно оснащен Иона в темноте-тесноте китова чрева,

все время колеблется. И вот уже мы снова в саду — у самого поэта, за мирной вечерей вкупе с птичьим народцем, а то и в саду рачительного соседа-охотника, где зреют райские яблоки, сливы и вишни, где строится-обновляется дом для растущей семьи, где так сладко веет духом непогасшего очага («Вальдшнеп» — Гесиодова, прямо-таки, эпика). Тем не менее: «Туринская плащаница на каждом, на всех, кто жив» — негатив запредельности, знак последнего возвратного хода, «высшей меры», о которой столько здесь надумано дум...

Вот так, в преддверии времен «после лирики, после эпоса», Чухонцев явил в горстке страниц некий лироэпос густейшей концентрации; здесь есть все: мысль, объемлющая эпоху, век, мир; судьба человеческая; отчизна, соседи, родимый погост; ожесточение и молитва; подвижная грань между этим и тем бытием («как жизнь промелькнула, и смерть пролетит»).

А кончаются речи поэта вопросительным знаком вкупе с многоточием. Человек, вслушивающийся в весть невидимой в листве кукушки, — он по определению недвижим, чутко замер...

2004

ДНЕЙ МИНУВШИХ АНЕКДОТЫ?..

(поэма Олега Чухонцева как история любви)

Поэму «Однофамилец» я услышала в чтении автора вскоре после того, как она была написана в 1976 году, — в Малеевке (тогдашнем Доме творчества писателей), в узком кругу, куда я «проникла» благодаря знакомству со старшими слушательницами — Ириной Александровной Питляр и Еленой Сергеевной Вентцель, она же И. Грекова (обе ныне покойные). В отличие от дебютного представления поэмы А. И. Цветаевой и ее друзьям (о чем вспоминает автор в книге, о которой пойдет речь), на сей раз она была встречена единоклассным одобрением, но я-то вдобавок пережила акт идентификации с родственным мне духом; это было — *мое*.

Потом, как известно, поэма долго лежала в авторском столе, была наконец напечатана в журнале, с купюрами, характерными для половинчатых времен «перестройки и гласности», далее — включалась во все, уже свободные, собрания поэзии Олега Чухонцева, обретая дефинитивное, каноническое звучание в его книге «Из сих пределов».

И вот — она, в этом же текстуальном изводе, издана заново: как литературный памятник позднесоветской (точнее, «позднеподсоветской») классики, как впечатляющий образец полиграфического искусства, вступившего в новые отношения с сочинением прежних, дальних лет. Библиографическое описание, данное на последней странице, таково: *Чухонцев О. Г. Однофамилец: Поэма / Сопровод. статья А. Скворцова. — М. : Время, 2008. — 126 с., с ил. Изумительный дизайн томика альбомного формата вызвал у меня, наряду с неизбежным восторгом, неловко признаться, легкое послевкусие огорчения. Объяснюсь.*

Чухонцевский текст графически стилизован под уже подзабытую машинопись. Черновая рукопись поэмы воспроизведена факсимильно, с ученической тетрадки, куда она записывалась, — даже вместе с обложкой этой тетрадки, где сзади (ГОСТ 12063–75. Цена 3 коп.) напечатан гимн Советского Союза в промежуточной редакции (которую никто не помнит, как, впрочем, и нынешнюю), а на полях подставлено рукой поэта «Нас вырастил Сталин...» и пр. (моя рука почти автоматически вывела бы то же).

Факсимильный черновик выглядит очень красиво — то есть сугубо орнаментально (однако первые строки отброшенного вступления трудно разобрать, они нам еще пригодятся); если сравнивать с великими, то больше похож на черновики Достоевского, чем Пушкина...

«Какие-то тексты запоздали навсегда, оставшись в своем времени...» — в кратком предисловии рассуждает Чухонцев о судьбах иных, «непроходимых» когда-то, творений. Новая одежда поэмы оставляет ее «в своем времени» — как экспонат и раритет, четко приуроченные к минувшему «хронотопу». На эту чашку весов добавляет гирек и аналитическая статья молодого (пока еще) исследователя современной поэзии Артема Скворцова «Дело Семенова: фамилия против семьи» — с ней мне предстоит вступить в межпоколенческий диалог. Из-за этих впечатлений я даже хотела озаглавить свои заметки не без скептической ноты: «Нотопупус в новом прикиде» — но вовремя спохватилась; это было бы недружелюбно не только по отношению к смыслу поэмы и к безупречной изысканности дизайнера, но, в первую очередь, — к графике Анатолия Семенова, неточно названной в выходных данных иллюстрациями. Полуабстрактные, с намеками на символическую фигуративность, «высоковольтные» рисунки окутывают метания героя застойного времени аурой нынешнего, а, может, и вечного дня — или вечной ночи.

42

«Я должен быть лирическим поэтом» — таково безусловное самоопределение Чухонцева во времени, близком к написанию «Однофамильца». Не поэтом как таковым, а именно эти два слова.

Анекдотический сюжет: приревновал, напился, разбил витрину, попал под статью, помирился с женой — прочно вписан в «застойный» ландшафт, уже тогда понятый автором как исторический, эпохальный, — и насыщен социально-философскими тонами. Это рассказ о новоявленном лишнем человеке, он же, в соответствии с наступившим веком, — «человек-масса», по Ортеге-и-Гасету. (Кстати, «поэма сжатая поэта» как род словесности позволяет на пространстве небольшой новеллы — «городской истории», где, по сути, «ничего не происходит», — засвидетельствовать черты своего времени не в меньшей мере, чем это сделано в разветвленной и людной сюжетике другого классического поколенческого текста — романа Андрея Битова «Пушкинский дом».) «Дней минувших анекдоты» нынче, кажется, нуждаются в реальном комментарии тех, кто был их свидетелем и кто пока еще мог бы по памяти скорректировать самую добросовестную реконструкцию эпохи, предпринятую понаслышке и по печати.

Но лирика... Лирика парит над своей эпохой, в какие бы цвета времени ни были окрашены ее крылья. Евтерпа и Эрато дружны с Клио, однако не находятся у нее в подданстве. Лирическая музыка

«Однофамильца», без которой «драма, корчащая фарс» не достигла бы катарсиса, — музыка эта, признаюсь, зазвучала для меня в полную силу, лишь когда я листала новоизданный «альбом». Страницы, оставленные полупустыми в местах межстрочных пауз и анжамбеманов, там, где обычная графика допускает разве что пробел или отступ, — всякий раз заставляли набирать в легкие воздух и сопрягать ритм своего дыхания с дыханием и голосом рассказчика, несомненно лирика.

Почему — несомненного? Сам автор, конечно, задумывался над тем, как ему повести эпическое по исходной природе повествование в лирическом режиме. Из аннулированного вступления: «Конек прозаика тяжел, / но волен в колее сюжета, / в упряжку впрягся — и пошел, / как путь повел, а для поэта / рассказ как путы на ногах...» Но выбор размера и его трансформация сразу же освободили от этих пут, заменив их лирической «спутанностью» голосоведения. Четырехстопный ямб, ни разу не изменяющий перекрестной муже-женской рифмовке, как ни парадоксально, оказался орудием прежде всего лирического начала, делающим «колею сюжета» извилистой и сообразной внутреннему чувству. Обе задачи, задним числом обозначенные автором в предисловии к новой книге: «...ямб классический сделать современным, а прямое зрение потеснить в пользу косвенного и внутреннего» (вторая из них — именно лирического свойства) — с помощью этого инструмента были решены.

Четырехстопный ямб всегда считался как раз *повествовательным* размером русской классической поэмы, размером, способствующим условиям рассказывания. Но таковым он является тогда, когда разнообразные фигурации рифмовки (с теми же мужскими и женскими клаузулами) позволяют выделять некие повествовательные единицы, аналогичные абзацам и колонам в сюжетной прозе. Вот схема рифмовки 26 стихов в начале первой части «Медного Всадника» — «петербургской повести» Пушкина:

bbababaabaabaabbababaabbaa,

где *a* — мужские окончания, а *b* — женские (следующий повествовательный период начинается словом «Итак...»). Как видим, парными рифмами отмечены (женской) ввод и (мужской) кода всего отрывка, являющего собой экспозицию «повести»; внутри фрагмент разнообразится перекрестной, опоясывающей и парной же рифмовкой, что придает интонации эпическую обстоятельность. Такой ямб наи-

лучшим образом обслуживает повествовательную манеру и в астрофической русской поэме закрепился именно в подобном виде.

Интуитивное решение Чухонцева сойти с проторенного пути на тропу вызывающего «однообразия» дерзко повернуло повествуемое под новым углом. Безразмерная цепочка *abab...* позволила влить в ямбический сосуд фирменный лирический синтаксис поэта, где безостановочное вытягивание фразы, нагромождение вводных и придаточных, обилие стиховых переносов создают впечатление бурной декламационной инициативы и, одновременно, задышливой, оговорчивой взволнованности. Я уже писала об этих «обрывистых и нерасчлененных конструкциях внутренней речи», «неуверенно-вопросительных оборотах», «бормотливых присловьях» в энциклопедической статье о поэте («Русские писатели 20 века», М., 2000); то же в весьма точных формулировках констатирует А. Скворцов, но он, на мой взгляд, ошибочно связывает такой «долгоиграющий» синтаксис и все его следствия с «тяготением к нарративности», между тем как это признаки неумного лиризма. Четырехстопный ямб поэмы, оправдывая свою эпическую репутацию, вместе с тем, благодаря особой, простейшей на вид, организованности, отвечает за «косвенную» и «внутреннюю» музыку лиризма. Музыка, соответствующую любовной истории — в раме Истории внешней.

44

Здесь мне пора перейти к тому, что выше я назвала реальным комментарием — исходящим от современницы и ровесницы тех минувших лет и веяний. Без этого «мемуарного» момента я не сумею объяснить, почему к финальному взлету, обеспеченному прямым словом рассказчика, в поэме прикосновенен и герой (не-герой).

А. Скворцов в своей интерпретации «анекдота», при всех смягчающих уточнениях и оговорках, отделяет рассказчика (самого поэта) от его «ординарного» героя и от среды, к которой герой принадлежит, поднимая первого над тем и другим. (Сопроводительная статья, напомним, называется «Дело Семенова»; исследователем и впрямь возбуждено против героя *дело*, и он пытается привлечь автора в свидетели обвинения, отвлекая его «от своего гнезда все дальше».) Между тем о герое и его творце в их соотнесенности можно с полным правом сказать то же самое, что и об отношениях автора Битова с его героем Лево́й Одоевцевым из «Пушкинского дома»: «современник-ровесник, с биографическими и психологическими сближениями, проходящий свою параллельную автору в том же времени жизнь»; и еще: «Автор взял героя в себе, интимно, и вознамерился дать его объ-

ективно и нелюбимо — задача, трудная для художника» (Сергей Бочаров). Решить эту задачу Чухонцеву (как и Битову) удалось.

Замечу, что Лева Одоевцев, по слову его творца, скорее *однофамилец* своего славного родового имени, нежели наследник его; то есть он тоже, как и носитель тривиальной фамилии Семенов, «однофамилец» несостоявшегося личностного замысла о себе. Замечу еще, что Алексей Семенов и Лев Одоевцев — оба *филологи*. Семенову под его переживания память услужливо подсовывает литературные параллели: на слово «если...» из уст ревнуемой жены эхом отзывается в нем пушкинское ревниво-страстное «Но если... («Ненастный день потух...»). И эта смешная, быть может, в олитературенном интеллигенте черта — в XIX веке снизившая бы, пожалуй, его облик, — в пору нарастающего одичания дорогого стоит: как-никак перед нами несчастный носитель культуры.

Теперь — о среде. По Скворцову, она подвергается в поэме «почти пророческому обличению». Ну а компанейская пустопорожняя болтовня в начале и в конце «Однофамильца» закольцовывает безысходностью настроения «либеральной фронды», отвергаемые автором-рассказчиком... Все это крайне неточно «по факту», по колориту тех наших лет.

И автор, и его герой («из того же теста») — плоть от плоти формации, которую условно назову «семидесятниками». Шестидесятническая «фронда», единственно заслуживающая этого названия (ставка на «еврокоммунизм» и «пражскую весну», на «социализм с человеческим лицом», призыв «Уберите Ленина с денег!») — сошла с исторической сцены. Происходит сосредоточение и внутренняя полуэмиграция интеллектуального слоя после разгрома «оттепели»; возможность фрондировать — даже если б очень хотелось — отсечена, во всяком случае, для тех, кто не примкнул к зарождающемуся политическому диссидентству и ищет смысла не на путях политики. Начинается запойное чтение *разношерстной* философской, метафизической, религиозной литературы — и здесь совершенно неважно, что «Бердяев, Розанов, Булгаков» — умственные звезды Серебряного века, Ориген — эллинистический учитель Церкви, Шпет — независимый мыслитель, а только что изданный «для служебного пользования» и рассылаемый по спискам, но все равно приобретаемый из-под полы Тейяр де Шарден — не слишком ортодоксальный ученый-иезуит. (К слову, Розанов — один из любимейших авторов создателя «Однофамильца».) Важно все это *достать* через сам- или тамиздат, иной раз у букинистов, прочесть (в случае самых

упорных — законспектировать) и пустить дальше по кругу. Компанию, в которой все это вращается и оборачивается, сегодня назвали бы противным словечком «элитарная»¹.

Конечно, автор художнически назначает скромную цену этому пассивному потреблению и перевариванию мировых идей в годы безвременья — и берет насмешливую ноту: «...как чушки рвали имена: / Бердяев! Розанов! Булгаков! / притом пусть и не короли, / но кумы королю и сами: / тот из князей, тот из ИМЛИ, / а та — с зелеными глазами» (аллюзия на гротескную картину Филонова «Пир королей», захватившую когда-то воображение Хлебникова). Но ирония рассказчика не отменяет знания им этого круга изнутри — как одним из завсегдатаев. И уж конечно, в *такой* компании черпали представления о Евангелии отнюдь не из «другого» Булгакова, хоть о его романе спорили до хрипоты, — а образ Неопалимой Купины извлекали не из «Зеркала» Андрея Тарковского, а как из Ветхого Завета, так и из православной иконографии (последнее отнесем если и не ко всем участникам воображаемого застолья, то к автору поэмы — вне всякого сомнения).

46

В связи с этим — несколько слов об эпиграфе из «Современников» Некрасова: «Чу! пень! Я туда скорей...» Думаю, эпиграф у Чухонцева автономен и не отсылает прямым образом к содержанию некрасовской сатиры. Та посвящена первому пришествию капитализма в Россию («дикого», какого ж еще?), и за фразой, послужившей эпиграфом к «Однофамильцу», у Некрасова следует эпизод с некоей «лотереей», по-нынешнему — «пирамидой», учредительница которой — достойная предшественница немислимого в семидесятые годы Мавроди. Другими словами, при всей любви Чухонцева к некрасовской лире, его поэма по своему посылу — никак не новые «Современники»; она написана не о тех временах, что «подлей», а о тех, что «хуже». И это «Чу!», и это «пень» — столько же пропуск в приватное сборище, млеющее под гитару и проигрыватель, сколько чуткое приникание к «слуховому окну» (кардинальный в мире поэта образ, которому далее в тексте соответствует «смотровая щель / туда, где жизнь неискаженный / имеет замысел и цель»), и, наконец, вслушивание в пение собственной музыки.

¹ Я тоже была в подобном кругу, но, должно быть, «пожиже влей» в сравнении с опытом Чухонцева. Сошлюсь на портрет нашей компании (чуть более ранней по времени), сделанный моей однокашницей и близкой подругой Анной Фрумкиной в книге «Арон Каценелинбойген. Воспоминания друзей и коллег» (Baltimore, 2008, с. 45–50).

И вот — исторический антураж пресловутого застолья, его «хронотоп». Дело, надо понимать, завязывается в субботу, накануне государственного праздника 7 ноября, совпавшего на этот раз с воскресеньем (тогда, если кто помнит, лишний выходной за это совпадение не полагался, зато в революционную годовщину отдыхали целых два дня). Большинству из нас не хватало «принципиальности» игнорировать табельные дни, отказываясь от шумных сборищ в подаренные властью выходные. Но здесь — и так нерабочая суббота, а не дополнительный дармовой денек; зачем же собираться именно в этот, «революционный», канун, а, скажем, не через неделю? Загадку эту могу объяснить лишь наплевательским равнодушием «избранного круга» к политической символической внешности мира. Эти люди, конечно, не *отмечают* (слово, употребленное Скворцовым) идейный «антипраздник» (его же слово) пьянкой и шашнями, а бездумно следуют привычке: гульнем на ноябрьские! (не на «октябрьские» — именно так). Они попросту не замечают уличного декора, обрамляющего их, далекие от государственно-идеологических, развлечения и заморочки. Но его замечает рассказчик, вместе со страдающим Семеновым припавший к своей смотровой щели.

Точность, с какой зафиксирован реквизит эпохи, поразительна. Пригодна для обучения нынешних школьников и студентов. Уже выстроена «панельная Москва» с ее стандартизированной безликостью, возмещаемой уютом изолированных квартир. По ходу блужданий Семенова в ее однообразных кварталах эта «панельная Москва» исподволь противопоставляется Москве старой: «Дома, газоны, кобели, / витрины, урны, все похоже» — интонационная цитата из вьезда Лариных в Москву в седьмой главе «Евгения Онегина». Городской пейзаж в убогих его проявлениях — «коробки, гаражи, продмаг и ящики кривой колонной» — заставляет вспомнить его певцов в отреченном искусстве тех лет: «лианозовскую школу», живопись Кривницкого и Рабина.

Вместе с тем жизнь уже обрывает «брежневским жирком», теми чертами, которые Владимир Маканин как раз тогда обозначил формулой «мебельное время». Перед витриной мебельного магазина, как перед неким стриптизом сомнительного благоденствия, не только Чухонцев ставит своего вусмерть пьяного героя, но и Кушнер, спустя годы, — героя лирического: «Еще одна витрина — На ней стоит диван, Огромный, как скотина, Овца или баран, И два широких кресла Расположились там, Принять готовы чресла Хоть рубенсовских дам. // А на витрине третьей Двухспальная кровать. Смутить нас не суметь

ей, А только напугать <...> Напротив магазина Разбит убогий сквер.
Ворона-Мнемозина Глядит на интерьер...»

Зачатки стандартного потребительства в брежневской Москве ухвачены рассказчиком и единомысленным с ним героем (их голоса, вопреки мнению Скворцова, здесь не разграничены) как повод поразмыслить над общим цивилизационным кризисом, «в век революций мировых, технической и сексуальной» посягающим на лицо человеческое и проникающим уже сквозь скорлупу «социалистической» несвободы: «...а дело в том, что ты погиб / как личность...»; «...человек / работник, деятель, кормилец — / лишь функция, лишь имярек, / homo putus, однофамилец». Это сквозная тема Чухонцева, как и всех наиболее дальнозорких «семидесятников», которые, томясь в идеологически закрытом обществе, уже предчувствовали угрозу несвободы грядущей. (В последней лирической книге «Фифиа» Чухонцев напрягает эту тему до крайних, футурологических пределов: человек — как «серийная овца, делением воссозданный из клетки».) Акт же семеновского вандализма, этот мираж очистительного действия, пути к себе, живому, сквозь витринную преграду¹, напомнил мне пассажи из «Франкфуртских чтений» позднего Бёлля, где «поэт» — творец нестандартных ситуаций — прогуливаясь, бросает камни в окно подвернувшегося коттеджа, чтобы впустить немного воздуха в затхлую атмосферу бургерской спальни, — выходка «антибуржуазной» Европы тех лет против обывательского истеблишмента; сквознячок проникал уже и сквозь щели в железном занавесе.

При всем том идеальное, «метафизическое» измерение поэмы дано в контрасте не с некими угадываемыми в будущем помрачениями исторического горизонта, а с «астральными» символами настоящего — с поддельным духом позднесоветского уклада. «Небесный знак, рай-исполкомом заземленный», «в небе звезды из фанеры» и прочее того же ряда — это характерное для того времени и круга восприятие идеологом и ритуалов советского бытия как дьявольской пародии на весть о высшей реальности, о *rae* не суррогатном, не «исполкомовском» (любовь Чухонцева к каламбурам известна). «Познай, где тьма, — поймешь, где свет», — именно так, обратно Блоку, из протеста против очевидной тьмы многие из нас открывали для себя

¹ Кстати, «свет нежилой», освещающий выставленную в витрине мебель, — не слабая освещенность, а мертвенное излучение люминесцентных ламп «дневного света», мало кому полюбившихся при их внедрении в быт (это я опять-таки уточняю Скворцова).

свет, — и в моем сознании этот когда-то проделанный путь до сих пор не подвергся переоценке.

Ревнивые мучения и пьяные приключения Семенова протекают посреди апофеоза державной коммунистической бутафории, вроде бы его не задевающей: «...к торжеству / вполне бесчувственный бесцельно / Семенов шел и наяву / и в мыслях как бы параллельно / своим путем» (косвенная отсылка к «бедному Евгению» из «Медного Всадника»: «...он не разбирал дороги <...> он оглушен Был шумом внутренней тревоги»). Но эти «параллельные» мысли все равно утыкаются в неподлинность внешних декораций, в неподлинность собственного лица, дважды отразившегося в ночном окне и в зеркальце такси — как лицо чужое, незнаемое, отделившееся от внутреннего «я» своего обладателя, так же его пародирующее, как шаткие праздничные приспособления пародируют реалии трансцендентного мира.

Тут я возвращаюсь к своей заглавной мысли. Рассказано нам не что иное, как *история любви*, преподнесен «урок новейшей повести амурной», — и урок здесь тот, что в мире метафизической фальши ближайший, при всей рискованности и непрочности, путь трансценденции — это любовные отношения между двумя. (Даже то, что в нормальном обществе принято считать блудом и адюльтером, ощущалось тогда чем-то подлинным в сравнении с подложной жизнью издыхающего режима.)

49

... и запах мускусных гвоздик,
нет, купины неопалимой
повеял в комнатах на миг
и все мешал, непостижимый.

Так, не самым благочестивым образом, введен в поэму символический мотив неопалимой купины. Это — растение-эфирнос, щекочущее воображение рассказчика — или героя — ароматом чувственного влечения (под стать тому, что уже творилось на вечеринке: «их руки, шаря под столом, нашли друг друга и томились» — руки жены Семенова и его соперника; «их танец, хоть в мужской журнал»). И это же не сгорающий в огне, в жаре страсти, «палящем без остатка», Моисеев куст, нетленный символ Приснодевы — «пятериковые ожоги» его цветов становятся в финале знаками верности идеалу. И конечно, тут не трансформация пятиконечной звезды, вырезанной из фанеры, в пятилепестковый цветок купины, не метамор-

фоза, как думает наш не раз помянутый комментатор, а их противоположение — победа христианского образа над оккультной эмблемой, усвоенной «единственно верным учением»¹.

В послесловии Артема Скворцова фабула «Однофамильца» определена как фрагмент «семейной хроники». Действительно, наличествуют: муж, боящийся стать рогиносцем (и в глазах своей компании таковым, быть может, явившийся — когда, выпивая штрафной рог, запрокидывает его к потолку над головой), жена, склоняемая к неверности, и потенциальный любовник — сердцеед с гитарой. Между тем, по всему духу того полуэлитарного-полубогемного круга, что стал средой для сюжета, семейный принцип здесь не в большой цене, он воспринимается скорее как ценность, экспроприированная «режимом» и оттого не близкая (авторское усмешливое «...и чья жена невеста» могло сорваться с языка именно в этой атмосфере). Связь между Семеновым и его женой — более любовная, нежели семейная, то есть проблематичная, не устоявшаяся, не закрепленная в сознании брачными обязательствами и привычкой. Между ними стоит тень так и не рожденного ребенка — тень отчуждения и взаимно предоставленной свободы: «...вот так же и она бесстрастно / пришла тогда, лицом бледна, / глазами только и сказала, / что всё! что освобожде-на / и от того, что их связало». («Не муж ей нужен, а ребенок», — думает герой, прежде, чем является ему на ум эта сцена из их прошлого.)

И вот пытается он убедить себя, что, дескать, дело житейское, что «это не смертельно», «не бить же стекло из-за бабы»; и даже — «зачем калечить жизнь друг другу?» — собирается исчезнуть с горизонта поладившей, видно, пары на книжный манер «Что делать?» или «Живого трупа»; благо, для этого уже не надо инсценировать самоубийство, достаточно заказать билет на ближайший авиарейс. Но обрывки произвольных воспоминаний (солдатик, катающий ребятню под гармошку, — девки к нему в лодку садиться не пожелали), тяжелые хмельные сновидения (засасывающая тряпина; страх провала на школьном уроке вместе с пробуждением пола при взгляде на оголенные ноги учительницы) — этот бесконтрольный поток подсознания

¹ Скворцов вообще несколько произвольно ищет, обнаруживает и трактует религиозную символику. Тройное отражение жены героя в трельяже (на мой взгляд, все тот же мотив множачихся копий — при утерянном оригинале) ему представляется травестированным изображением христианской Троицы. Но в канонической иконографии Троицы три ангела — разнствуют; это три Лица, а не одно, трижды повторенное, и в этом вся суть.

(переданный автором в модусе сочувственной психологической лирики) свидетельствует о том, что герой — в безраздельной власти ревнивой любовной горячки и что утрата любви, утрата другой, единой с ним души тождественна для него потере своего «я», превращению в собственного однофамильца посреди «развенчанных чудес» официальной магии —

когда в себя не стало веры,
и ослабел закон внутри,
и в небе звезды из фанеры.

Мы помним, чем кончаются эти поиски утраченного, — разрешаются они двояко. Внешне — скандалом, должно быть, и рукоприкладством (было — не было, спьяну не вспомнить), разбитой витриной, возвращением под домашний кров к огорченной происшествием жене и приятельскими пересудами на очередной вечеринке под привычный аккомпанемент интеллектуального трэпа. Все замкнулось, конец со впал с началом, автор уготовил «никудашному» герою фиаско.

Но как бы не так. Есть финал внутренний с предшествующей ему цепочкой знаковых событий.

Неприглядный эпизод — но прожитый в чистилище: «...и он, давясь / в дыму, над урною железной / стоял, затапывая в грязь / субботний сор и прах воскресный как символ». Потом, после очередных уличных скитаний и неудавшихся попыток ответной измены, наступает момент истины: герой решает позвонить из автомата домой: с *ним* ли в отлучке, дома ли она?!! — «одна монета могла спасти его». И слышит голос жены, догадавшейся, кто на проводе: «Алеша, это ты?» Возвращение имени есть возвращение личности — об этом подробно и хорошо написано у Скворцова в связи со всей «философией имени» в поэзии Чухонцева. Но тут еще одно неучтенное обстоятельство. В таких кругах, как семеновский, не принято было подчеркивать близость семейных отношений, и обращение жены к мужу — на публике, а то и наедине — по фамилии ощущалось как антимеритократический жест, как хороший тон в среде свободных людей. И вот: «Семенов, / всю жизнь Семенов, а теперь / Алеша...» Имя, произнесенное любимыми устами, в мгновение ока меняет самый тип отношений и звучит, после грозного скрежета в телефонной трубке, — «из лазури, с невозмутимой высоты»; мы еще с этой лазурью повстречаемся.

Наконец, в заключение этой череды внутренних вех, после ложного рассвета-салюта («...с треском начало светать, и в небе вспыхнули

алмазы» — но «в ракетный век — / прорыва бытия из быта / и неба нет») — наступает настоящий, *небесный* рассвет:

он шел и это был не сон
и не виденье город спящий
а он в действительности он
тот самый первый настоящий
как в детстве он куда-то брел
или стоял но мысли сами
брели и белый ореол
чуть занимался над домами
и помаванье с высоты
живило ум и Голос свыше
взыскал — Семенов это ты?
— ты — ты — и отклика не слыша
Семенов это ты? опять
взыскал Он
— Я! — сказал Семенов...

52

Отмечу обдуманый (и всегда дозированный у Чухонцева) отказ от пунктуации — здесь он признак того, что голос и зрение рассказчика сливаются с внутренним голосом и зрением героя и последние не подвержены ревизирующей оценке.

Так завершается акт *возвращения имени и лица*, для осуществления которого понадобилось участие троих: самого субъекта утраты, худо-бедно прошедшего через очищение, любящего голоса и Голоса свыше, ожидающего и дождавшегося таки отклика, подобного Авраамову: «Это я, Господи!» Такое движение внутренних событий, внедренное в поры движения внешнего, позволяет закончить поэму не только «пушкинианскою виньеткой» в ироническом духе «Графа Нулина», но и лирикой сердца. Что со счастливой трогательной наивностью обозначили дизайнеры издания сияющим темноглубым вкладышем («цвет небесный, синий цвет...»), на котором напечатана кода поэмы — слова о «палящем без остатка» любовном жаре и обжигающем из неопального куста присутствии Божиим.

Нет сомнения, что поэт зарезервировал этот жар не только за собственным лирическим голосом, но и уделил его паре своих героев, ненароком задевших «за провод оголенный» (Пастернак, «мы провода по током») и получивших единственно доступное им свидетельство о сакральном в десакрализованном для них мире. «И пусть от внутрен-

них прорух / готов сквозь стену проломиться — / как от болей мрачнется дух, / так от болей и прояснится». Это прояснение духа (не забудем и о проломленной «стене») — итог двух драматических дней их пути. В поэме замечательно уравновешены ирония, принципиально неотличимая от самоиронии, и лирическая патетика; не только уравновешены, но и проникают одна в другую на уровне интонационного жеста, лексического излома, давая двойное освещение среде и эпохе.

И как для героя в поэме уготовано некое «лазурное» мгновение, так и у автора-лирика однажды находится повод возвысить голос без двойственности и иронической вибрации:

...но если в видеотрубе
идушим машет должжитель,
будь, муза, с теми, кто в толпе,
да будет проклят победитель!
Будь там, где лихо без сумы,
забытое, быть может, Богом,
бредет по свету, там, где мы
влачимся по своим дорогам...

Повод — ракеты и марширующие колонны в «ящике», «долгожителю» на трибуне мавзолея. Повод ушел в прошлое, вернее, сменился другими *поводами*. Но верность этой клятве — подкрепленной проклятием — поэт сохранил. Он не свидетель обвинения — свидетель защиты: и своего «бедного интеллектуала», «заблудившегося в трех соснах», и убогого панельного мироздания, и всей толпы «однофамильцев», загнанной — или загнавшей себя — в колею «коллективного симбиоза».

Но тут я в последний раз возвращусь к соображениям Артема Скворцова, чтобы, попутно воздав должное его скрупулезной наблюдательности и филологическому дару, признать за ним и право по прошествии тридцати лет выступить именно что *свидетелем обвинения*. Право изобличить «издевательскую симметрию закольцованности» там, где автор всеми силами пытается разомкнуть ее в вечную лазурь. Все, что варилось в тех самых дружеских компаниях и горячим алкоголем кухонных диспутах 70-х — начала 80-х, все, что побудило Чухонцева придать своему *анекдоту* историософское измерение, наделить градусом эпохальных исканий и лирически приблизить к вечности, — не ушло ли в песок, не пошло ли прахом?..

Назову вещи своими именами. По именам, попавшим в оборот, на «язык, размоченный в фужере», ведь и опознается тот круг, о котором здесь только и говорилось. К именам, уже звучавшим, добавлю Константина Леонтьева и Георгия Федотова как две крайние грани справа и слева (меж ними, конечно, и Достоевский), за которыми начиналось уже чуждое пространство, — оба имени издавна важны для автора поэмы.

В частных собраниях, как это, изображенное со *своей* иронией, под влиянием неофициального чтения вызревало отношение к миру и обществу, которое можно назвать *христианским либеральным консерватизмом* (еще пополнил пунктирный ряд имен между очерченным «от» и «до»: зрелый Пушкин, ранние славянофилы, А. К. Толстой, Вл. Соловьев, авторы «Вех»). В конце 80-х, когда умонастроению этому дозволено было выйти наружу, всколыхнулись надежды, что новая свобода окрасится именно в такие тона, приличествующие, как казалось, возрождаемой исторической России¹. Но будущее, ставшее сегодняшним днем, показало, что этот, как теперь выражаются, «проект» — не прошел, что тем, кто был призван транслировать его одному-двум следующим поколениям, акт передачи не удался — не только в реальном измерении социального бытия, но и в части идейной преемственности. Что интеллектуальной молодежью всевозможных толков означенное мирозерцание никак не ассимилировано, хотя тезаурус ее познаний, в сравнении с тем, что было тридцать лет назад, огромен.

Что ж, расслышав блоковскую ноту в финале «Однофамильца», повторим слова, прозвучавшие когда-то по поводу краха строителя Сольнеса и обрусевшие в устах Блока: «Юность — это возмездие». И Скворцов *в своем праве* встретить чухонцевского героя насмешкой горькой обманутого сына над промотавшимся отцом (если не дедом). Со строгостью судьбы и гражданина вынося ему приговор и выводя из-под удара его создателя путем хирургической операции полного их разделения.

Ему, Артему Скворцову, и смотреть, что нас ждет дальше.

2008

¹ Мой соавтор и друг, философ Рената Гальцева так и озаглавила одну из своих статей этого времени — «Непройденные “Вехи”».

БУКВЫ И ГОЛОС

(новое от Олеси Николаевой в 2008 году)

Название книжки Олеси Николаевой «Двести лошадей небесных» (по заглавию одного из стихотворений) могло бы показаться неким изыском, если б не было ответственно осмысленным. Машина в две-сти лошадиных сил представляет за тот мир, ту искусственную (искусную) среду, где нам, к добру или худу, суждено жить; лошади же — тут они конечно живые, а не единицы исчисления — знаменуют прекрасную первозданность тварного, природного бытия; наконец, чудесный отрыв от земной тяги ввысь, туда, где, по Платону, «зреют зерна смыслов», превращают «упряжку» в наместницу Пегаса и попутчицу ангелов (здесь это нераздельно). Ступенчатость значений, восхождение художественной фантазии по их лестнице, их настолько тесная сплотка, что и ступени эти неразличимы по отдельности, — все знаковые качества Олесиного письма в новой книге возведены в квадрат.

Прочитав ее по первому разу, я было воскликнула «новый старт!» — настолько захватил диапазон: от гимна и инвективы к «подноготной» лирике, от барочных пируэтов и мистериальной «тайнописи» к минимализму подслушанной житейской «поденщины». Но, обернувшись на сделанное прежде, где все это так или иначе уже осваивалось, поняла: нет, не столько импульсивный рывок, сколько плавный подъем к зениту своих зрелых возможностей — к усложнению души и расширению окоема. Впрочем, вправду ли плавный? Об этом речь впереди.

Как заглавный и окольцовывающий, сюда композиционно впечатан образ Книги Жизни. Образ и ново-, и ветхозаветный, и глубоко архаический, связанный с самым началом письменности как неким чудом, имеющим сверхъестественный корень. Поэт — и прилежный чтец этой Книги, и толмач ее, и, коли Бог даст, сам сороботник «книжника-скорописца», вписывающий в нее свежие новости существования. На первой же странице сборника, в стихотворении «Тайнопись», эти смыслы сращены в тугую гроздь, сразу указывая на то, о чем будет поведано в дальнейшем.

Книга Жизни, листаемая, шелестит неведомыми судьбами, переводя «на чужой язык» собственную жизнь поэта, который застигнут врасплох хаосом предтворческого состояния. «Отвечай, старик, кто в пропасть тебя несет? / Отвечай, солдат, кто толкает тебя на штык? <...> Кто завил тебя, молодлица, в жестокий жгут? / Кто скрутил

дружка удалого в бараний рог?» Эти смятенные «старик», «солдат», «молодица», отправители посланий «в черных конвертах снов», «в желтых конвертах дней» — сам же поэт и есть, по следам найтия призванный разбирать «буквы своих шагов». Скажете: старая тема поэта-эха («Ревет ли зверь...», «Поет ли дева...»), но, заметьте, не летучий звук, а нестираемые буквы возникают в ответ из-под орудия писца. И в эту скоропись неожиданно вплетена тема Благой Вести, что вывела мир из движения по кругу и гарантирует новизну записываемого. Олеся Николаева пробует сплавить воедино: самый миг зачатия стихотворения от нахлынувших «посланий», самоотчетность в тайнике совести («буквы своих шагов») и вероисповедную посылку, дающую энергию для этого синтеза.

Таинственная книга с ее онтологическим «шифром», начиная с первых строк, присутствует в маркированных точках книги Олесиной. Ведь, как сказано в подарившем заглавие центральном стихотворении, каждый мечтает «разузнать судьбу свою», «даже имя свое подлинное выспросить, в особый / паспорт с фотокарточкой заглянуть». И — в утешительном финале сборника: «...не плачь, дорогая! / За всеми за вами смотрят, записывают вашу повесть, / и при этом — таким тончайшим перышком, с завитками, / со сквозною рифмой, изящным слогом» — слогом высшего Поэта..

«Знаешь ли ты язык обстоятельств, на котором с тобой говорит Бог? / Понимаешь ли речь случайностей <...> Так читай с листа / смиренные эти буквы — черные дождевые капли». Для верующего сознания всякая «случайность» оборачивается знамением, а своя и чужая жизнь, так же как для заядлого постмодерниста, — текстом (с той разницей, что в глазах последнего и автор, и Соавтор текста мертвы). Вот почему ни одна вещь поэта Николаевой не может быть адекватно прочитана без того «далековатого» и высокого (по старинной классификации, «анагогического») плана, который сквозит за схватываемой конкретикой. Это не нравоучительство, а способ духовной ориентации в текущей жизни.

...Тут я не удержусь от запоздалого спора с Дмитрием Баком, который в статье о поэзии О.Н. («Арион», 2005, № 1) решил вступить за ее «искренность первоначального жеста», «освобожденного от всякой метафизики», но пренебрегаемого «почитателем только глубоких религиозных иносказаний» (в первую очередь, видно, мною, уже успевшей потолковать о том, что дала поэту обретенная вера). Дескать, увлечение *притчей*, со временем настигшее Николаеву, «в нравственно-философском плане <...> очень глубоко и достойно

<...>. Но поэзия-то, “глуповатая” старушка поэзия каким образом сохраняет шанс выжить?»

Так вот, во-первых, притча «не басня, чтобы было в ней непременно моралите», как замечено однажды самой поэтессой. Притча — крепкий орешек, загадка, требующая от отгадчика отверстых глаз, ушей и сердца (см. Мф. 13:13), ну а загадка — древнейший *поэтический* жанр. И до чего же не подходит наводящий скуку «нравственно-философский план» к живейшему и поэтичному практицизму притчи! В своих ранних стихах, на которые ссылается Д. Бак, Олеся Николаева не раз впадала именно что в отвлеченную многоречивость и морализм (скажем, в стихотворении «Моим детям» из книжки «На корабле зимы»), инстинктивно не желая останавливаться на «искренности первоначального жеста», но еще не находя того, к чему его применить, —

пока Ты не взял меня в руки, словно кимвал,
не ударил, словно в тимпан!

Она и прежде старалась хранить свое лирическое зерно в сокровенности иносказаний, и «культ простых домашних работ», мойка окон или стирка (стихотворение «Прачка» из числа ранних), то, на что ссылается Бак, — не более чем первые половинки параллелизмов, финальную, притчевую часть которых критик при цитировании предусмотрительно отсекает.

Все дело в том, что в поэтике, которой следует Николаева, конкретность «первоначального жеста» — это неравный себе знак близящегося чуда, его уникальной достоверности, не сводимой ни к каким условным философемам. Так, читая Евангелие, уверяешься в Фаворском чуде, когда свидетели сообщают не просто про белизну одежд Преобразившегося, а про такую, как ни один белильщик на земле не может выбелить; так, при чтении той же Книги, сразу веришь тому, что прозревающий слепорожденный с непривычки путает фигуры людей с задвигавшимися деревьями. Воображение нашего автора то и дело рождает такого рода словесные жесты, делающие невероятное представимым, то есть поэтически доказанным. В небольшой поэме «Равелло», где провинциальная Италия с ее детской верой, в отличие от опасной Испании из «Испанских писем», предстает светлым инобытием России, именно так повествуется о чудесах¹. Не более чем

¹ Интересно это сравнить с «Новейшей историей средневековья» Бориса Херсонского, где умиление оказывается в клинче со скепсисом.

молва, легенды, местные рассказы (улыбается на всякий случай автор), но как не поверишь им, если избавленный от слепоты мальчик смотрел, «веселя хрусталик, на все творенье, / словно бы притрагивался ко всему трепещущей роговицей, / собирая золотую пыльцу света / в колбочки нежнейшей сетчатки». Как не внять преданию о чудесном избавлении городка от осады, когда воочию видишь, как напуганные Божиим громом мавры «пали на чернейшие лица, слились курчавыми волосами с прошлогодним мохом».

Схватчивость «земного» зрения и сопутствующего чувствования у поэта всякий раз поражает:

Это кто у нас играет на рояле?
Это Соня восьмилетняя играет,
Соня с белыми бантами в смирных косах.
Соня с крепкими ногами в белых гольфах.

58

Смирные косы усердной «домашней» девочки, родной, как догадываешься, кровинки, — сразу берут за душу. Но в особом окуляре, в кадре, в высвеченном круге сценка смотрится как «вечности лужайка» посреди объятого египетскими казнями, ломающего себе хребет мира. И ввиду этих далеко идущих последствий (стихотворение — принципиально двучастное) даже белые гольфы в финальной проекции оказываются «вечно белыми». «Глуповата» ли такая поэзия? (Вот, обронил Александр Сергеевич неосторожное слово...) Наверное, умна. Но — «главным умом», как сказал бы Толстой. И чего бы стоили эти параллели и параболы, если бы их зернистая, чувственная основа не побуждала любить преходящее как обеспеченное вечностью, а вовсе не как подсобное средство для «отжатых» вердиктов (Бак).

Во-вторых, что касается «значительного количества простых житейских историй», которые, к своему утешению, находит у поэтессы промеж «вердиктов» критик, — так ли у они просты? Ответ очень важен именно в пределах нового сборника, потому что его заключает своего рода книжка в книжке — «Тридцатилистник», тридцать обыденных и/или невероятных *случаев*, захлеб рассказываемых не то словоохотливой соседкой на лавочке у подъезда, не то несколькими такими же — вперебой: «а вот», «а вот еще...» Жанр и формат очень современные (с оглядкой на конец искусства, как сказано по другому поводу Баком) и слегка напоминают картотеку Льва Рубинштейна (кстати, помянутого в прекрасном стихотворении сколькими-то стра-

ницами ранее), а по другим признакам — «Песни восточных славян» Л. Петрушевской, концептуалистские ужастики В. Тучкова. Тот же хаос современного мира, когда пересекаемы все границы географии и духа и фантастические зигзаги судеб дают пищу скорее для анекдота, чем для драмы. Однако за демонстративной простотой минималистского эксперимента располагается все душеведение Николаевой — ее «апология человека», исполненная и трезвости, и милосердия, и неисякающего изумления перед этим анекдотическим страстотерпцем, этим зряче-слепым существом. Что есть для человека выгода? — спрашивал подпольный провокатор в сочинении Достоевского. Сколько человеку земли надо? — поучал вопросом Толстой. В «Тридцатилетнике» — намек на ответы, с чаемой отгадкой за порогом жизни. Такие вот доски судьбы и вольной людской прихоти, хранимые в занебесье.

Наконец, в-третьих, из Бака же: «Уверенность и да же вера не дают гарантий — именно поэтому героиня Олеси Николаевой продолжает жить не в замкнутых рамках притчи, но в подлинном мире...» (разрядка моя. — *И.Р.*). Далее идут слова о ее «неправедном упорствовании в желании быть художником» — и вот главное: «Что делает Олеся Николаева на вершине своего дара? Размашисто и дерзко *отказывается* совершить <...> стандартный выбор между непоэтическим праведным смирением и поэтической греховной страстью...» Уж кто-кто, а Олеся Николаева знает, что смирение бывает прекрасным, гесп. поэтически не бесплодным (есть у нее слова и о «праведности бесплодной», но все мы понимаем, что это такое), — а грех, как ни суй голову в песок, в конечном счете оказывается уродливой насмешкой над поэтическим. И суть дела — не в «дерзком» отказе от акта выбора (какая уж была бы тут дерзость, одна вялость души), а в риске, которым сопровождается этот акт. Художник-христианин постоянно находится в зоне риска, во всяком случае, сознает себя в ней отчетливей, чем тот, кто чужд парадоксам веры. Касательно же гарантий — какое там «даже»! Именно и только вера не дает никаких гарантий, а все остальное в мире наперебой предлагает свои гарантии, улавливая легко- и суетных. Это путь по острию ножа, но что может быть привлекательней для такого авантюриста, каков по природе своей поэт? Труд О. Николаевой «Православие и творчество»¹, ее речь при вручении премии «Поэт» не оставляют ни малейшего сомнения в том, что между позицией верующего христианина и ролью

¹ См. в кн.: *Николаева Олеся. Православие и свобода. М., 2002.*

современного художника она не только не желает видеть коллизии, но «даже» и не мыслит творческой победы без обращенности к Подателю вдохновения.

И все-таки, неожиданно для себя, признаюсь, что Дмитрий Бак в чем-то и прав. Некое противоречие (без которого, должно быть, немислимо движение вперед) в новой книге выходит наружу. Оно действительно лежит в области поэтики — в ее соотнесении с потребностями усложнившейся души.

Олеся Николаева — блистательный ритор. Ее наивысшие достижения относятся к области *публичной* речи. Тот, кто умозаключит, что это изъян, а не своеобразное (и редкое) достоинство, обнаружит узость вкуса, узость экспертных критериев. Когда у нас Белинский стал употреблять слово «риторика» как антитезу истинной поэзии, это был не более чем момент тогдашней литературной борьбы. А вообще говоря, главнейший исторический массив мировой поэзии — риторичен: и древнейшие ближневосточные тексты, включая библейские, и латинские средневековые стихи, и Вийон, и Кальдерон, и отец наш Шекспир¹. Бегство от риторики начинается вместе с романтизмом, обратившимся к прихотям Психеи, но ввиду этого поворота отказаться от восхищения всем, в него не вписывающимся, — для ценителя поэзии большая оплошность.

Олеся Николаева, и прежде по сродству своего дарования искавшая вход в риторическую поэтику, нашла его, когда ей открылись библейские книги, псалмодия, богослужбная гимническая поэзия с ее антифонами, акафистами и прочим. С опорой на мощную рафинированную традицию ее дар сверкнул, пройдя через руки гранильщика. Оттуда — ее роскошные единоначатия («Семь начал», «Мемуаристка», «Варшава»), торжественное сияние ее красок («золото от Сиона, Ермона розовый цвет, Фаворская синева»): позлащенность, противопоставленная в новой книге «лунной серебрянке». Оттуда — умение устроить переключку легендарного прецедента и своей, интимно причастной к нему, смятенной души («Плач по Ионе-пророку» из нынешнего сборника звучит именно в такой, антифонной перебивке). Оттуда — нарочито гротескные, вызывающе «дурновкусные» фигуры восточного красноречия: «зяблики сердца, лисицы заботы и хорьки корысти» (как тут не вспомнить пародию Вл. Соловьева на символистов — на них, впрочем, не слишком похожую: «ослы терпе-

¹ Любопытствующих отсылаю к книге: С. С. Аверинцев. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996.

нья и слоны раздумья..»). Оттуда — упоение «шумом глоссолалии»: «карбункул...», «тарантул...», «фурункул...», «гомункул...», «оракул...». Оттуда же и космический гиперболизм, когда любые турбулентности в житейском море или в душевном омуте отзываются сотрясением вселенной: «...на опустевшем месте ветер дует, шалют кикиморы, рыдают на пирах...», «...закипает раздор, заваривается человеческий клей, мысль безумца пляшет в красных кривых чулках...», «...и все поросло былъем, и злые ветры подули, и серный пролился дождь, саранча разнесла проказу...» Она и сама готова каяться в том, что ее инструмент гудит «отжатой до отказа / золоченою торжественной педалью. / Потому что надо тоньше, надо строже...»

Но не только оттуда ее публичная речь — не от одних стародавних образцов. В живую поныне риторическую традицию укладывается и ее гражданственная «тютчевiana» (так решаюсь назвать сумму стихотворений «Национальная идея», «Европа», «Варшава», «Суровая зима», «Хор в облаках»). Я имею в виду не самоё поэтику политических стихов Тютчева или, что ближе, блоковских «Скифов», да и не совпадения национально-исторической «мифологии» (хотя такие приметны), а тип поэтического выступления, тип субъекта, обращаемого к городу и миру, — когда «оратор римский говорил» и сам поэт — этот оратор. Не могу не выделить две вещи высшего пилотажа.

В «Национальной идее» увязаны в колкую и пышную охалку былинно-сказочные клады русского фольклора, едкая скоморошина и библейские обетования¹. Свободная энергия акцентного стиха, закованного меж тем в строгие строфы, извергается каскадом про-

¹ Д. Бак уверен в желании поэтессы быть услышанной «не единомышленниками и почитателями, а людьми, мыслящими совершенно иначе». Оно хорошо бы, но беда в том, что «иначе мыслящие», как правило, не приобщены к ее источникам. Трудно понять строку «И творит Господь Себе детей из камней», если не знать, что, согласно священным текстам, Бог обещает сотворить себе «детей Авраамовых» из камней-язычников взамен жестоковыйных и отпавших кровных потомков Авраама, и крещеная Русь — в числе этих «камней». А «кость к кости и сустав к суставу» — почти дословно воспроизведенное пророчество Иезекииля о восстании из мертвых дома Израилева, перенесенное здесь от имени Всевышнего на народ русский — на «Мой народ» (отрывок из Иезекииля знаком каждому члену Церкви, даже и не открывающему Библии, ибо он торжественно читается в храме в конце Страстной недели). В XIX веке такие пояснения не потребовались бы даже «мыслящим иначе» вольнодумцам и матерьялистам, ибо это входило в культурный багаж образованного сословия. Теперь же, боюсь, другое время.

рочеств, более похожих на заклинания. Не только о грядущем воскресении Руси, но об особом ее избрании — к сраму заокеанского пузыря-гомункула.

В «Варшаве» ямбы с эпиграфом из пушкинских «Клеветников» и с сегодняшней коррективой к российской ситуации, очерченной в «Скифах» (уже не открываем объятья миру, ломая его хребет, а «чашу пред Голгофой пьем»), — гневные эти ямбы обнаруживают ту пластику обращения с регулярным стихом, которая внушается только подлинным вдохновением. В основе ритмики — пяти- и шести-стопники, но какова вольность их усечений и наращений, послушно следующих за яростно-взвихренной интонацией!.. Сама-то я основательно изверилась в этом мессианском запросе и больше скорблю о многовековой церковной схизме, чем озабочена обличением латинян и счетами с нынешними ляхами. Но накал поэтической страсти, манифестация ораторского воодушевления обезоруживают и меня — правдой-обидой, с такой «искренностью жеста» брошенной в лицо женственно-вероломной Польше, что, кажется, Речь Посполитая тотчас вскочит и вживе откроет уста для ответной филиппики. *Надо решиться* — написать такое.

62

Весь едва ли не преобладающий в книге пласт поэтического высказывания с очевидной внешней адресацией я несколько условно отношу к «буквенной» области, ибо в него вживлены риторические фигуры, имеющие прочную письменную традицию.

В новом сборнике есть и другие образцы речи, произносимой в чем-то непременно присутствии, то есть не *уединенно*. Это речь не ораторская, но все равно ситуативно диалогическая, вовне направленная. «Знаешь ли ты...» — обращается автор к некоему слушателю; «Знаешь, мне жаль поэтов...» — продолжает начатый с кем-то разговор или спор. Энергично отвечает на вопрос: «Вы верите в литературу?» — дескать, никогда не поклонится этому идолищу. Недоверчиво перебирает аргументы фрейдиста, воспроизводя его предшествующую реплику: «Или, Коля, ты хочешь сказать...» «Помнишь ли городок Равелло...» — тормозит прежнего спутника и укоряет его: «...ты слушаешь о нем с таким удивленьем, словно прожил жизнь, а даже и не заметил». Получается, что книга населена собеседниками, диспутантами, внимающими друзьями и подругами; для ее героини вроде бы исключено прежде сопутствовавшее ей одиночество, о котором она с тонкой грустью писала в давнем стихотворении по мотивам Мюссе. Она от него избавилась, став в своем служении «мирской женой», по оброненному Цветаевой слову (кстати, опыты в цвета-

евском интонационном ключе — «Город», в первую очередь, — не слишком удачны).

Но оказывается, что это не так. В новой книге не только нашлось место для внутренней, интимной поэтической речи, но она ощущается автором как конфликтующая с речью «внешней»: «В мышце — победный гимн, в лимфе — прощальный плач...» В круг тем Николаевой вступает небезопасное «ночное» подсознание, не поддающееся прояснению. В бессонницу ее истязают «эфиопы», насельники темного дна души (то же, что и «мурины» из поверий о мытарствах), и она надеется прогнать их утренней молитвой. В «жаркой бурной крови» звучит многоголосый оркестр «наследственности» (одноименное стихотворение), а партитуру «несмысленный потомок» бессилён разобрать.

В малой поэме «Луна» (которая, по-моему, зря названа «мистерией») ночное светило видится обманчивым олицетворением поэтического искусства «С такою таинственной / Мерцающей дальностью, — / Чтоб это единственной / Мнилось реальностью... Анапестом, дактилем / Мы — пойманы, связаны... чтоб Ангела Истины / Мы не заметили». Здесь, собственно, ночная сторона души с ее тайными корчами и область поэзии впервые отождествлены и поставлены в отношение источника и результата, вопреки уверенности, что поэтическое вдохновение всегда нисходит из пределов света — от «Подателя энергий, Дарителя слов, Хранителя имен». Мало того, самой Луне с ее художествами предоставлено слово для ответа на укору: неужто безлунная непроницаемость бытия или мелочность многозаботливого дня лучше, утешительней, чем «синие, синие глаза полнолуния»? Таковы теза и антитеза, исход же этой диалектики мне не до конца понятен, и вообще, по стихам Олеси Николаевой подозрительно часто стал бродить молодой месяц с «ножиком из кармана» наготове.

Лунатизм, загадки снов, «дурных» и просто странных, загадочность самой жизни, так разнящейся с лица и с изнанки: «с нежнейшим профилем — ан с грубыми руками», «с копной роскошно, но с плешью на затылке»... Тут и вырывается признание: «Я все не разберусь...» — в том, чему не удастся «дать имя», «занести в помянник свой». Это другие речи — с романтической скорбью о враждебном поэзии веке:

Наступило время бычье, время скимна и хорька,
и в презрении обличье иволги и тростника.

Да вцепились в землю крепко на погосте у креста
плющ, паслен, лопух, сурепка — городская беднота, —

и о себе, теснимой этим веком: «Подноготная моя состоит из слез».

Другие это речи не только ввиду сдвигов смысла, но — по-другому звучащие, выдохнутые обращенным внутрь, никого не силящимся убедить (в чем — интенция ратора), *певчим* голосом.

Противоречие между ролью поэта — писчей трости в руке Божьей, ролью, так победительно удавшейся Олесе, что перед ней капитулировали даже многие «иначе мыслящие», — и позицией творца новых и новейших времен, когда он становится недоуменным и ни в чем не уверенным выразителем народившейся в постриторическую эпоху «души», — это противоречие только намечено в разнообразнейшем ассортименте книжки, только проклюнулось ростком. Но оно продуктивно, ибо рискованно.

А о том, что оно застало поэта в апогее его зрелости, свидетельствует порыв сочинить собственную версию «Памятника», — к чему в оное время зрелости склоняется каждый значительный стихотворец. И симптоматично, что у Олеси Николаевой это не словесный гранит, а легкозвучная трель.

64

Говорю о маленьком чуде, так и названном — «Голос». Обращаю внимание на прелестную ритмику: напев хорей с (гипер)дактилическим окончанием на третьем холостом стихе каждого катрена, что создает впечатление импровизационной непринужденности, застенчивой проговорки о мечте. Мечта же та, что и во всей известной нам цепочке «Памятников», — поэтическое бессмертие, лишь косвенно и проблематично соприкасающееся здесь (как и у Пушкина) с бессмертием христианского обетования. Но верней будет перечесть стихотворение, нежели вникать в рябь моих рассуждений:

Ах, никто, никто не скажет,
как бы в смерти уцелеть,
чтобы голосом таинственным
в мертвой тишине запеть.

Чтобы голосом нездешним
здешний сумрак раздвигать
и блаженные растения
птичьей тяжестью качать.

И тогда на этот голос
странник, выбирая путь,
трепеща, начнет оглядываться,
шею длинную тянуть.

Станет старый неудачник
эту радость толковать,
монастырские насельники —
«Аллилуйя!» подпевать.

Отзовется полуночник,
погибая над строкой,
и младенец тронет розовой,
зрячей розовой рукой.

P. S. Дмитрием Бакон сказаны под конец вышепомянутой статьи отважные слова: «Николаева делает свое искусство в присутствии конца искусства...» Сейчас много говорят о небывалом расцвете поэзии, едва ли не превосходящем Серебряный век. Но, думаю, Бак прав: нынешний золоченый век подает сигналы столько же о расцвете, сколько о конце (признаком оглядки на который как раз является невиданный прежде арсенал средств). Есть большие поэты, но нет места для поэзии, нет избирательного резонанса среди «белого шума», в публичном климате не заметна радость от приятия редких по качеству и уровню художественных впечатлений. И, может быть, сегодня было бы спасительно отбирать эти редкости для Ноева ковчега, способного не потонуть в волнах «конца». Перенаселенным он не окажется. ...О, какую перекличку можно устроить хоть бы и между тремя из этих немногих. Между Олесей Николаевой, Борисом Херсонским и Марией Галиной (в удивительном стихотворении нечаянно принявшей ангела за летающую тарелку). Эти трое, кажется мне, задевают за одни и те же струны, но те издают совсем разные звуки. И так, даже на малом островке неподдельного, возникает поэтическая стереоскопия...

ЦЕПЬ ИНИЦИАЦИЙ

(Владимир Губайловский, «Судьба человека»)

Начнем с того же, с чего начал автор. «Судьба человека состоит: / из пройденного пути, / последнего шага / и трюичного выбора: / остаться на месте, / сползая в зыбучий песок, / сделать еще один шаг, / труднейший, чем предыдущий, / или прервать путь».

Этот коротенький верлибр — девиз всей книги — потом получит в ней подтверждение: все три опции будут представлены, а герой остановится на пороге неведомого нам (и ему?) «труднейшего шага», спародировав шаг этот смешной позой не стоящего в подпитии на ногах Сергея Львовича (стихотворение «Толстой и сын» фактически заключает весь корпус стихов, перед поэмой «Живое сердце»). «Состояние неравновесности, выход из которого непредсказуем» — воспользуемся наблюдением Александра Иличевского (оставив в стороне экстатический тон его мини-предисловия, простительный, впрочем, как трогательное выражение дружбы).

66

Да, тут все три варианта выбора, как на фольклорной развилке. И сползание в зыбучий песок («сползшего» в «Живом сердце» персонажа автор наделяет и местоимением первого лица, и своей долгодетней профессией программиста, и своим даром стихописания, — негативный двойник, кончивший худо, доверясь инерции с ее мелкотравчатыми соблазнами). И прерывание пути: тени наложивших на себя руки — интимно близкие спутники, о ком — не одобрение и не осуждение, а сопричастный опыт заглядывания в пропасть, вниз, через «балконную дверь», — «Дорогие нам самоубийцы / рядом оглушительно молчат... Второпях отброшенные жизни — страшное сокровище мое» (такое же сокровище — близкая по духу тех лет и настроений Сильвия Плат, «самоубийца со стажем»). И, наконец, то, из чего собственно и состоит композиция книги стихов: поворотные (всякий раз — «последние») шаги, определяющие судьбу силою все новых посвящений в загадку жизни:

Судьба есть цепь инициаций...

Слово «судьба» у Владимира Губайловского — меченое, коренное: от созерцательного «Судьба есть транспортная сеть... здесь очень трудно усмотреть, / где пролегла твоя кривая» — до отчаянного «Судьба, как телега, увязла / в чавкающей колее / по самую

ступицу» и иронического «Благоустройство судьбы есть дело рук». *Судьба* как главная проблема протекания жизни.

Книга и названа «Судьба человека» — притязательно отсылая не к утвердившемуся в умах широкой публики заглавию шолоховского рассказа, а к философии *condition humaine* — «удел человеческий», «условия человеческого существования». Кто этот человек? Разумеется, сам автор стихов вместе с краешком специфических обстоятельств своей жизни. Но не только. Это — любой, жизнью испытываемый, проходящий через ее неизбежные пороги — взросления, любви, отчаяния, рутины, утрат, веры или неверия. Через узловые станции на трассе судьбы, влекущие к размышлению. Недаром первый раздел поименован «Занятия философией» (и только второму усвоено общее с книгой название); философия, даже экзистенциальная, оспаривающая гегелевский тоталитет, все равно думает о предельно общих вещах. Итак, у нас в руках отчет о судьбе, но в модусе не лирической исповеди, а — раздумья над исповедью так и не состоявшейся, но как бы подступившей к горлу. Прикровенная откровенность.

Это вторая, через пятнадцать лет после первой, книга стихов Губайловского — поэта, из-за запоздания очередной книжной акции известного более в качестве эссеиста и журнального аналитика многих ярких явлений на поле текущей поэзии. Впрочем, нет худа без добра. *Судьба человека* должна была найти свое русло и наполнить его, прежде чем публично заявить о себе стихом. Я, было, подумала: пропущенная книга! наконец-то! Поразмыслив, пришла к заключению: появившаяся во внутренне уготованный срок.

...Несколько неизбежных слов о «поколении». Губайловский, дебютировавший в середине восьмидесятых, принадлежит к тому литературному (и собственно поэтическому) поколению, о котором Наталья Иванова недавно заметила, что оно, попав в «ничейное» пространство между нисходящим и восходящим потоками словесности, как бы выпало из процесса. Наверное, так и есть; но сам представитель «выпавших» находит тут и хорошую сторону: «Во второй половине восьмидесятых годов притяжение идеологического вакуума <...> вдруг быстро ослабело и исчезло <...> предоставив поэтическое пространство самому себе» (из его статьи «Неизбежность поэзии»).

Один из признаков такого расчищенного поэтического пространства — это, в книге о судьбе человека, свобода от Истории. Вернее, История — то, что вершится тысячелетиями, а потому «исторического фона характерные черты» в ближайший расчет не идут: антич-

ность на носу, что там говорить о вчерашнем. Историку предлагается постоять «в тени стиха», который свидетельствует не о деяниях, а о судьбах — скажем, о том, какво задыхаться в подводном «Курске», а не о корнях катастрофы. Еще одно актуализирующее нынешний исторический день стихотворение — «Смерть вождя», о гибели не названного Дудаева, — прочитывается в единовременной паре с «Паденьем Трои»: равно кровавый ужас, во втором, древнем случае подчеркнутый сегодняшней солдатской руганью, — и стоический исход: «Я встречу смерть» (обе вещи я отнесла бы к числу сильнейших в этой сильной книге).

68

А в «Живом сердце» новейшая история отечества выступает в принципиально надисторическом преломлении, в облике дистопии¹. Фантастический сюжет поэмы, обозначенной как «трагедия», дает лаконичную схему гибели конформиста (психологический *конспект* этого самопогубления возможен именно благодаря сократительной и собирательной природе стиховой речи — в прозе он по праву потянул бы на роман). Несмотря на сатирическую узнаваемость каких-то памятных деталей, сюжет этот парит поверх помеченного им времени: трагедия не в том, что по-своему гнусны социальные нравы нынешних и Востока, и Запада (на сей счет у автора нет иллюзий), а в том, что *живое сердце* не выдерживает попытки к ним приспособиться: пытаясь выжить, умирает. Зло изживает себя «на имманентных путях», как говаривал Бердяев. Это алгоритм на все времена.

Свободе от Истории параллельна свобода в выборе поэтического инструментария. На ничейном поле ничто не понуждает принадлежать к школе или направлению, можно обращаться к любым наработанным прежде способам поэтического высказывания (включая, конечно, и скрытые цитаты). Не все воспользовались этой свободой рук (теперь уже миновавшей — «молодая» поэзия разбредается по отсекам), но Губайловский — воспользовался. Регулярный стих, верлибр, свободная акцентуация строки, даже раёшник, с неожиданным успехом приставший к травестированной античной теме, — и при этом неподвластность чужим интонациям из того огромного хранилища стихов, какое несомненно сберегается в памяти. Разве что отдаленно

¹ Можно сказать, что дистопия, в отличие от утопии и от ее оппонентки с приставкой «анти», повествует не о том, что в идеале должно быть, и не о том, чему быть не должно, а о несбыточно-гротескном тренде уже имеющегося в наличии. В случае «Живого сердца» — это кризисный надлом горбачевского правления, а посылка поэмы ближе всего к сатирическому «Скромному предложению» Джонатана Свифта.

вспомнятся «Волны» Пастернака при чтении лирико-философского «Автостопа» и такого вот четверостишия в нем (точней, половинки восьмистишия):

И столько света в чистом тоне,
что чаша нам не так горька,
когда на голубом плафоне
стоят, как лики, облака.

Но Пастернак просто-напросто растворен в крови всех последующих поколений, и разведение это, как и в нашем случае, уже снизилось до гомеопатических доз¹.

Неброская, не озабоченная самобытностью независимость от «чужого» — она от крайней драматической сосредоточенности на «судьбе» как загадке для мысли. «Мономания» ведь всегда рождает не шарящие по сторонам средства коммуникации. В стихах Губайловского много ландшафта и быта, переживаемых автономно и не призрачно, вкупе с сугубо индивидуальными ситуациями, — и все же лирическую природу этой поэзии можно определить, скажем, так: «мыслительный процесс, втягивающий в себя окрестность», «обытовленная метафизика».

Иногда эмпирика как будто берет верх — в жалобах, сквозь зубы, на житейскую тягость. Тут у меня всплыла цитата со стороны. «Но как представишь, что до света не вскакивал всю свою жизнь по гудку и будильнику <...> тебе не отдавливали ежедневно ног в общественном транспорте, не отрывали пуговицы в часы пик в толкучках метро, не отсохла твоя рука от сумок после работы <...> как вспомнишь все это, само собой окажется, о ты счастливчик, тебе еще повезло...» — так пишет о себе поэт с куда как нелегкой судьбой, Олег Чухонцев (да и мне выпало принадлежать почти к таким же счастливчикам). Герою «Судьбы человека» досталось «по жизни» в точности то, чего избежал, по собственному признанию, другой поэт: «Утро, будильник, первый глоток тяжелого воздуха...» и пр. Стихи об этом — некий балласт, видимо, необходимый в общей композиции книги, — ибо они тоже *ставят вопрос*: почему так живу, так живем... (чисто внутреннее, без социальных отсылок, недоумение).

¹ Один раз отчетливо прозвучал Вознесенский: «Земля летит на парашюте / под гулким куполом небес» — «Земля болтается в авоське / меридианов и широт», — и своим вмешательством подпортил (для моего уха) хорошее стихотворение «Равноденствие».

Вот четыре катрена, замыкающие как раз «Занятия философией»:

«Звезда наливается светом, / как августовская лоза. / Я убеждаюсь в этом, / к небу подняв глаза. // Отяжелели грозди после июльских гроз. / Налитые светом звезды / я вижу сквозь линзу слез. // Сад постепенно вянет, / слива уже сошла. / Сын подойдет и встанет / возле кухонного стола. // Это — вершина лета / и его пережат. / Тяжелые капли света, / как слезы, капают в сад».

Мгновенье сезонной жизни мироздания? тютчевское растворение в нем? Но главное слово здесь — «слезы»; преломляющая «линза слез». Пережат лета как пережат судьбы: что-то завершается, что-то непременно прервется; инициации всегда болезненны, а душа не разучилась плакать.

Иличевский ставит в заслугу автору «драматическую непрерывность развития темы». Я бы отметила — с тем же знаком плюс — драматическую *прерывность* («цепь» непрерывно-прерывна). Композиция о двадцати одной строфе — «Автостоп» — заведомый контрапункт «Живому сердцу»: героем движет не инерция существования, а поиски его смысла; маршрут на попутках — свободное оседлание обстоятельств, а привал — симпозион, где за строкой в унисон заговорили: протагонисты Платонова «Пира», Андрей Платонов, Есенин, Заболоцкий. Но вполне реальный автостоп (кто им не ездил по Руси?) автор каламбурно переводит как «самоостановку». «Самоостановки» нужны ему как воздух, чтобы мыслью задержаться на переходах от одного звена судьбы к другому.

По моему ощущению, самый главный здесь «автостоп» — тот, что делит «цепь инициаций» ровно пополам. Первая строка безымянного стихотворения похожа на начало квартального отчета: «Подробный анализ мыслей и поступков героя...» В этой замечательной медитации (не привожу ее здесь из-за протяженности) есть все, чем красна лирика: ищущая мысль, внеразумная суггестия, музыкальный исход. Читатель, надеюсь, проследит, как, вторя смыслу высказывания, деловитый верлибр невзначай выпускает в себя рифму, превращаясь в подобие раёшника, потом, под предельным напряжением, вскипает акцентным стихом и, наконец, пройдя через смысловой выпрямитель, укрощается до строфического амфибрахия с закругленной кодой.

Но о чем это? О том, что есть Красота — единственная искомая ценность для предпринявшего это «расследование». Не прокрустово ложе гармонии, уверяет герой, но страшный разрыв бытия, пульсирующая сердцевина жизни, внеморальная и безобразная (смягчим:

безобразная), — пот, кровь и слезы; ожог. После такого протуберанца («ненужного в семье») меньше всего ожидаешь внезапных слов о «таланте терпенья» и «таланте труда» — проводниках Красоты, наполняющих душу живой влагой и ведущих к «дому над Окой», где сердце успокоится. Логика разорвана, переход чудесно необъясним, но ему веришь, как веришь смене «безумной музыки» — «внезапным пеньем»: после и вследствие акта смирения («перетерпи...»).

Это самое победительное стихотворение в книге-судьбе. Вслед за ним, словно с вершины, куда взнесли «терпение» и «труд», начинается спуск в адювы области — нисходящая цепочка новых посвящений. «Я уже не справляюсь с самим собой...»; «медлительную волю мою / ломают, как поленом крестец» (неопределенно-личное «ломают» выдает смятение; ведь виноватых, по условию и духу всей книги, быть не должно). Метаморфозы героя: человек, заживо ворочающийся в гробу (как больная мысль под крышкой черепа), «щука на белом песке» («Ударом весла по лбу / венчает мою судьбу / хмурый рыбарь. / На солнечном, нестерпимо / сияющем берегу»), даже «бельевая вошь» («...путешествуя по простыням и покровам, / видит суровые горные ледники / и, пригорюнившись на краю обрыва, / смотрит на заходящее солнце из-под руки / и вспоминает щель, где была счастливой»).

«За окном пространство-время черно, как волна на Стиксе». «Адская» горсть стихов, однако, не депрессивна. В ней работает отбойный молоток живого отчаяния, пытающийся пробить стену рутины. Это другой труд — не тот, что в пословичной паре с терпением, но тоже труд души и воли...

Так что же осталось неразрешимым? Определительные для судьбы человека силы — кто и что они? «Эксперимент поэта над самим собой» (слова из той же статьи «Неизбежность поэзии») не внес ясности. Владимир Губайловский — серьезный, хоть и не профессиональный, знаток античности, «любимый ученик своих учителей» в этом круге знаний. Он не игнорирует ответы, которые давала античная мысль: «Круговорот не есть тупик. Скорей симметрия пространства» и «движимое постоянство». В «предопределенном мире», где действует рок и где трагическая вина — «лишь колебанье / струны или упругой ткани, / той, чьи края закреплены», силы космоустройства, осаживающие выскочку-героя, восстанавливают лад, и колебания затухают. «Но пережив ожог свободы» (свободы, внесенной в миропонимание человечества не помянутым тут христианством), уже невозможно стоически ввериться фатуму. «Другой, криволинейный,

странный мир, / в котором время движется по кругу, / в котором нет, да и не может быть / ни эволюции, ни революций», — не более чем соблазнительный мираж болезни, ее «прелесть». «Я фаталист, в известном смысле. / Я знаю, что моя судьба / есть плод глубокой внешней мысли, / но мне далёко до раба».

Как сочетается непорабощенность личной воли с «глубокой внешней мыслью», в чем их равнодействующая, которая и зовется судьбой? «Неизбежность веры» («Удержаться-то нечем — / только слезы и пот, / не прожить человеческим, / может, Божье проймет?») тождественна ее отсутствию: принуждение неизбежностью веру убивает. Чудо — как разрыв в принудительном порядке вещей? Его «слишком легко объяснить — / случайностью, совпадением, ошибкой... Мир смыкается топью, / ровняет разрывы ряской». И останавливает героя книги на пороге *этой* инициации.

Не всякая книга стихов выдерживает многократное обдумывание читателем, возвращение то к одному, то к другому эпизоду единой поэтической мысли — для выяснения собственных опор, для обременения вопросами уже самого себя. Эта книга — выдерживает. Жаль, что ее — тиражом в 300 штук — прочтут немногие. Впрочем, остается надежда на Сеть.

«НИКАКОЕ ЛЕКАРСТВО НЕ ОТМЕНЯЕТ БОЛЕЗНИ»

(явление Бориса Херсонского)

Благодаря Борису Херсонскому я впервые толком поняла, что такое концептуализм; точнее, впервые уверилась, что к этому понятию следует относиться серьезно. Более того, стала догадываться, что за относительно модным словом стоит не одно лишь сегодняшнее (или вчерашнее) содержание: что, скажем, барокко — в отзвуках коего у Херсонского нет недостатка — барокко, с его страстью к эмблематике, то есть ко вторичному использованию непосредственных прежде смыслов, — это своего рода концептуализм отдаленных от нас времен.

До этого я числила концептуализм по ведомству ироники последних десятилетий прошедшего века (соцарт и вокруг), в составе сколько-нибудь длительной истории поэзии, по мне, явления все же маргинального, несмотря на несколько привлекательных имен. Похоже, так склонен думать и сам Херсонский (из его интервью в № 4 «Воздуха» за 2006 год я с приятным удивлением узнала, что понятие, сразу прошедшее над его книжками мне на ум, было и предметом его размышлений). «Мне всегда были интересны концептуалисты... — говорит он. — Но не все же должны быть родственниками! <...> ёрничанье, столь характерное для Пригова, очень близко той части меня, которая участвовала в одесских КВН-ах и капустниках во времена моей юности. ...Многие считали в девяностые годы, что место любви в поэзии должна занять ирония. Она действительно на какое-то время заняла чужое место. Посидела на нем и ушла в свои пределы».

Но в его-то «концептуализме» явно участвует другая, и притом главная, «часть» его поэтических сил, не та, что тратилась на капустники.

Потому что все лучшее, что он написал о своих вере и неверии, о трагедии и трагифарсе человеческой истории, о корнях семейных и национальных, — ни в коем случае не является непосредственным поэтическим высказыванием (это «в ранних стихах я реагировал на какие-то непосредственные чувства»); между говорящим и тем, что выговорено, как правило посредствует нечто, что уместно называть — в широком смысле — артефактом: фотография из «семейного архива», телефонный номер в записной книжке, извод иконы в «иконной лавке», «лоты», выставленные на «аукцион иудаики», не-

притязательные наследственные реликвии — скажем, «чернильный прибор», переживший, конечно, всех своих владельцев (сюда же примыкают и опыты ролевой лирики, от имени сына Поднебесной, в китайском цикле «Запретный город», и многочисленные сновидения: сон как загадочная картинка). Потом, развертываясь, мысль и сюжет выходят из оклада, из рамы, отрываются от схваченного на фото мига, покидают буквицу старинной миниатюры — образуют как бы независимую мизансцену — но только *как бы*; разными способами нам не дадут забыть, что сообщаемое — условно, гипотетично, что оно навеяно, а не вызвано; и даже сам «артефакт» может быть ассоциативно примышленным, а не реальным источником впечатления (как «репродукция из польского журнала 30-х годов XX века», хронологически не соотносимая с картиной римского Рождества времени Иоанна Павла II, но намекающая и на польские корни понтифика, и на советские годы, когда мы, за нехваткой икон, наклеивали на дощечки такие вот вырезки).

Короче, то, во что так необходимо упереться мысленному взору поэта, — вовсе не знаменитое «печенье мадлен», не мнемоническая наживка, тянущая за собой «потерянное время». Это фильтрующая мембрана, заслон от прямоты и категоричности во всем, что касается сущего, той прямоты, которая поневоле была бы свойственна чисто лирическому изъяснению. Поэт думает — в конечном счете — только о сущем, о главном, о последнем, об альфе и омеге бытия. Но он не хочет — и благодаря точнейшему искусству умеет этого избежать, — чтобы его мысли сопутствовал до беззащитности оголяющий ее коэффициент: «так я чувствую», «так думаю», «так верю»... О *сдержанности* Херсонского писали все, говорил и он сам. Так вот, здесь прием не только эмоциональной сдержанности, но, так сказать, эпистемологической осторожности: «будь осторожен в словах — с ними могут согласиться» (из его перевода «Книги Пути» Лао Цзы). По признанию поэта, в высшей степени самоотчетного (но не рационалистичного!), он стремится создать «мифологическое пространство», то есть такое, где располагаются не реалии, а их концепты, не сами черты времен и эпох, а их «представленческие» осадки (иногда кажется, что Херсонский нацелен на то же, чем занимались наш великий медиевист Арон Гуревич или «Школа Анналов»). И какие микроскопически тонкие средства здесь могут быть применены! «Даже во сне он помнит — клеймо православной иконы / “Архистратиг и Архангел Михаил не пускает дьявола / ко гробу Моисея”». «Не пускает» это — сразу отсылает к наивному сознанию творцов иконы,

хотя и не изымает кадр сновидения, во всей его значительности, из сознания сновидца. Здесь нет иронии, но есть «заслон».

Прежде чем перейти к той самой «сути», которую ищешь и находишь в созданиях большого поэта (больших поэтов на один человеческий век приходится так немного, и вот, Херсонский — большой поэт), слегка пересекусь с теми, кто писал о нем до меня. Его чтут как поэта эпического; после «Семейного архива», в 2006 году выведенного из одесского малотиражного укрома инициативой «Нового литературного обозрения», — как создателя национального эпоса погубленного в XX веке южнорусского еврейства. Особенно на «стихи эпоса», противопоставляемой лирическому «субъективизму» (нам явлен «ни в коем случае не сам поэт в иных обстоятельствах», как, скажем, всегда и везде Бродский), настаивает Л. Костюков. Мне кажутся эти настойчивые противопоставления немного школьническими, что ли. В аннотации к «Глаголам прошедшего времени» (книга не менее значительная, чем «Семейный архив», но изданная в том же году в Одессе числом 200 экземпляров!) говорится: «Автора по-прежнему занимают судьбы людей, и многие стихи сборника можно отнести к “биографической лирике”». Думаю, аннотацию сочинял или по крайней мере «авторизовал» сам поэт; его узнаваемая интонация так и слышится в выделенной мною ниже фразе: «Большинство стихотворений обращено в прошлое — иногда условное, иногда реальное (*если вообще прошлое может быть реальным*)». Так вот, это странное определение — «биографическая лирика», — прилагаемое к «судьбам людей», а не поэта-лирика, стоит взять на заметку. А заодно продолжить: «историческая лирика», «мифологическая лирика», «фольклорная лирика»... Или, говоря словами А. Штыпеля, автора предисловия к «Семейному архиву»: «тексты с характерным лирическим тембром» — но вникающие в сознание Другого и других, в колорит времен, в верования и иллюзии целых поколений. В эпоху «авторского» кинематографа нам, выдавшим гениальный «Амаркорд» Феллини и «Зеркало» Андрея Тарковского, уже не стоит искать где бы то ни было дистиллированного эпического вещества.

У Херсонского свой кинематограф; самая «эпическая» его книга — «Семейный архив» — построена по принципу субъективного монтажа, где годы намеренно тасуются, как карты в колоде (сравнение автора), а житейские истории, доверенные скупому на эмоции верлибру, прослоены рифмованной патетикой горчайших молитвословий и славословий осиротелым святыням. «Нарисуй человечка. Он будет рад» — принцип квази-эпики Херсонского («Нарисуй чело-

вечка» — его книга стихов 2005 года: тоже Одесса и тоже мизерный тираж). Персонажи его в «Семейном архиве» и в «Письмах к Марине» (это уже не еврейская, а позднесоветская Атлантида, канувшая в пучину не трагически, а фарсово) — живые вплоть до содрогания читательского сердца и вместе с тем нарисованные на наших глазах несколькими прерывистыми линиями, между которыми пустоты неполного воплощения, — и мы почти видим руку, проводящую по прихоти лирического внушения штрих за штрихом. Лирика? Эпос? Я бы ответила формулой другого поэта: «После лирики. После эпоса». «После» — и в литературно-«технологическом», и в глубинном смысле. Пост-история. Последнее время...

76

Борис Херсонский — поэт многообразных возможностей. По удачному выражению помянутого Л. Костюкова, «поэт варьирует строй стиха с той же легкостью, с какой опытный график меняет карандаш». Входя в состав значительной поэзии века, он со многими вступает в переключку, многое умеет из того, что умеют они, но ни от кого напрямую не зависит. Даже Бродского, от кого периодически заражается угрюмой тягучестью интонации и непременными анжамбеманами, он сознательно преодолевает — вовремя переходя на кратчайшую обструганную фразу (подлежащее, сказуемое, дополнение) и на звонкие балладные ритмы. Среди талантливых современников я, зная далеко не всех, могу отметить некое родство с Марией Галиной (им самим признаваемое) и с Олесей Николаевой (им нигде не названной, но тут богатая почва для сравнений). Однако можно взять другой временной масштаб и вспомнить жесткость «Европейской ночи» Ходасевича, сопоставив ее у Херсонского с «застойной» советской ночью-зимой, со «смерзшейся тоской» этой *жизни в черте постылости*.

Кстати, вот один из каламбуров, коих у Херсонского немало, — они входят в палитру постакмеистской поэтики преимущественно своей иронической краской (Тимур Кибиров и другие), и наш автор это учитывает и подхватывает. Но его каламбуры — *не* ироничны. Когда он — еще в стихах прошлого века — пишет:

Небо безоблачно — Богу виднее:
дворик, старухи, цветные платки, —

он, поигрывая идиомой, снимает налет елейности с последующей картины церковной мистерии, но не компрометирует ее. Собственно, и названия его циклов нередко каламбурны. «Глаголы прошедшего времени» — грамматика, обернувшаяся памятью. «Новейшая исто-

рия средневековья» — сразу и «Средневековье», и «новейшая», то есть наша, история, одно через фильтр другого, тот же концепт. Я бы даже сказала, что его тяга к каламбуру — часто трагична: омонимия звучания, двойственность значения — свидетельства неустойчивости бытия, усмешка не поэта, но жизни. А то и смерти, посмертия: «расстройство вечного сна». Иначе говоря, каламбуры Херсонского онтологичны, как и все у него, как и сама графика его стихов. Его верлибры просквожены пробелами: небольшие, иногда лишь по две по три, скопления строк (в прозе такие группы называют колонами) отделены друг от друга графически, знаменуя провалы существования. «Смена кадра» — нередко комментирует автор, а что *за* кадром, знать не дано. Бытие дискретно, судорожно, лишено эпической плавности.

Да, способы письма Херсонского многообразны и притом всегда обращены к нутру создаваемого им мира. А в то же время он на редкость *однообразный* поэт. Исключительный случай, когда это не изъян, а достоинство: сертификат предельной серьезности и сосредоточенности. Он погружен в историю болезни человечества. А это всеобщая, всегдашняя, однообразная история.

...Впервые, еще в детстве, я столкнулась со словом *казуистика*, когда увидела, как мой отец, врач, записывает какие-то примеры из историй болезни. Словарь свидетельствует: **казуистика** — «рассмотрение отдельных случаев в их связи с общими принципами [права, морали, медицины]. В теологии — учение о степени греха применительно к различным обстоятельствам». Слово можно применить к поэтической работе Херсонского (и его статус медика тут, конечно, важен), пренебрегая другим, ставшим обиходным, значением. Он именно что рассматривает отдельные случаи (казусы) в связи с общими принципами мироустройства. Холокост — тоже такой «отдельный случай», в его мире наиболее болезненный (а внутри бедствия — свои «отдельные случаи»); но и другие казусы не обойдены вниманием. Как и «теология» — проклятые вопросы теодицеи.

Человеческое бытие любых времен — если воспользоваться выражением Льва Шестова, «зацикленного» на том же, — взвешивается Херсонским «на весах Иова». На одной их чашке — твердая, кажется уверенность, что на земные дела взирает Всевидящее око — в треугольнике (часто поминаемый поэтом древний символ Всевышнего, перешедший в иконографию) или без оно. На другой — «вещественные доказательства» (название цикла стихов, напечатанных недавно в «Арионе»), предъявляемые этому Оку в опровержение его

всеблагости. И наличные «вещественные доказательства» вот-вот перевесят «обличение вещей невидимых» (как определяет апостол Павел веру). Но и вера не уходит, не растворяется в агностицизме, все же не диагностируется как «иллюзия позднего возраста». Возникает сложный экзистенциальный феномен — вера без надежды (не скажу, что совсем уж мне не понятный психологически). Традиционные слова молитвы, кажется, еще немного, и, выдохнутые, поднимут вверх, но тут же понижают в самоотрицании:

Услыши, мя, Боже, спасителю мой,
упование всех концов земли
и сущих в море далече.

Земли, оказавшейся могилой или тюрьмой,
земли, которую воины унесли,
подставив бронированные плечи.

.....

Увенчанные крестами купола огромных медуз.
Как Россия — Сибирью, мир прирастает адом.

78

(Церковные купола у Херсонского — то как репа, то как редиска хвостиком вверх, то горят, как на воре шапка; он с ними не церемонится, но нет ощущения, что поворачивается к ним спиной.) А финал этой «медитации», где, наряду с адскими приметами существования, высвечены монументальные библейские образы — огромный Левиафан из Книги Иова, два светила «для управления днем и ночью» из Книги Бытия, лев, пасущийся рядом с волком из Исаяи, бездна, призывающая бездну, из Псалтири, — финал замыкает начальные слова общецерковной молитвы личным словом говорящего с Богом: «Твой мир прекрасен. Я видел это воочью». Читать ли сие сарказмом, в конечном-то итоге? О нет, сарказм однозначен, однонаправлен. А тут вопль о несовместимости двух определяющих духовных переживаний: Твой мир прекрасен, но что делать, если я вижу, тоже воочью, его не только таким! (Чтобы финальная мысль была свободна от двоения, душа должна в какие-то миги, стать, как сказано у Цветаевой, «восхищенной и восхищённой»; но стихия Херсонского — не восхищение, а жалость, при всей его сдержанности — целое море жалости, в том числе к скорбным разумом, «в дурке сущим», что особенно трогает, если вспомнить о с годами притупляющей чувства врачебной практике.)

Или вот еще:

В душе<...> между сердцем и разумом каменная стена.
«Где, смерть, твое жало?» — Да вот же оно!
«Где, ад, победа твоя?» — А вот и она!

Взяты тут в кавычки верхние, можно сказать, ноты из Огласительного слова Иоанна Златоуста (а у того — из апостола Павла и из пророка Осии), читаемого в церкви на пике пасхальной радости. Сердце откликается на эту весть о том, что «последний враг истребился — смерть», но разум, остающийся за каменной стеной жизненной эмпирии, отвечает: куда враг не делся, разве не очевидно, что его господство длится?

Отцы Церкви сравнивали таинство исповеди с посещением лечебницы, а причастие, приобщение ко Христу называли «лекарством от смерти». Слова «Никакое лекарство не отменяет болезни» сказаны Херсонским в превосходной прозе (полупрозе) «О странностях науки» («Крещатик», 2006, № 4) совсем по другому, частному поводу-казусу. Но содержание его поэзии позволяет распространить их вширь. И не между иудаизмом и христианством мечется он (обе религии ведь обещают восстание из мертвых), а между доверием к Даровавшему жизнь и ужасом жизни, всегда кончающейся одним и тем же. Молитва еврейская у него в этом смысле ничем не отличается от его христианских молитв:

Благословен Ты, Господь,
Бог наш, Царь Вселенной,
защищавший нас, поддерживающий нас
и сохранивший нас до сего дня, —
лучше б нам не видеть его.

(Из «Семейного архива»)

Ужасна судьба тех родных и соплеменных, кто стал «анонимным прахом в земле Галиции и Трансистрии». Но не намного ведь утешительней судьба заживо гниющих в своих постелях, немощствующих на исходе лет, чья увядшая телесность источает «запах старости», запах смерти.

... Когда ладья Харона
подплывает к постели старого человека,
поскольку сам человек не может передвигаться,

перевозчик может закрыть глаза: направление подскажет
запах.

Или судьба слабоумных, одиноко роющихся в отбросах, и всех тех несчастных «фриков» в его стихах, которых язык не повернется назвать блаженными.

Помещая «людей и положения» в четко означенном хронологическом пространстве, поэт, тут же переносясь через годы, не забывает сообщить невеселый эпикриз: «Рахили четырнадцать лет, впереди еще семьдесят шесть (Нехама умрет в тридцатых)»; «И этой жизни им осталось менее года. Умрут друг за дружкой. Надя — от рака... Соломон — от чахотки»; «...всего полгода, и первый insult лишит его дара речи»; «Профессор сидит за столом... Профессор умрет до срока / с помощью морфия»; «человек забывает... материнскую грудь, в которой сорок пять лет спустя обнаружится рак», и т. д. и т. д. И даже: «...кошка вылизывает новорожденных, обреченных на смерть котят (одного, рыжего, ей оставят)».

80

Поэт — перелазатель «Книги Пути» — рад бы последовать совету китайского мудреца: «встать в центре круга», «держаться середины», предоставив всему идти своим чередом, — чтобы достигнуть той отрешенности, невозмутимости, которую ценили и древние греки, называя ее атараксией. Но в нем иная — иудео-христианская закваска, и, смещаясь к краю, к обрыву, к провалу, он спрашивает с Провидения за несбыточность надежд, за торжество смерти в Истории.

В его «иконной лавке» есть «Святой Серафим Саровский» (якобы «Палех начала XX века», то есть времени канонизации святого, а на самом деле — это время личного присутствия рассказчика, видимо, на нынешних июльских торжествах обретения мощей). Удивительное по остроте противочувствий стихотворение. Царица, напоминает автор, «окунувшись в омут» — в купель Саровского скита, — родит наконец долгожданного наследника. Святой, пребывающий в небесном сонме, откликнулся на молитвы царской четы. И что же? Слишком известно, что было дальше. «Вся страна услышит шелест прозрачной крови, / которая все течет, не в силах остановиться. // Разве только забормочет ее великан из Сибири, / разве только прольют ее в упор из нагана. ...И для чего было молить на коленях, на круглом камне, / посреди лужайки в сердцевине лиственной чащи?» Но лирический повествователь и сам, спустя «годы вплотную ушедшего века», стоит на коленях и, значит, молится — видно о том, чтобы Провидение не было так безжалостно: «Рука Господня с чашей мерещится издалека

мне. / Да минует нас чаша сия. И то, что в чаше». Пророчество святого о грядущем его прославлении сбывается на глазах: «Ох, запоят Пасху Христову засушливым летом, / понесут по Руси кости убогого Серафима». Тем не менее: «Истина невыносима. Ошибка непоправима». Истина — факт рождения ради неизлечимой болезни и лютой смерти. Ошибка — «убогого Серафима», который ходатайством своим перед Богом исполнил просьбу, обернувшуюся трагедией в масштабах страны.

(Я не нахожусь в преимущественном положении перед автором приведенных стихов, и сколько раз эта, записанная на скрижалях российского рока, история наводила меня на похожие мысли. Но иногда я догадываюсь, что милость Божия бывает явлена как жестокость, а мы не в состоянии это вместить. Кто знает, быть может, все вело к тому, что предположительно найденные останки несчастного мальчика изменят что-нибудь в нашем сегодняшнем дне? Впрочем, как роняет Херсонский в другом месте, «не надо бы мне так думать, говорить и писать».)

«Истина невыносима». Но «что есть истина?» В «Семейном архиве» некто Иосиф (дело происходит еще до погибельных лет, перед нами совершенно частная история) видит странный сон, в котором ему грезится сгоревшая в его руке птица и «старушечий голос, / знакомый, неузнаваемый, / шепчет ему: “Ты видишь, / что ты сделал с душой своею...”». Психолог толкует тревожное сновидение, как и положено фрейдисту-психоаналитику: протест против обнажения... жар полового влечения... страх перед кастрацией и превращением в девочку... Но: «Иосиф встает с кушетки... В глазах у него темнеет, он чувствует тошноту. / И странный старушечий голос... шепчет ему: “Ты видишь, / что ты сделал с душой своею...”». Можно трактовать казус, рассказанный словно бы не к месту посреди перипетий большой Истории, просто как торжество Юнга (птица — символический архетип души) над Фрейдом на шкале профессиональных предпочтений автора-психиатра. Но я думаю все же, что предпочтение здесь отдается сверхрациональной истине совести перед редуционистскими истинами любых версий психоанализа. Это неожиданно у автора, старающегося не изменять «медицинской» трезвости разума, но иначе он не был бы творцом столь существенной поэзии *религиозного горизонта* (воспользуюсь однажды встреченным выражением Евгения Ермолина; оно гораздо свободней и объемней, чем специфические определения «религиозная поэзия», «религиозная проза»).

Раз я уж решилась на такую квалификацию поэзии Херсонского, приведу полностью еще одно стихотворение из моей любимой «Иконной лавки»; здесь будут видны и болеевые точки его духа, и тонкие уменья в сообщении почти несообщимого. Итак:

Воскресение Христово (мироносицы у гроба)

Палех, начало XIX века

К пустому колодцу люди за водой не идут,
согласно народной мудрости. Но я оказался тут,
у провала, где зачерпнуть можно только одно:
лязг пустого ведра, ударившегося о дно.

Этого мне и надобно, чтоб по застывшим губам
легко струилось ничто с небытием пополам,
ибо душа, в отличие от потока, должна
знать название моря, куда впадает она, —

в отчаянии для начала, двигаясь под уклон
в тесном скалистом русле, не встречая особых препон,
отражая фигуры женщин, которые скорбно несут
наполненный ароматами драгоценный сосуд.

Я знаю, они повстречают двух крылатых мужей,
чьи перья грозно сверкают, как лезвия ножей.
и ослепляющий свет им просияет в ответ
на безмолвный вопрос: «Не ищите. Его здесь нет!

Видите плат на камне и гробные пелены,
величьем Его отсутствия как елеем напоены?
Камень в полночь отвален, и пещера пуста.
Так почему ты печален, не нашедший Христа?»

... Никакой не Палех, думаю, и даже канонической иконы Воскресения нет, о чем Херсонский, разумеется, знает (есть иконный сюжет, указанный в названии в скобках), — но так поэту понадобилось обозначить нерв своей медитации; прочее — целомудренный камуфляж.

Тяжело, с «лязгом», с трудной, почти иррегулярной ритмикой, со сложно-подчиненными и вводными (синтаксис, привитый Бродским, — но его, синтаксиса, нарочитый прозаизм компенсируется «легкостью» парной рифмовки), — пускается в свое странствие

душа. Впрочем, пока еще нет «старта», на дне, где она, душа, оказалась, — пустота неподвижности, «ничто с небытием», адский холод на «застывших губах». Движение начинается лишь с третьей строфы, с «отчаянья для начала», так как отчаянье есть уже отрицательная полнота, пустота, взыскующая наполнения. Стих оживает, звончеет, прорезается синтаксически подкрепленными цезурами, организующими его бег; абстрактная безвидность прежнего ада (нет там никакого «ведра» или «колодца», есть их беспредметное эхо) впускает в себя изображение, картину, образ, живую жизнь евангельского эпизода. Скольжение «под уклон в тесном скалистом русле» — уже не пребывание на нижнем уровне, откуда нет пути, а как бы схождение во ад вместе со Христом, которое оборачивается движением ввысь. Вот и стих теперь взлетает, в четвертой строфе обретая на рифмованных полустушиях и внутренних рифмах балладное, декламационно-песенное, почти киплингское звучание. (Эта удивительная трансформация стиха — от тяжелого, угловатого, медлительно-вязкого к парящему и поющему, пронзенному дополнительной рифмовкой — встречается у Херсонского еще в нескольких вещах: всякий раз не как наработанный прием, а как победа сокровенной патетики над скепсисом).

Но до чего трудно изъяснить завершение этого пути... Каковы бы ни были красота и теологическая отточенность парадокса: «Гробные пелены величем Его отсутствия как елеем напоены» — он заставляет вспомнить, что снова речь — речь ангелов, на сей раз — зашла о *пустоте*, о понятии, если угодно, «экзистенциале», с которого все начиналось. Пустота гроба Господня — для мироносиц свидетельство восстания Христа из мертвых. Они не нашли Его тела и тем призваны к радости. Но кто не вверился этой пустоте как знамени полноты, тот не нашел самого Христа. На его долю остается печаль возвращения к той, первоначальной, пустоте, к провалу, из которого его вывела энергия отчаяния. «Так почему ты печален?..» — ответом на тихий укор ангелов служит глубокое молчание, различимое по окончании стихотворной речи. Пустота в начале и в конце — это, собственно, хорошо продуманные омонимы. А не нашедшие Христа женщины и не нашедшая Христа душа — своего рола каламбур, один из драматических каламбуров Херсонского, о которых говорилось выше. Однако стихотворение как бы осенено присутствием «Его отсутствия», и печаль его светла.

Пустота — вообще ключевое понятие в поэтической философии Херсонского. Начиная метафизическим ее значением: «мир, со-

творенный из нихрена» (как и указано в Библии); а иногда даже добытие, как в Книге Пути (или у Мейстера Экхарта, с которым наш переводчик почему-то не сравнивает автора китайского трактата, проводя в комментариях много других библейских и европейских параллелей). И вплоть до сегодняшней, надвигающейся пустоты, сигнализирующей о себе рассказчику окруженным паутиной трещин отверстием от пули в оконном стекле, неразгаданной бандитской угрозой: «Я пойман в эту сетку, попался, никуда не деться. / Нет паука — есть дыра, отверстие. Этот хищник — / пустота — беспощаднее, чем другие». «Этот мир облечен в пустоту, / понимаешь, ту, / что внутри и со всех сторон». «...Постоянное ощущение непрочности существования, колебания земли под ногами, — так говорит об этом поэт в своем интервью. — Стихи растут не только из сора, но и из трещины, из разлома бытия». И в одном из «Писем к Марине»: «...мы у самого края, никто никому не поможет».

Разломы бытия должна бы замостить, срастить память — историческая и личная. Херсонский как никто демонстрирует и ее воскрешающие возможности, и ее бессилие. Слово *память* стоит в лексиконе поэта рядом со словом *пустота* как противовес второму и вместе с тем как его подтверждение. Огромное человеческое содержание «Семейного архива» есть вместе с тем содержание обрывочное: «воскресение в непрочной памяти нашей», «нечеткий контур памяти». Херсонский работает не как летописец (о чем уже говорилось), а как археолог, извлекающий на свет и идентифицирующий «разобщенные фрагменты / рухнувшего остова времени». Весь немислимый набор еврейских судеб: маршруты между традицией и коммунистической приманкой, мудрость и безумие, фантастический идеализм и грустный скепсис, запредельная неприспособленность и авантюрная предприимчивость, гибель в Катастрофе и нечаянное спасение от нее за колючкой сталинских лагерей — составлен как бы из черепков разбитого прошлого, из уцелевших обломков «вещественных доказательств». Ошеломляющий моментальный эпизод: «Рива разделывала мясо / на табурете, застеленном / позавчерашней газетой / со списком расстрелянных Губчека / в течение минувшей недели», — гиперреален, но, выхваченный из бреда безумца, как-то неуверенно, боком встроен в археологическую коллекцию.

Снова хочется сказать, что память работает еще и как полустершаяся раскадрованная кинолента. «В проеме видна склоненная над стульчаком спина, узел седых волос, темный халат в цветах. Два движения локтем. Десять минут она удерживает птицу в крепких отеч-

ных руках», — это (в цикле «Телефонная книжка») соседка Берта Исааковна режет петуха, а детская память фиксирует подсмотренные кадры «чудовищной сцены насилия», храня моментальные ракурсы съемки...

Вот эта дискретность, эта «археологичность»:

Вместо дыхания — воспоминанья: выдох и вдох.
Мыслей сплетением между древесных корней.
Над ним и под ним — слои ушедших эпох.
Те, что вверху, — поновей, те, что ниже, — древней.

Над слоем «семейного архива» и отчасти смешиваясь с ним располагается слой бытования «хомо советикус» (тоже, если хотите, «национальный эпос»: «новой исторической общности — советского народа»), где опять-таки песчинки и голыши, обкатанные памятью (трещинки на асфальте, которые мы в детстве почему-то перепрыгивали, стараясь на них не наступать, — надо же, и я это помню!), соседствуют с далевыми планами, минуя не удержанные звенья средних:

В атласных галстуках ликующие дети
идут в коммунистические сети.
Цепочка дряхлых старческих голов
взирает на невиданный улов.
В сиянии витают над Россией
Геронтократия вдвоем с педофилией.

85

Понизу и поверху этих ближайших напластований, за непременно-ми разломами, обозначающими смену эпох, слой полузабытых времен, которые и припомнить-то нельзя, можно лишь «концептуально» вообразить, — и слой актуального настоящего, уныло копящийся на наших глазах: «На самом верху — стебельки пожухлой травы. / Двое сидят на скамье. Бутылка стоит у ног».

Средневековье — «святое место во времени», где нетронутая цельность веры на фоне неоспоримой мерзости жизни вызывает и умиление, и иронию. (В традиционном раю, каким он обитателям этого «места» видится, хищные прежде звери не проливают кровь, и, значит, должна возникнуть «проблема нехватки травы», — но средневековое сознание закрыто для таких непочтительных соображений.) Однако этот «хронотоп» с его надрывным напряжением духа уже выпал из памяти поколений. «Все навсегда пропало. Никто не

заметил пропажи. На рынке хриstopродавцы кричат, набивая цену. На дозорной башне пьют пустые глазницы стражи, ослепленные за неспособность видеть сквозь стену».

Новейшее время, уже самим складом души и образом жизни его насельников, отменяет время прошедшее: вход забит наглухо, и никакая экскурсия туда невозможна. «"Этот скелет покоится тысячу лет", — / бормочет экскурсовод и продолжает путь. // Цепочкою вслед за ним уходят люди в плащах, кожаных куртках или демисезонных пальто. / Они любят наспех, похмеляются натошак. / Всегда торопятся. Нужно спешить, а то // опоздаешь к отправке автобуса. Около двух / минут займет обозрение страдающего Христа». (Стихотворение написано от имени этого самого тысячелетнего скелета, бесильного подать голос оглушенным «внешним шумом» потомкам.)

Таким же лезущим в глаза, но позабытым реликтом оказывается Рождество в современном мегаполисе, где все живут мигом, не имея ни живой памяти о давнем священном событии, ни памяти смертной:

86

Бары открыты всю ночь. После церкви заглянем в бар.
«Счастливого Рождества» — слышно со всех сторон.
В баре не слишком людно. Сейчас миллионы пар
после пьянки и секса, проваливаясь в сон,
смотрят в экран на понтифика — слишком стар
(мы никогда не будем такими, как он).

А за кулисами короткой исторической памяти — еще один объект археологических разысканий: неосознанно закодированный в фольклоре и сновидениях мир архетипов. То и другое сплетается у Херсонского в химерические причуды (особенно цикл «Лоскутное одеяло», где многое, не без жути, стилизовано под народную балладу, — он, оказывается, еще и сюрреалист, наш разнообразный в своем однообразии поэт). Эти неконтролируемые протуберанцы памяти — обнажение ее тайн, но одновременно аберрации и искажения ее. Книга памяти — она же и книга забвения.

...Мы не сохраним
зрительных впечатлений. Единственный твердый взор
спрятался в треугольнике меж вершинами ближних гор.

Так что снова приходим к тому, что «Богу виднее» и что Его память — надежнее.

Итак, вот поэзия «разлома», «экзистенциального кризиса», когда «притяжение прошлого огромно», а «будущее находится в абсолютном тумане» (все здесь закавыченное — из интервью). Для меня особенно важно, что поэзия эта — *плод верующего сознания, открытого для неверия*. Мне кажется, что творчество религиозных смыслов в художественном пространстве более всего возможно сейчас именно на этом болезненном пути.

Вера на скорбной душе запеклась лихорадкой.
Отпадет — и розовый рубчик заметен едва.

Избави Бог! — не рубчик, глубокий шрам останется, особенно при уме и таланте. Но нам-то вместе с поэтом ходить по этим кругам исторического ада и душевного чистилища, находя выход, теряя его и снова находя, — очень большая удача и подмога.

2007

СОВЕСТЬ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ

(о книге Бориса Херсонского «Пока не стемнело»)

88

Этот каламбур — не рассчитанный на улыбку или усмешку — вырвался у автора мимоходом, как местного значения находка в одном из множества стихотворений. Но если вдуматься, он определяет собою очень серьезную составляющую того, что сам поэт именуется «биографической лирикой» и что можно счесть его главным художественным открытием. История при свете совести. «История, споткнувшаяся о детский труп», — при свете совести одного-единственного человека; но человек этот — поэт, то есть тот, кому вручен дар проникновения вглубь вещей, и человек этот — смыслоискатель, то есть тот, кто задает неудобные вопросы горним инстанциям, веруя в возможность ответа. В такой позиции Борис Херсонский — лирик, на свой страх и риск, своими личными софитами освещающий мировую сцену, но не нуждающийся при этом в первом лице единственного числа. За редкими исключениями отвергающий эту грамматическую форму, которой по обыкновению сопровождается лирическое высказывание от Архилоха и псалмопевца Давида и доньне¹, и заменяющий ее, в крайнем случае, на неопределенное «ты», относимое то ли к автору, то ли к персонажу стихотворения, то ли к обоим сразу.

«Я пытался уловить, как так получается, что жизнь героев его поэзии превращается в мое собственное воспоминание о жизнях — непрожитых, канувших в вечность», — пишет Владимир Смоляр, художник-фотоиллюстратор, в приложении к книге Херсонского «Спиричуэлс», вышедшей, как и эта, нынешняя, в «Новом литературном обозрении» годом раньше. Именно так: поэт понуждает нас переживать историческую драму человечества как свое и, значит, наше личное воспоминание, — подобно тому, как мы привыкли отождествлять собственный опыт с обладающим мерой всеобщности опытом героя лирического стихотворения.

Это — о сценическом времени Истории. А вот — о ее сценическом пространстве:

Этот мир просторен. В нем найдется место всему.
Крик младенца, песня калеки, предсмертный стон.
Но как вместить в своей душе и в своем доме
все, что есть в этом мире благословенном, будь проклят он.

¹ К примеру, с искомого слова «я» у Фета или у Манделъштама начинаются около сорока стихотворений.

Благословение и проклятие (вписанные в «хасидские изречения» с их парадоксальной мудростью) — две лирические константы, обрамляющие эпическую вместительность миропорядка как объемлемого предмета личной рефлексии.

Поэзия Бориса Херсонского — при такой личной линзе, собирающей воедино шарящие по миру лучи, — тем не менее, невероятно экстенсивная, можно сказать, экспансионистская. Многих это раздражает: сверхпродуктивность, изобилие и кажущаяся хаотичность тематических поводов для письма, множественность средств, в том числе уже опробованных в поэзии последних десятилетий, — да можно ли счесть подобное углубленным творчеством?! Надобно, однако, не раздражаться, а изумляться, присутствуя при редком взрыве поэтической энергии, едва ли не каждым очередным квантом доказывающей свою подлинность.

Херсонский, чьи первые малотиражные одесские сборники, а отчасти и «Семейный архив», изданный в том же «НЛО», еще подходили под формат и жанр «книги стихов», знакомые отечественному читателю со времени «Сумерек» Баратынского, — последними собраниями, особенно ныне представленным, совершенно этот формат и жанр разрушил. Он выступает с абсолютно новым набором сочинений в объеме, традиционно закрепленном за «итоговыми» однотомниками: однажды проклюнувшиеся циклы («Войнушки», «Хасидские изречения», «Иконная лавка», «Страстная седмица», «Восьмистишия») заботливо доращиваются, но еще больше свежих конфигураций, извлеченных из лабиринтов многоликой вселенной. Задача вместить мир «в своей душе и в своем доме» решается не в постепенной череде малых композиций, а штурмом, с воздухом, до отказа набранным в легкие. Надо торопиться, «пока не стемнело».

Название книги, наряду с заглавным лирическим motto, своими смысловыми переливами в точности отвечает роли интегратора содержания. «Пока не затмилась память» — и «пока не затмился мир», уже «теряющий четкость», — вот этот двойной смысл. Память — личная, «полузабытыми словами» перебирающая «полузабытые вещи» в своем «переполненном доме»; она же — представительствующая от памяти исторической («В глазах темно от сгустков времени»), которая оперирует веками и тысячелетиями, пока их следы еще не стерлись в позабывающем себя мире: надо же кому-то взять на себя труд памятования! И — мир, «крепкий развеселый седой град Содом», тешащий себя чередованием снос и реконструкций, пока

не наступит конец *света*, пока не навалится апокалиптическая тьма. Ретроспекция и эсхатология — два измерения «временных лет» предугазаны этим названием.

Вглядимся в упомянутый стихотворный «эпиграф». В нем сразу обозначено то, что будет не раз сквозить на страницах большой книги. С внешней стороны: отказ от знаков препинания. Экая невидаль! — скажут знатоки «актуальной поэзии». Но Херсонский — один из немногих, кто пользуется этим средством передачи поэтической речи мотивированно. У него так прочерчивается непреткновенный поток сознания, позволяющий осложнить фабулу его принципиально «фабулярных» стихов «далековатыми» уходами в сторону. Вот и здесь: обобщенный «ты» (сам автор, но и всякий другой) поднимается по знакомой лестнице к себе домой, где его никто не ждет. Заодно непроизвольно припоминает все бесчисленные подъемы и спуски по ней — объем прожитой жизни вмещается в этот единичный переход, и не смертная ли тьма сгущается в конце, заставляя врасплох не успешшего засветло дойти до цели? Но и этого мало: мысль об одиночестве и сомнительное утешение античного мудреца влекут за собой напоминание о вынужденном его, Сенеки, самоубийстве и, по сцеплению фактов, — о «большой» Истории с ее «разрушением систем, сообществ, организаций» — тщетой, где подъемы и спуски по сути неотличимы и обречены кануть в темноту.

На таком расширении смысла — от «деталей нищего быта», цепко удерживаемых незатмившейся памятью, к масштабам предельным и даже запредельным — будет в этой книге строиться многое. Начнет автор, скажем, с «синего цыпленка», жалкой жертвы заурядного кровопролития (цикл «Войнушки-3»), проведет тему, как через музыкальные вариации, через видения казармы и церкви, пропускающих сквозь себя, словно сообщающиеся сосуды, отправляемых на смерть и отпеваемых по смерти людишек, а кончит чтением книги Истории («воском и кровью закапанные листы») и саркастическим укором окликнутому на «Ты» Всевышнему.

Или еще более очевидный пример из цикла «Акафист», посвященного, как говорили в старину, «вопросам веры». Некто (мальчишка, школьник?), стоя во дворе, зовет приятеля, но тот «не откликается» (камертонные слова стихотворения), а высокое окно не по сезону наглухо заклеено, да и есть ли кто за ним, немывтым с прошлого года, «сколько можно звать»? — И лишь под конец этой бытовой сценки в двенадцать строк нам позволено догадаться, Кого здесь зовут, не дозовутся: «...Сам / гуляя во дворе, в городе, в мире. Зачем сбиваться

на крик / зачем, ладони расставив у рта, взывать к небесам? / Молчи, привыкай, мальчик, мужчина, старик». Мироописание, миропознание осуществляется через некий смысловой «каламбур», смысловую омонимию, когда значения надстраиваются ярусами над простейшим из них, «данном нам в ощущении» и в несомненной вещественности..

Это третье — наряду с обхватом пространства и охватом времени — измерение поэтического мира Бориса Херсонского. Вертикальный взгляд из вечного жития, где «иная отчизна» — не только географические и исторические складки, открывающиеся путнику на лице земли, но и небеса, исполненные работающих подростков-ангелов или растерянно возносящихся душ, и преисподние, а скорее подводные, обители душ, ниспавших в забытье. (Быть может, неосознанно для самого поэта, «подводная» тема следует за ним по пятам — как тема непроницаемого последнего укрытия: «Лучше жить под водой, но в доме своем, / с чешуйчатой рыбой вдвоем <...> Вместо неба — поверхность воды изнутри. Красиво-то как! Смотри»; «Бросился бы в море, да Господь не велит <...> Черноморская ставридка в зеленой волне»; «Когда огромный корабль плывет по поверхности вод <...> кто-то все же дышит жабрами, лежа на дне. / Его окружают чудовища, живущие в глубине, / и поверхность воды — это его небеса».)

С взглядом извне поэта-«соглядатая» не в последнюю очередь связано то, что подавляющее большинство стихотворений Херсонского написано в одном и том же глагольном времени — в актуальном, оно же всегдашнее, настоящем. Фототвспышка фиксирует мгновение, которое исполнено сиюсекундных примет, но сквозь них проступают, с ними совмещаются прошлые века: двойной снимок, сделанный с точки зрения, если не вечности, то — извечности. В контурах современного танка прорисовывается рыцарь в латах, и оба напоминают жука, что «сияющий панцирь влачит, наборными черными усиками шеvelя», — сводный портрет убойного симбиоза человека с железом.

Такой взгляд — запредельный «плоскостному» миру — имеет мифотворческий, едва ли не игровой, коэффициент, не дающий забыть о концептуальной условности подобной «метафизики»; но в остатке закрепляется представление о нешуточном ее присутствии.

Самолетик падает по диагонали, вращаясь вокруг оси.
Пилот кусает губу и молит Бога: «Спаси,
Отче наш, который иже еси!»

Глас отвечает: «Скоро тебе сошьют
маленький пестрый шелковый парашют.

А покуда белым облачком повиси
или радужным шариком проплыви
в океане Божьей любви».

Пилот кусает губу и молит: «Благослови!».

Момент гибели человека — «когда душа с телом расстается» и проплывает по небу, словно облачко или мыльный пузырь, сопровождается почти пародийным мифом: забава Господа-младенца с мыльным раствором в баночке и с соломинкой в зубах. Но колыбельный «Глас говорит: “Благословен ты в паденье своем, собственно, не ты один, а мы вдвоем”», — эти слова вносят в непочтительную мифологему трагедийную и даже мистическую серьезность и застревают в памяти...

92 Херсонский растворяет в своей манере моментальной раскадровки неподатливые жанровые и стилистические образования. Растворяет до неполной узнаваемости, но, немного подумав, можно мысленно восстановить их исходную природу, подивившись ассортименту. Новелла, баллада, поэма¹, песня, теологическая максима, молитвословие, психологический этюд, ролевой монолог, новофольклорная страшилка, фэнтези — вот, должно быть, неполный перечень того, что навскидку приходит в голову. Все это пребывает в диффузии, так что сюрреальное неотделимо от сугубо житейского, а песенный разгон — от въедливого наблюдения. Ну а для идейного репертуара книги чрезвычайно важно, что в это поэтическое узорочье вплетены гротескно заостренные «этнографические» мотивы: русский удел, украинская доля, пресловутое «еврейское счастье». Нигде в этих случаях поэт не снисходит до стилизации: он работает с зыбким намеком, с аурой, выводимой, однако, из историко-психологических корней.

Вот русский напев, залетевший не спросясь в украинизированный цикл — «Гоголь-фест» с его непременными «тополями»:

Ссохшиеся старушки, раздавленные молодки,
степь да степь кругом, ямщик с тоскливою песней в глотке,
дорога, а вдоль дороги, как положено, поля, ля-ля, тополя,
и была б гармошка, тянул бы, давил гармошку,
а была бы трешка, напился бы так на трешку,
чтоб ходуном под ногами ходила земля.

¹ Цикл «Владыка» — не что иное, как поэма в эпизодах об архиерее под советским прессом; не стану на ней останавливаться и осмелюсь сделать отсылку к своему комментарию в № 4 «Нового мира» за 2010 год, где эта поэма впервые опубликована.

А коли бы увидел усадьбу, дождался б ночи, поджег усадьбу,
а встретил бы девуку, к Покрову сыграли бы свадьбу,
а церковь случись, в молитве бы лоб расшиб.
А если тюрьма, бежал бы, что лямку тянуть без толку,
повстречайся волк — горло бы выгрыз волку,
жаль, не война, воевал бы и геройски погиб.

Тут — знакомое «широк человек..»: разбег души и фатальная податливость встречным обстоятельствам на житейской дороге. Куда тягостней этой «песни», так сказать, «деревенская проза», выпадающая горьким осадком из цикла «Иконная лавка».

Тесть и зять идут с косами друг на друга —
век не видать реки и зеленого луга.
Дочь-жена стиснула сына-внука, ревет ревмя.
Приезжие держатся, остальные — в стельку,
ни в склад, ни в лад песню поют про Стеньку,
придурок Митька молит: «Помилуй мя».

А за околицей лес, а в нем — грибов дика тыща.
Всю весну дожди, а летом тут духотища —
воздух звенит-жужжит от комаров и мух.
Днем больше жужжания, вечером больше звона.
На кадке с соленой капустой лежит икона:
девятнадцатый век, Одигитрия, Избавительница от мук.

Надо бы выкупить образ — думает гость-неврастеник,
а то попросить — они отдадут без денег:
все равно помирать от водки или с тоски.
Поставил бы дома на полку, да знаете сами,
будет Заступница вечно плакать густыми слезами,
замахнешься каждое утро кровь вытирать с доски.

Неиждаваемое богатство земли, буйной ее чащобы, — и самоистребляющийся посреди нее народ, забывший, в Чем уделе эта земля. И Богородица, точащая с поруганной иконы кровавые слезы, — что очевидно и внятно для интеллигента, силящегося, но, возможно, бесильного, подхватить оброненную народную веру (Личная нота автора застенчиво камуфлирована.) Такой получился русский расклад.

Украинское начало представлено в гоголевско-босховских тонах, в антураже малороссийской «низшей мифологии» с ее ведьмаче-

ством, чертовщиной и эротикой жирных черноземов (тональность «Вия», «Майской ночи» или «Страшной мести»). Но и тут легендарные и фантастические по преимуществу картины меняют свои сказочные очертания под давлением исторических метаморфоз. Условный образ Малороссии, где «реки текут молоком с гречиным медом» и куда русское «усиленное сознание» прежде влеклось отдохнуть на нетронутости народного колорита (козаки, управляющиеся с борщом и горилкой, дивчины, вяжущие жито в снопы или красующиеся в венках и лентах, степенно вечеряющие деды), — эта «славянская Авзония» уходит в некие подземные или — что, напомним, свойственно символике Херсонского — подводные глубины: «там на дне ни кривды нет, ни обмана». А на поверхности — тот же, что и кругом, советский двадцатый век: папиросы «Казбек», печенье «Памир», «отряд идет на парад». Да и могучие деды на поверку не бандеровцами ли оборачиваются: «у каждого ложка со свастикой в дубовом венке на никелированном черенке, у каждого за поясом широкий немецкий штык» — болезненная тема, особенно для того, кто жил тогда и в тех местах. Литературные мечтания об Украине (сквозь призму внушенных Гоголем поэтических эмблем) пронизаны элегическим чувством невозвратного ухода в смутное предание.

94

И пальцы старухи крошат не переставая
ржаную сухую краюху погибшей эпохи,
и крохи падают в пыль, и голодная стая
святых голубей прилетает и склевывает крохи.

Еврейская тема в цикле «Плохой район» решена не так, как в трагической эпике «Семейного архива», где в центре — восточноевропейская Катастрофа еврейства, включающая не только холокост, но и дикие зигзаги еврейских судеб в эпоху сталинщины. Здесь же, с той точностью, какая возможна только при кровном знании соплеменной психологии, и с той трезвостью, с какой судят только о своем, показана невидимая черта оседлости, проходящая внутри сердец и отсекающая еврейский мир и быт от его окружения, вопреки очевидной ассимиляции. Вот стихи, за честность которых поэт запросто может быть обвинен людьми бесчестными в юдофобии (как и в русофобии — за приведенное мною ранее):

Двухэтажные дома, квадратные дворы,
белые колодцы посреди дворов,

спор домохозяйек, гомон детворы,
Илюшенька плачет чтоб он был нам здоров,

чтоб вырос нам большой, умный как талмуд,
чтоб закончил мукомольный или политех,
чтоб диплом был красный — люди не поймут,
если будет темно-синий, как у них, у всех.

Чтоб от армии отсрочка или белый билет,
чтоб нетронутая девочка, прозрачная фата,
чтоб квартиру получили через несколько лет,
чтоб с детьми не торопились — обстановка не та,

чтобы в комнате одной не жались втроем,
чтоб морковка, курочка, прозрачный бульон,
чтобы старшим инженером, чтоб как мы живем:
хорошее времечко, жаль — плохой район.

Сквозь сонное сознание советского обывателя «вегетарианских» лет, с его какой-никакой уверенностью в будущем («чтоб как мы живем»), дребезжит многовековая тревога гонимого племени, тех, для кого обстановка всегда «не та», а потому надо, поднапрягшись, уложиться во всегдашнюю «процентную норму» (объявлена она или нет), умерив притом свои притязания («старший инженер» и «куриный бульон» — потолок). Кому-то, включая немалое число амбициозных соплеменников, такая психология может показаться жалкой и рабской, но поэт передает ее с грустным юмором «Тевье-молочника». «Плохой район» (цикл, извлеченный целиком из памятных одесских впечатлений) — это «место, где жить нельзя: ев-рейский квартал». «Жить нельзя», выметайтесь — уже в следующем стихотворении громогласно объявляет обитателям «плохого района» потенциальный погромщик, дорвавшийся до постсоветской «свободы слова».

Молчали, слушали, после — сгорбились, сжались
и разошлись к себе, по каменным клеткам.

А потом, не сочтя угрозу неожиданной и по привычке не протестуя, уехали — кто на родину предков, кто — за океан, кто — на «второе» и «третье» еврейское кладбище, упомянутые в стихах этого цикла.

Да, «жить нельзя» — но жили же, и все еще живут, в виде остатка. Как старый Абрам, одиноко сидящий на лавочке с кульком семе-

чек, свернутым из страницы «Советиш геймланд». «Каждое слово врет, / хоть и написано буквами великого языка. // Но буквы одни, а язык-то совсем другой, / а смысл третий, и все же <...> каждый гой пусть видит, что читает Абрам с третьего этажа». Хлипкая демонстрация национального достоинства: вранье советского официоза на идише, но буквы-то сакральные, ивритские, сразу бросающиеся в глаза.

Впрочем, другим поселенцам «плохого района», этим самым «гоям», тоже «жить нельзя»: будь-то Николай-Нидворай, собирающий пустые бутылки, или точильщик ножей, военный инвалид, чей неуказанный этнос имеет куда меньшее значение, чем то утешительное обстоятельство, что, «контуженный припадочный», он «на своих ногах», а не как «безрукий Соломон горбатый позвонок» (ритм стиха-ударника без точек и запятых бодро аккомпанирует этим потугам выживания). Так что границы незримого гетто все-таки размыты и проницаемы, всех равняет обустроенное убожество общего быта: «По переулку баба Дуня и баба Сара / домой по две кошелки несут с базара. / “Дуня, скажите, почем вы рыбу берете?” / Трамвай гремит и взвизгивает на повороте».

96

...Не притязая на роль гида по многосложной композиции о двадцати двух циклах, все же попробую вычертить что-то вроде кардиограммы книги.

Первый ее раздел — «Иная отчизна» — похож на медленное, с привалами на исторических рубежах и биваками в чужеземье, восхождение в гору. Дом памяти захламлен частными приметамы прошлого, но вдруг среди «хлама» проступают метки переломных событий века; вот купленная на толкучке хромолитогравюра: русский монастырь на Афоне, стоящие в ряд монахи — «до войны у них есть / три года молитв о мире». Молитвы не услышаны. Две мировые войны и ожидание третьей — не без явственного ужаса и хмельной патриотической нотки:

они нам першинг мы эсэсдвадцать
людям-то людям куда деваться

зима вишь ядерна вошь ядрена
одна рассея непокорена

что небо коптить табачным дымом
запасемся самым необходимым

<...>

буржуйка что бабку в гражданку грела
бидон с керосином чтоб лучше горело

Эта готовность к повторению многократно пройденного побуждает вести речь не о войнах, а о «войнушках» — неизбывном развлечении человечества. «Слух идет — война продолжается», — где и когда, уже не важно, разве на лице земли война когда-нибудь прекращалась на день, на час? Приметы эпох намеренно сбиты:

И, провожая биплан, будут долго кричать «ура!»,
размахивать касками, шлемами, копьями и мечами.
Жаль, что быстро смеркается, и всем помирать пора,
и с непривычки ощупывать крылышки за плечами.

Беженцы, море горя, — но без войны-то какво? «Скучно гулять по городу, где проходили войска / победным маршем, не зацепив волоска / на голове Истории. Боже, какая тоска! <...> Подросток, не нюхавший пороху, нюхает клей».

Освещение «войнушек» у Херсонского не гневно-пацифистское, но вдумчиво-философичное, отчего он охотно впускает сюда иронию и сюрреальные ноты, которые вскоре выйдут на первый план. Правда, не в теме ГУЛага (цикл «Сторожевая вышка»), где царят строгая скорбь и шаламовская новеллистическая фактичность. (Отнюдь не сентиментально даже отождествление зека с приведенным на казнь Христом — в зачине цикла.)

Но вот опыты в стиле фэнтези и «ужасающие истории» в духе стихов Марии Галиной совсем уж неожиданно (ну, разве кукла-кровопийца и мачеха-оборотень — не шуточный «хоррор»?) выводят начатую в «Войнушках» «критику Истории» прямиком к Апокалипсису. Откровение Иоанна Богослова превосходно укладывается в параметры компьютерной игры с «виртуальными небесами» на мониторе, где мальчик азартно перемещает железного ангела с винтом вместо крыльев, забавляясь «падением Вавилона» и истреблением «всемирного врага» в огненном озере. Второй план стихотворения передает, однако, провиденциальность новозаветного сюжета и отнюдь не виртуальную его близость к будущей судьбе невинного игрока.

Мир, между тем, регрессирует к обычаям Средневековья (стихотворение «Вчера Федя прибежал домой в слезах...»), люди же, давно разлученные с жизненной реальностью, думают, что это снимается такое

кино, — как и сидящий за компьютером мальчик не ведаёт, что «при дверях». (Заодно здесь и ответ автора на агрессию массовой культуры.)

Переход в зыблущееся марево «Гоголь-феста» сгущает эту атмосферу. А «Простые рифмы» знаменуют некое отрезвляющее возвращение поэта под кров собственной души, с переживанием внутреннего ада, самоистязанием «лютой совестью». Переосмысленные аллюзии на «каменноостровский цикл» и «Бесов» Пушкина («Как и написано, страшно впасть / в руки Бога живого. Тем паче — в пасть / геенне гладной, глядеть на лету / в хладную пустоту»; «и колокольчик дин-дин-дин, и ты один, и бес — один») свидетельствуют о последней степени серьезности этого краткого выпадения из «биографической лирики» в лирику *автобиографическую*. Тут и знакомое уже нам видение подводного лимба как места избывания вины:

В память как в глубину
с пирса ныряешь, но
о собственную вину.
как головой о дно
ударисься — темно.

98

Все занесло песком.
Лишь видится вдалеке
ангел на дне морском
с веткой коралла в руке.

Из этих глубин самопознания сюжет книги выныривает на земную поверхность и тешится разнообразными травелогическими впечатлениями (циклы «Остров Корфу», «Иная отчизна»). Но они не слишком похожи на «путевой» жанр, закрепившийся в отечественной поэзии. Радует пестрота людского устройства в щедрых природных декорациях, но лейтмотив продиктован не географией, а Священной историей: не останется камня на камне. Можно мечтать о покорении условного Стамбула и обратном превращении его в условный Константинополь; но «потом люди придут и разрушат город <...> и останется лишь пустырь, заросший травой и цветами, / и посреди пустыря будет сидеть Младенец в хитоне и багрянице. / Рядом с ним будут лежать скипетр и держава <..> и много кубиков разноцветных». Кубики эти — детали ребяческого конструктора для суетного возведения городов и простейшего их потом разрушения; каждая из временных конструкций — маленький Содом-Вавилон, где «дорога в ад называется свет-

лый путь» (см. хорошо продуманный абсурд в стихотворении «государство без государя орла или льва...»).

Завершают первый раздел «Хасидские изречения-2» — продолжение дорогого поэту цикла из книги «Площадка под застройку» (М., «НЛО», 2008), — где они составляют ее духовный стержень, а в «Пока не стемнело» служат прологом к центральному разделу. «Изречения» вставлены в раму традиционного местечкового быта, скучность и нищета которого, однако, смотрятся достойной почвой для возникновения великой религиозной субкультуры и тем самым заранее корректируют горчащую атмосферу «Плохого района». Мудрость «изречений» дает в руки читателю критерий для последующего понимания близких тем:

Религия напоминает город,
застроенный ритуалами
различной высоты, красоты,
но всегда надежными и уважаемыми.

Что в конце концов нужно людям?
Стены, крыша над головой, окно в мир,
ложное ощущение благополучия.

Хорошее сообщение, простота планировки.

В этом городе есть небольшие районы
Подлинной веры, милосердия, мистицизма.

Они расположены на окраинах.

Появляться там небезопасно,
особенно по ночам,
когда не спится и теснит в груди.

Этот «город», быть может, не будет разрушен — ради его окраин, живущих «в духе и истине».

Так озаглавлена срединная часть книги, осмысляющая христианский опыт автора. (Источник названия говорит сам за себя: «...Истинные поклонники будут поклоняться Отцу в духе и истине, ибо таких поклонников Отец ищет Себе», — Евангелие от Иоанна, 4:23). Перед поэтом открывается «дантовская» топография мироздания,

где адская бездна зеркально отражает небесную иерархию, а сама позиция автора, ставшего в эти мгновения тайнозрителем, зафиксирована «на горе», но притом «на самом краю». Это — балансирующая позиция верующей души, рискующей в любую минуту соскользнуть в неверие. Главная духовная нить, за которую держится колеблющийся, — доверие к кеносису, «обнищанию» Бога, к Его схождению к людям в качестве Одного из них (что дополнено традиционным народным мотивом «хождения Богородицы по мукам»). Этот шаг от ветхозаветного преклонения перед запредельным божественным величием к тайне Креста, «научившего нас Воскресению, но для начала страданиям», запечатлен в «споре» со знаменитым 90-м псалмом:

Не хочу видеть ни тысячу павших по правую руку мою,
ни десять тысяч убитых по левую руку мою.
Уж лучше бы мне ослепнуть, тогда воспою
славу Тому, кто во время оно распят,
и пойду по дороге в холщовой рубахе до пят,
тыча посохом в непроглядную тьму впереди,
пряча мешочек с монетками рядом с крестиком на груди.

И пусть зарежет меня разбойник на дороге большой,
а потом раскается и предстанет пред Судиею с чистой душой.

И мою пусть подымут, как мальчик подымет с земли
серебряный крестик, поблескивающий в пыли.

Из «духовных стихов» Бориса Херсонского — как из этого стихотворения, где фольклорные «общие места» («нищий слепец», «покаяние разбойника») служат ограждением от последней откровенности, или как из завершающей «Страстную седмицу» робко-недоуменной жалобы двухтысячелетнего покойника, что все ждет, не дожидается чаемого, согласно Символу веры, воскресения из мертвых, — ниоткуда нельзя исключить градус сомнения и проигнорировать дистанцию между *эстетическим* выражением веры и тем ее исповеданием, которое наглухо замкнуто от читателя в интимном тайнике авторского сознания. Этот заведомый призыв, означающий, что автор не метит в «истинные поклонники» не только из надлежащего смирения, но и из неуверенности в «обратной связи» с Тем, к Кому обращено его «Ты», слышится даже в двух его напряженных «молитвах»: «Покаяния отверзи ми двери...» и «На изломе, на стыке, на

границы небытия...» Но при нем всегда остается негативное «онтологическое доказательство» бытийности Духа и Истины: невозможность созидания в их отсутствии. Отступничество человечества, «по своему уму» строящего достославную «башню» безбожия (где «на вершине идол рукой вытянутой вперед / укажет тебе твое место среди легенд и вот / в словаре мифологии ты среди ангелов разных пород»), кончается полным разобщением и крахом, в соответствии с известным эпизодом Писания. В бесплодном пререкании Господа с затыкающим уши человеком выясняется, что эта апостасия и это неприятие Креста совершенно обесмысливают страдания, выпадающие на долю каждого и всех разом.

<...> Например — направление в онкологию. Или палата в местной психушке. Или валят на землю, бьют ногами в голову, или в живот, волокут куда-то.
— Человек, Я взываю к тебе. — Я Тебе не внемлю.

— Я защищаю тебя. — Отойди, не Твоя забота.
— Ухо Мое открыто тебе. — Не услышишь ни звука.
— Я твой Господь! — Мне дороже моя свобода.
— Вера тебя спасет! — Мне дороже моя наука.

— Близятся сроки! — Но мне интереснее строки стихотворные, набранные типографским шрифтом.
— Образумься! — Мне надоели Твои уроки.
— Вознесись на облаке! — Я воспользуюсь лифтом.

Голгофа. Лобное место. Тела на крестах повисли.
Ты говоришь — сегодня явится Слава Божья.
Твой крест посредине. А наши слова мысли вместе с орудьями казни разбросаны у подножья.

(«Спас Недреманное Око» из цикла «Иконная лавка»)

Почти-теологическая почти-дидактика — на нее тоже, оказывается, способен столь непрямолинейный Борис Херсонский!

Но такой приговор заблудившемуся человечеству совсем другому оборачивается в последней и, возможно, важнейшей части сборника, с названием, повторяющим его общий заголовок. Течение книги, спускаясь с горних высей, теперь впадает в людскую гущу и окрашивается изумлением перед устройством человеческого существа. Отношение Херсонского к человеку как таковому правильнее

всего определить как ответственное сродство. Это отношение не покрывается словами «гуманность» или даже «христианский гуманизм», в терминологии Семена Франка. Это и не отношение врача к страждущим, потому что к четкой диагностике, не исключаяющей, конечно, сострадания, примешивается увлеченность тем странным миром, от которого отталкивается «нормальное» сознание, искус вхождения в этот мир, вплоть до моментов отождествления с ним. Безногая Пифия, вслушивающаяся в шелест пересохшего дворового колодца, как в наития античной расщелины, навсегда остается тем, чем прежде была для изумленного детского восприятия, — носительницей тайны. Стихотворение «Нельзя сказать, что жизнь становится невозможной...»: чьи это мысли здесь слышим? «Выбросить старую вещь означает / отдать толику прошлого, уничтожить частицу души. // Попробуй открыть себя миру: / он ворвется в тебя, он выжжет тебя изнутри, / он утвердится на том месте, / где раньше была душа». Разве это поэт говорит не о себе — не обо мне, не о вас? И лишь последние строки: «Почему они каждый раз вызывают скорую, / почему?» — обнаруживают, кто субъект этого монолога: скорбный главой аутист. «Кладезь безумия» (название цикла) — это кладовая сокровенных закоулков психеи, той самой флейты, на которой никто, кроме Всевышнего, играть не может и не должен.

Жесткие городские баллады, тоже нередко в форме монологов (цикл «Никогда не поверишь»), заставляют вспомнить многое из того, над чем уже работала и работает современная литература: и «Песни восточных славян» Л. Петрушевской, и драматургию Н. Коляды вкупе с его последователями, и заземленные сюжеты А. Родионова. Но моральная окраска — совсем особая. Через торопливые обрывочные признания, почти циническую откровенность говорящего(ей) человеческая судьба («женская доля», в особенности: «О своем, о девичьем...», «Если верить врачам...», «Она говорит...») просматривается до доньшка. Но вместо осуждения (для Херсонского невозможного), или чуть брезгливого сочувствия, или ужаса перед нищетой духа (таково ведь предсказуемое последствие «чернухи»), возникает неожиданное чувство: уверенность в том, что участь этих безымянных героев сегодняшних дней в любую минуту могла бы повернуться иначе — что они не жертвы «власти тьмы» (которая между тем сгущается), а полноценные создания, сами протоптавшие себе свои тропы. Ибо «...будьте же совершенны, и чтоб ни случилось с вами, все поделом». Каким-то образом Херсонский умеет сохранить дружественный пиетет к «самостоянию человека» даже в его убожестве

или падении. Великолепный по лаконизму портрет профессионала-киллера («Благо, город большой...») не составляет исключения: этот, как говорится, изверг рода человеческого — вместилище общелюдской загадки, которая делает его равным прочим.

Цикл «В стране великанов», схватывающий угол зрения малого ребенка, обнаруживает черты феллиниевских проницаний. Крошечная сценка в санаторной душевой, где шестилетний мальчик поневоле разглядывает наготу моющей его матери, могла бы, при всей узнаваемости тутошней обстановки, оказаться среди кадров незабываемого «Амаркорда», — не вполне уяснимая даже для напрашивающейся здесь психоаналитики завязь будущих изгибов души.

Скоплению толп на дорогах Истории, по которым «недобрый пастырь» гонит свои стада, у поэта противостоит уникальность любого без исключения человека, в любом возрасте и положении доставляющего повод для неутолимого родственного интереса. При памятовании о том, что этому удивительному созданию, с младенчества копящему в себе клубок загадочных мотиваций, предстоит споткнуться о порог смерти и утратить львиную долю душевного скарба вместе с коконом быта, с «вещами, которым не место ни в аду, ни в раю».

Почему-то думаешь о стариках,
сидящих на сундуках,
в белых рубахах, черных портках.

Сидят и ждут, когда их увезут,
двумя зубами сухарик грызут <...>

Страшно и тошно, и кто бы растолковал,
куда подевались дети, внуки, куда, как не бывал,
провалился мир — река, большак, тополя,
жирная, комями распаханная земля,
колесо на крыше, гнездо аиста на колесе,
куда запропало всё, куда подевались все.

В цикле «Последний урок» портретные фотовспышки (все та же «биографическая лирика») перемежаются с окошками в личный мир поэта. «Каждый умирает в одиночку», и все же ничто не роднит так, как всем предстоящая смерть и неуклонное к ней приближение; потому-то двойственность источника высказывания, в которую неоднократно «играет» Херсонский (говорит обобщенный некто, но, как выясняется, и поэт лично), в этих случаях особенно наглядна.

Ничему уже не научишься. Ни хрена
не вдолбишь в седую голову. Вот морока!
Пространство заснежено. Настежь отворена
дверь. И все же страшно уйти до срока.

<...>

Где играет труба над заснеженной степью, там
каждый сам по себе, привыкай, не все же сбиваться в стаю!
Ничему уже не научишься. Но книги стоят по местам.
Что ж, еще посижу, на прощание — полистаю.

И вслед за этим зимним, прощальным перелистыванием любимых страниц берется такая высокая нота, какую в пространстве сборника, пожалуй, больше не сыщешь (источник речи здесь тоже полуанонимен, сколь бы личен он ни был.)

Что за утро! В конце декабря нелегко светает,
и шепот, как будто худая часть души над лучшей читает
псалтирь, как будто лучшая часть души не умерла,
но лежит, спелената, и, холодея,
высвобождает бессмертный Imago Dei,
и Imago Dei стоит над нею, скрестив крыла.

<...>

И бессмертная речь распирает грудь, и рыдания
сотрясают основы смертного мироздания,
и спешат на службу граждане, и таксомотор,
замедля ход, жметя к бортику тротуара,
и внешний хлад не остужает сердечного жара,
и худшая часть души с лучшей вступает в спор.

Мирная картинка весны, когда хорошо и старику на скамейке,
и барышне с кавалером, и шпане, и бабушке с внуком, завершает
«смертный» урок тихим вздохом примирения с продолжающейся (без нас) жизнью.

Эпилогом же ко всей книжной композиции предложены три десятка стихотворений под общим названием «Над контурной картой». Поэт сменяет окуляры и, снова оказываясь в положении «внеаходимости» по отношению к объему исторического бытия (словно «трехсотлетний ворон, помнящий вкус стрельца»), пробегает по клавишам мотивы основной части книги: великие каппадокийцы в малоазийской глуши, державная Московия с этим византийским наследством и со

своим Нероном — Иваном-царем, чистая публика перед Первой мировой, не догадывающаяся направить театральные бинокли «во тьму грядущего гнева», рубцы на небе от полетов бомбардировщиков, советское псевдодержавие с «духом доброго недоброй памяти времени», чья-то еретическая фантазия на тему соперничества двух «избранных народов»... Из такого отдаления глядя — всё вместе лишь «контурная карта минувших эпох», учебное пособие для урока, который никогда не будет выучен. Если же придвинуться поближе:

Вот вам свежее мясо эпохи, убойна паровая.
Вот вам вьюга времени: снег забивается за воротник.
Вот поет часовой, сердце смертника разрывая.
Вот боги уходят в спальню, и нас оставляют одних.

А «на краю темных небес» — подтверждая предпоследним стихотворением эсхатологический обертон в заглавии книги — «рдяная полоска горит на пороге мглы». Но последнее слово собрания стихов выпадает из панорамы апокалиптического небосвода, — и слово это: *душа*. Которую отнимут. (Но которая, будучи потеряна, окажется обретена, что не произносится вслух.)

Рухнет человеческая цивилизация, пролагающая «светлый путь» в бездну то на один, тоталитарный, то на другой, пермиссивный, лад, — но человек определен ко спасению.

О Борисе Херсонском жарко спорят — о его самобытности, в первую очередь. Он один из самых «вещественных» и «конкретно-прозаичных» поэтов — но тут ему подыскивают подражательную генеалогию, от славного Слуцкого. Он один из самых «развеществляющих», «метафизических» поэтов — но тут ему приписывают копирование умозрительного Бродского. Между тем «анагогическое» (пользуясь богословским термином) восхождение от первичных, материально-ощутительных значений к смыслам второго порядка есть устойчивый ход библейской и литургической поэтики, что не отменяет современных средств выражения, которые Херсонский берет там и у тех, где и у кого хочет.

Он владеет чрезвычайно разнообразным ритмическим, а в последнее время — и строфическим, репертуаром. Верлибры у него преобразованы межстрочными паузами в особый вид высказывания: как бы в беглые маргиналии к уловленному в сеть явлению. Его излюбленный акцентный стих, потеснивший регулярную сил-

лаботонику, впрочем, безупречную в немногих оставленных образцах, имеет в рифмованном и безрифменном вариантах по-разному звучащую каденцию, притом что рифма как правило изобретательна и не вычурна. Полюбившиеся ему в этой книге трехстишие строфы наделены весьма своеобразным семантическим ореолом: что-то вроде усмешливо-сухих констатаций. А лексический диапазон простирается от чутко подслушанной «базарной» речи до речи сакральной, усвоенной из первоисточников, с взаимопроницанием той и другой.

Но, отмечаю не в первый раз, разнообразие — совсем не то впечатление, которое оставляет после себя чтение стихов Херсонского: в ушах звучит один и тот же характерный голос. И разгадка тут не в узнаваемости интонации, «голосового наклона» строки (как мы по одной-двум строчкам легко узнаем, к примеру, вчера — Цветаеву, сегодня — Кушнера). Интонирована эта стихотворная масса как раз многообразно, всякий раз в зависимости от подходящего случая.

Разгадка — во внутренней установке при беседе с читателем. Это установка на *сообщение*. То есть и патетика, и грусть, и горечь, и ирония — весь выразительный спектр, окрашивающий слово, заключен в интонационную скорлупу ровной сдержанности. О чем бы ни шла речь и как бы она по существу своему ни напрягалась «на разрыв аорты», читатель-слушатель в итоге остается наедине с сообщаемым *фактом*. Этот подход, в драматическом искусстве заставляющий вспомнить о радикальном брехтовском «очуждении», в поэзии ощущимо нов, во всяком случае, в приложении к такой многогранности тем и мыслей.

Нас принуждают сперва обдумать услышанное, а волнение по его поводу приходит потом (как правило — приходит!). Перед нами очень требовательный поэт, ждущий от своего читателя никак не меньше, чем собственных его ответов на «проклятые вопросы» бытия.

2009—10

II

НА НАТЯНУТОМ КАНАТЕ

(судьба Георгия Оболдуева в поэзии)

... Чтоб на натянутом канате
Стоять, ходить и танцевать.
(Г. Оболдуев, «Скафандр»)

А попробуй по жизни пространству
Странной переступью антраша.
(Г. Оболдуев, «Язык»)

... И еще: «Все мы и вы, принужденные писать иероглифами и клинописью, / Как я сейчас, — / Уверяю вас: — / В лучшем положении, чем те, / Что пишут в газетах / Или в ватер-клозетах».

Кто сей канатоходец? Добровольны или вынужденны его «странная переступь», его «клинопись», его «головоломный слалом»? Где, меж какими звеньями, раздвинет его «возвращение» цепь знакомых звучных имен?

Выход в свет в 2005 году (на титуле стоит 2006-й) увесистого шестистраничного тома Георгия Оболдуева ставит те непростые вопросы, без выяснения которых не может быть удовлетворительно сработана история нашей словесности минувшего века.

Существует ли единая *литература советской эпохи*, движимая общими закономерностями, как имманентными «литературному ряду», так и спровоцированными извне? Или российский XX век оставил нам в наследство две литературы, две поэзии: конформную и бескомпромиссную (автор предисловия В. Глоцер даже счел Оболдуева едва ли не единственным во второй категории), «официальную» и «неофициальную» (М. Айзенберг в написанной пятнадцать лет назад, но до сих пор примечательной статье «Некоторые другие» среди «неофициальных» называет, конечно, Оболдуева, впрочем, подчеркивая, что «непечатаемость» здесь не служит критерием)?

То, как представлен в новом издании поэт, — вопросы эти, применительно к его индивидуальности, только заостряет. В основу корпуса стихов лег избранник, составленный самим автором¹

¹ Оболдуев давал друзьям и знакомым его машинописные копии. Одна из них хранится в архиве А. П. Квятковского, поэта и стиховеда, друга Оболдуева по причастности к конструктивистам, ссылке в Медвежьегорск (Карелия) и послевоенным годам. Оболдуевские материалы из этого архива (в их числе еще не опубликованные стихи, письма) мне удалось посмотреть благодаря любезности хранителя архива Я. А. Квятковского (сына А. П. К.). Упоминания об этих материалах см. ниже.

(«Устойчивое неравновесие. Внутри, вокруг и около») плюс несколько принципиальных вещей и циклов, которыми в свое время дополнила авторское избранное вдова поэта Елена Благинина. В этом отношении книга немногим отличается от издания 1991 года (прошедшего на крутой волне постсоветских «возвращений» почти незамеченным) — за исключением впервые полностью напечатанной поэмы «Я видел». И поэма эта — в 1991 году представленная лишь двумя первыми песнями — порядком смешивает карты в рассуждениях о компромиссах и отсутствии оных: такой разительный дает она пример «борений с самим собой» в амплитуде между мазохизмом и рвущимся наружу сарказмом... Кроме того по не очень понятным мне причинам (не хватило возможностей на еще один-два печатных листа?) в новое собрание не включены те ранние — как раз показательные в связи с нашими вопрошаниями — стихи Оболдуева, которые можно было извлечь даже не из архивов, а из мюнхенского издания «Устойчивого неравновесия», составленного первоисследователем поэта А. Терезиным (Геннадием Айги), при участии именно Владимира Глоцера, и осуществленного в 1979 году славистом В. Казаком. Короче, нынешнее представление Оболдуева приветствуешь с почтительной благодарностью, но и со слезами на глазах — поскольку такой томище, без научного аппарата, без вариантов, разночтений и пр. — закрывает на годы переиздание, отвечающее исследовательским требованиям. Впрочем, откуда бы его и ждать?

Все, что будет сказано ниже, — лишь догадки читателя, оказавшегося лицом к лицу с неподатливыми, но тем не менее захватывающими текстами.

Воспоминатели свидетельствуют, что Георгий Оболдуев был человеком чести. Он никогда не лгал, даже из вежливости (Ольга Мочалова); «Прямота, редкая в годы, когда он жил» (запись А.П. Квятковского). Для него существовало «Два разных мира / Обычайших систем: / Простак — проныра» («Я видел», песнь вторая). Это деление он пронес смолodu, и оно было, как видно, важнее, чем имевшиеся в обороте ангажированности, от которых он сначала беспечно, а потом брезгливо отстранялся. В стихотворении 1924 года, написанном под впечатлением от похорон Ленина («В гробу / величав / труп / Ильича...») двадцатилетний автор фиксирует взгляд на том, как «противный проныра, / похотливо прищелкивая, / судорожно фотографировал / убегающие, шелковые / мгновения, / наполнен-

ные воздухом горным, / трупом гордым». Кодекс чести прост и неизменен: быть «простаком», а не «пронырой».

Поэт-эквилибрист пишет о поэте как таковом (и о себе!): «Он — странен, как старый крестьянин / Поблизости с конферансье». Конферансье — известный «проныра», пошляк; «старый крестьянин» — простака. И если такой поэт говорит:

Ни насмешки, ни гаерства,
Ни крупницы озорства
Не хотело мое сердце
И не хочет голова, —

то засвидетельствовано это, при всем лукавстве, неотъемлемом от поэтических затей, искренно и правдиво. А. Терезин в предисловии к мюнхенской книжке, стремясь определить исходную позицию Оболдуева (впоследствии обратившуюся, по его мнению, в стоицизм), называет его «неокиником». Но эпитафия из Григория Сковороды, объемлющий в глазах поэта весь его путь от начала до конца, вступает в спор с этим определением: «Всякая мысль подло, как змия, по земле ползет, но есть в ней око голубицы, озирающее выше потопных вод на прекрасную ипостась истины». Здесь заявка на сочетание раздваивающей простоты кинизма с непростым усилием подъема над унылой плоскостью «потопных вод» подлежащего житья.

В упомянутой статье Михаила Айзенберга есть одно наблюдение, задевшее меня своей верностью и своей необъясненностью. Он пишет: «... в начале 20-х годов <...> слова, исполненные простого и высокого значения, кончились. Настало царство метафорики»; «Оказался слишком невыносим груз *прямого* значения». Отсюда, уточняет он, «дичь, учрежденческий жаргон, фольклорный сдвиг понятий»; «дикое мясо» и «сумасшедший нарост», говоря словами Мандельштама; «конструктивная пародия» обэриутов. Любое из этих определений приложимо к Оболдуеву, и не только раннему.

В пору своего становления Оболдуев оказался так или иначе причастен ко всему, что творилось в нашей поэзии в это время — время между двумя событиями, по-новому осветившими ее небосклон: «Сестрой моей — жизнью» Пастернака (1922) и «Столбцами» Заболоцкого (1929). А между — являло себя многое: освоение свободных стихов позднего Хлебникова, имажинисты с их «верлибром образов», конструктивисты с их эксплуатацией «непоэтических» тем, лэфовцы с их документалистикой, обэриуты с их юродством. Поэтика Обол-

дуева отозвалась на все это, иногда предузнавая и упреждая и ничему не покоряясь, и стала, можно сказать, оркестром постклассических русских поэтик (примечательным образом минуя «золотую» классику и Серебряный век: «Фета» он рифмует с «буфетом»). При этом наличие дирижерской палочки — личного мировоззренческого тона — снимает упрек в эклектике.

Свободные (или акцентные) стихи молодого поэта отнюдь не кажутся ученическими, а строй рифм, опоясывающих нерифмованные строки, придает им скромную грацию¹.

Тихо, будто сто лет назад.
Будто по картине Венецианова:
Лошадь в лодке среди реки.
Птицы переплывают сад.

.....

Угомоняются, между волн
Накипевшиеся, барашки;
Задыхаясь, ушами дергая,
С того берега плывет волк.

.....

Под защитной моей рукой
За ладонью моей подзорной
Умещается весь достаток
Событий над Окой.

(«Над Окой», август 1924 г., из архива А. П. Квятковского)

Слышимое сходство с ныне хорошо известными современниками его молодости, как уже сказано, далеко не всегда объясняется влиянием или «творческим освоением»; иногда он их опережает, и мы

¹ Это и следующее стихотворение, откуда взяты выдержки, входит в рукописную подборку, озаглавленную автором так: «Четырнадцать цитат из двух моих книг: “Путеводитель по окрестности” (1923–1924 гг.) и “Синтетические примеры” (1925–1935 гг.), переписанных мной для Александра Павловича Квятковского, моего друга, которого я считаю одним из лучших современных мне людей». Подписано: «Г. Оболдуев. 29/IV–37. Медгора», то есть прислано из ссылки.

задним числом узнаем, что у индивидуальных поисков есть тайные законы неких общих фаз.

По взморью рыжего заката
Невольничья волна коров
Катилась. Тенью был закатан
Домов просыпанный горох.
Я шел у леса по тропинке.
По ветру вечер на мази
Холодным телом, без запинки
Большую реку доносил, —

кажется, что это еще не достроенные, еще не нашедшие мотивировки для смещенных образов и ломкого ямба, но уже проклюнувшиеся «Столбцы» (ср.: «Я шел подальше. Ночь легла / вдоль по траве, как мел бела; / торчком кусты над нею встали / в ножнах из разноцветной стали...» и т. д.). А писано в сентябре 1924 года. (Из того же архива.)

112

Имажинизм Оболдуев переработал в себе в нечто более убедительное, чем сшибки несовместимостей, призванные вызвать оторопь. Благодаря его феноменальной «схватчивости», ощупыванию предмета метафорические сопряжения не навязывают себя с нарочитой агрессией, а — убеждают: «Луна спешит, кусая воду. / За кузовом людей; / Она трясется, ищет броду / Листвой своих лучей» (октябрь 1928-го, на пароходе). Или — из знаменитого «Живописного обозрения» (1927): «летние небеса цикориев», «мокрые губки малин». Хочется воскликнуть: так оно и есть!

Что касается неканонической для поэзии тематики, то выполненное прозостихом¹ описание типографии («Красный пролетарий», где Оболдуев тогда работал) в 25-м параграфе «Людского обозренья» (1930 г.) — эта величавая уитменовская поэма даже и не снилась конструктивистам и лефовцам. Вообще же громадный город с его многолюдством, вокзальной суетой, чадом, спешкой, сомнительными развлечениями и стыдными болезнями — родная Москва — выписан доссыльным Оболдуевым с гротескной прицельностью: новый урба-

¹ Постхлебниковское увлечение свободным стихом, близким подчас к ритмической прозе, составляло тогда целую полосу; специалисты называют имена Леонида Лаврова и Ивана Пулькина, чьи опыты в том же роде сближались с оболдуевскими, — но нынешние апологеты русского верлибра как-то проходят мимо этого большого пласта.

низм убогих времен. В том же духе ироническая физиология, вплоть до более позднего:

Жизнь всегда небезопасна.
Три отверстия заткнуть —
И культура вся напрасна,
И уязвлена вся суть, —

и ироническая эротика (не исключая нежнейшей любовной лирики и почти не пересекающаяся с ней); она заставляет вспомнить о Николае Олейникове, но экстремальнее, сложнее и философичнее последнего, — отсылая к тщете и механистичности всякого существования, а не только к неуюту эпохи и попыткам бегства из нее в «интим». Эта тема не покинула Оболдуева и в 40-х годах, но обрела смягченные и примирительные тона чуть грустного «селявизма» («Женщина», «Фотография» — стихи, превосходящие возможности Олейникова, но с ним и с обэриутами состоящие в родстве).

Чтобы кончить с параллелями и перекличками, не обойду серьезную, на сей раз, зависимость Оболдуева от раннего Пастернака и ревнивое слежение за ним (на «Второе рождение» Оболдуев написал все тем же прозостихом маленькую убийственную «рецензию» с не лишёнными резона обвинениями в конформизме и измене прежней свежей естественности). Ну что ж, возьмем пример обескураживающе «пастерначий» — «Месяц» (1948), элегическое воспоминание:

Швырнув сонату клавишам,
Как солнца луч — поляне,
Я ароматом давешним
Шершавлю обонянье.

Весна. Мы бродим под ручку.
Домой. Она орлино
Глядит, сдирая корочку
С большого апельсина.

Только линии здесь резче, брутальнее — «шершавлю»; чуть ироничный взгляд на любимую, на ее позу и занятие... Но вот, на подходе к финалу, — наконец то, что можно назвать «оболдуевским элементом»:

Вечерней тенью вытянься,
Прильни к моим потемкам:

Мы больше не увидимся
В своем житье неемком.

Так мог сказать только этот поэт (курсив, конечно, мой)! Я не устаю упиваться смиренно-усмешливой трагедийностью этого эпитета, этой строки. За ней — целая биография, целая философия, целая жизнь, так непохожая на жизнь Бориса Пастернака.

Но почему, почему же в одночасье кончились слова, исполненные «высокого» и «прямого» значения? Почему для Оболдуева и многих его современников — тех, кто старался не профанировать свой дар, независимо от степени остроты отношений с «режимом», — вдруг стал «Поэзии язык / Эзотеричен» (по слову из поэмы «Я видел»)? Попытаюсь как-то влезть в шкуру тех, кто встал на этот путь. Все сколько-нибудь значительные поэты той эпохи (первая треть минувшего века), включая, разумеется, «крестьянских», были *людьми культуры*, Оболдуев же — рафинированным человеком культуры. Дикость, нахлынувшая на страну вместе с утратившей корни, сдвинувшейся с оснований перемещенной массой, поспешно обучаемой тусклым материалистическим азам политграмоты, равно как и просто грамоты и примитивного этикета, — эта «культура бескультурия» (ликбез безлик) — требовала некоей реакции отторжения у держателей полноценного слова. Попадая в руки новых хозяев жизни, обучающихся и обучаемых, «простые и высокие» слова теряли свое означаемое, свою глубину. Отныне можно было их осмеивать, можно было о них грустить как о невозвратном прошлом (Зоценко, если вспомнить о прозе, делал и то и другое, Михаил Булгаков тоже — но в иной пропорции смеха и грусти), но невозможно было вынуть их из унизившего их контекста и пользоваться ими как ни в чем не бывало. «Живая жила взбесившегося слова» (Оболдуев — ср. с мандельштамовским «диким мясом»), эзотеричность и эксцентрика новой поэзии — парадоксальная, мутирующая реакция *культуры* на *одичание* и связанное с ним упрощение смыслов. (Нечто похожее происходило в поэзии андеграунда уже ближайших к нам времен в ответ на кондовую гладкопись официального стихотворства — реакция, не столь значительная по плодам).

Конечно, это не единственное объяснение; есть и внутренняя усталость поэзии от прежних средств выражения, жажда преодолеть автоматизмы, уйти «вбок», и соблазн восторжествовать над «новоречью» верхов и низов, присвоив ее как сырье, — но в отношении Оболдуева

оно, это объяснение, кажется подходящим. От «варваров, / Которые грубы / В своем трогательном невежестве», поэзия защищается «неуничтожимым качеством», «какое своре дикарей — ни выдумать, ни выдрать начисто». Варварская лира, при случае обращающаяся в оглоблю, стоит в обороне красоты («Слова и звуки, что цветы, / В стихах и музыках нарваны»), запечатывая слишком простые и доступные к ней подходы варварскими же средствами, «дичью» словесных и фразовых сдвигов.

У Оболдуева — в чем, как кажется, его особенность среди других, признанных великими, мастеров сдвига — даже не словесный ряд, а сама заявленная мысль, сколь бы ни была проста, кривит суставы, ненатурально изгибает спину. Вот строки из единственного прижизненно напечатанного в 1929 году в «Новом мире» стихотворения (где, кстати, «Скачет *босою* жеребец» — почему-то стихи эти показались автору предисловия «традиционными»):

Волей белья и еды
Ближе мне улиц ряды...

Поэт хочет сказать, что город ему привычней и сподручней деревенского простора (прекрасно тут же изображенного); но — *воля белья!* Надо же было так избочениться! Эта черта поэтики — «баллетная» неестественность мыслительных поз — останется за Оболдуевым навсегда, наряду с просветами обезоруживающей простоты, которая пристала «старому крестьянину» и — уже без метафор — выжатому войной солдату.

Следует ли считать такой язык поэзии утонченной разновидностью эзопова языка? Разумеется, элемент скрытности здесь есть, но — утайки не элементарного толка, не в силу непрременной запретности содержания. Как известно, практически все написанное Оболдуевым копилось у него в столе. При этом для меня остается загадкой, почему его своеобразные, однако — на фоне времени, когда до торжества нормативной цензуры было еще далековато, — не такие уж «оскорбительные» стихи 20-х годов не попадали в печать. Как бы злобно ни были встречены «Столбцы» соответствующей критикой, они ведь вышли-таки в свет и не закрыли Заболоцкому дорогу в печать еще на несколько лет. Прорыв гения? Но Леонид Лавров, с кем сопоставляют Оболдуева, сумел выпустить в начале 30-х две поэтические книжки. Отвращение Оболдуева к советчине в эти годы почти укладывалось в рамки допустимого отвращения к нэповской обывательщине

и чинодралам (в духе «Клопа» Маяковского или «Гадюки» Алексея Толстого) и не было столь уж явственно крамольным.

Когда, представляя стихи забытого поэта в «Дне поэзии» 1968 года, В. Португалов пишет о чрезвычайной застенчивости Оболдуева, не умевшего ходить по редакциям, это свидетельство поначалу принимаешь за неизбежную тогда попытку обойти факт репрессии, обрушившейся в конце 1933 года на поэта; но, поразмыслив, соглашаешься, что применительно к молодому Оболдуеву наблюдение это имеет резон. Скорее всего дело не в «застенчивости», а в щепетильности — в опасении пополнить число «проныр» и в требовательности к себе. Ну а в дальнейшем расхождения с режимом действительно приняли характер эстетического и социального отщепенства от «казенной порнографичности власти». В 1948 году он констатирует: «... Кастрирован и обезврежен / Весь, даже самый малый, разум. / Того гляди, загаснет уж / И кроличье дрожанье душ». И под толщей невероятного давления поэтика его — глубоководная рыба с причудливым очерком тела, — хотя и защищенная скафандром осознаваемого призвания («Скафандр» — стихотворение 1947 года).

116

Между тем Оболдуев воспринимает «непечатную» судьбу не как результат своего выбора, а, по выражению из мемуарной записи А.П. Квятковского, «с мрачным недоумением». И сам же иронизирует: «Смиренно, как монах, / Сложив ладоши, / Шепчу, скрывая страх, / Что я хороший, / Что я достоин лавров, / Чудес и премий, / Что сытью минотавров / Мне быть — не время... // А чуда, хватя-похватя, / Все нет, как нет» («Я видел», песнь девятая). Даря экземпляры своих машинописных книжек близким людям, он, видимо, считает стихи эти подготовленными к печати (в будущем, в будущем — ну а вдруг?!) именно в таком, неотцензуrowанном виде, какими мы их и знаем теперь. Мне повстречались всего две правки, сделанные им из предосторожности. В автографе стихотворного послания А.П. Квятковскому (1944 год; в авторском изборнике оно называется «Письмо» с посвящением А. П. К.) стоит: «...Когда *врагам* он отдал стих, / *Врагам* простил и ложь законов, / И гибель родичей своих, / И казнь друзей, и мор знакомых». Выделенные слова поэт заменил в обоих случаях на слово «друзьям», намеренно обесмыслив сильную строфу. (Хотелось бы мне знать, к кому из онежских, медвежьегорских ссыльных, общих знакомых Оболдуева и Квятковского, это относится.) Второй случай — приведенные поэтессой Ольгой Мочаловой, не слишком доброжелательной, но памятной знакомой Оболдуева, заключительные строки его «Сонета» (1947): «Эх, кабы Пресвятая

Дева / Хоть бы отчасти помогла! / Но ни направо, ни налево / Тебе не отойти от хлева, / И нет значительней согрева, / Чем обжитой уют угла». В избранном они изменены: «Но ни направо, ни налево / Тебе не отойти от хлева: / Там сразу расцветает мгла / Зерном халдейского напева, / И нет значительней согрева, / Чем обжитой уют угла». Этот микроскопический, но красноречивый пример извне навязанной «эзотеричности» («... расцветает мгла зерном халдейского напева...») заставляет предположить, что странная переступь антраша не раз и не два вытесняла «простые и высокие» слова по причинам внепоэтического свойства. Но совершалось это не механично, а спонтанной перестройкой поэтической мускулатуры в ответ на глубоководные условия — своего рода спасительная мутация ценою потери.

Тут самое время сказать о перемене в инструментарии Оболдуева, перемене, примерно аналогичной той, какую пережили Пастернак и Заболоцкий. В «неслыханную простоту» он отнюдь не впал¹, что было бы преувеличением сказать и о двух названных великих поэтах, — но еще в ссылке решительно перешел к регулярному стиху (каковым, кстати, писал медвежьегорские послания уже вернувшемуся из ссылки в Москву Квятковскому — шутливая, «минаевская» болтовня, полная каламбуров² и самоиронии). Он и раньше, посреди своих верлибров, акцентных ритмов и прозы, повернутой в стих (М. Айзенберг), то и дело пробовал на зуб традиционные размеры, но где-то к 1940 году отдал им — и строфичности — заведомое предпочтение, что закрепилось в послевоенном творчестве.

Конечно же, не могло не повлиять на него, при всем анахоретстве, и то, что царство «правильного» стиха возобладало вокруг. Но, кажется мне, это у него — не сезонная уступка. Слух превосходного музыканта Оболдуева тосковал по возможностям тончайшей вариативности, которые открывает именно регулярный рифмованный стих, предначертанный русской поэзии с неисчерпаемыми чудесами ее просодии. Стихи позднего Оболдуева не «музыкальны» в расхожем смысле слова, скорее ему повсюду слышится «конкретная музыка» звуков и шумов жизни, в параллель авангардному композиторскому

¹ «Явлюсь с сюрпризом / Причуд, галиматъи, / Непростоты» (из восьмой песни поэмы) — не запоздалая ли полемика с Пастернаком «Второго рождения»?

² Каламбурам, которым, казалось бы, место в зоне компанейского острословия, Оболдуев умел придать трагическое звучание, не снимая с них налета иронии: «Хлев наш насущный», «Смерть да смерть кругом», «Нелюдимо наше горе».

направлению («Ручья небрежный хроматизм, / Ветвей политональный шелест»). Но это стихи ритмиста и звукописца, умеющего все в музыке версификации. Такое владение пирихиями и инверсиями ритма — поискать. «Невыпотрошенный — глотай, что в рот полезло, / А выпотрошат — так уж не откроешь рта»; «... А трудно занимающаяся заря» — так чувствовать шестистопный ямб, чтобы на смелиться обокрасть его на несколько ударений, да еще (в последнем примере) лишить цезуры! Он, сдвигая акценты, силой заставляет расслышать ямбичность в строке: «так как вот это-то и есть...». Для своей поэмы он изобретает 12-стишную строфу из трехстопных и двустопных ямбов (с одностопным на пуанте; с изысканной чехардой мужских и женских клаузул) — всего о 64-х слогах, как на шахматной доске (думаю, это не случайно, тема шахмат звучит в поэме, игра была любима, и, по сообщению Мочаловой, которое мне не удалось проверить, за шахматами он и умер). Короткий размер требует акробатики по части синтаксиса и рифм, и поэт разворачивает здесь целую феерию, рифмуя «анамнез» и «анамнись», мешая «мужицкую» речь и городской говор («глаза системы “очи”» — как у Зошенко) с макароническим иноязычием, почти по «Ишке» Мятлеву (раньше все такое называли *tour de force*). Поэма между тем не удалась...

Чего не скажешь о послевоенных стихах Оболдуева. Терезин-Айги, в соответствии с собственным поэтическим вкусом и практикой, самыми интересными у Оболдуева считает вещи 30-х годов, открывающие путь для экспериментального наследования. Стихи 40-х для него были настолько несущественны, что он включил в издание 1979 года их всего с десяток. Но как раз эти-то стихи входят в безусловную оболдуевскую «классику». Раздумывая над поэзией Оболдуева, я случайно набрела на соображение философа В. Подороги: «Классической [можно назвать литературу] в том смысле, что умер не только автор, но и все контексты, которые мешают новому чтению <...> Постоянное умирание всех окружающих контекстов дает возможность выйти на обнаженное, скажем так, чтение самого текста, возможность его присвоить в качестве современного». И вот что стоит добавить к этой правильной мысли: когда произведение заставляет забывать все возможные контексты не потому (или не только потому), что они уже «умерли» внутри культурного запаса читателя, а потому, что вещь своей заявленной силой выпрастывается из этих контекстов и гасит их, тогда произведение «классично». Многие стихи Оболдуева 1947–48 годов выдерживают неоднократное «обнаженное чтение» — чтение ради них самих. Они являют случай того,

что я назвала бы «успокоенным авангардизмом». Авангардное начало внедряется вглубь возобновляемой традиции как прививка нового опыта и свежий интеллектуальный ракурс. «Смешанные столбцы» Заболоцкого — лучшее, что я знаю в этом роде. Но таковы же по типу новые разделы (циклы?), составленные Оболдуевым из послевоенных стихотворений, — «Ви́ра-майна» и особенно «Жезл» и «Свидетель».

«Болдинская осень» поэта — это его голицинская весна 1947 года (ну и потом весь год и начало следующего). Он, в своем одиночестве, впервые так настойчиво старается уяснить принятую на себя поэтическую миссию и шлет сигналы в будущее. Проще всего сказать, что он от роли *наблюдателя* переходит к роли *свидетеля*. «Свидетелем меня / Поставил кто-то» (уж не Тот ли, Кто — пушкинского Пимена?).

...Наблюдатель Оболдуев, как уже было замечено, — отменный: «Жестикуляция вещей / На мне налипла лабиринтом», — и жестко трезвый. В центре его довоенной лирики, точнее — лиро-эпики, — созданный им жанр «обозрения» (впрочем, отчасти пересозданный, — разве «Зверинец» Хлебникова не задал здесь, пусть отдаленный, но образец?). Из этих пронумерованных стоп-кадров и «видеоклипов», иногда связанных пробивающимся сюжетом и намеченными фигурантами (пригородный поезд, дачное приключение), автор решился включить в свое избранное одно лишь «Живописное обозрение» и вдобавок близкое по конструкции «Устойчивое неравновесье». На самом же деле обозрений четыре: кроме «Живописного», «Людское», «Поэтическое» и еще виртуозное «Музыкальное обозрение», доступное — как жаль! — только в мюнхенской книжке («экзгибиционизм» слишком расхристанного Чайковского, саркастически иллюстрируемый пошло-физиологичным поведением оркестровых инструментов, — и целомудренный Бах, возвращающий мир к гармонии). Эти пульсирующие скопища (их больше, чем я перечислила) охватить восприятием и умом как целостности куда как не легко. Но, натываясь на созвездия блесков и отметины точных попаданий, различаешь в них живое лицо автора, оно же — его философическое лицо. Комедия жизни, человеческая комедия, усугубленная, разумеется, советскими обстоятельствами. Отвращение от «канибальских обычаев»: «Благодушной, чем мерзавец, распускается столетье» — не вступает в противоборство с веселостью на празднике жизни, а живет с нею бок о бок. «Спаяны свежо и тесно / Жизни выжитой

слои: / Как прелестно, как прелестно / Жить на свете в дни свои». В общем: «Чтоб достичь того или другого рая, / Живите с миром, друг друга предавая. // В этом мире боевом / Каждый думает о своем, / Каждый живет о своем: / О том о сем».

Может, здесь и впрямь есть элементы «кинизма», «дендизма», о которых говорит А. Терезин, и жовиальности, подмечавшейся ме-муаристами. Сам Оболдуев дает довольно точный абрис своей молодости, сравнивая себя с автобиографическим героем поэмы: «Шел в мир, как меломан / В концерт <...> Увы, таким точь в точь / Себя я помню / Без сна проведши ночь, / Встающим к полдню — // Настырен, как бубенчик, / Как он — залиivist, / Я вызывал у женщин / Упрек: счастливец!..» Но из области кинизма («пофигизма») исключались не только природа и музыка (и, может быть, любовь), — но и реальность страдания. Решусь привести целиком стихотворение (наблюдение!) из цикла «Устойчивое неравновесье» — потому что в нем впечатлительность чиста от иронической подсветки, потому что гибнущее животное уже просится в символы погибели целой эпохи. И просто потому, что — сильно задевает.

120

Я ночью чуть не в слезы упирался
О том благодушном пастушеском собаке,
Что погибает по зимам на нашем дворе
Под внимательным равнодушьем жильцов.

Мохнатый, продрогший, невыспавшийся
(от перманентной сонливости)
Сидит он, пошатываясь, на буром снегу среди двора.
Молчат его половые струны,
Дрожат его лапы, уши, глаза.
Нервно позевывает. Даже не хочет есть.

Пьяный сапожник выходит блевать.
Возвращаются со службы разнообразные беги соседей.
Сюсюкают возгласы: «Бобинька, собачка!..»
Глубокая мерзлота гонит его на черную лестницу,

Чтоб там прополусуществовать,
Уткнувшись тощим носом в родимое благовонье паха.

Пройдет полтора десятка лет, и недавний ссыльный, контуженный и искалеченный солдат (страстный пианист, он вернулся с фронта с

поврежденной рукой), напишет потрясающее «Memento mori», где отождествит себя и себе подобных со зверьком-подранком — погубленным уже не добрососедским равнодушием «товарищей по жизни», а непостижимой злобой властителей века. Наблюдение восходит к свидетельству.

.....
Ноги дрожат и ползут,
Потные, мокрые,
Бегом последних минут
Стертые до крови.

Словно в заветном рывке
С силой рванулись и...
Все повторяют пике
Смертной конвульсии.

.....
Жизнь, что была не полна —
Отмель на отмели! —
Им-то хоть и не нужна, -
Взяли да отняли.

Ихнего права не трожь
Писком: «а где ж оно?»
Что-то ты дуба даешь
Медленно, мешкотно.

Слабости, чорт побери,
Место не в очерке!
Жалостный тон убери,
Брось разговорчики!

Чтоб у злодеев (тьфу, тьфу!)
Слезы не падали
В каждую эту строфу
Из-за падали.

В русской поэзии это стихотворение, написанное в 1947 году, естественно располагается вслед за «Веком» Мандельштама (1922) —

как итог, последовавший за предсказанием: позвоночник разбит и флейта выбита из рук.

Может быть, современному читателю, особенно тому, кто о советчине не позабыл и в памяти своей ее не приукрасил, прежде всего будут вняты стихи из последних циклов Оболдуева, полные брезгливости и гнева. «Вот я вас!» — так звучит в переводе латинский эпитаф из Вергилия, открывающий раздел «Свидетель». Поэт вторит крамольным стихам Манделъштама: «Мы живем в безвоздушном пространстве, / Не крича. Не шепча, не дыша...»; он издевается: «Старательно доим наш пафос тугосисый, / Крепя энтузиазм предложенных идей»; он задыхается от омерзения: «Каждый, что-то выдавивши, / Идолищем-идолище, / Пусть и недовыдал еще, / Пусть и недопредал еще / Каждого последующего...» Он чувствует себя — «того, кто здоров, среди тех, кто болен», — филином, обязанным «угукать» о чуме и проказе века: «Могешь ли ты? Могу, могу / Сиреной выть в ночи “угу-у”!»

Однако, как уже было сказано, «гражданский» нерв оболдуевской лирики вживлен в философскую медитацию. И мрак эпохи предстает лишь частностью, хотя особо болезнетворной, общего закона прозябания: «Пресна, как тень, твоя еда, / Многоуважаемый мир. / Твоя поверхность — ерунда. / Под скорлупой ты рыхл и сыр»; «Сверх сил подвластные теченью, / Растем мы длинно вкривь и вкось, / Покорны каждому ученью, / Какое б там ни завелось. // А сердце бьется, кровь кружится, / Незнаемый ведется счет / Всему, что все равно случится / Со всем тем, что, пожив, помрет». В «Русской песне», написанной одновременно с «Филином» и посвященной поэтом знакомой фольклористке, есть удивительное предостережение русскому мужику: «Не верь словам Шульженки, / Русланиху души: / Они снимают пенки / Со всей твоей души». Но эта — сгоряча несправедливая — деэвакуация разрешенной (а значит, подложной) искренности, разрешенной (а значит, подмоченной) народности — прежде всего бунт чуткого вкуса против искусства второй свежести, он того же свойства, что и укору «девочкам, играющим на фортепьяно» с нетерпимой фальшью: «Из музыки, разбитой вдребезги, / Бьет воню тефтелей по-гречески». Пошлость всегда пошлость, социальная или частносемейная.

Чувствуя в себе силу неподкупного свидетельства о веке, открывая избранное стихами для научения потомков — декларацией своей поэтической правоты и этического превосходства:

А ты, заткнувший гнев и стыд
За пазуху своих невзгод,

Будешь иметь неважный вид,
Хоть нынче он тебе идет.

.....
Ты не жил, но зато я жил:
И жизнь от жизни заживет, —

он все же сосредоточил мысль не на участи претерпевателя советской ночи, а на уделе человеческом. Написав в полную силу таланта несколько шоковых стихотворений: «Мы победили», «Вандыш»¹, то же «Memento mori», — эпоху он, однако, не объемлет, зато объемлет жизнь.

Жить, мучаясь — не так уж плохо.

Каким бы язвительным гарниром ни была окружена в стихотворении эта строка, в ней — правда Оболдуева, вообще — правда.

Да, поэма «Я видел» как изъяснение общественного и исторического кредо автора неубедительна. Ее сравнивают со «Спекторским» и «Высокой болезнью», но продуктивнее сопоставить ее с «Доктором Живаго», сколь это ни покажется странным. Роман Пастернака (пусть он «великая неудача», как считают некоторые, в их числе я) состоялся благодаря решимости переоценить все случившееся в новейшей русской истории. У Оболдуева, знатока философии, музыканта, полиглота, чуждого иллюзий наблюдателя, но тем не менее беспомощного «вкидыша» в советскую ночь без признаков рассвета, — таких ресурсов не было. В поэме он строит узловые моменты ускользающего сюжета в открытом соответствии с «Кратким курсом истории ВКП(б)» (не то чтобы охотно, но просто не имея, что предложить взамен), однако впадает в ерничество, когда чересчур уж оскорблена его интеллектуальная чистоплотность. Чего стоит переложение стихами знаменитой «философской» главы «Краткого курса»: «Сознание — бытия / Есть отраженье...», «Количества ведут / В цель новых качеств» — и т. п. в объеме многих строф с убийственной кодой: «Уютный, скромный мир: / Табло!». Молодые поколения уже не в состоянии оценить безумие шутовского вызова (нате! ешьте!), не то что мы, которые все это *изучали*...

¹ *Вандыш* — мелкая рыбешка. То есть любой, каждый в славную эру войн и революций, — когда «смерть да смерть кругом»: «Ноги суй, солдат, в онучи, / Кашу — в брюхо, / пулю — в лоб, / Неподавленный, вонючий, / Ухмыляющийся клоп». Не слабо...

Особый же философский тон Оболдуева — отличный и от тайнописи Хлебникова, и от любомудрия Заболоцкого, и от витализма Пастернака, и от абсурдизма обэриутов: приятие жизни как мучительного, но — в сравнении с небытием — подарка, от которого не пристало ждать большего, чем он сам. «Людской тоски террариум» укрошен этим сознанием неуничтожимости «радостных безделиц существования» (вспоминается строка Пастернака «Чудо жизни — с час» из стихотворения, использованного Оболдуевым для одного из эпиграфов).

Кто спорит, Оболдуев — и горчайший обличитель, и отчаянный мученик века, и стоик, прикованный к факту человеческой смертности. Но ощущение драгоценности жизни, какая бы историческая погода ни стояла на дворе, не покидало его и давало силы для той доли приемлющего терпения, которая необходима акту творчества.

Его судьба — одна из версий судьбы больших поэтов, рожденных между девянотыми и девятисотыми годами двух прошедших веков. У каждого из них был свой «скафандр», защищающий от давления «потопных вод», но сковывающий движения и усложняющий маневр. Трагическая нота неотъемлема от истории жизни всех их до единого — и тех, кто был погублен, и тех, кто чудом выжил, и даже тех, кто в век большой лжи вкусил прижизненную славу. Поэзия Георгия Оболдуева, над которой еще предстоит думать и думать, ложится в этот ряд.

2006

P.S. Прошло около пяти лет, и моя жажда увидеть «полного» Оболдуева оказалась утолена, а многие вопросы к составителям тома-первенца отпали сами собой. В 2009 году вышла книга «Георгий Оболдуев. Стихотворения 20-х годов», составленная хранителем наследия поэта А.Д. Благининым, подготовленная и вкратце откомментированная И. А. Ахметьевым, дополненная старой статьей друга поэта еще по ссылке, сибирского писателя Н. Яновского и фрагментами драматических воспоминаний Елены Благиной о муже.

Сюда вошли, разумеется, и стихи, которые раньше были известны мне по изданию Терезина-Айги и по архиву А.П. Квятковского, даже все шуточные послания к последнему. Читатель получил в итоге двухтомный корпус поэзии Георгия Оболдуева и теперь вправе судить о нем, не смущаясь никакими лакунами.

Тем не менее, после знакомства с этой книгой, вместившей наиболее «странную» часть поэтических трудов автора, мне не захотелось

пересматривать то, что я написала о нем прежде. Ведь, благодаря упомянутому выше зарубежному изданию, Оболдуев 20-х годов не был для любопытствующих совсем уж тайной за семью печатями.

Впрочем, новый том мог бы стать предметом увлекательного филологического исследования (за которое я сейчас взяться не решаюсь). Суть в том, что в виду полноты, с какой представлен начальный период, перед нами открывается *бездонный сундук возможностей*, — жизнь не позволила поэту осуществить их даже наполовину. Не соглашусь с Аркадием Штыпелем, который в кратком новомирском отзыве (2009, № 11) говорит: «Стихи раннего Оболдуева, при всей его своеобычности, все же, мне кажется, бледнеют на фоне его зрелого творчества», и приходится «задним числом угадывать в умозрительных и как бы нарочито неловких молодых стихах характерные черты будущего большого поэта...» Нет, не «бледнеют» — достаточно вспомнить его захватывающие, затягивающие в себя «обозрения». Не бледнеют даже опыты первой половины 20-х годов, как не бледнеют, а живут сами по себе, эскизы большого художника рядом с его монументальным полотном.

В поисках собственной поэтики он стремится к невероятной, невозможной синестезии образа, рифмы, ритмозвука — и лишь постепенно приходит к самоограничению. Попутно (и неожиданно) выясняется, что начинал он совсем не как «киник», тронутый едкой щелочью, а как радостный уловитель природных стихий в сеть летучего образотворчества: «поэзия, ловящая вихрь устами», по его же слову. И духовно-физический запас жизнелюбия бы под стать кладу поэтических данных.

«Так прекрасна, / божемой, / чудесна жизнь. // Кожаный ветер песен / ожил» — это в начале. «Жить, мучаясь — не так уж плохо» — это, напомним, в конце. Вот между какими вехами прошла — и состоялась — жизнь поэта, отпущенная ему Историей.

2010

РАЗВИЛКА

(о природе фрагмента у Пушкина)

126

То, что я собираюсь ниже предположить (без претензий на «научную гипотезу», скорее — опираясь на анализ живого читательского впечатления), — по сути, маргиналия на полях разыскания Валентина Непомнящего об отношениях Пушкина и Мицкевича «Условие Клеопатры» («Новый мир», 2005, № 9, 10). Занимаясь, в связи со своей темой, композицией «Египетских ночей», автор пишет: это «тот случай, когда внешняя незаконченность — не незавершенность произведения, а важная черта его поэтики, притом наглядно демонстрирующая, что художник и его творческая воля — не одно и то же. Художник, быть может, и хотел бы, и намерен был продолжать, но его творческий гений не захотел: раз можно не завершать — значит, все сказано. После появилось понятие “открытой формы” — выражающей огромность не сказанного, его неисчерпаемость, невыразимость, непостижимость, тайну, — символизирующей последний шаг искусства, за которым молчание <...> Причины [по которым Пушкин оставлял работу] могли быть и бывали разные; и вот это-то составляет одну из самых значительных и влекущих материй среди тех, с какими имеет дело наука о Пушкине».

Тезисы эти несомненны, но подспудно вызывают к дальнейшему размышлению. Во-первых, между *досказанностью* незавершенного (незачем и продолжать!) и *неисчерпаемостью* не сказанного («открытая форма») — между этими двумя «диагнозами» есть некоторое логическое противоречие. Нельзя ли, примиряя оба утверждения, предположить, что в знаменитых пушкинских «фрагментах» недосказанность не безбрежна и тайна их несостоявшегося продолжения, оставаясь тайной, не лишена неких подсказок к тому или иному ее постижению? И, во-вторых, нельзя ли среди всего, не завершенного поэтом, выделить группу созданий, отказ от продолжения работы над которыми имеет общую или сходную творческую мотивацию?

Помним, что Пушкин, бывало, отсекал уже готовые продолжения и финалы, заменяя поэтическую речь таинственным умолканием (умолчанием), — как это сделал он в «Воспоминании» и «Осени». Это не тот случай, о котором пойдет у нас разговор. И не тот, когда автора действительно не интересовала, не увлекала задача дальнейшего развития темы. В первой своей прозе — в «Арапе Петра Великого» (название, напомним, дано публикаторами) — Пушкин успел рассказать все для него важнейшее: представил панораму преобра-

зовательных дел Петра и изобразил своего предка неотразимо обаятельным и европейски образованным сподвижником царя; тянуть же волынку с литературно банальной любовью боярышни и стрелецкого сироты ему, думаю, было скучновато — он и бросил. Аналогичный, хотя и более сложный случай: Валентин Непомнящий доказывает, что Пушкин успел выразить переполнявшую его и требующую разрешения внутреннюю коллизию в «оборванной» прозе «Египетских ночей» (отсылаю к вышеупомянутой статье «Условие Клеопатры»).

Но вот, есть по крайней мере три пушкинских вещи, где незаконченность, имея конструктивное значение, выводит читательское воображение за пределы фрагмента и ставит его не столько перед «невыразимой тайной» (что с нее, с тайны, возьмешь!), сколько перед дилеммой, от которой не так-то легко отделаться. Говоря детским языком, Пушкин здесь обрывает себя «на самом интересном месте» (вспомним свои ранние, отроческие впечатления от чтения), и трудно себе представить, что делает он это совсем уж случайно или в силу внешних обстоятельств. Не таково ли было намерение — если не самого художника, то (пользуясь различием Непомнящего) его «творческой воли»?

Эти три произведения, лишенные жадно зыскуемого финала, — «Русалка» (1832), «Сцены из рыцарских времен» (1835) и вариант стихотворения «Клеопатра» (1828), видимо, выбранный Пушкиным для включения в повесть «Египетские ночи» (1835), но являющий собой самостоятельное сюжетное произведение.

Вокруг «Русалки» сломано много копий. Помнится, В. Рецептер упорно доказывал, что это совершенно законченная пьеса, не предполагающая никакого «досказывания». Даргомыжскому, автору не только музыки, но и («по Пушкину») либретто оперы, тоже было все ясно, и князь у него в финале закономерно увлекаем на днепровское дно. Однако ясно не все. После «Русалки» Пушкиным написан на этот же сюжет «Яныш королевич» (не имея под рукой статьи Рецептера, не могу сказать, как он использовал этот факт в ходе своей аргументации); баллада, включенная в «Песни западных славян», не заимствована ни у Мериме, ни у сербских поэтов, а является оригинальным сочинением Пушкина (даже, как считается, с тем же косвенным, что и в «Русалке», автобиографическим мотивом). В «Песнях...», опубликованных при жизни автора, нет и не предполагается незавершенных звеньев, а между тем баллада как бы не имеет конца — того самого, предсказуемого «оперного», — она задумана без такого финала. Кроме того сохранился поразительной силы «некрофильский» отры-

вок- вариант, где не князь оказывается на речном дне, а его мертвая возлюбленная выходит к нему на берег ради страстных свиданий: любит ли по-прежнему? или готовит изощренную месть? Короче, гибель князя не предreshена, хотя и вероятна. Все зависит от — мстящей или прощающей — воли жестоко обиженного им существа.

«Сцены из рыцарских времен» — по-шекспировски характеристичные и историсофски блистательные — Пушкин вроде бы намеревался продолжать. Как известно, сохранился план; из него (да и без него) узнаем, что клятва владетельного тюремщика: Франц останется в темнице, покуда стены замка не подымутся на воздух, — окажется иронически пророческой. Брат Бертольд изобретет порох, замок на воздух таки взлетит (сравните со сбывающимися пророчествами ведьм в финале «Макбета») и Франц, видимо, окажется на свободе, а муж Клотильды (должно быть, «рыцарь — воплощенная посредственность» из набросанного Пушкиным плана) погибнет. Но в плане ни словом не упомянуто о дальнейшем развитии отношений Франца и Клотильды, которыми Пушкин предусмотрительно интригует читателя в написанных сценах. Клотильда — виновница злоключений влюбленного в нее простолюдина оруженосца, он же поэт-миннезингер; но, наскучив браком, она вспоминает о лестном для нее чувстве певца-бунтаря в решительный для его судьбы момент и рада испросить для него смягчения участи и даже свободы (ее вторичная попытка вмешаться в дело не удается). Заключительная реплика Франца: «Однако ж я ей обязан жизнью!» — и следующая за ней строка отточия оставляют читателя, даже знакомого с пушкинской записью дальнейшего плана, в состоянии крайней заинтересованности. У этой любви двоих явно может оказаться будущее — если только Клотильда во «взрывной» ситуации преодолет сословную спесь и об руку с возлюбленным решится вступить в новую эпоху огнестрельного оружия и книгопечатания. Но традиционные перегородки могут оказаться сильнее... Автор не предreshает ничего, умалчивая об этой линии в «запланированном» сюжетном разрешении «Сцен...».

Наконец «Клеопатра» — самый рельефный случай. Первоначальное осуществление сюжета — стихотворение 1824 года — трудно назвать незавершенным: вся поэтика его влечет к законченности. Комментаторы называют его «исторической элегией», и это действительно типичная по строю элегия пушкинского времени — с предвещающей продвижение к финалу сменой четырехстопного ямба шестистопным (а наконец и разностопным) и ощутимой интонационной кодой («...И молча долго им царица любовалась» — ср. разновремен-

ное у Пушкина: «...И ласковых имен младенческую нежность», «...И в детской резвости колеблет твой треножник»). Эпизод, заимствованный из античного сочинения, был тогда исчерпан этой застывающей на месте «живой картиной».

Четыре года спустя Пушкин, переведя все стихотворное повествование в режим четырехстопного ямба, резко меняет композицию — и с нею едва ли не смысл сюжета о Клеопатре. Царица теперь лишь на миг задерживается «грустным взором» на юном обожателе (хотя этот безмолвный мимический жест, конечно, значит очень много), а ее роковая мистериальная клятва, поменявшись местом с прежним, интонационно нисходящим финалом, перенесена в конец, — отчего сюжет обрывается (обрубается!) на невыносимо напряженной ноте: «Клянусь — под смертною секирой / Глава счастливцев отпадет». Соблазн додумать или дописать, «что было дальше», чрезвычайно велик. Но это не удастся никому.

Прежде всего — не удалось самому автору. В прозаическом отрывке «Мы проводили вечер на даче...» Пушкин, возвращаясь к тексту 1828 года, вероятнее всего, приспособливает его к намеченной в этой прозе фабуле — к драме, завязывающейся между молодым человеком Алексеем Ивановичем и «беззаконной кометой» — Вольской. Помимо орнаментальных подробностей он вводит в переделываемые стихи психологическую мотивировку «неслыханного» акта царицы: «Утомлена, пресыщена, / Больна бесчувствием она», — ей нужны предельные раздражители. Стихотворение, как кажется, от этого нововведения гибнет. Если раньше побуждения Клеопатры были окутаны тайной, возможно, выходящей за пределы ее личной судьбы и психологии («равенство» земнородных в любви и смерти как закон бытия) и, подобно античной трагедии, не нуждались в частных объяснениях, то теперь они оказываются сведены до житейского (пусть и в грандиозных декорациях) уровня. Немудрено, что Пушкин отставил эту переделку.

Следующим «дописывателем» стал, как все помнят, Достоевский — в 1861 году, в своем ответе «Русскому вестнику» в связи с полемикой вокруг дерзкого по тем временам публичного чтения стихов о Клеопатре некоей дамой. Создается впечатление, что Достоевский увлекся анализом не столько «импровизации», включаемой в «Египетские ночи» (хотя цитирует он именно этот текст), сколько варианта, предназначавшегося для истории об Алексее Ивановиче и Вольской (отрывок «Мы проводили вечер на даче» был впервые опубликован в 1857 году и мог стать для Достоевского сравнительно свежим впечатлением). Клеопатра-демоница на закате античного

мира, ожесточенного телесным развратом; Клеопатра — гиена, уже лизнувшая крови: «ей грезится теплый пар ее». «От выражения этого адского восторга царицы холодеет тело, замирает дух... и вам становится понятно, к каким людям приходил тогда наш Божественный Искупитель».

Достоевский (как и в прославленной Пушкинской речи) нажимает на религиозно-этические акценты, которые у Пушкина целомудренно не лезут в глаза. Но самое интересное, что он решительно додумывает пушкинский финал. Пушкин, замечает он, «на одно мгновение<...> очеловечил свою гиену <...> в гиене мгновенно проснулся человек, и царица с умилением взглянула на юношу. <...> Но только на одно мгновение. Человеческое чувство угасло, но зверский дикий восторг вспыхнул в ней еще сильнее пламенем, может быть, именно от взгляда этого юноши. О, эта жертва всех более сулит наслаждений!..»

Итак, Достоевский твердо *знает*, что именно произойдет в дальнейшем, — «паучиха» после соития непременно убьет юного любовника. Но Достоевский — достаточно произвольно трактуя клятву Клеопатры как результат ее демонического восторга по поводу особенно лакомой жертвы — между тем гениально прочувствовал поэтическую сверхценность этой «клятвы»: «Нет, никогда поэзия не восходила до такой ужасной силы, до такой сосредоточенности в выражении пафоса!» Он ощутил, что в этих строках — завязанный и не развязанный узел...

Валерий Брюсов, осмелившись гладкими стихами (которые пришли весьма по вкусу Максиму Горькому) обрмить и дописать историю «Клеопатры и ее любовников», тоже *знает*, в каком направлении ей предстоит двигаться и каков должен быть ее финал. При этом его нечувствие к пушкинскому тексту поистине феноменально. Мало того, что эпикуреца Критона (другой полюс позднеантичного мироощущения рядом со стоицизмом римского воина), «младого мудреца», философически предпочитающего краткое наслаждение долгой и скучной жизни, за которой последует та же смерть и безболезненное небытие, — мало того, что Брюсов превратил его в какого-то жалкого, унизительно не владеющего собой сластолюбца (хорошенькое представление об эпикуреизме!). Но, того более: уцепившись за «человечный» мотив, означенный «грустным взором» царицы, он приписывает Клеопатре попытку обманым путем спасти юноше жизнь. Как будто все дело в том, чтобы одурачить изготовившуюся к казни челядь, — а «боги грозного Аида» не в счет. С необъяснимым простодушием деля царицу клятвopреступницей, впрочем, даже не за-

мечая этого, Брюсов, думается, на собственном примере демонстрирует, насколько декоративным было чувство мистического измерения бытия по крайней мере у некоторых деятелей Серебряного века.

В том-то, однако, и дело, что «Клеопатра» в изводе 1828 года обрывается на безысходной и вместе с тем ничего не предвещающей ноте. Языческая клятва сакральна и ненарушима; прибегая к ней, царица нарочито ставит себя выше «слишком человеческого» (как сказали бы после Ницше), вступает в область «божественного» произвола, но тем самым и жестоко себя ограничивает. Между тем страдание и жалость, пробудившиеся в ней, диктуют ей иную стезю поведения. Конфликт может быть разрешен только чудом, не исключено — «богом из машины». Маятник качается между смертью и жизнью, и кто знает, в какой точке он замрет...

Остается подытожить. Неоконченные вещи, о которых шла речь, имеют, как видим, ту общую черту, что всякий раз автор их замолкает в момент *развилки*. Он не хочет (не может?) двигаться дальше, как бы давая свободу и герою, и провиденциальному «случаю». Он не хочет торжества роковой детерминации и, когда она начинает диктовать ему логически наиболее вероятный исход, обрывает речь. Обрывает ее (если использовать на правах метафоры современный научный термин) в «точке бифуркации», когда еле заметного сдвига в сочетании обстоятельств достаточно, чтобы грядущее событие приняло тот, а не иной оборот. И не зависит ли этот сдвиг от того, возобладают или нет любовь и милость над жадной мести, над спесью, над демоническим самообожествлением? Оставляемый шанс невелик, но автор побуждает нас им не пренебречь. Бывают же и такие развязки, как в поэме «Анджело», — быть может, Пушкин больше всего любил это свое, не имевшее успеха, творение за последнюю строчку: «И Дук его простил».

В 1987 году, в статье, опубликованной в № 1 «Нового мира» и касающейся западных интерпретаций Пушкина, мы с Ренатой Гальцевой по ходу дела замечали: «Думается, Пушкин часто потому предпочитал фрагмент, что дорожил возможностью выразить идею, не переводя цепь внутренних событий в соответствующий им ряд внешних происшествий. Он не ставит нас перед принудительным итогом, побуждая додумывать эмпирическую развязку того, что в глубочайшей реальности уже сложилось».

Представленная выше заметка, отталкиваясь от мыслей В. С. Непомнящего, является вместе с тем развитием и корректировкой этого давнего соображения.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 6

I

В погоне за флогистоном («лирическая дерзость» позавчера, вчера и сегодня)	8
Горит чухонцева эпоха (книга стихов «Фифиа»)	33
Дней минувших анекдоты? (поэма Чухонцева как история любви)	41
Буквы и голос (новое от Олеси Николаевой)	55
Цепь инициаций (Владимир Губайловский)	66
«Никакое лекарство не отменяет болезни» (явление Бориса Херсонского)	73
Совесьть временных лет (книга Бориса Херсонского «Пока не стемнело»)	88

II

На натянутом канате (судьба Георгия Оболдуева в поэзии)	108
Развилка (о природе фрагмента у Пушкина)	126



Ирина Роднянская

**МЫСЛИ О ПОЭЗИИ
В НУЛЕВЫЕ ГОДЫ**

Руководитель проекта *Вадим Месяц*
Главный редактор серии *Андрей Тавров*

«Русский Гулливер»
тел. +7 495 159-00-59
www.gulliverus.ru
russian_gulliver@mail.ru

По поводу покупки книг звонить:
+7 (905) 575 4103
Олег Асиновский

Подписано к печати 17.05.2010. Формат 140 × 200.
Бумага офсетная. Печать офсетная.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии «Cherry Pie»
112114, г. Москва, 2-й Кожевниковский пер., 12