

П. Неслухов

О Д Е Л И К У Р Е Н Е Р А

Глава 1. ПЕРВОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ: СТЕКЛЯННЫЙ ДОМ.

§1. ТРУДЫ И ДНИ.

Александр Кушнер /./ родился в 1936 году в Ленинграде, окончил педагогический институт и издал шесть поэтических сборников /о/: Первое впечатление /1962/, Ночной дозор /1966/, Приметы /1969/, Иксьюк /1974/, Прямая речь /1974/, Голос /1978/ /х/.

- . - В дальнейшем обозначается К. и, как правило, не отличается от "лирического героя".
- о - В главе 1 рассмотрен (не полностью) первый сборник К.
- х - Цитаты из стихотворений К. помечены буквой и цифрой в скобках: первая соответствует порядковому номеру сборника, вторая - странице.

§2. ДОМ В ОПАСНОСТИ. ГЛАЗ И СЛЕЗЫ.

Мифология первых стихотворений К. раскрывается без труда: дом подвергается вторжению хаоса /./, герой созерцает происходящее, страдает и борется /о/. Исходя из этой схемы как из наметки и задания, читатель сумеет в каждом конкретном случае опознать облик дома и хаоса, характерные черты героя, формы его созерцания и борьбы.

- . - Оппозиция дом - хаос асимметрична: дом конкретен, пластичен, оформлен и допускает как расширение значений /город, культура/, так и сужение /колба/; хаос неопределен даже в уточнениях /смерть, пустота, природа/. Сопутствующее восприятию хаоса чувство страха делает К. суеверным: он избегает называть хаос, полагая, вероятно, что всякое наименование врага магическим образом способствует его усилению.

о - При общей страдательной позиции К. о борьбе приходится говорить довольно условно.

В стихотворении А:5 причина страданий К. - наблюдаемое им дождевое пятно на потолке /х/, вторжение природного хаоса в устроенный домашний мир. Устрашающая в о д я н а я стихия /.. / симпатическим путем вызывает у К. слезы, и тот, обнаружив враждебную стихию в себе, старается ее скрыть. Такое утаивание равносильно для него первой ступени поэтического акта: прозрачная капля отделена от водяного пятна и введена в с т е к л я н н у ю колбу глаза.

х - Между небом и глазом - защитный /и зрительный/ экран потолка: "первое впечатление" опосредовано /вместо тучи в небе - пятно на потолке/ и не является, в строгом смысле слова, первым. Такая вторичность восприятия не случайна для К., но программна.

.. - Амбивалентная в о д а положительна, когда она прозрачна и оформлена /сфера, капля/, отрицательна - в противном случае. Природная вода /"дожди дремучие", "цвело пятно на потолке", "растекалось тучей"/, проникая в дом, частично культуризируется /"И капля падала на дно — Подставленного тазика"/ и утаивается в качестве "первого впечатления". Водяной код, используемый в А:5, позволяет проследить путь капли до тазика /колбочки/ глаза; он же углубляется в далеких, на первый взгляд, от водной стихии э м б л е м а х.

Описанная в А:5 борьба с хаосом /"подставленный тазик"/ может показаться неэффективной и даже комической, но уже одно то, что поэт организует ее на фоне социального катаклизма /"война гремела вдалеке"/ и уравнивает с ним /"А капля - бах! К снова - бах!... Война гремела в двух шагах..."/ демонстрирует, что для К. все обстоит гораздо серьезнее /со/.

оо — Возникновение социального хаоса можно объяснить — в духе К. — чрезмерным вторжением и р и р о д н ы х страстей в д о м человеческого обихватя. В смысловой плоскости борьба К. с дождевыми каплями, их усмирение и мирное использование равнотельны обуада- ния такой социальной стихии, как война. Вме- сте с тем, пассивность К. несомненна, и это подрывает допустимость описания его позиции в терминах б о р ь б ы.

§3. ВОДА В СОСУДЕ.

Порожденная водяным хаосом и единоподобная ему, сле- за вместе с тем сферична, правильна, прозрачна, химична- и, следовательно, культурна. Сам глаз есть к о л б а, полная слез /./; в этой фигуре с т е к л о соединяется с в о д о й и преодолевает двойственность воды: глаз избирает из нее не хаотическое свидетельство страстей, а культурную эмблему сентиментальности. Пассивный, страда- тельный глаз готов в любую минуту расплавиться и лишь це- ной значительных усилий удерживается от этого: "И был мужчиной и не мог -- Расплавиться при женщине" /А:5/, од- нако такое мужество /о/ дается нелегко, а подчеркнутая декларативность, с которой оно утверждается, заставляет подумать о его достоверности /х/.

2. — В А:74 связаны воедино глаз, искусственный глаз /телескоп/ и видимость в сосуде: "У круг- лой линзы радужный венник -- Как у прозрачной видкости в сосуде"; К. охотно подчеркивает многозначность слова "золбочка" /внутренний элемент глаза и химическая посуда/; воздушные пузырьки в воде описаны им как пузырьки жид- кости в стекле: "Волна меня бьет по затылку -- И гладит меня, как бутылку, -- И я, в золо- тых пузырьках, -- Верчусь у нее на руках" /А:82/.

- о - Речь идет не о мужестве как этической категории, а скорее о "мужском" и "женском", в той или иной степени свойственной каждому человеку. Как, однако, выяснится впоследствии, "созерцательная" позиция К. позволяет ему говорить от лица третьего пола, уклоняясь как от "мужского", так и от "женского"
- х - Не столько о достоверности мужества, сколько об его источнике. Тривиальная мораль "мужчина не должен плакать" предполагается в стихотворении аксиоматической, и относится к миру готовых вещей, которые привносятся К. как данные и действуют его психологические метаморфозы и эвны, заставляя "покорно повторять чужие формы" /А:88/.

Снеговик колыбу просвечивает дом, сквозь слезную видимость - его обитатель; воспринятая как автопортрет, колыба с водой дважды /вместялице и видимость/ утверждает "женское начало" К. /../. Без дома, вне него он не сможет обрести форму, прольется на землю и будет хитро поглощен ею: "Вода в графине - чудо из чудес, -- Прозрачный шар, задержанный в паденье!", "И счастлив я способностью воды -- Покорно повторять чужие формы" /А:88/. Зависимость от чужих форм декларируется здесь с убеждающей наивностью и непосредственностью.

- .. - Это утверждение лишь поверхностно схватывает суть дела; я не берусь достаточно адекватно описать концепцию "третьего пола", характерную для К.

§4. ДОМ В ЦЕНТРЕ ХАОСА. СТРАХ.

Воду, угрожающую дому, К. удалось использовать в качестве сентиментального материала для сооружения другого дома, поэтического; но вода - не единственное тело хаоса: в тех случаях, когда ни оказывается п у е т о т а, о г о н ь или с м е р т ь, строительство продвигается

не столь успешно, а возникающие у героя чувства далеки от сентиментальности.. Хаос, во всех своих медузах и обличьях, не вызывает у К. ничего, кроме страха /./, отчетливо передаваемой ^{от} фигурой крупного стеклянного докса /о/.

- . - Девочки могут назвать его ухасом и сблизить с ужасом экзистенциалистов, но это необязательно и даже неверно.
- о - Это переживание впечатлительно описано в А:89: "Поставь стакан на край стола -- И рядом с ним постой. -- Он пуст. Он сделан из стекла. -- Он похож на пустоту", "А рядом пропасть, точно пасть -- Разверстая...", "С ним не должно случиться зла, -- Покуда ты божишь. -- Поставь стакан на край стола -- И сам его спаси", - но оно осложняется напастованием чуждого, в общем, К. молодецватого замгрывания со смертью. Сюда же примыкает искусство конглера: "Стаканы в воздухе сверкают. -- Им хорошо. Из них не пьют. -- Из них не пьют! Их вверх бросают! -- Их вверх бросают! И не бьют", - всеявнее надежду на сохранность дома при должном, умелом подходе, и вместе с тем указывающее на хрупкость этой надежды. И, наконец, строки из А:88: "И чувствовал при этом, -- Как подступает к сердцу холодок -- Невыносимой жалости к предметам", - где речь идет, конечно, не о предметах, а об элемеах, в данном случае - о графине с водой и стакане, то есть /в одном из прочтений/ - о песте и культуре.

Находя убежище в стеклянном доме /х/, К. должен по-беспокоиться о его защите: нерушимость стен гарантирует безопасность жилища. Гипертрофированный страх перед хаосом поддерживает в К. столь же гипертрофированную страсть к сохранности и охране /./

х - Узнаю три основных, но не единственных ис-
дуса дома: культура /город/, собственно дом
/дача/, поэт /К./ Их взаимоотношение в физиче-
ческом и смысловом пространствах довольно
сложно и прехотливо: каждый является обитателем
для другого и, одновременно, его обитателем,
каждый находит в другом свое ненадежное убе-
жище.

.. - Лозунг К.: "Ничто не должно быть разрушено!"
или в положительной форме: "Все сохранить!"

§5. ИСКУССТВЕННОЕ ЧРЕВО. ИЗ ЧЕГО ПОСТРОЕН ДОМ?

2 К. столь настойчиво отвергает природный мир, с таким на-
жимом подчеркивает замкнутость культуры, что читатель
лишается возможности беструдно соотнести культуру с мате-
ринским чревом, а самого К. - с ребенком, выскливающим в
ней безопасность и спокойствие. Даже открыв у К. ряд "ин-
фантильных" черт, было бы преждевременно ^{will} размещать их в
натуралюстеской /например, фрейдистской/ плоскости: В до-
ме культуры, каким его построил К., ничего не осталось
от телесного чрева /./, от "материнского низа"; он вторич-
чен, сделан, его характеризуют искусственные материалы:
стекло, металл, ^{материал} материал.

.. - Само слово "чрево", как слишком телесное,
здесь неуместно.

Упомянутые выше материалы - как раз те, между которы-
ми колеблется К., начиная строительство своего поэтичес-
кого дома. В пределах первого, "стеклянного" сборника он
сравнительно редко останавливается на м е т а л л е и
т я н и и, предпочитая им с т е к л о. Оно вполне ус-
траивает К. как вторичный, искусственный материал /в про-
тивовес, скажем, камню и даже кирпичу, в котором прогля-
дывает природная глина/, и все же что-то удерживает К.
от постоянного "привязывания" к стеклу /о/.

о - Быть может, чрезмерная прозрачность и хрупкость? Вопрос о выборе "своего" строительного материала затрагивает более широкий вопрос о выборе с в о е й с т и к и и. Вполне мыслим подход, согласно которому определяющим фактом поэтической биографии К. является не выдвигание оппозиции "культура-природа", а установление контакта с "духом" ткани, которому предшествовал временный альянс с другими "духами". Вместе с тем, такой "мусический" подход не отрицает "культурного" и "психологического" и может быть согласован с ними. Защищаясь от хаоса и смерти, К. строит самый надежный /с точки зрения своего мировоззрения, а значит и с точки зрения своей музы или "духа"/ дом.

§6. МЕНЯЯ КОРОВУ НА КОЗУ

Стихотворение А:75 - переработка известной сказки о дураке, обменивавшем корову на козу, козу на поросенка и т.д..... до иглы включительно /./, на которой К. программным образом демонстрирует свою привязанность к культуре и антипатию к природе. Вполне выражающий авторское мнение дурак с каждым обменом сокращает объем природного мира и приближает его к дому: корова-коза-кошка /о/, завершая этот ряд воистину катарсическим финалом: и г л а!

• - Более известен вариант сказки с "лишком" в виде раскаленного кусочка железа. Понятно, что "лишнее" К. не устраняет.

о - Корова, коза, кошка - уже "одомашенные" животные, что лишний раз свидетельствует о суеверном страхе К. перед жизнью миром природы, которому он настойчиво стремится вводить в пределы своей поэзии.

Выбор К. очевиден: разнофигурному природному ряду он предпочитает вызывающе "малый" феномен культуры, с тем

большой убедительностью и легкостью неравешивающих в с о в и р и р о д у одним фактом своего существования и культурной принадлежности. В игле счастливо сведены несколько важных для К. свойства: она искусственна, сделана из металла, блестит /х/, является портновским инструментом /../, обладает совершенной формой /оо/.

- х - В л е с к иглы отмечает, среди прочего, ее сакральный характер.
- .. - О "портняжной" концепции поэзии будет сказано в следующей главе.
- оо - Совершенство /или каноничность/ иглы противопоставлена приблизительности и случайности природных форм. Напомним известный анекдот о Зингере, запатентовавшем в т о р у ю совершенную форму иглы /с ушком в острие/, до сих пор непревзойденную. На поэтичесское творчество К. все время падает тень иглы, что объясняет, в частности, широкое использование им чужих размеров, ритмов и образов.

§7. БЛЕСК ЭМБЛЕМ. СВЕРЕГИ.

Блестят игла и кожба, представляя своим блеском культуру /./ и превращаясь в эмблемы; блестит, воспринимая и отрезая блеск прошлого-вечности, глаз К.: воистину, б л е с к - э я с т а з г л а з а /о/. Занимая место привычной оппозиции свет-тьма, где и свет, и тьма являются самостоятельными источниками /х/, оппозиция блеск - игла рельефна своей вторичностью: блеск - отражение света, игла - тьма /..

- . - Подобным образом золото представляет в фольклоре загробное царство. В первом сборнике К., как правило, блестят металл и стекло: "Петропавловская крепость, -- Золотое острие!" /А:9/, "Я тоже на сверканье надок. -- Влести, как вечное перо..." /А:32/.

- о - Экстаз глаза /при всей метафоричности этого выражения/- та редкая, скульптурная страсть, которая допускается К., наряду с угрюмостью и сентиментальностью.
- х - Это утверждение, не-видимому, противоречит христианскому представлению о вторичности тьмы /и зла/: "Тьма есть отсутствие света".
- .. - Впрочем, игла сложна и амбивалентна: она не только вторичная тьма или смешение света с тьмой, но и своеобразное покрывало, "частичный" дом. В ряду "свет-блеск-игла-тьма" игла оказывается третичным светом, отраженным отражения. Примечательно, с каким искусством К. избегает в своей поэзии самостоятельных источников света /включая солнце/. "Светить отраженным светом"- мировоззренческий лозунг К.

Холодный сакральный блеск появляется на доме в виде своеобразной мемориальной доски- э м б л е м ы - с б е р е г а /оо/. В отличие от ледяного пятна на потолке, свидетельства вторжения хаоса в дом, эмблема творится руками людей и противопоставляет своей отчетливостью и постоянством- неопределенности и изменчивости природных пятен. Ее блеск- родовое и м я эмблемы; наряду с ним она представляет культуру прошлого и охраняет ее; это гарантия вечности дома, его "охранная грамота", свернутое и заставшее перед глазами К. прошлое, надпись на гробнице и, вместе с тем, сама гробница /хх/.

- оо - Киноэкран в стихотворении А:З - первое приближение к эмблеме, благостное окно в прошлое и опасный свидетель вторжения хаоса: "Но непонятная тревога уже угадывалась там.." "С экрана в зал вползали танки...". Осталось зафиксировать движение, изгнать опасность, добавить патины - и эмблема готова. Изображение находится как бы за экраном, который

на поля восприятия превращается в защитную стену, отделяющую прошлое от наблюдателя и глестой патиной времени. Эмблемы известны только в такой патине, иначе они стали бы активно и навязчиво вторгаться в реальность настоящего и вынуждать наблюдателя на поступки, от которых он, соответственно, бежит. Вблизи к киноэкрану о к о н н о е с т е к л о - покрытая патиной пыли прозрачная стена, визуально-защитный экран.

хх - "Все почерневшие от дыма -- Над подворотнями видны -- Эмблемы Оссавахима. -- Все это было до войны", "Как имя вымершего бога, -- Читаем "Оссавахим"... " /А:7/.

Таковы эмблема Оссавахима, охраняющая дом от бомбового хаоса, блестящий шпиль Петропавловской крепости, завод "Русский дизель", конструктивистский дом времен первых пятилеток, железнодорожная платформа "Воздухоплавательный парк" /А:7,9,10,12,13/- пластические резные историн, геральдические гербы, свернувшие прошлое в вечность и вводящие ее в обиход зрения К. Неотделимые от блеска, эмблемы укрепляют мужество глаза, преодевают до некоторой степени пассивность и восприимчивость восприятия, иснедряют оптическое поле неподвижными сгустками смысла и сомнамбулического притяжения /.../.

... - Благодаря эмблемам, прошлое обретает устойчивость, придавая устойчивость настоящему, общая дому К. нерушимость. Враждебная изменчивость мира вынуждает К. развешивать в нем застывшие точки, узлы стоячих волн: мысль об условности и случайности бессмертия глубоко ущемляет ум элвата, наворачивает на его глаза слезы. Гераклитов поток уничтожения широк и непрерывен, слезы буквально не успевают просыхать- и посет прибегает к ритуально-поэтическим заклятиям: созерцание эмблем и их поэтическое воспроизведение равносильно для К. молитве и магической практике.

§8. СЛЕДНОЕ ПЯТНО СМЕРТИ. АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ.

С непреодолимой силой хасс связывает эмблемы в пятна /./; его агрессивная подвижность вынуждает К. к бегству в дом /о/, из которого он по-хозяйски изгоняет все каотично-подвижное: природу, движение, тленного человека, смертоносный огонь, его детиче тепло- превращая тем самым дом в г р о б и и ц у. Такой дом-гроб, утративший все жи черты земного, взлетает, парит /х/ и растворяет в небе /../, подобно тяжеловесному ангелу.

- . - Две незамысловатые фразы "Мир- это война" и "Все течет" способны повергнуть К. в стрех и трепет. Неужели у настоящего не больше шансов на сохранность, чем у прошлого? В таком случае, будем хранить то, что уже сохранилось.
- о - В доме К. прохладно, как в склепе; поэтическое пространство очищено от людей; столь *хис* безлюден исторический ландшафт: поэта вдохновляет не зачатница людей Кхио, а Дух некрополя - хранитель гробниц и пирамид. Даже Анд кажется поэту чрезмерно населенным и подвижным; его Стакс - не протекающая на границе двух миров река, а канал, застывший на территории пустынного н е в р о п о л я.
- х - "Улетают дома на рассвете, -- Словно нет ни замков, ни мышей..." /А:17/.
- .. - Дом растворяет, исчезая от земного взгляда, но сохраняется, переходя в нетленную сферу. Дом сохранности должен быть вечен: нет для К. ничего ужаснее вида снесенных домов, свидетельства природного торжества: "Под торжество болотных жаб, -- Расползся до последней нитки -- Темно-зеленый дерижабль", "Снесен акбар тот и барак..." /А:13/.

Добровольный узник, К. превращает дом в к о с м о с; сужая физическое пространство, он расширяет смысловое

горизонты и повышает ценностный статус: расхожие телодвижения в доме обретают значимость мифических первоисточков, перемена масштаба делает неузнаваемой обычную комнату, вводя в нее скитания и тысячелетия /оо/. Свидетельство К. о "десяти метрах мирного калля" лишено ^{охранительного} расхожего драматизма; когда он произносит: "Форма городского бытия, -- Вставшая порогами поперек" /А:20/, читатель должен понять, что эта фраза описывает не трагичность, а благотворность дома, который, должным образом выполняя свою охранительную роль, закрывает все двери и удерживает героя от выпадения в опасное открытое пространство /хх/.

оо- "Я и через сотни тысяч лет -- В темноте найду рукою свет", "Круг моих скитаний в полумгле -- Огненное солнце на столе" /А:20/.

хх- К. - не числа тех, кто "редко уезжал" /А:20/: окружая себя городскими стенами, он организует "форму городского бытия", укрывающую от хаоса, природы и смерти.

§9. БЕССМЕРТНЫЕ КАК СОХРАННОСТЬ ГРОБНИЦЫ. УГРОМНОЕ ХРАНИТЕЛЬ.

Удаление К. из природного хаоса в дом культуры отражает его озабоченность проблемой с м е р т и и является одним из ее решений; в усиленном интересе К. к смерти, в противоборстве ей можно, при желании, усмотреть фрагмент тщательно скрываемого религиозного мировоззрения /./ . Согласно первому сборнику, человек истлевает /о/ быстрее, чем рухнет его дом; ввиду безвестности судьбы души и даже ее наличия, герой сосредотачивает свой взгляд на доме-гробнице /х/. Несмотря на видимую "материалистичность" такой позиции, рискованно относиться к ней иронически, ибо связь умерших с гробницами трудно уследима. К тому же забота о гробницах облегчает участь не только умерших, но и живых, тем более, что в широкий спектр дома-гробницы К. включает, в частности, поэта, поэзию и культуру.

- . - Безусловно, религия не ограничивается проблемой смерти, но смерть — одна из дверей, ведущих в дом религии, или, по крайней мере, дорога к этой двери.
- с - По причине невыносимой природности тела и глупости К. старается не упоминать о них.
- х - По мере обживания дом превращается из убежища в задачу и образ жизни: чтобы сохранить его, необходимо мастерски овладеть искусством реставратора и архитектора.

И все же одностороннее подчеркивание значения гробницы в противовес ценности души — настораживает /.../: не угрожает ли это превращением культуры в необозримое кладбище, а поэтов — в его неуслышанных сторожей? /oo/.

- .. - Душа — тот же дом, стеклянная гробница: "Душа — таинственный предмет. — И если есть душа, то все же — Она не с крыльями, нет! — Она на кобочку похожа" /А:94/.

oo - Агрессивному и разрушительному духу современности вряд ли угрожает такого рода мировоззрение; вместе с тем, в культуре Нового времени содержится немало его разрозненных элементов, из которых — помимо творчества самого К. — упомяну религиозное учение Н. Федорова.

К р а н и е объявляется К. фундаментальной задачей человека, о к р а н и о с т ь свидетельствует об ее успешном решении. Дом и гробница становятся в таком случае важны не столько тем, что в них можно скраться, сколько тем, что их следует охранять: психология личной безопасности соседствует здесь с онтологией религиозной сохранности /хх/. Вполне понятен тот пафос и благоговение, с какими К. созерцает уцелевшие гробницы, как понятна его у г р о ж о с т ь при виде снесенных домов /.../.

х х - В двусоставном слове "дом-гробница"
дом соответствует страху скрывающегося, гробница - решимости хранителя; эта решимость важна здесь не как факт психологии К., а как остов его культурной программы.

... - Именно угрызень /тоска, меланхолия/, а не ненависть: К. не в силах противостоять противостоянию разрушения и воспринимает его как вынужденный удел. К тому же он сознательно не допускает разрушительные страсти, вроде ненависти: "Своим душевным равновесием, -- Признаться стыдно, дорожу" /А:90/.

§10. ОДИССЕЯ ИЛИ ПЕНЕЛОПА?

Дом, по определению, есть огороженное ^{начало} стенами пространство /./ . Напрямую К. к открытому пространству близка к агорафобии, но читатель вправе усматривать в ней не психиатрические симптомы, а психоэгоистические мотивы: домосед К. находит свое основание в лице принципиальной П е н е л о п и /о/. И хотя воспринимающее и хранящее "женское начало" несомненно среди К. /х/, он столь недвусмысленно отторгает от себя природную стезю, с которой принято связывать женщину, что приходится колебаться относительно обликания К. с Пенелопой, вводя вместо нее н е о б ы ч н о г о О д и с с е я, Одиссея, который настроен отказавшись путешествовать, остался дома, решил с т а т ь Пенелопой, сседым Одиссеем-горожанином, сменив, по неизвестным читателю причинам, путешествие в пространстве на хранение времени /./ .

• - Таков Итгард, "средний двор" - космос, окруженный хаосом. К слову сказать, корень "гард" - один из самых продуктивных в поэзии К.: город, ограда; страх, хранить (*garden*), гардероб, гардина; сад (*Garten*) и даже Шарден!

- с - Пенелопа, хранительница дома и времени, противостоит Одиссею, пронизываемому пространством и совершающему в нем подвиги. Однако, любовь рассуждения о "мужском" и "женском" в поэзии К. следует корректировать упомянутой концепцией "третьего пола".
- х - Это родство очевидно в А:23, где фигурирует ф о н т а н - обычный образ женского начала, движущегося и одновременно пребывающего неподвижным. С психологической точки зрения, боязнь природы и женщины допустимо истолковывать как преодоление их в себе /что проясняет несколько двусмысленную связь К. со стихией воды и его усилием по превращению воды в стекло-твердь/, но это толкование лишь замалчивает, а не проясняет проблему.
- .. - Определить степень преобладания мужского и женского начала в К. тем более нелегко, что он выдвигает философию "искусственной природы", которая вынуждает его принять идеал "искусственного человека", г о м у н и к у л а - вырванного в колбе и лишённого страстей существа /точнее создания/ третьего, ангальского пола.

§11. КОТОРЫЙ ЧАС ПО ЭЛЕИНСКОМУ ВРЕМЕНИ?

Взаимоотношения К. со временем неординарны уже потому, что он практически исключает из своего хранилища ценностей такие корреляты времени, как движение, слух и музыка, наставая на односторонней неподвижности, зрени и изображении. Его время - это не время истории, которое движется хотя бы в прошлом, но застывшее и как бы отсутствующее время архивариуса. К. отвергает все, что так или иначе связано с д е й с т в и е м /✓/, активностью, перемещением: в его мире нет путешественников, но остались следы; нет людей, но сохранились плоды деяний; нет времени, превратившегося в пространство, но нет и прост-

раствора; нет прошлого, обретшего черты абсолютного настоящего, но нет и актуального настоящего. Его поэзия — поэзия нейтральной бомбы, уничтожившей все живое и сохранившей нестройку; его мир — мир элементарности, вселенский некрополь.

- — Возможно, именно отказ от действия не позволяет К. выявить в себе мужское или женское начало: наблюдатель может быть бесполом, и никто не упрекает его за это.

§12. НА МОСТУ. ОТКАЗ ОТ ПРЫЖКА.

Мирная, отчасти идиллическая картина из стихотворения А:15: буксир на Неве, наблюдавший за ним с моста прохожий — при внимательном рассмотрении обнаруживает свои несочувственные насти.

Оставшись "наедине с самим собой", К. видит вблизи корабль Одиссея и задумывается, не присоединиться ли к путешественникам /✓/. Сама постановка этого вопроса наводит читателя на мысль, что никакого прыжка не состоится /о/, что все останется по-прежнему, на своих местах, и, проведя взглядом корабль, К. вернется домой. Описывая происходящее как и с к у и е н и е, как и с н и т а н и е своей верности культуре, К. таким образом редактирует повествование, что его поведение кажется единственно верным: пребывая неподвижным, он издает на движущийся предмет возмущения с в е р х у в н и в /x/ — и уже сама точка зрения определяет его решение.

- — На корабле женщина и матрос — одиссеевы спутники; редкий для К. случай обозначения людских фигур.
- — Встречающееся у К. кокетливое "покачивание": "Поставь стаканы на край стола...", "Он при возможности унесет — Особенно хорош..." /А:89/, стилизованное под Пушкина "прозание с миром" /В:96/ заканчивается малодушным "до свидания!".

Даже игриво-надежная тональность А:13 дает понять, что ничего серьезного не случится. Интересно сравнить с В:101, в котором поэт описывает свой ад: "не лед, не пламя! -- Мгновенья те, когда я мог -- Раскнуть..." -- но не рискнул.

х - Неподвижный вѣкъ - мост, культура, зрание; подвижный и в - природа, река, женщина, дым, огонь, пенне. Даже в этом, решающем случае К. не преминул использовать а м о р т и в а т о р ы, смягчающие его м и с е л е н н ы й прыжок: он намерен прыгнуть в п е с о к; корабль Одиссея - т е х н и з и р о в а н н а я баржа.

Верный культуре, К. отвергает природу; философ сохранности, отказывается менять ее на движение; сторонник именованья /называнья, известности/, не желает уходить в безвестность /../, наконец, обладатель устойчивого социального статуса, не намерен жертвовать им ради сомнительного и рискованного положения на социальном дне /oo/.

.. - "И, незамеченный никем, -- Ты появляешь в заливе..."

oo - Возможно, К. знал, что в 60-х годах на пескогрузных баржах работали интеллектуальные аутсайдеры /философы, писатели, художники/, но никак не мог представить себя в качестве "речного философа" или "подпольного стихотворца".

На сказанного вполне ясно, что узел проблем /хх/, сведенных воссидно в стихотворении, так или иначе связан с проблемой в ы б о р а /.../, и что герой предлагает свое решение: он о т к а з ы в а е т с я от выбора.

хх - Перечислены, конечно, не все проблемы; читатель может опознать в реке - Лету, в размышлениях К. - мысли о жизни и смерти, памяти

и забвения и т.п.

... - Точнее, с проблемой некушениа. Герой преодолевает его довольно безболезненно и возвращается к "выбранным за него" нормам мышления и поведения. Выбор, который как будто делает К., осуществляется за его спиной.

§13. ДВА КРЫЛА.

Усмотрев в реке и мосте символы идеологической и социальной "пограничной ситуации", читатель остается наедине с К., застигшим между двумя крыльями и моста и как бы повисшим над ситуацией. На этом стихотворение обрывается, и хотя за его пределами К. возвращается в плоскость города с его улицами, движением, светом, формами и домами, его незримый взгляд уносит с собой "чуждую улыбку" /./: в его глазах /как, вероятно, и в сознании самого героя/ запечатлелась картина "оставшегося на мосту", "неприсоединившегося" /о/. Однако дальнейшее рассмотрение поэзии К. убеждает в обманчивости автопортрета "как двух крыл": К. не столько совершает сознательный выбор, сколько возвращается к "выбору", навязанному ему в процессе социализации /х/.

а - "Пробыв со мной полдня наедине, -- Унес он в сердце чуждую улыбку: -- Приветливость, из свойственной мне, -- Запомнил он и легкую улыбку" /А:30/.

с - Эту картину усиливает другие стихотворения, в которых демонстрируется сходная фигура К., повисшего на двух крыльях между вариантами выбора и пренебрегающего ими.

х - Столь резкое утверждение неверно, если иметь в виду массовую социализацию, но степень его правдоподобия возрастает по мере сужения ее спектра. Не удивительно, что значительный слой "служилой" и "либеральной" ин-

теллигенции без труда узнает себя в К. и воспринимает его как "своего поэта": эта интеллигенция тоже "все знает" и "ничего не предпринимает", и, возвращаясь от р е к и на у л и ц у, продолжает думать о себе как об оставшейся на м о с т у, как о воспаривших "над схваткой".

§14. ЗАВЕРБОВАННОСТЬ ИЛИ ЗАНЯТОСТЬ?

Утверждая свой отказ от перемен в жизни и воздерживаясь от всякого праметического влияния по этому поводу, К. способен возбудить в себе уважение и вызвать на ум вереницу почтенных философов-моралистов: "О друзья, набирайтесь терпения!" /А:18/. Но читатель чувствует, однако, что что-то здесь не так и, набравшись терпения, дочитывает стихотворение до конца: "О друзья, набирайтесь терпенья! -- Слушайте иногда объявлянья! -- Веселее от них на душе, -- Деке если ты занят уже" /./ . Последняя строка многое объясняет: К. не способен на перемены, ибо у ж е з а н я т - и мн, со своей проблемой выбора, безнадежно опоздал! Странным образом на высокий слог может перевести "уже занят" как "завербован", но где уверенность, что эта "завербованность" была результатом предшествующего выбора? Ведь наверняка и т о г д а К. был уже занят. А что если он был "уже занят" всю жизнь, счастливо избегая романтических потрясений и сомнительного экзистенциального опыта? Что если он жил, как велела "жизнь": кончил школу, поступил в институт, кончил институт, поступил на работу и т.д., с готовностью минуя назначенные ему социальные вехи и без труда избегая нашей провинциально-экзистенциальные развилки? Что если К. - а н т и - э к з и с т е н - ц и а л е н? Можно ведь и такое представить, и тогда грешно всем разглагольствовать о "выборе" и "пограничной ситуации" и, пока не поздно, следует говорить о чем-нибудь другом - о чем угодно, только о другом /о/.

- - Речь идет о радио-объявлениях о приеме жителя на работу.
- - К сожалению, отсутствие биографических и психологических сведений не позволяют точнее составить мнение относительно характера духовного развития К. Как известно, поэзия создается в таких случаях лишь в качестве подсобного материала, тем более, что К. издавна привык к непрямой речи и тщательно следит за выговариванием, располагая читателя в заранее предусмотренных пределах неопределенности.

§15. МАТЬ-ШКОЛА.

Если судить по первому сборнику, любовь к школе /и шире- к занятиям, науке, культуре/, возникшая у К. в детские годы, с годами не убывала //. Редко встретишь среди современников людей, сохранивших о школе и учебе добрые воспоминания; К. - среди них. Бездонный рай детства с его играми, неведением, свободой и наслаждением был поражен "искусственным чревом" школы, воспринятим К. как рай, в котором дозволено и даже поощряется созерцание "картин прошлого" и "формул порядка". Стихотворения "школьного цикла" /А: 52, 54, 56, 57/ изображают картинку в учебнике истории, готовальню, уроки физики и литературы, А:32 трактует химию /о/; в них преобладает стекло-зрение и металл-память: металлические копья, щиты и шлемы ассирийцев, "блестящий поворот" циркуля и "остерженек железный", лейденская банка и стеклянный колпак, "прозрачные колбочки", пробирки и "лютые стекла" /х/. Телесный слит совершенно отсутствует в этом странном детстве /../, составленном как бы из двух половин: первую К. проводит в школе, вторую- прячется под подушкой /оо/.

- - Не ей ли К. обязан своей профессией учителя, благодаря которой сумел вернуть школе давние долги, сохранив ее и приумножив,

приобщая к сфере готовых форм когорты новых
мгновений восприимчивых?

- о - К. готов написать хвалебную оду любому школь-
ному предмету, на исключенном, пожалуй, чрез-
мерно телесных ручного труда и физкультуры.
- х - Своего рода сциентическая мини-рай, над ко-
торой немало развлекались критики рационалис-
тического и утопического сознания.
- .. - Единственное исключение: унылая аллегоричес-
кая картинка А:50, посвященная А. Битову. В ней
представлены два беззащитных "мальчика-обор-
мотки", качающиеся под дождем на качелях в
обрамлении многочисленных уменьшительно-ласка-
тельных суффиксов /плащик, зонтик, оборотки,
досточка, песенки.../
- oo - Я имар в виду, конечно, детство героя /а не
поэта/, в которое выразительно впечатано миро-
воззрение К.: добрая м а т ь - культура и
злая природа - м а ч е х а; первая вызывает
умиление, вторая - страх. Эпифора "прятаться
под подушкой" будет разобрана в следующей гла-
ве.

Брола оказалась для К. первым воплощением и о в у с-
е т в е н н о й м а т е р и, стеклянного черепа, дома
культуры; переносил школьные образцы в сферу творчества и
искусства, он наделяет их знакомыми чертами о б р а з -
ц о в и х ф о р м, а задачу творца определяет как зада-
чу по сохранению этих форм /хх/.

- хх - В мировоззрении К. культ искусственной мате-
ри тесно связывается с культом Страха некрополя,
а поэзия приближается к ритуалу, включающим
в себя, в частности, поклонение культурным ан-
гелам и заклятие природных демонов.

§16. ГРОБНИЦА ГОЛОСА.

Человек способен на немногое — жить и говорить; и если бы не дом консервации, ни жизнь человека, ни его лицо, ни голос /./ не сохранились бы, не пошли бы "потомкам". Сохранность — предмет первостепенных забот К., их следствие — усиленное внимание к техническим средствам хранения /о/. Таким объясняется благосклонность поэта к технической цивилизации: не создавая культурных ценностей, она разрабатывает средства для их хранения. Для К., глядящего сквозь настоящее, золотой век культуры позади, однако техника спасает его от окончательного разрушения. Современная техника создает цементбетонные гробницы для хранения гуманитарных гробниц, таких как здания, скульптуры, костюмы, книги. Отсутствие в поэзии К. книги вполне может свидетельствовать об интимно-благотворной отношении к ней; избегая называть книгу и бумагу своими именами /х/, К. находит для них соразмерные и не столь разрушительные заместители.

- — Голос занимает широкий спектр значений, включая поэтический голос. Природный, смертный голос сохранить невозможно, зато можно сохранить дом голоса.
- о — Научно-технический прогресс последнего столетия в избытке снабдил К. такого рода средствами /фотоаппарат, граммофон, магнитофон и др./ Как они, так и традиционные средства хранения /книга, архитектура, живопись/, в свою очередь нуждаются в хранении — именно здесь и появляется фигура Стража некрополя.
- х — В тексте загадки не следует помещать ответ на нее.

Характерно в этом отношении стихотворение А:23, в котором речь идет о магнитофоне: "Будущее — за магнитофоном. — Мы уйдем, но наши голоса — Все ж под властью его величии — Оживут, хотя б на полчаса". Проти-

восстановление "мы уйдем — но наши голоса слышат" говорит само за себя. К. обращается с увещаниями к читателю/или другу/, указав на значение техники в деле в о с е р е - н е и л и я и призывая к установлению надлежащего порядка в ее использовании /.//. Читатель должен выбрать между метафорическим и буквальным прочтением фразы о "спасении душ техникой" /оо/. Не менее важны строки "Голос мой, — Промысла и пролаза, — На высокой полочке пылесъ", вводящие архивную тему с ее г р о б н и ц е й г р о б н и ц - н о с о к о й архивной полкой.

- .. - "Не жалейте ленты нам, друзья! — Не стирайте блинчик ради дыра", "Техника спасает наши души — И берет к себе на небеса".
оо - Здесь я могу не упоминать имя Н. Седорова, читатель сам его вспомнит.

§17. ПЫЛЕК ПЫЛИТ ГОРЯЩИЕ КНИГИ.

Ради сохранности К. обрекает свой голос на архивность. Вряд ли он при этом сумеет ответить на вполне естественный вопрос: "Для кого хранить?" — ибо с о х р а н н о с т ь для него — не средняя цена /где еще позволительно задавать вопросы и давать на них ответы/, а абсолютное начало, сияющая пыльная игла, на которой возникает исходный персонаж его мифологии — С т р а ж н е х р о н о л я.

К. превращает свой голос в магнитную пленку /фактически, в книгу/ и ставит ее на в ы с о к у ю п ы л ь - н у ю /./ п о л к у: не важно, что никто ее там не обнаружит, важна гарантия ее сохранности — п ы л ь п о б е ж - д а е т н е б ы т и е /о/.

- . - Не берусь утверждать, что пыль ревностна блеску, но утверждение "архивная пыль — блеск времени" звучит вполне правдоподобно. Пыль облагораживает: пыль-старина, пыль-хранительница, пыль-одежда.

о - В сопоставлении пыли - грязь окультуренная и сублимированная пыль противопоставит природной грязи. Такое противопоставление позволяет по-новому взглянуть на блестящий осадок на стекле преобирки: "О, выпадай скорей в осадок, -- Садись на станки, серебро!" /А:32/ на двойственный характер иглы и на такие сочетания, как "пыльные города" /А:61/, "пыльный огород" /А:68/, "пыльная поля" /А:23/.

Книга - скрытый, но один из важнейших персонажей поэзии К. Соответствующая книге стихия - б у м а г а - присутствует здесь в самых разных защитных одеждах /в первом сборнике- металл, стекло; позже- ткань/. В связи с этим становится понятным страх К. перед о г н е м: книги горят (х) - и этого достаточно, чтобы превратить кроткого К. в пламенного врага огня /..../.

х - Напомним, что книжный лист не только горит, но и б л е с т и т.

.. - Вероятно, страх перед огнем вынудил К. изгнать из своей поэзии с о л н ц е, а связан- ный с солнцем свет заменить блеском.

/Продолжение
следует/.

ooooo