

Борис КУТЕНКОВ

ЛАСКОВЫЙ БОГ РЕМЕЙКА

**Олег Дозморov. Хорошие песни: [стихотворения] – М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии / Пальмира, 2022. – 153 с. – (Серия «Пальмира – поэзия»).**

Журнал «Дружба народов» в этом году – сразу в трёх номерах – посвятил опрос теме литературного наследования, как бы выступая этим против усиливающегося разобщения, наводя респондентов на размышления об истоках творческого диалога. Вопросы эти, особенно сегодня, в ситуации идеологического раскола в литературе, стоят очень остро. Не будем оригинальны, сказав, что литературное влияние нередко происходит витиеватым образом, передаваясь, по Шкловскому, «не отца к сыну, а от дяди к племяннику»; часто оно не отрефлексовано, но немалой частью читателей, в том числе и среди профессионалов, интертекстуальность воспринимается как плагиат. Шутливо зафиксированный Львом Рубинштейном (и переданный Михаилом Гаспаровым в «Записях и выписках») случай, как один поэт накинулся на другого со словами: «Сволочь, ты у меня интонацию украл!», – не такой уж казус. Советы ставить бесконечное количество эпиграфов, чтобы подчеркнуть все осознанные и неосознанные отсылки, исходят и от опытных литераторов – но стоит ли? Слова Ахматовой, зафиксированные Лидией Чуковской, о Пушкине, который не стеснялся «тянуть» отовсюду, прекрасно зная, что на выходе получится своё, пушкинское, вновь актуальны. Наш современник Олег Дозморov в новой книге «Хорошие песни» даёт индивидуальный ответ на этот вопрос, ставя взаимоотношения с литературным текстом во главу угла и творчески переосмысляя эту работу, помня и подчёркивая влияние предшественников, заостряя вопрос и поворачивая его новыми гранями.

«Дай руку мне. Нет: дай мне руку, / как сочинил другой поэт / через сто лет...», – пишет Дозморov, цитируя в начале первой строки своего друга и постоянного собеседника Бориса Рыжего, а в качестве «другого поэта», очевидно, упоминая Пушкина («Приятелю»: «Дай руку мне: ты не ревнив...»), к которому тот эксплицитно отсылает, и менее явно – Павла Васильева («Дай мне руку, а я поцелую ее...»). Возраст всех трёх поэтов, когда они писали своё «дай мне руку» и «дай руку мне», – 22 года, что и позволяет объединить их в рамках общей «романтической» платформы. Говоря о грядущем поэте, который не боится написать «дай мне руку» через сто лет вслед за своим предшественником, автор как бы полемизирует со знаменитым тезисом Умберто Эко<sup>1</sup> и в то же время движется во вполне постмодернистском русле, сохраняя романтическое начало и травестируя его. Неслучайно в одном из стихотворений книги «товарищ миксолог» рифмуется с «раем книжных полок», что аранжировано соответствующим эпиграфом из Бориса Чичибабина («Мне ад везде. Мне рай у книжных полок...»). В самой рифме чувствуется нечто большее, чем простое созвучие, – выход на границы мировоззрения. Дозморov, примеряя на себя роли

---

<sup>1</sup> «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно”, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: “По выражению Лиала – люблю тебя безумно”. При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, – то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви» (Умберто Эко. Заметки на полях «Имени розы»).

«миксолога», «бога ремейка», смело помещает своё высказывание в чужой контекст, будучи уверенным в смелости индивидуального голоса и следуя приведённым выше словам Ахматовой.

Для такой роли «миксолога» характерен выход из текста с подчёркиванием аллюзивности: «Это Рыжий, скажете. Не Рыжий...». В то же время в дальнейшем «Это точно не из Смелякова, / это нифига не Луговской, / это максимум у Межирова / тихо спёрто нынешней весной» подчёркнуто известное рыжевское «Это что-то задолго до Блока, / Это мог сочинить Огарёв...», и, таким образом, получается двойная интертекстуальная рамка. Прямая речь, которую Дозморov в одном из стихотворений называет и «тоталитарной», и «элитарной», действительно оказывается и той и другой. Элитарность заключается в расчёте на круг посвящённых, ценителей поэзии, способных опознать реминисцентный слой; тоталитарность же – в фактической недоступности интертекста для тех, кто не способен его распознать, и, стало быть, в заведомой обманутости. Но подобная недоступность в случае Дозморова не обрывает ни прямоты речи, ни потенциального доверия к ней. Слово «прямая» по отношению к речи разом и оказывается собственным же оксюмороном, и выступает в первоначальном значении, ничуть не сводясь к речи «буквальной», к отсутствию условности, характерной для искусства.

Прямая речь тоталитарна,  
хотя способна и увлечь,  
но потому и элитарна,  
так береги прямую речь.

Среди текстоидов и практик,  
среди скучающих манер  
она летит промеж галактик,  
как первый в космос пионер.

Дозморov, как и в предыдущих книгах, интертекстуален на самых разных уровнях: «Лупи, щипли, хлещи безжизненного, / зови, но только оживи, не выйдет – / что ж, безукоризненного / похорони, как бы в любви» – нагнетание императивов и сама интонация здесь отчётливо отсылают к Денису Новикову, к его «Будь со мной до конца, / будь со мною до самого крайнего...» Просодическое эхо новиковского «Он произносит: кровь из носа / И кровь течёт по пиджаку» слышится и в начале другого стихотворения:

«Пора валить!» – он произносит  
и валит тщательно, с шести,  
и пожилой «Ниссан» заносит  
катастрофически почти.

(с характерным «саморазоблачением» далее: «а я уже потырил строчку / и переставил в ней слова...»).

Отталкиваясь от чужого слова, Дозморov иронизирует и над литературой, и над литературностью в себе. Постоянная интертекстуальная оглядка, отсылающая к Рыжему с его «я вычеркнул эту строфу», разговор как бы заскобированный, со стороны литературы, может порой вызывать чувство неуместности: Дозморov сделал эту оглядку чертой своего фирменного стиля, и теперь важно не скатиться в самоповтор.

...поэт хороший эту строчку б выкинул.

Снижаемый пафос искусства («Подлое дело стишки...») выступает в «Хороших песнях» как подчёркиваемая оппозиция возможному самопревознесению поэта. В наиболее правдиво-уничижительном стихотворении книги цинизм искусства передан с осознанной небрежностью. В контексте такого разговора способна шокировать нагнетаемость глаголов с финальным «пожрал», которая не оставляет камня на камне от гипотетически плодотворной трагедии с её намёком «про отца», от возможности упиться собственными страданиями:

Подлое дело стишки:  
не смазывал колеса, не ворочал мешки,  
переставил слова поближе к мему,  
поломал ритм, надавил на тему.

Ай, молодца – написал про отца,  
оторвал ладони с лица,  
потом в «Асду» пошел,  
потом пожрал хорошо.

Вся поэзия в таком преломлении становится одной большой спекуляцией и обесмысливается. И противопоставить этому нечего – но то, что этот разговор ведётся именно стихами, как бы встраивает самого поэта в спекулятивный контекст и превращает пафос обвинения в пафос самоуничужения.

В одном из самых жёстких стихотворений книги на эту тему – «Засмотрелся на фургон похоронного агентства...» – романтический штамп «осенний лист» становится «осенним листом в колесе» неосторожного велосипедиста, потенциального убийцы, а лирический герой, «влёгкую избегнувший смерти», пересматривает этот пейзаж. Появляются упоминание мастера элегий (в чём вновь узнаётся Рыжий, но как бы критически переосмысленный), «говённое лито» – где, подразумевается, имели место упоминаемые «туман-обман», «осенние листы» и кровавые закаты. Проехавший велосипедист как бы проводит границу между жизнью и смертью, но оппозиция оказывается и другой, характерной для книги Дозморова, – между романтическим искусством и его роковым преломлением в жизни замечтавшегося поэта.

Засмотрелся на фургон похоронного агентства,  
а из подворотни он – сука-велосипедист.  
На районе осень, мист – в голове хештег #из детства.  
Зренье злое, боковое, в колесе осенний лист.

Те стихи, туман-обман, до сих пор приводят в чувство.  
Распадается уран, мальчик, чувствуешь ею  
там, где сильно «ай лав ю», где кончается искусство?  
Влёгкую избегнув смерти, раскайфованный стою.

В общем, так. Стихи стихами, стали дядями с усами,  
тот, кто умер, вечно с нами, написав элегий сто.  
Ап, говённое лито, поменяемся местами?  
Осень, звон велосипеда, но пока не то, не то.

Граница, где кончается искусство и начинается жизнь (именно так, не наоборот), вообще интересует автора. В этом стихотворении с явной аллюзией на «Похоронную музыку...» Рыжего («похоронное агентство») «прижимающаяся муза» последнего обретает плотские очертания в виде велосипедиста, возможного убийцы. Не впрямую

выраженное, но имплицитно данное здесь «я тоже умру» Рыжего как бы присутствует в самой интенции, но трансформируется принципиально по-иному. «Жизнь» в виде мгновенной гибели вглядывается в «Хороших песнях» в искусство с мгновенно снижаемым пафосом, и это один из важных дозморовских лейтмотивов.

Упомянутый лист в стихах книги выступает в то же время провозвестником эмигрантской тоски. «...и в шутку возложил себе на темя», «но тёпел был, и плотен был, и кожист» – тут и игра с лавровым венком поэта в привычном контексте дозморовского снижения, но и эхо цветаевского «Но если по дороге куст / Встаёт. Особенно рябина...», как бы аранжированное постакмеистической точностью деталей. Деталь выступает ожившей, данной *здесь-и-сейчас*, и в этом смысле – противостоянием штампу литературы. В другом контексте, эмигрантском, цветаевское стихотворение появляется уже эксплицитно, в уничижительной роли:

В раскрученном стихотворенье  
– ха! – фигурирует как куст.

Непочтительный эпитет по отношению к Цветаевой, даже злорадная пойманность классика на ошибке (впрочем, надо сказать, уже многократно отмеченная и до автора «Хороших песен»), символизирует здесь приближение к теме, данное с позиции эмпирического опыта, но оказывается и свидетельством родства. Тема и травма в каком-то смысле общие, поэтому через расстояния можно говорить с устранением дистанции. В то же время подобное «злорадство» встраивается в характерную для Дозморова индивидуализацию прецедентного текста. Приближение к некоей персонально-житейской правде, осуществляемое через литературу, становится смысловым центром книги. К примеру, рыжевское «я тоже стану музыкантом» явно привлекает Дозморова, перекраивается на новый лад и рождает новое слово – «музыкант» здесь меняется на «топ-агента», – встраиваясь в контексты книги – то шутливо-игровой, то отчётливо нивелирующий по отношению к искусству.

Тема покинутой страны, биографически близкая Дозморову, вообще обостряется по сравнению с предыдущей книгой, «Уральский акцент» (2019). Тут появляется голос оппонента, в чём звучит как бы предвосхищение удара, отражение в виде (само)нападения и самоуничтожения: «гад эмигрантский», «презренный либерал» – во всех этих аттестациях, которыми Дозморов щедро награждает себя (вряд ли думая так о себе всерьёз), звучат и горькая ирония, и голос коллективного бессознательного. (Что скрывать – эта озлобленность присутствует у наших сограждан по отношению к покинувшим Россию, причём зачастую ко всем, без разбора, без анализа персональных причин.) Мир у Дозморова, однако, предстаёт единым – во многом благодаря интернет-границам, и это один из его эмигрантских постулатов.

Не так либерален поэт в отношении границ силлабо-тоники. Строка из процитированного выше стихотворения про «стихи, туман-обман», которые «до сих пор приводят в чувство», может восприниматься именно в роли защиты эмпатичной, эмоциональной лирики. Однако перспективы регулярного стиха видятся Дозморову именно в отстраивании от условной «песенности», от ассоциации с примитивным стихом, и здесь заметно стремление не позволять себе опрощаться. (Случайно ли в этом смысле название книги?). Вывод Дозморова и нов, и творчески парадоксален: чувствуя оппозицию по отношению именно к примитивной трансформации регулярного стиха, остаётся стать «сильно интересней» по принципу отталкивания.

Как регулярный стих умрет,  
так мы назло всему воскреснем  
в нетрезвой песне у ворот.  
Нам верлибрист закрывает рот,

но нас откроет идиот,  
от рифм светлее, мракобесней,  
и он туда запустит песней,  
где накарябано «народ»

смешно и задом наперед.  
Я это говорю без лести.  
Мы станем сильно интересней,  
ну вот, такой вот поворот.

Другое дело, почему разговор об этом «открытии» ведётся в будущем времени (трансформация регулярного стиха в поп-песню – явление, мягко говоря, не новое)? И так ли «светлая сторона» непритязательной песни увязана с «мракобесием»? Разговор об этом требует отдельной полемики. Однако нельзя не признать, что в спорах об инерции и умирании регулярного стиха стихотворение Дозморова ставит любопытную запятую.

Отдельного осмысления требует сама роль «народного поэта от литературы», явно примеряемая на себя Дозморовым: «Но даже те, что у стойки молчат, / Станут сейчас стихами». Здесь чувствуется прямое наследование Рыжему с его насыщенностью упоминательной клавиатуры, погружённостью в интертекст мировой культуры при наличии конкретизированного, живого, узнаваемого героя в центре повествования. И, возможно, в постулате о регулярном стихе звучит и предупреждение самому себе – не дать себе возможность опроститься до песенности, чувствуя именно подобный вектор своего развития. Надо сказать, что упрёки в нулевом градусе письма, едва ли не в опрощении до альбомной графомании явно могут ожидать автора «Хороших песен»: «Дура я, поверила ему, / слала письма с марками в тюрьму, / пироги таскала на свиданки, / огурцы закатывала в банки» – если бы писал это не Дозморов, если бы не знание нами контекста его творчества, не игрово-стилизационный характер повествования, то претензии в подобных виршах можно было бы обратить к самому поэту. «Слог может быть дурацким», – пишет автор: подобная «дурашливость» вновь и вновь ложится в книгу в основу стиля. Но контекст в случае Дозморова необходимо учитывать, возможно, с особой тщательностью: движение по грани эстетического риска, всецелое разрушение литературности и её радикальное нагнетание одновременно – это очень по-дозморовски, отслеживание границы между ними требует внимательного чтения.

Книга, однако, эмпатична по отношению к низовым сторонам жизни. В аллюзии на Пушкина («И жизнь, и слёзы, и стихи») из триады явным образом неслучайно вычитается слово «любовь», в то же время можно увидеть здесь неслучайную замену. «Любовь» равняется «стихам», но понимается куда шире, распространяясь и на образ современного «маленького человека». В роли рыжевских урок, народных «героев» у Дозморова выступают лондонские нищие и гастарбайтеры, данные в книге в обилии. Так, в эксплицитном переложении ходасевичского «Мне невозможно быть собой...» сталкиваются реальный нищий и поэт, «стиховор»: последний выставляет напоказ своё «стиховоровство», пусть и во внутреннем монологе. История кражи в магазине выглядит реалистичной, но противопоставленное ему (произнесённое в воображении поэтом охраннику) «Стыди меня, ведь я украл, / шоплифтер я, нет, стиховор» – ситуация настолько умозрительная, что поиск «родства» с магазинным вором в таком контексте предстаёт как обратное – отсутствие всякой общности. Подобная беспомощность перед лицом охранника опять-таки «работает» на излюбленную дозморовскую тему нивелирования литературы. Неуклюжесть поэта перед ситуациями реальной жизни вновь и вновь заставляет Дозморова варьировать тему собственного отщепенства – но в данном случае «отщепенство» поэта становится горькой и, увы, неравновесной противоположностью унижению социальному. На одной чаше весов оказываются

материальный достаток конкретного лирического героя, его благородный порыв по отношению к нищему («А нужно было бы легко / его в уста поцеловать, / и напоить «Вдовой Клико», / и номер ему в «Хилтон» снять»), его богатейшее знание поэзии. На другой же – полнейшее равнодушие ко всему этому миру, воплощённого в образе магазинного воришки. Жизнь в интерпретации Дозморова вновь и вновь побеждает литературу, и эта победа не оставляет вариантов в разрешении экзистенциальной дилеммы. «...я в пирог положу кишкодеры из слов, / против сладкоголосья ежи» – все эти признаки словесного пиршества вновь и вновь вбрасываются поэтом в бытовой контекст и не выдерживают сопоставления просто как данность существования.

Вопрос собственной индивидуальности на чужом фоне остаётся для лирического героя Олега Дозморова одним из ключевых и отнюдь не сводится к цитатности или к образу маленького человека. «Всё подражанье» – говорится в контексте отца, а в другом, схожем контексте эта тема выступает с привычным для автора самоуничижением:

Взгляд отца, и сутулость, и руки,  
узкий череп, устройство мозгов,  
и от матери плачи и муки –  
все украдено у родаков.

Умение сохранить собственное лицо через литературный интертекст явно заботит поэта: это так привлекает его у Рыжего, отсюда же – альбомность и сниженность литературного пафоса, всегдашняя тяга к биографическому откровению, привязанность к ностальгической теме – как различные способы «отталкивания» от литературы. В одном из лучших стихотворений книги среди различных определений гения даётся и такое: «...инверсия любви, дружб неопрятных спесь, / насмешливый привет того, кто быстро выпил, / тому, кто обречен трезветь и плакать здесь». В этом, кроме очевидной отсылки к Венедикту Ерофееву, можно услышать и новый отголосок взаимоотношений с Рыжим: «инверсия любви» – как повороты его поэтики новыми гранями, «дружб неопрятных спесь» – как осознанное нахождение в разнообразном и хаотичном творческом диалоге. Что ж, следы этого диалога в книге Олега Дозморова творчески плодотворны, найденные нами аллюзии – только малая часть, но вовлекаться в этот творческий мир всегда интересно. Ощущения читателя этой книги – сродни ощущению от хорошего детектива, но, слава Богу, этим не ограничиваются. Благодарность поэту за его эмпатию и за постоянную готовность находиться в диалоге, не только в литературном, – рождает резонанс, выходящий за рамки литературы в область этики.