

Александр МАРКОВ

ПЕРЕВОРОТ МОТИВОВ

Елена Костылева. *Cosmopolitan* / предисловие Д. Бреслера. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 160 с. – (Серия «Новая поэзия»)

Новая книга Елены Костылевой отличается от предыдущих ее книг, таких как «Лидия» (2009) и «День» (2019), ровно настолько, чтобы казаться их достойным продолжением. В предыдущих книгах поражала полемичность, доказательство того, что прежние способы эмансипации уже не работают, и необходимо совсем иначе повести себя в различных бытовых и речевых ситуациях. Новая книга не стала «примиренческой» в банальном смысле, она не менее бескомпромиссна, но в ней ноты прошлых эмансипаций звучат иначе.

Если в современной поэзии и есть понятие о почтении к прошлому, о поколениях и об уроках прожитых лет, то это понятие подходит Костылевой. Парадоксальная почтительность к предшественницам стоит и за самыми яростными стихами: совсем не музейная и строго *аналитическая*. Для счета литературных поколений требуется, самое меньшее, *две* смены, и Костылева пишет так, что Елена Фанайлова для нее уже не просто «классика», а предшествует прежнему поколению, в том числе и прежним ее книгам, что в опыте нулевых содержится формообразующая мудрость сразу для многих групп поэтов:

это фанайловщина
 банальщина
 маниловщина
 обломовщина
 с поэтическим субъектом Костылевой за отчетный
 период ничего не произошло
 [ну потому что он и так значительно опережал то, еще
 жидкое, время] (с. 79)

В этих строках – не вторжение чужого языка, чужого упрека, а прямое указание на то, что точкой отсчета для этой поэзии может быть и «Лена и люди» Фанайловой, но могут и бывшие мечтатели русской литературы. В обоих названных мирах работает сходный принцип – слишком готовой речи, которая оставляет героев, даже самых незаметных, наедине с собой, с сильными необузданными чувствами, с невозможностью их приручить. В обоих мирах дает о себе знать бедность самой русской литературы на повороты изысканной речи, на салонное остроумие, на эффектные обороты, на всё, что считалось пустословием. В таком положении (*полифонии*, по Бахтину) различные стилистические регистры, от церковного и канцелярского до простонародного, действуют на героев и через героев сильнее, чем возможность развернуть речь во времени, превратив ее в хитрую ловушку чужих намерений. В русской литературе приходится говорить искренне, – просто потому что запас стиля можно истратить за несколько приемов, и не надо тратить его понапрасну, иначе дальше останется только развивать наблюдательность. Но Костылева пытается остановить эту растрату различными способами, потому что просто последняя недопустима для современной женщины, не желающей быть предметом хищной наблюдательности.

Самый простой способ остановки – джазовая импровизация, позволяющая говорить как о милости о явлениях, которые в прежней штампованной «литературной», скудной и стилистически окрашенной речи не кажутся милостивыми. Так в реквиеме (по) Антону Носику («Антону Н. в духе Фанайловой») образ милосердной римлянки Перо, известной по картине Рубенса и

полутайной картине в картине «Урок музыки» Вермеера, *Caritas Romana* сливается с образом дарования аккаунтов как молока слов. Подразумевается, что аккаунт и позволит каждому говорить в своем стиле и не представлять заложником прежних стилистических ограничений:

как римлянка кормила грудью отца
большого пожилого дядю
за неимением передач
и ни на что решительно не глядя
не взирая –
ты окормлял аккаунтом своим всех нас
и каждому давал себя в пропорциях внезапных
и делал то, что надо (с. 132)

Джазовой импровизацией мы назвали этот стих потому, что сама по себе импровизация не подразумевает никаких критериев классического стиля, чтобы состояться как явление искусства и социальный факт, более того, факт огромного социального интереса. Говард Беккер, писавший об «аутсайдерах» джазовых клубов, показал это со всей ученостью. Но Костылева в большинстве стихов книги идет дальше и глубже джаза, который всегда ситуативен и не может до конца служить целям телесной эмансипации. Она изображает тело, сдавшееся болезни, уставшее от той самой речевой скудости, длящейся до бесконечности:

благословен ты, псих,
говорящий до дна, до
дня
дней, до
самого покоя души,
чтобы мне было легче тебя отпустить,
зная, что ты действительно любил меня (с. 89)

Это вовсе не сетование, не жалоба, не упрек, не ругань – но то, что можно назвать «признанием в усталости», как бывают признания в любви и дружбе. Усталость сообщает, что покой возможен, даже счастье возможно, – но только если другой человек возьмет на себя ответственность за любовь. Лирическая речь Костылевой – не соревнование за слово, но, напротив, ожидание того, кто учредит соревнования.

Чтобы соревнования были учреждены, Костылева превращает серьезность и другие настроения в категориальные акты, разборчивые обозначения способа действия, внутри которого собеседнику надлежит сделать выбор. Из фильтров видения, из краски лирического мотива они необратимо делаются способом членения опыта; причем не внутреннего, а, напротив, обобщенного и принадлежащего потенциально нескольким или многим:

бросай меня пока никто не видит
пока таких историй не бывает
бросай меня особо изощренно
запись в той комнате и молча лампу жги (с. 56)

Казалось бы, цветаевская ярость. Но на самом деле это превращение обиды из настроения в *категориальный акт* различения между бывалым и небывалым, вероятным и невероятным, допустимым и недопустимым. Адресат, попав в эту сетку различений, должен сделать вывод уже вне стихотворения, нравственный вывод, подвергнув критике не только это поведение, но и мотивы этого поведения.

Или другой пример такой сетки, требующей действия, а не новых уточняющих и уводящих сравнений:

бей в бубен любви брат
вытряхни душу из этой любви – она где-то там
внутри (с. 85)

Такое бойкое слово могло бы быть в начальном приближении призывом к решительности, к боевому настрою. Но этот настрой превращается в категориальный акт, проводящий границы между внутренней жизнью и поступком, между внутренним чувством и уместным поведением, между внутренним разумом и разумным признанием силы любви. Герой, попав в сетку границ, вынужден будет признать, что нельзя удержать любовь только «внутри» ситуативных чувств, оставив эгоизм снаружи, что любовь вообще не бывает на потребу чему-то.

Такие категориальные сетки можно найти в любом стихотворении Костылевой в этой книге, и они ловят в себя собеседника-адресата:

Он плакал по ночам и узнавал
Себя в кошмарах пост-Шахерезады
Наполовину все-таки из ада
Он нам свои рецензии писал (с. 108)

Прозвучала саркастическая эпиграмма на писателя, – но этот сарказм тоже превращается в категориальный акт различения между замыслом и исполнением, между самообманом и обманчивостью перспектив, между тем, чтобы обмануться в себе и чтобы обмануть других. И изнутри этой сетки и придется адресату выяснить, бываешь ли ты в этом плаче искренним хоть иногда, или нет.

Даже безудержные метафоры тоже превращаются в категориальную сетку новых понятий:

Как будто кто-то разорвал бумагу
И окунул в чернила край –
Синай!
О море, выпившее влагу
Земли
Расчистившие небо
Ветра (с. 145)

Динамический пейзаж превращает сам жест в такую понятную сетку, различая между названием и вниманием, заклинанием и воспоминанием, удивлением и умением удивлять других. Изнутри этого адресату надлежит определиться, когда именно ты оказался честен, когда увидел такой пейзаж, или когда изложил его именно такими словами, чтобы показать, что не только ты себе интересен. Так и метафорический пейзаж оспаривает чужой эгоизм, примерно как в картинах Вермеера мы видим целые мелодраматические любовные сюжеты, но замечаем их только благодаря разрывам видения, узнавая картины в картине, жесты героев внутри жестов художника. Тогда оказывается, что что-то из переданного Вермеером нам – не просто искусство, но умение считаться с другим и пересчитать свои ресурсы речи, чтобы отдать их другому.

Ожидание ответственности от другого выражается и в грамматике: Костылева обращается на ты не к знакомому, не к ближайшему, а к тому, кто сам уже явно обратился к ней и к читателю на ты, находя ближайших. Кажется, «ты» – самое частое личное местоимение в этой книге:

Милый мой Ванечка, я тебя покидаю, но если
Ты прочтешь эти песни и тебя вставит
знай

я тебя никогда не смогу покинуть.
 Что сказал бы Петрарка, услышав
 группу Кровосток? мы так и не решили.
 И почему ты сказал, что я гегельянец
 может, еще пару раз объяснить (с. 61)

Это не просто «ты» собеседника, а «ты», способное искать других «ты», находить гегелевскую диалектику господина и раба и соглашаться на новое объяснение – которое и поменяет роли и приведет к свободе. Как раз здесь лирическое развитие сюжета, с недомолвками и намеками – это не способ говорить от своего лица, но только от лица другого, заставляя его не только признать ошибки после опыта сетки категорий, но и извлечь уроки из повторений. Различные шаржи и автошаржи, иронические разговоры, аналитические заметки – лишь способ хотя бы кого-то подвести к этим урокам.

Варвара Недеогло. Русские девочки кончают свободной землёй / предисловие А. Бренера – Краснодар: Асебия, 2023. – 192 с.

Варвару Недеогло знают как поэта, расширившего алфавит многократно. Она ввела причудливые знаки с диакритикой из уникод-канона, в которых узнается русский язык и не узнается. Эти буквы должны нас приблизить к родине как никогда, показывая, сколь были непохожи на родину прежние представления о ней.

Это приближение – не ряд картин и впечатлений, но отказ от заклинания, от лирически напряженного однообразия, которое должно заморозить реальность. Заклинание не работает, потому что вещи претерпевают поспешные метаморфозы, а пророков, способных нравственной силой остановить метаморфозы, не послушали:

стань земля мясом
 стань земля
 ибо никто из вас не знает и знать не может,
 что такое настоящая жизнь
 любовь и смерть и страх и радость и ненависть
 никто из вас не понимает
 чем же пахнет земля
 бери шинель пойдем домой поет окуджава
 пока не поздно пошел с ума прочь поет летов (с. 64)

Все стихи этого сборника – свод попыток использовать разные яркие стилистические регистры, которые никто до конца не помнит, как правильно употреблять в авторской поэзии, панихиду, или оду, или гимн. Всегда поэт, пишущий оду или панихиду, или даже реквием, рискует оказаться «учеником чародея», не способным остановить заклинания вовремя. Варвара Недеогло – сама чародей, а не ученик, просто потому что она эти регистры подчиняет сложному чувству радости и скорби одновременно, и радость и скорбь тела сильнее любого стиля:

когда я скажу слово родина
 с моих губ посыпятся соцветия черемши
 и русская земля (с. 62)

С чужих губ это не посыпется, и тогда «я», приняв скорбь, скорее примет и радость, образует вектор радости, единственное чародейство этих стихов. В этих стихах ничего не обещается, что

обещала бы ода или лирическое признание, – но оспаривается поспешное присвоение себе чужого опыта.

Но кроме этой границы между своим и чужим есть в этой поэзии новое отношение к жанровым границам. Она имеет в виду не только заклинания или сакральные тексты, но и вполне привычные *классические жанры*, однако понятые иначе, чем мы привыкли. Мы обычно думаем, что любой лирический жанр позволяет сказать о многом, правда, через определенную субъективную призму, – таково обыденное представление о поэзии. Варвара Недеогло показывает, что действие жанра ограничено – он создаст *только одну* реальность. Например, пушкинские стансы создадут политику, а пушкинская элегия – эротику. Поэтому нужно найти самый милостивый жанр, им может оказаться в мире этой поэзии даже брань, как близкая к телу. Часто Варвара Недеогло перебирает полупушкинские или полупастернаковские цитаты, чтобы показать, что жанр создает не многообразные миры, а только какую-то одну субстанцию, например, «плесень» быта, и надо выяснить только, насколько он милостив и есть ли более милостивые жанры:

клянусь твоей опасной бритвой
клянусь красы своей звездой
клянусь всенощною молитвой
во всю жизнь свою почитала я народ за ядро и корень,
а высшие сословия за плесень или плесень по делу
глядя
мама
мы вырастили столько плесени
но милость бога
прет земель
из всех щелей (с. 140)

В этих строках – опыт одиночества, опыт пережитого насилия не как сюжета, а как жанра. А новый жанр песни против насилия собирается в этой книге тем, что в один ряд ставится цитата и прямой призыв, *повторение и неповторимость*:

я сбрасываю слова
я сбрасываю платье
вылезаю из языка
(...)
отче в руки твои предаю
поликистозную душу мою
благослови каждую травму
которая меня усложнила (с. 155)

Это не «темы» повторения и неповторимости. Это *сами действия*, которые могут быть язвляющими, могут доводить до слёз, до крика, но в этой поэзии должны стоять рядом.

Такой ряд – необходимая предпосылка химического опыта, где самые жгучие и злые вещества поставлены рядом в пробирках. Каков итог этого опыта? Самый добрый: разложение агрессивности на самые мелкие составляющие, на жест, знак, черту, разные частные векторы и проявления агрессии. Варвара Недеогло всякий раз замедляет и ослабляет движение агрессии. Например, удар затронет не всё тело, а только руку:

но этой стране было нужно нечто большее
чем мой бесплатный звонок
чем моя неполоманная спина

чем мой бодавший позвонок
вот так
я поранилась
и пишу теперь
левой рукой
потому что правая сломалась первая (с. 115)

Агрессия замедлена благодаря агрегатным состояниям – произошло распадение на ртутные жемчужины. В поэзии Недеогло часто рядом ставятся метафоры по внешнему сходству (ртуть-жемчужина) и по субстанциальному сходству (ртуть-жидкость). Этот химический опыт смешения или соположения *внешнего и субстанциального* и позволяет если не обратить необратимую агрессию, то хотя бы спасти от нее тело.

Варвара Недеогло, перебирая библеизмы, «и были многие и многия» (с. 111), каталоги, отзываются быть каталогами, и истории, отрекающиеся от того, чтобы быть историями, «и была сожженная зима и опаленное упавшее лето» – ищет спасительную оговорку, когда уже эвфемизмы и благородные слова не работают, но только случайные оговорки, описки, осколки частностей вдруг сработают и остановят вектор насилия. Надо найти оговорку, позволяющую говорить не только о смертях и катастрофах, не только об опаленном и растраченном. Нужно не говорить словами, не оговаривать словами, а *оговориться* словами, – чтобы всех соотечественников, слышащих непривычное, подвести к этим урокам.

Ростислав Ярцев. Свалка: стихотворения и поэмы / предисловие В. Шубинского, послесловие О. Балла – М.: Формаслов, 2023. – 122 с.

Предыдущая книга Ростислава Ярцева, «Нерасторопный праздник» (2021), должна была показать со всей убедительностью, в сколь сложных отношениях со временем оказался современный человек. Дело не в том, что времени может остаться мало или вдруг образуется его избыток, – но в том, что это отношение не подчиняется какой-то одной мере. Во времени можно заблудиться, но одновременно можно осознать в нем свое заблуждение, можно сосредоточиться на чём-то на время, а можно сосредоточиться на мысли о времени. Время оказывалось *трикстером*, который никогда до конца не показывает своего лица, тогда как душевных сил от людей требует многих – и только общее желание праздника, осознания себя в особом торжественном времени, создавало вектор движения к истине.

Новая книга «Свалка» может быть понята в своем названии по-разному, включая (быть может) анаграмму уменьшительного имени автора Славка. Но из всех смыслов существеннее этимологический – когда что-то долго наваливают, то не только количество переходит в качество и несколько предметов – в кучу. Меняется сам способ отношения к происходящему: что мы теряем перед этой кучей – существеннее того, как мы эту кучу называем.

Техника Ярцева в этой книге – техника такого *растерянного предвосхищения*. Если мы видим эпиграф, то можем узнать, что расшифровка его не столько в этом стихотворении, сколько в нескольких предыдущих, его готовящих. Если мы видим стихотворение «Грех» (с. 20) с эпиграфом из предсмертного самоувекования императора Адриана («Animula...»), то эта бедная душа будет неназванным героем предыдущего стихотворения:

ты вышел в мир полусутия.
как защитить тебя, дитя?
не хищной лаской воровской,
не птицей под водой морской.
лухой и подлюю порою

тебе я колокол построю –
весёлый, лёгкий и живой.
конька с румяной головой
я от себя в тоске зарюю.
там будет пестовать дитя
простая песенка житья
под спудом смертного конвоя. (с. 19)

Это и пересказ стихотворной импровизации римского государя, особенно последняя строка, но также и загадывание неназванного слова «душа» – например, «колокол» тела указывает на смертный колокол, звонящий по всем; труп показывает и указывает, что душа отлетела, – а телу и положено быть веселым, легким и живым. А вот жизнь души можно обозначить как «простую песенку», которая поется спокойно вместе с ходом времени, столь же незатейливым и однообразным, до самой человеческой смерти. Ценители темной поэзии разгадают не только эти две, но и другие сложные метафоры приведенного стихотворения; но существенно то, что ритм души, загаданной в этих строках, ритм живых ассоциаций позволяет быстрее разгадать эти загадки не только таким ценителям.

Или, например, перед стихотворением с эпиграфом из Елены Шварц о «прекрасной помойке» идет целая галерея таких отвратительных образов, но со своей историей отношения души и тела:

всё всё сдохни вместе с тобой
если было место твоё
станет оно гнилью землёй
кровяною
невестою (с. 74)

Опять сложная метафора: земля как тело, гниение как тепло и кровь («и близко торфяная кровь земли» О. Седаковой), теплое почти как душ. Даже если всё сдохнет, то есть всё ненадёжно, душа остаётся «невестой», иначе говоря, может быть предметом выбора, а не предметом всеобщего закона смертности. Этот выбор делает разум, но что он выбирает? Здесь мы подошли к сквозному мотиву книги.

Единственное новое искусство в этой книге Ростислава Ярцева – искусство умолкания. Оно всем своим существом требует не просто умолкнуть вслед за вещами, а найти правильную, подходящую форму этого умолкания:

ходили в лес и слышали Конец.
всё обратится в шёпот хвои.
биение застенчивых сердец
отслужит ужасу с тоскою.
там, на заре обманутого сна,
нас ждут легко и терпеливо.
не говори, что жизнь грустна!
готовься умереть красиво. (с. 43)

Замолкающий лес, взаимопонимание не с полуслова, а даже до слов, до ужаса – всё это было и в давней русской и советской поэзии. Но что появляется здесь – выбор формы молчания: подготовка к смерти, а не, скажем, пифагорейское молчание или старческая суровость. Почти на грани фривольного отношения к смертности, но неожиданно взрывающее к финалу стихотворение, оно так звучит потому, что в нём не *указывается* на слабость, а *сделан сильный выбор*. Выбрана бесповоротно по сути даже не просто философская школа, а большее: новая действительность души и тела, новый режим отношения тела и души.

Или другой выбор в стихотворении вроде бы на ту же тему, но с почти аронзоновским восторгом:

Умру от радости за всех,
кого любовь дарила.
Они услышат нежный смех,
взойдут неповторимо.
Как ласковы мои цветы
на мёртвом мраморе плиты!
Прекрасна ты, прекрасен ты!
Вы до смерти красивы! (с. 101)

Здесь вроде бы те же связки, например, неповторимость любви, которую можно сравнить только с неповторимостью пробуждения чувств, отождествление новизны и ласки, потому что и то и другое трогает как ничто другое, все эти сложные образы изысканной поэтики. Но выбор тут сделан: это выбор предпочтения всего, когда все цветы прекрасны, когда все люди могут быть ласковы. Это вовсе не снисходительное или безответственное «пусть растут все цветы», но другое: выбираю, чтобы все цветы были, и были везде. Этот выбор Терезы Малой – иной, чем сознательная подготовка к смерти, это принятие всего прекрасного, – но выбор не менее решительный.

Выбор этот может делать собеседник, лирический адресат, но о нём (выборе) никогда нельзя сказать прямо, только с помощью какого-то из искусств, например, птичьего кода:

Над горькими полями удушье детских слёз,
лежит в колючей яме уклончивый вопрос:
мой добрый и весёлый, как Облако, тяжёлый,
зачем так редко снишься, не пинешь и не злишься?
Никто не ответётся. Ты вымотан и зол.
А может, ты Синица. А может, ты Щегол. (с. 65)

Из этих образов, то ли Мандельштама, то ли Донны Тартт, мы делаем вывод только о том, что лирический адресат всегда прямо отвечает на вопросы, даже на уклончивые, – но именно что научило его отвечать прямо, мы не знаем. Лирическое усилие у Ярцева и состоит всегда в том, чтобы *выпрямлять уклончивые вопросы*, превращать намеки в прямой разговор о произошедшем давно и произошедшем недавно; причем эти два плана происшествий положено излагать сжато:

отойди оставь рытвины непокоя
я слышу слышу как ты умирал
я вижу вижу как ты выбирал
яблоко золотое (с. 70)

Давний непокой и недавний как раз решительный выбор *сливаются* в образе золотого яблока, то есть всего, что счастливо суждено. Это счастливо назначенное и позволяет засвидетельствовать, что лирический адресат не был уклончив даже в рытвинах, то есть в самых больших уклонах своей судьбы.

Прежние лирические средства такой неуклончивости, такие как стилистический эксперимент, уже не работают. А вот схлопывание двух планов, наподобие того, как в контрольной уложено содержание целого большого курса, в поэзии Ярцева в этой книге только и работает.

Можно назвать эту книгу не «этюдами», потому что этюд не подразумевает окончательного выбора, это всегда не последняя попытка, а «преподаваниями» – преподавателю приходится показывать свою состоятельность всякий раз при встрече со студентами, чтобы вести за собой и чтобы подвести к этим урокам.