

Поломана кнопка звонка посланец из

Порлока настойчиво колотится в дверь
От первого мама прошли миллиарды лет

<...>

Стюардесса объявляет подъем завтрак та-
моженные декларации на высадку

сорок секунд

Позабыв название города переставляя
строки открыток буквы К Л Г Р наобум

Попрошавшись с девой из Абиссинии
вытряхивая из волос застрявшую

во сне ерунду

На выходе из аэропорта Полина
отправляет домой фотографию Ксанаду

Что-то подобное, но через образ, а не сюжет, мы видим и в тексте «девочка играет на флейте...», на фоне которого Голубкова видит разрастающуюся воронку катастрофы: «и если посидеть в тишине минут десять, даже может показаться, что ты слышишь эту музыку, под которую мощно и последовательно разрушается мироздание...»¹ Однако это не державинский снегирь, внутри этого локального апокалипсиса не слышны бравурные марши. Эффект поэзии Бонч-Осмоловской ещё и в том, что она не только *показывает* распад, но и *воссоздаёт* пространство. Ведь в конце каждого мифа герои_ни побеждают. И тут уместно стереть гендергэп, что и делает Влада Баронец:

«Героини текстов даны в своей максимальной осязаемости, уязвимости – но читаются на фоне мифа (даже если они безымянны и даже если сюжет стихотворения, кажется, современен), – пишет критик². – Это и наделяет их образы трагизмом, и даёт им новое измерение – свободу иметь голос, пусть только внутренний».

Это зыбкое *пусть* последовательно разрушается от первого к последнему тексту книги: от внутреннего монолога Медузы к песне пря-

хи; и если раньше её слышала только она сама (да разве что пряжа), то теперь она сама может удивиться: так громко её голос никогда не звучал.

И это уже не очередной – 13-й – подвиг Геракла, а первый – Пряхи (а уж какой – Медузы или Береники – сказать сложно), совершённый не по приказу некоего короля, царя или бога, а потому что момент *их голоса* и *их подвигов* пришёл, продиктованный временем и записанный Татьяной Бонч-Осмоловской.

Борис КУТЕНКОВ

ГДЕ ВСЕ СЛОВА НАОБОРОТ

Павел Лукьянов. Название: Пятая книга стихотворений. – М.: Водолей, 2024. – 140 с.

В аннотации к книге Павла Лукьянова «Название» говорится об «ожившей традиции русского авангарда, оборвавшейся вместе с классической Россией сто лет назад». Но ничего, конечно, не исчезает – только трансформируется; «кончается то, чему дадут кончиться; возьмёшься продолжить – и не кончится», если вспоминать слова Пастернака из письма Мандельштаму. Такова и тонкая интертекстуальная работа внутри регулярного стиха – продолжающаяся традиция, в которую Лукьянов привносит дополнительные обертоны. Такова – не «оживание», а обновлённое продолжение, – сама книга Павла Лукьянова: «удачная попытка преодолеть постмодернизм на его поле и его же средствами»³, говоря уже словами современного критика Артёма Скворцова по отношению к Игорю Иртеньеву. Правда, в отличие от иртеньевской, работа эта не смеховая – а способная показаться даже чрезмерно трагической и серьёзной. Разговор о поколении сорокалетних внутри 2020-х и аллюзивность как источник эстетической полноценности – всё это мы найдём в книге с осознанно тавтологичным названием. (В такой тавтологичности есть и намёк на честное именование времени, которое присутствует в каждом стихотворе-

¹ Там же.

² Баронец В. Рец. на кн. Т. Бонч-Осмоловской «Эллада и другие женщины» // <https://articulationproject.net/15543>

³ Скворцов А. Едкий лирик. Об Игоре Иртеньеве // Арион, 2002. № 4.

нии, и в то же время оставленность целого без названия как важное свойство стиля – так знаменуется беспомощность выбора в мире, полном цитат).

Стихи написаны в начале 2020-х – и удивительно, что по сравнению с предыдущими книгами усилились апокалиптические мотивы. «как хороши, как свежи розы – напишет кто-то до тебя», – цитирует Лукьянов; обращение с интертекстом здесь тонкое и характерное. Сам вздох позднего Северянина – уже намёк на апокалиптичность, на очередной закат культуры и цивилизации (как всегда, оказывающийся только переходным этапом, но гиперболизируемый лирическим сознанием). Павел Лукьянов меняет в цитате прошедшее время на настоящее, слегка иронизируя над пишущим о сегодняшних «свежих розах» (а не вздыхающим о них прошлых, как в предыдущем тексте). Такая трансформация проблематизирует культурную перенасыщенность мира вслед за Северяниным (уже сказавшим своё вслед Мятлеву, Романову и Тургеневу), но и заставляет пробиваться к собственному высказыванию через двойной аллюзивный слой – трудная и всё же необманная задача в лирике. Одновременно фраза отсылает и к известным словам Умберто Эко¹: автор остав-

ляет цитату без продолжения, лишая её «постмодернистского» совета («как хороши, как свежи были розы», по выражению Мятлева, Северянина etc.), – сказать уже не получится; фразу произнесли многие и многие, мир наполнен осколками чужих цитат, и остаётся вести собственную подрывную деятельность на этом минном поле). Но тонкая путаница настоящего и будущего времени (автор хрестоматийной цитаты ещё только «напишет») сама намекает на возможность плодотворности, на способность органично существовать в мире таких осколков, несмотря на кажущееся усиление трагизма; банальность тяготеет к вечному переосмыслению и утрате качества банальности – что заставляет вспомнить уже Мандельштама² и вновь встраивается в сюжет оплодотворяемой интертекстуальности.

Постмодернистская работа Лукьянова, попадающая в нерв времени, дополнительно усиливает апокалиптичность, отталкиваясь от классического первоисточника:

Смерть стоит, как витязь на распутье,
позади кремнистый путь блестит,
жизнь темна, душа не видит бога
и сама с собою говорит.

Здесь скрещено фольклорное, лермонтовское и пушкинское – и всё это вновь трансформировано до состояния «конца». Однако разговор души «с самой собою» оказывается самодостаточным (язык ли играет с поэтом, давая надежду вопреки авторскому стремлению привести читателя к ощущению крайнего мрака, или такая «двойственность» входит в сознательную задачу?). В любом случае, только из такого разговора «души с собою» рождаются стихи; из него появилась и книга «Название» – вся утверждение надежды сквозь нагнетаемый ужас.

² Мандельштам О. Слово и культура. «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день ещё не родился. Его ещё не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» // Цит. по: https://rvb.ru/20vek/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_263.htm?ysclid=lr5r9zt0x1494961408

¹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы»: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюблённого 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 деланой простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до её сведения то, что собирался довести, – то есть что он любит её, но что его любовь живёт в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймёт, 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 нигде не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И всё-таки им удалось ещё раз поговорить о любви» // Цит. по: <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/138/001.htm?ysclid=lr5r9zt0x1494961408>.

Часто Лукьянов усиливает прецедентный текст, осовременивая его и заземляя; так, в качестве одного из «Палимпсестов» видоизменяется стихотворение из набоковского «Дара» («Люби лишь то, что редкостно и мнимо...»), помещённое тут же, перед палимпсестом. Лукьянов использует бесприигрышный приём сталкивания лбами исторического и современного контекстов: первый, как бы ни был зрим и конкретен, – абстракция, прошлое, страница хрестоматии. Второй – невыученный урок, нагнетаемая наглядность. Слова Набокова «небылица», «вымысел» («О, поклянись, что веришь в небылицу, / что будешь только вымыслу верна») на фоне подобного усиления невольно смотрятся как некие приблизительности. У Лукьянова:

О, поклянись, что веришь ты в столицу,
что будет наша жизнь отомщена,
что не запрёшь свою страну в темницу,
не скажешь, руку протянув: война.

Набоков (очевидно, близкий автору ещё и в контексте прошлой – многолетней – его эмигрантской жизни) вообще часто появляется в этой книге как значимый оппонент: «Бывают ночи – только сяду, / в Красково движется состав». Предельно заземлённое, конкретизированное Красково здесь выступает как усиление зримости по сравнению с набоковской «Россией» (в географический состав которой, разумеется, входит упомянутый топоним, – будучи её частью, он важен для эмигранта и как подчёркивание сближения с набоковской тоской, и как способ присвоения, очерчивание территории авторского мира. К нему, Красково, сводится общая для Набокова и Лукьянова Россия в данный момент стихотворного времени). В то же время это «сяду», где набоковская эмигрантская кровать заменена на российский состав, невольно приводит на память Гандлевского («Я жил и в собственной кровати / Садился вдруг во тьме ночной») и семантику ночного озарения, которая подчёркивается далее («И нас слова вдруг одолеют, / как неизбежный кислород»).

В другом стихотворении снова появляется Набоков – на этот раз в виде игры с эпиграфом из «Дара»:

Слова – не слива, мысль – не миска.
Смерть неизбежна, воробей.

Призыв в этом же стихотворении «вернуть порядок слов» требует обозначить их бессмысленные, фонетически обманчивые значения, чтобы сразу же расставить всё на свои места («не слива», «не миска»). Тут, однако же, чувствуется полемика с самой природой поэтической речи – но характер времени призывает вернуться к рациональному порядку. Умаление же адресата до воробья указывает на человеческую малость и уязвимость. В такой аллюзии есть и скрытая полемика с Набоковым (у которого слова о «неизбежности смерти» выступают в виде затверженных банальностей, здесь же – как обращённая напрямую к адресату-воробью грустная данность).

В другом палимпсестуальном тексте (с лукавым названием «Антипалимпсест»), с прямой аллюзией на известный текст Горюхиного, «атланты» превращаются в «сектантов», строящих «склепы в разрушенных сердцах». Здесь вновь чувствуется полемика – на этот раз с гигантоманией, с «праздником подростковым». Нагнетаемые мотивы апокалипсиса на протяжении 140-страничной книги, однако, в какой-то момент уже становятся избыточными – автор сполна выговорился в этой книге, и следующая должна быть принципиально иной.

Мотивы потери, утраты, конца всего варьируются из стихотворения в стихотворение, часто помещаясь в иронический контекст: «И там, где память прочно держит былого времени меню» (мне одному чудится здесь печальная гримаса, отсылка к известному анекдоту про «тебе меню, что ли?» и «тебя тоже» – как язвительное обращение к невозвратному себе, неузнаваемое искажение облика на месте «былого времени меня?»). Грустная иллюзия, утрата детской сказки – довольно распространённый мотив – порой возникает у Лукьянова в контексте фольклорного первоисточника: «Жизнь утекла, как мёд и пиво, / висят печальные усы, / и я там был, и праздник лживо / смеялся, глядя на часы». В такой аллюзивности есть спор с романтизмом (понимаемым как предельная возвышенность; лукьяновские усы – вновь конкретны и остранены игрой с кон-

текстом) и свобода от абстракций. Неизменна акмеистическая попытка вернуть словам их рациональные (сказал бы «первоначальные», но нет – в мире расплывшихся смыслов понадобится немаленькое уточнение об этих первоначалах) значения: «Какая глупость, это просто пруд». (На память приходит предельно далёкая от Лукьянова Татьяна Бек: «Больно – поэтому без метафор: / Просто осина и просто вяз»). Мне кажется, лучший – и не требующий комментариев – ответ про обусловленность такого интертекстуального слоя проскальзывает у Лукьянова однажды:

И человек на грани горя
идёт сквозь поле по цветам
и прикоснётся, с миром споря,
к беспспорно лучшему, чем сам.

Прикосновение к «беспспорно лучшему» через отталкивание, спор с первоисточником и его заземление – то, что мастерски получается у поэта.

Пожалуй, из современников этому бесстрастному, слегка театрализованному описанию апокалипсиса оказывается близок Андрей Василевский (о «депрессивном реализме» которого, отсутствии иллюзий в выговаривании

страшного писали разными словами Мария Галина и Ирина Роднянская)¹ – при всей экспериментаторской тяге последнего и верности автора «Названия» регулярному стиху (конечно, традиционному только внешне).

Книга Павла Лукьянова не утешает, хотя и не обманывает. И всё же одна строфа внушает надежду и на будущее героя, и на наше:

где замерзает лёд и тает,
где все слова наоборот
к себе из леса прибегают
и, улыбаясь, лезут в рот.

Поэзия и есть такие «слова наоборот» – прибегающие к себе, к встрече с собой, самопознающей сущностью (отметим тут двойное значение слова «прибегать», что отсылает к «душе», которая «разговаривает сама с собою»; «прибегание к себе» как указание на самодостаточность, хотя очевиден и намёк на детство). Лезущие в рот без спроса режущиеся зубы. Что-то помимо воли.

И пока они есть – не всё потеряно.

¹ См.: Галина М. Люди, хорьки, элиенсы, кошки. Послесловие к кн.: Василевский А. Трофейное оружие // М.: Воймега, 2013. С. 104.