

мы могли бы, чтоб далеко не ходить, хоро-
нить Иосифа Виссарионовича.

(...)

Лирика Дубровской – лирика не замедля-
ющая действительность, а ускоряющая, что
довольно нетипично. Повторы и отстутствие (в
некоторых стихах) знаков препинания здесь
уместны, поскольку идут в связке со скачущей,
резко меняющейся образностью, похожей на
быстрое перелистывание альбома:

(...)

ты же всё это видел но вот лиса
проскакала по морю махнув хвостом
ты читаешь а лучше бы пролистал
всё равно всё забудешь потом потом

всё равно ты захочешь домой домой
потому что там можно отбросить тень
(...)

Мои ожидания, в общем и целом, оправ-
дались. Голос Дубровской выделяется на фоне
сверстников, не сливается с общепозитическим
воздухом. Дубровская имеет свой характер-
ный образный ряд, свой подход к слову, своё
отношение к жизни, к миру и человеку. Пока
в реальности рушится все, лирический субъект
Дубровской предлагает смотреть на выюлков,
февральский сад, холмы, деревья и Толкина. И
это по-своему прекрасно.

Александр МАРКОВ

ГАДАТЕЛЬНЫЙ КРУГ ЖАНРОВ

**Юлия Долгановских. Иллюзия обрат-
ного вращения: сборник стихотворений.**
– Волгоград: Перископ-Волга, 2025. –
180 с., илл.

Среди многих новинок начавшегося года
нельзя не отметить эту книгу с авторскими
иллюстрациями. Книга стихов Юлии Долга-
новских последних лет вписывается в поворот
нашей женской поэзии – замену сюжетного

повествования на развернутую реплику. Такая
реплика должна не просто прозвучать, а пе-
ревести себя на другие культурные языки. Не
читатель переводит для себя повествование,
превращая его в миф, публицистику, картину
происходящего или какой-то еще экран между
чтением и бытием, но сама поэтесса осущест-
вляет необходимые переводы – это стихот-
ворение, но одновременно это и легенда, или
жизненный рецепт, или аскетическое упражне-
ние, или математическая или какая-то еще за-
дача. Озадаченность всегда опережает простую
открытость происходящему.

Конечно, без борьбы с экранами женской
поэзии никогда не могло быть: Сапфо тоже
предпочитала повествованию непосредствен-
ный перевод, прибытие Афродиты здесь и
сейчас, прямо в центр жизни. Но иногда лите-
ратура начинает возлагать излишние надежды
на повествование, якобы правильный рассказ
всё улучшит. Этому предрассудку содейству-
ет и школа, когда «знать» в классе означает
«выйти к доске и об этом рассказать». «Знать
что-то» это «уметь рассказать об этом»; хотя,
конечно, любой науковед скажет, что наука
начинается там, где проводится строгая гра-
ница между рассказом о научном результате и
самим научным результатом¹. Вновь требуется
неожиданное, разграничивающее, дрожащее
до интимности, трепетное почти в ангельском
духе слово, показывающее, что знание не есть
повесть о знании, даже если это повесть о на-
стоящем знании. Знание начинается иначе и
продолжается иначе.

В вышедших в начале 2025 года книгах Ли-
лии Газизовой «Не быть Фемке Бол», Влады
Баронец «Это это», Юлии Подлубновой «НОР.
Книга отчаяния», Александры Цибули «Тату-
ировка в виде козули» и некоторых других я
вижу этот отказ от повествования ради более
прямого слова. Это очень разные стратегии
женской поэзии: дать выговориться всем и
вся залпом у Газизовой; конвертировать речь
полностью в сбивчивую считалку и потом уже
в новую речь у Баронец; саркастически, как

¹ Штейн С.Ю. Средство выражения теории ис-
кусства // Артикульт. 2018. 29(1). С. 6–19. DOI:
10.28995/2227-6165-2018-1-6-19

никто никогда не делал прежде, показать границы прежней иронии у Поддубной; пере-собрать не образ катастрофы, а саму поэтику катастрофы у Цибули. Они сходятся только в радикальности, головокружительной, отказывающейся иметь дело с чем-либо, что напоминает прежние рутинные, с половинчатой иронией высказывания, еще несколько лет назад повсюду звучавшие вокруг нас. Теперь этому хождению вокруг да около наступил конец – когда говоришь прямо, всегда найдётся и что, и как сказать.

Стратегию Юлии Долгановских описать труднее, чем достижения упомянутых выше поэтов: ее поэзия очень укоренена в жанрах, от баллады до любовной лирики, и иногда ее стихи кажутся гротескными трансформациями готовых жанровых форм. Но это неверное впечатление: поэзия Долгановских не гротескна, а напротив, инструктивна.

Гротеск – это всегда признание какой-то своей капитуляции, что здесь ты не можешь ничего поделать, здесь твоё бессилие будет выставлено напоказ, а значит, надо опередить и выставить своё бессилие раньше. Такова растительная жизнь гротеска, ноги-листья, руки-водоросли, тело, свивающееся стручком – выставка бессилия. Тогда как инструкция, наоборот, сильна – и у Долгановских как раз поэзия инструктивна. Баллада сразу превращается в руководство по строительству:

прямись, выравнивая слом
то поясничный, а то – шейный,
сквозь звон, не разбирая слов,
цепей тяжёлых, карусельных (с. 37)

Это вовсе не про перелом на карусели, а про то, как правильно создать архитектуру тела во вращении жизни. Любовная лирика и даже лирика любого переживания, горестного или меланхолического, превращается в пошаговый рецепт:

Но ангел бывший чёрен ликом,
казалось, зал исходит криком,
ртов искривлённые провалы
дымятся. Как бы я сыграла,

подумала, когда б меня,
присутствующих леденя,
пустили сделать шаг к проходу.
И – раз! – шагает прямо в воду. (с. 65)

Это не про театрализацию жизни, и не про сновидческие кошмары, а про то, как перейти от условного наклонения к необратимой действительности; от приглядывания – к прямому взгляду на происходящее. Поэзия Долгановских противостоит любому уравниванию взгляда одного человека действием другого: мол, ты действуй, это все увидят. Моральной позиции зрителя в этих стихах нет, – того зрителя, у которого ищут оправдания в своих поступках, к которому обращаются за незримой санкцией; который как бы свидетель, рассказчик, тот самый человек знания и пересказа. Здесь действие смотрит на действие, взгляд смотрит на взгляд, дело насмерть пронзает дело.

Мир новой книги Долгановских – мир очень взрослый. В нём выросших больше, чем не выросших. Нашедших направление движения больше, чем не нашедших. Но этим мир страшен. Так происходит в стихотворении «Псоглавцы», одном из самых запоминающихся в книге:

Скажет смерть, обращая лицо
к Христофору, –
быть собакой тебе, бежать искушений,
мне самой собачья усмешка впору,
мне самой по-собачьи не знать сновидений

–

в них на теле моём не проплешины – ямы –
руки-ноги, обугленные глазницы,
на каком языке это странное «я/мы»,
на каком языке мне всё это снится –
я не помню, Полкан.

Тема псоглавцев, которую вернули в русскую литературу фантасты и Алексей Иванов, еще требует своего осмысления. По сути, мир, где есть псоглавцы, это мир, где все как бы нашли свое дело, устроились на работу, поняли, чем нужно в жизни заниматься. Но, как и показал Иванов, в этом мире необходим особый поступок, вроде поступка сказочного героя,

целующего спящую красавицу, иначе те самые взрослые векторы готового и определенного дела просто разорвут этот мир. Долгановских говорит о псоглавцах тонко: Полкан – не только кличка собаки, но и одно из русских имен кентавра, Полуконь. Кентавры, мудрецы, забыли свои имена, а катастрофа забыла о своем зрении, она не может видеть ничего вокруг и не видит себя.

Выход из этой двойной катастрофы – новое отношение к оболочке своей жизни. Тема оболочки, раковины, панциря, которым может оказаться даже оконное стекло – сквозная во всей книге Долгановских. Это не статичная оболочка, а та, с которой ты вступаешь в игру. Ты играешь не предметами и обстоятельствами внешнего мира, но и не образами гротескного тела, не теряешь голову и не чувствуешь руку как чужую.

Привычной простой двойственности азартной игры вещами и гротескно-сновидческой игры частями собственного тела или условиями собственной телесности Долгановских противопоставляет особый подход. Ты тычешься в собственную кожу, собственное тело как панцирь, обыгрываешь себя же в своей замкнутости, переигрываешь само условие своей первоначальной рожденности на свет. Ты еще до того, как можешь что-то рассказывать о себе – расколотая и сшитая кукла, отрезанный язык Филомелы, вновь пришитый, упругая пластмассовая оболочка, о которую ты изнури ударишься с ватной глухотой:

Не куклы уходили. Куклы, куклы
друг друга шили рваным грубым швом
и набивали, зренья не имея,
всем, что под ватные ладони попадалось.
(с. 66)

Долгановских требует, чтобы мы превращались не в зверя или вещь, но зрячего зверя и зрячую вещь. Сшивание поэтому – не восстановление вещи в ее начальном виде, а просто первый способ отсчитывать время, первый способ попасться на живую нить времени, на иглу, войти в прямой шов чувства времени. Для Долгановских прямой шов – такой же образ первичной встречи со временем, как, например, вырезание из бумаги («Вырезала из

бумаги лодку») для Елены Шварц или аккуратное вышивание («Ночное шитье») для Ольги Седаковой:

Так лапается дерево по шву,
как плюшевый усталый медвежонок,
как мне казалось, я его зову,
но я молчу, и падает ребёнок,
споткнувшись о невидимую нить,
и мне себя вовек не извинить. (с. 62)

В стихах Долгановских всегда идет работа с особой плоскостью, в чём-то имитирующей иконописное светоявление:

бредёшь в ночи под нос бормочешь
и ни на что надеясь очень
космат разорван полосат
но вдруг навстречу самокат
сбивает с ног всполошным светом
какому не бывать на этом
не рад бы ты свернуть назад (с. 111)

При всей трагикомичности этой сцены, ее патетичность основана вовсе не на сюжете или рассказе, а на особом употреблении метафор: лирическая героиня сначала как бы нарисована в ночи, есть ее контур. Фара электросамоката как бы фотографирует, подглядывает, в этом есть даже оскорбительный вуайеризм. Если писать научную работу о поэзии Долгановских, она будет называться «Медийные метафоры как основание развития лирического сюжета». Сюжет Долгановских держится не на повествовании, а на том, что рисунок в истории человечества сменился фотографией, и это же произошло в онтогенезе лирической героини.

Медийность не нейтральна: рисунок очерчивает твои мнимые границы, как бы внушая ложное чувство защищенности, фотография подглядывает, интимно застает тебя. Различные медиумы, средства изображения и сообщения, исторически сменяя друг друга, вторгаются в твою жизнь, – и это единственный сюжет, который ты можешь прожить, это твоя ночь, улица, фонарь и аптека. Для Блока было существенно вторжение театра в повседневность, здесь вторгается фотография, кинема-

тограф, включая стриминговые сервисы, мобильный телефон.

Поэзию Долгановских можно назвать страшной, – но страх приходит всегда на каком-то не первом метафорическом переходе: просто идти в темноте, когда всё видно черно-белыми контурами, еще не страшно. Выписываем любое стихотворение:

как будто рождественский ужин,
рот в яблоках крепко зашит,
и ангел, внушающий ужас,
никак его не внушит

в себя завернётся, как в шарик
стекла золочёного, – в нём
по кругу летит, завершая
полёт благодатным огнём

шар, лопнувший надвое, брызнет
изнанкой простого стекла –
прозрачной, как крылышко, жизни,
тарелкой по краю стола (с. 16)

Защитый рот вроде бы страшен, как и контур в ночи. Но это отсутствие рассказа, сообщения, как раз в мире Долгановских не страшно. По-настоящему ужасает лопнувший шар, оболочка всей жизни, содранная с нее, обнажившая изнанку. Катастрофа жизни и катастрофа подглядывания за жизнью – вот настоящее знание в поэзии Долгановских, которое не есть просто рассказ. Оболочка оказывается не шариком, которому свое время, а прозрачным крылышком жизни, но об эту оболочку бьешься изнутри в отчаянии. Об этом не расскажешь, но об этом уже есть достоверное знание сразу после прочтения стихотворения.

Кажется, в поэзии Долгановских свет сначала видят мертвые, а после, когда они прерывают гадание, видят живые. Это и уроки поэзии Хлебникова, и размышления о кинематографе и пророчестве. Не самые сильные в книге стихи те, которые обнажают все названные приемы, работы с оболочкой, отказа

от рассказа, обретения очевидности сначала мертвым, а уже после живым:

– Летящая стрела неподвижна, –
упрямо повторял Ахилл,
прижав окровавленную пятку к панцирю
черепаша,
умирая на половине от половины пути.
(с. 162)

Да, такую сводную формулу надо дать, хотя после сильных стихов, таких как «Псоглавцы», она кажется лишней. Малые стихи в книге сменяются большими, и всё встает на места. Уже не баллада или лирика, но даже сюжетное стихотворение тоже перестаёт быть собой и становится инструктивным, как стихотворение о рождении Рима из Тибра:

всё в трещинах как будто лес расколот
тяжёлою удвоенной рукой
я разбиваю встречный холод –
блок повторений –
холод твой
гроз генетических ошибок
стремительно распахнутое дно
неисчезающая стайка медных рыбок
свет исчезающий – темно темно темно
(с. 164)

Женское переписывание мифологии – по сути рассказ о рисках, о рисках вовремя не раскрыться, вовремя не открыться другому, о чём мужчины, властвовавшие мифологическим дискурсом, не думали. Может быть, примеров при таком переписывании мифологии становится слишком много: понятно, что под водой рука отражается о поверхность воды и как будто удваивается, а взбаламученная рыбами вода кажется темной. Образы цепляют себя, друг друга, читателя. По мне, это несколько избыточная феноменология, но на то и нужен какой-то избыток, чтобы потом в следующей поэтической книге всё уже было безупречно.