

Александр МАРКОВ

ЦИКЛ С ОТБРОШЕННЫМ КЛЮЧОМ

От автора: Этот трактат – скорее work in progress, чем final paper, он создавался вместе с публикацией первых стихов цикла в Фейсбуке как попытка понять не столько внутреннюю связь между стихотворениями или общие их принципы, сколько к каким границам и перспективам выводит появление даже одного такого стихотворения. Можно считать этот трактат феноменологическим экспериментом, а можно – пролегоменами или началом разговора, здесь уже судить читателю.

Биографический цикл Екатерины Симоновой о деятелях поэзии русского модерна был начат в фейсбуке автора 20 февраля 2018 г.¹, 22 февраля 2018 г. между четвертым и пятым стихотворением цикла было опубликовано теоретическое заявление², заставившее всех комментаторов недоумевать.

Заявление, как и весь цикл, было прочитано как предпочтение биографических ключей к творчеству исследованиям закономерностей поэтики. Наиболее доброжелательные комментаторы заметили, что сближение жизненного поведения и содержания творчества – исторически локализованная литературная стратегия, важная для символизма и отчасти для позднесоветского андеграунда. В таком случае, проект Екатерины Симоновой противоположен историзации культурных достижений прошлого.

Ни один из комментаторов не дал себе отчета в том, какое биографическое поведение как ключ к творчеству имеется в виду. Сама Екатерина Симонова в завершении говорит о желании поэта быть понятым, а значит, и слова о том, что авторы любимы за их безобразное поведение и что стихотворное описание рождается из невозможности заняться сексом в нужное время и в нужном месте, и должны быть прочитаны как воззвание к пониманию.

Нигде в заявлении автор не говорит, что безобразное поведение автора как-то делает его или ее творчество поэтичнее. Речь совершенно о другом: автор настолько хочет быть понят, что готов в том числе на безобразное поведение. Равно как и нигде не говорит, что источником творчества является сублимация полового инстинкта. Сказано прямо противоположное: невозможность полной сублимации полового инстинкта, именно в силу заведомо доверчивых отношений между автором и

1

<https://www.facebook.com/edinoroga/posts/1685587191492632?pnref=story>

<https://www.facebook.com/edinoroga/posts/1685751951476156?pnref=story>

<https://www.facebook.com/edinoroga/posts/1685843244800360?pnref=story>

<https://www.facebook.com/edinoroga/posts/1686722924712392?pnref=story>

<https://www.facebook.com/edinoroga/posts/1687684887949529?pnref=story>

² <https://www.facebook.com/edinoroga/posts/1687567237961294?pnref=story>

читателями, необходимости раскрыть все карты, что и заставляет автора напряженно картографировать действительность.

В заявлении идет прямая полемика с исследователем, который пытается через определение «неважной точки в пространстве (...) уловить суть текста». Исследователь «уточнял, во сколько в такой-то день было время заката в Москве, затем высчитывал угол падающего света (или что-то в этом роде), после чего наконец радостно восклицал, что, мол, вот о каком месте идет речь в тексте». Иначе говоря, Екатерина Симонова не отстаивает одни ключи против других, но утверждает, что нельзя интерпретировать поэзию исходя из вынужденной ситуации поэта, потому что с таким же успехом можно интерпретировать, что это сказано для рифмы. Если мы хоть раз признаем вынужденную ситуацию поэта нормальной, то потом мы можем допускать любой произвол в толкованиях, считая, что всё сказано для рифмы или красного словца.

Посмотрим на метод того исследователя, с которым идет полемика:

Веденеева не встречает Парнок – она спешит? – отсутствие света задержало ее. Значит, там, куда они идут начало в строго определенное время? Можно даже приблизительно сказать в котором часу. Заход солнца 3-го февраля в 17 ч. 06 м. Следовательно, на улице еще светло до 17.35. В окно комнаты Веденеевой можно было видеть закатное небо и понять, что окно выходит на запад. Закат за окном не может не заметить человек, все детство которого прошло в комнате с окном на запад³.

Очевидно, что последняя фраза в этом рассуждении более чем тривиальная, и ее тривиальность подготовлена тем, что исследователь рассуждает об уникальной ситуации любовной встречи Парнок и Веденеевой как о рутинной. По сути, Екатерина Симонова стремится преодолеть инерцию понимания всех сказанных слов как необходимо сказанных, показав, что даже если поэт вынужден говорить так, а не иначе, эта вынужденность не бывает окончательной. Такое преодоление инерции и встречается во всех стихах цикла.

Первое стихотворение посвящено Нине Петровской, и основным источником для него послужил очерк Владислава Ходасевича «Конец Ренаты», причем идейная программа очерка оказывается разыграна в лицах участников. Так, Брюсову приписано, что он провожал Петровскую «с коньяком», в отличие от трезвого Ходасевича. Так пародируется эпизод «Конца Ренаты», где автор, Ходасевич, возмущается строкой Брюсова «Берем мы миги, их губя» – ключевой для его дальнейшей аргументации об отношениях Брюсова и Петровской. «Пригубить» коньяк – типичный оборот из идиолекта русского купечества – тем самым оказывается отброшенным ключом⁴ для характеристики Брюсова как выходца из среды московского купечества.

Точно так же устроены строки:

*слова «бедная, бедная, бедная»,
никем не произнесенные вслух,
потому что и так все ясно, и уже все равно.*

³ <http://parnok.ru/?p=208>

⁴ Ключевой термин статьи заимствован из статьи М.Л. Гаспарова, посвященной разбору стихотворения О. Мандельштама “За то, что я руки твои не сумел удержать...”

Перед нами опять своеобразное переложение эпизода из «Конца Ренаты», где Ходасевич вспоминает строки русского символиста, более прославившегося жизнетворчеством, чем художественными достижениями. При этом признавая и за этим символистом, и за Ниной Петровской «дар жить», а не «литературный дар», он цитирует строки, говорящие о «бедной и случайной» жизни, из которой можно извлекать бесконечные творческие переживания:

Литературный дар ее был не велик. Дар жить – неизмеримо больше.

*Из жизни бедной и случайной
Я сделал трепет без конца:*

она с полным правом могла бы сказать это о себе. Из жизни своей она воистину сделала бесконечный трепет, из творчества – ничего.

Получается, что последняя строка опять осмысляет идеологическое высказывание Ходасевича как биографическое высказывание. Отброшенным ключом оказывается многозначность слова «бедный»: как «заслуживающий сожаления», так и «скудный»; и если аргументация Ходасевича строится на публицистическом смешении всех этих значений, из чего он и выводит упрек всем символистам в творческом бесплодии, то у Екатерины Симоновой этот отброшенный ключ – способ сказать о равнодушии публики к действительным судьбам поэтов.

Ходасевич писал:

Знаю, что из Италии она приезжала в Варшаву, потом в Париж. Здесь, кажется, в 1913 году, однажды она выбросилась из окна гостиницы на бульвар Сен-Мишель. Сломала ногу, которая плохо срослась, и осталась хромой.

О хромоте вроде бы Ходасевич говорит сочувственно, но его сочувствие явно не полно, и скорее напоминает упрек в убожестве, в частности, благодаря слову «однажды», превращающему исключительный опыт в некоторый необходимый эпизод жизни. Отброшенным ключом будет здесь само понятие об инвалидности как признаке нищенства, хромая как нищенка. И в таком случае инвалидность оказывается свойством жизни, от Варшавы до Парижа:

*попрошайка-Варшава, вальсировать в стоптанных ботинках,
Подайхристареди, как я тебя ненавижу, помню,*

Реплика «как я тебя ненавижу» оказывается и той репликой, которую встречают убогие со стороны ближайших родственников, но также это и обращение к Брюсову, которое в стихотворении далее намекает на сюжет «Огненного Ангела», романа Брюсова, запечатлевшего отношения с Петровской:

*каждое письмо к тебе –
палец, истыканный ржавой булавкой*

Одновременно напоминание о героине романа как о ведьме Ренате, как бы подписавшей договор с дьяволом, и с другой стороны, распространенное во времена русского модернизма поверье о магической силе булавок. Таким образом, здесь отброшенный ключ репутация, которую можно вернуть себе, только признав свою

«ведьминскую» сущность как постоянное мученичество. То, что стихотворение оканчивается своеобразным подражанием Брюсову, кратчайшим конспектом его образности:

*Февраль, похожий на влажную свежую гуашь на сухом языке,
на бедную фиалку в окне напротив.*

– говорит о том, что разговор поэтов еще может состояться.

Второе стихотворение, посвященное Парнок, как раз исследует отброшенный ключ другого типа, прячущийся не в мемуарах, а в позднейшем творчестве. Так, зачин этого стихотворения:

*Давно придерживаюсь сомнительного мнения,
что самые важные путешествия – те,
от которых в биографии
остается одна строка:
год, место, факт возвращения.*

– явно отсылает к строкам Парнок 1928 г. о невозможности вернуться, ставшей всемирной невозможностью:

*А где-нибудь на западе, в Париже,
В Турине, Гамбурге – не все ль равно? –
Вот так же высунувшись в душное окно,
Дыша такой же ядовитой жижей
И силясь из последних сил вздохнуть, –
Стоит, и думает, и плачет кто-нибудь –
Не белый, и не красный, и не черный,
Не гражданин, а просто человек,
Как я, быть может, слишком неспорно
И грустно доживающий свой век.*

Тем самым, отброшенным ключом оказывается понимание «сомнительного» не в смысле «намекающего на сомнения», но «обозначающего невозможность». Как иногда говорят «сомнительная кандидатура» про человека, которого нельзя принять на работу, а не чье участие в работе заслуживает обсуждения. Из этого проистекает и дальнейшая фабула стихотворения: даже возможность вернуться к себе не означает возможность вернуться к своему прежнему настроению, и только осознание каких-то вещей как «необходимых», например, купленного дорогого шарфа, заставляет помириться с этой необходимостью – и здесь отброшенным ключом оказывается многозначность слов «не важно», которыми замыкается стихотворение: не важно как равно невозможное и не важное как то, что только оценивается, а не переживается как экзистенциально необходимое. Здесь этот отброшенный ключ появляется в последних строках, чтобы раскрыть эту поэтику отброшенных последующих ключей:

*затем, что это – сейчас уже совершенно не важно, а значит:
иначе бы этого текста не было.*

В третьем стихотворении, посвященном тому, как Михаил Кузмин после успешной премьеры «Забавы дев» не стал бы парижским жителем, а иначе бы

богемная жизнь и соперничество с Ахматовой за внимание Модильяни привели бы к кризису всей русской литературы, нельзя видеть только программу того, чтобы с легким сердцем относиться к невозможности путешествовать. Конечно, ключ можно видеть в сюжете самой «Забавы дев»: по приказу султана сожжены все корабли, но это делает невозможным не бегство, а наоборот, погоню.

Строка «Михаил Алексеевич в Париже, и все там – для него» указывает на рефрен героя-венцианца в пьесе:

*Безумен, кто любви бежит,
Когда любовь в самом лежит.*

И ниже куплеты:

*Любовь – художника быстрее:
Она нам дорисует всё...*

То есть отброшенным ключом оказывается мечтательность, которая делает действительным всё, что до этого считалось возможным. Поэтому начало стихотворения, в котором повествовательница говорит о чрезвычайных событиях, сопроводивших бы ее путешествие, и фабула о Кузмине, который путешествовать не смог, вовсе не противоречат друг другу. Речь о том, что поездка в Париж была бы попыткой «бежать любви», которая спонтанна, неожиданна, и потому просто не должна подчиняться географическим перемещениям. Екатерина Симонова говорит о том же, о чем в прозаическом заявлении: нельзя высчитывать географию места любовной встречи, если действительная любовь направила и эту встречу, и сбывшееся и несбывшееся в ней.

Стихотворение о Мандельштаме как андрогине, которое можно было бы считать ироничной зарисовкой, на самом деле тоже имеет тройное дно, где андрогинность внешнего облика указывает необходимость превратить идеологическое в биографическое, рутинные предрассудки – в уникальный опыт:

*Видели ли вы когда-нибудь идеальную жену?
Чтобы все как по нотам:
в первый день она вся такая острогубая, острогубая и заинтересованная,
во второй день – с охапкой водяных лилий
и рядом с тобою,
а через сорок лет до сих пор помнит все твои стихи.
И прозу тоже.*

Мы легко угадываем черты внешнего облика Надежды Яковлевны Мандельштам, равно как сохранение ей всей поздней поэзии Мандельштама в памяти. Но откуда водяные линии? Конечно, из стихотворения Мандельштама о распятии, где лилия оказывается сложным символом чистоты, поминания и воскрешения:

*И царствовал, и никнул Он,
Как лилия в родимый омут,
И глубина, где стебли тонут,
Торжествовала свой закон.*

Это «стебли тонут» осмысливается в морали стихотворения Екатерины Симоновой:

*жизнь людей, сломанных вместе,
в итоге всегда почему-то становится идеалом.*

Иначе говоря, в глазах публики воскрешение бывает только идеологическим фактом, «идеалом», тогда как Мандельштам имел в виду, что сломанный стебель все равно подчинен законам глубины, законам более общего психологического ожидания, чем наши привычные идеологизированные реакции. Отброшенным ключом оказывается не упомянутая ломкость тростника: как объективная хрупкость, так и живость и требование бережного отношения.

Наконец, последнее стихотворение, о Блоке и невозможности «французских стихов» наравне с «итальянскими стихами» из-за общего недовольства Блока поездкой во Францию, содержит как раз указания на Итальянские стихи Блока. Описание его жалобного письма матери:

*Открывает аккуратную записную книжку,
аккуратно обмакивает перо в чернила,
сдержанно и коротко вздыхает и –
сообщает, что все во Франции плохо.*

Сразу намекает на работу счетовода, требующую аккуратности, но одновременно на счетоводчество веков Данте по Блоку:

*Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.*

Так отброшенный ключ «бухгалтерия» оказывается объяснением, почему Блок не мог сочинить французский цикл: он не видел этих теней, общения с царством мертвых, при котором только и могут быть исчислены грех и спасение. Вместо библейских образов Итальянских стихов

*В тени дворцовой галлерей,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.*

– в Париже возможно только присвоение себе всей этой святости:

Нимб его волос нежно золотится в утреннем французском свете.

Здесь отброшенный ключ – грязные волосы: грязные от крови или грязные от того, что во Франции, как сообщает стихотворение, негде помыть голову. Разумеется, если нужно увидеть золочение своих волос, то грязь будет видна вокруг. Здесь мораль всего стихотворения и всего цикла: идеологическое отношение поэта к себе и к окружающему миру оказывается из-за своей предсказуемости только моментом творческой спонтанности, которая дала Итальянские стихи Блока и многое другое.

Итак, мы убедились, что на самом деле Екатерина Симонова исследует вовсе не влияние биографии на творчество, а наоборот, ту творческую спонтанность, которая никогда не может быть закреплена в географических координатах биографии. Локализация биографии – первый шаг к ее идеологизации. А преодоление идеологизации требует «отброшенных ключей», которые своим отсутствующим присутствием указывают, что не всякий мотив может быть бесп проблемно воплощен в творчестве, что некоторым мотивам лучше просто быть как они есть.