

Исмаил МУСТАПАЕВ

ПОД ПРИЦЕЛОМ ТЫСЯЧ ВАШИХ ФРАЗ

Уйти. Остаться. Жить. Антология литературных чтений «Они ушли. Они остались». Том III. – М.: Выргород, 2023. – 448 с.

Писать о третьем томе антологии «Уйти. Остаться. Жить» – занятие рискованное и немного даже опрометчивое с точки зрения как литературоведческой, так и литературно-критической, в силу того, что невозможно объять необъятное. А перед нами созвездие соиздателей, которых, по-хорошему, даже не совсем корректно подвергать разбору. Интересен, прежде всего, их авторский голос, поэтический трепет, а уже последствия и интерпретационная канва этих голоса и трепета – дело восемнадцатое. Их стихи – вот их воплощённое и торжественно явленное бессмертие.

И тем не менее, я позволю себе очень скромно и предельно субъективно высказаться о некоторых поэтах третьего тома, ставших мне (прежде всего, с проекции восприятия читателя, а не критика) близкими и родными по духу, так сказать, коллегами по производству творческой пыли.

Начать, пожалуй, следует с Александра Банникова (1961–1995) и Макса Батурина (1965–1997), поэтов не столичных и, уж простите за столь пошлую дефиницию, провинциальных. Провинциальных не по их поэтике: Банников родился и создал в Башкирии, Батурин – ярчайший представитель, звезда томского литературного андеграунда. И Александр, и Макс интересны мне главным образом как оракулы символизма, как элементы, способствующие обновлению и попытке возрождения этого доселе прогрессивного направления уже на почве современных для них 1990-х годов. В академической среде и в особенности на современном этапе бытует мнение, что символизм давно преодолён, изжит и похоронен творчеством Иннокентия Анненского и Михаила Кузмина, что после «Кипарисового ларца» и «Александрийских песен» всё последующее символистское априори вторично и подвергается исследованию только с приставкой «квази». Эта точка зрения не совсем уместна, хотя бы потому, что после Анненского и Кузмина всё-таки был (и активно был) Мандельштам. Но в первую очередь, потому, что подлинный символизм существует, пока подлинно и переживаемо ощущение одного гегемонного по степени воздействия на объект чувства. Речь идёт о тоске в её философском, метафизическом обрамлении. Чувство это рождается имманентно, интимно, и уже впоследствии художник формирует на его базисе образ и стилистику перевода этого образа на бумагу, а также стилистику его подачи аудитории. У уже упомянутого Анненского это был собственно и буквально образ тоски: *«Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я»* или: *«Тоска глядеть, как сходит глянec с благ»*. Мандельштам эту тоску индивидуализировал (если рассматривать ассоциативный аспект восприятия), слепив из её материала образ «бабочки-мусульманки»: *«О бабочка, о мусульманка, / В разрезанном саване вся, / – Жизняночка и умирашка, / Такая большая – сия!»*. У Банникова и Батурина тоска проявляется сквозь призму образа крови: *«Против течения своей крови я гребу – / молчу / Против течения своей крови я гребу – / иду / <...> / Против течения крови... / Чтоб не сцапали, / я не иду»* (Банников), *«Чтой-то сёдня разыгралась / Кровь за ужином в носу, / Всё забрызгала — и брюки / И блины, и колбасу»* (Батурин). Но здесь мы видим только попытки философского осмысления феномена тоски. Здесь феномен сильнее автора, в этой проекции поэтической реальности язык феномена ведёт автора, довлеет над ним. Кровь тут сконцентрировалась исключительно на стадии имманентности и интимности, вплоть до её физиологической буквальности. Символизм и сопутствующий ему дьявольский романтизм осели в пределах комнаты и подверглись одомашниванию.

Лично я не считаю достоинством и сколько-нибудь значимым достижением одомашнивание стихийности. И, к сожалению, если вести речь об образной поэтике, то эта тенденция повальна и свойственна практически всем героям антологии. Безусловно, стихи можно и даже нужно ставить в буквальные и повседневные схемы общения, но при этом определяющей задачей была и остаётся поэтическая презентация метафизической невыразимости слова и комбинаций слов. Это та самая ситуация, в которой, если вспоминать Льва Николаевича, роман пишется не словами. Подобное удавалось, к примеру, Ольге Седаковой. В стихотворении «Предпесня» она как бы описывает обыкновенное, ничем не примечательное любовное свидание, проявляя тем самым благожелательность и демократичность к буквальному контексту. Вопрос в том, кто герои этой сцены и как на основе банальности, даже интонационно, рождается метафизика, непонятная и совсем не следующая человеческой логике: *«Он глаз не поднимает – и вода / глаза отводит. Широко шумит / предания двойная слепота»*. Заметьте, «двойная слепота» та же тоска. Тоска по подлинному, или усилие во времени (категорический привет Марселю Прусту). Сразу вспоминается порождённая твёрдой формой философская образность Тютчева: *«О вещая душа моя! / О сердце, полное тревоги, / – О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!»* А значит, как бы банально эта мысль ни звучала, новое – это органично пропущенное через собственную культурную идентичность старое. Новое – это даже не новое слово, а скорее новый трепет, по слову Гюго. Но новый трепет выразим при ранее легализованной и проверенной форме, в том числе и образной. В этой связи чрезвычайно важна работа в конкретном жанре. Постмодерн на русскоязычной почве, обретший колоссальную популярность в десятилетие смерти героев третьего тома антологии, – не жанр. Это, в большей степени, образ жизни отдельных авторов, группы авторов и культуртрегеров, салонных тусовок, но не более. Это только декламация, которая тоже демократична к буквальному контексту, и зачастую этой демократичностью и заканчивается поэтическое высказывание. От подобной ограниченности демократичность становится дурной. Изначальная миссия постмодерна, заключающаяся в диалоге культур как в катализаторе и в способе обретения простоты авторского высказывания, простоты в аспекте трансляции внутреннего эйдоса каждого пишущего, извращается, трансформируется в графоманию, где, к примеру, приём описания закрепощается в рамки иллюстрации только телодвижений и междометий, а также ничем не мотивированных цитат (именно цитат, а не интертекста). И, к сожалению, по этой причине такие изначально талантливые и в потенции даже гениальные авторы как Александр Банников, Макс Батурин, Яков Бунимович, Артур Волошин сейчас воспринимаются читательской аудиторией как неровные и не органичные (а значит не самостоятельные) в своей стилистике поэты, начитанные, эрудированные, максимально активные, даже дерзновенные в контексте жизни конкретной творческой среды, но так ничего великого и не написавшие. Проблема здесь заключается в том, что то самое зафиксированное чуть выше «невыразимое» они пытались внедрить, развить и углубить своим собственным образом жизни (как первые типичные символисты, кстати), индивидуальной рефлексией на настоящее. Но образ жизни не отражается на бумаге. Одного тебя, как физиологического мяса, пусть даже и на что-то значимое реагирующего, недостаточно. Должно быть что-то ещё.

Спасением в этом контексте (от поэтической смерти) выступает, пожалуй, даже в буквальном смысле архитектурный подход к написанию стихотворения. Включение его мелодики и артикуляции в различимую модель поведения. К примеру, ранее мы говорили о символизме, упоминали Анненского. Так вот, конкретно для него такой моделью поведения стал модерн. Как жанр, как точка опоры для вообще способности говорить.

И действительно, модерн актуален даже сейчас. Это очень удобный и надёжный стиль. И, что важнее, подлинно человеческий. Стиль, ставящий жизнь выше идеи, частное выше общего и способный найти оптимальную гармонию в общении архетипов, в игре универсалий. Модерн – это преодоление любых временных категорий. В нём нет и не

может быть намёка на туристическую поэзию, которая была свойственна одному из отцов русского символизма Вячеславу Иванову. Его, например, Рим туристический, именно одомашненный. А это уже, по определению, мёртвая поэзия, состоящая только из реминисценций и красиво оформленных аллюзий. Модерн – сама жизнь.

Возвращаясь к авторам третьего тома антологии, отмечу, что такую разновидность жанровой жизни лично я увидел у Янки Дягилевой (1966–1991). Она, безусловно, работник конкретного жанра. Это модерн, только в её случае – песенной, рок-н-рольной разновидности. Её тексты, вне зависимости от наличия либо отсутствия музыкального сопровождения, музыкальны изначально, на стадии своей возможности, на стадии незавершённого их перевода на холст. Дягилева поэтесса-заклинательница, а не просто поэт-песенник или рок-бард. Выстраивая метрику стиха, она заклинает и себя, и читателя, и текст: *«Мы под прицелом тысяч ваших фраз, / А вы за стенкой, рухнувшей на нас... / Они на куче рук, сердец и глаз, / А я по горло в них, и в вас, и в нас...»* Подобный формат заклинаний (с чередой повторений, предельно точной работой над сочетанием ударных и безударных гласных) реализовывали когда-то Мандельштам, неподцензурный поэт Александр Кочетков (стихотворение которого «Баллада о прокуренном вагоне» так и не одомашнилось, в отличие от симоновского «Жди меня», воспринимавшегося с иронией уже в 1970-е годы), Волошин и Брюсов (но они отчётливо и в большей степени в переводах французских авторов; они главные переводчики французских баллад в отечественной переводческой практике). И, несмотря на кажущуюся схематичность Янки, за такой короткий и жизненный (в буквальном физическом смысле) и творческий хронологический отрезок созидания ей удалось породить и сохранить две главные составляющие любой поэзии: человечность и свободу фантазии художника. Её человечность и свобода не в том, что она подмечает и изображает «мелочи» человеческого поведения (чем слишком уж сильно увлекались её коллеги по перу), а в том, что сама её версификация, ритмика – человекоподобна: *«Нелепая гармония пустого шара / Заполнит промежутки мёртвой водой / Через заснеженные комнаты и дым / Протянет палец и покажет нам на двери отсюда / Домой!»* В этом стихотворении ритм и стихотворный размер выходят за рамки любого направления и любой схемы. Они тоскуют и в этой тоске верно идут к интонационному телу. Это подлинная и телесная поэзия. Сама жизнь ворвалась в текст и в финальной строке даже полуотменила размер.

Кстати, если вернуться к идее «диалога культур», то можно с высокой степенью определённости утверждать, что Янка этой идее планомерно следует и успешно её воплощает своим новым трепетом, своим свободным авторским почерком. Она будто вторит словам Анненского (из письма Е.М. Мухиной): «Скука – это сознание, что не можешь уйти из клеток словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого “как все”...»

Но самым главным архитектором (причём буквально) подлинно человеческого модерна, самым главным транслятором концепции «диалога культур» и самым сильным автором третьего тома я считаю поэта Гошу (Игоря) Буренина (1959–1995). Судьба Гоши очень показательна. Непонятное положение в среде текстовиков Львова, чуть позже Ленинграда, ранняя и безвестная смерть. Что поделать, таковы реалии буквального мира, который на самом деле преодолим и изживаем. Просто нужно сместить фокус внимания.

Смоделируем ситуацию, в которой Гоша Буренин сидит на какой-нибудь импровизированной кухне и, попивая кофеёк, разговаривает с великими поэтами отечественной литературы. С моей точки зрения, Иван Алексеевич Бунин (именно как поэт) в полной мере соответствует роли сотоварища Гоши по языковому счастью. Буренин и Бунин – аристократы духа. Очень одинокие и предельно целомудренные. Жизнь для них – это сон. По мотивам сна формируется их авторский почерк. Сон как приветственное рукопожатие. У Бунина: *«И сновиденьем, волшебною сказкою / Кажется ночь, – и смущен / Ночи июльской тревожною ласкою / Сладкий предутренний сон...»*. Буренин в этом контексте идёт дальше. Во-первых, фиксация июля у него плавно и без выпячиваний

перетекает в экзистенциальное обращение к августу. А, в свою очередь, август надевает маску апреля, и вереница образов не тонет в мистерии и тотальной фантазмагории. Прямое высказывание остаётся, и оно различимо: *«апрель до августа до зёрнышка во всём / похож на сон в котором страшно прикасаться / к пустым садам где свет кромсает всё / вращая в жижище чернеющие пальцы / и крутит в воздухе суставы сонных трав...»*. Во вторых, в стихотворении «Научи меня август» очень точно отражена атмосфера предвкушения и преодоления сна: *«дно откроется днём – нам останется купол, / но опасней, древесней коня и небес / он под утро во всём, где озноб, где он весь: / так укрой – покоряя, карай, – но укутай...»*. К тому же у Буренина сон – это не статичное и, стало быть, мёртвое состояние, а живая и животворящая бытийственность, которая возникает не вчера, не сегодня, не завтра, а здесь и сейчас. И понятно, почему в одном из своих стихотворений Гоша торжественно заключает: «Не сон – отвязанная явь». А ещё раньше: «Не семья я – но сон», где сон иллюстрируется как исток слова и предтеча голоса.

И Буренин, и Бунин находятся в одном пространстве языковой и онтологической стилистики, оба на одной кухне, оба с прямой спиной и оба непреодолимо одинокие. Сопоставления здесь очевидны и различимы буквально. У Бунина: *«Буду ль снова внимать тебе с грустью глубокой, / С тайной грустью в душе, что проходят года, / Что весь мир я люблю, но люблю одиноко, / Одинокий везде и всегда?»*. У Буренина: *«успокойте меня что обещан / хоть один рукавичный приют – / одному – между снегом и речью / между богом и снегом – кому?»*. И далее, уже в другом стихотворении: *«Но сухо, сухо, – до костей / Жду одиночества, гостей, / чего-нибудь, пожара, двух, / – и, близорукий хан степей, / глаза сужаю для вестей, / что гонит грозовой пастух»*. Перед нами ситуация, когда человеческое сердце сталкивается с явлением, которое необъяснимо и в объяснениях не нуждается. И, сквозь призму отсутствия рациональной, буквальной интерпретации уже произошедшего и всё ещё происходящего, рождается субъективная объективность. Бунин гениально, подобно повитухе, выкорчёвывает из живота Матери-Земли эту перманентную субстанцию: *«А в поле ветер. День холодный / Угрюм и свеж – и целый день / Скитаюсь я в степи свободной / Вдали от сел и деревень»*. Не Я свободный, а степь свободна. Она становится субъектом. Сразу вспоминается «свод немоты потолка» Буренина, где и «свод немоты», и собственно «немота», «потолок» обретают идентичность субъекта, не теряя при этом свою объективную природу. Действительно, перед этой смертоносной стихией, перед этой абсолютной красотой, настолько же абсолютно художник, способный различить очевидное, уязвлён и одинок. И, вроде бы, по зову твоему, даль великая, степь бескрайняя разверзается, и берёзки тебе откликаются, и сад, который пока не вырублен, заключает в объятия (сад в поэтике Буренина несёт в себе не только традиционную символику рая, но в пределах этого сада чётко прослеживается и отпечаток греха; задуманный ангельским сад источает запахи дурманящей прелести порока). Однако у всей этой выстроенной в ряд панорамы один господь. И имя ему одиночество. В связи с этим совершенно оправданно шепчет лирический герой Гоши Буренина: *«Прочен дом, / не одна в доме дверь, / не один в поле воин, – вскричу / и, подумав, “Один!” / – прошепчу»*. Совершенно оправданно, с безжалостной очевидностью, вторит ему лирический герой Ивана Алексеевича: *«Горько мне, что я бесплодно трачу / Чистоту и нежность лучших дней, / Что один я радуюсь и плачу / И не знаю, не люблю людей»*.

Но даже такое безнадежное одиночество преодолимо и проживаемо. Если вынырнуть из пучины буквальностей и выплыть на берег подлинного, остаётся шанс хотя бы приблизиться к правде и простоте, сформировать и сохранить улыбку в атмосфере скорбной музыки, в разгар трагедии обрести веселье, и, опираясь на это трагическое веселье, пронести сквозь времени сито бессмертные слова и наличие его первоизданного смысла.

Главное на этом пути не соврать. Гоша Буренин мог позволить себе соврать (неважно, сколько раз; ложь не имеет счёта и численного порядка). Но каждый компромисс, каждый акт трусости с его стороны не оставались безнаказанными. И

наказывал, распинал он себя сам: *«Мы шагнули, оставив Джанхот, / шашлыки, королевство привала. / Я аукнул – вдохнулось легко! – / ты откликнулась мне с перевала, – / оглянулся я, вынырнул в шторм, / обернулся – и выудил рыбу (впрочем, рыба казалась плодом), / и солгал, только так, чтоб не слышал и не видел никто, как солгал: / “мы объёмные, мы уже дышим / многомерностью времени скал...”*». Этот стихотворный отрывок можно рассматривать в качестве иллюстрации написания текста. Пишущий вправе свернуть на дорогу вымысла, так как свидетелей этому преступлению, казалось бы, нет. А не увиденная ложь ничем не отличается от истины. Во всяком случае, их изначальное положение равное. Но свидетели есть. Один так уж точно. Небо. Бунин добавил бы, пожалуй, «седое» (кстати, подобная красивость не только в его стиле, но и в традиции символизма, вызывавшей у Ивана Алексеевича тошнотворные ощущения). А вот палитра буренинских прилагательных значительно богаче и многограннее. Взять, хотя бы в качестве примера, то же «небо». Оно у него «врачующее». Оно у него либо *«врачует»*, либо *«не врачует»*. Обращаясь именно к этой разновидности неба, его герой (совместно с хором голосов когда-либо живших и где-то живущих сейчас поэтов) задаёт вопрос: *«излечимы ли наши срока?»*.

И в этом вопросе Гоша всё так же один, одинокий и с прямой спиной. Он выше конъюнктуры, выше «повестки из военкомата», выше категорий добра и зла. Применительно к этому контексту уместна цитата из статьи Людмилы Вязмитиновой, которая, рассуждая о творчестве Бунина, о значимости его роли в отечественной литературе, неосознанно дала исчерпывающую характеристику и плодам созидания Буренина, правильно определив ту модель поведения, которую два этих автора для себя сформировали: *«Бунин на темных аллеях греха разверзает перед нами чёрное провальное естество человеческой души, не ведущее добра и зла и творящее зло в меру своей похоти»* (из книги статей «Тексты в периодике. 1998–2015», издательство Елены Пахомовой, 2016–2022). И далее: *«...Бунин сосредоточен на взаимодействии в человеке плоского и духовного начал, исследуя недоступное человеку, но воображаемое им положение выше добра и зла»*.

Я не проанализировал многих других представленных и разобранных в антологии поэтов. Это лишний повод вам как читателям взять в руки книгу и самим урвать что-то питательное для своей ментальной конституции. И повторюсь, невозможно объять необъятное.

Справедливости ради, отмечу, что составители третьего тома, в лице Бориса Кутенкова, Николая Милешкина и Елены Семёновой, очень грамотно подошли к формированию последовательности того, что можно условно обозначить как поэтическая идентичность каждого автора внутри общей литературной тенденции. Которая, в свою очередь, оказалась заключена в пределы одного, последнего для всех героев этой неподцензурной и неофициальной летописи (не побоюсь этого слова) десятилетия. Безусловно, в каждом городе тогда, в каждой отдельно взятой литературной тусовке бытийствовали свои направления и зигзаги мысли, свои модели поведения, свои отличительные и ни на какие другие не похожие подтенденции письма, декламации, текстопроизводства и текстораспространения. Но гегемонным направлением выступала конструируемая в проекции «здесь и сейчас» творческая свобода. И каждому пишущему на этом бесконечном по протяжённости холсте было даровано лёгкое дыхание. Именно хронологические рамки уже не столько возраста, сколько конкретного десятилетия (физического и литературно-социального десятилетия) смерти авторов, выгодно отличают третий том от двух предыдущих. Здесь выстраивается логически и композиционно оправданная схема слияния и консолидации неофутуристов, неоакмеистов, неосимволистов, театралов от письма (если затрагивать аспект в том числе и зарождения масштабности конкретного замысла). Каждый пазл мозаики на своём месте и отвечает стержневой миссии книги. И, как мне кажется, эта миссия уже не ограничивается банальным содержательным меседжем из разряда «чтобы помнили». Речь идёт скорее о

другом. Во-первых: «Есть что и за что помнить». Во-вторых, книга будто откровенно и без всяких обиняков говорит нам: «всё, что тут представлено, вовсе не обязательно велико и даже хорошо. Но весьма вероятно, что в этом созвездии авторов вы разглядите едва произнесённую, едва приоткрытую (как полуулыбка) возможность себя самих... уже в нынешнем веке и с учётом современных этому веку реалий».

Мне остаётся только искренне поблагодарить составителей за опубликованную и явленную творческую трапезу работников пера. Я получил колоссальное удовольствие при и по итогу просмотра этого непосредственного, беззаботного и, в комплексе своём, животворящего квартирника (квартирника в наилучшем смысле). Именно животворящего и жизнеутверждающего, поскольку, несмотря на то что все авторы антологии прожили не более сорока лет (и это максимальный порог; средний возраст ухода в иные миры здесь 25–35 лет), в мире подлинном (в мире поэзии) все мы веселы и желанны. И у слова все мы живы! Очень скоро антология «Уйти. Остаться. Жить» станет классикой для литературоведения и литературной критики. Так что не буду оригинален и закончу словами Игоря Волгина из известной передачи: «Читайте и перечитывайте классику». И начать это делать лучше уже сейчас.