

Александр МАРКОВ

МАТЕРИЯ КОНТРАПУНКТА

Алла Гутникова. рыбка по имени ривка / Предисловие Л. Горалик*. – [Иерусалим; Тель-Авив; Хайфа]: Изд-во книжного магазина «Бабель»; cae/su/ra, 2023. – 56 с.

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Серия тонких поэтических книг cae/su/ra узнаваема – стихи о пережитой боли и не менее сильно пережитом расколе между привычным и непривычным. Новая книга серии – стихи Аллы Гутниковой, вместе образующие сложное высказывание. Это и дневник, и студенческие конспекты, и хроника опыта нежности и ранимости, и трактат об осознании собственного еврейства, и заметки на полях «Песни Песней». Но цельность этой книги – не в сквозных сюжетах, а в работе читателя, который в какой-то момент становится «ты» для глубинного «я» автора. Этот буберовский момент настанет для кого-то из читателей до середины книги, для кого-то – ближе к концу, но настанет.

Одного читатель не должен делать – отождествлять себя с каким-то «я», реальным или воображаемым, чужим или даже своим, но не вполне продуманным. Только с ты, с собеседником; с тем, к кому обращены самые важные слова. Гутникова, профессиональный философ, знаток и еврейской философии XX века, и неомарксистских критических теорий, может свободно говорить на любых концептуальных языках. Язык тела для нее предшествует этим языкам, но телесное только тогда по-настоящему сопротивляется репрессивным структурам, когда оно находит это *ты* в случайном читателе, с его или ее неслучайной силой духа. Такое вывернутое по отношению к привычным эмпатиям и сближениям строение книги полностью соответствует критическому постструктурализму, избегающему ловушек невольного насилия.

Гутникова начинала как актриса и модель, об этом тоже есть в книге, но как всегда, за стенами и ширмами уже пережитого в студенчестве и самостоятельной жизни:

актрисой не стала - снимаю i-movie - кулинарное шоу –
вебкам - готовлюсь к безработице - готовлю картошку фри

монологи; вагины; жил; на; свете; козел; старик; козлодоев;
(каникулы в) простоквашино; свистать всех - вниз? (с. 14)

Бытовые образы нуждаются в расшифровке даже больше, чем отсылки – не все вспомнят сразу и песню из фильма «Асса», и бренд молочной продукции, даже упомянутую бродвейскую пьесу скорее вспомнят или найдут. Поэтому это – не ассоциации, позволяющие расширить опыт читателя. Это указание на то, что опыт повествователя расширен, что он уже – *агора*, открытое пространство, и поэтому читатель пусть остановится и не дает слишком уж насильственные и самоограничивающие объяснения по каждому поводу.

Где обычный дневник отсылает к событиям каждого дня, там книга Гутниковой указывает на главные события в мысли XX века – формирование завершенных способов смотреть на свои

и чужие страдания: Вальтера Беньямина, Примо Леви, Сьюзен Сонтаг и многих других. Цитатность в этой книге особая – это ни в коем случае не ключи к описанному, не простое расширение опыта за счет эрудиции. Напротив, это способность признать в Беньямине глубинный опыт мысли, стоящий за поверхностным опытом отдельных размышлений и событий. Или подумать о революционных перипетиях зашифрованного на иврите Багрицкого.

Полуцитата или четвертьцитата из Беньямина или Целана – это особая работа с читательским и жизненным опытом: представьте себе не только Беньямина перед его страшным концом, но и Беньямина, например, впервые входящего в библиотеку или в рабочий клуб. Вот этот глубинный опыт экзаменов и есть тема книги. Например, сдача экзамена по современному искусству:

на экзамене меня спросят, что такое биоморфизм, параноидально-критический метод и импасто, а пока организатор не разрешает мне войти, я думаю о таких словах как: марево, наслаждение, мука. Могу очень подробно рассказать о каждом из них. о каждом из них (с. 35)

Экзамен должен открыть плотность тела, в том числе и борьбу тела художника против структур несправедливости и угнетения. Но оказывается, что экзамен допускает вариации, вынешь иной билет, а вот вход в аудиторию (даже цифровую) – это настоящий экзамен, где твои внутренние структуры наслаждения должны быть сопряжены с подробным рассказом о происходящем. Такой подробный рассказ, о соразмерности себя большому городу, соотносимости себя с формами активизма и противостояния бытовому насилию, может заканчиваться как бы эрудированной кодой:

(...) подтвердить

то, что и так знала: без любви секс (даже очень хороший) похож на шоколадное мороженое *movenpick*, монтаж аттракционов и мастурбатон платонова, но не на тр-тр-трансгрессивный/ансцендентный опыт и не на триста страниц *f. d. a. барта*. ура, недостаток преобразовался в избыток - дай-дайену - теперь можно обратиться к диплому (с. 45)

Эйзенштейн, Платонов, Ролан Барт с его «Фрагментами речи влюбленного» и другие друзья дипломницы, откликающиеся ей – это не поводы для дальнейших размышлений. Это уже пришедшие собеседники, с которыми не стыдно делиться сокровенным, но стыдно одно – говорить вялыми словами, готовыми словами. Гутникова постоянно разговаривает крылатыми словами в начальном античном смысле – окрыленными, быстро достигающими собеседника. «Триста страниц Барта» и «избыток» в психоаналитическом смысле – при всей специальной работе психоанализа – это единственное крылатое слово среди социальных штампов, летящее к «ура» и читателя.

Избыток в строке позволяет читателю что-то *избыть* в себе. Пожалуй, единственное, что нужно точно знать для чтения книги Гутниковой – психоаналитическое понятие «избытки» и «нехватки», которое и позволит ощутить крылья слов Гутниковой.

Работа студенческих конспектов Гутниковой – увидеть Барта, Фуко или любого интеллектуала за пределами справок, из учебника или Сети. Увидеть не «Барт это нулевая степень письма», «Фуко это критика дисциплинарных практик», но что-то другое. Как Барт объяснил, как выстрадать любовь. Что Фуко объяснил, как выстрадать социальную жизнь. Это страдальческая поэзия, идущая дальше привычной эрудиции, даже профессиональной лекционной.

Я не уверен, что распознал все указания, например, я бы не понял стихотворения «Я придумала мем», если бы не знал мема «Мышь кродется» – а знаю я его случайно. Но я бы понял, что в этих стихах накапливается тревога, которую нельзя снять готовыми мемами, готовым юмором или

советами. И здесь начинается поэзия Гутниковой – когда все советы, даже дружеские, перестают действовать. В этом и смысл постоянных обращений автора к «Песни Песней»: «подкрепите меня пастилою, освежите меня яблоками» – влюбленным не дают советы, им даруют щедрость и кричат «ура».

Ассоциативность Гутниковой постоянно затрагивает и вещи капитализма, но постоянно уклоняется от непрошенных советов, что покупать и как себя вести. Наоборот, крылатое слово всякий раз оказывается быстрее любых реальных промокодов:

я против капитализма
я за black feminism
но сегодня black Friday
no kidding press скидка 10%
tizzì скидка 15%
по промокоду allagut (с. 50)

Этот *рэп* с отсылкой к его черному происхождению и позволяет отказаться от советов, как мыслить и как покупать – в *рэпе* уже всё прозвучало, там уже найдено «ты» слушателя, а теперь будет найдено в книге и «ты» зрителя. Уклоняющаяся от непрошенных советов ассоциативность и позволяет создать автопортрет в этих стихах. Рыбка – это и *фишинг*, и *gefилте фиш*, и форель разбивает лед, и знак препинания в мутной воде жизни, и противостояние засухе, и воспроизведенная на одной из страниц выкройка рыбки, с окуджавовской «искусство кройки и житья», и блестящая чешуя, и желание повернуться спиной, и портрет Иды Рубинштейн, который видят люди в авторе книги, когда видят ее фотографии как модели. Это автопортрет, который конструируется и всякий раз включает новые изменения, как если бы в зеркале мы отражались и не считывали бы следы прошедших лет, но заражались блеском зеркала или его точностью. Но зеркало оказывается часто расколотым, и в стихах Гутниковой происходит проверка социального конструктивизма настоящим страданием.

Я бы сказал, что главное в поэзии Гутниковой – вывернутая «полифония», вывернутая из трансгрессии в интроспекцию: документальная повествовательница добровольно отказывается от всезнания героев Достоевского о других героях и эпигонских скандалов достоевщины. Достоевский оспаривается, например, своеобразно, очень стыдливо понятой идеей «тревоги» по Фрейдю – вообще, Фрейда в другом месте повествовательница прочитывает по слогам, и как будто вспоминает о детских страхах.

Представим, что герои Достоевского были бы чуть тревожнее и чуть стыдливее – сюжеты писателя были бы другие. Не для прозы, но для поэзии. Итак, смущенно, Гутникова показывает глубочайшее смирение там, где другие сразу начнут делать выводы о людях.

Полина Барскова. Соскреб. – [Иерусалим]: Издательство «Книга Сефер», 2023. – 74 с. – (Проект «Вольное книгопечатание»)

Новая книга Полины Барсковой очень цельна, возможно, цельнее предыдущих – при всех отсылках к настоящим людям и обстоятельствам в ней нет ничего от дневниковой или импровизационной разорванности. Напротив, эта книга скорее осуществляет единый ритуал, который можно назвать *преодолением архаического проклятия* – через след письма, прикосновение к неприятному и отвратительному, особое распознавание чужого стыда, там где казалось, что здесь распознаются сюжеты, а не ситуации. В предисловии Барскова много говорит об этом: «Сильнее всего страх и стыд, именно они правят миром, и лишь иногда им сопротивляются летучие, хрупкие отряды дерзости и свободы» (с. 6). Кажется, что эти слова отсылают не то к Гейне, не

то к Кузмину – но этим поэтам как раз не была известна нежность в слове «иногда», когда нет такого надрыва и отчаяния от того, что не «всегда», пусть даже в XX веке этот надрыв научились прикрывать иронией.

Тема книги – руины воспоминаний, а не только зданий. Книга – о позоре памяти. Это книга о руинах руин, о злоупотреблении памятью, о попытках превратить руины в эстетику или исторический факт. Барскова всякий раз показывает, что руины создают свой ритм, этот ритм подхватывается ужасом, и уже с руинами нельзя работать просто как с предметом. Так, она начинает в одном из первых стихотворений книги с зеркала Сапфо, что позволяет сопрячь тему фрагментов Сапфо и фрагментов зеркала, а завершается всё смертью Филонова в блокадном Ленинграде, когда ритм смерти не позволяет превращать осколки стекол или какие-то еще артефакты просто в цифры и вещи.

Руинам руин противостоит контрапункт, когда эпизоды из реальной и из возможной жизни Ахматовой, если бы она эмигрировала как Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, «кукла, актёрка» со смутным и зорким взглядом, оказываются не в ситуации сопоставления, а контрапункта. И то, и другое равно ужасно, нельзя что-то прочесть на фоне другого, как мы часто читаем действительность на фоне возможного, и наоборот. Чем страшнее действительность, тем страшнее и возможность:

Дворник идет покупать ей папиросы, но его разрывает снарядом
на много кусочков и множество папирос.
У ее надвигающегося безумия физиономия дворника-сексота,
У безумия – лицо ее маленькой танцовщицы,
тоже, кстати, сошедшей с ума в Париже.
И она бы могла уехать: и сойти с ума, как танцовщица,
наполнившая свою квартиру птицами с их дерьмом. (с. 17)

В стихах Барсковой контрапункт сменяется немотой всякий раз, как прекращают работать волшебные помощники, как серый волк в одном из стихотворений буквально не вывозит. Они способны пронести тебя над осквернением. Но чаще осквернение происходит от самого говорящего субъекта – от слюны проклятия, от пота ненужного труда. Этот что-то прямо противоположное брюсовскому культу труда как основы бессмертной славы.

У Барсковой поразительное чувство скверны – где происходит ужасное в другой стране, там и твое тело даже если просто лежит или прикасается к чему-то, оно не оставляет зазоров для своей и чужой жизни, оно заполняет всё своей физиологичностью. Спасти жизнь можно только переводом – причем надо переводить не текст с одного языка на другой, но с одного носителя истины на другой. Тогда и возникает *Veduta*, вид вида, который не сиротлив.

Например, в стихотворении о судьбе Людвиг Баварского потребовалось перевести текст Висконти на самые страшные языки XX века, языки протокольного описания жертв голода или языки бесконечного унижения:

Красотою страшной трачен
По над озером лиловым
Труп всплывает ярко страшен
Вспорот звуком порот словом. (...)

Из мечты его из блажи:
Над Дахау вьётся дым.
Словно рыба, бейся, княже,
Над предвиденьем своим:

Кто мечтал себе величье,
 Лебедями управлял,
 Все смешал он, рыбе, птичье,
 Все смешал он в лал и кал. (с. 52)

Это не про то, виноват ли Вагнер в строительстве Аушвица, а про то, что кто-то смешал всем карты, что осквернение заполнило всё, все бражники, блудницы и картежники. Сквозная тема книги – сиротство природы после такого греха людей, которая тонет сама в себе, которая погружается в свое забвение, забывает свой язык истины, и кинематограф или перформанс или какое-то еще искусство должно вместо природы вспоминать язык истины. Сиротство природы напоминает Иннокентия Анненского, его смерть упомянута в одном из стихотворений – его погубило, как считается, напряжение из-за невозможности отойти к писсуару.

В стихах Барсковой тоже есть Фрейд, но социально преломленный – совершенно утробный страх утонуть, действующий уже не только в мире Людвиг, но во многих мирах: как в стихотворении о Садко, где тонут и восточные, и западные культуры, и как Людвиг потонул уже в мире «Гибели богов» Висконти.

Больше всего *вид вида* спасителен в стихотворении, посвященном «серге Марии Степановой», «Перла барокка», причудливая жемчужина:

Когда возвышенный и многогривый лев
 Гром, гной и лаву изрыгает,
 Когда ведётся смертный гон и лов,
 И смертный смертного торгует –
 Тогда из времени, из существа его
 Слова-уроды выступают.
 Гротески лютые: кто с лютней, кто с клюкой,
 С культями, с бельмами – сознания обрывки
 Сгущаются над огненной рекой,
 И нам работают ошибки –
 Платите милые за трусость, за проезд,
 За нежелание смотреть на язвы прямо –
 Теперь из всех интимных ваших мест
 Осталась змей исполненная яма.

Платите нищие за скупость тучных дней
 Как в сказке ОгнИво ОгнИво
 И каждый день подлее и больней
 Встаёт из Финского залива.
 Там Шкловский лыжи финские крепит
 Бежать на скользкую свободу.
 Там сердце плачет дует или спит
 На исчезающую воду. (с. 56)

Образы из «Цоо» В. Б. Шкловского, где он хотел сказать о любви всё, не говоря о ней ничего, соседствуют с образами из «Памяти памяти» Степановой, где у памяти, а не у нас все живы. По сути, это опыт превращения Кроноса («Переваривает Кронос, рыгает», как сказано в другом стихотворении) в статую, поиск палеонтологических отложений времени, каких-то причудливых, как в садах Боболи, предвосхитивших барокко как способ работы с фактурой, а еще не с внешним видом вещей. И тогда вне времени вещь может выскочить из гнезда своего проклятия; и уже не время, а пространство вывихнет сустав на благо жизни.

Елена Михайлик. Не с той стороны земли / предисловие П. Барсковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – 184 с. – (Серия «Новая поэзия»)

Новая книга Елены Михайлик, одесского и австралийского поэта, может быть названа большим манифестом особого извода акмеизма, как и творчество ее отца Юрия Михайлика. Это путь не от вещей к психологии, а путь *от возможных вещей к невозможным вещам*. Чем больше перечислишь возможных вещей, тем больше нужно будет усмотреть невозможных вещей, тем сильнее раскрыть взгляд. Тогда «и вода прирастает к розе и резеде», и ни одно слово не остается слишком общим, затертым, не остается банальным поэтизмом.

Такое движение действительно в каждом стихотворении, которое если начинается с метели, к концу превращается в собирание мира из чисел. Метель возможна, пифагорейзм невозможен в нашем быту. Но исчисляя метели, ты можешь посмотреть, сколько чисел достаточно для бытия мира, а сколько – для его щедрости.

Главная идея многочисленных стихов книги Михайлик – нельзя ничего сдавать как якобы отработавшее. Это особый самый щедрый социальный конструктивизм. Это было бы накопительством, даже скопидомством, когда бы не начинание каждого стихотворения на очень сильных реалистических, даже гиперреалистических нотах, предвосхищающих всякий раз щедрость философских концепций во второй части. Вот пример:

за леспромхозом, сверху едва видна,
 ходит луна, морозна и голодна,
 брошена плавать среди пустых полей,
 не во что плакать, некуда деться ей,
 синяя стужа, белые провода,
 пищей ей служат передовики труда,
 вполоборота взглянет, измерит срок,
 прямо с доски почета нырнет в зрачок,
 дымом давнишним, черным снегом дразня,
 если приснишься, не узнавай меня,
 звон ее кожи, стон ее шестерней,
 если проснешься, не вспоминай о ней. (с. 74)

В первой части – зимнее село во всей рельефности, во второй части – спор механицистов и диалектиков, практики осознанного сновидения, пережитый опыт колхозного или тюремного срока, социальная философия и работа памяти. В один пучок собраны зимние колхозные образы, и в один пучок – случайные и закономерные философские концепции, которые только и позволяют справиться с опытом XX века.

Это стихотворение – и вампирская сага, и механистический триллер, исповедь лунатика, бытовой очерк. Но жанр не так важен. Существенно то, что гиперреалистическое изображение колхоза сменяется образами памяти. Годы проходят как дым, но требование «не вспоминай о ней» означает, что надо чаще просыпаться, создать новую философию очевидности.

Тогда дым прошлого уже не метафора, а способ почти пифагорейского измерения времени: измерять дымом, как измеряют обычно календарем или сильными чувствами. Не вспоминай – значит, дай место в мире не только жизни, но щедрости жизни, которой хватает на разные жанры существования. Философия поворачивается к нам самой щедрой гранью.

Читая стихотворение за стихотворением, мы видим общий сюжет книги. Это исход из Египта, превращенный в сложное событие. Это уже не путь к Иерусалиму, а путь к странствующему Иерусалиму, который может быть в любой синагоге, в любом шетле, в благочестии или просто в

изгнанничестве и странничестве. Иерусалимом в некоторых стихах становится другой человек, а в некоторых, как в стихотворении о русских формалистах, сама свобода, свобода от предрассудков и от исторических ошибок:

Ловись, рыбка, большая и маленькая,
каться, большая волна,
соленую пену ковшом наваливай
от неба и до окна.
Ловись рыбка, входи, не спрашивая,
гуляй по веснам и снам,
все осторожное и окрашенное
называя по именам.

Ловись, рыбка – небо погожее,
зима, от твоих щедрот.
Дразни прохожего непохожего
уменьем дышать сквозь лед.
Ловись – не выбирай акваторию,
не загадывай на потом,
втискивайся между льдом и историей,
ракурсом и мостом.

Над Финским заливом зыбь оловянная,
ни дома, ни маяка.
Шальное небо, вода неожиданная,
знакомый блеск плавника. (с. 69)

Где ловится рыбка, там священное именование и позволяет учредить новый Иерусалим. Но сами формалисты, во главе со Шкловским, не сбежали на лыжах через финский залив, но должны были понять историю как смену ракурсов, как постоянную втиснутость человека между разными «параллельными рядами», параллельными литературе, между ракурсами частной и публичной жизни. Когда какая-то жизнь становится невозможной, то лёд и холод истории беспросветен, картины почернели и фотографии потускнели. Но есть «знакомый блеск плавника» – неожиданной учредительной памяти: возвращается рыба, возвращается странствие, и вернется странствие когда-нибудь в дом, в котором не зазорно знакомиться. Это и есть щедрость невозможных вещей.

Но сюжет большинства стихотворений, этого нового Иерусалима, трудно пересказать, точнее, его пересказ будет просто риторическим опытом, а не лирическим фактом. Поэтому Михайлик создает особую технику для этого сюжета, которую можно назвать воронкой зрения, когда рыба проваливается в свой глаз, память – в свою задымленность, мысль – в свою догадливость. Каждая вещь проваливается в самую пронизательную часть себя. В каком-то смысле и весь мир с его благочестием проваливается в человека, в того человека, который оказался рядом.

Поэтому вместо обычных поэтических образов, поэтизмов, вроде тени, следа, прикосновения, у Михайлик создается рискованная (хочется сказать: *невозможная*) ассоциативность. Омут близок озеру, озеро – Озерной школе, Озерная школа различает публичную и частную жизнь, а формалисты проваливаются в омут забвения. Или гибеллины созвучны с гобеленами, они обрамлены историей, а легкая вода на гобелене как вышитая, вышивка напоминает почерк, и маргиналия, почерк на полях, и оказывается твоим местом в мире.

И уже не скажешь, человек провалился в письмо, или письмо провалилось в человека – в любом случае, этому провалу в действительность настало время. А, например, рыбий глаз ки-

нокамеры позволяет сильнее показать этот провал, как в стихотворении о прапорщике Евгении Шварце (одном из любимых героев Полины Барсковой, как мы знаем, «П. Б.» и посвящено стихотворение):

Слово ползет по границам сна,
из праха в порох перетекая,
а эта гражданская война,
она не единственная такая.

На экране мир по-загробному сер,
пулемет молчит и смотрит героем.
Поперек долины сомкнутым строем –
комбинезоны ИВР.

А сказочник на это глядит
сорочьим взглядом, злым и нестарым,
не убит под Екатеринодаром
и вообще нигде не убит.

Слова текут, но тянут ко дну,
гудят, горят подземные реки,
пережить – и затосковать навеки –
женщину, страну и войну.

Он идет домой – варить волшебство –
а в небе, кривом и неаккуратном,
облака как титры плывут обратно,
туда, где не кончилось ничего. (с. 61)

Не то Багрицкий, не то Окуджава – оставим это для дальнейших исследований. Нам существенно, что здесь философия тоски, философия аффекта, работает очень щедро. Уже не только дым вспоминается, как после опыта колхоза, но события, которые не кончаются. Чем ближе к концу книги, тем щедрее философия оказывается на событийность, и *когда-нибудь* становится *когда*. Но пройти этот опыт можно только читая книгу и не пропуская ни одного стихотворения.