

Герника Дмитрия Голынка

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_281

Герника Гвиницелли — адресат и концептуальный персонаж центрального произведения Дмитрия Голынка, стостраничной «сверхповести» «Бетонные голубки, или Несколько тостов за Гернику», создававшейся на протяжении без малого четырех лет (1999—2002)¹. Центральным это произведение делает не только его формальная продуманность и размах, беспрецедентные в новейшей русской поэзии — тридцать многочастных фрагментов-«тостов», образующих несколько кластеров с однотипной организацией текста, у каждого из которых своя строфика, свой микросюжет, ритмическая организация и дискурсивный режим, — но и то, что оно носит отчетливо поворотный для поэтики автора характер, знаменуя переход от необарочного буйства глэм-эксцентрики², концентрированным выражением которой стало «Венецианское утро, или Жизнь современных героев» (1997—1999), к отстраненно-аналитичному серийному методу «Элементарных вещей» (2002) и других позднейших композиций. Не случайно поэт и книгу называет «Бетонные голубки», вздвигая и подчеркивая тем самым титульное значение своего opus magnum. Сегодня, постфактум, оно предстает одновременно и квинтэссенцией «старого сладостного стиля», и прощанием с ним. Прощается здесь Голынка — в лице Герники — и с провиденциальной собеседницей, иконой своей прежней любовной (анти)лирики, десакрализованной, поруганной, разбитой на мириады вдевильно спаренных осколков, лубочных клейм.

Пью кампари, Герника, за каждую подробность
нашего адольта современных героев
стопроцентных — мы эквилибрировали на кромке
экстремального опыта с гарантией невроза
и ламинированной скуки передозировок.
Попадая в тришлеты, ритурнель или рондо,
в тупик иль терцину, мы тасовали роли:
мы были друг другу — вивер и недотрога,
непоседливый бэббиситтер и старлетка-кроха,
робот и нимфа, ковш и вино, повар и кролик,
мы были — патрицием и сквалыжной матроной,
гарсоном и вандой, горжеткой и фон-бароном,
мы были друг другу впритык — горло и тромб в нем.

(Тост XX)

-
- 1 Голынка Дм. Бетонные голубки, или Несколько тостов за Гернику // Голынка Дм. Бетонные голубки / Предисл. И. Кукулина; послесл. А. Парщикова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 115—211.
 - 2 Ср. с предложенным Кевином М.Ф. Платтом определением «глэм-поэзия» (*Платт К. Поэт настоящего: Дмитрий Голынка и новая социальная эпичность* // Голынка Дм. Что это было и другие обоснования. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 8). Причем К. Платт подчеркивает, что речь не о гламуре, а о той разновидности «глэма», что процветал в окружении Энди Уорхола или предьявлял себя в глэм-роке Дэвида

В предисловии к «Бетонным голубкам» Илья Кукулин уже обращал внимание на то, что имя Герника Гвиницелли составляет своего рода «двойчатку» с именем героини «Венецианского утра» Цинтией Кавальканти³. Действительно, они перемигиваются, «зеркалят» друг друга, образуя в универсуме Голынка значимую поэтологическую констелляцию с (псевдо)автобиографическим подтекстом (точнее, травестирующую такой подтекст, возникни у читателя желание выстроить поэтическую генеалогию автора, «ученика Сосноры»⁴). Гвидо Кавальканти (1256—1300) — философ и поэт, старший друг Данте, продолжатель мистической линии в любовной лирике Гвиницелли, вместе с тем отошедший от свойственной тому идеализации любви; его канцонам и сонетам присущи стилистическое разнообразие, горечь и разочарованность⁵; тоже изгнанник; «тоже» женился на Беатриче (дочери Фаринаты дельи Уберти, помещенного Данте в шестой круг Ада). Гвидо Гвиницелли (1230—1276) — предшественник и учитель Данте и Кавальканти, основоположник *dolce still puovo*, ставшего революцией в итальянском литературном языке и в итальянской поэзии, до этого, в лице сицилийской и тосканской школ, подражавшей провансальской; в «Божественной комедии» Данте называет его своим «отцом». «Оживленная и воплощенная в образ прекрасной дамы идея средневековых неоплатоников в стихах Гвидо Гвиницелли превратилась в поэтическое видение, воспламеняющее фантазию. Сопутствуемая звездой Дианы, Прекрасная дама сонетов Гвиницелли смиряет гордость тех, кто приветствует ее появление, внушает им высокие помыслы, одаряет вдохновением. Данте в “Новой жизни” завершил начатое болонским поэтом. Беатриче воплотила все добродетели, она — чудо, колеблющее законы природы»⁶.

Обоим Гвидо — флорентийцу и болонцу — Голынка по-хулигански меняет пол, превращая соответственно в Цинтию и Гернику. Маски — и ставки — удваиваются. Но и раздваиваются: если Цинтия отсылает к сугубо литературной традиции, от Проперция до Бродского (и Лимонова⁷), оставаясь, несмотря на карнавальную карусель гендерных ролей, в поле притяжения высокой классики, то с Герникой все обстоит куда живописнее. И сложнее.

Боуи. Ранее Илья Кукулин характеризовал поэтику Голынка 1990-х как «киберпанк дель арте» (*Кукулин И.* Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания) // Голынка Д. Бетонные голубки. С. 8).

- 3 *Кукулин И.* Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания). С. 7. Примеч. 1.
- 4 В юности Голынка посещал ЛИТО Виктора Сосноры, что, конечно, не могло не оставить след на всем его творчестве (помню, как были уязвлены «сосноровцы», когда в 1989 году мэтр исполнил свою давнюю угрозу и распустил-таки ЛИТО, отказавшись продолжать занятия, — то была, по крайней мере для Дмитрия, настоящая травма (рождения)). См. публикуемые ниже в мемориальном блоке тезисы к докладу «Поэзия Виктора Сосноры», в которых младший поэт проецирует в «постутопически-постромантический проект» старшего свои собственные установки или, лучше сказать, примеривает его судьбу на себя.
- 5 *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1970. С. 289.
- 6 *Голенищев-Кутузов И.* Данте. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 22—23. До нас дошло лишь очень немного произведений Гвиницелли. Перевод его программной для нового сладостного стиля канцона «*Al cor gentil rempaira sempre amore*», сделанный Шломо Кролом, см. в его «Живом журнале»: <https://sentjao.livejournal.com/441494.html>.
- 7 «Жизнь современных героев» во второй части названия «Венецианского утра» — перевертыш «Смерти современных героев» (1992) Эдички.

Печать удвоения-раздвоения лежит также и на рефрене, которым открываются Тосты и который запускает механизм веерной итерации: «Я пью кампари за все, в чем винили меня...», «Пью кампари, Герника, за паденье...», «Пью кампари, Герника, за борьбу с...», «Пью кампари, Герника, за так...», «Пью кампари, Герника, забредя...» и т.д. С одной стороны, тут в пародийном ключе, причем пародируется в том числе и сам серийный принцип, варьируется знаменитое мандельштамовское «Я пью за военные астры...» (о чем опять-таки упоминает в своем предисловии Илья Кукулин)⁸. С другой — за этой бравадой и фанфаронством угадывается отсылка к не менее знаменитому, но написанному в совершенно иной тональности стихотворению Ахматовой, куда более отвечающему драматургии и общему настрою «Бетонных голубков»:

Я пью за разоренный дом,
 За злую жизнь мою,
 За одиночество вдвоем,
 И за тебя я пью,
 За ложь меня предавших губ,
 За мертвый холод глаз,
 За то, что мир жесток и груб,
 За то, что Бог не спас.

Вся «сверхповесть» без преувеличения представляет собой изошренно-заува-лированный парафраз этого «мертвого холода глаз» и «предавших губ», имя которых — Герника.

Тосты, как уже было сказано, писались долго, в течение четырех лет. На протяжении всего этого времени Дмитрий Голынка регулярно выступал с чтением нового, недавно или только что законченного фрагмента. Это происходило на домашних посиделках, поэтических вечерах, фестивалях и т.п. С упорством, достойным лучшего применения, он обрушивал на аудиторию, иногда случайную, шквал роботов и нимф, цезарей и квиритов, центнеры центонов и литры кампари. У слушателей, особенно из ближайшего круга, включая меня самого, считывавших прозрачный биографический подтекст, возникало неловкое, мучительное чувство. Ну да, любовная лодка разбилась о быт, инцидент исперчен, сколько можно? Сколько можно сводить счеты с любимой, любимыми: Маяковским, Ахматовой, Соснорой, Бродским? И причем здесь Герника?

Только сейчас, по прошествии многих лет, я понимаю, что, как и многие, отмахивался от этого вопроса. Гротескные, гиперболические образы, скабрёзность отдельных кусков, бесконечная, на грани китча, повторяемость формул, компульсивная одержимость формой на мельчайшем, молекулярном уровне фонетической сцепленности при циклопическом размере «Голубков» (или «Голубок»?) как целого, не говоря об обращении к эстетике отвратительного, низкого — все это действовало как анестетик, блокировало рефлексии о монструозном, кощунственном соединении Герники с Гвиницелли, каковое по инерции воспринималось как каламбурный, не более того, дублет в духе прежних словесных игр автора. (Ср. таких персонажей, как Ванька Хаим из «Повести о Сонечке» (1993), Родион Старообрядцев из повести «Мертвые уши, или

8 Кукулин И. Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания). С. 17.

Смерть Антона Петровича Щедрикова-Салтына» (1996), Вита Кривелли и Микке Анджело из «Венецианского утра» и целую россыпь других⁹.)

Тогда, в 1999-м, после бомбежек Белграда, возобновления боевых действий в Чечне и авианалетов на Грозный, да и позднее, в 2001-м, после атаки на башни Всемирного торгового центра, мысль отказывалась следовать в этом направлении. Уподобить — сколь угодно трагическую — историю разрыва с возлюбленной разрушенному бомбардировкой в 1937-м испанскому (баскскому) городу?

Между тем «сверхповесть», если вчитаться, пронизана милитаристскими тропами-субститутами гражданской и не только войны: «интифада», «герилья», «бойня», «зачистка», «la guagge», «баррикады», «силовые ведомства», «путчисты», «фронтир», «Малый Армагеддон», «радиоактивный шторм», «спецподразделение зеленых беретов» — и семантически нагруженной морфемой «вой» (59 словоформ, содержащих эту «сигнатуру»). Только в первом Тосте, отсылающем к «военным астрам» Мандельштама, на читателя пикируют «авиалайнер», «военные астероиды», «колониальные беспорядки», «асы», «водородная блямба», «пимпа нейтронная», «гексоген», «бункер болеубежища», «руины античности», «лагеря беженцев»... И наконец, в последней, 20-й строфе-однострочке, Герника — как и на всем протяжении «сверхповести», без кавычек: «Но не за тебя, не за тебя, Герника». Эффект внезапности появления этого топонима в конце первого Тоста, да еще в усиленной повтором отрицательной позиции, вызывал при первом ознакомлении с текстом шок.

Тут потребуется небольшое отступление. В ноябре 1998 года Дмитрий Голынько-Вольфсон прислал мне по электронной почте сообщение о публикации, которой, как теперь становится ясно, суждено было сыграть первостепенную роль в концептуальном осмыслении того перелома, что запечатлен в «Бетонных голубках» и вскоре приведет к «Элементарным вещам»¹⁰. В тот период мы виделись и перезванивались чуть ли не ежедневно, так как вели совместный семинар «Амплитуда» на Пушкинской, 10, в Галерее-103, постоянно обсуждая темы и планы ближайших встреч и, разумеется, книжные новинки и культурные новости. При такой интенсивности личного общения не-

9 Металитературный принцип такого наречения-контаминации сам автор — небезобидным для себя образом, принимая во внимание его полную фамилию, Голынько-Вольфсон, и инициал первой, неполной — описывает следующим образом:

Вон влетом пикирует Герман Г., нынче — граф Нулин,
он вступил в мезальянс с престарелой графиней ради ее внучки.
Сплюсовались в нем Гарри Галлер и Гумберт Гумберт,
и Свидригайлов, конечно, — а себя-то в нем с нос гулькин.

(«Сашенька, или Дневник эфемерной смерти», 1995)

10 Разумеется, побудительных мотивов к этому перелому было несколько, но меня здесь интересуют прежде всего парадигматический сдвиг в поэтике Голынько и его «формальные» следы, ведущие в более глубокие пласты. Так, «Элементарные вещи» вторят названию романа Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы» (1998; рус. пер. 2001) с его разочарованием в плодах сексуальной революции и жесткой критикой современного потребительского социума, построенного на отчуждении и овеществлении; а также «элементарной поэзии» Андрея Монастырского, заново открытого как поэт благодаря выходу сборника «Небесному носатому домику по пути в Паган» в 2001 году (см. статью о нем: *Голынько-Вольфсон Дм.* Спокойный отчет несуществующих миров // *Художественный журнал.* 2002. № 42 (http://dmitrygolynko.narod.ru/critics_lit_monastyrskij.htm)). В дальнейшем интерес Голынько к концептуаль-

обходимость в электронной переписке отпадала, почтой мы пользовались для пересылки собственных текстов, напоминаний о дедлайнах и т.п. Но тут был особый случай. В ноябрьском номере «Искусства кино» вышло две главы из книги Джорджо Агамбена «Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада», первый перевод Агамбена на русский язык, о чем Дмитрий и поспешил меня «официально» уведомить. Дело в том, что в 1994 году из своей поездки в США, заинтригованный танатологическим названием, я привез книгу неизвестного мне тогда итальянского философа в английском переводе — «Language and Death. The Place of Negativity». Вдохновленный контрдерридианской «грамматологией» Агамбена, точнее, его археологией голоса, предложенной в этой работе, я начал всячески комментировать и пересказывать ее в наших с Митей беседах, ссылаясь на отдельные ее положения в своих собственных околотеоретических разысканиях. Письмо с сообщением о «Станцах», напечатанных в «Искусстве кино», было, таким образом, ответным подарком. У меня до сих пор хранится ксерокс этих страничек со «Схолиями», набранными мелким, почти не читаемым шрифтом.

В двух небольших, но чрезвычайно насыщенных главках, «В мире Одрадека: искусство и рынок» и «Божественный Браммел, или Присвоение ирреальности», содержится целая поэтологическая программа, или даже сразу несколько программ. Не буду вдаваться в тонкости построений Агамбена, укажу лишь на самое существенное, что, на мой взгляд, послужило одним из важнейших импульсов к пересмотру предшествующей поэтической парадигмы и переходу Голынка к новому типу письма, точнее, просто процитирую один фрагмент:

После того, как товаром стало произведение, художник, отвергая свой традиционный человеческий образ, надевает нечеловеческую маску товара на самого себя. Консервативные критики современного искусства, обвиняющие его в дегуманизации, забывают о том, что в великие художественные эпохи центром тяжести в искусстве становится вовсе не человек. Почему и в современной поэзии с новой силой открывается одно: сталкиваясь с миром, который тем громче славит человека, чем бесповоротней сводит его к вещи, она срывает маску с гуманистической идеологии и глубочайшим образом усваивает *butady*, вложенную Бальзаком в уста Браммела: «Ничто не напоминает человека меньше, чем человек». Лучше всех эту цель сформулировал Аполлинер, в *Les peintres cubistes* написавший: «Художник — это прежде всего тот, кто устремляется за пределы человеческого». Антигуманизм Бодлера, тяга Рембо «превратить свою душу в чудовище», марионетка Клейста, «не то человек, не то камень, не то дерево» у Лотреамона, «я буквально разъят на части» у Малларме, путающие человеческую фигуру и ковровый узор арабески Матисса, «весь мой пыл — от мира мертвых и неродившихся» Клее,

ному письму в целом и серийному методу в частности только растет, он много пишет о Д.А. Пригове и занимается после смерти ДАП его архивом, все дальше уходя от куртуазных истоков своей глэм-эстетики. В то же время нельзя не отметить, что на экзистенциальном уровне приближение миллениума (и Миллениума — предрекаемого сброса данных всех компьютеров 1 января 2000 года) вызывало у Мити апокалиптические предчувствия (ср.: «Мы ошибка-эксцесс 2000 в глобальном компьютере» в первом Тосте). И предчувствия его не обманули: последовало и личное, любовное, и планетарное крушение, крах домашнего ученого ренессансного мирка с его переодеваниями и «дамами защиты» под натиском безжалостных сил истории.

«речь не о человеке» Бенна, «перламутровый след улитки» Монтале и целановская «голова Медузы с телом автомата» — все они воплощают один и тот же порыв: к образам за пределами человеческого мира.

Как бы она ни называла предмет своих устремлений, весь поиск современной поэзии ведет ее к тем жутким краям, где нет больше ни людей, ни богов, а сама над собой, как первобытный идол, в непостижимости высится сакральная и ничтожная, завораживающая и ужасающая явь — явь, в которой одновременны и неподвижная материальность мертвого, и фантомная неосвязаемость живого. Фетиш или Грааль, место эпифании и исчезновения, она каждый раз сызнова возникает и растворяется вместе с симулякром слова, которому так и не суждено до конца осуществить программу отчуждения и познания, искушения и опустошения, которую больше ста лет назад завещали поэзии ее первые чуткие приверженцы¹¹.

Между «путающими человеческую фигуру и ковровый узор» арабесками Матисса и «миром мертвых и неродившихся» Пауля Клее вполне могли бы появиться и ковровые бомбардировки превращенной фашистами в пепелище Герники, и раскромсанные, деформированные фигуры переплетенных в пароксизме боли людей и животных, образы (не)человеческого страдания, на монументальном, почти монохромном, «пепельном» полотне Пикассо «Герника».

(А ведь кисти Пикассо принадлежит еще одна знаменитая антивоенная аллегория — голубка мира. И та, и другая стали, по иронии истории, «торговой маркой» еще при жизни художника. Интересно, что бы он сказал, знай наперед о появлении в России осенью 2022 года ювелирного бренда Gernica Jewelry, преподносимого едва ли не в «фетишистских» терминах Агамбена, отсылающих, конечно, к «метафизическим тонкостям» и «богословским ухищрениям» товара у Маркса: «Новый ювелирный бренд от режиссера Валерии Гай Германики — это невероятное сочетание натуральных камней, серебра, золота и платины в авторских чокерах и браслетах. Gernica Jewelry — это “аккумуляторы”, подчеркивающие тонкости характера и способные сохранять и накапливать потенциал, отдавая его в нужную минуту своему владельцу»¹². Что сказал бы об этой невидимой лапке рынка автор «Бетонных голубков»?)

Голышко-Вольфсон действует под стать Пикассо, кромсая, деформируя и венчая личную биографию и всемирную историю, любовь и ненависть к поэзии, порнографию и гиньоль, останки культа Прекрасной дамы и программный антигуманизм, Гернику и «Гвиницелли», Гвиницелли и «Гернику», «Гернику» и Гернику, где последняя — имя тотальной войны (и войны полов), тавромахии, тотального разрушения, но также имя (пирровой) победы, триумфа (вновь с рокировкой полового различия): Гер-Ника. Это катастрофа, поставленная на поток, перманентное серийное письмо, коллапсирующее в крошечное обнуление, ничто:

11 Агамбен Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Пер. с итал. Б. Дубина // Искусство кино. 1998. № 11. С. 153 (<https://old.kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article21>).

12 <https://gernica.ru/>.

Герника Дмитрия Голышко

Нету тайны тебя
и в тебе самой.

Для меня, преданного паладина,
Ты была соковыжималкой,
не брезгуя выжиманием
всех соков,
смальвая и цедру
тебя тайны.

<...>

Нету тайны тебя
в мраморных комбинезонах
нифм, сильванов и фавнов,
цезарей и квиритов,
своим заседаньем пленарным
напоминающих о посюстороннем
исчезновении рах гомана.

Нету тайны тебя.

(Тост XXIV)

Лучший вид на этот Рах Романа, если сесть в бомбардировщик.

12—17 марта 2023 года, Санкт-Петербурге