

Город с людьми и немного странно

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_305

Горбунова А. Кукушкин мёд: стихи

СПб.: Литературная матрица; Издательство К. Тублина, 2022. — 207 с.



Когда начинаешь писать об Алле Горбуновой, глядя на полку с ее книгами, слышится где-то вдалеке твоего филологического ума академический голос из будущего. Этот голос говорит, что поэзия Горбуновой «пластичная», имея в виду античное значение пластики, лепку, как мы говорим: «лепит что попало» про болтовню, — но и про пластичность позы, и про фантазии из пластилина. Еще, конечно, что эта поэзия «архетипическая», не в размытом, а в строгом юнгианском смысле: в ней живет то, что предшествует индивидуации человека, благодаря чему люди и вырастают в людей, побывав вдруг магами и их тенями, охотниками и влюбленными еще

до того, как узнали о взаимных отношениях. Можно было бы заслушаться этим голосом порядка, но, увы, в краткой рецензии его надо на время прервать — говорить я собрался об одной книге, а не о нескольких, и нужно показать, что это за книга.

По дизайну и верстке — это продолжение предыдущей книги стихов «Внутри звездопада» (2019), только с новым импринтом «Лимбус-Пресс». В сравнении со «Звездопадом», свод самых новых стихов Горбуновой лаконичнее и сдержаннее. В ней меньше диалогов и нескольких вопросов и восклицаний подряд. Кажется, несколько восклицаний в одном стихотворении бывает здесь, только когда воспроизводится детская или животная речь. Но существеннее, что изменилось качество этих знаков препинания. Открываем страницу «Звездопада»:

какой лес вырос у тебя на спине!
какой кот у тебя в мешке!
с таким-то и мне
не удавалось бы переставить ноги!¹

...и подслушанные разговоры уток из новой книги:

— это моё!
— нет, это моё, кря!
— кря, какие же люди всё-таки идиоты!

(С. 97)

1 Горбунова А. Внутри звездопада. СПб.: Лимбус-Пресс, 2019. С. 172.

Мы понимаем, что это совсем разные ряды восклицаний. В первом случае — это исследование интенции или интуиции, того состояния, которое предшествует пониманию вещей. Реакции здесь инстинктивны: не в бытовом, а в самом прямом смысле — тяжелой вещи надо сторониться, а если устал — дать себе отдохнуть. А разговор уток — исследование императивов, когда басенные животные говорят, что надо делать. Вероятно, цель новой книги — исследование того, как настоящие, а не жанровые императивы, нравственные и эстетические, не сводятся к первым приходящим на язык словам, вроде «надо», «должно» или «пусть будет так». Вместо этого в стихах говорят сами вещи, и вместо того, чтобы уводить взгляд куда-то далеко, они уводят взгляд к тебе:

повсюду разбросаны
волшебные камни
Гром-камень
камень сердца
камень спины.

(С. 54)

Если начинающему читателю Горбуновой надо объяснить, чем ее стихи отличаются от неофолка (хотя понятно, что с талантливой группой «Мельница» если и есть совпадения, то не дальше отдельных слов), следует сказать, что в ее стихах — не *отвлеченный*, а *привлеченный* взгляд, не следящий за вещами, не открывающий новых существ, а вновь лежащий на спину и на сердце, возвращающийся к прежде неведомому себе. Это не в укор неофолку — просто традиции русской поэзии, малых поэм Елены Шварц или элегий Ольги Седаковой как раз требуют такой центростремительности и привлечения: начав в двух или трех строках с большой панорамы под неожиданным углом, сообщить, как все вокруг становится не просто внутренним опытом, но постоянно обогащающим и амплифицирующим себя внутренним опытом.

Разговорная речь в «Кукушкином мёде» совсем иная, чем в «Звездопаде». Это не напряженный рассказ, обращенный к невидимому «ты», а что-то вроде пересказа для многих. Диалог учит уместности, а пересказ — умению начинать еще раз: дойдя до омеги, вновь идти к альфе. Опять сравним, как происходило на страницах «Внутри звездопада»:

не солнце не тьма: странный свет внутри сердца и зелёное лето
лето полётов и стёкол, но свет такой странный, последний
как будто бы все умерли в одно утро, когда ландыши собирали...²

Начав и читая дальше, мы понимаем, что это рассказ не от лица других, не роль, не принятие своего или чужого «я», но выстраивание отношений с «ты», которому только и можно признаться, что и свет *странный*, и сами обращения звучат странно. Это речь *расставания*, когда людям кажется, что они слышат друг друга последний раз и переспрашивают по телефону, хорошо ли они друг друга слышат. Или машут с берега уходящему кораблю и думают, было ли это видно с корабля и каким будет письмо с чужбины. Здесь Горбунова выступала как философ, решающий новый метафизический вопрос: «Почему какие-то

2 Там же. С. 236.

вещи исчезли, хотя они могли не исчезать в отличие от других вещей?» В новой книге Горбунова вдруг находит «мы», которое может и заглянуть в омегу Апокалипсиса, и потом вдруг перейти к альфе сотворения мира, богословию творения. Вот отрывок из сказки «Цветы меона»:

потом он повзрослел, цветы стали немы
сад из огромного, бесконечного стал для него маленьким
потом он встретил женщину по имени Ирис
и она ему дала задачу вспомнить,
о чём ему напоминает её имя.

(С. 110—111)

Казалось бы, строки про два свойства памяти: забывать подробности, из-за чего воспоминание кажется скудным, и не доверять прежнему детскому опыту, из-за чего все крупное и в прошлом, и в настоящем становится малым. Но это свойства не памяти «я», которая как раз найдет необходимую деталь и вспомнит, например, какие цветы были в бабушкином саду, а памяти «мы», памяти о разделенном (shared) опыте. Это как на встрече одноклассников вспоминают имена учителей или учащихся соседних классов, и сразу все понимают, когда бесконечное становилось малым.

Просто Горбунова тот опыт, который мы обычно знаем как ситуативный, как часть социального ритуала вроде встречи одноклассников, показывает как всеобщий; и не королева класса, а женщина Ирис позволяет говорить о далеком пройденном жизненном пути. *Омега* здесь — знание о своей смертности, *альфа* — знание, что в мире, в котором есть забвение, есть вещи и другие творения, иначе бы просто нечего было забывать. Как сказано об этом в другом стихотворении:

пчёлы в цветке
противостоят матрице зверя
его системам, структурам.

(С. 143)

Пчелы напоминают о бессмертии, бессмертном мёде, матрица зверя — о попытках дьявола подчинить себе вещи, оболгать их. Как это происходит — узнает читатель, прочитавший книгу полностью, включая стихотворение «Внутри Сатаны» и последнее, давнее название всей книге.

Но есть еще одно отличие «Мёда» от «Звездопада»: в предыдущей книге цветовые обозначения присутствовали внутри сложных развернутых сравнений, а в новой — внутри емких и свернутых. Сравним опять же два отрывка. Первый из «Внутри звездопада»:

разноцветные листья осыпают тебя всего с головы до пят,
пока у влюблённых пикник на траве под зонтом,
и голубоглазые хаски спят в ногах и во сне сопят,
а девушки в чёрных платьях играют в гольф,
а хаски везут сани среди снегов, а за ними идёт
на лыжах девушка в красных чулках и юбочке шерстяной...³

3 Там же. С. 119.

Ключом здесь оказываются «разноцветные листья» мирового дерева или просто дерева из неофолка, напоминающего мандалу. Только в неофолке они бы не осыпали всего тебя, это было бы недостаточно картинно. В «Кукушкином мёде» уточняется, что это не просто голова и пятки, а сердце, затылок или грудь. Такая конкретизация вместо поговорки — важнейшее для перехода от «ты», которого всегда можно оглядеть с головы до пят, к «мы», собранию людей, умеющих делиться друг с другом, где у кого появилось внутреннее чувство.

Но что означают цвета в предыдущей книге? Понятно, что голубоглазые хаски — образ спокойствия природы, которому надо научиться и людям, черные платья — образ определенности, собственного достоинства, самостоятельности и эмансипации эпохи Коко Шанель, а красные чулки — образ столь же определенного освоения природы, *охоты на волков* от Красной Шапочки до всем известной песни Высоцкого. Всё это развернутые сравнения, раскрывающие идею того, что означает оставаться спокойным, думать о собственном достоинстве и далее покорять природу. Только раз цвет эти сравнения развертывает, то он же за них и отвечает; и мы видим не смену идей, исторических картин или позиций, а повороты того самого большого элегического повествования или малой поэмы в духе Елены Шварц.

В новой книге цвет, наоборот, свертывает сравнение, показывает, что любое сравнение в конце концов предназначено для *кого-то*. Здесь Горбунова в чем-то обращается к двум великим соратникам и сообщникам, мастерам свернутых сравнений, трагическим, ушедшим от нас Виктору Иваніву и Василию Бородину, но делает иначе: это не лирическая пронзительность первого и не медитативная щедрость второго, но что-то третье, открытое жизни со всех сторон, чему я еще не нашел названия. В маленькой поэме «Моя радуга для тебя» игра цветов так и соотносится с игрой местоимений: «это настоящий зелёный, твой зелёный, мой зелёный...»; «вот голубой, наш голубой, самый голубой цвет». Соответственно, и цвета не напоминают о том, как человек обращается с собой и природой, но прямо ставят перед этим обращением, как когда после долгого обучения танцам попадают на первый бал или после долгих тренировок — на соревнование.

На балу и соревновании уже не думают, что сейчас болит или чему пришлось научиться, работаешь ли ты на пределе возможностей и можешь ли послужить впредь примером для других. Ты просто оказываешься представлен той ситуации, в которой можно только сказать «это мы»: это не я со своей личной биографией, а «мы» как субъект оценки. На балу даже королева бала не станет считать себя лучше других.

Поэтому и цвет свертывает ситуации и состояния просто в эту представленность и представимость, минуя все выводы из этих представимостей и представлений:

синяя женская сущность внутри моего сознания
 синее море и берег в Крыму
 синий фургончик на участке, где живёт ужасный человек
 с перебинтованным лицом, который говорит на латыни
 синие стены в большой комнате
 синий кубистский детский садик
 синий свет, в котором всё видно
 синий кактус

синее небо внизу
поэт-инопланетянин синего цвета и его стихи

это синий, синий, синий, синий, мой синий для тебя.

(С. 103—104)

Разумеется, синее здесь не способ развернуто представить жизнь у моря или детсадовский период, но, напротив, возможность сказать, что все уже видно, и странное-латинское, и рифменно-инопланетное. Это *weird* (странное) в том смысле, в каком об этом говорит Грем Харман в книге о Лавкрафте: знание, что любая реальность, которая видима и учтена, так что нужно только проделать к ней ступеньки, вдруг может оказаться странной; она может повести себя по тем законам, которые никак не предусмотрены ни ее строением, ни нормой ее существования.

Например, *weird* — это дружба, вдруг оборачивающаяся и самопожертвованием, и бессмертной памятью, или это труд, который вдруг предстает не только источником счастья, пробивающегося через рутину, но и источником неведомых перемен. Можно увидеть, конечно, истоки этой идеи *weird* в русском космизме и в прозе Андрея Платонова, столь ценимой Аллой Горбуновой, — это дело для будущих литературоведов. Важно, что пока синее перечислялось, сразу стало понятно, что это синее для «тебя» принадлежит не только «я», но космистскому «мы» как миру людей, одинаково представленных небывалым задачам.

И все же завершать рецензию отсылкой к конкретному философскому направлению не хотелось бы. Обращаясь к любым строчкам книги, я вновь нахожу путь от омеги к альфе через «фрагменты лабиринта», нахожу пение тысячекрылого насекомого нашей будущей речи, которая и позволит говорить о прямом отношении к вещам, нахожу всемирное бальное колесо:

встретимся в саду с разбросанными фрагментами лабиринта
где в небе восходит большая голубая Земля
и под двойной Луной насекомое с тысячей крыльев
превращается в колесо...

(С. 105)

Обретаю все это — и надолго задумываюсь уже о нежности, обращенной к большому, бессчетному, без которой не было бы ничего в этой книге, но которая без этой книги не стала бы частью русской поэзии.