

Наталья Акуленко

Алгебра растворения

*Я не пустил свое искусство в массы
и не послал ни в авангард, ни в тыл.*

Главный парадокс поэзии Левчина, на мой взгляд, заключается в двух определениях. Во-первых, она во всех смыслах лирична. Во-вторых, она во многих отношениях экспериментальна или, во всяком случае, “нетрадиционна”.

Для человека, не наблюдающего за ситуацией в современной русской поэзии, противоречия в этих двух утверждениях нет. Теоретически от любой традиции можно уходить в любую сторону. Однако практически сложилось не так. У метаметафористов, к которым Левчин многие годы принадлежал, любовная лирика – редкий зверь. Если посмотреть на ситуацию среди других его ровесников из андеграунда, дело еще безнадежнее. Представьте исследование: “Любовная лирика Льва Рубинштейна” или “Исповедальность в поэзии Всеволода Некрасова” – обхохочешься! Если прибавить любимцев публики Кибирова или Гандлевского, обстановка радикально не изменится. Ровесники Левчина уходили в задушевность примерно так же, как звезда артхаусного кино в голливудский блокбастер – сдавая по дороге все претензии на творческую оригинальность... При том, что даже на пике задушевности упрекнуть упомянутых авторов в наличии сексуальности или хотя бы выраженного мужского темперамента было бы гнусной клеветой. С 20-ти, 30-ти -летними дело еще хуже. Продвинутые московские авторы во цвете лет и гормонов умудряются выпускать сборники, написанные, кажется, не живыми людьми, а слегка подростком Электроником.

(По крайней мере, до 2000-го года. Последние годы я не слежу за Москвой, но, кажется, и там мода на всякий трэш, винтаж и Кирилла Медведева прошла. Обсуждение вопроса, насколько современная Москва представляет моды в русской литературе, какой вклад в нее вносит провинция, ближнее и дальнее зарубежье, виртуальные общности в интернете и проч., безусловно, необходимо. Но, разумеется, не здесь.)

По крайней мере к 80-м и 90-м данное замечание приложимо. Поиск, или, скорее, адаптация новых выразительных средств в русскую поэзию плохо уживался с привычными атрибутами: исповедальностью, эмоциональностью, биографическим наполнением, etc. (На последнем этапе “биографическое наполнение” сделало вовсе странный кунштюк, обернувшись перечнем покупок или списком встреч из ежедневника... Но только без намеков, что эти списки для автора чем-то эмоционально значимы! Неприлично!!!)

Явление это довольно странное. После искусственного состояния, называемого соцреализмом, русская литература должна была бы вернуться в прежнее русло; строго говоря, в то, по которому большинство европейских культур шло без отклонений. И куда ни взгляни: хоть назад, на начало XX века, хоть “в бок”, на соседей, “традиционная” соцреалистическая поэзия не поражает на их фоне ни откровенностью, ни эмоциональностью, ни тем более эротичностью. Казалось бы,

резервы есть. Но они использовались в прозе, а не в поэзии. (Или, скорее, использовавшая эти резервы поэзия пока что осталась на задворках, как явление заведомо нереспектабельное... В “журнальной литературе” можно сослаться на куртуазных маньеристов, в более живом, полностью ориентированном на читателя интернете таких примеров множество... Может быть, ценностная шкала скоро повернется.)

Рафаэль Левчин является исключением во всех смыслах: он, безусловно, **респектабелен (?)** – список публикаций не слишком большой, но изысканный. Он, разумеется, “-ист”. О природе “изма” можно спорить, но то, что его тексты далеки от усредненной “поэзии вообще”, очевидно. И, вопреки моде, его стихи не оставляют сомнений ни в половой принадлежности, ни в ориентации, ни даже в способности автора переживать определенные факты личной биографии с тем лирическим напряжением, которое в свое время породило сонеты о смуглой даме или “Облако в штанах”. Если вспомнить ап. Павла, Левчин может быть холоден или горяч, но он, определенно, не тепл.

*Я любил ее не так, как все, иначе.
Я люблю ее, мою любовь не выжечь.
Я люблю ее и о прошедшем плачу.
Я любил ее и потому не выжил.*

.....
*Я растратил свой талант на пыль и плесень.
Мы, поэты, препаскуднейшие люди.
(Ты – прохлада, ты – источник среди леса...)
Прокаженные, и нас никто не любит.
Я люблю ее.
Люблю и ненавижу.*

(“Сложная биография Катулла”)

... феномен, если не загадка. “Этим и интересен.”
Не совсем понятно, однако, как к этому феномену подходить. При всей лиричности поэзии Левчина и явной, хотя и метафорически опосредованной, привязке к биографическим реалиям, с образом автора возникают определенные проблемы:

*Я сегодня был
мужчиной, женщиной, стаей,
я катался верхом в лесопарке глухом,
книгу красных жалоб читая.
Плод срывается спело, поделом вору и ласка.
Тело –
моя самая жгущая маска.
 (“Ряженые”)¹*

*Я встречался с единорогом и перевоплощался в него...
 (“Как только я перестану жить, станут мне доверять вполне...”)*

*Я иду без конца,
без лица, как и ты,
но не спутают наши хвосты
ни за что.*

(“Поминки по метамета”)

И так далее...

Н-да... Может быть, к феномену Левчина стоит подойти описательно, потому что всякий автор подобен в чем-то стране или миру, который он создает для своего личного пользования. Ну что ж, потренируемся в жанре путеводителя.

Итак, в мире Левчина пространства немного, то есть оно поделено на конкретные «станции» (комната, река, пляж, музей и т.д.) Есть координата север-юг (скорее направление: Юг, и оно значимо); запада или востока вовсе нет, так же, как нет путей, переходов из одного места в другое, и это тоже важно, потому что пространства в поэтике Левчина сочетаются другим способом, на чем мы остановимся позже... Зато четвертая координата – время – с первых страниц оказывается главным героем. Время не присутствует как данность, оно действует, меняя все и вся. Соответственно, и вещи не просто существуют, а меняются. Если же что-то повторяется или остается неизменным, обстоятельство это поистине удивительно.

Первое стихотворение сборника:

*Одуванчиками разлетелось лето –
не вернуть назад.
Я вчерашний, мне и мало горя,
что навечно ввернут в уши ритм.*

Второе:

*...Великан как в детстве одноглаз,
а мольба как в юности напрасна.*

Третье стихотворение о времени (две страницы, по общему духу явно программное), в четвертом:

*Наше прошлое прошло
и раскрытый рот
время – битое стекло
доверху набьет.*

Пятое:

*Умирает день-Спаситель.
Ангел в куртке ярко-синей
мимо мчит на мотоцикле –
вечер...*

Зачем, зачем ты покинул меня, Вечный?!

И так далее...

В этом же стихотворении Левчина обнаруживается, в неразвернутом еще виде, другая характерная черта его поэтики: списки, барочная эстетика причудливых и алогичных перечислений, в которой так отличился Рабле.

*Ночные грозы,
анонимные письма,
перестрелка соловьев,
подводные лодки,
натыкающиеся на собственные мины...*

В поэтике Левчина, однако, значение таких перечислений вовсе не юмористическое:

*До чего же мне опротивели ваши псы, ваши катапульты,
арбалеты, баллисты, списки, наспинные знаки,
бюсты из гипса, урны и “пусто-пусто”,
метакомпьютеры, **метамакеты** и метамаки,
идолы, идеалы, засекреченные игральные карты,
кофейни безрольных поэтов, бездарных актеров,
термосы, херувимы, триумы, астралы, кармы,
эгрегоры, эпитеты, анафоры, полотеры!!*

...

*Рукопись мою игрек в подарок ко дню рождения **просит**,
дочь моя выходит замуж за гермофродита,
и совсем нет лета – тринадцать месяцев осень,
и до чего ж,
до чего ж пережрался я вашим бытом!
(“Ряженые”)*

“Разобщенные слова” – хаотическое, случайное нагромождение, механическое сочетание несочетаемого складывается в коллаж, еще одно очень важное понятие в поэтике Левчина:

*Рожь может не родить,
Фондоотдача падать,
Каспий мелеть,
Леса гореть,
Кирпич дорожать...
вся беда в том,
что все это –
сырье для коллажа.
И хотел бы воскликнуть:
ДОЛОЙ КОЛЛАЖ!!! --*

да поздно.
Какая нелепость:
жизнь, прожитая бесслезно,
сыгранная
из ноты в ночь
как марсианский вой...
(“Детские игры”)

Коллаж у Левчина, как мы видим, метафора “внешней”, ненастоящей жизни:

До чего **ж не мое все** вокруг меня,
и стена не моя вокруг меня,
и окно не мое вблизи меня,
и жена не моя вдали меня...
(“Ряженные”)

Ему противостоит другой ряд значений: время течет, смывая (изменяя) и сливая, сращивая несовместимое.

Это время журчит, по камням, по асфальту струясь...
(“Сумерки предателя”)

Нас вбирает дождь без передышек.
Смерть и осень – там ли, где вода?

Комната твоя как толстый свитер.
Травы проступают сквозь слова...
(“Магазин предметов”)

Отсюда и ряд образов: вода, дождь, рыбы, утопленник (смытый дождем-временем), русалки.

Рядом с ними возникают другие понятия-символы: огонь, свет, небо, которые могли бы противостоять **воде, ассоциативно связанной с разрушением и смертью (не только - с женщиной (любовью) тоже!)**, но на самом деле дополняют мир стихий:

Обнявшись, бросаемся в воду,
а сами
мечтаем:
в прыжке ли,
в воде
охватит нас пламя...
(“Детские игры”)

мы обнимались и излучали свет уходящий вглубь деревьев и скал
и на этот свет сползались твари и пряный пир расцвечал
впрочем нет лучше построить этот ливень как водопад

*свет рассеян повсюду и в нем облака кипят
("Светит свет")*

Эти образы, в отличие от мира коллажа, значимы, они эмоционально наполнены, они (второе важнейшее отличие) подвержены трансформации.

*"Усни под дождь" – писал мой друг-поэт.
"И станешь ты дождем", – писал когда-то.
Уж нет того дождя.
Поэта нет.
Ни друга, ни возлюбленной, ни брата...
Все ухнуло в густую пустоту
(назвать ее судьбою много чести!)
Друг превратился в рыбу на лету,
я позабыл о доблести и мести...
("Детские игры")*

*Когда, наконец, растворится туман в мозгу,
и сделаешь шаг, второй и по воздуху плавно пойдешь,
сумеешь даже забыть, на каком берегу
неверной возлюбленной профиль в скалах вырубил дождь.
Удары резцом нанося и тут же стирая их,
дождь все разрушает, чем сам завладеть бы рад,
дождь напоминает, что ты не в среде живых.
Дождь справа и слева. И это привычный ад.
("Сложная биография Катулла")*

Как видим, жизнерадостного мажора не получается ни в области механической, "внешней" жизни, лишенной любви, ни в текучей, "слезной" области чувств, которая связана не только с трансформацией, но и со смертью, исчезновением:

*ад есть страдание о том
чего нельзя более любить
конец цитаты
ад есть страдание о том
чего нельзя любить
ад есть страдание о том
нельзя любить
ад есть страдание о
любить
ад есть страдание
любить
ад есть
любить
ад
("да ад")*

С этими предварительными условиями можно попробовать определить и героев поэзии Рафаэля Левчина, вернее, разобраться с вопиющей несообразностью: их не то нет, не то они, наоборот, как-то странно множатся:

*– У тебя четыре маски,
у тебя четыре тела,
тело-мини, тело-макси
ты сама того хотела!
– У меня четыре тела,
у меня четыре сердца.
Я сама того хотела,
А теперь – куда мне деться?
(“Ряженные”)*

Может быть, дело в том, что персона у Левчина – понятие составное, и состав весьма сложен:

*Душа не может телу повторить,
чего ей, грешной, хочется от тела.
И тело пить пытается,
курить,
играет в секс...
Как будто в этом дело!
(“Юг”)*

*Искавший тело
встретился с душой.
Ей
и ему,
и всем
нехорошо.
(“Детские игры”)*

Дихотомия тела и души для Левчина постоянна и очень значима. Из нее выходит и неоднозначность в определении персоны – автора ли, лирического героя. Множественность тел, принадлежащих одной душе, для него аксиома, и не всегда тело просто “мини” или “макси”.

*И если утверждает он теперь,
Что он не зверь –
Он лжет.
Он все же зверь.
Но это, предположим, полбеда.
Не то постыдно, что на четырех
(латынь:*

*рекс...
серв...
и бестия...
и бог...)*
(“Детские игры”)

Но тело, несмотря на свою множественность и неоднозначность, меньше души, поэтому оно может быть лишь ее частью:

*Как тело твое –
лишь частица души,
так души впадают в любовь...*
(“Детские игры”)

(Возможен и обратный вариант, но он для Левчина страшен:

*это
такие
тела
у кого
хоть вой
не было
нет
и не будет
одной
души*
(“Рыбы”)

Отсюда вытекает и важное для Левчина понятие маски, как одной из возможностей: тел, персонажей, ролей, за которыми скрывается сущность. Трагично то, что любая из масок-тел ограничивает душу, сущность, не дает ей адекватного выражения:

*...Сколь примерено личин и машкер –
ни одна не заменила лица...*
(“Детские игры”)

Я, говорить вне тела не умеющий...
(“Магазин непредметов”)

Мое тело не помнит сил, видящих твою душу...
(“Ряженные”)

Объективно у Левчина дихотомия “тело-душа” повторяет дихотомию предметного мира и мира чувств. Так же, как одной душе может принадлежать несколько тел, чувство больше и важнее, чем персоне, его испытывающая:

*А пока я дожсываю его жизнь,
утекает-тикает жизнь моя...
Сын мой, с римлянами не вяжись!
Не будет ни фасции, ни копья!
И во мне
его полыхает страсть,
а моя угасает
с того же дня.
Но себя и судьбу мне не за что клясть.
Ведь не я выбирал –
вызвал он
меня.*

(“Сложная биография Катулла”)

То, что определенное лицо в поэзии Левчина оказывается величиной случайной и незначительной (за исключением вышеуказанного Катулла, например!), подчеркивается даже названиями его текстов: всего два имени (“Кюхельбекер” и “Эндимион”) и много названий, отсылающих к родовым понятиям, часто во множественном числе (“Утопленник”, “Ряженные”, “Сумерки предателя”, “Детские игры”, “Старые эфебы” и т.д.) Тем более не должно удивлять, что в самые пронзительные моменты лирический герой исчезает, замещается обобщающим “мы”:

*Голод,
голод мучает нас,
голод касаний, встреч,
даже если уже нет рук
и совсем отказала речь...
(“Детские игры”)*

*Кровь на то ведь и кровь, чтоб ее куда-нибудь лить:
то ли в душу-тело любимых,
то ли врагу в глаза,
то ли в пасть предметов несытую...
но не пролить нельзя!
Драгоценные чаши,
переполненные нежным вином,
ходим, толкаем друг друга, курим, плюем,
вершим друг другу без счету мелкие подлости, подвиги – иногда,
созерцаем друг друга, почти не зная стыда...
(“Магазин предметов”)*

Сложную адресацию любви-страсти демонстрирует поэма “Сложная биография Катулла”. Обращения к герою и сообщения о нем смешиваются с лирическими

признаниями и воспоминаниями автора; разграничить их трудно. Остается впечатление непрерывного монолога, объединенного единым чувством:

Странность

*гуляет по тем же тропкам,
что страсть.*

Ты – мой ребенок.

Мой (выбитый) глаз.

Луна, как две тысячи лет назад, разевает желтую пасть.

Обстановка вокруг весьма нездоровая.

*И напрасно пытаться так вскрикнуть и так проклясть,
чтоб признали:*

вот – новое!

Не читавший “Песнь песней”, не знающий Экклезиаста,

Сафо вызубривший назубок

Может в ненависти сколько угодно клясться.

Эта ненависть – та же любовь.

Отказавшийся считать поцелуи

Теперь перебирает их,

Как ослепший мальчишка –

Свои цветные стеклянные шарики:

– Помнишь, на ступенях храма Сераписа?

Помнишь?!

(“Сложная биография Катулла”)

“Игру” или “роль” можно понимать по-разному. Многочисленные критические “проработки” постмодернизма на отечественной почве часто основывались на том, что роль, игра понимается как синоним неискренности.

Довольно! Пора мне забыть этот вздор!

Пора вернуться к рассудку!

Довольно с тобой как искусный актер,

Я драму разыгрывал в шутку!

Расписаны были кулисы пестро,

Я декламировал страстно,

И мантии блеск, и на шляпе перо,

И чувства – все было прекрасно...

И впрямь, нельзя же требовать от имяреков, чтобы они оказались умней, чем герой Гейне (в переводе А.К. Толстого), или хотя бы вспомнили то новое, что внесли в понятие игры многие заметные личности XX века, начиная со Станиславского²... Однако в поэзии Левчина неискренности как таковой не бывает. Роль означает совсем другое:

Если будете плохо вести себя, дети,

И не будете слушаться маму с папой,

*Вас назначат Иродом на этом свете
И до смерти будут сердце царапать!*
(“Ряженные”)

Мне кажется, в данном случае понятие роли обозначает отказ от персоны, от “авторских прав” в области чувства. (“Мы воруют строки и сюжеты”) И впрямь, кому принадлежит страсть Ромео? Шекспиру? Исполнявшим роль актерам? Режиссерам, ставившим спектакли? Зрителям и читателям? Можно ли считать, что у каждого из них своя, отдельная любовь? Ведь ограничены только тела, физическое, а в области чувств мы открыты и взаимопроницаемы:

*и тут проявит дождь такую прить
что от Любви Любви не отличить*
(“Свободен воздух”)

Потому что она едина.
У Левчина театр обнажает не условность игры, а временность, ограниченность исполнителя одной из вечных ролей:

*Мне не прийти к тебе,
прикасаясь к твоему телу.
Мне не прийти к тебе,
полет одежд за тобой наблюдая.
Мне не прийти к тебе,
нет таких ритуалов.
Чем ты ближе, тем дальше.
Ближе – дальше.
Эта страшная горечь
И есть счастье.*
(“Детские игры”)

Из противопоставления души и тела возникает другая логичная для Левчина тема: развоплощение, “снятие с себя тела”, которая несколько раз повторяется в гротескных и трогательных формах:

*Нырять в подъезд настоящего дома, снимает усы, уши...
Он
Ненавидит жизнь,
и с ее плеча
просекая пролеты, стропила, сырны балки,
он бросается в небо.
На шее два кирпичика.
И тут же, за неменьем хвоста,
Пустая шпротная банка.*
(“Нырять в подъезд настоящего дома, снимает усы, уши...”)

Теплым шарфом по шее

*Мягко стелется кровь.
Вот уже без ушей я
А пою про любовь.
Море полусухое,
Ветер полуслепой.
Я расстался с рукою,
Но пою про разбой.
И осталась в капкане
Что похуже нога.
А преследовать манит,
И пою про врага.
("Ряженые")*

Как видим, отказ от телесного утверждает чувства, страсти, желания, которые оказываются единственной константой в телесном и вещном, преходящем мире:

*Штамп на штампе, буквы на трубе,
Праздник отращения и свободы
Нас уводит от себя к себе
В темные невидимые воды.
Где друзья? И кто мои друзья?
Так бы вас и двинул негодяи!
Но руки поднять уже нельзя,
И башка осталась под трамваем...
Жизнь прошла, проскрежетала смерть,
Вот теперь бессмертие проходит.
Пьем его слабительную смесь,
Очищаясь от страстей и родин.
Остаются только облака
В небе городов, в глазах любимых,
Остаются ветер и тоска,
Неизбывны и неистребимы.
("Сложная биография Катулла")*

О стихах Рафаэля Левчина я сказала почти все, что хотела сказать в данном случае. По множеству цитат, с удовольствием выписанных, читатель сам может понять: они очень хороши. По крайней мере, если наши эстетические вкусы не очень разнятся. С другой стороны, выполнить вторую задачу каждого уважающего себя рецензента я объективно не в состоянии. Оценивать величины в современной русской поэзии я не хочу и не могу. Во-первых, она сама, на мой взгляд, не представляет собой достаточно цельного явления (см. выше³). Во-вторых, центр ее, как известно, находится в Москве, и там нервно относятся к вторжениям с периферии. Однако, если опустить масштаб явления, можно обозначить его, так сказать, координаты.

Проблема лирического героя или, скромнее говоря, персоны в русской поэзии конца XX века – отнюдь не надуманная, по крайней мере, среди ровесников

Рафаэля Левчина (см. выше.) Дело не только в дефиците “самости” как таковой, а, так сказать, в качестве самости

:

*Вот автор данного шедевра,
Вдыхая липы и бензин,
Четырнадцать порожних евро -
бутылок тащит в магазин.
Вот женщина немолодая,
Хорошая, почти святая,
Из детской лейки на цветы
Побрызгала и с высоты
Балкона смотрит на дорогу...
Ее обманывали много
Родня, любовники, мужья.
Сегодня очередь моя.
Мы здесь росли и превратились
В угрюмых дядь и глупых тетя.
Скучали, малость развратились —
Вот наша улица, Господь.
Здесь с окуджавовской пластинкой,
Староарбатскую грустинкой⁴
Годами прячут шши в карман,
Испепеляют, как древлян,
Свои дурацкие надежды.
...Мы сдали на пять в этой школе
Науку страха и стыда.
Жизнь кончится – и навсегда
Умолкнут брань и пересуды
Под небом старого двора.
Но знала чертова дыра
Родство сиротства – мы отсюда...⁵*

Сергей Гандлевский – поэт для Москвы во многом знаковый, побеждавший в конкурсах и лидировавший во всевозможных опросах. И, как видим, его вполне лирический герой гораздо более безлик, усреднен и “типизирован”, чем подчеркнуто нелирический персонаж Дмитрия Александровича Пригова, который:

*Килограмм салата рыбного
В кулинарьи приобрел
В этом ничего обидного --
Приобрел и приобрел...*

Не оценивая всю проблему, отметим только, что первый, предпочтительно «московский» вариант решения – подчеркнутый разрыв с романтической составляющей поэзии – явно не для Левчина. Второй вариант – конструирование яркого, нетривиального мира (большинство метафористов, Александр Левин

времен “Биомеханики” и др.), в котором автор присутствует “как один большой глаз” (суперглаз, супер-ухо, супермозг, придумывающий супертропы, но ни в коем случае не как страсть, биография или хотя бы гормоны.). Он тоже не приложим к данному случаю.

Левчин предлагает третий вариант, во многом оригинальный: любовь, страсть, романтический разлад поэта с миром, конфликт низменного и возвышенного, духовного и бытового – все традиционное наполнение поэзии остается, но... Автор отказывается от индивидуальных прав на эти коллизии. (И, кстати, правильно делает. Разумеется, большинство пишущих переживают их как факт собственной духовной биографии. Но, с другой стороны, эти коллизии настолько всеобщы, так давно и хорошо отражены в литературе, что считать их своей личной собственностью по меньшей мере наивно.)⁶

Собственное “я” растворяется, оказывается продолжением или отражением чего-то большего: не сверхличного, а меж-личного, присущего если не всем людям, то их значительной части. Такой ценой внутри его индивидуальной поэтики спасается поэзия как таковая.