

Юрий Колкер

ГЕНИЙ Г

(к Т. К. и А. В., о стихах Михаила Генделева)



[к Т. К.]

...Бог свидетель, да и ты свидетельница: никогда мне в голову не приходило писать о стихах Генделева. Писать было не о чем. Мандельштам в таких случаях говорил: «Простыни не смяты». С 1982 года, когда я впервые что-то прочёл из Генделева, десятилетиями ничто ни разу не поколебало моей уверенности, что Генделев прямо подпадает под определение Горация-Буало: «В стихах посредственность — бездарности синоним». В Ленинграде вплоть до 1984 года, сама помнишь, все вокруг нас, кто слышал о Генделеве, держались того же мнения, что и мы с тобою. И голосование было при тебе, в мастерской скульптора Л. Д., где мы составляли Острова: в эту антологию, а в ней 84 имени, Генделев прошёл в 1982 году двумя голосами против двух (под напором правозащитника Вячеслава Долинина) — и прошёл едва ли не ради статистики: Долинину хотелось показать, что в полуподпольной литературе не меньше поэтов, чем в субсидируемой. Серьёзное основание!

Но вот случай вернул нам дружбу А. В. после стольких лет отчуждения... Как и ты, я всегда чувствовал к А. В. расположение и доверие, а тут внезапно чуть ли ни брата в нём обрёл. Ты помнишь, А. В. был преданным другом Генделева, любил его стихи и сейчас любит, в своих стихах держится близкой эстетики... в существенном не совпадающей, но всё-таки близкой... вот я и решил сделать ещё одну попытку: попросил его помочь мне понять, чем хорош Генделев, прислать мне одно любимое им стихотворение Генделева. И А. В. прислал. Уже только ради закрепления нашей внезапной заочной дружбы с А. В. мне страстно захотелось убедиться в моей былой слепоте и предвзятости, найти в присланном стихотворении что-то, открывающее мне Генделева. Внизу мой отклик: то, что я собираюсь послать к А. В., если ты не найдёшь в моих словах недобросовестности. Микроскоп, сама понимаешь, беру мой всегдашний, подхожу к этому стихотворению с моей обычной меркой...

[2.05.18]

[к А. В.]

Привет, дорогой Саша! Как мы уже условились, будем выслушивать друг друга спокойно, не повышая голоса. Я ни под каким видом не хочу ссоры с тобою, не имею в виду тебя задеть или обидеть, — но и моими эстетическими представлениями, мало изменившимися с 1972 года, в одночасье поступиться не могу. Исхожу из них, но и поумнеть не отказываюсь, если меня научат.

Ты говоришь: *Элегия* — твоё любимое стихотворение из Генделева, ведь так? Спасибо, что прислал. Надеваю очки, беру, как обещано, лупу. Отбрасываю всякую предвзятость, забываю о себе. Забываю имя автора, подхожу с общей меркой. Откладываю в сторону твои пояснения о месте и времени написания стихотворения; они пригодятся потом. Вижу перед собою стихи: слова, записанные в столбик, выражающие мысли и чувства в неразрывном единении (стихи ведь только для этого пишутся; по отдельности мысль и чувство могут обойтись другими средствами). Вот это стихотворение:

ЭЛЕГИЯ

Я к вам вернусь
еще бы только свет
стоял всю ночь
и на реке
кричала
в одеждах праздничных
— ну а меня все нет —
какая-нибудь память одичало
и чтоб
к водам пустынного причала
сошли друзья моих веселых лет

я к вам вернусь
и он напрасно вертит
нанизанные бусины
— все врут —
предчувствиям не верьте
— серебряный —
я выскользну из рук
и обернусь
и грохнет сердца стук от юности и от бессмертья

я к вам вернусь
от тишины оторван
своей
от тишины и забытья
и белой памяти для поцелуя я
подставляю горло:
шепчете мне вздор вы!
и лица обратят ко мне друзья
чудовища
из завизжавшей прорвы.

Первое, что вижу, ещё не прочтя: стихотворение записано бабочкой. Графика, архитекtonика стихотворения — вещь в европейской поэзии не первостепенная, но и не вовсе безразличная, с мыслью и чувством как-то соотнесённая. Как? Мы знаем, что Маяковский, с подачи Брика, прибегает к лесенке не только ради того, чтобы платили побольше («футуристы ездят первым классом»), это бы ладно, но — чтобы небольшое стихотворение казалось большим и чтобы скрыть интонационную бедность стиха, то есть — *ради маскировки недостатков*. Тебе-то не нужно объяснять, что самый простой пушкинский ямб ритмически в тысячу раз богаче акцентного стиха (не придуманного Маяковским, а взятого им у Зинаиды Гиппиус). То же и здесь. Бабочка — та же лесенка, удлиняющая короткое стихотворение, придающая ему многозначительность. Невозможно не вспомнить Ницше: «Поэты мутят свою воду, чтобы она

казалась глубже». Как и лесенка, бабочка не может улучшить качество текста, а может только — неожиданностью своего графического узора — скрыть недостатки текста. Но есть и разница. Маяковский уверял, что лесенка помогает читательскому восприятию стихов, бабочка же делает обратное: сбивает с ритма. Скажи на милость, с чего бы это автору затруднять нам восприятие? Ведь если мысль и чувства свежи и подлинны (если прятать нечего), поэт инстинктивно выразит их с наибольшей простотой, в форме самой непритязательной. Несущему в кармане мускус незачем оповещать об этом прохожих.

Но, может быть, современность требует отказа от традиционной записи стихотворения? Признать такое значит заявить, что только наше время подлинное, что при Маяковском биопланы, а в наши дни переносные видеотелефоны ставят нас выше наших отцов и дедов, ездивших на паровозах или на извозчиках, делают нас умнее их, — что, осторожно говоря, взгляд излишне заносчивый и вряд ли справедливый. В душевном отношении люди не слишком продвинулись со времён Горация, в искусстве же и вовсе не видно прогресса — по той простой причине, что духовность человечества отнюдь не возрастает в последние столетия. Искусство, целиком вышедшее из алтаря, мельчает от века к веку, занимает, как и религия, всё меньше места в нашей жизни; оно уже стало обочиной жизни. Этот печальный факт невозможно отрицать, с ним приходится жить. Не вижу, зачем поэту потакать этому регрессу.

Допустим теперь, что Генделев первый прибег к бабочке как к художественному приему (в чём я сомневаюсь). Пусть это ново, пусть это вносит живительную необычность в надоевшие аккуратные катрены Пушкина и Пастернака. Далеко ли на этом уедешь? Ведь прямой задаче поэзии — выражению чувства и мысли — такая архитектоника не служит. Генделев заигрывает с читателем, пытается подкупить его, привлечь его внимание средствами посторонними. Как тут не вспомнить жалкий вывих современной оперы, увлекающей равнодушного к музыке обывателя тем, что рабы-евреи в опере *Навуходоносор* сидят на реках вавилонских в одежде узников Треблинки? Разве это не насмешка над оперой, не приспособленчество к запросам черни? Не говорю уж о том, что новизна как таковая эстетически вообще нейтральна. Новое — удел моды, не духа, мода же ничего не говорит ни душе, ни сердцу человека, вызывает в нём к чувствам самым приземлённым.

Продолжаю разглядывать форму этого стихотворения. Вижу, что автор вроде бы отказывается от знаков препинания (опять мода, «тафтяные цветы моды» на шляпке, да притом устаревшая ещё при Аполлинере), но почему-то не от всех знаков препинания он отказывается и не всюду, то есть даже последовательным быть не может. Ты, Саша, не хуже меня знаешь, как возник этот художественный приём: он должен был показать обывателю порывистость и страстность поэта, его высокую дерзость, его вызов пошлой добропорядочности, подчеркнуть произвольность его творческого порыва, равнодушие к мелочам, презрение поэта к нормам буржуазной морали... одним словом, эпатировать буржуа. На какой-то момент это и сработало в Париже; на один сезон, как всегда. Дальше обыватель, равнодушный к искусству, научился радоваться эпатажу в поэзии (ведь заносчивые стихи не требовали ни душевной приподнятости, ни работы нравственного чувства). Обыватель (например, дантист; помнишь, что с Маяковского дантисты денег не брали?) поверил, что эпатаж и есть высокое искусство, — и тут поэт догадался, что эпатаж приносит славу и деньги. Дальше... дальше поэт, подлаживающийся к обывателю, сам стал очень уж похож на обывателя, а художественная терпкость приёма, и всегда-то сомнительная, вовсе улетучилась. Осталась — дешёвка. Да-да, отказ от знаков

препинания, после всего нами пережитого и передуманного за полтора века со времени Аполлинера, — именно дешёвка и приспособленчество к запросам черни.

Обсудим и то, что (насколько я вижу) никогда не обсуждается: начальную букву стихотворной строки. Когда и где она стала у некоторых авторов строчной и почему? Всё сказанное о Париже времён Аполлинера относится и сюда: та же игра на понижение, тот же эпатаж. В России начальная строчная появилась у футуристов, пафос которых во многом (если не в главном) имел целью высмеять высокопарность символистов. Что и говорить, символисты хватили через край! Но одна важная правда присутствует в худших стихах Брюсова и отсутствует в лучших стихах дыр-бул-щила: стихотворная речь должна возвышать душу, поднимать человека над обыденностью, над сиюминутным. Это определение стихотворной речи. Это её изначальное назначение, которого никто никогда не отменял и отменить не может. Стих, как уже сказано, вышел из алтаря, он старше прозы, это разговор человека с богом, разговор о главном: о жизни и о смерти, о доблести и о славе, о любви и о вечности, — не о печном горшке. И вот этому-то назначению стихотворной речи начальная прописная служит лучше начальной строчной, недаром она возникла, недаром продержалась в европейской поэзии многие столетия. Отказ от начальной прописной в пользу начальной строчной — поворот спиной к Данте и Пушкину, поклон в сторону дыр-бул-щила. Это ещё одна разновидность фрондёрства и эпатажа, заигрывание с обывателем, фимиами сиюминутному. Говоришь, строчная естественнее прописной? Но искусство достигает естественности только через искусственность. Полный отказ от искусственности есть отказ от искусства.

Выходит вот что: вопрос о графической организации стихов, такой, казалось бы, незначительный, пустячный, на самом деле подводит к вопросу едва ли не главному в человеческой жизни: *быть или казаться*? Ты знаешь не хуже меня, что только быть — невозможно. Деятельный человек всегда созидает свой нерукотворный образ в двух воплощениях: в себе самом (где отдаёт себе отчет о своих слабостях) и перед мысленным взором других (где свои слабости хоть чуть-чуть, а затушёвывает). И мы называем пошляком того, у кого эти два воплощения слишком расходятся, слишком далеко отстоят друг от друга; того, кому важнее казаться, чем быть. Неправильная дробь *казаться/быть*, перевес числителя над знаменателем, отодвигает на задворки даже одарённых авторов. Где сегодня Игорь Северянин? И где Маяковский? На пьедестале ведь не «поэт резолюции», не стихи, которые невозможно сегодня читать без усмешки, а бронзовая болванка. В литературе же Маяковский, ей-богу, устарел больше Надсона, над которым так самодовольно смеялся при жизни.

Перехожу от формы к содержанию *Элегии*. Да-да, форма и содержание так же неразрывны, как пространство и время, но они и неслиянны. Содержание не сводится к форме, не исчерпывается формой. Слова в литературе должны что-то значить. Переписываю *Элегию* в требованиях только что обозначенной эстетики.

ЭЛЕГИЯ

Я к вам вернусь — еще бы только свет
Стоял всю ночь, и на реке кричала
В одеждах праздничных — ну, а меня все нет, —
Какая-нибудь память одичало,
И чтоб к водам пустынного причала

Сошли друзья моих веселых лет.
Я к вам вернусь, и он напрасно вертит
Нанизанные бусины — все врут —
Предчувствиям не верьте —
Серебряный — я выскользну из рук
И обернусь, и грохнет сердца стук
От юности и от бессмертья.
Я к вам вернусь, от тишины оторван
Своей, от тишины и забытья,
И белой памяти для поцелуя я
Подставлю горло: шепчете мне вздор вы!
И лица обратят ко мне друзья —
Чудовища из завизжавшей прорвы.

Первое, что просто в глаза бросается: разве автор не слышит, что его рефрен «Я к вам вернусь» — эхо уже сказанного, интонационный и лексический повтор «Я к вам пишу»? А если слышит, как же можно не обыграть эту перекличку с Пушкиным, не показать, что берёшь готовое с оглядкой? Ведь читатель, чего доброго подумает, что автор не отдаёт себе отчёта в перекличке: повторяет чужие звуки и выдаёт их за свои.

Дальше: что такое «какая-нибудь память»? Это ведь азбука стихосложения: эпитет *какой-нибудь* в стихах невозможен. Не знаешь, *какой*, — не пиши стихов. Это в середине двадцатого века в литературных кружках наставники новичкам объясняли, вчерашним школьникам. Перед нами типичный наполнитель: пустое слово, дополняющее стих до пятистопного. Автор расписался в своей беспомощности. Он — не знает, какая тут у него память кричит.

Память, разумеется, может кричать, даже — кричать одичало. Память вещь страшная; память и совесть — синонимы. Кто не просыпается ночью в холодном поту? Медея вспоминает, что убила своих детей, и кричит от ужаса, кричит одичало, — это я понимаю. И что человек ищет поддержки у друзей, когда ему страшно, тоже — по-людски. Но откуда взялся пустынный причал? Почему память, автором никак не определённая, никакая, вызывает «друзей весёлых лет» к водам пустынного причала, а не к дверям весёлого трактира, например? Место встречи взято с потолка. Оно — в этом невозможно сомневаться — подсказано только рифмой «одичало-причала», ничем другим. Автор безвольно, рабски следует за первым подвернувшимся созвучием, полагаясь на то, что рифма выручит, сообщит достоверность случайному набору слов...

Почему друзья «в одеждах праздничных» вызваны туда, где лирический герой отсутствует («меня всё нет»)? Почему для этого «свет» должен «стоять» всю ночь? Какой свет? фонарь? луна? северное сияние? комета (обычно именно про комету говорят: «стоит»)? Как хочешь, дорогой, а первые шесть стихов *Элегии* — постыдная и пустая болтовня. Сообщение тут одно: «я к вам вернусь», и то с чужого голоса, что в поэтическом отношении есть ложь; переживания, доступного читателю, — никакого. Целых шесть стихотворных строк — и ничего не сказано! Но в записи автора это целых одиннадцать строк, стихи расположены бабочкой, некоторые знаки препинания опущены — и эта ложная многозначительность дурачит неопытного читателя: ему начинает чудиться, что в поэтическом отношении тут что-то произошло.

Читаем следующие шесть строк:

Я к вам вернусь, и он напрасно вертит
Нанизанные бусины — все врут —
Предчувствиям не верьте —
Серебряный — я выскользну из рук
И обернусь, и грохнет сердца стук
От юности и от бессмертья.

«Он напрасно вертит нанизанные бусины» — это, конечно, иносказание: «он» — не христианин, перебирающий чётки. Но кто? Местоимение «он» не связать ни с одним именем существительным первых шести строк; ведь не «причал» же! И что за «бусины»? Можно только догадки строить; подсказки автор не даёт. Мы не можем взять из текста никакого представления о «нём» и «бусинах», — а если так, зачем эти слова и кому они адресованы? Мастерство писателя состоит в том, чтобы в немногих словах донести до читателя образ и переживание. Смысл может двоиться, иносказание, недосказанность — сильное лирическое средство, но нельзя оставлять за кадром всё, нельзя ставить перед человеком чёрный квадрат. Скажи мне по совести: где здесь мастерство?

Тут и смысловая нелепость, даже две: автор не говорит, на что нанизаны бусины и из чьих рук он выскользнет, а по-русски в обоих случаях грамматическое дополнение необходимо, иначе фразы ничего не значат. Опять перед нами наполнители: слова, вставленные для поддержания ямбического строя речи, но совершенно свободные от смысла. То же и с гордым «серебряный». Никак это лестное определение лирического героя не оправдать семантикой, оно подсказано только ритмом... но тогда вместо него прекрасно вставляется и любое другое, скажем, «пластмассовый».

Лирический герой «выскользнет» (из какой-то ловушки; жаль, не сказано, из какой); он «обернётся» (на что-то страшное, оставшееся позади; жаль, мы не знаем, на что), он обрадуется спасению — «и грохнет сердца стук от юности и от бессмертья». Здесь опять пропущено дополнение: «от внезапного ощущения юности и бессмертья», но мы на это не сетуем. Такое мы простим автору, явно молодому и неумелому; мы ведь и маститому Тютчеву... кстати, не очень маститому, но это другая тема... — прощаем его «сквозь слёз» вместо «сквозь пелену слёз», даже радуемся этому, «пелена»-то тут совершенно однозначно выводится из текста. Но «грохнет» — этого нельзя сказать про сердце, это неумелость уже вопиющая. Грохнуть — действие одноразовое, а сердце стучит постоянно. Автор не владеет словом, он запихивает слово в ямбическую строку ради ямба, без оглядки на смысл.

Берём следующие шесть строк и видим всё тоже: бессмысленный набор слов. Почему память «белая», а не синяя? Почему для поцелуя подставлено горло, а не другое место? Почему друзья — чудовища? Почему прорва визжит (заметим, что грамматически она завизжала раньше времени, лирический герой-то ещё не вернулся)? Наконец, что за прорва? Как хочешь, Саша, а твой поэт набивает упаковочную вату в аккуратненький ямб, преимущественно пятистопный, чуть прикрытый фиговым листком бабочки. Тут не сказано ничего!

А звучание?! Есть учёное слово для обозначения толпы гласных, смотрящих друг другу в затылок: гиатус, но бог с ним со словом, мы и без него понимаем, что в конструкции «для поцелуя я» это «у-я-я» звучит ужасно, хуже любой завизжавшей прорвы. Нужно ведь совершенно глухим быть к стиху, чтобы вставить два звука я один за другим, а перед ними

умудриться ещё у втиснуть! Тут уже не младенческая неумелость, тут полное отсутствие поэтической одарённости.

Перечитываю всё сначала и вижу: в восемнадцати стихах автор плохим языком и ученическим ямбом сообщил мне, что его лирический герой вернётся (неизвестно откуда, неизвестно куда и даже неизвестно к кому: к другу или к друзьям) и что этот герой — серебряный... Тут в пору покатываться со смеху, но мне не смешно. Пушкин жил зря. Если это поэзия, Пушкина на свете не было.

А вот твой комментарий к этому стихотворению: «Эти все стихи 82-го года, когда автор полковым врачом проторчал, провоевал в Ливане много времени. И я там был только полтора месяца — хватило. И в это время он думает, мечтает увидеть прошлое. Нет, Юр! Ты же знаешь, что в литературе, искусстве вкус, каприз, предвзятость и никакой презумпции невиновности...»

Эти слова многое объясняют в *Элегии*. Вижу, что «он» — враг, что «нанизанные бусины» — залп катюши или миномёта, что «завизжавшая прорва» — бомба (хотя всё равно не понимаю, почему друзья — из прорвы). Но ничего этого не взять из стихотворения, даже того не взять, что это — 1982 год. Поставь автор хоть в подзаголовке: «Ливан, 1982»; поставь он хоть дату после текста (что вообще у приличных авторов принято, если они заботятся о читательском понимании), — стихи не были так катастрофически пусты. Из твоего пояснения и другое вижу: сам Генделев, не его лирический герой, ежедневно рисковал жизнью. Я восхищаюсь им, убеждён, что он вёл себя на фронте достойно, проявил мужество. Но человеческое мужество преспокойно уживается с литературным малодушием, и эти стихи — как раз случай литературного малодушия: ни отнять, ни прибавить.

Не могу вполне и с тем согласиться, что «в литературе, искусстве вкус, каприз, предвзятость и никакой презумпции невиновности». Клянусь тебе, Саша, что принимаясь за мой начётнический разбор *Элегии*, я искренне хотел обрадоваться хоть чему-нибудь подлинному и живому в этих стихах, хоть чему-то, идущему от сердца, а не от позы, — но не нашёл ничего. Это — кимвал бряцающий, ничего больше.

Нет, одно всё-таки могу похвалить: рифмует Генделев здесь хоть и не в точности по моей мерке, а хорошо, приемлемо для такого буквоеда, как я. Нет здесь подлостей вроде «чирика-ла-чернильница» (Соснора) или «кромешный-крылечку» (Евтушенко), что уже прямая измена поэзии. Но рифме, как уже сказано, (да и ритму) Генделев иногда следует рабски, безвольно (что, между прочим, роднит его с Хлебниковым). У рифмы ведь нет самостоятельной партии в стихах. Она — служанка... у Пушкина рифма однажды и подругой названа, но ведь и Арину Родионовну он подругой называет, даже подружкой. В хороших стихах рифма *не слышна*: вот, по-моему, условие неперемное. Когда рифма слышна, автору нечего сказать. Что рифма должна быть в полном подчинении у смысла, это ещё Буало подчёркивает. Не поленюсь, сниму с полки книгу. Вот его слова:

Нет, рифма не должна со смыслом жить в разладе.

Меж ними ссоры нет и не идёт борьба:

Он — властелин её, она — его раба...

Но чуть ей волю дать — восстанет против долга,

И разуму её ловить придётся долго.

Слава Богу, в *Элегии* этого нет. Ура! Я счастлив хоть что-то пошхвалить.

[к Т. К.]

...ты права: я тут всеми силами смягчаю характеристики, и если А. В. обидится на такое, то, значит, друг для него дороже истины. Но он не обидится, в это я верю твёрдо. Вношу твою орфографическую поправку и отсылаю... Нет, он не должен обидеться, я ведь не говорю прямо, что Генделев бездарен... хотя, конечно, именно это выводится из моих слов при всей их мягкости.

Что до твоего недоумения, то я его рассею в два счёта. Известность Генделева в Израиле целиком покоится на всеобщем равнодушии к стихам и обывательском стереотипе поведения поэта. Стихов никто не понимает и не читает, стихи — обочина культуры, а русские стихи в Израиле — обочина обочины. Вместе с тем исходу евреев из России, явлению массовому, нужен был свой певец, свой местный Маяковский, провозвестник нового мира. Эта вакансия была свободна и требовала заполнения, ведь в Совдепии людей приучили к идеологии и к потребности в лидере. Тут, в самый подходящий момент, является молодой заносчивый человек, ведущий себя под Маяковского и Есенина одновременно, и без обиняков заявляет, что ему положен памятник при жизни. Он самоуверен и провозглашает правильную идеологию, бесшабашен и экстравагантен, работать не хочет, обывателя в его трудолюбии презирает. Чего же ещё? Всё сошлось! Все готовы аплодировать, чем заодно и от стихов можно отгородиться, ведь повседневность нового репатрианта — не русские рифмы, а поиски работы, изучение иврита и вживание в новую, непривычную действительность. Потому-то в Израиле Генделев гений, а за пределами Израиля его никто не знает и не ценит.

2 мая 2018
Боремвуд, Хартфордшир