

Говорит, гладит, дремлет, спит, примеряет, прошу, ждет, поем, врывается, роняет, ржет, стирает, целую, знают, сторонятся, кружит, пахнет, согреваю... Мы сейчас выписали из финальных строк глаголы-сказуемые. Обратим внимание: это всё формы настоящего времени. В музыке есть такой значок: фермата. Тяни звук, сколько хочешь: если подольше, то звук станет лучше, выразительнее. Так и поэт формой настоящего времени продолжает, продлевает звучание стиха, хотя стих будто бы уже и закончен.

Повтор требует большой осторожности: это весьма сильный прием. Случайно ли, что в сборнике лишь три стихотворения выстроены по эффектной модели. Два по модели: Это... Это... Это... *А на реке светает — Это издалека, / Это растет, нарастает* (вот оно опять, настоящее время!)... *Это еще не звук, / Это из сердцевины... / Это небесный паук / Звездной наткал паутины... / Это корова-луна / Тучу поддела рогами. / Это кричит тишина / Между двумя берегами* (каков образ реки и потрясающей тишины над нею!)... */ Это — здесь и сейчас!* («привилегированные точки» Э. Канта) — */ Заговорить стихами... / Это — последний шанс / Не превратиться в камень* (с. 4). В другом стихотворении трижды повторяется группа придаточных, начинающихся с «когда»: *Когда нет преданного друга, / Когда не подадут руки, Когда никто не интересен...* (с. 27–28). Двадцать один ответ в общей сложности протягивает читателю поэт на заголовочный процессный вопрос: когда же «мысль превращается в слова».

Много лет назад в стихотворении Якова Белинского мы отметили прием обрыва не строки даже — обрыва на половине слова. Речь шла об осенних листьях: *Не апрель — наряжаться, / Время гибнуть кружа, — Додержаться... / Держаться... / Держаться... / Держа...* У Владимира Шемшученко в стихотворении «Картина» встречаем: *И штрих за штрихом, словно наземь убитая птица, / И ярость мазка, как прорвавшая шлюзы вода, / И чья-то судьба — просто загнутый угол страницы. / Гадала цыганка. Гадала, гадала, гада...* (с. 29).

Я так чувствую, что скоро перепишу весь сборник, а главное от анализа все ускользает, почему стихи лучше не разбирать, а читать и читать. И ценить этот дар в Другом. У Федора Ермошина есть интересное сравнение наименований лиц с шахматными фигурами. «Поэт — наиболее сенситивный, чутконохий, но и самый зыбкий агент в этом мире речи. Если сравнить язык с шахматами, то пешками будут журналисты, турами — прозаики (с их эпической обстоятельностью и неповоротливостью), политиками — конями (не знаешь, куда увильнет, и от корявого косноязычия до афоризма один ход), поэт — ферзем: он может ходить, как ему вздумается, он дерзок, размахист и почти всесилен, но его гибель наиболее разительно сказывается на всем балансе сил» (Знамя. 2007. № 10. С. 187).

Трудно сказать, что осталось за кадром, что не вошло в «Избранное», но в любом случае в этой поэзии есть что исследовать и есть что просто читать.

Вера ХАРЧЕНКО

УЧИТЬСЯ ХОДИТЬ

Денис Соболев. Легенды горы Кармель: четырнадцать историй о любви и времени. Роман. Изд-во «Геликон Плюс», 2016.

«Легенды горы Кармель» Дениса Соболева, как и его роман «Иерусалим» (2005), принадлежат новейшей русско-израильской литературе, главной особенностью которой является интенсивное интеллектуальное и культурное вживание

в израильскую почву — не идеологическое или политическое, а магическое и, если так можно выразиться, герменевтическое. В стиле фрагментарного романа Соболев собирает реальность и историю по кусочкам, в каждом из которых отражается вся вселенная — и в то же время не остается закрытой и бесспорной ни одна идея. Как и в «Иерусалиме», мысль автора занята отчаянным поиском свободы среди хаоса истории. В центральной, на мой взгляд, главе новой книги «Девочка и корабль» эта мысль достигает предельного воплощения в чудесной и спасительной встрече двух поколений русских израильтян: потерянной в культурном вакууме девочки-подростка, выросшей в Израиле, и интеллигента, принадлежащего к поколению ее родителей:

Неожиданно лишь чувство одиночества и боли, ее безнадежной непринадлежности ко всему этому показалось ей подлинным — своего рода неожиданным и безупречным компасом, бьющимся в ночном хаосе шторма. Лена обхватила свои локти и в минутном восторге вжалась в кресло. Дом качался, и вслед за ним у нее беспричинно и счастливо раскачивалось сердце. «Это я уплываю, — вдруг подумала она с какой-то удивительной, не свойственной ей ясностью. — Уплываю, потому что теперь уже навсегда буду другой». И вдруг морская ночь, палуба гостиницы, книги вдоль мачт и эта качка легкого шторма снова оказались прозрачным пространством сна. «Спасибо, — сказала Лена этому странному человеку, — спасибо», — повторила она, погружаясь в сон — и еще в тот неожиданный мир правды, который оказался миром тишины (с. 230–231).

Именно это «становление другим», метаморфоза личности и ее бытия составляет суть мифотворчества Соболева в его хайфских сказках. Они населены историческими личностями, пиратами, привидениями, магами и бродягами, и все они претерпевают чудесное преображение в гравитационном поле истории, ландшафта и архитектуры Хайфы и сконцентрированного вокруг нее мироздания. Наподобие героя «Пейзажа, нарисованного чаем» Милорада Павича, рассказчик идет по следу разбросанного его историческими и интеллектуальными предками семени запретной любви — прежде всего любви к истине. Эта любовь и есть та сила, которая преображает героев, спасая или губя их.

Для многих героев романа это преображение оборачивается жестоким испытанием. Жизнь и душа героя первой сказки разрушены войной, но еще в большей мере они разрушены бездушием окружающего его мира. И тогда место реальных, но внутренне пустых людей занимает фарфоровая кукла, которая, как и душа героя, заново «учится ходить», вызывая в нем «ликование и страх». Любовь и страх, направленные на один и тот же объект, превращают судьбу героя в изначальную, культурообразующую сцену, на которой основной фаустовский миф о гомункуле критически преломляется под скептическим взглядом средневекового еврейского поэта и мудреца, создавшего, по легенде, куклу, вызывающую любовь, но к любви неспособную.

Новая жизнь, зарождаемая в глубинах искусственного, механического мира, остается на грани существования. И только момент обучения новой жизни, инициации, путь преображения остается «апофеозом почвенности», укорененности индивидуума в бытии. Так героиня второй сказки, обменивающаяся со своим возлюбленным письмами посредством пещеры в глубинах горы Кармель, учится «выходить из дома», «не плыть вместе с временем», так словно «перед ней вечность», а по ее словам, «именно это и значит оставаться человеком». Влюбленные роют тайный подкоп навстречу друг другу, и этот подкоп — «дорога к вечности», выход «из тюрьмы, которая называется жизнь».

В пути находится и герой третьей сказки, художник Исаак, пытающийся научиться слышать «язык вечности». И он научается этому: вечность открывается

ему в виде «всей боли мира», «безграничной человеческой жестокости», которая превращает его сердце в магические угли сострадания. Однако, раздав весь жар своего сердца людям, в конце пути он остается «тихим и пустым», как фарфоровая кукла. Ему придется заново «учиться ходить». Четвертая сказка мыслит от противоположного: ее героиня, вынужденная жить в стае бабуинов, так и не смогла пройти «бабуинизацию», полностью научиться не быть человеком. Сказка «О любящем и любимом» также служит негативным примером: она рассказывает о неудавшемся обучении языку любви, погубившем ее героев. Любовь, дорога, обучение вечности и человечности неизбежно оказываются связаны с трансгрессией, преступлением и наказанием, оказываются своего рода духовным пиратством.

Под знаком пиратства — парадигмы равновесной системы присвоений и дарений — стоят и другие сказки Соболева. В мире иллюзий и их крушения, как в последней сказке «Про ретривера и бурундука», истина может быть только украдена или, точнее, реапроприирована; в мире насилия и времени свобода и вечность не даруются — им тяжело обучаются или, точнее, обучаются заново, как учатся заново ходить после тяжелой болезни и беспомощности. Таков, на мой взгляд, основной посыл и, возможно, призыв хайфских сказок Соболева, одновременно сильных своей философской аллегорической глубиной и чрезвычайно хрупких в своей символической сложности, энциклопедичности и многозначительности. Новая книга, как и предыдущая, вышедшая одиннадцать лет назад, отражает глубокие творческие процессы, происходящие в русской литературе в Израиле.

На середину первого десятилетия XXI века пришелся первый пик новейшего русско-израильского нонконформистского романа, зрелого творчества авторов, эмигрировавших в конце 1980-х — начале 1990-х: Александра Гольдштейна, Некода Зингера, Елизаветы Михайличенко и Юрия Несиса, Александра Бараша, Дениса Соболева. Экспериментальные фрагментарные «вместороманы», тексты-«faction», «биоавтографии», романы в новеллах, рассказах или эссе, романы-дневники, сетевые романы — так постэмигрантская русско-израильская литература участвовала в поиске новых романских форм, содержаний и идей вместе с русской литературой в метрополии и в других странах. Дело было не только в поэтическом новаторстве, но и в сохранении за литературой права на интеллектуальное, даже философское высказывание-поступок, права быть тем, что Гольдштейн назвал «литературой существования». Позднее Соболев придал этому понятию онтологический смысл эквивалентности литературы и жизни.

Со временем начало казаться, что та волна эмиграции была мощным, но наивным прыжком в никуда, что прошедшее с тех пор десятилетие было эпохой кризиса и разочарования. Что ж, русскую литературу в Израиле отпевали уже не раз. Однако, видимо, таков внутренний цикл этой литературы: к середине 2010-х она расцветает снова. Появляются новые романы Зингера, Михайличенко и Несиса; свою вторую, израильскую, половину (и новую жизнь) обретает роман Михаила Юдсона «Лестница на шкаф», и в печати появляются главы его нового романа «Мозговой». На этом фоне выход романа Соболева, ожидаемый благодаря журнальным публикациям в «Неве» и «Артикле», видится весьма симптоматичным. Оглядываясь на прошедшее десятилетие, можно сказать, что несостоявшийся проект «средиземноморской ноты» Гольдштейна и Бараша не исчез вовсе, а перевоплотился и приобрел новое звучание. Проза Соболева не универсальна и не национальна, не мажорна и не минорна; это не роман места и не роман идей; он не метафизичен, но и не антиметафизичен. Эта проза рождается как средиземноморский текст в русской литературе, но к своей экологической нише она относится так, как русский интеллигент относится к своему альтер-эго, к «иному», к возможному — с самоуглубленным

и прочувствованным усилием понимания, взаимопостижения. Сказочник Соболева, как и герой любимых им Стругацких, болен «тоской по пониманию»; его взгляд устремлен в глубину фантастического «леса», в котором растут и преображаются многочисленные языки, символы, тексты и культуры — реальные и воображаемые. Каждую минуту ему приходится заново понимать этот лес и учиться по нему ходить.

Роман КАЦМАН