

Хроника современной литературы

Александр Марков

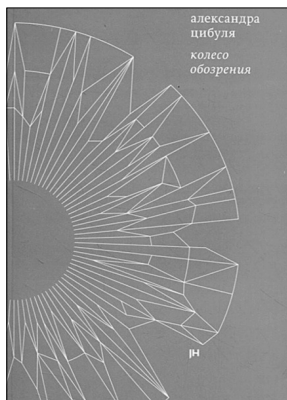
Яркие зарева искусства

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_271

Цибуля А. Колесо обозрения

СПб.: Jaromír Hladík press, 2021. — 56 с.

Третья книга стихов Александры Цибули, после семилетнего перерыва, привлекает неожиданной основательностью, твердым шагом, в отличие от более мягкого шага прежних книг. Весомость поступи отчасти эффект публикации стихов в социальных сетях: регулярность публичного присутствия, открытость обсуждениям и готовность всякий раз заново представлять свою поэтику требует почти спортивной решительности. Конечно, поэтов, публикующих новые стихи на своих сетевых страницах, немало: но чтобы это сказывалось не в звуке речи, а в ее динамике, напряженности, даже какой-то сжатости, уже редкое явление. Поэзия Цибули, действительно, не открытие новых культурных пространств, требующих собственной акустики, а скорее динамичная жизнь в уже открытых пространствах.



В стихах предыдущей книги, «Путешествие на край крови», было показано обживание этих пространств как страшных, не в смысле непривычности, а буквально — как пахнущих кровью, где за музыкой трубадуров — всемирная история войн. По сути, в этой книге исследовалось, как картины или иные произведения искусства начинают историю: например, «Лесной пожар» Пьеро ди Козимо действительно разыгрался как история беспомощности зверей и людей перед механизмами, в том числе социальными. Цибулю интересовало оживление картин, но не развлекательное, а, напротив, не позволяющее отвлекаться от текущих поражений.

Новая книга кажется уже не началом, а *продолжением* истории — как, не отвлекаясь от всего текущего, мы можем строка за строкой открыть образы, объясняющие состоявшиеся победы. Победы, конечно, в смысле не триумфов, а моментов, в которые мир может быть *уверенным*. Не случайно в стихах Цибули последнего года так много говорится о мессенджерах, надежных средствах связи, их состоянии и как бы мерцающем статусе пользователя — это создает сразу впечатление чего-то вроде радиоспектакля с четкой акустикой, однако без строгой локализации исполнителей и пользователей, обновленного авангардного звукового монтажа, позволяющего прорваться даже не к *самим вещам*, как требовала феноменология, а к катастрофам и развязкам в мире вещей, к тому самому моменту, когда «Лесной пожар» вновь становится просто картиной в галерее, но мы видим сразу несколько катастроф в реальном времени.

Технику Александры Цибули я бы обозначил как технику фильтров, имея в виду и фотографические фильтры, и вообще любой способ сделать изображение или звук более ясным. Конечно, мы сейчас знаем собственную энергию фильтров в фотографических приложениях, здесь же в них акцентирован готовый вид отснятого, а у Цибули разворачивается повествование:

С колеса обозрения видно, что наступила осень:
красные и жёлтые деревья, люди
летают на ракете посреди грусти. Бездомные,
как космонавты в космосе...

(С. 16)

Осень мы видим через фильтр деревьев: они объясняют, почему время необратимо, а событием оказывается даже простое развлечение людей в парке — это тоже трата времени, печально уходящего. Но если все подчинено закону космической траты, постоянного расширения Вселенной и роста энтропии, тогда бездомные, которые выброшены в мир, вдруг оказываются «космонавтами», вполне подчинившими себе энтропию мира: совершившими тот шаг во Вселенную, после которого пребывание любого человека во времени не будет вполне бессмысленным. Поэзия Цибули как раз говорит о таких победах над пространством и временем, не декларативных, но не позволяющих сводить выигрыш к привычкам грамматики и здравого смысла.

Цибуля ввела в книге «Колесо обозрения» новый тип аналитики: предмет не раскладывается на исчерпывающие его составные части, а постоянно выделяются какие-то новые моменты, позволяющие исподволь проявиться реальности, вывести ее в тот самый открытый космос:

железная дорога
сделана из жалости и жести. снег
сделан из жалости: лечит землю, не
обижает людей.

(С. 12)

Все мы слышим созвучие *железо — жалость — жесть*. Вдруг неожиданно жесть оказывается ослабленной, жалкой ипостасью железа, и близость слов позволяет выделить наравне с *сильным* железом железной дороги *слабое*

железо всех зимних переживаний, путешествий и странствий. Снег тогда не скрывает все подряд вещи, а, напротив, делает менее бессмысленным переживание долгой зимы.

Мерцающий субъект в новой книге Цибули стал субъектом *историческим* и даже доисторическим. Одно из самых удивительных стихотворений книги написано от лица динозавра, который не просто знает, что вымирает, но понимает, почему ему не достанутся все победы. Это динозавр, одиночество которого не приводит к испугу, а само есть испуг, как в детстве несправедливость не вызывает обиду, а сама есть обида: «иногда я бегу а противника всё нет / я бегу совсем один / я умираю от любого соприкосновения с миром» (с. 37).

Это «иногда» — ключевое слово, именно в нем проявляется то неожиданное сознание, которое и позволяет *мерцающим субъектам* не умирать, не топиться умирать от того, что противник рано или поздно придет — как раз он может не прийти, и поражения и победы не всегда зависят только от раскладов того, кто с кем бьется. Они в этих строках образуют саму *материю героизма*, позволяющую природе эволюционировать невзирая на противников.

Цибуля — профессиональный искусствовед, сотрудник и знаток Эрмитажа, обжившая его даже не просто как знакомое пространство, а как *героя* во всех смыслах, саморазвивающееся материальное приспособление для понимания истории искусства. Больше всего это искусствоведение проявляется не в стихах, где упомянуты художники или произведения, а во вроде бы более простых строках:

Тёплые шапочки света
на деревьях и на домах,
последняя нежность этого года.
Теперь всё погаснет
до наступления заморозков.

(С. 49)

Казалось бы, мы возвращаемся даже не к детскому, а к утробному чувству, прежде зрения и слуха, когда еще не различаются свет и тепло. Но на самом деле в этих стихах кратко изложена история живописи: открытие черного цвета, цвета для графики, передающего холод, а не окраску предмета, и переход от простой подражательности к идее или концепции полотна, от образа — к формальной конструкции. К уже усвоенной нами *ласковости*, противостоящей энтропии, прибавилась строгая историчность, выводящая нас из доисторичности.

Конечно, Петербург Цибули — это город графики, в духе Добужинского, Голлербаха и Конашевича. Ее отношение к понятию «петербургский текст» при этом ироническое, как к чему-то, что не дотягивает до настоящей истории, оставаясь лишь характеристикой отдельных районов и явлений: «Белые брюки. “Петербургский текст” Малой Коломны. Верфи, за которыми как будто бы всё заканчивается, возможно, это и есть тот самый “экзистенциальный горизонт”?» (с. 41).

Конец города за верфями — фотографический эффект не самого популярного среди туристов петербургского пейзажа, который, чтобы он был осознан как экзистенциальный опыт всех петербуржцев, требует постоянной настройки. Белые брюки, конечно, напомнят любому имевшему дело с цифровой

фотографией настройку «баланса белого», а все гадательные в *материи героизма* «будто бы» и «возможно» и станут параметрами настройки экзистенциального переживания.

Когда мы читаем у Цибули: «Иконический знак, роспись...», — сначала кажется, что поэт исповедует что-то противоположное модернистской вере в могущество знака. Ведь, наоборот, ее знак бесконечно зависим от дружеских расположений, отношений в социальных сетях, настроений и признаний в сетевом общении. Но на самом деле эта поэзия разделяет с модернизмом лучшее в нем: *этику трудового усилия*, для которой нищий чердак художника оправдан нищим подвалом рабочего, и труд должен встретиться с трудом. Только для модернизма могущество знака было могуществом индустриальной рекламы, а Цибуля имеет дело с постиндустриальным производством, где важнее авторизирующая *роспись*, движение информации вроде *блокчейна*.

Воспетая в одном из центральных стихотворений книги гиперреалистичная скульптура (John De Andrea, “Paar”, 1978), выставленная в Аахене, представляет собой лабораторию новых материалов, создающих навязчивый эффект присутствия странной эротической сцены. Но поэта интересует только само место выставки — стеклянный павильон, как тот самый горизонт восприятия, когда милосердный обмен, дача взаимы, вдруг перестает сужать горизонт воображения и становится настоящим милованием. Почти протокольная скороговорка поэтического очерка начинает звучать как повеление, «держи дистанцию». В последний пандемический год это выражение стало означать медицинское требование поведения в публичном пространстве, но здесь оно связано с выдержкой фотоаппарата и необходимостью самим продолжить события, которые до этого мы запомнили лишь на фотографиях.

Сопротивление энтропии со стороны бездомных, самих домов, фотографий домов и в домах, благодаря неожиданному переходу от *слабости* материала к *силе* воспоминания и движения информации, и есть главная задача стихов книги. В некоторых стихотворениях сюжет — поиск человеческих слов как сильных среди постоянно слабеющих сигналов об опасности, превращающихся в собственное эхо:

Вечерний маршрут, проложенный
среди ключев поэзии. Красный человек,
уснувший в береговой зоне,
в качестве молчаливого спутника,
его опасные знакомцы, говорящие
мне «Здравствуйте» на пустыре.

(С. 43)

Хайдеггер провозглашал, что только человек может умереть, животное — лишь околеть. А Цибуля, чтущая животных, отвечает, что только человек может уснуть, животное просто спит. И только человек может *быть* на пустыре, животное может разве *жить* на пустыре. Так в нюансах употреблений проявляется обновленный гуманизм этих стихов.

Основное свойство такого человеческого языка — он помнит о собственной грамматике, в отличие от языка для животных, просто сообщающего смыслы. Вот только один из многих примеров такого *грамматического блокчейна*:

Край облака обратился в ледник:
но не шли к леднику,
находясь в обстоятельствах сломанной речи
и опоздания.

(С. 28)

Выражение «в обстоятельствах» продолжает обстоятельство образа действия, *находясь* — при этом семантика слова «находясь» никак не связана с действием. Получается, что старые действия суть лишь бледный след прежнего жизненного пожара, тогда как новое действие — тот самый выход в открытый космос речи, где надо починить сломанные слова, как чинят сломанное оборудование космического корабля. Но и до этого слово «обратился» указывает и на грамматическое обращение, которого здесь нет, потому что речь сломалась, падежи слова «ледник», винительный и дательный, не позволили дойти до обращения к леднику, к тому, чтобы воззвать к нему не опоздав. Так постоянная невозможность выстроить речь исходя из грамматического мышления противостоит в этих стихах любым стертым смыслам.

Собственная грамматика поэзии Цибули — *грамматика любовной речи*:

Есть время для трепета, когда я нахожу
твою ресницу между страниц
ненадолго одолженной книги.

(С. 50)

Любовная речь обычно стремится удержать предмет любви. Но здесь его удержать невозможно, пока ты держишь у себя всего лишь книгу, которой долго распорядиться не придется. Любовная речь, по Ролану Барту, именно так все время ставит под вопрос свое прямое намерение, потому что сами ее грамматические и семантические комплексы, взятые из книг, организуют не менее сильные намерения. Но Цибуля отвечает здесь и Барту: в современной любовной поэзии можно говорить не о *существовании* среди намерений, а о *бытии*, которое уже с нами, как та самая ресница из Мандельштама, и которое встречаешь с трепетом слабости и силы. Я вижу в изящно изданной книге Цибули не менее радикальный авангардный жест прямого разговора с бытием в обход прежних условностей, чем в футуристических книгах, отпечатанных на обоях или крафтовой бумаге и угрожающих синевой небес и экспериментов.