

Борис Кутенков

Поэт в центре зала

Имя Любви Колесник, относительно недавно появившись в литературном пространстве (публикуется она с 1991 года, самая ранняя ее публикация, доступная в Сети, состоялась на «Вавилоне» в 2002 году, но всерьез о поэте заговорили в 2016—2017 годах), довольно быстро стало его неотъемлемой частью. Публичный имидж (без него сейчас никуда), в который входит образ современной «сильной женщины» (временами, как гласит песня, плачущей у окна); активная позиция, подразумевающая некоторую деревенскую бесцеремонность и многословие, порой избыточное комментирование в соцсетях; но и — непременный экстравертный задор, привносимый в ровное течение литературной жизни. Осознанно ли, неосознанно — Колесник создает образ поэта как включенного в коллективный дух времени (с общностью, когда речь не идет о сплочении вокруг общего противника, в литпроцессе плоховато, и чем далее, тем более). И, как ни крути, к этому не остаешься равнодушным: по сути, перефразируя слова Цветаевой о Маяковском, она пришла со своим «я, Любовь Колесник»¹ (только вместо «жёлтой кофты в глазах» — фото на фоне деревенских пейзажей и

залихватская открытость). Бытование «в центре зала» — в каком-то смысле ключевая метафора этого положения, пароль, который дает нам Колесник в первом же стихотворении книги. И зал откликается. (Кстати, этот мотив «людского потока, идущего на нерест», «пролетания над потоком», ощущения большого братства и включенности в ритм жизни возникает в книге не единожды.

А редкие, но тихие признания вроде: «Прошу тебя, подумай обо мне, / Пока я в этом всё не растворилась», — входят в такой контраст с самопозиционированием автора, что на этом контрасте по-новому начинаешь воспринимать личность, стоящую за стихами). В любом случае — перед нами поэтическая зрелость с внятным осознанием задач, социальных и эстетических («к сорока проснёшься / сам с собой и трезв / издаёшь сдаёшься / попадаешь в срез» — словно бы об этом говорится в одном из стихотворений книги), но все-таки и с азартом неопита. Отсюда этот задор вторжения в поэтическое пространство, отсюда — стремление попробовать на прочность все его шаблоны и потайные дверцы. Колесник органична в этом стремлении, а нам интересно наблюдать за его результатами.

Любовь Колесник. Музыка и мазут: Стихотворения. — М.: СПб: «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2020. — 128 с. — Серия «Пальмира — поэзия».

¹ Марина Цветаева. «Эпос и лирика современной России»: «У Маяковского же имя было бы всегда, не было бы, а всегда и было. И было, можно сказать, раньше, чем он сам. Ему потом пришлось догонять. С Маяковским произошло так. Этот юноша ощущал в себе силу, какую — не знал, он раскрыл рот и сказал: «Я!» Его спросили: «Кто — я?» Он ответил: «Я: Владимир Маяковский». — «А Владимир Маяковский — кто?» — «Я!» И больше, пока, ничего. А дальше, потом, — всё. Так и пошло: «Владимир Маяковский, тот, кто: я». Смеялись, но «Я» в ушах, но жёлтая кофта в глазах — оставались. (Иные, увы, по сей день ничего другого в нем не увидели и не услышали, но не забыл никто.)» Цит. по: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/epos-i-lirika.htm>

Впрочем, было бы глупо писать в этой рецензии подобие знаменитого «Как сделана «Шинель»» или даже социологического исследования Абрама Рейблата «Как Пушкин вышел в гении» — то есть объяснять успех поэта исключительно умелым имиджмейкерством и/или тягой понравиться тому или иному типу читателей. Иначе бы не появлялись места столь дивной заклинательной силы — лирические темноты, особенно прекрасные на фоне постакмеистической ясности, к которой в целом тяготеет эта поэтика. Тут уже не до рационализируемого:

бабка шептала
я видела белизну
мелких песчинок ссыпающихся в часах
встань говори со мной не покидай одну
церкву оставь утонувшую
смерть и страх

Колесник удалось создать глубоко индивидуальную стилистику, в которой сочетается несочетаемое: деконструкция советских клише (вспомним вызывающее название ее предыдущего сборника: «Мир. Труд. Май») и хлесткое их переосмысление на разговорный манер — «труд, идущий к маю»; создать индивидуальный цитатный фонд, легко и свободно ложащийся в разговорную речь и способный стать частью нашего словаря. И оказывается, что секрет в простом — всего-то в том, чтобы не возникали препоны перед говорением. «Медным тазом — легко и привычно — / нас с тобой накрывает беда» — если даже проигнорировать расхожее употребление фразеологизма (сразу вспомнилось юморное: «завод по производству медных тазов накрылся собственной продукцией»), оттенок остранения привносит именно это «легко и привычно». Автор «Музыки и мазута» задействует арсенал наивной патриотической лирики с ее краткой дистанцией до читательского сердца: «привычное» в ее лирике способно вызывать химическую реакцию в колбе глубокой ассоциативной лирики и этим отстраиваться от графоманской поэзии. Да, парадоксальность в том, что можно говорить именно так — «привычно»: назвать пыль — «обыденной», оком — «невзрачным»; назвать вещи своими именами, попутно привнеся оттенок то альтернативной истории, то жутковатой

метафизики, ничем расчетливым не подкрепляемой — и точно далекой от какого-то намеренно выстраиваемого имиджа:

Будут в темноте светиться
испокон веков
целлулоидные лица
передовиков.

В современной поэзии Колесник — одна из тех, кто сумел воспринять эстетическое наследие Бориса Рыжего — его заземляющий пафос прямого высказывания, аранжированный символической абстракцией, — и написать поверх свое, узнаваемое послание. Дистанцируясь и от обывленного письма условных «феминисток», О.Васякиной и Е.Симоновой, и от того же Бориса Рыжего с его вызывающей подчеркнутостью реминисцентного слоя (у Колесник интертекстуальная работа все же распространяется в основном на фразеологизмы, прочее растворено в крови стиха), поэт так или иначе вбирает то, что есть в каждом из них. От первой и второй — внимание к неприглядной повседневности аля «Россия, 2010-е» (все это может и должно ломать стереотипы о «художественности», «искусстве», как это, например, неизбежно происходит при восприятии стихов Бориса Слуцкого); от третьего — его умение одухотворить земное и заставить заиграть мощной симфонической музыкой то, что до этого поэзией не было. (К слову, следы Рыжего не так уж редки в рецензируемой книге. Здесь можно встретить эксплицитные отсылки к нему или, как сказал бы Юрий Казарин, «чистейшее вещество поэзии»: скажем, «белый пар, летящий к небесам» — разве не та самая «музыка», особенно прекрасная на контрасте с «мазутом», уравнивающая грубоватую, земную стилистику книги? Есть и более явные аллюзии: «Глядя в белое и голубое, / Продолжайте движенье вперед» явным образом откликается на уже хрестоматийное «Еще неделя света и покоя, / И ты уйдешь, вся в белом, в голубое». Да и «Татуировка Ходасевича» — не отклик ли на его «профиль Слуцкого наколот / на седеющей груди»? В том же стихотворении Колесник говорит о набитой ее лирической героиней наколке «Елабуга-41», но ничего, кроме броского и эффектного хода, за этим не видится — стихи «Музыки и мазута» предельно

далеки от цветаевской импульсивности, будучи родственны разве что уверенной интонацией и прямой высказывания, для генеалогического сопоставления этого мало). Если Рыжего можно назвать певцом уральской промзоны, то Колесник вполне заслуженно претендует на роль его последователя, описывая иллюзии советской реальности и заводскую сегодняшнюю Россию¹. В самом деле, кто еще в современной поэзии рисует жизнь как пройденный рутинный путь от усталости до усталости, от трубы заводского цеха до возвращения к домашней рутине — но через непременно преодоление усталости, через свет и метафизическую, даже симфоническую, одухотворенность происходящего?

И только песня, песня, песня
унылой зимней мошкаркой
летит безвес(т)ная по всеям
и образувывает рой.

Несчитанные, без причины,
без окончаний и начал,
мы все её звучаньем мчимы,
послушны гаечным ключам.

Отраву пей, забудь отраву,
трудись, рождая дур от дур.
Иди пинать свою балладу
о злую поросль арматур.

¹ Мария Бушуева, впрочем, видит богатую генеалогию поэзии Колесник — от пролетарской поэзии до соцарта: «Колесник направляет любителя поэзии и к Николаю Тихонову, и к “рабочей поэзии” 20–30-х годов XX века, в частности, к объединению “Кузница” (“трава, как металлическая стружка” или “жизнь идёт по дороге до проходной”), но идёт дальше, выражая эмоцию через “производственную образность”. Но от “Кузницы” она возвращает читателя в Серебряный век и, соединяя, казалось бы, несоединимое, создает нечто своё — на стыке острой современности и обращения к прошлому — не только к поэтическому (тогда появляются аллюзии из Пушкина и Цветаевой), но и к историческому. На смену блоковской Незнакомке, превратившейся, как в делириозном кошмаре, не в одну, а в нескольких ужасных тёток (“незнакомые жулятся тётки, страусиным кивают пером”) является Ленин и “шлёт нас в никуда помятым гипсовым картузом”. Здесь можно различить отзвуки соцарта...» // Бушуева М. Цельнометаллическая, устойчивая, прямая. — НГ Exlibris, 29.03.2018.

Через преодоление вечного «человек человеку волк» (в одном из стихотворений поэт переосмысляет эту идиому при помощи образа Павлика Морозова, отсылая к сюжету предательства) и через последовательное прощание с иллюзиями звучит эта песня, в которой неразделимы «злая поросль арматур» и рождаемая ею симфоническая музыка. Обрубание иллюзорности злым — но не озлобленным — жестом прямого высказывания возникает здесь не единожды: этот лирический герой не будет с рубцовской благодетельностью «гнать велосипед» «в глухих лугах», но скажет с жесткой реалистичностью: «Выйду вон на станции Змеиной — / Не шуршит в полях велосипед». (Точно так же симптоматична строка «не Итаку, а город Старицу крою шагом» — в этом чудится и противостояние всяческого рода экзотизмам, и ахматовское стремление «быть с моим народом»). В стихотворении «На запястье часики “Заря”» поэт беспощадно изображает картину позднесоветского золотого сна, империи, идущей к закату.

Мне живо вспомнился эпизод из фильма «Груз—200», где подвыпившая старуха радуется телевизионным танцам представителей разных народов под «Малиновку», пока в соседней комнате творится чудовищное. И эпизод с трупом афганца, который, как мы помним, в фильме насильник бросает жертве в постель, — не может не встать в памяти):

На бумажках множились нули,
видики картинками манили.
Погранца Володьку привезли
и в закрытом гробе хоронили.

Пел Тальков про Чистые пруды,
а мафон зажёвывал и шёлкал.
Бабл-гам со вкусом ерунды,
сахаром поставленная чёлка.

В итоге каждый может найти здесь что-то близкое — книга трудно поддается анализу с точки зрения целевой аудитории, захватывая, кажется, самые различные читательские слои и делая поэтику Колесник, как сказали бы герои «От двух до пяти» Чуковского, «всехней». Филологу вольно покопаться в наследии советской поэзии и осмыслить роль фразеологизма у Колесник. Важная черта этого поэта — нежелание произносить слова вне их индивидуального переосмысления: «я —

служащая (кому?)», избегая любого рода общих мест. Наивный читатель (что, как показывает опыт, легко сочетается с профессиональным статусом) может сказать что-то вроде «это про меня», похвалить за «узнаваемость» — все это есть в лирике Колесник, но было бы обидно воспринимать это *только* с точки зрения жизненной правды, настолько заметно *отстранение* хотя бы в узнаваемом депрессивном фоне русской провинции, где «кивают мертвецы» и видящему их «смертеемся совсем». (Собирательному образу такого читателя — видящего в стихах лишь неприглядную биографическую реальность, укоряющего поэта за недостаток «позитива», за «не те» сюжеты, — типичного посетителя региональной литстудии, — посвящено одно из стихотворений книги. Впрочем, его заключительный призыв: «Чтобы читатель, преодолев зевоту, / понял — поэзия нас подняла с колен» — может восприниматься неоднозначно, и как призыв автора к самому себе).

Несмотря на то и дело вырывающиеся оголенно личные признания («я не жалею, я ележиву», «одна в потоке, лучшая в Москве»), этому поэту чужд я-центризм: такие откровения не обладают печатью резкой индивидуализации, но и назвать их совсем общими мы не можем. Не участвуя в спорах о лирическом субъекте, Колесник сумела отыскать

уникальную интонацию, в которой авторское отстранение от рассказа не мешает прожитости, а дистанция, напоминающая об онегинском рассказчике, становится частью большого нарратива о современной «заводской» России — все той же энциклопедии русской жизни. Последовательно примеряя роли то летописца, то проводника по этому новому подобию дантовского ада, герои которого рассчитаны «на работу за хлеб и радение за идею», Колесник осознает его с разных фотографических ракурсов-то наблюдая «тропку с проходной», то фиксируя «одно недолгое объятие» перед новым кругом. То идентифицируясь с приметам этого ада (до приписывания себе примет заводской трубы — «цельнометаллическая, прямая»), то подыскивая для такой идентификации технократические основания: «Господи, зачем ты сделал, чтобы/ вместо сердца у меня дыра/ чёрная, горелая, сквозная,/ пустотою тёмная, была») и едва ли не создавая в этом новую версию метареализма. Но результат и в том, и в другом случае — безоговорочное читательское доверие.

Я собираю лом своей судьбы:
на месте сердца абразивный камень,
в спечовке тело, в голове кредит,
свобода в частокле обрешётки.
И асинхронный двигатель гудит
усталой медью раненых обмоток.