

Михаил Вайскопф (Иерусалим)

ТЕОЛОГИЯ МИХАИЛА ГЕНДЕЛЕВА ОПЫТ АНАЛИТИЧЕСКОГО НЕКРОЛОГА

Генделев слишком сложный, слишком грандиозный поэт, чтобы здесь сколько-нибудь обстоятельно очертить основные проблемы его творчества. Речь идет о более скромной задаче — наметить основные вехи для дальнейшего изучения, означить узловые моменты возможных решений. Одна из проблем состоит в необычайно тесной связи между метафизикой Генделева и поразительной сгущенностью его предметно-метафорического ряда. Трудно обособить мирозерцание поэта от той поэтической системы, в которой оно явлено и в которую погружено. Подобные усилия, как известно, сопряжены с насильственной деформацией исходного материала. Всегда испытываешь внутреннее неудобство, расчлняя то, что является принципиальной и декларированной целостностью творчества — при всей пестроте и многопланности его состава. Необходим весьма разработанный аппарат, чтобы проследить, к примеру, смысловую связь, скрепляющую блистательные и беспрецедентные для русской поэзии акустические стыки Генделева: «И вся хула и похвала / халва и пахлава». Его семантика неотделима от акустики, а акустика — от визуального ряда. Идеология оправлена окоемом.

Другая причина, затрудняющая аналитический подход к генделевскому наследию, определяется простой хронологией. Со дня его смерти прошло еще слишком мало времени. Порой мне казалось, будто я сочиняю эти заметки не за письменным столом, а пристроившись к могильной плите. Но холод надгробья не заменяет дистанцию, необходимую для того, чтобы бесспорно отделить еще недавно столь живой и теплый образ человека от его поэтического существа; еще не возникла и не могла возникнуть методологически плодотворная отчужденность.

Как ни парадоксально, но подспорьем здесь служит та совершенно невероятная витальность или, если угодно, жовиальность Генделева, которая видится иногда препятствием для исследования. В поэзии, однако, этот его житейский активизм, неуемная, гедонистическая любовь к миру всякий раз блокировались столь же неизбывной волей к снятию любой данности, к ее упразднению и замене другим материалом. Пестрые и суетные реалии повседневности стали тем топливом, которым он заполнял свой всепожирающий поэтический тигель. Если угодно, это была воля к смерти — но вовсе не во фрейдистском смысле и не в аспекте какой-нибудь банальнейшей некрофилии. Мне уже не раз приходилось писать о том, что в его творческом арсенале все понятия симметричны по отношению к самим себе, они раздваиваются и аннигилируются, а затем снова возникают из этого нуля. Взаимозаменяемы: я и не-я самого Михаила Генделева, верх и низ, внешняя и внутренняя сторона объектов, будущее и прошлое (поэтому время с такой легкостью движется у него вспять).

Так
в очи видно
что
из
вне
и
так
с той стороны сугубо
как дверь откроешь в простыне
а там повестка от суккуба
и распишитесь

на ремне
и
поцелуй в пустые губы
на оборотной стороне.

Его «могильная ладья» — если воспользоваться выражением Мандельштама — чаще всего была заставлена, затоварена утварью, среди которой храмовые сосуды стояли бок о бок с детским ночным горшком; ладья эта воистину согревалась «телеологическим теплом» уюта, составлявшего в последние годы одну из любимых, до гротеска утрированных его тем. И на носу этой ладьи гордо восседал его персональный тотем — рыжий кот Васенька — как солярный божок кухонного тепла. Но, пожалуй, только Васенька и почитался непреходящей предметной ценностью на том комфортабельном бивуаке, которым стала для него московская квартира. В психологическом хозяйстве Генделева причудливо соседствовали прочность и эфемерность, всегдашняя готовность к встречам и расставаниям. Смерть была техническим оператором в процессе созидания и ликвидации любых поэтических реальностей, составлявших ось его мировосприятия, — и смерть самого Генделева стала частью его поэтической системы.

Тема эта эксплуатировалась им изначально. Сперва он видел в смерти только симметрическую альтернативу дневного бытия, но со временем, кажется, настолько ее оприходовал, что буквально сжился с нею, оживляя ее собственным дыханием. В последней своей книге, так и названной: «Любовь война и смерть в воспоминаниях современника», он приветствовал ее по-советски: «Товарищ смерть» — вроде бы по контрасту со стихом «Товарищ жизнь» из предсмертной поэмы Маяковского «Во весь голос». Но контраст этот был мнимым, он стал одной из тех иллюзий, которые так легко и спонтанно продуцировали его творчество. Ибо смерть у позднего Генделева — а я буду говорить здесь только об этой самой поздней его книге — зачастую вообще неотличима от жизни, в ней заново перетасованы те же предметы, тот же скарб, разве что чуть получше или похуже. Соответствующая иерархия диктуется теми или иными позывами ностальгии. Ими определяется, в частности, сам выбор загробного меню. Это не Левиафан на пиру иудейских праведников и не христианская евхаристия. Все проще и убедительней, граница между адом и раем размыта (как размыты у Генделева границы всех жанров и всех стилей, от траурного до похабно-комического):

Недавно ели мы в аду
Простую русскую еду
Обуховской на Обороны
по-флотски
макароны

и

тихий ласковый кисель
два раза хлеб
два раза
всем
тепло
по усикам харчо
не свертыва
ю
щесё

товарищи оладьи
под музыку Вивальди

в продленном Ленинграде
верней в подленинградье

(«Пиры 77 года»)

В «Салюте» непринужденно варьируются несколько потусторонних маршрутов: «Умру поеду поживать» — «И то поеду помирать / где мамы с папою кровать / где / в алом венчике из роз / как Сталин Дед Мороз» — «Умру / поеду / поиграть». Короче, загробные странствия лирического героя — это разъезды по давно обжитому миру, разъезды, возвращающие его в детство, к родительской кровати, на которой он был зачат, к детсадовскому рациону, к трогательному убожеству советского санатория. Это какое-то особое, приземленное советско-еврейское инобытие — продление и перетасовка привычного обихода. Здесь нет ни загробного сквозняка метафизических абстракций, ни христианской компенсации за горести и обиды. Но вместе с тем, в таком беззастенчиво продлеваемом существовании есть и своя страшная версия жизни — жизни изнаночной, подземной. Таков в одной из его «идиллий» («Чай с молоком») подводный Ленинград — Стикс прошлого, в котором слились белые ночи, «рыбьи слезы мертвецов» и домашний чай с молоком:

папа льет на скатерть слепой старик
отгоняю мальков от света вареной своей рукой

Смерть может рисоваться как младенческий огород, прорастающий не вверх, а вниз, или как песочница Анны Горенко, где она прячется от обступающих ужасов взрослого мира («Топинамбур груша земляная»):

Как
сама ты
не из-под
а
в под уросла
твоя новая грядка все грудкою в грязь
гля
как лепит куличик в песочнице зла
приходящий ребенок играет боясь
ну а на
караул
за мыкают квадрат
с героином в петлице стоит.

Но и любая из замогильных идиллий у Генделева мгновенно поддается такому же снятию, упразднению, как и реальность посюсторонняя. Точно так же он отменяет себя самого, глядит на себя извне, высылая вперед того или иного собственного двойника, как инкогнито ускользающего «я». Все в том же «Салюте» сказано: «Умру / поеду / заживать / где / улыбаясь словно я / как будто улыбаюсь я / ребенок / смотрит люто / с букетом из салюта / на плитке шоколада / привет из Ленинграда».

Последняя его книга, начатая с «Послесловия», перенасыщена посланиями к мертвецам — к той же Анне Горенко, Генриху Сапгиру, Виктору Кривулину, Илье Бокштейну, Венедикту Ерофееву («католику Бенедикту»), Алексею Хвостенко; она изобилует прямыми или скрытыми цитатами из Блока, Вагинова, Маяковского, Мандельштама. Он пишет о Троцком как о помпезной и трагикомической фигуре еврейской истории XX века. С мрачным восторгом говорит о Лермонтове — см. гениальное стихотворение «Памяти Демона». И с какой-то неслышанной загробной сварливостью сводит счеты с Пастернаком и Бродским. Эту книгу Генделев писал в

ожидании собственной кончины, заранее расчищая себе место на потусторонних литературных мостках. Однако свой поэтический круг он настолько заполнил самим собой, что там осталось место лишь для генделевских двойников либо антиподов — то есть тех же двойников, только со знаком минус. Нередко его книга смахивает на странствия по зеркальным лабиринтам, в которых всюду отражается — то в гиперболизированном, то в карикатурно уменьшенном, то в залихватски искаженном виде — личность самого автора. Его тотальный поэтический нарциссизм неизменно отдавал солипсизмом, порой несколько жеманным. Но в зеркальных закоулках можно затеряться, и Генделев действительно теряет самого себя — теряет вполне охотно, чтоб вернуться к себе через новое зеркальное измерение.

Генделев, как Нью-Йорк, — «город контрастов». Очень будничное и очень взвешенное понимание житейских отношений, житейского уклада постоянно сочетается у него с альтернативной, перекошенной версией той же темы. В быту он был наблюдательным, хотя не всегда удачливым реалистом, зато в стихах тяготел к свирепому экстремизму, но не политическому, а поэтическому. Он был устремлен к экспансии, к максимальному освоению еще не покоренных поэтических пространств. И здесь главным его соперником, главным двойником и главным антиподом был сам Господь. Развертывая свою теологию, Генделев опирается на Декарта, на его классическую тавтологию — *cogito ergo sum*, из которой у того выводится бытие Божье, но агрессивно ее заостряет.

Ведь случай Его Самого не более
чем
вопрос интереса и внимания
моего к Нему, —

говорит он во втором стихотворении цикла — «Декарт и его осложнения».

В то же время его лирический герой отождествляет себя и с самим Израилем как коллективным партнером библейского Бога, заключившего с ним нерасторжимый союз. Но если Бог неотделим от собственного народа, то это значит, что с уничтожением последнего Он отменяет Самого Себя. Именно так трактуется Генделевым Холокост, составляющий одну из важнейших тем последней книги, прошитой памятью о Бабьем Яре и крематориях. От лица еврейского народа он вступает в обличительный спор с самим Господом, следуя в этом знаменитому бердичевскому цадику Лейви-Ицхоку и многовековой иудейской традиции. Иногда, в виде исключения, Генделев даже самоумалется в ходе таких препирательств. Взамен миссии архангела Гавриила, призванного возвестить миру о Страшном Суде, поэт довольствуется куда более смиренной, если не жертвенной, ролью, ориентируя свой образ то на Мандельштама («И губы оловом зальют»), то на Баратынского («Мой дар убог, и голос мой негромок»):

помоги Господин мой и не моги
рот
гаврилей дудкою забить певцу
голос мой пустяк голос мой ничто
он как бабочка
вздор несет пыльцу
но обмахнув с обшлага пальто
мир меня еще вспомнит
капустницу

Тут впору напомнить, однако, что бабочка, этот античный символ бессмертия, — постоянный и важнейший генделевский образ, запечатленный в самобытной графике его строфы.

Но чаще мы встречаем совершенно другую картину. Поскольку у Генделева автор вполне соразмерен Богу, поэтический спор с Творцом принимает здесь характер какой-то амикошонской свары, в которой попреки перемешаны с пророческими обличениями. В «Первом послании к евреям» сказано:

был Ты Бог Господь Твоего народа
а хочешь ходить один будешь ходить один
но отсюда не быть тебе
так господин и знай
Барух Ата Адонай!

Был у Тебя народ и у него Всевышний
и еще Творец по бокам Милосердный на обочинах войн и Бог вообще на пустых полях
короче Ты был у народа а он у Тебя но вышел

весь
как на станции
как в «Филях»
но видишь ли
с объектом наблюдения исчезает
и наблюдатель вовсе
незаметно став
в свою очередь
пулеметную на плацу.

В еврейской мартирологии катастрофы наподобие Освенцима или геноцида, развязанного в XVII в. Богданом Хмельницким, символически увязываются с жертвоприношением Авраама — с тем отличием, что коллективный Исаак, обреченный на заклание, не был заменен агнцем. Сдвигая перспективы, Генделев возвращается в концовке «Первого послания к евреям» к этому исходному пункту еврейской истории:

Эй, дурачок-Ицхак! знаешь на пастбище на откосе
там пропал ягненок
беги расскажи отцу!

Саваоф, допустивший или даже сам учинивший бойню, обвиняется здесь в том, что это, собственно, уже не Бог иудейский, а, возможно, какое-то иное божество — не то Христос, не то Аллах, не то оба они вместе. Так обыгрывается у Генделева новозаветное речение «Бог есть любовь»:

Бог ест любовь
пока стоит аппетит как жрет кислород пожар
Господь Велик Элохим Гадоль но Аллах Акбар.

Ср. в другом тексте — «К арабской речи»: «Поучимся ж у чуждого семейства / зоологической любви без фарисейства». Истребление несут и Новый Завет, и Коран, а нацизм сплавлен с исламским фундаментализмом:

видимо бохвесть вообще я есть ли
если
Allah mit uns.

История сменяется порочным кругом, она движется назад: от первотворения — к нулю и дыму небытия, пятится от еврейской субботы к мусульманской пятнице, а

праздничная трапеза Бога представляет собой нескончаемое пожирание Им собственного народа:

но
скатерть праведников в перерывах
Он перестилает сам
пух и прах завещав от своих рукокрылов
на елку в Адама Кадмона сад
небосклону от Вавилона дырочку от балды
а от Иерусалима
слово
ровно длиною в дым
с тем
и Новый Завет уже високосный
жмурясь на очередь на плацу
розовые разевает десны
в ночь
с субботы на пятницу

В любом случае это уничтожение народа есть и самоуничтожение Творца:

и ест Он народ пока до конца не доест
и на здоровье б но лишь покуда оба субъекта здесь
то есть нет бутерброда прочерк нет едока

узнаешь Отче почерк
Твоя порода
Твоя рука

Парадокс состоит в том, что вместе с этим самоустранением Бога должен уйти и поэт как олицетворенная проекция Его текста — Его «почерк» и «порода». Что остается от автора и от мира? В цикле «Декарт и его осложнения», в стихотворении, пятом по счету и названном «Пятое доказательство», это самое доказательство есть лишь намек на возможность некоего остаточного бытия Божия в отмененном, опустошенном и столь же остаточном мире:

...ведь куда-то должна деваться
музыка
и
там
она продолжаться
одна
когда
выдернут шнур или когтем оборваны провода.

Во втором стихотворении «Декарта...», где Генделев объявил само существование Бога лишь «вопросом интереса и внимания моего к Нему», он соотнес личность Вседержителя с фигурой собственного отца — а отец его был инвалидом, потерявшим на войне обе ноги. Обезличенный мир есть мир бессмысленной и болезненной пустоты, никому не нужная вещь в себе:

то есть
мир просто мир
как

вне
культи
фантомные эти боли
после смерти отца не
принадлежащие никому.

И себя самого автор объявляет таким же фантомом или увечным порождением этой пустоты:

а кому сказал в беседку
ну-ка брысь из поля зренья
есть
меня еще на свете
нет
такое подозренье
в юной коже из отреза
разве я на самом теле
как нога его протеза
прислоненная отдельно

По всей видимости, Всевышний заменен каким-то иным божеством. Подозрение, как сказано выше, падает на Иисуса. Тут открываются две возможности. Одна состоит в том, что Его, Иисуса, существование онтологически столь же ущербно, сколь и бытие самого поэта, поскольку Бог воплотившийся есть, в сущности, Бог неабсолютный, наделенный лишь пульсирующим, окказиональным, неполноценным бытием. В стихотворении «Ниже нуля» прорывается канонический еврейский скепсис, апеллирующий к здравому смыслу:

Итак антраша:
скоро рождество существа моих опасений
что бог есть но он еще не родился просто как зимородок
а что касаемо воскресения как новоселья
то во-первых подумаешь метаморфоза
во-вторых есть сомнения в необходимости воскресения
для того Кто
есть
и пребывает
и да пребудет вечно
вечно свежим помимо пролежней и некроза

Другой вариант — это хмуро иронический отклик все на то же речение «Бог есть любовь»:

Итак
Бог он есть
но он еще не родился
с остро сострадательным сердцем
но может ненцем родиться а может зайцем а может немцем
что
не бог весть но объясняет
наш нам наш
Universum
например Освенцим.

(Там же)

Судя по контексту, Он родился все же именно немцем. Но есть и альтернативные решения, в которых над Иерусалимом нависает чудовище исламского фундаментализма, чреватого новыми крематориями. Автор же выступает в роли иудейского пастыря — ампула, отработанное еще в ранних стихах («И будем пасти свой скот у Дамасских ворот»), — и одновременно жертвы, подлежащей закланию:

И смотрю я на свой на скот в белом и голубом
на минарет в углу дующий дым столбом
на плацу Эль-Кудса
и на
мать смотрю млекопитающую мою
на себя смотрю на ходу как пальто в бою расстегивая искусство
на себя смотрю все равно огнедышащего хоть убей
хоть спотыкающегося в полах пальто отведи Господь и сапогом забей
отведя за амбар
<...>
я понимаю
кто
здесь Аллах Акбар.

(«Первое послание к евреям»)

У Аллаха есть и земные заместители — мальчик Мухаммад и девочка Алия, чета юных шахидов, новых Адама и Евы, рождающих только смерть. Еще один подвид антибога — это Гитлер, как явствует из стихотворения «Памяти Гитлера», шестого в цикле «Декарт...». Но и здесь лирический субъект Генделев сопутствует антибогу, как в других текстах он сопутствовал Творцу: «и / в приемный покой / он нет мы / вдвоем войдем мы». Этот приемный покой — место прабытия, зона несуществования, где заново обретает себя созидающий логос поэта, голос скорби, а не «голосбабочка» — («капустница»), сулившая индивидуальное бессмертие. Цикл «Декарт...» состоит из семи стихотворений — реплика на библейский порядок Творения. В день шестой был создан человек. У Генделева цифрой «шесть» означено его уничтожение. Слово поэта, как логос в Евангелии от Иоанна, тоже творит мир, но мир — выморочный. Это та сфера,

где
не
разгибаясь с тех пор мой голос высокий
шьет
одежды для нерожденных.

Таково, мне кажется, поэтическое завещание Генделева — его предсмертное «Во весь голос». Только обращено оно не к потомкам, а к нерожденным, невоплотившимся предкам, с которыми ему теперь суждено встретиться.