

Запертый дом бытия

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_279

Бордуновский М. Осень на острове Сатурн

М.: Самиздат, 2024. — 60 с. (без пагинации)

Коллекционная и при этом доступная в Сети книга Михаила Бордуновского кажется сначала опытом совмещения поэтических вселенных: вселенная Андрея Таврова, памяти которого посвящена книга, ложится поверх других вселенных, прежде всего скандинавской поэзии, начиная с Тура Ульвена. Есть общая точка схождения — Ульсгор, которому посвящен цикл, уже известный читателю¹, но Ульсгор упоминается и в других стихах. Датское гнездо героя-повествователя романа Рильке, Ульсгор был особым миром, книжным, монументальным и погребальным. Джордж Агамбен в книге «Номо Sacer» пишет: «Что именно делает “собственной” смерть камергера Бригге в его старом доме в Ульсгоре, которую он столь тщательно описывает как образец “царской” смерти? Об этом нигде не сказано ни слова, если только не считать того, что герой умирает в своем доме, окруженный своими слугами и своими собаками. Попытка Рильке возратить смерти ее “особое достоинство” оставляет впечатление чего-то столь неподобающего, что в итоге сон крестьянина о том, как он заколол умирающего хозяина “вилами”, начинает казаться осуществлением тайного желания самого поэта»². Лакановский психоанализ проводит различие между двумя наслаждениями: наслаждением-пользованием, до символической кастрации, и наслаждением-трангрессией³. В таком случае история смерти в Ульсгоре — история самой твоей затронутости этим пользованием, когда смерть растрогала тебя раньше, чем ты нашел слова для желания. Таковы уроки скандинавской поэзии: любая мелочь не просто увидена, но затронута; и пластична не жизнь, а умирание. Книги и реки из романа Рильке:

все они окружают Ульсгор, как очевидцы
смерти случайной: над телом встают, качаясь,
женщины в темных беретах и ослепительные солдаты.
Безмозглый гранит из-под ног утекает, кричит
газовая горелка, придворные врут королю...

По сути, здесь описывается особая пластичность: пластика качающегося тела, пластика вращений, притворной речи, пластика камня, который оказывается не тем, что прежде. Но эта пластичность не порождает сюжета, в отличие от привычной нам классической пластичности; напротив, оставляет случайную смерть со своим первичным наслаждением, не требуя искать второго наслаждения в сюжете. При первичной бессюжетности этой поэзии в ней присутствуют конфликты не менее, а более сильные, чем в самой сюжетной поэзии.

-
- 1 *Бордуновский М.* Ульсгор отдаленный // Волга. 2022. № 9—10 (<https://magazines.gorky.media/volga/2022/9/ulsgor-otdalyonnyj.html> (дата обращения: 12.07.2024)).
 - 2 *Агамбен Дж.* Номо sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с итал. М.: Европа, 2012. С. 79.
 - 3 *Жижек С.* Кукла и карлик / Пер. с англ. С. Кастальского. М.: Европа, 2009. С. 107—108.

Основной конфликт можно определить как конфликт «всего» и «еще чего-то». Описание, возвращающееся к своему наслаждению, к пользованию своими же возможностями, говорит обо всем, всем, что видно, слышно, испытано. Однако вторжение смерти в этот мир сопровождается тем, что появляется еще что-то: не то знамение смерти, не то болезнь, с которой смерть вошла в мир. Опыт пандемии в этой поэзии очень рельефен.

Такой конфликт можно проиллюстрировать меланхолическими описательными строками, где на самом деле господствует не меланхолия и даже не скандинавская тьма, а особая метафизика, постоянно требующая от нашего первичного желания *желать всего*, чтобы хоть как-то вернуться к *состоянию прежде своей смерти*. Трансгрессия в мире этих стихов — состояние, за которое заплачено смертью, она всегда разворачивается уже после смерти:

Ночь на Сатурне каждому военнообязанному на подушку
ирисов букет кладёт, а в пластиковом кофре
плещется у берега тело товарища моего, вспоротого казармой,
и за стеною гость из Ульсгора никак не замолкнет,
нужно глаза ему выпить и косточки выплюнуть —
деревья поднимутся, срубим их, лодку сколотим — и к чёртовой матери
уплывём, бросим остров. Но пока ночь, пухнет Сатурн тихоокеанским
сигналом, а король тёмный смотр учинил уланам:
ледяной лошадиный пот в лужах перед рассветом.

Возвращение к ночи Сатурна, пожирающего собственных детей, — таков образ времени до первой смерти и при этом *уже причиняющего* смерть всему. Тогда лодка — образность жизни: лодка Харона, отраженная в лужах, пот боевых коней, напоминающий о первичной воле к жизни, а не к смерти. Таков испуг, уходящий в жизнь, открывающий достоверные картины жизни, в отличие от обыденного испуга, когда хочется умереть, только бы этого всего не видеть.

Картичность поэзии Бордуновского — картинность как раз того самого *всего*, которое находится в конфликте с призраками, предвестиями или следами смерти. Букет ирисов — это вовсе не только кладбищенский букет — это и странный образ рассвета, утреннего цвета неба, Ириды-радуги, космической синевы — то самое *всё* в мироздании, которое с открытым лицом обращено к смерти. Но и смерть, всякий раз уникальная, состоит из следов, расследований того, что что произошло в казарме, что было за стеной, что было у соседей.

Это не скелеты в шкафу, а, можно сказать, скелеты в такой же комнате, как твоя. Дух скандинавской мрачности здесь дает о себе знать в полной мере, но он становится не *темой*, а *способом* изображения. Как раз самые патетические строки Бордуновского в книге превращают технику метареализма в единственный правильный способ разговора о трансгрессии:

Что узнал, когда в остов тела
вселилась персиковая кость пули
и друзей привела?

Что сын канцлера успел прихватить с собой,
раз по лицу трупа, покрытого Домом Тканей,
вторые сутки течёт улыбка?

Трансгрессивное не ведет здесь к сюрреалистической образности, абсурдизму или парадоксализму. Напротив, сложная метафора ткани как текста и погребальной

речи, персиковой кости как наслаждения в роковом бою показывает, что трансгрессия осуществляется даже не после одной, а после многих смертей — погибли друзья, смерть продолжается уже вторые сутки. Именно смерть кастрирует, пользуясь языком Лакана, нашу речь, требуя сложных метафор, чтобы какое-то наслаждение от текста стало возможным.

Особо интересен в этой книге образ парка. Парк — это всегда болезнь, а не выздоровление. Вовсе не прогулка для удовольствия, а, напротив, то посмертное трансгрессивное удовольствие, второе удовольствие Лакана, которое оборачивается болезнью, болезненностью речи:

Дети катают горячую кошку на лифте. Под перевёрнутой лодкой на берегу дремлет раздутый купальщик; лопается венец на голове госпожи всех мечтателей. В воздухе специи. Они взбираются к парку и, несомненно, погрузят в него мизинцы, словно в ежевечернее масло. Мы знаем, что это за место. Мы из канистры тянем гранатовую бурду, провожая глазами патрульный автомобиль, прощальным усилием воли поддетый пакет и взбирающихся к подзорному парку золотоногих, подгнивших, как жёлтое яблочко, вестников скуки.

По отдельности все приемы, начиная с анжамбеманов, были бы просто меланхоличны. Но если прочесть эти строки как болезненные, как речь задыхающегося даже в парке, одышку после ковида, эстетическое впечатление оказывается совсем другим. Это стихи о лихорадке, опухоли (вздутии), лопающемся нарыве — подтекст болезней образует единственный способ говорить и о смерти тоже. Упомянутые специи, которые можно понять и как намек на дешевые и смертельно опасные наркотические препараты и нелегальную торговлю в парке, указывают, как развивается конфликт.

Парк — это *всё*, уже представленное природе: наша жизнь, представленная природе, наши воспоминания и предчувствия, представленные природе. Но *что-то еще* вроде медленного тока времени — это вещи, представленные смерти: горячность представлена смерти, мусор представлен смерти, жизнь наркоманов представлена смерти.

Такая двойная представленность, будто двойная экспозиция на фотографии, и возобновляет конфликт. Наша жизнь уже растворена в природе в тот момент, когда все детали возможной жизни уже растворены в смерти. Уже не лично мы постигаем свою смертность и своё тело, но за нас это понимает наша воображаемая экспозиция, наше размещение в мгновенном фотоснимке нас, выполненном самим настоящим временем.

Еще сильнее эта двойная представленность в уральском цикле, где все искусства, включая искусство жизни, подменяют друг друга, сменяют друг друга, потому что стали прикрытием насилия. Повествователь тогда аналитически разбирает, перед каким именно искусством он оказался сейчас:

В фойе театра стоял, как в каменном горле,
когда проснулась в меня своею сестрою: здесь
присягнем друг другу, положи руки на тетради Симоны.

Симона Вейль уже стала героиней стихов многих русских поэтов, от Елены Фанайловой до Александра Скидана. Брат Симоны Вейль Андре был успешным математиком в США, после войны консультировал Леви-Стросса при разработке математи-

ческих моделей в структурной антропологии, и искания сестры военных лет его мало беспокоили. Но здесь сестра — это и сестра-смерть Франциска Ассизского. Театр превращает смерть в тему спектакля; но, войдя в театр, тыходишь не в чужую, а в собственную смерть. Колокол уже звонит не на сцене, а по тебе в проеме театра, в просвете.

Быть рядом с сестрой-смертью и значит прочесть Симону Вейль как самую опасность речи. Нам все еще кажется, что мы читаем, но мы присягаем на верность перед лицом смерти. Так *представленность* в качестве лейтмотива книги Бордуновского оказывается еще сложнее: мы представляем свое тело текущей жизни, которая уже обернулась смертью для многих, а речь представляет себя письму, которое уже обернулось клятвой.

Поэма «Офир, Фарсис» — интереснейший опыт, как если бы сомнамбулическое состояние вызывала не только луна, но и звезды, все со своими характерами и историями. Поэтому все вещи оказываются во множественном числе, как испытывавшие такую тягу:

Война со зверями окончена. Влажно. Ржавеют пустые канистры.
Лопнули батарейки. Планеты по улицам
расхаживают инкогнито. В барах мужской абсент
пузырится, как добрая плоть прощания.

Вся поэма построена как история жертвоприношения, но особого: не подчиненного какому-то сценарию, а почти шаманскому, приостанавливающему знакомые формы насилия, такие как покорение пространства. То, что мы обычно мыслим только как мечту, вроде размышлений о том, какой могла бы быть жизнь на других планетах, изымается из ведения научной фантастики и поручается шаманскому пению, пузырящемуся, взмахивающему крыльями и проникающему анонимно в верхний и нижний мир. И как раз с этим шаманским началом связано, на мой взгляд, главное свойство поэзии Бордуновского.

Язык в его книге не раскрывает нам реальность, а запирает — он запертый хайдеггеровский дом бытия. Поэтому мы опять можем в наших рассуждениях вернуться к Рильке: для Хайдеггера Рильке, как и Георге, и Тракль, был одним из пророков этого дома бытия. Если поэтическая образность сбылась, то значит, слово уже прозвучало, уже разметило наш мир как дом. Мы тогда оказываемся, по Хайдеггеру, представлены разметке этого мира, включающей в себя и смерть.

Андрей Тавров, метафизик, вдохновлявшийся всю жизнь Рильке и Хайдеггером, отмечал, что эта разметка требует в дополнение к себе особой кротости поэта: «Поэзия Рильке пользуется именами, ничего не подделает, но делает она это целомудренно и как бы слегка морщась от боли, рожденной невозможностью изъясниться одним лишь пением вещей»⁴. В поэзии Бордуновского эти морщины запирают лицо и запирают мир, делают язык не домом, а запертым складом бытия, где постоянно попадаетея какая-то однотипная продукция:

Среди гарнизонных горизонтальных кедров
надвигается смена караулов —
в полиэтиленовый час,
слабо блеснувшим венцом
на голове привокзального каменного
архангела Гавриила.

4 Тавров А. Магия осколков // Плавающий мост. 2017. № 2 (14) (<https://журнальныймир.рф/content/magiya-oskolkov> (дата обращения: 12.07.2024)).

За всеми этими словами стоит слово «любой»: любые кедры, караулы, любые впечатления. Конкретная деталь, не то скульптура барокко, не то просто призрак благовещения, не раскрывает мир метафизическим сферам, но запирает его в простой счет часов, в смену страж, в путь эшелонов. Следует напомнить, что Благовещение приходится на март, в ренессансной Италии, как и в Древнем Риме, месяц начала военных кампаний, когда все подсохло и можно отправиться в путь. Поэтому память не то о Первой мировой, не то о каких-то забытых, тоже требовавших мобилизации войнах выражается в этом сбивчивом повторе, *гарнизонных, горизонтальных* — память спотыкается о невозможность помнить, хотя сами эти события уже представили себя нам, уже зафиксированы в невидимом кинематографе нашей чувственности.

Феноменология бодрствования, наподобие бодрствования стражи, происходящего в речи как городе бытия — это и есть поэзия Бордуновского.