

Александр Уланов

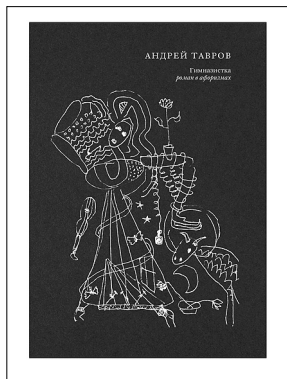
## Между лицом и мифом

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_189\_5\_288

**Тавров А. Гимназистка**

М.: Книги АТ, 2024. — 86 с.

Роман — посмертное издание последнего произведения Андрея Таврова, у которого с 1989 года вышло 19 сборников стихов, 5 книг прозы и 6 книг эссе. Он лауреат Премии Андрея Белого 2019 года. Автор весьма востребованный, создававший не только художественные, но и рефлексивные тексты, имеющий последователей. Поэтому книга также может дать немало мыслей о характеристиках русской литературы, связанных с происходящим кризисом.



Роман имеет подзаголовок «Афоризмы». Жанр достаточно опасный, претендующий на замкнутость, завершенность — но очень часто основное содержится в уточнениях и оговорках, а в афоризме для них нет места. У Таврова скорее не афоризмы, а фрагменты — обменивающиеся между собой самостоятельные существования. Свободное чередование прозы, эссе и стихов; повествовательного, рефлексивного и ассоциативного; голосов автора, персонажей, Хора; рассуждений о литературе и тюремных воспоминаний Аделаиды Герцкык. Все они — опора друг для друга. Установка на смешение принципиальна. «Писать о чем-то определенно, со знающим видом, писать конкретно, демонстрируя терминологические хищные имена событий, мест и вещей, как З. или Т., восхищая эрудицией читателей, — значит врать. Потому что ничего конкретного и однозначного в мире нет» (с. 29). Важно сохранить неопределенность, подвижность, изменчивость, возможность иного.

Этому способствует возможность мыслить предметами, разворачивая их свойства. Неожиданна любая вещь — Тавров вспоминает, какой различной может быть вода. Непредсказуемость полета бабочки — трещина в предопределенности. Причал одновременно — и просто «щель между судном и длинным своим краем, увешанным старыми крышками, и в ней плещется зеленая вода и пахнет арбузной коркой» (с. 5), и активность пространства. Если есть у этого пространства силы расширяться, начнется долгое плавание, если есть силы сжаться — ты почти дома. Но оно может и замереть, наткнувшись на преграду. Постоянно присутствует все прошедшее — с крыши видно не только звезды, но и возвращающегося из Трои Агамемнона. Порой неточность Таврова демонстративна — не было пионеров в 1921 году, к которому отнесено действие романа. Однако он говорит о сущности советской власти, которая не слишком менялась.

Человек вглядывается в предметы, замечая детали, наделяя их смыслами, делая предметы больше, чем они были, — а они в ответ помогают стать больше ему самому. Мир — яркий и чувственный. «Я думаю, что sireны вовсе не пели, а собирали чувства женщины к мужчине по всему свету, снимая его с цветов, змей и волн, а потом, когда этот собранный шар из солнца, и васильков, и верблюжьей шерсти начинал кричать, они вставляли его себе в живот и превращались в те прельсти-

тельные женские тела, которые мужчины придумали как свою вечную смерть и желание» (там же). С такой позиции можно полемизировать с Гертрудой Стайн: «лошадь есть лошадь не есть лошадь есть лошадь» (с. 50). Существо или предмет — одновременно они и не только они.

Среди исходных пунктов Таврова — метареализм, а точнее — Парщиков, о котором Тавров неоднократно писал (в последний раз — за год до своей смерти в посвященном Парщикову сборнике статей<sup>1</sup>). Но есть связь и со «Школой для дураков» Саши Соколова, с ее внимательно-сказовой интонацией. Вплоть до почти цитаты о почтальоне Михееве, Насылающем ветер: «и приходит ветер с востока вместе с почтальоном Авдеенко» (с. 27), у велосипеда которого одно колесо Луна, а другое Солнце. Включенные в роман стихи порой продолжают «звезду бессмыслицы» А. Введенского — снова пытаясь выйти к непостижимости смерти и Бога. «Ах ветер с моря и из сердца, / ты вместе с пулями приходишь, / и сосны падают раскинув руки, / часы их больше не идут» (с. 48). А порой вспоминается Песнь песней: «Волосы ее — это леса по всему свету, а голова — бездонное синее небо, в котором плавают, как лодки, облака, а грудь и кости — это горы и породы, залегающие в них, а глаза — моря и океаны, а дыхание — ветер по всей длине земли» (с. 72).

Но мир, по Таврову, не самодостаточен. «Все есть иносказание, инопроявление» (с. 50). Возврат к символизму? Очень много говорится о всеединстве: «мозг Одиссея и звезды, пока поется и движется, — одно и то же» (с. 26), «разве все вокруг — не Авдеенко?» (с. 29), «след Всего сразу» (с. 51) и так далее. Может ли такая точка зрения уловить индивидуальность — человека или предмета? Соответственно, персонажи Таврова схематичны. Романтичные девушки, учитель гимназии, «кто преодолел в себе человека и все, что в человеке есть слабого и боящегося своей и чужой смерти» (с. 20—21). Нужны ли они в такой прозе? Шамшад Абдуллаев писал, что нет необходимости автору обслуживать в миметическом послушании «сюжет, композицию, отбор, характер, психологический ход и прочие поддельные вещи, которые в жизни, слава Богу, не встречаются»<sup>2</sup>. Иной стороной поворачивается и отказ Таврова уточнять. Иногда чрезмерная точность зажимает в тесные рамки — однако из деталей и складывается индивидуальность, а общее в общем у всех одинаково. Вся японская классическая поэзия приводится к общему знаменателю: «...закодированная в словах и поэтических строках весть о пробуждении, сатори. Вернее, даже не весть о нем, а само оно, вложенное в эти строки и удерживаемое там ими неким непостижимым образом» (с. 56), — но не получается ли, что все хорошие стихи об одном и том же? И предметы, и слова, вошедшие в стихотворение, так стираются, теряются. «Рабочий, если глядеть, как он дышит, глядеть нестерпимым взглядом правды и сострадания, может быть, вовсе и не рабочий, а вернее, уже не рабочий, а, скажем, ножка кузнеца или своя пристани в М.» (с. 53). Кажется, что соединение всего со всем ведет к произволу не менее чем опора сюрреалистов на подсознание. Агамемнон «ходит между депо и москательной лавкой, ангелами // и телеграфистами переваливаясь, как матрос, считая дома как строки гекзаметра» (с. 10). Тогда Агамемнон ли это? Или произвольный знак из культуры прошлого?

«Человек часто не видит себя в духовно-космическом потоке, которому он противится в силу того, что душа его все время поет иное, отчасти вымышленное, выдуманное и даже вымученное» (с. 58). Так что же, подчиниться воле Космоса? Тав-

- 
- 1 Тавров А. О категориях «сильного» и «слабого» в поэзии Алексея Парщикова // Фигуры интуиции: поэтика Алексея Парщикова: Сб. статей / Сост. и ред. А.Е. Масалов. М.: Эдитус, 2022. С. 27—34.
  - 2 Абдуллаев Ш. Двойной полдень: Рассказы, эссе. СПб.: Борей-Арт, 2000. С. 208.

ров много говорит не о размышлении, а о гадании — способах угадать эту волю. «Это как гадальяная карта. Не картинка тебе интересна, не сам источник. Интересно, что она скажет о твоей судьбе» (с. 51). Пусть все идет своим ходом. «Вот и быть Раю, и стоять домам, и жалиться крапиве. А пожарным тушить пожары, а матери растить детей, и ручью — течь и поблескивать» (с. 27). Пассивность культуры, которая не смогла уберечь страну от катастрофы? Текст стремится уверить, что как-то все само уладится. «Куда флюгер покажет, там слез не бывает, а одна только мудрая речь или премудрая, как золото, тишина» (с. 79).

Иной мир, видимо, нужен Таврову для примирения всего в нем. «Скажи, не говоря, и тогда придет Правда на землю. В каждый дом и в каждое сердце придет живая, жарколая, виноградная Правда о смуглых ногах и с глубокими, как голубые колодцы, глазами. Придет, и утешит, и прикоснется вещими перстами к Зое и к ее отцу, сидящему в тюрьме, к Николаю Ивановичу и Агамемнону, трудящемуся над человеком в сердце своем и печени; над всем городом выпадет Правда, как роса, все покроет, всего достигнет» (с. 26). При этом Тавров неизбежно сталкивается с вечной теологической проблемой оправдания существования зла. «Прекрасно ли все, что от Него приходит, если мы в состоянии это вместить? И как же тогда быть с землетрясениями, войнами, пожарами» (с. 81). С его точки зрения, силы этого мира лишь играют «в нехватку и недостаточность, чтоб было веселей кочующей пока что по земле, бедной и согбенной части души нашей, чующей другие свои внутренние страны» (с. 18). Не слишком ли жесткая игра? Вероятно, мысль о существовании иного мира — и о существовании в нем — может поддержать в тюрьме, но поможет ли жить и действовать так, чтобы тюрьмы не было? Для чего человеку порой нужна не только любовь, но и противоположное ей?

Все «мыслят себя чужими друг другу, забыв о том, что все они в родстве, и красноармеец с винтовкой, и лавочник, и торговец, и дама с корзинкой, в которой, наверное, несла платье от модистки, и мальчишка-газетчик — все они цветы одного ветра» (с. 32). Однако ведь есть и те, кто себя из этого родства выключил. Есть ли смысл что-то просить у Калинина, «прославившегося» сексом с молодыми девушками, на которого накладывается один из архетипов диктатора — Навуходносор, пораженный безумием, чувствующий себя животным. В романе все кончилось хорошо. Девушке удалось вызволить из тюрьмы отца, избежав секса (Калинина звал Сталин). Но надолго ли? Идет новая волна арестов. Тавров сам обращает внимание на двусмысленность слов «любимая Ада». Глава советской власти в городе остается выходцем из ада, даже если любит тихую гимназистку Аду и склонен к изобретательству. Кажется, что автор «Гимназистки» понимает многое, но пытается уверить себя и других в обратном тому, что понимает.

Он пытается вписать ужас в гармоничную картину мира — при помощи красоты. «Красота опасна, потому что она проявление Жуткого, огня, в котором ты можешь сгореть, и именно близость этого огня делает прекрасные вещи по-настоящему прекрасными» (с. 82). Но не слишком ли дорого обходится культуре заморозенность ужасом? Красота живет рядом с ним, высвечивается его присутствием, но имеет ли смысл ужас сам по себе? Хотя люди его постоянно порождают — и остается постоянное сопротивление ему, жизнь при нем.

В романе неоднократно критикуются слова, как искаженные и слабые отражения действительности. Тавров пишет о своих радиопостановках, где он стремился избегать слов, являя предмет в шумах и прочих акустических свидетельствах его существования. Но текст — событие не столько явления предмета, сколько его воссоздания в связях, ассоциациях. Слово может быть и не описывающим, и в романе Тавров дает много примеров силы видения при помощи слов. «По двору ходит красный петух, меняясь в размерах, плоский, как наклеенный на иконе. То он

меньше двора, а то больше города М. Крикнет петух — и наступает тишина, такая, что город начинает выдавливать потугосторонней ее силой нам навстречу, словно с той стороны давит на него пресс, и дома вот-вот отслоятся от панорамы и сорвутся куда-нибудь вниз» (с. 78).

Роман представляется очень противоречивым. Порой яркость деталей, порой желание эту яркость растворить во всеединстве. Порой свобода, порой скованность: в невозможности отойти от ссылок на иной мир, от мифологем. Постоянного ухудшения: «Мы потеряли слово. То, что писалось последние века, — лишь воспоминания» (с. 42). Превосходства восточной мудрости: в китайских и японских классических стихах, в китайской гадательной книге «И-цзин», в индийской формуле всеединства «тат твам аси», «то есть ты» — критически относиться к ним, видеть не только углубленность, но и неподвижность, неиндивидуальность Тавров отказывается. Он прекрасно умеет видеть частности, говорит о необходимости внимания к ним — но похоже, что в конечном счете их не любит, переключая внимание с индивидуальностей на общее. Соответственно, предметы отворачиваются от невнимания, и Тавров не удерживается в разговоре с ними, переходя на проповедь. «Просто посмотри в глаза человеку или коту с любовью, как будто видишь невиданное, а не то, на что смотришь по сто раз на дню, и, возможно, войдешь в слово Бытия» (там же). Таврову свойственна неприязнь к завершенности. «Шар словно говорит: я все сделал, больше ко мне нечего прибавить, с меня нечего взять, я не могу быть на сантиметр менее симметричным или на сантиметр более симметричным, я уже все сказал и теперь я все время говорю самим собой, что я уже все сказал. Мне кажется, шар может быть намного кровожадней льва, и укусы его могут быть куда более глубокими и болезненными» (с. 39). При этом роман постоянно отсылает к вполне шарообразному миру всеобщей гармонии.

Бабочка — также и летящая по воздуху подкова, «тяжесть коня стряхнув, силу его переправив» (с. 11), а конь «соединен» (именно соединен, а не превращен) в бабочку цветами, полем, полустанком. Есть ли тут необходимость еще и в силе, что пришла из космоса? Нужна ли отсылка к другому миру, если происходящее происходит в этом? и нам как-то обходиться с ним, помогать ему, опираясь на него, встречая его — в том числе и через слова.