

Игорь Вишневецкий

На пути к крупной поэтической форме

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_346

Голынка Д. Стихи XX века / Сост., предисл. В. Поповой

М.; СПб.: Т8 Издательские технологии — Пальмира, 2024. —
214 с. — («Пальмира — поэзия»).

Сам выход этого не такого уж и большого сборника ставит перед активно читающими и пишущими русские стихи (при допущении, что эти два множества не полностью совпадают) несколько вопросов.

1. *Насколько полно представлено то, что сделано поэтами старшего поколения (не самого старшего, но вполне уже себе в зрелом возрасте), в сознании остальных пишущих и читающих?* А к данному поколению, как бы он сам ни стремился от этого ускользнуть при жизни, принадлежит — в силу возраста — и автор рецензируемой книги Дмитрий Юрьевич Голынка (1969—2023). Ответ тут очевиден: очень неполно.

2. *Насколько необходимо уже сейчас заняться сохранением (в форме книг и иных публикаций, не обязательно посмертных) всего, что, без должного тиражирования, выхода в свет и т.п., в силу эфемерности носителей — бумаги, но особенно цифры — может оказаться навсегда утраченным уже в ближайшие десятилетия?* Ответ также очевиден: настоятельно необходимо.

3. *Наконец, каково место создававшегося и создаваемого старшим (не самым старшим, но все-таки) поколением русских поэтов, то есть тех, кто начинал в 1980-е и работает в литературе лет этак сорок, в истории нашей словесности?* Рецензент готов дать ответ и на этот вопрос, но, принадлежа сам к данному поколению, предпочитает в рамках рецензии воздержаться от общих суждений и сосредоточиться лишь на рецензируемой книге и ее авторе.



Книга Д. Голынка «Стихи XX века» содержит тексты с 1986-го (и возможно, более раннего времени) по 2001-й год, то есть за рамки XX века все-таки выходит, а также прекрасное концептуальное предисловие составившей книгу Виктории Поповой, отчасти мемуар, отчасти развернутый анализ литературного пути Д. Голынка, причем В. Попова напрямую разъясняет и свою роль в жизни автора и даже помещает после предисловия собственный стихотворный текст «ГОВОРИТ ГЕРНИКА (sig.ra G.V. Guinizelli): алаверды Д. Голынка, его Тридцати тостам за Гернику». Речь в данном случае идет о центральном стихотворном произведении поэта «Бетонные голубки, или Несколько тостов за Гернику» (1999—2002)¹. Причем то, что

та, к которой обращены избранные тосты в «Стихах XX века» — а полностью поэма-цикл была опубликована в одноименном сборнике «Бетонные голубки» — имену-

1 См.: Голынка Д. Бетонные голубки / Предисл. И. Кукулина; послесл. А. Парщикова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С 113—209.

ется не просто Герникой, а *Герникой Гвиницелли*, как минимум кое-что объясняет, ибо читатель может поначалу недоумевать (затем очень скоро недоумение проходит): неужели лирический герой Д. Голынка поднимает бокал горького кампари лишь за знаменитую картину Пикассо? В 2000-е поэт читал отдельные тосты многим, в том числе и пишущему эти строки, и было очевидно, что для него весь цикл был *очень личным высказыванием*, но лишь сейчас, с выходом «Стихов XX века» смысл «Бетонных голубков, или Нескольких тостов за Гернику» должен проявиться до конца для всех читающих, а не только для посвященных в подробности биографии автора.

Как и в случае с гигантской «Герникой» (1937) Пабло Пикассо, изображающей баскский город после уничтожающей фашистской бомбардировки, весь в руинах и объятый пламенем, где телесные формы искажены и присутствуют только белое, черное и смесь этих двух цветов, то есть оттенки серого — как этот город, пропущенный сквозь сознание когда-то кубиста, а потом неоклассика Пикассо, «Герника» Голынка не столько человек (хотя и человек тоже, идеальное «ты» для лирического героя), сколько образ разрушительной катастрофы (в случае лирического героя Голынка — любовной), и все тридцать тостов за нее, за эту катастрофу масштаб с разбомбленный город, становятся по ходу их произнесения (или чтения глазами) чем-то ритуальным, почти экзорцизмом сознания, очищающего себя от того, что к катастрофе привело. И тут вступает в действие условная фамилия условной Герники, к которой обращены «Бетонные голубки» — Гвиницелли.

В «Божественной комедии» Данте поместил Гвидо Гвиницелли (ок. 1230—1274), лирического поэта, создателя «нового сладостного стиля», которому отдал дань и сам Данте в молодые годы, на седьмой уступ Горы Чистилища, где посредством пламени очищается смертный грех сладострастия (по-итальянски *lussuria*), по мнению автора «Божественной комедии», самый легкий из семи смертных грехов, но все-таки именно смертный грех, ибо дальше Данте и тех, кто поднимается с ним на Гору Чистилища, ждет земной рай. «Святые души, вы пройти должны / Укус огня, идите в жгучем зное / И слушайте напев со стороны!» — говорит в Двадцать седьмой песне «Чистилища» Господень ангел трем поэтам: Данте, Вергилию и Стацию. А Вергилий, для которого рай, даже земной, увы, закрыт, подбадривает Данте: «Мой сын, переступи порог: / Здесь мука, но не смерть...»²

Таким образом, в пламени тостов за Гернику Гвиницелли и должно выгореть и преобразиться все то, что привело сознание лирического героя к катастрофе. «Кроме тебя нет во мне скверны, я человек, знаешь ли, мономаниакальный», — окончательно разъясняет ситуацию лирический герой «Бетонных голубков» своему адресату, идеальному «ты», Гернике Гвиницелли, в XXV-м тосте за нее, оставшемся за пределами рецензируемого сборника³. Кстати, в предисловии В. Поповой сообщено, что Д. Голынка был по вероисповеданию католиком (как и его учитель Виктор Соснора), то есть в чистилище верил, и даже совершил два религиозных паломничества в Ченстохову (автор рецензии, хоть и не католик, однажды побывал там в ранней юности — впечатление, не сравнимое ни с чем).

Мы говорили пока лишь о предисловии и о заключительных текстах «Стихов XX века». А что же остальные тексты книги? Сразу за предисловием В. Поповой

2 Данте Алигьери. Божественная комедия; Новая жизнь / Пер. с итал. М. Лозинского, А. Эфроса; вступ. ст. и коммент. к «Божественной комедии» М. Лозинского; коммент. к «Новой жизни» С. Аверинцева, А. Михайлова. М.: Иностранка, 2023. С. 280.

3 Голынка Д. Бетонные голубки. С. 193.

помещено похожее на манифест эссе 1989-го года (написанное для самиздатских «Часов», но там не опубликованное) «Архитектоника зрения и поэтика метаморфоз» с эпиграфом из одного из лучших стихотворений В. Набокова-Сирина «Око» (1939). Двадцатилетний Голынка в «Архитектонике зрения», словно имитируя набоковскую риторику, определяет поэзию как род «ярмарочной плутовской горечи, обманной скорби», настаивает на яркой театральности/кинематографичности (в «Оке» Набокова, но не в эпиграфе из него, упомянут «кинематограф безмолвный / облаков, виноградников, нив»⁴) воспроизводимого в стихах поэтического видения: «Талант глаза приводит к поэтике метаморфоз, — симфоничный сонм явлений сталкивается и смешивается, звукоборствуя; как борцы, явления перетекают друг в друга, обхаживают и пыхтят, надувают и сводничают, — ведут совестливую жизнь органичного человеческого социума с изменами, братоубийствами, отвержениями, осквернениями, жульничеством». В свете того, о чем речь пойдет ниже, важнее всего именно эта театральность, запечатленная в языке уже не эссе начинающего поэта о стихах, а самих стихов.

Далее следуют девять очень юношеских стихотворных микроциклов-«четырёхлистников», несомненно отсылающих к «трехлистникам» и «складням» из «Кипарисового ларца» (1910) Иннокентия Анненского (тройчаткам и двойчаткам эмоционально напряженных, часто контрастных лирических отрывков). Уже в «четырёхлистниках» юного Д. Голынка монологическое говорение от лица лирического героя, контрастность частей приобретает отчетливо сценический характер, иногда с элементом скоморошества. Эти «четырёхлистники» любопытны только как обещание чего-то будущего. Куда интереснее цикл «Скорбных элегий» (1987—1989; названия стихотворных циклов Голынка, начиная с самых ранних, намеренно отсылают к чему-то, что было сочинено до него, в данном случае к «Tristia» Овидия), который обнаруживает, помимо знакомства с отечественным модернизмом и авторами Античности и уже упомянутой театральной, рассчитанной на сценическое чтение интонации, знакомство и с «Дуинскими элегиями» Р.М. Рильке, то есть с линией возвышенной поэтико-философской медитации, не получившей существенного развития в зрелом творчестве Д. Голынка:

История — лишь оболочка речи,
И льётся речкой вспать, и льётся с лестниц
Ступенями свободы или страха,
Уступами познания и прозренья.

Что же до переходных «поэмов» (именно так!) — «Поэма числа» (1989; кстати, обращаю внимание будущих републикаторов, что в заключительном слове «Ἀβραάξ» перед начальным «Α» необходим знак легкого придыхания), «Гностического поэма» (1990), «Павловского поэма» (1990—1991), «Флорентийского поэма» (1991—1992), — то они являют собой еще одну возможность, не реализованную в зрелых вещах Д. Голынка: отчасти игровой (не столько театральной, сколько рассчитанной на усилие знающего читателя), как бы мистической и как бы ученой, при этом не слишком мистической и не чрезмерно ученой поэзии в духе той, которую в конце 1910-х — начале 1920-х сочинял М. Кузмин (а конец 1980-х и начало 1990-х были как раз временем повышенного интереса к поэтическому наследию М. Кузмина). И хотя память о былом сближении с «кузминской линией» сохраняется и в названии «Бетонных голубков, или Нескольких тостов за Гернику», иронически переиначивающих название третьей книги стихов Кузмина «Глиняные голубки» (1914),

4 Набоков В.В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 226.

риторика «Бетонных голубков», к которым мы вынуждены вернуться вновь, ибо отрывки из поэмы-цикла и завершают «Стихи XX века», радикально отличается от упомянутых выше несколько стилизованных «поэмов».

Во-первых, «Бетонные голубки» обнаруживают следы куда более внимательного чтения поэзии «шестидесятников» — Вознесенского, Сосноры (в ранней юности Д. Голынюк посещал ЛИТО последнего), Бродского, — чем это можно было бы ожидать на рубеже XX—XXI веков, когда внутреннее отгораживание от всех трех авторов было в поколении Д. Голынюк наиболее заметно. Рифмы, когда они появляются в «Голубках» (а в основном это текст без рифм), — по большей части приблизительные:

Пью кампари, Герника, и не глядя на *роллер*,
нигде засекаю твой мелированный *локон*,
ведя сам с собою коллоквиум о *росте*
апатии, об аскетизме, похоти, скуке, *ломке*.

(Начало XIII-го тоста. С. 207; курсив мой. — И.В.)

Так в 1990-е и 2000-е уже рифмовали редко, предпочитая либо рифмы точные, либо рифмы неточные (чаще всего усеченные). И. Кукулин указывал в предисловии к «Бетонным голубкам» и на другие родимые пятна поэтики, сложившейся у Д. Голынюк к моменту написания «Бетонных голубков»: «Именно от Сосноры идет традиция странной фонетики, нагнетания аллитераций, склонность к построению огромных поэм-циклов и нагромождению реминисценций из русской и иностранной литературы, пропущенных через разнообразные опосредования». Более того, именно у Виктора Сосноры, по мнению И. Кукулина, был позаимствован и «романтический миф проклятого и одинокого поэта»⁵, смягчаемый своеобразным благословением всему, что приводит лирического героя Д. Голынюк к эмоциональной катастрофе.

Во-вторых, в тостах за Гернику Гвиницелли можно при желании услышать и аллюзию на такой важный для шестидесятнического мирочувствия текст, как «Осень в Сигулде» (1961) А. Вознесенского, в котором лирический герой — да, несколько позерски, но все-таки — прощается со всем, что любил:

...спасибо, что в рощах осенних
ты встретила, что-то спросила
и пса волокла за ошейник,
а он упирался,
спасибо,

я ожил, спасибо за осень,
что ты мне меня объяснила,
хозяйка будила нас в восемь,
а в праздники сипло басыла
пластинка блатного пошиба,
спасибо⁶ —

5 Кукулин И. Исчезновение спектакля (траектория поэтического сознания) // Голынюк Д. Бетонные голубки. С. 16.

6 Вознесенский А.А. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. М.: Альфа-книга, 2012. С. 25.

и т.д., и этому прощанию с «ты», к которой цитируемый отрывок обращен, предшествуют прощания лирического героя с летним домом, с лесами, с друзьями и врагами, с матерью, с родиной и т.п., а выбор слов и образов чрезвычайно широк, и высокое намеренно уравнено с «низким», хотя очень хочется спросить: а где в СССР начала 1960-х водились «пластинки блатного пошиба»? Неужели речь идет о Леониде Утёсове?

В тостях Д. Голынка перед нами тоже бесконечное прощание с милым и дорогим, но ситуация радикально противоположна «Осени в Сигулде»: у Вознесенского лирической герой уходит, буквально ускользает от возлюбленной (мотив ускользания вообще один из ключевых у раннего Вознесенского), а в поэме-цикле Голынка возлюбленная ускользает от лирического героя.

Что указывает на третье возможное вдохновляющее влияние на «Бетонных голубков»: книгу стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе (стихи к М.Б., 1962—1982)» (Анн Арбор: Ардис, 1983), посвященную растянувшемуся прощанию с чувством, возникшим за десятилетия до выхода названной книги в свет. И действительно, отдельные тосты с их бесконечными перечнями всего звучат «почти как Бродский».

Что же все-таки делает «Бетонных голубков, или Несколько тостов за Гернику», венчающих, возможно, все творчество Д. Голынка, подлинно своеобразными? Яркая театральность долгого — иногда кажется, что бесконечно долгого, вгоняющего читателя в транс, — монологического высказывания. В. Попова упоминает в предисловии об элементах «драмокомедии, мело- и китчедрамы дель арте» в поэзии Д. Голынка 1990-х, И. Кукулин говорит о «киберпанке дель арте»⁷ (признаться, я не совсем понимаю, что это такое; киберпанк сам по себе достаточно условен и масочен). Наконец, в републикуемом в «Стихах XX века» отрывке из стихотворной «Повести о Сонечке» (1993; опубликованной целиком во все тех же «Бетонных голубках»⁸) сам поэт говорит: «Всё на свете *commedia dell'arte*» (сохранена авторская орфография), то есть все более или менее участвуют в условном, апсихологическом представлении, разыгрывая не столько достоверных (в том смысле, в каком понимала достоверность школа Станиславского) персонажей, сколько определенные типажи, «маски».

Каково же место лирического героя Д. Голынка среди этих типажей? Перед нами усиленно прикидывающийся ученым доктором (*il Dottore*), пребывающим — в венецианском варианте *commedia dell'arte* — в вечном возбуждении от вдыхаемых через длинный клюв его маски снадобий (смесей разных трав, которые, как верили венецианцы, защищают от зараженного воздуха, особенно в периоды повальных эпидемий), а потому готовым произносить откровенную заумь и прописывать всем и всякому средства, на самом деле ни от чего не лечащие, вечно несчастный и попадающий впросак Дзанни (венецианское произношение общепитальянского краткого имени *Gianni* от *Giovanni*), то есть по-нашему Иван-дурак, который при всем своем простофильстве оказывается в конце концов чудесным образом спасен. Это, что характерно, признает и еще очень юный Д. Голынка в стихотворении «*Vision*» (1993) из рецензируемой здесь книги, именуя своего лирического героя «*dzani настырным*» (похоже, он тогда еще толком не знал, как пишется *Zanni*).

И тут мы подходим к главному. Вынесенные в своей полноте за пределы «Стихов XX века», представленные в книге только отрывочно «Повесть о Сонечке» (1993) и «Бетонные голубки» (1999—2002) — это, в сущности, огромные монодрамы, в том смысле, в каком понимал это жанр английский романтизм, начиная

7 Голынка Д. Бетонные голубки. С. 8.

8 Там же. С. 85—112.

с цикла монодрам Роберта Саути⁹ и заканчивая большой монодрамой позднего романтика и викторианца Альфреда Теннисова «Мод»¹⁰. Знал ли о называемых мной текстах сам Д. Голынка — в данном случае не важно; «память жанра» обладает силой и тяготением, не зависящими от тех, кто пишет. Можно только удивляться, что ни «Повести о Сонечке», ни «Бетонных голубков» никто до сих пор не разыграл, как говорили в XIX-м столетии, «на театре».

По внутреннему же своему построению монодрама в «Бетонных голубках» (если мы ограничимся только ими) представляет собой вариации без заявленной темы — форму, относительно редко, но встречающуюся в музыке, особенно когда тема известна хорошо. В данном случае это обернувшаяся катастрофой любовь.

Кажется, талант Д. Голынка был нацелен на куда большую аудиторию, чем ему удалось получить при жизни. Этим отчасти объясняется интерес к нему не только русской читательской среды. Как своеобразный наследник «шестидесятников», он в большей степени совпадал с внешними ожиданиями того, какой должна быть «передовая» отечественная литература, что выразилось в получении им многих престижных международных грантов — нескольких американских, немецкого (DAAD), австрийского, — и в выходе двуязычных избранных стихотворений с параллельным английским переводом¹¹. Необязательно эти ожидания были правильными, но сбрасывать их со счетов не стоит. Однако жанровая обособленность его лучших поэм-циклов от того, что делалось в 1990-е и 2000-е многими, очень своеобразное развитие достаточно молодым Д. Голынко жанра грандиозного лирического монолога, или, как правильней называть этот жанр, монодрамы, не оказалось оцененным в должной мере. Генезис этого жанра у Д. Голынка (а значит, и в новейшей русской поэзии) помогает осознать рецензируемая книга «Стихи XX века» — уверенный шаг в сторону более точного понимания нами того, что именно Д. Голынка было в нашу литературу принесено и в какой мере крупный поэтический жанр был задействован в творчестве всего старшего поколения отечественных стихотворцев в те десятилетия, когда это поколение утверждало себя в словесности. Отвечу сразу: он почти не был задействован, предпочтительней были малые формы. И тут — в пределах своего поэтического поколения — роль Д. Голынка оказалась первопроходческой, а потому и уникальной. Потом, уже в 2000-е (причем существенно больше с конца 2000-х) и после, в его поколении будет создано несколько чрезвычайно интересных жанровых образцов как лирической, так и эпической поэмы. Но это уже разговор, выходящий за рамки данной рецензии.

В заключение хочется пожелать, чтобы не только раннее, но и все стихотворное наследие Д. Голынка было собрано под одной обложкой. Он это заслужил.

-
- 9 Monodramas [1798—1802] // The Collected Works of Robert Southey, collected by himself: In X vols. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844—1847. Vol. II. P. 101—116.
 - 10 Maud; a Monodrama // The Poetic and Dramatic Works of Alfred Tennyson. Boston; New York: Houghton, Mifflin and Co.; Cambridge University Press, 1898. P. 198—217.
 - 11 *Golynko D. As It Turned Out* / Transl. by E. Ostashevsky and R. Bella with Simona Schneider; ed. by E. Ostashevsky. New York: Ugly Duckling Press, 2008.