



ROMAN KATSMAN

Bar-Ilan University (Ramat Gan, Israel)

ORCID <http://orcid.org/0000-0003-0607-8047>

Размышления о поэзии и времени

Денис Соболев, *Через*, Геликон Плюс, С.-Петербург 2020

Новая книга стихов Дениса Соболева *Через* (предыдущая, *Тропы*, вышла в 2017) заставляет вновь задуматься над очень старым и, казалось бы, отвлеченным вопросом о сути поэзии. Однако вопрос этот не только вполне конкретен и актуален, но и соединяет в себе все то наиважнейшее, что составляет суть исторического недоумения, в которое погружено сегодня художественное и философское сознание. Поэзия, пытаясь проплыть между Сциллой и Харибдой традиционного стиха и авангардистского эксперимента, модой и честностью, индивидуальностью и идентичностью, сталкивается с неразрешимыми апориями. За калейдоскопом стилей и мировоззрений скрывается неутомимый поиск источника силы поэтического слова. Современная наука до неузнаваемости изменила наше представление об устройстве мира, и не может быть, чтобы в этом эпическом сломе парадигм не нашлось места для пересмотра сути поэзии. Иногда кажется, что мы все еще живем в той или иной разновидности модерна — пост, нео или мета. На деле же модерн со всеми его производными закончился, когда время и пространство превратились из основополагающих структур вселенной в отдельные и необязательные ее свойства, и на научном небосклоне взошла новая фундаментальная непознаваемая реальность — нелокальность. Суть ее в том, что удаленные друг от друга объекты могут вести себя скоординировано («спутанно», на метафорическом языке физи-

ков), не обмениваясь информацией и вообще не будучи связаны, нарушая тем самым известные законы природы и прежде всего запрет теории относительности на превышение скорости света. Что же можно сказать о поэтических строчках или о всплывающих в сознании образах, если даже разделенные пространством-временем частицы и звезды могут оказаться неразделенными? Поэзия лучше, чем что бы то ни было воплощает эту идею об одномоментности и однолокальности, а точнее нелокальности события как такового. Нелокальность снимает модернистскую сконструированность и постмодернистскую деконструированность смысла, повторы неомодернизма и осцилляции метамодернизма. Ничего этого нет и быть не может, это только пространственно-временные иллюзии, за которыми стоит нечто реальное, более реальное и фундаментальное чем звучание, метрика, синтаксис и семантика, чем сходства и смежности. Это реальное лежит в основании и познания, и удовольствия, доставляемых поэзией. Оно же должно заменить собой политизированные представления о глобализме, идентичности, миграции, неизбежно упирающиеся в апории, как, например, неразрешимая дилемма между идентичностью и индивидуальностью, или неопределимая природа русско-израильской литературы, к которой относится и Денис Соболев. Это реальное — нелокальность — позволяет читать и понимать поэзию как событие на более фундаментальном, чем пространство-время, уровне.

Я попробую проследить за сложной траекторией мысли Соболева, развернутой на пространствах нескольких составивших книгу циклов, риторико-когнитивный стиль которых можно назвать когнитивным реализмом. Его суть — в стремлении вырастить из поэзии философию сознания, и поэзию вырастить из философии сознания. Зброшенный в реальность одиноким и свободным, лирический герой вынужден наблюдать, как из его столкновения с вещами рождаются и меняются воспоминания. Пытаясь понять то, что открывается его недоумевающему взгляду, он узнает, что воспоминание отменяет время, создает на его месте пустоту. С осознания того, что анамнесис, то есть феноменологический нарратив о прошлом, возможен только в безвременной пустоте, начинается восхождение — анабасис — к вечности, которая примиряет сознание с памятью. В итоге, вместо времени возникает пульсация сознания, дискретные скачки между бытием и небытием, безвременьем и вечностью, что и порождает поэзию. Оказывается, что то, что происходит в сознании и поэзии, это

не исчезновение пространства-времени, а явление нелокальности, что точка сжатия пространства-времени находится не в пустоте: она — «перегиб тропы», по которой идет герой вместе со своими многочисленными визави — вещами, словами и лицами, и на которой ему дает надежду диалог с ними в нелокальности, его созерцание их, его вера в их и свою открытость бездне. В новой книге Соболев продолжает размышления о времени и поэзии, о словах и вещах, о памяти и надежде, начатые в его предыдущих работах¹. Подобно *Мыслям* Паскаля, его стихотворения-мысли разных лет, фрагмент за фрагментом, складываются в нелокальный роман в стихах о новом герое нового времени.

Вещь-к-себе

Название книги *Через* намекает на преодоление или исчезновение пространства-времени, ее герой пробивается «через время»², «через волны времени»³. Это история человека, в отличие от Пруста, не потерявшего время, а потерявшегося во времени, переживающего острейшее чувство экзистенциальной или, возможно, также эмигрантской непричастности к здесь-и-сейчас: «Сознание разомкнуто, сомкнуто, / Неисчислимо. / Сознание мира / В белочерной горсти / Воздуха. Точке времени / Здесь и / Через все пространство / Прошлого / Памяти / Рваное / Но всюду - там. / А что здесь? / Где я?»⁴. Можно было бы сказать, что отправной точкой для поэта является его опыт эмиграции и связанные с ней чувства, не меркнущие вот уже тридцать лет. Однако, даже если это и так, опыт непричастности осмысливается в самом широком, универсальном ключе, словно каждый из нас в какие-то моменты жизни может оказаться в экзистенциальной эмиграции, да и как можно всерьез говорить об эмиграции в нелокальной вселенной. Поэта интересует не столько само переживание, сколько то, что оно открывает познанию о словах и вещах, а также о нем самом. Процитированное выше стихотворение относится к циклу «Вещь», в котором поэт экспериментирует с «бесформенным», «рванным»⁵ сознанием и таким же соответ-

¹ См. также: Р. Кацман, *Песнь крота* // «Артикль» 2018, № 6, с. 275–280.

² Д. Соболев, *Камнепад* // *Через*, Геликон Плюс, С.-Петербург 2020, с. 6. Далее при цитировании книги Соболева указывается только название стихотворения и страница.

³ *Сирень...*, с. 23.

⁴ *Стол...*, с. 27.

⁵ *Бесформенный...*, с. 28.

стующим ему языком. Он пытается уловить нечто «бессловесное, неопределенное»⁶, что открывается ему в наблюдаемых вещах «всполохами, пульсируя, неясно»⁷. Однако, несмотря на заикающуюся, пульсирующую, рваную речь, стихотворение выступает как философское высказывание: сознание собирает пространство-время в точку, в «горсть», лишая субъект успокоительного знания о своем присутствии.

Вещи могут вызывать моментальное разотождествление человека с здесь-и-сейчас, как в процитированном выше стихотворении, либо могут быть свидетелями его полного исчезновения: «Пустые диваны / Пустые кресла / Незанятые стулья [...] Здесь нет / Здесь никого / Никто, нет / Не здесь»⁸. В первой половине цитаты, языку легко удается показать пустующую комнату, находящиеся в ней вещи, но далее он сталкивается с непреодолимой трудностью констатации отсутствия субъекта: если есть наблюдающий, то как может никого не быть? Парадокс сознания, присутствующего в себе самом, приводит Соболева, поэта и философа (чьему перу принадлежит ряд работ по философии сознания)⁹, к неразрешимой апории, поэтому ему остается только, как и в предыдущем стихотворении, дуалистически разотождествить субъект и наблюдаемый им мир вещей, увести его в «не здесь» (противоположное понятие Dasein, здесь-бытия Хайдеггера)¹⁰.

В другом стихотворении эта мысль усиливается и уточняется. Герой всматривается в вещи, в «поверхность жизни», «но взгляд не там». Взгляд — в «окне / Приоткрытости, / Видения и иллюзии [...] Но кто мы, / Под взглядом безликого / Оттуда? / Безликое — не вещь. / Я не вещь, / Но отражен в вещах / К себе»¹¹. Восклицание «я не вещь» оспаривает концепцию Декарта о сознании как «мыслящей вещи»¹², пусть и противопоставленной «протяженной вещи», и тем самым ставит под сомнение также и спасительный дуализм. Финальная строфа — «К себе» — может рассматриваться как обрывок фразы или мысли героя, тем более что она отделена пустой строкой, то

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ *Высокий окоем окна...*, с. 29.

⁹ См., например: Д. Соболев, *Прологомены к теории интенциональных форм*, «Вторая навигация» 2009. № 3, с. 157–180. Д. Соболев, *Культура и бессознательное // Фундаментальные проблемы культурологии*, Новый хронограф, Эйдос, С-Петербург 2009, с. 86–118.

¹⁰ М. Хайдеггер, *Бытие и время*, пер. В.В. Бибихина, Ad Marginem, Москва 1997.

¹¹ *Письменный стол...*, с. 30.

¹² Р. Декарт, *Размышления о первой философии*, с. 9. // В.В. Соколова (сост., ред. и примеч.), *Сочинения в 2 т.*, пер. с лат. и фр., т. 2, Мысль, М. 1994, с. 3–72.

есть долгой паузой. В ней герой призывает себя, наподобие подростка у Достоевского, вернуться к себе¹³. Но она может быть и частью нового понятия «вещь к себе» — вариацией на тему кантовской «вещи в себе» и развитием темы «окна приоткрытости», что представляет собой смягченный вариант понятия несокрытости, алетейи, познания. Несокрытость возникает в вещах, когда не только я смотрю в это окно познания, но и некто или нечто смотрит из него на меня. Переосмысливая такие диалогические экзистенциальные концепции, как «лицом к лицу» Левинаса или «Я-Ты» Бубера, Соболев пытается преодолеть «тошноту» вещей Сартра («изобилия ненужного»)¹⁴ и приходит к понятию, близкому к сартровскому «бытию-для-себя», отличному от «бытия-в-себе»¹⁵. Однако у Соболева «другой» — это онтологический «безликий», что позволяет взять в скобки и этику, и метафизику. Если у Сартра бытие-для-себя означает дарующее свободу от вещей разотождествление субъекта, то у Соболева вещь-к-себе откликается, приоткрывается субъекту, благодаря чему свобода оказывается совместима с познанием вещей. Другими словами, в феноменологии Соболева, «Я» «отражен в вещах» как в феноменах сознания, и поэтому познание возможно и свободно. Это феноменологическое познание вещи-к-себе потому и свободно, что оно есть разотождествленное познание **вещи**-к-себе.

Если же разотождествления сознания и вещи не происходит, люди расчеловечиваются и исчезают: «Люди-мейлы, / Фейк-люди, / Спам-люди. Получив свое, / Исчезают»¹⁶. Сатирическая нота в размышлениях о сегодняшней форме человеческих взаимоотношений не обманчива; однако глубже этого уровня лежит проблема «нити смысла», «нити памяти и времени», которая проходит «сквозь мир вещей, / Сквозь / Кольцо отражений»¹⁷. В отличие от предыдущих стихотворений, здесь возможность диалога с вещами, с «безликим», с памятью поставлена под сомнение: «с нитью / Говорить невозможно»¹⁸. Растерянность и недоумение по прежнему владеют героем. Поэт передает это состояние отрывистым, пульсирующим монологом, густым потоком мыслительных апорий и парадоксов: «Голоса из прошлого / Из времени, времен / Уже не-

¹³ Ф. Достоевский, *Подросток* // Того же, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 9, Правда, Москва 1982, с. 285.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Ж.П. Сартр, *Бытие и ничто*, пер. В.И. Колядко, Республика, Москва 2000, с. 117, 617.

¹⁶ *Мейлы...*, с. 31.

¹⁷ *Нить на полу...*, с. 32.

¹⁸ Там же.

данных. Там. / Как же их нет? / А тот, кто их слышит, / Это ли я? Они не вещи. / Я не вещь»¹⁹. Последние слова звучат как заклинание, отчаянная попытка героя, у которого «голос не звучит» и который в зеркале не узнает своего лица²⁰, убедить себя в обратном. Но в чем, если не в этом смысл поэзии, смысл слов о вещах? Вещи нужны, чтобы через или сквозь них «слышать только слухом мысли»²¹ дальше, неданное. «Вещи звучат и молчат, / Язык и глубок, и пуст»²², сами по себе они ничего не значат; значимо только то, что за ними скрывается — прошлое, память, в котором, возможно, «есть ответ», но к которому «нам не пройти»²³. Это строки из стихотворения *Вербного света день...*, во многом программного; в нем сформулирована суть поэтической речи, чья тайна идентична тайне воспоминания — тайне пульсации смысла: «Над минутой / Повиснет эхо, / Дымом, горечью, / Невпопад [...] Полнота, пустота / Не в дальнем, / Но ближее / Не для нас. / В промежутке / Загорится, погаснет / Не в руках / И не на дальних / Склонах, / Ясность / Развеет ясность, / Вспыхнет звучанье / Смысла, / Отступит, / Но не уйдет»²⁴. Пульсирующая ясность, развеивающая ясность — это квинтэссенция воспоминания, красоты и откровения, ведь в них явление или узнавание приводит лишь к еще большему неведению. Воспоминание и работа воспоминания, анамнесис, во всей сложности его отношения ко времени и познанию, является также главной темой цикла сонетов «Портреты».

Полое время

В *Портретах* стихотворения, носящие названия растений, это размышления о памяти, где лица-листья людей встречаются и расстаются, это фрагменты разговора с женщиной, теряющейся в беспомыслии, безличности, вещности. В стихотворении *Листья*, открывающем цикл как своего рода предисловие, высказывается двойственное ощущение символического и реального, заключенных в портретах, то есть в воспоминаниях, в моментах познания и узнавания: «Портреты — как дыхание, здесь островки бытия / Там [...] Холст, грунт,

¹⁹ *Тишина...*, с. 33.

²⁰ Там же.

²¹ *Голубая тесемка лифчика...*, с. 49.

²² *Вербного света день...*, с. 52.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

краска, рама, но руки, / Глаза не здесь и там, во встречах, неутраченных. / Листья людей разрезают провалы времени, / Вместе быть - невозможно, неизбежно, случайно»²⁵. Фраза «здесь островки бытия там» снова пересматривает адекватность хайдеггеровского Dasein, которое, хотя и говорит «здесь», подразумевает заброшенность в мир «там». У Соболева символическое «здесь и там» переосмысливается как реалистическое «не здесь и там». Можно назвать этот способ мышления реалистическим, потому что апофатическое «не» и осознание случайности встречи-вспоминания менее метафизичны и доктринальны, чем любые концепции о закономерной, то есть символически необходимой репрезентации, неизбежно иллюзорной, феноменологически более достоверны для автора, чем воображение экзистенциального присутствия. Разрезать провалы времени — значит отменять его, но итог этого события непредсказуем и непредставим, и не потому, что это тайна, а, напротив, потому что такова реальность. Представьте себе человека, листающего старый семейный альбом или инстаграм — «листопад лиц»²⁶. Что он видит? Где он находится? Что знает? «Ничто, пыль случая, зеркало взгляда»²⁷. Спутанность, нелокальность этого события встречи двух лиц ничего не означает, ничего не репрезентирует и не скрывает, кроме того факта, что пространства-времени не существует, и только поэтому память и возможна. Соболев не принимает дуализма, от Декарта до Бергсона и от Пруста до Меира Шалева: реальность и воспоминание не разделены и не соединены, не замещают и не воплощают друг друга, ничего не объясняют, не сообщают и не меняют друг в друге — просто иногда случайно они оказываются одним.

Сонет — сложный жанр, идеально подходящий для философской лирики и диалектического размышления. В стихотворении *Олива* выстраиваются тезисы и антитезисы памяти и забвения, жара и холода, света и тени, накатывающие и «меркнущие», «уходящие» волны²⁸, пульсирующие. Взгляд на портрет — аллегория воспоминания — приносит не память, а забвение, расставание с собой прежним. Когда поэт говорит: «Снег кружится в забвении над растаявшим льдом, / По холодным пространствам ты пройдешь босиком»²⁹, он отпевает

²⁵ *Листья*, с. 9.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ *Олива*, с. 10.

²⁹ Там же.

замерзшую вселенную прошлого. Однако тут же пробивается и другой его голос, и он призывает: «Говори же ты с ними, чей так короток взгляд, / Обращенный в пространство и ушедший назад; / Там скользит над землю уходящей волной / Страсти, горечи, боли, равнодушия рой»³⁰. Забвение и память, то есть разговор с прошлым, оказываются диалектически слиты в одно. В этих строчках автор беседует с Вальтером Беньямином и с его интерпретацией картины Пауля Клее «Angelus Novus», ставшей для философа символом истории: «Так должен был бы выглядеть ангел истории. Взор его обращен в прошлое. Там, где появляется цепь наших событий, там он видит сплошную катастрофу, которая непрерывно громоздит друг на друга развалины и швыряет их к его ногам. Он хотел бы задержаться, разбудить мертвых и вновь соединить разбитое. Но из рая дует штормовой ветер, такой сильный, что попадает в крылья ангела и он не может их прижать. Этот ветер неудержимо гонит его в будущее, ангел поворачивается к нему спиной, а гора развалин перед ним вырастает до неба»³¹. В работе Беньямина и в стихотворении Соболева основным движением является взаимное удаление, разбегание портрета и глядящего на него (отражающегося в нем) героя, словно это «портрет Дориана Грея» и глядящейся в него истории. Образ с «головой, повернутой назад» известен читателю и по стихотворению Александра Кушнера *Ваза*: «И в чужие вслушиваться речи, / И под бубен прыгать невпопад, / Как печальный этот человек / С головой, повернутой назад»³². В другом стихотворении Соболева мы находим такой образ, перекликающийся с беньяминовским образом руин истории: «среди осколков и руин побег / Сна из времени и во время»³³. Воспоминание, как и сон, это парадокс, и дело не в том, что прошлое нельзя изменить, сделать катастрофу не бывшей, дело вообще не в этике, а в эпистемологической структуре памяти: взгляд в прошлое уносит человека в будущее, вынуждает к бегству.

Возникающие в воспоминаниях персонажи «ты» и «она» переключают регистр стихотворений на любовную лирику, насколько не смущаясь пафоса: «А церковь на излучине, прямой и вечной / Тенью, протягивала свет к окраинам души [...] Ты шла безмолвно и бесслезно, не касаясь / Суши, в вечернем

³⁰ Там же.

³¹ В. Беньямин, *О понимании истории*, пер. с нем. Н.М. Берновской // *Озарения*, Мартис, Москва 2000, с. 231.

³² А. Кушнер, *Ваза* (1962) // *Того же, Канва*, Советский Писатель, С-Петербург 1981.

³³ *Ясень*, с. 15.

свете на краю земных шагов»³⁴. Эта возлюбленная «Ты», соединяя в себе черты Христа, Беатриче и Незнакомки, блокирует пафос жестом занижения, стереотипно превращаясь из мадонны в блудницу: «Пора похавать и потрахаться, и спать»³⁵. В других стихотворениях лирический герой даже принимает позу ментора, судьи или совести героини: «Убила ли ты в себе душу?»³⁶; «Ты плачешь над каплями своей разбитой души»³⁷. Стереотипность сознания героя полуиронично-полупафосно обнажается автором как прием, призванный (от противного) вернуть пафос на достойное его место в философском регистре. В метрике, ритмике и рифме Соболев свободно и без нажима пользуется любыми традиционными конвенциями, либо отвергает и разрушает их в верлибре или тактовике, вводя иногда и синтаксические неправильности, как, например, в «Кипарисе»: «Подожди меня в кафе, внизу, я сейчас спущусь, / Ты пришла чуть раньше, чем сказала, что ты. / Должен был подумать, что так будет, и ждать, / Ты идешь впереди времени, но оно недвижно»³⁸. Как в Зеноновом парадоксе Ахилла и черепахи, герой не может догнать свою возлюбленную «Ты», потому что пространство-время бесконечно делимо, а значит нелокально, то есть его попросту не существует.

Образность Соболева близка к пастернаковской своей предельной насыщенностью, метафоричностью и иногда затемненностью, но с другой стороны, поскольку у Соболева за образностью всегда стоит размышление, она не бывает самоценной и всегда стремится быть понятой и перекодированной в философское высказывание. Так, например, в следующих строках, перекликающихся с процитированными выше: «Обледенелое шоссе ветвилось через свет, / Там, где земля и небо сходятся на тонкой / Грани звука, где шум души и вечности ответ / Другу другу откликаются холодным стуком. / Ты помнишь времени застывшие шаги? / Ты их забыла, ты права, должна была забыть»³⁹. Прозаизированный шокирующий финал «должна была» — это неизбежный и жесткий философский вывод, полученный на основании живого переживания: «душа и вечность» не откликаются друг другу никак, за исключением ощущения застывшего времени, которое, однако,

³⁴ *Рябина*, с. 12.

³⁵ *Там же*, с. 12.

³⁶ *Бамбук*, с. 16.

³⁷ *Лебеда*, с. 17.

³⁸ *Кипарис*, с. 13.

³⁹ *Сосна*, с. 24.

невозможно помнить именно потому, что оно застывшее, то есть лишено дискурсивной протяженности, необходимой для аполлонического вспоминания, в терминах Ницше, для формирования звуковых или визуальных образов⁴⁰. В стихотворении *Ель* появляется река, скатывающаяся «сквозь тусклую чашу образов» — река не забвения и не памяти, а познания истины: «Дальнее — не обман»⁴¹. Познание воспоминания, как учит и психоанализ, ближе к реальному, чем воспоминание.

Разговор героя с женщиной, с возлюбленной — это и разговор с собой, со своей душой, разговор «через»: «Через волны времени, разбивающиеся о скалы утраты [...] Я вслушиваюсь в твой голос [...] Бейся душа цветом сирени [...] Кто же стоит на рубце времени, на этом краю памяти? / Мне нет дела, кем ты стала по эту сторону прошедшего»⁴². Время — это разбивающаяся волна, рубец, то есть след раны, а память — это пропасть, на краю которой стоит тот, кто живет и говорит сейчас, неузнанный, неузнаваемый, ставший, но ставший иным. Тема (не)встречи с самим собой, переворот Одиссеева узнавания при возвращении домой настойчиво повторяется, вынуждая поэта ходить кругами, нанизывая образ за образом, метафору за метафорой на жесткую ось сонета, словно заговаривая, заклиная собственную тень. Удлиненные предложения, частые переносы, едва ли не маньеристское использование риторических фигур, да и сам конвенционализм сонетного жанра — все это служит удлинению пути, откладыванию встречи (с собой? с другим?), которая невозможна. Сама поэзия кажется способом обратить память в непреодолимую пропасть, абсурдным стоянием на ее краю. Символика бездны смыкается с хтонической водной символикой, навеянной то ли средиземноморским побережьем Хайфы, то ли невскими волнами Питера. Будь он гомеровским Одиссеем, пушкинским Евгением или джойсовским Блумом, герой Соболева должен был бы переродиться в глубоких водах памяти и узнавания. Однако его переживание, точнее, его осмысление своего состояния приводит его к отторжению соответственно классической, романтической и модернистской эпистемологий, различающихся, но одинаково основанных на мифе о возвращении. Для него «вслушиваться в твой голос» «там за провалом памяти»⁴³

⁴⁰ Ф. Ницше, *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Того же, Сочинения в двух томах*, Мысль, Москва 1990, т. 2, с. 88.

⁴¹ *Ель*, с. 26.

⁴² *Сирень*, с. 23.

⁴³ Там же.

невозможно: «Ты там, время, за которое не заглянуть»; ⁴⁴ а до того, «кем ты стала по эту сторону прошедшего» (своеобразный оксюморон), ему «нет дела»⁴⁵. Этот заниженный прозаизм (феноменологически искренний в своей грубоватой прямоте) можно понимать так, что настоящее есть переживание отчуждения (от себя? от другой?), равнодушия, то есть ровного дыхания, в отличие от прошлого: «Тот лжет себе, кто не знает затуманенной горечи утраты, / Давящей пропасти необратимого, жгущего дыхания / Несбывшегося». Стихотворение *Береза* — о несбывшейся встрече, запрещающей возвращение («а у Владимирской церкви не повернуть назад», «но никому друг к другу по снегу уже не пройти»⁴⁶), но разрешающей отчужденный взгляд на портрет («но я вижу тебя сквозь поземку времени»).⁴⁷ Знание этой пропасти и есть истина, отличная от лжи. Другими словами, возвращения нет, потому что нет настоящего, из которого можно было бы вернуться, прошлое не имеет ни начала, ни конца, а только расширяется, как «жгущая» туманность или холодная поземка нереализованных возможностей.

В другом стихотворении эта мысль высказана с еще большей остротой: «Глаза возвращаются к пространству памяти [...] Но времени прошлого больше нет»⁴⁸. Более того, поэт противопоставляет прошлое как переживание подлинности существования с его хлебом, кровью и поземкой (хоть и включающее самообман памяти) и будущее как «сети бездумья» и «картонных фильмов»⁴⁹. Знание о невозможности принять ни то, ни другое, и есть настоящее знание, позволяющее отличить истину от любой лжи, как ностальгической, так и футуристической. Поэт, даже обращаясь к социальной критике, вновь и вновь напоминает себе, что любые противопоставления прошлого и будущего или настоящего могут оказаться только кажимостью, ибо «прошлое неизмеримо», «память неизмерима», есть только «полое время»⁵⁰. Но все же ему не удастся избежать ностальгической ноты при взгляде на тот исторический, культурный и ментальный сдвиг, свидетелем и участником которого ему довелось быть: «Многие из умерших / Еще живы. Им даже можно позвонить. Но и это не имеет значения.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ *Ель*, с. 26.

⁴⁷ *Береза*, с. 25.

⁴⁸ *Глаза возвращаются к пространству памяти...*, с. 71.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ *Обгорелый остов ворот...*, с. 72.

/ Потому что этого города больше нет»⁵¹. Говоря об исчезнувшем городе, автор имеет в виду и культурные реалии, как его родной Санкт-Петербург, и город-призрак или остров-призрак как символ цивилизационной и философской утопии (подобно такому же двойному смыслу в часто используемых им словах «дом» и «родина»). Но главное, город выступает здесь как символ времени, и единственная очевидность для всегда и во всем сомневающегося автора состоит в том, что этого города больше нет, что он тихо и незаметно сгорел. С точки зрения равнодушного «сытого разума», его никогда и не было, но все равно его настигает расплата в виде духовной смерти: «штраф полагается за порчу имущества, / Памятью вы испортили имущество нации — вас самих»⁵². К счастью, есть и другие — мыслители и поэты — «не засыпающие», проснувшиеся «верой в иное» (что бы это ни значило), и они вглядываются «за море варварства и утраты», в то, что исчезло «в теплом льду цинизма»⁵³. Колебания между когнитивным диссонансом, то есть адаптацией восприятия к идейным и психологическим установкам, и когнитивным реализмом, то есть осознанием самообмана, заключенного в такой адаптации, неизбежны для автора.

Примирение с памятью

Два цикла с греческими названиями составляют пару: *Анамнесис* и *Анабасис*, то есть воспоминание и восхождение. В то же время эти слова имеют более широкое значение. «Анамнесис» отсылает к платоновскому воспоминанию души о ее родине — мире вечных идей, к клинической истории болезни, к проработке потока воспоминаний в психоаналитическом сеансе, к постструктуралистской философии поверхности (например, у Жан-Франсуа Лиотара)⁵⁴ с ее игрой означаемых в настоящем без прошлого и источника. *Анабасис* отсылает к античным историям военных походов: *Анабасис Кира* Ксенофонта и *Анабасис Александра* Арриана. Как «воспоминание», так и «восхождение» служат лейтмотивами во всей книге Соболева, при этом если воспоминание — это определенный и ясный, хотя

⁵¹ Там же.

⁵² *Ты помнишь, как город горел...*, с. 74.

⁵³ *Густая вода зеленая...*, с. 75.

⁵⁴ Ж.-Ф. Лиотар, *Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982–1985*, пер. с франц. А.В. Гараджи, РГГУ, Москва 2008.

и глубоко проблематизируемый концепт, то восхождение приобретает неопределенное, чаще всего метафорическое значение становления, рождения, реализации, превращения, явления: «море восходит небом»⁵⁵, «зима не восходит светом»⁵⁶, «не восходит мысль, не восходит чувство»⁵⁷, «восходит вечер»⁵⁸, «восходят звуки»⁵⁹, «призрачные всходы восходят городом»⁶⁰, «души земным восходом»⁶¹, «душа восходила к началу дыханья»⁶². В этой паре также и анамнесис, то есть вспоминание, по аналогии обнаруживает свою метафорическую природу. Анамнесис и анабасис обозначают присутствие соответственно прошлого и будущего в настоящем, одновременно реализацию и исчезновение трансцендентного источника. Они реализованы в пространственных метафорах движения вниз, в случае анамнесиса, и движения вверх, в случае анабасиса, однако в итоге, после всех поворотов мысли и поэтического воображения, оказывается, что нет не только пространства, но и движения, даже метафорического, в то время, как и вспоминание, и становление понимаются как метафорические по сути. Память, как и само время, предстает как скрытый дождями, реками и туманами магический локус или объект, что-то вроде граля («кокон времени», «тело огня»)⁶³, к которому герой, похожий на странствующего рыцаря, должен найти путь, пройти опасными незнакомыми тропами, чтобы сохранить его. От памяти героя отделяют стихии земли и воды, шум и крики, тьма и свет, гарь и пыль, то есть все плотное, «избыточное», «изобильное»⁶⁴. Дорога же к нему — это слово, речь, поэзия: «Ручьем, давняя легкость звучит, / Облегчая сердце [...] Дорога, ведущая к корню слова, в пустом / Времени, все же ведет к нам»⁶⁵. Пролегалет она через мир, заслуживающий беспощадной критики поэта: это мир манекенов без загадки и чувства, одетых в бутафорские тоги⁶⁶, мир, символом которого является горящий город⁶⁷. Весь цикл *Анамнесис* пропи-

⁵⁵ *Черный рваный базальт...*, с. 69.

⁵⁶ *Мир, где зима не восходит светом...*, с. 86.

⁵⁷ *Пространство шума полно движением...*, с. 90.

⁵⁸ *Сочельник 2016*, 1, с. 98.

⁵⁹ *Анабасис*, 1, с. 87.

⁶⁰ *О слова желтый воск...*, с. 70.

⁶¹ Там же.

⁶² *Осколок памяти...*, с. 46.

⁶³ *Анамнесис*, 2, с. 81.

⁶⁴ *Анамнесис*, 4, с. 83.

⁶⁵ *Анамнесис*, 7, с. 86.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ *Анамнесис*, 5, с. 84.

тан его гарью, и герой покидает его, словно Лот. Как былинный богатырь, он оказывается на распутье: «Таков выбор: / Речь разорванная, расстилающаяся, / Или молчание, уже по ту сторону нас»⁶⁸, другими словами, поэзия или смерть. Отсюда может начаться анабасис, восхождение, которому не дано случиться в анамнесисе.

Первое же стихотворение *Анабасиса* обращается к гомеровской *Одиссее* и к лермонтовскому *Парусу*, чтобы пообещать мифическое путешествие, приключение, бурю, превращение заката в восход и новое начало, отталкивающееся от (всегда уже мифического) прошлого и памяти: «Все, что не было, еще не забыто, но уже возможно»⁶⁹. Стихотворение написано как шестистопный тактовик, обыгрывающий гекзаметр. Так, тематически и метрически им задается направление анабасиса, восхождения, хотя последующие стихотворения, как и предыдущие, полны боли и напряжения, без чего и не бывает настоящего приключения. Перед читателем встает впечатляющий своей жутью механистический городской пейзаж симулякров, но, с другой стороны, есть и надежда и обещание свободы: «здесь любовь возможна, хотя и забыта, / Здесь данное уже не дано непреложным»⁷⁰. Есть место надежде и в преходящем и пустом мире телесности — мире тщеты, тщеславия и скуки, который, как и горящий город политического безумия, не оставляет в горсти ничего, кроме пепла. Есть нечто, что не горит: «Мелькнувшая нежность не всегда посереет / Прахом»⁷¹. Недоумевая при виде тщеты всего, окруженный пустотой и призраками, герой все же каким-то чудом находит в себе силы для слов, кажущихся столь чуждыми, в своей средневеково-рыцарской наивности, в этой аллегории пепелища человечности: «Пой же, труба, голосом разгони сумрак [...] Пой о тех, кто / Не призрак. Кто человек»⁷².

Как и во всей книге, автор использует прием, который соединяет в одной фигуре мощную, тяжеловесную метафорическую насыщенность и грациозно легкую манеру языковой грамматической неправильности и эллиптичности. В *Анабасисе*, соединяющем уныние и надежду, декадентскую пресыщенность культурой и шиллеровскую наивность, этот прием кажется особенно уместным, тем более, что автор не доводит

⁶⁸ *Анамнесис*. 7, с. 86.

⁶⁹ *Анабасис*. 1, с. 87.

⁷⁰ *Анабасис*. 3, с. 90.

⁷¹ *Анабасис*. 4, с. 91.

⁷² *Анабасис*. 5, с. 93.

его до зауми, а ограничивается небольшими отклонениями, сохраняющими возможность риторической редукиции и, следовательно, коммуникативности, как, например, в следующем стихотворении: «здесь дорога пуста, / Широка и неошутима, краем и навсегда [...] вёрсты нигде»; «Должен и совесть ноют надрезом на сердце»; «Одиночество коже, нагой, холодом на морозе»⁷³. Одиночество во вселенной, когда не осталось уже ни прошлого, ни будущего — это главное чувство героя, так меняющее его сознание, что для его речи «уже нет слова ты»⁷⁴, и поэтому грамматические структуры языка, для этого «ты» предназначенные, не остаются неизменными. В этом стихотворении вновь появляется корабль, возникший в первом стихотворении цикла, и на этот раз он выступает символом вселенной, сосредоточенной в одном горьком «я». Водная, морская, пенная, корабельная образность встречается и в других стихотворениях (как и в романах Соболева)⁷⁵, вбирая в себя все разнообразие опыта мифического приключения одинокого героя, современного Одиссея, растерзанного бурями разгневанных новых городских богов. Ведь риторическая фигура, как жест мольбы и молитвы, для того и нужна, чтобы (в риторической редукиции) вернуться в родную гавань, к началу, к покою и правильности речи, чтобы вновь обрести любовь. Этот жест воплощен с предельной ясностью в восьмом стихотворении *Анабасиса*: «Мироздание изобильно и изобильно страданием. Говорят, оно создано / Чтобы хвалить Тебя, но не это ли значит наполнить сердце? Горам / Со склонами без берегов не коснуться неба, но неба коснется аорта. / Разбитое сердце ближе к синему, и в страдании Твои руки ближе / Но почему Ты молчишь? Ты создал мир, чтобы говорить с тобой, / Но где Твой ответ? Ты протягиваешь дорогу удивления и страданий, / Но здесь ли на ней любовь? / Выше лугов и гор, снега и пота, счастья и / Отчаянья, выше тела, прозрачное увидит белое, дорога вернется к началу»⁷⁶.

С этим стихотворением, как и с первым стихотворением цикла, перекликается последнее стихотворение *Анабасиса* — метрически более строгое, рифмованное, имеющее особое строение удлиненного сонета: сонет прирастает кодой — эпилогом, состоящим из двух строф, где первая включает два

⁷³ *Анабасис*. б, с. 94.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ См. например главу *Про девочку и корабль* в романе *Легенды горы Кармель* (Геликон Плюс, С-Петербург 2016).

⁷⁶ *Анабасис*. в, с. 96.

стиха, и вторая — один, словно тем самым подводится итог всему циклу и ставится точка. Как и большинство стихотворений в книге, оно построено как самораскрывающаяся парабола: миметическая картина чувственного опыта, например, городского или природного ландшафта, преобразуется в философское высказывание посредством аналогии, ассоциации, метафоры, феноменологической рефлексии или другим способом. Такое строение, как уже было сказано, характерно для когнитивного реализма, стремящегося достоверно выразить не только эмоциональное и мыслительное содержание сознания, но и опыт осознания сознанием самого себя — самый тонкий и загадочный опыт из всего, доступного переживанию. Последнее стихотворение цикла завершает анабасис, то есть восхождение, обещанием того, что на протяжении всей книги выступает главной проблемой познания — память, прошлое: «Уже неуловимое в ладонях, но живущее в огне [...] настойчиво звенит в надежде и в золе»⁷⁷. Поэт раскрывает секрет времени, который есть также секрет вечности: «Но больше чем на льду, в пыли, песке, в долинах, / Душе, раскрывшейся и в милосердьи, и в тоске, / Свеченье вечности откроется, пребудет на рассвете / И во тьме, в пыли сердец, склоненных в состраданье»⁷⁸.

Таково экзистенциальное и этическое завершение стихотворения и всего восхождения. Однако за ним следует другое завершение в трех дополнительных стихах «эпилога» или морали этой развернутой философской параболы. Сострадание, неотделимое от тоски, служит трамплином для метафизического прыжка: «Где время светится, там отступает темный страх; / Где вьется долгий путь надежды, зацветают на горах / Кусты сирени, бугенвиллии, любви и воскрешенья»⁷⁹. Сострадание и милосердие, по мысли поэта, ведут к эпифании вечности и воскрешению. Можно предположить, что речь идет, скорее, не о религиозном благочестии и не о христианском воскрешении, а о воскрешении человечности и любви (хотя, в то же время, христианская тематика отчетливо проявляется в этом стихотворении и в цикле *Сочельник 2016*, о котором ниже). Это следует из общего взгляда на ход размышлений Соболева в этой книге. Из этого же следует и вывод о том, как именно, при помощи какого душевного усилия может сострадание привести к вечности. Надо полагать, что, несмотря на

⁷⁷ Анабасис. 9, с. 97.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

метафизический прыжок, этим усилием является не вера, не пиетизм, а любовное принятие всего того, что открывается внутреннему взгляду в восприятии феноменов прошедшего, примирение с памятью. Это возвращение Одиссея, упорное стремление к завершению путешествия, подобно тому, «как волны низкие стремятся к берегам»⁸⁰. Во многих стихотворениях книги герои борются с памятью, чтобы аннигилировать время, а оказывается, что для исчезновения времени и задача, и усилие по ее выполнению должны быть противоположными: принять время, чтобы примириться с памятью.

Пульсация сознания

Цикл *Острова*, впрочем, как и стихотворения других циклов, ведут неторопливый спор со знаменитой метафорой Джона Донна, согласно которой, человек не есть остров. Мысль Соболева, пробираясь сквозь диалоги с собой и другими, сквозь вопросы и ответы диалектических рассуждений и парадоксов, приходит к выводу, что человек все же остров. Если в *Портретах* и *Вещи* остров еще омывала память, прошлое, мир лиц и взглядов, то в какой-то момент познания этого окружающего его океана лирический герой осознает, что человек-остров омывается никем и ничем, в котором «приоткрывшаяся легкость свободы [...] прощание с прощанием»⁸¹. Герой или героиня закрывает дверь, но лишь чтобы обнаружить, что дверей больше нет, что память пуста, и что поэтому героиня вовсе не должна выбирать, быть ли ей островом или нет, закрывать ли дверь, выбирать между болью и облегчением, и вообще она ничего не должна «им», то есть миру данных извне возможностей, а может лишь «слушать гобой души»⁸². Такое «островное» сознание обуславливает тематическое и формальное строение стихотворений цикла и подводит ближе к пониманию сути поэтического и философского высказывания Соболева, что я и попытаюсь прояснить ниже.

Стихотворение *Кипарис смотрит на море...* может служить моделью того, как работает поэтическое мышление в цикле *Острова*. Композиция имеет классический вид: развернутая антропоморфная аллегория переносит внутренний конфликт, связанный с некой духовной и душевной проблемой, в зри-

⁸⁰ Там же.

⁸¹ *Закреть ли дверь...*, с. 64.

⁸² Там же.

мые природные, отчасти романтические образы; в финале драматизм конфликта снимается при помощи экспликации «морали» данной аллегии в виде открыто поставленного философского вопроса. За простой композицией стоит, однако, сложная образность: кипарис и море, шишки и волны — они символизируют не просто романтическую борьбу стихий, но разные и, возможно, противоборствующие состояния сознания: размышление, познание, приносящее боль, с одной стороны, и сопричастие и сострадание с другой. Здесь встреча с «другим» многотрудна и непредсказуема с обеих сторон: шишки кипариса «горлом / Захлебываясь, кашляя, / Болью мышц глотают боль / И сияние далеких волн»; сияние — это символ света творения, откровения истины, добра и красоты; и однако вода — «не веря, миражом / Воображения она кажется / Себе, стыдась, хвастаясь»⁸³. Познание и сострадание кажутся все более и более сложными и «неданными» возможностями, задачами, не имеющими решения. Как и в *Портретах*, поиск приводит к тому, что находится «между» этими возможностями, и наконец звучит вопрос: «В этой ли проруби, пустоте, / Находит язык сострадание, / Возвращает глаза совесть?»⁸⁴. «Мораль» этой аллегии проясняется: решение в том, чтобы соединить истину и добро, познание и сострадание.

Интерпретировать поэзию — неблагодарное занятие, однако в данном случае это необходимо, чтобы уловить форму кружения мыслей и образов Соболева, вооруженных к тому же комбинаторикой игровых языковых неправильностей (отнюдь не только риторических фигур и тропов), несущих сложную смысловую нагрузку. И дело не только в том, чтобы выразить мысль при помощи поэзии, но и в том, чтобы вывести поэзию из философского высказывания. Например, в стихотворении *Так...*: «Ты легче дышу? Просторнее ли там в слове, за словом, спрятавшись? / Это ли кажется? Это кажется — нет? / Или снова в плену? В плену, впелену все глубже? Плеск / Шорох воды в темном, несветлом густом времени воздухе. [...] Слово дышишь. Словом смотришь. Всмотривайся. Тебе, мне — я»⁸⁵. Здесь вновь, как и в *Портретах*, стирается грань между мной и другим, моим же отражением в зеркале-взгляде познания, которое состоит из слов и вещей, которое есть время. А время — это воздух, который есть дыхание, которое есть слово. Поэт познает себя словом, но это не дано и не обеща-

⁸³ *Кипарис смотрит на море...*, с. 56.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ *Так...*, с. 54.

но, всегда открытым остается вопрос, не самообман ли это, не прячется ли он за словом, не тонет ли в водах времени, вместо того чтобы видеть сквозь, «через» него, дышать легко, так как будто времени нет вовсе. Мысль уже содержит в себе поэзию, и работа языка в том и состоит, чтобы, будучи «изреченной», она не стала ложью. Главное препятствие для этой работы заключается во времени (которое заключено в «прошлом», чем бы оно ни было), заменяющем реальное воображаемым, свет — тенью.

В других стихотворениях цикла мы находим сходные композицию и риторику, и даже более того, последняя усиливается обращенными к читателю призывами и энергичными утверждениями и указующими жестами: «Не ищи [...] Таково [...] Ищи»⁸⁶; «Мне снились лучи времени [...] Но не так ли мы смотрим / И на нашу жизнь [...] Смотри же в сон прошлого. Его не нет. Он дышит»⁸⁷; «Так они говорят [...] А как? [...] Ты должен [...] Ты думаешь? [...] Не думай»⁸⁸. В противовес прочным риторическим структурам, тональность стихотворений выражает растерянность, неуверенность, смятение чувств и мыслей, и для этого поэт формирует стилистику когнитивного реализма, суть которого, как уже было сказано, в адекватном переносе в поэтический дискурс мыслительного познавательного дискурса во всей его сложности, эмерджентности и непредсказуемости, в его глубокой укорененности в жизненном (эмоциональном и культурном) опыте. Когнитивный реализм можно считать ярко выраженным поэтическим методом феноменологии, на которой основаны многие из работ Соболева-исследователя⁸⁹. Особенность феноменологии в том, что, будучи методом философского рассуждения, она опирается на переживания философом описываемых явлений на сцене его внутренней драмы представлений и осознаний, интенций и суждений. Эта драма уже сама по себе полна поэтичности, эмоциональности и напряженности, она неизбежно выстраивает лабиринты противоречивых концепций и неразрешимых апорий, поэтому поэту остается «только» сформировать надежные композиционные и риторические структуры, чтобы получилась философская феноменологическая поэзия, концептуальная без концептуализма и драматическая без

⁸⁶ *Не ищи глаз на восходном небе...*, с. 57.

⁸⁷ *Сны*, с. 58.

⁸⁸ *Так они говорят в городе за стеной...*, с. 59.

⁸⁹ См. например: D. Sobolev, *The Split World of Gerard Manley Hopkins: An Essay in Semiotic Phenomenology*, The Catholic University of America Press, Washington 2011.

драматизма, черпающая вдохновение в эмоциональности мышления. Стилистически это выражается в том, что автор называет «пульсацией», в синтаксическом заикании, нарочитых повторах слов и фраз, концентрическом кружении тем и подтем, незаконченных и неправильных предложениях, чья неправильность выходит далеко за пределы конвенциональной эллиптичности.

Приведу в пример стихотворение *Так они говорят в городе за стеной...*, темой которого является сама поэзия. Лирический герой рассуждает о том, является ли поэзия искусством невозможного, либо искусством возможного, либо чем-нибудь еще. Из обрывков мыслей, противоречий и парадоксов составляет своего рода экспрессионистский силлогизм: «В прозрачные зеркала / Смотрится поэзия, чтобы посмотреться, посмотреть себя, / Посмотреть на тебя, пока молчишь. В невозможное смотрится / Возможное, пока говоришь. Звенящая пустота разговора, мерцает, / Там ты мерцаешь, в пустоте, вызывающей, мечтающей о себе / Как о возможном. Там за горячим морем, там за холодным морем, там / В пустоте вызревает возможное, несбывшееся, которого нет. Которого / Уже не будет. Нет, не будет не совсем, только уже»⁹⁰. Поэзия берет начало «из каменной черноты боли» из-за несбывшегося возможного, и призыв не думать об этом лишь подчеркивает, что только об этом поэзия и думает. Автор возвращается к теме, занимающей центральное место и в других циклах и уже упоминавшейся выше: становление бытия в той пустоте, что возникает между взглядом и портретом, познанием и вещью, между мною и зеркалом лика «другого». Здесь эта пустота принимает пластическую форму острова как символа сингулярности, нелокальности, в которой не существует пространства-времени. Поток философского сознания как магнитом притягивается этим островом, становится похож на странный аттрактор в теории хаоса, к облачным очертаниям которого постоянно возвращается кружение более или менее случайных мыслей и ощущений. В этом неопределенном феноменологическом потоке нащупывается ритмический пульс поэтической истины, и в соответствии с этим пульсом поэтическая мелодия принимает форму джазовых вариаций или атональных музыкальных фраз.

Вот пример такого построения музыкальной фразы, даже еще более усиленного, из стихотворения *Сегодня зацвел рощами расцвел миндаль...*: «Сегодня зацвел рощами расцвел

⁹⁰ *Так они говорят в городе за стеной...*, с. 59.

миндаль, разве / Это день сегодня? В горах Галилеи, на горах зацвел, / Разве это день надежды, разве это день отчаяния? / День зацвел. Светлеющий. Светящийся. Светлеющийся. Галилеи, / О белый миндаль! Веришь ли ты в надежду, о миндаль, и склоны / Полные цикламен, склоняющиеся, полнеющие, переполняющиеся [...] В синеве полнота. В синеве пустота. Гранью / Шаг по грани, по скальному выступу, по рубцу боли, о синева / Шел»⁹¹. Лексические повторы сближают стихотворение с восточной поэтикой, с арабской или с ивритской поэзией (начиная с Танаха; например, сравнение с Песней Песен может быть здесь уместно), которая не только не запрещает, но поощряет подобные повторы, как и сама ивритская стилистика. С другой стороны, переизобретение то ли нового, то ли архаического внеграмматического, но вполне коммуникативного синтаксиса, нарушенного, но читабельного склонения сближает эту форму с русским авангардом, возможно, более всего с Хлебниковым.

Еще один пример из другого стихотворения: «Посмотри в провал, загляни в глухо, загляни в темно / В боль. Она загляни заглянет в тебя»⁹². Итогом поэтической работы должно стать, как и в предыдущих стихотворениях, экспрессионистское, когнитивно-реалистическое философское высказывание, и стихотворения-диалоги заканчиваются отнюдь не риторическими вопросами и утверждениями: «Где же граница / Между глубиной радости и глубиной отчаяния? Дна нет. / Ты еще хочешь жить?»⁹³; «Там на дне стоит ждет поджидает несуществуя / Провала невидимого камня без дна / Провала ничто»⁹⁴. Обращаясь к теме природы поэзии в стихотворении *В укрытом ущелье слова...*, автор говорит, что «мир спасет стыд [...] стыд невысказанного»⁹⁵, что можно понимать как признание в фундаментальной «темноте», «укрытости» слова, как «спрятанность» памяти «за веками»⁹⁶ (одежды стыда Адама и Евы?). Состояния невысказанного и высказанного дискретны, между ними нет плавного перехода, они меняются, как «порывистый ветер души», поэтому «пульсирует сознание», и в этом суть поэзии: «Не было — и всегда»⁹⁷. В другом стихотворении эта мысль высказана так: «И уже не дотянуться до границы сло-

⁹¹ *Сегодня зацвел роцями расцвел миндаль...*, с. 60.

⁹² *Посмотри в провал...*, с. 61.

⁹³ *Сегодня зацвел роцями расцвел миндаль...*, с. 60.

⁹⁴ *Посмотри в провал...*, с. 61.

⁹⁵ *В укрытом ущелье слова...*, с. 68.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

ва. На мгновение»⁹⁸. Другими словами, небытие и вечность составляют пару нелокальности, не оставляющую места для времени. Эта концепция проясняет прием, многократно используемый Соболевым и в этом стихотворении, и в других: избыточность оксюморонных пар взаимно исключаящих понятий, как, например, «сладкая кожа [..] его горечь», «верой и сомнением», «на сухих губах, мокром небе», «далеко, рядом»⁹⁹. «Пulsация сознания» составляет суть поэтического высказывания, укрывающего «стыд невысказанного». Эта мысль развивается в стихотворении *Зима*. Оно начинается классической поступью гекзаметра, кажущейся описанием природы, но постепенно она раскрывается как поступь мысли, пытающейся вырвать смысл из «усталых незрячих» пальцев «желтых песчаника стен». Стихотворная строфа графически утончается, как бы подражая утончению мысли, которая «Пульсирует / Застывает / Двигается / К краю / В удивлении / В полноте»¹⁰⁰. Пульсацией сознания является не только поэзия, но и мысль. Природа становится мыслью, но так и не отдает своих тайн, и мысль не раскрывается, не воплощается, не преодолевает удивления, как и родственная ей поэзия.

Формула пульсации поэзии «не было — и всегда» интерпретируется по-новому в сонете *О слова желтый воск...* Поэзия, как память, уподобляется здесь «призрачным всходам», ее пустота названа «касанием бытия», «незнанием полноты и полнотой изгнания»¹⁰¹. Ее рождение энигматически описано как «встреча наугад с бездомным / Домом дара [..] где встреча в крови слова / И золе преобразится вечностью невидимого крова»¹⁰². Можно предположить, что бездомный дом дара — это иерусалимский храм, самим своим избыточно присутствующим в еврейской культуре отсутствием символизирует сущность священного. Здесь «дом» намекает на ивритское наименование храма — «дом святости»; «дар» — на одно из ивритских наименований жертвоприношения: «минха», подношение; «кровь» и «зола» также указывают на жертву всежжения. Слово, приносимое в жертву, становится местом встречи, из которой и произрастают «призрачные всходы» всего сущего. В другом стихотворении дар представляется как «миром данное», «данное в мире», «мир даяния», как все

⁹⁸ *Над городом дожди...*, с. 76.

⁹⁹ *В укрытом ущелье слова...*, с. 68.

¹⁰⁰ *Зима*, с. 67.

¹⁰¹ *О слова желтый воск...*, с. 70.

¹⁰² Там же.

существующее, расстилающееся «в дар, даром»; в качестве дара перед душой «ложится ответственность за несбывшееся, за отвергнутое, / Кровью ложится и ложится счастьем, бременем вечности»¹⁰³. Скандал состоит в том, что этот дар молчит, не дает ответа, то есть мир, бессловесен, и потому ответственность за его принятие или отвержение — «немыслимая, нелепая, невыбранная, безъязыкая»¹⁰⁴. Но в то же время именно она позволяет «заглянуть за край черноты, пустоты, усталости», кровоточащих душ, раненных тел, и разглядеть надежду¹⁰⁵.

В стихотворении *О слова желтый воск...* сакральная онтология автора была бы неполной, если бы он не ввел еще один образ: бытие, как и поэзия, восходит не в абстрактном космосе, физическом или метафизическом, а на «островах свободы», на этот раз омываемых и наполненных водой¹⁰⁶, символизирующей знание и освящение. Свобода в сочетании с бессловесным даром существующего кажется сартровским приговором, неизбежностью. Однако именно свобода, в соединении с предельной индивидуализированностью экзистенции «острова», уравнивающей общинную природу жертвоприношения, делает возможным «преображение» крови и золы в «вечность невидимого крова». Так в стихотворении сливаются рассуждения о поэзии, философии и теологии; форма сонета, как и в *Портретах*, призвана воплотить диалектическую сложность этих рассуждений, этого феноменологического опыта, доступного поэту даже в большей степени, чем философу или мистикау.

Об этой уникальной способности поэзии говорится и в другом стихотворении цикла: «Сквозь время смотрят многоглазые / буквы, расширяя мысли, уходя корнями в темнеющие земли бывшего, светлеющие / Острова возможного»¹⁰⁷. Образ многоглазых букв амбивалентен и загадочен, и в то же время феноменологически и пластически точен. Многоглазое хтоническое чудовище — это и греческий неусыпный страж Аргус, и еврейский всевидящий ангел смерти, поэтому поэзия, как, впрочем, и письмо вообще, предстает здесь как точка, откуда видны прошлое и будущее, а значит сама находящаяся вне времени, а также и, отчасти, вследствие этого как мгновение

¹⁰³ *Вот так лежит оно...*, с. 78.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ *О слова желтый воск...*, с. 70.

¹⁰⁷ *Над городом дожди...*, с. 76.

предстояния перед взглядом смерти, видящем последнюю истину, когда никакой самый сокровенный самообман более невозможен. И вновь поэт привносит в эту экзистенциальную феноменологию этический элемент: если поэзия такова, то она служит лиминальной инициацией к новой жизни, когда на горизонте светлеют острова возможного, то есть выбора и свободы.

Перегиб тропы

Цикл *Сочельник 2016* соединяет стихотворения на рождественскую тему и стихотворения-мысли, изобличающие культурные и этические язвы современности, как они видятся Соболеву-культурологу сквозь призму учений Франкфуртской школы, а также его собственных философско-культурных концепций. Рождественская же тематика используется как язык притчи о ностальгии и тоске, но также о милосердии и надежде. Первое стихотворение цикла строится как размышление героя в рождественский вечер о людях, живших две тысячи лет назад, когда «из-за туч, почти незаметная, выглянула звезда»¹⁰⁸. На мысль о рождественской звезде его наводит внутреннее состояние: «Но в душе вспыхивает и гаснет, пульсацией неба. / Внутренний воздух прозрачен и неизведан, а / Море шумит под горой, тихо, но не призывно»¹⁰⁹. Выше не раз подчеркивалось символическое значение пульсации в книге Соболева: это пульсация истины, сознания, мысли, поэтического слова. Как и в других стихотворениях, мысль направлена на познание внутреннего «неизведанного», зовет в путешествие. На этот раз герой не покидает свой дом на Кармеле, не отзывается на одиссеев средиземноморский призыв моря даже символически, потому что его сердце обращено к тайне рождения религии как проявлению другой, более глубокой тайны — тайны становления, хода времени, осознания того, «что все когда-нибудь будет иначе, что время / Уже наполнено кедровой смолой»¹¹⁰. Вопрос к нашим двойникам, жившим здесь два тысячелетия назад — «Знали ли, что почти наступило?» — направлен поэтом к нам самим. Ведь это знание или осознание, прозрение будущего в настоящем могло бы все изменить в нашем существовании, о котором речь идет во втором сти-

¹⁰⁸ *Сочельник 2016*. 1, с. 98.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

хотворении. В нем образы рождественских ряженных используются как символическое воплощение расчеловечивания, бездушия: «Самодовольные, всезнающие, сытые; / Они продают и дают на кнопки. / Сыты друг другом и пусты собою»¹¹¹. Они даже на мгновение кажутся зомби, но та же христианская символика приходит на помощь, чтобы выразить надежду на еще один шанс, на превращение, на рождественское чудо: «Но над холодными холмами Вифлеема / Уже расступились тучи. Еще немного и / Вспыхнет в небе. Не зомби, лишь ряженные, / Позабывшие. Еще могут поднять глаза души»¹¹². Образность глаз, взгляда возвращает нас к стихотворениям циклов *Вещь* и *Портреты*, и в этом контексте «вспышка в небе» понимается не столько как евангельская звезда, сколько, по аналогии с «пульсацией», как работа познания.

Низменным «поддельным картинкам», «сытому гляncy»¹¹³ неаутентичного существования мира торговцев и потребителей противостоит возвышенная галерея лиц, явленных в памяти. В четвертом стихотворении цикла рождественский вечер в Хайфе возвращает поэта к воспоминаниям о Санкт-Петербурге, чудесным образом смешивает образы городов и переносит их в метафизическое измерение: «Это ли Кишон, текущий у подножия Кармея? / Его мосты подняты в небо, а небеса горят / Огнем души, запахом тепла, прикосновения и / Дома»¹¹⁴. Это огонь памяти, «в котором смерти нет. / Снег падает из вечности, полон лицами живых»¹¹⁵. Нельзя не заметить в этом стихотворении, как и в первом стихотворении цикла, тематической переключки со знаменитым стихотворением Арсения Тарковского *Жизнь, жизнь*, в особенности, с идеей свершения будущего в настоящем, объединения всего во вневременном доме вечности: «На свете смерти нет: / Бессмертны все. Бессмертно всё [...] Мы все уже на берегу морском, / И я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком [...] Живите в доме — и не рухнет дом [...] Грядущее свершается сейчас»¹¹⁶. В этих двух стихотворениях ощутимо также присутствие — образность, тональность — стихотворений Пастернака *Зимняя ночь* и *Рождественская звезда*. Вот только несколько отзывающихся эхом строк: «Стояла зима. / Дул ве-

¹¹¹ *Сочельник 2016*. 2, с. 99.

¹¹² Там же.

¹¹³ *Сочельник 2016*. 3, с. 100.

¹¹⁴ *Сочельник 2016*. 4, с. 101.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ А. Тарковский, *Жизнь, жизнь* // *Того же, Благословенный свет*, Северо-Запад, С-Петербург 1993, с. 265–266.

тер из степи»¹¹⁷, «Мело, мело по всей земле / Во все пределы»¹¹⁸ — «Промозглый ветер, тучи, туманно, звезд не видно»¹¹⁹, «Шел легкий снег, почти отвесный, неземной»¹²⁰; «с порога на деву / Как гостя, смотрела звезда Рождества»¹²¹ — «И дорога легла за порог, длиною в две тысячи лет, / К сердцу»¹²². Однако стихотворения Соболева лишены той умирительной благодости, которая характерна для упомянутых стихотворений Пастернака, и той категорической утвердительности, что звучит в стихотворении Тарковского. Соболев сомневается, колеблется, задает вопросы и подбирает аргументы, ни на миг не расставаясь с феноменальным миром памяти, растворенной в чувственном опыте окружающей реальности. Его поэзия балансирует «на краю пустоты [...] на краю предстояния и тела земного»¹²³. Его звезда или свеча чаще не горит, но «мерцает ясным свеченьем», он пытается зажечь «нетвердую лампу души», чтобы дать даже не надежду, а «облако рваное надежды»¹²⁴.

Таким образом, можно говорить о религиозной философии в поэзии Соболева только в терминах «пульсирующего сознания», суть которого — в неопределенности и непостоянстве, в частности, в контингентности любого знания — как рационального, так и откровенного. В этом и смысл его интерпретации в русской литературно-философской традиции «открытости бездне», как писал о ней Григорий Померанц¹²⁵. Бездна или пустота, которой открываются герои многих стихотворений книги, и есть память, а память есть вечность, и это открытие или откровение предстает как «мгновенная ясность», которая «развеивает ясность», которая «хранится как весть, / Которая никогда не наступит, но никогда не забудется. / И поверх времени, навсегда за собой отворит / Бесконечную память о мире, где то, что свершится, / Уже не пройдет никогда»¹²⁶. В этой бездне-памяти источник высшей истины, «той, что одна», в ней «слышна еще поступь любви»¹²⁷. Так в религиоз-

¹¹⁷ Б. Пастернак, *Рождественская звезда* // Того же, *Доктор Живаго*, Г. Фелтринелли, Милан 1958, с. 622.

¹¹⁸ *Зимняя ночь*, там же, с. 618.

¹¹⁹ *Сочельник 2016*. 1, с. 98.

¹²⁰ *Сочельник 2016*. 4, с. 101.

¹²¹ Пастернак, *Рождественская звезда*... с. 624.

¹²² *Сочельник 2016*. 1, с. 98.

¹²³ *Сочельник 2016*. 5, с. 102.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Г. Померанц, *Открытость бездне. Этюды о Достоевском, Либерти, Нью Йорк* 1989, с. 239–269.

¹²⁶ *Сочельник 2016*, с. 103.

¹²⁷ Там же.

ную философию книги вписывается и проповедь любви, наряду с тем, что в нее, как мы видели выше, вписана и концепция о познающей душе как той, что открыта состраданию и милосердию: «Скользи же за лучом, полнотой дыханья, горечью, любовью»¹²⁸. Тоска поэта по единственной истине порождает своеобразную разновидность культурного критицизма, который в несколько неоплатоническом ключе соединяет в себе возможности научного, философского и откровенного, религиозно-мистического, познания. Сомнения и противоречия приводят поэта к прямому диалогу с Богом, к вопросам о знании и вере: «Кто я на земле, под Твоим взглядом? / В предчувствии знания короток шаг, тропа скользит, но ведет ли? / Возможно ли бессмертие на ощупь? Можно ли знать не ощупью? / Тот берег земли, где лица ждут, где ждут души, ждут глаза, / Высок ли этот берег, покат ли? Смотрят на тебя? Место встречи. / Здесь смыкаются оба, неназываемые, без имени, но имянные. / Я здесь, кто здесь, остановка дыхания секундна, полноводна. / Ты смотришь, время бескрайне, но напряжено, сжато в точку. / Могут ли они сомкнуться? Это ли движение, дыхание веры?»¹²⁹. Тот берег земли, место встречи — это и есть память, и именно в такой образности она представлена, как мы видели выше, во многих стихотворениях книги. В таком случае Бог, Имя, Лик (и человеческое лицо) и есть точка, в которой сжато бескрайнее время, в которой пульсирует сознание и поэзия. Она же — «перегиб тропы» к вечности¹³⁰, на которой ожидаешь и надеешься, встречаешь других, вспоминаешь, по которой скользишь взглядом и восходишь.

¹²⁸ *Сочельник 2016*. 7, с. 104.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Там же.