*

ПРОСТЫЕ ВЕЩИ

Эльмира Котляр. В руки твои. Стихотворения и поэма (1991 — 1997). М., «Московский парнас», 1999, 204 стр.
Эльмира Котляр. Я двух народов дщерь... Стихи. — «Континент», № 104 (2000), апрель — июнь.

> Уже тогда [в XVII веке], как мы знаем, намечается деление общего понятия искусства на *высокое художество* и *простые вещи*.
>
> *Л. А. Успенский, «Богословие иконы православной церкви».*

Мы привыкли к эстетике завершенности. То, что весь XX век посвящен всякого рода попыткам ее разрушения, лишь доказывает ее устойчивость — даже и теперь эти попытки продолжают восприниматься как хоть и несколько потускневшее, но новаторство. Мы привыкли к той замкнутости художественного произведения, которая — как смерть замыкает жизнь почившего от возможности вторжения со стороны живых — закрывает «вторичную» реальность от всякого воздействия «первичной». «Вторичная» реальность — некий мир «под колпаком», который «ни съесть, ни выпить, ни поцеловать» и для освоения которого настойчиво требуется обзавестись «шестым чувством» «эстетического восприятия».

Таково «высокое художество». Там поэта нельзя отождествлять с «лирическим героем», а писателя с «автором» и тем более с «образом автора». Там всякий скорбный крик требуется воспринимать как сладостную музыку — и я сильно подозреваю, что во многих случаях именно читателю, способному к «эстетическому восприятию», отводится роль медного быка.

Однако остаются еще и *простые вещи*...

Простые вещи отличаются от «высокого художества» тем, что не создают обособленной реальности, но существуют в нашем мире как вещи нашего мира — или как вещи, вступающие с нашим миром (с нашим «я») в прямой, двусторонний, неопосредованный контакт.

Такова икона, в отличие от картины. «Пространственное построение иконы отличается тем, что, будучи трехмерным (икона не плоскостное искусство), оно ограничивает третье измерение плоскостью доски, и изображение обращено к предлежащему пространству. Иначе говоря, по отношению к иллюзорному построению пространства в глубину построение иконы показывает обратное. Если картина, построенная по законам линейной перспективы, показывает пространство другое, никак не связанное с тем реальным пространством, в котором оно находится, никак с ним не соотносящееся, то в иконе наоборот: изображенное пространство включается в пространство реальное, между ними нет разрыва. Изображенное ограничивается одним передним планом. Лица, изображенные на иконе, и лица, предстоящие ей, объединяются в одном пространстве»[1]. Если даже живописец попробует (как это случалось) воспроизвести в картине эффект объединения зрителя и изображаемого в одном пространстве, это будет сродни фокусу, обману зрения — тоже иллюзии, но иначе оформленной. Икона (пока не начинает в помянутом XVII веке уходить в область «высокого художества») прежде всего не допускает именно иллюзорности.

Таков псалом, в отличие от стихотворения. Мы не можем читать «с выражением» «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей, и по множеству щедрот Твоих очисти беззаконие мое». Задача «воспроизведения» псалма именно в отсутствии воспроизведения. Не фантом царя Давида должен возникнуть перед тем, кому случится увидеть произносящего псалом, но ему должно быть ясно — и так оно и есть, — что эти слова сейчас, на его глазах, рождаются из глубины души вот этого

---

[1] Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. [Б. м.], Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997, стр. 598 — 599.

кающегося грешника, это его вопль и стон, хотя он и находит выражение в словах, присвоенных уже столькими до него. Однако — парадоксально — при этом ведь вовсе не забывается царь Давид, но именно потому, что вопль его становится твоим воплем, так больно и лично, как свое, ты можешь вспомнить и пережить его преступление и его покаяние. Как и его отчаяние от ощущения Богооставленности, его горе от предательства самых близких, его радость и восторг при созерцании чудес Божьего мира, его скорбь и его благодарность... Чему здесь нет, пожалуй, места, так это — хоть какой-то возможности остаться в границах *эстетического* переживания.

И вот у некоторых стихов получается быть... простыми вещами.

Книгу Эльмиры Котляр я читала, обливаясь слезами.

Она пишет свои стихи раешником. Это стих народной драмы, корнями уходящей в «мистерию» и во многих случаях сохранившей ее формальные приемы: «иконографический» принцип объединения зрителей и действующих лиц в одном пространстве, отразившийся в том числе в частых диалогах между залом и сценой; сильный элемент импровизации; а в самом стихе — максимальная формальная открытость, несобранность «внутрь» стиха (его называют «рифмованной прозой», он организуется только членением на строки, к тому же неравные, и рифмой) — открытость, как бы предполагающая *непременного другого* участника разговора и соучастника обращения. Соучастника и сочувственника — в том случае, если очевидный адресат — некто иной (Некто Иной). Не знаю, но полагаю, что по внутреннему смыслу технического приема это очень близко тому, как слагал свои псалмы царь Давид.

Надо заметить, что эту близость Эльмира Котляр осознает (осознавая в то же время и безмерную драгоценность близкого):

Как получивший
великую прибыль,
радуюсь, Господи,
слову Твоему,
святому псалму.
Как мне близок человек,
сложивший псалом!
Точно сидим рядом
за одним столом.
Точно старый,
богобоязненный еврей,
покачиваясь,
молится нараспев,
белый талес
на плечи надев.
И читает псалом.
А я головой качаю:
— Шолом! Шолом!..

Еще раз хочу подчеркнуть: я не сравниваю «художественных достоинств» псалмов Давида и стишков (это — не уничижительное! это — ласкательное...) Эльмиры Котляр. Не потому, что они несравнимы, а потому, что это не нужно, потому, что не это важно в отношениях между *простыми вещами.* Потому что простые вещи не соревнуются, не создают между собой иерархию, как то свойственно «высокому художеству», а *поддерживают* друг друга в служении своем, в своем зове, и стишок «качает головой», поддерживая псалом. Как поддерживают друг друга самая прекрасная в мире икона Владимирской Божией Матери и бумажная иконка местночтимой святой, обе открывая перед предстоящим мир, к которому он обращается со своим воплем. Они — об одном и том же (и это тот случай, когда достоинство *быть об этом* гораздо важнее «формального совершенства»; другое дело, что не все то, что говорит от себя «я об этом», действительно *об этом*).

Но сравним: «Терпя, потерпех Господа, и внят ми, и услыша молитву мою. И возведе мя от рова страстей, и от брения тины, и постави на камене нози мои, и исправи стопы моя, и вложи во уста моя песнь нову, пение Богу нашему» (Пс. 39) — и:

Вчера я была
на грани небытия,
а сегодня — исцеленье!
Все возможно по Божьему Соизволенью.
Вчера Ангел смерти витал надо мной,
а сегодня вернулась в мир земной!
Вчера хрипела, как старая шарманка,
и была совсем слаба.
А сегодня встала на ноги Божья раба.
Вчера из своего угла
я на мир глядеть не могла.
А сегодня надо всей суетой
Мир сияет снежной красотой!

В этих стихах прежде всего нет гордости — гордости «самодостаточного» стиха, гордости «самостоятельного» поэта. Потому что та, которая их пишет, давно и хорошо осознала всю нетвердость, с какой человек *сам по себе* может стоять на ногах. И всю твердость, на которую он способен по Божьему соизволению. Это стихи человека, жизнь которого зримо иссякает («Жизнь моя уходит по горсточке, и осталось ее в наперсточке»), человека во прахе и пепле — а во прахе и пепле не до красоты слога. Но это стихи человека, который, пребывая во прахе и пепле, как никто умеет почувствовать и пережить красоту Божьего мира даже в самой его незначительной подробности.

Что ни день,
то черемуха,
то сирень!
На акации
проклюнулись почки —
желтые коготочки!
У старой ели
свежие побеги зазеленели!

И, наверное, именно потому, что Эльмира Котляр действительно пишет *об этом,* ей дана власть являть бытие мира простым именованием:

Собаки,
как обалделые, носятся!
Лай, разноголосица!
Крохотный щенок
прыгает у моих ног.
Мальчишки — в прыжки,
в снежки!
Бабушка лепит снежную бабу
внуку в забаву.
Лыжница на бегу
прочертила след
на подтаявшем снегу!

Это стихи женщины, которая приняла как *то, что есть,* свою старость, немощь, болезнь и болезненность, одиночество, смерть близких, нелюбовь ближних — все то, чего мы не хотим признавать в своей гордыне, в чем мы существуем втайне, переживая как позор и обиду, нанесенные нам жизнью, — и, приняв все это, возблагодарила Бога за красоту и богатство своего бытия. И недаром в книге (а она создана именно как *книга,* а не как сборник стихов) соседствуют стихи «Счастье» и «Старость».

А между тем перед нами человек, очень даже способный обижаться, и отчаиваться, и бунтовать в человеческой нелепости души, но и человек, мудрость сердца которого всегда подсказывает ему точнейший, единственно возможный выход («Как я хочу, чтобы обида моя растаяла, как мартовский снег, почерневший, ноздреватый!.. Чтобы мне быть не правой, а виноватой!» — ведь иначе никак не справишься с обидой — только ощутив свою собственную вину). А не в точности ли — самая главная сила поэтического слова? Из запоздалого осознания своей вины — вместо бывшей правоты — рождается, может быть, самый пронзительный цикл книги — о маме («Когда мама была жива, я думала, что она передо мной не права.

А мама была мудрой и прозорливой. Я была счастливой!» — «Мамочка! Как мало я тебе отдала тепла! Как глубоко ты была одинока. Как в любви моей неуверена!.. Только сейчас я поняла, когда все потеряно!»). И плач-причитание:

Мамы нет!
Затмился белый свет.
Нет моей милой спутницы,
нет моей заступницы.
Нет моей жалельщицы,
нет моей болельщицы.
Нет моей советчицы,
за меня перед Богом ответчицы.
Нет моей печальницы,
нет моей начальницы!

Впрочем, пронзительность — свойство скорее общее стихам Эльмиры Котляр (вот никак, даже ради гладкости, чтобы не повторяться, не могу назвать ее «поэтессой»; да и она сама свои стихи зовет не стихами: «Господь меня не отметил славою земной. У Него обо мне замысел иной. Как будто Он говорит мне: „В безвестии, в тиши, молитвы свои пиши. Пусть они возносятся к Небесам, а судьбу их Я решу Сам!"»). И, наверное, такими пронзительными их делает то, что автор никогда не жалуется на непосильность ноши, но только просит дать сил ее донести; просит не облегчения от трудов, но дозволения и возможности их исполнить:

Господи!
Как мне молиться,
чтобы руке моей исцелиться?
Помоги моей правой руке
поворачивать ключ в замке.
Помоги отрезать хлеба ломоть,
орех расколоть,
протянутую руку пожать,
перо держать!..
Руку мою пожалей,
оживи ее и согрей.
Милосердием Твоей любви
благослови!

...Моя мама давно перестала писать стихи (да и не то чтобы писала когда-то: стихи внезапно и непредсказуемо вдруг почему-то у нее вырывались, выплескивались — как вдруг разражается речью обиженный человек, решившийся молчать во что бы то ни стало).

Когда я читала стихи Эльмиры Котляр, душа у меня ныла так, словно все, что я читала, написано моей мамой.

Татьяна КАСАТКИНА.

*

«НЕКОТОРЫЕ ЛЮБЯТ ПОЭЗИЮ»

Наталья Астафьева, Владимир Британишский. Польские поэты XX века. Антология. СПб., «Алетейя», 2000. Т. 1 — 463 стр. Т. 2 — 543 стр.

Во второй половине XVI века великий Ян Кохановский создал польскую систему стихосложения, разработал все основные размеры польского силлабического стиха, ввел новые строфические формы, в том числе сонет, терцины, секстины, канцоны, — одним словом, проделал работу, занявшую у нас почти весь XVIII век от Тредиаковского и Ломоносова до Жуковского. Надо сказать, что в это же время подобное сотворение новой поэтической системы происходило и в других европейских странах, к примеру, во Франции — Ронсаром и дю Белле, в Испании — Гарсиласо де ла Вегой и Хуаном Босканом. Все они, как и Кохановский, побыва-