

СЕРГЕЙ ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ
Российский университет дружбы народов (Москва)

**НЕГАТИВ И ПОЗИТИВ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА
(КИНОМОТИВ У Д.ВЕДЕНЯПИНА И В.ХОДАСЕВИЧА)**

**The Poetic World of Dmitriy Vedenyapin and Vladislav Chodasevich:
Photographic Effects**

The article deals with hypothetic intertextual links between the poems of Dmitriy Vedenyapin, a contemporary Russian poet, and Vladislav Chodasevich, his famous predecessor. The analysis concerns semantic motifs of cinema and photo that both poets frequently use aiming at constructing connotations of opposite meanings. The supplement contains the essay by Vedenyapin on Chodasevich.

Keywords: cinema in poetry, mounting text composition, Dmitriy Vedenyapin, Vladislav Chodasevich.

Идея сопоставления современного поэта Дмитрия Веденяпина с классиком Владиславом Ходасевичем обусловливается тем особым местом, которое поэтическое наследие русского эмигранта заняло в рецепции начинающих стихотворцев 1970-х годов. По сути дела неоклассика В.Ходасевича открывали заново на волне начинающегося культурно-религиозного возрождения. Своеобразный мистицизм пророческого толка в соединении с точностью бытовой детали делали В.Ходасевича духовно и эстетически близким, кроме того, его прочитывали как бы заново – тексты были доступны только «самиздатовские», и поэт входил в живой литературный процесс практически как современник, источник непосредственных влияний (подобно Н.Гумилеву, позднему О.Мандельштаму). Одним из актуализирующих контекстов для поэзии В.Ходасевича оказалась

сложившаяся в 1970-х годах литературная группа «Московское время» (Александр Сопровский, Сергей Гандлевский, Бахыт Кенжеев, Алексей Цветков, Татьяна Полетаева). Б.Кенжеев вспоминает о А.Сопровском: «при традиционном чтении по кругу нередко ограничивался какой-нибудь юмористической безделицей или чужими стихами – Ходасевичем или Мандельштамом» (Кенжеев 2008, 8). Во второй половине 1980-х годов «Московское время» возобновило литературную активность, стремясь объединить эстетически близких ему авторов вокруг регулярно проходящих творческих вечеров, и в это время к сохранившим российское подданство А.Сопровскому и С.Гандлевскому присоединился Д.Веденяпин. Предлагая Д.Веденяпину написать небольшое эссе о В.Ходасевиче (оно дается в приложении к статье), автор настоящей статьи сознательно не конкретизировал тему и не сообщил о том, по какому именно признаку собирается сопоставить двух поэтов. Хотелось проверить: не сделает ли Д.Веденяпин важных оговорок самостоятельно, без всякой подсказки, тем более, что о его собственном пристрастии к фото- и киноэстетике критики писали неоднократно. Однако явного указания на схождение или отталкивание по этому пункту в эссе не оказалось. Впрочем, имеется другая важная оговорка: об «историческом пессимизме» В.Ходасевича и о том, что у Д.Веденяпина его творчество будит театральные ассоциации, причем минималистского, немого, пантомимического характера.

Дмитрий Веденяпин, автор четырех стихотворных сборников, лауреат премии «Московский счет». Он по образованию англист, и его поэзия имеет устойчивый круг читателей в лице прежде всего филологов и гуманитариев. Лингвист, обращаясь к текстам Д.Веденяпина, неизбежно отметит четкую очерченность референтного пространства поэтического высказывания (локальность «возмож-

ного мира») и стабильность набора лексики, претендующей на символическую функцию. Не удивительно, что авторы пишущие о Д. Веденяпине в периодике, будучи в основном профессиональными филологами, сосредотачиваются не только на эстетической оценке, но и – так или иначе – на моделировании его «метатекста» (см. Костюков 2002, Ефремов 2012, Ионова 2010, Дашевский 2009, Гродская 2010).

Почти в каждом стихотворении Веденяпина обязательно встретится хоть одно из четырёх ключевых слов. Свет. Зеркало. Дверь. Пустота. Также отмечены пристрастием поэта луч, снег, сон, стекло с производным от него качеством (Ионова 2010).

В данном случае терминосочетание «ключевое слово» употреблено в значении близком той трактовке, которая всегда представлялась наиболее перспективной (Новиков, Преображенский 1989, 13-35), – семантические «переключатели», переводящие поэтическое высказывание в режим символической семантики, сохраняющие сами двойную принадлежность – к общеязыковому и к символическому коду. Техно-логия утверждения слов некоторой лексико-семантической группы с общим компонентом в качестве ключевых для цикла или в целом идиостиля предполагает прежде всего совместную реализацию ряда лексем в пределах стихотворения в позиции повтора, своеобразного рефрена:

Жизнь моя в столбе бесплотной пыли, // В облаке, расплывшемся от слез, // В зеркале, которое разбили, // А оно очнулось и срослось. // В комнате, как в солнечном осколке // Озера, сверкающего сквозь // Листья и ослепшие иголки, // Пляшут пряди солнечных волос; // Рыбаки спускаются по склону // По траве, блестящей от ро-

сы; //Папа говорит по телефону, // Обреченно глядя на часы. // Даже в зимней обморочной давке, // В стеклах между варежек и шуб // Тонкие секунды, как булавки, // Падают, не разжимая губ; // Но не зря в серебряном конверте // Нас бесстрашно держат на весу – // Как от ветра, спрятавшись от смерти, // Одуванчик светится в лесу. (Одуванчик).

«Интегральные семы», объединяющие группу, очевидны – ‘оптический эффект вспышки, блеска, стеклоподобие, полупрозрачность = способность отражать и/или пропускать свет’. Общий объем опубликованных текстов Д.Веденяпина не слишком велик, и лишь в редких стихотворениях не наблюдается видимого присутствия слов названной группы. Но сами эти лексические единицы встроены в ассоциативное поле фотографии и кино. На кинематографический кадр обращают внимание критики:

...выявлялась, очерчивалась какая-то картина, и спокойствия, почти неподвижности самой этой картины: светлое пространство, кубическое или прямоугольное, в нем размещены отчетливо отдельные предметы, и по световому фону — то ли царапины, то ли иглы. (Дашевский 2009).

Эту фото-киноизобразительность Д.Веденяпин старательно эксплицирует, начиная с того, что некоторые стихотворения представляют собой пересказ кадров-эпизодов киноклассики (*Гражданин Кейн* Орсона Уэллса в *Даже эти шаги, даже эти следы на паласе*), продолжая прямыми и скрытыми аллюзиями на фильмографию («Как в «Зеркале», где Бах и Перголези» «Как кто убил? Из книжки лился свет», ср.: «в зеркале, которое разбили...» (Одуванчик) – общее место кинокритики - «разбитое зеркало Тарковского»), заканчивая тривиальным сравнением происходящего с фильмом - «как в кино» (*Сквозь белый дым, цветные пятна, где...*; наконец, настойчиво возвращаясь к мотиву фотографии. Фотография – посто-

янная тема и предмет описания, сюжет с фотографом дублируется в стихотворной (*Там, где слова стоят так непонятно...*) и прозаической форме: *Часть 1* – проза (Веденяпин 2009, 5-59), которая композиционно в значительной мере построена как комментарий к включенным в текст фотографиям (Веденяпин 2009, 64), и входит, таким образом, как один из компонентов в сложный семиотический код книги). Дублирование стихотворений и прозаических эпизодов сообщает даже текстам, в которых кинематографичность лишь просматривалась, явный киносмысл – стихотворение *В труппе левой Аркадии...*:

[...] я видел в просвете // Над черным асфальтом и пыльной дорожкой за ним // Ботинки, сандалии, кеды приехавших этим // Вечерним автобусом солнечно полупустым» и проза «... я вглядывался в воздушный просвет между автобусным днищем и темно-серой полосой асфальта, где, [...] начинали мелькать ноги сходящих пассажиров. (Веденяпин 2009, 45)

Несмотря на упоминание о «перевернутом кукольном театре» в соответствующем прозаическом фрагменте, дважды описанная ситуация выглядит как зафиксированная объективом. Отметим, что фотоаппарат лирический нарратор ставит в один ряд с другой «ключевой» оптикой вполне эксплицитно: «И лес, и шкаф, и фотоаппарат, // И чайка, и очки, и плоскодонка» (*И лес, и шкаф, и фотоаппарат...*). Иной раз прямо представлена форма кинонарратива, сопровождающаяся ремаркой «По телевизору показывали...» (*Эта пьеса*). Кинематографический, то есть покадровый эффект расчленения изображаемого события усиливает активная «безглагольность» – увеличение доли стихотворных строк, не содержащих финитных глаголов, то есть номинативизация стиха. Особенно активно эта тенденция выражена, как представляется, в стихотворениях Д.Веденяпина 1980-х годов. В цитированном выше стихотворении *И*

лес, и шкаф, и фотоаппарат..., таких стихов – 50%, в явно кинематографическом, воспроизводящем кинонарратив стихотворении *Даже эти шаги, даже эти следы на паласе...* – 71%. Стихи, не содержащие финитного глагола, значительно чаще оказываются в композиционно сильных позициях, напр. в стихотворении *Отражение* все последние стихи катренов такие, в стихотворении *Знамя*, напротив, таковы стихи экспозиции в катрене – последние в катрене как раз включают финитный глагол: «Встреча за закрытыми глазами// С чем-то, что из рук// Вон, шурша и хлопая, как знамя,// Падает на луг». О стиховом номинативе сказано и много и мало – исследователи давно обратили внимание на это явление, но не слишком подробно объяснили его коммуникативный эффект. Одним из первых, пожалуй, отрефлексиовавших особый вес безглагольных строчек был В.Ходасевич, в качестве пушкиниста анализировавший «перечисления» в произведениях А.С.Пушкина, позже на эти же ряды однородных обратил внимание В.Набоков, при этом оба не акцентировали внимания на том, что, как правило, длинные ряды однородных подразумевают именно отсутствие, а не наличие финитного глагола, но приписывали «перечислениям» эффект изобразительного средства. В *Тяжелой лире* В.Ходасевич неоднократно указывает на такую композиционную роль номинативных стихов: «Довольный малым, созерцаю// То, что дает щедрый рок://Вяз, прислонившийся к сараю, // Покрытый лесом бугорок» (*Люблю людей, люблю природу...*). Особенности синтаксической семантики стиха таковы, что лишённые реальной динамики конструкции, тем не менее оказываются менее статичными, чем их аналоги в прозаической речи. Это, собственно, и роднит их с кинокадром.

У Д.Веденяпина почти повсеместно воспроизводится оппозиция света и тьмы, представляемая единицами соответствующих семантических групп лексики:

Сквозь *белый день*, цветные пятна, где -//Казалось, люди, оказалось время -// Со всеми вместе в *снежной чехарде*,// Тогда – почти, сейчас – совсем со всеми...//Сквозь *черное июльское окно*// Лос-Анджелос светился как кино...(Сквозь *белый день, цветные пятна, где...*): «*Стеклянная дверь, ночь и лес звезд...*(*Озарение Саид-Бабы*, часть 2); «В сердце Нарыма, в *черном квадрате*, в *белом*// Царстве зимы, страшно сказать, в безгрешной// Смертной любви все перепачкано мелом...//...В *черном квадрате* (Малевич тут ни при чем)// *Белый квадрат* – фрейлина, где принцесса? -//Ночь, перламутр и вата мечутся врозь.//в озере Светлояр *световая завеса*.//Старое кончилось, новое не началось (*Начало века*)

Линза, оптический прибор получают в мифокоде назначение *ворот*, своеобразного пропускного пункта между двумя мирами, этим и иным. В этом смысле *Очки Савонаролы* – «Сделай себе пару очков, которые называются «очками смерти»...» (эпиграф, объединяющий три стихотворения: 1) «Есть мир и Бог, мир, человек и Бог..»; 2) «Есть лес и снег, пустыня и вода...»; 3) «Я полюбил тебя, бессонный человечек...») суть оптическая линза между миром вечности, абсолюта, и посюсторонним наблюдателем, которая позволит наблюдателю объединить в своем сознании **посю-** и **потустороннее** видение, при условии, что наблюдатель войдет **внутри** оптической камеры. «Лес... на синь и сень рассечен вдоль просек по вертикали //Световыми ширмами... Это как прозрачная дверь ... Это место встречи живых и мертвых... Встретиться и все-таки разминуться... (*Лес порхает, кружится...*).

Говоря о В.Ходасевиче в упомянутом выше эссе, данном в приложении к этой статье, Д.Веденяпин указывает на замечательную, с его точки зрения, изобразительность В.Ходасевича: «С самого начала меня потрясла точность Ходасевича — изобразительно-опи-

сательная...» Известно, что В.Ходасевич решительно отрицал права кинематографа на какую-либо эстетическую ценность: «кинематограф не искусство и не антиискусство. Он просто не имеет к искусству никакого отношения» (Ходасевич 1996, 137). Тем не менее даже прямо тема кинематографа возникает у него не единожды и всегда с явно негативной коннотацией, напр.: «Мне невозможно быть собой, //Мне хочется сойти с ума, //Когда с беременной женой //Идет безрукий в синема» (*Баллада*); «Чтоб солнечные бесы на стенах// Кинематограф свой не учиняли» (*Великая вокруг меня пустыня...*). На композиционно-изобразительном уровне В.Ходасевич явно прибегает к воспроизведению киномонтажных приемов следования и сме-ны планов при построении стихотворной наррации:

От крыши до крыши протянут канат.//Легко и спокойно идет акробат.///В руках его – палка, он весь – как весы,//А зрители снизу задрали носы.///Толкаются, шепчут: "Сейчас упадет!"-// И каждый чего-то взволнованно ждет.///Направо – старушка глядит из окна,// Налево – гуляка с бокалом вина. (*Акробат*)

Та деталь, что стихотворение *Акробат* снабжено подзаголовком *Надпись к силуэту*, свидетельствует, как представляется, и об отрефлексированности того факта, что композиция стихотворения кинематографична, и о желании дезориентировать читателя, тем не менее дав ему ключ к киноассоциациям в виде презумпции черно-белого, заведомо содержащейся в представлениях об силуэтном изображении. В знаменитом стихотворении *Берлинское* фигурируют многие семантические элементы, присущие текстам Д.Веденяпина, в частности, стекло, окно в иной мир, свет, тьма: «А там, за толстым и огромным//Отполированным *стеклом*,//Как бы в аквариуме *темном*,//В аквариуме голубом —//*Многоочитые трамваи*//Плывут между подводных лип...» Но наиболее насыщенное

антикинематографическим пафосом и при этом «синематографизированное» стихотворение - *Автомобиль*. Смысл «синематографизации» тот же, который В.Ходасевич приписывал аналогичному способу организации текста у Сирина (Набокова) в рецензии на роман В.Сирина (В.Набокова) *Камера обскура*:

Синематографизированный роман Сирина по существу очень серьезен. В нем затронута тема, ставшая для всех нас роковой: тема о страшной опасности, нависшей над всей нашей культурой, искажаемой и ослепляемой силами, среди которых синематограф, конечно, далеко не самая сильная, но, быть может, самая характерная и выразительная (Ходасевич 1996, 301)

Апокалиптический автомобиль В.Ходасевича, мерещащийся нарратору, по сути дела негатив позитивного изображения, которое дано в первых трех строфах. Автомобиль -позитив «...черным лаком отливает, // Сияя гранями стекла» и «в сумрак ночи простирает // Два белых ангельских крыла» (то есть свет его фар подобен ангельскому сиянию). Автомобиль-негатив сам окраски не имеет, но свет его фар – черный: «Он пробегает в ясном свете, // Он пробегает белым днем, // И два крыла на нем, как эти, // Но крылья черные на нем». Дьявольский автомобиль Ходасевича, осуществляющий обратную с точки зрения фотодела замену – позитива на негатив, запускает время вспять. Он символ разрушения культурной памяти, безвозвратной гибели привычного европейского мира. Пробелы становятся знаком пустоты, а черный свет фар – страшной разрушительной энергией. Если фотография, кинокадр фиксируют мгновение, то негативатор В.Ходасевича эти мгновения изымает из привычного семиотического хранилища навеки – реконструкция этих мгновений ни в каком виде невозможна. Конечно, В.Ходасевич дает в этом тексте крайний образец исторического пессимизма.

Возможно, Д.Веденяпин стремился «взять подачу» одного из своих поэтических учителей, обратив кинематограф в центр гармонии, комнату света, где кинопревращение возвращает целостность миру (и дольному, и горнему), ставит на место (в кадре) свет и тьму.

Приложение

Дмитрий Веденяпин

О ХОДАСЕВИЧЕ

Ходасевич возник в моей жизни в начале восьмидесятых, а значит мне было двадцать с небольшим. Понятно, что к тому времени я успел прочитать и полюбить уже довольно много поэтов.

Лучшие стихи Ходасевича (а начиная с *Путем зерна*, на мой взгляд, у него почти все стихи — лучшие) показались, вернее, оказались мне ужасно родными — именно так: родными. Может быть, это всего лишь иллюзия, но мне кажется, что я понимаю куда или до чего эти стихи пытаются дотянуться, какие мысли-чувства в себе заключают.

Вообще, у меня редко наворачиваются слезы во время чтения стихов (с прозой такое бывает чаще), но некоторые стихи Ходасевича мне трудно читать без горлового спазма (например, *Обезьяну*).

С самого начала меня потрясла точность Ходасевича — изобразительно-описательная и музыкальная: выверенность ускорений и замедлений в строке, взлеты и падения его поэтической интонации. Например,

... Прибой размыленную пеной

Взбегает на покатый пляж.

... Над раскаленными песками,
И не жива, и не мертва,
Торчит колючими пучками
Белесоватая трава.

Мне ужасно понравился благородно-изысканный консерватизм Ходасевича при его очевидном интересе к «новому» и тончайшем слухе на современность. «Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель», – Ходасевич знал, о чем говорит, и имел право на такие слова.

Еще мне нравилось — и нравится до сих пор — сочетание слабости и силы в этих стихах. Не так уж редко стихотворение Ходасевича не до конца выражает то, что хотело бы выразить, но как правило и того, что есть, достаточно. (См. например, стихотворение *Ищи меня*).

Да, вспомнил еще об особой «щемящести» Ходасевича. Помоему, невозможно без слез читать его автобиографические записки.

Когда-то я смотрел на Таганке *Дом на Набережной*. В одной из сцен актер читает ходасевичевское *Перед зеркалом*. Простите меня и Любимов, и Трифионов, эти стихи — самое сильное, что было в спектакле.

В Париже я чуть ли не первым делом поехал на кладбище, где похоронен Ходасевич. И кладбище (довольно маленькое, самое обыкновенное городское кладбище), и простое надгробие, если можно так сказать, очень ему идут.

Надо признаться, что с годами мне все более понятен (чтобы не сказать, близок) и исторический пессимизм Ходасевича и его экзистенциальное отчаяние.

Поразительно (и часто восхитительно), когда кто-то делает что-нибудь невероятное: жонглирует семью предметами, крутит тройное сальто, пишет такие стихи, как, допустим, *Стихи о неизвестном солдате*. Но в этих случаях наше восхищение понятно... А вот когда... ну, скажем, актер просто молча стоит на сцене, а ты не можешь оторвать от него глаз, это в некотором смысле еще поразительнее. Потому что необъяснимее. Ходасевич умеет какими-то почти минималистскими способами добиться сильного воздействия.

Ходасевича хочется перечитывать.

ЛИТЕРАТУРА:

- Веденяпин Дмитрий: *Между шкафом и небом*. Москва 2009.
- Гродская Елена: *Над вымыслом из букв. О трех стихотворениях Дмитрия Веденяпина*. Полит.ру. 03.06.2010.
- Дашевский Григорий: *Чувство неутраты*, «Коммерсант weekend» 2009, №41 (137).
- Ефремов Георгий: *Все зеркала расставить по местам: оттиск бессмертья*, «Дружба народов» 2012, №3.
- Ионова Марианна: *Рай отпущенный. О поэзии Дмитрия Веденяпина*, «Воздух» 2010, №3.
- Кенжеев Бахыт: *Снова о правоте поэта*, в: Сопровский Александр: *Признание в любви. Стихотворения, статьи, письма*. Москва 2008.
- Костюков Леонид: *Дмитрий Веденяпин "Трава и дым"*, «Еженедельный журнал» 2002, №12.
- Новиков Лев, Преображенский Сергей: *Ключевые слова и их роль идейно-эстетической структуре стиха*, в: *Язык русской поэзии XX в.* Москва 1989.
- Ходасевич Владислав: *Камера обскура, Собрание сочинений в 4-х тт.*, т. 2. Москва 1996.
- Ходасевич Владислав: *Кинематограф*, в: В.Ходасевич, *Собрание сочинений в 4-х тт.*, т. 2. Москва 1996.