

Шливар, Василиса: Десакрализация молчания. О блокадных стихотворениях Геннадия Гора. Санкт-Петербург: Jaromir Hladik Press, 2025. 200 с., ил. ISBN: 978-56054152-7-5

Геннадий Гор (1907–1981) — ленинградский прозаик, рассказы и романы которого, в основном фантастического содержания, были известны советским читателям начиная с 1960-х годов. Мало кто помнил прозу Гора второй половины 1930-х, отразившую многие формальные поиски той поры; антиформалистская кампания автора почти не затронула, но, очевидно, принудила его к сильной автоцензуре. Лишь в XXI веке был опубликован не изданный в свое время роман Гора «Корова» (год создания 1930) и перепечатаны ранние, в разной степени экспериментальные рассказы и повести¹.

Особое место в жизни и, как выяснилось, творчестве Гора занимала блокада Ленинграда. Проведя первую блокадную зиму в городе, в апреле 1942 г. Гор был эвакуирован в Пермскую (тогда Молотовскую) область, где с июня того года начал создавать единственный в его жизни поэтический цикл, пролежавший в ящике его рабочего стола до начала нового века². Только в 2002 г. писатель Александр Ласкин, знавший Гора с детства, опубликовал 23 стихотворения из цикла, предпослав им рассказ об их авторе и неизвестной грани его творчества³. Впервые более или менее полностью цикл вышел под заглавием «Блокада» в Вене — это было двуязычное издание с переводами на немецкий, комментариями и глубокой статьей Питера Урбана (Gor 2007). В 2011 г. 13 стихотворений цикла, подготовленные Андреем Муждаба по рукописной тетради, хранящейся в семье автора, были напечатаны в

1 Гор, Геннадий. *Корова. Роман, рассказы*. Битов, Андрей (предисл.). Москва: Независимая Газета, 2001. Следует еще назвать сборник *Факультет чудиков* (Санкт-Петербург: Издательство журнала «Звезда», 2004), куда вошли повесть, давшая название всей книге, и авторская подборка рассказов «Живопись».

2 Близкий друг Гора, писатель Л. Рахманов поместил в посмертный очерк о Горе, опубликованный в 1984 г., четыре стихотворения, никак не обозначив их источник (републ. в: Гор 2021: 549–572).

3 Ласкин, Александр: «Гор и мир; Гор Г. <Стихотворения>», в: *Звезда* 5, 2002, 131–134, 135–139.

ежеквартальном альманахе университета Торонто, в сопровождении статьи А. Ласкина и иллюстрирующей поэзию Гора графики Г. Кацнельсона⁴. В 2012 г. в издательстве «Гилея» вышел тщательно подготовленный Муждаба том, куда вошло 95 стихотворений (Гор 2012); затем цикл с добавлением вновь найденного текста вошел в состав книги Гора *Обрывок реки*, выпущенной петербургским Издательством Ивана Лимбаха (Гор 2021). Поэзии Гора посвятил яркое эссе Олег Юрьев (2008); появились статьи Ильи Кукулина (2019: 37–39), Петра Сафронова (2019), Игоря Вдовенко (2021); в книге Полины Барсковой *Седьмая щелочь* (2020) стихи Гора были сопоставлены со стихами других блокадных поэтов⁵.

На фоне упомянутой литературы о блокадном цикле Гора монографическое исследование Василисы Шливар заслуживает особого внимания. Определив в предисловии своей книги темы поэтического цикла Гора — «тело, время, (анти)органика, смех, жертвоприношение», Василиса Шливар рассматривает каждую из них в главах-«эссе», которые сочетают в себе «филологический и философский подходы» (9)⁶. Такое жанровое определение автором своего исследования говорит о том, что каждая глава может быть прочтена отдельно как нечто законченное, но в сумме все разделы книги претендуют дать разные ракурсы в обзоре заявленных тем. Избранной формой эссеистичности автор ос-

4 *Toronto Slavic Quarterly* 31, 2011, 239–268.

5 Предваряя небольшую, в четыре стихотворения, подборку Гора, составительница антологии так характеризует и интерпретирует замысел его поэтического свидетельства: «Эти стихи не были адресованы ни тем, кто пережил блокаду, ни тем, кто ее вообще не знал (как близкие Гора), эти стихи не были обращены даже к самому поэту, вырвавшемуся из города, — они повествовали лишь опыт погибших для самих погибших» (Барскова 2020: 155); «[...] Гора интересует [...] попытка описания [...] голода с точки зрения из блокадного голодного безумия. То видение, которое нам преподносит Гор, вероятно, можно назвать блокадным сюрреализмом — это видение, изображение реальности уже из несколько другого измерения, искаженного этой самой реальностью»; «Гор стремится запечатлеть блокадное сознание изнутри. Субъект его стихов всегда находится на грани, в процессе распада [...]» (Там же: 160). Шесть стихотворений Гора были включены Барсковой в раздел «Поэзия» составленной ею хрестоматии *Блокада. Свидетельства о ленинградской блокаде* (Москва: Фонд «Культура детства» / Издательский проект «А и Б», 2017, 126–129).

6 Здесь и далее цифры в скобках отсылают к страницам рецензируемого издания.

вобождает себя от необходимости обосновать выбор стратегии прочтения, оставляя иные приводимые аналогии завершать читателю.

Кроме проведенной над циклом рефлексии, уникальность рецензируемого издания заключается также и в том, что в нем факсимильно воспроизведены все рукописные страницы цикла. Благодаря этому теперь есть возможность видеть почерк автора, следить за его изменением (футуристическое отношение к почерку Гору было известно). Кроме того, оказалось возможным обнаружить небольшие погрешности, допущенные А. Муждаба при публикации стихов в «гилеевском» издании. Так, в стихотворении «А девушка тут где смеялась, любила...» (Гор 2012: 43; Гор 2021: 379) 5-я с конца строка должна читаться: «Зв́алась. Что было певуньей, девчонкой» — того требует не только устойчивый метр, но и рукописный текст, где отчетливо видны и представленный акцент в слова «зв́алась», и «о» в слове «было» (114)⁷.

Опираясь на идею В. Бенямина об «осовременивании прошлого» (цит. по: Сандомирская 2013: 11), Шливар на протяжении всего исследования не только всматривается в беспощадные страницы «человеческого документа» и отдает должное историографии — историко-литературному и философскому контексту, уже определившему или продолжающему уточнять творческое лицо Гора, — но и уделяет внимание принадлежности горовского цикла «петербургскому тексту», и это кажется очень плодотворным, перспективным:

Если в «петербургском тексте» русской литературы масштабные катастрофические события, уносящие жизни людей, в основном предстают бунтом непокорных стихий природы, прежде всего наводнения, то Гор показывает другую сторону столкновения человека и природы, заложенного в фундамент города, — смертельную стихию зла, исходящего из человека, из его беспощадной деструктивной натуры, перед которой бессильна даже природа — она стонет, гибнет, исчезает [...].

(11)

7 Не исключено, что этот просчет происходит из книги, тексты для которой готовил и переводил на немецкий язык Петер Урбан.

Думается, вклад поэта Гора в специфику «петербургского текста» заключается еще и в том, что им открыта не только «стихия зла, исходящая от человека», но и помещенность тела и сознания в замкнутые пределы города-крепости-тюрьмы, что еще больше проясняет мысль исследовательницы о жителе-блокаднике как о «и жертве, и палаче» (69), в отношении которого (и к которому) отменяются всякие гражданские, правовые и этические нормы, а также пересматриваются гуманистические и биологические постулаты. Так, пытаясь развернуть динамику охватывающего блокадного человека безразличия, Шливар использует свидетельства тех, кто испытал на себе муки заточения в блокированном городе со своими голодом, замороженностью, одиночеством: так, оказываются очень созвучны мыслям исследовательницы приведенные слова художника И. С. Глазунова, пережившего блокаду: «Удивительная легкость перехода из одного состояния в другое. Оживают и материализуются образы прочитанных книг, увиденных людей, событий» (88)⁸. И дальше исследовательница продолжает: «Но чем дальше, тем быстрее утрачиваются красочность, разнообразие и пластичность ощущений. „Очищенность“ оборачивается опустошенностью, „промытость“ — безразличием» (Там же).

Шливар сосредоточена на «прямом, наивном, зеркальном» обосновании картины блокады, представшей «зрению реального человека в нереальных обстоятельствах», когда «[...] в блокадном Ленинграде, в ситуации абсолютного экзистенциального ужаса он безо всяких оговорок и ограничений вдруг заговорил на [...] языке, применительно к которому несколько стыдный вопрос об отношениях формы и содержания просто-напросто не встает» (Юрьев 2013: 54). Исследовательница пошла далее — в глубь «абсурдного (бес)сознания, застрявшего во все растягивающемся мгновении смерти» (12). Характеризуя поэтический мир Гора — «антимир окаменевшего слова каменного (чело)века», — Шливар определяет и свойства самого слова: оно, по мнению исследовательницы, лишено продолжительности, деме́тафоризировано, блокировано, «оно опустошено, неспособно принять участие в сотворении смысла, его можно лишь насильственным образом, механически „приделать“ к

8 Приведенная Шливар цитата — из книги С. Ярова *Повседневная жизнь блокадного Ленинграда* (Москва: Молодая гвардия, 2013).

другому слову. Это слово безъязыкого человекоутра, безумного уroda нескончаемого апокалипсиса. Это мертвое слово» (35); «[...] мертвое слово, — продолжает Шливар, — теряет способность к перевоплощению. Застывая, оно иногда даже неспособно к порождению метафор, оно голое, одичалое, гнилое» (50), — так толкует она строки Гора: «К песне примерзли слова» (из стихотворения «Овидий, завидующий белке...»; Гор 2012: 93), «нету в слове сердца» (из стихотворения «В саду играет музыка...»; там же: 70). Со слова слиняла культурность, так как сама культура умерла. Слово, по наблюдениям исследовательницы, иссушается; выброшенное из реки-речи, оно утрачивает возможность заключать в себе всю вселенную в ее живой изменчивости, оказывается способным только называть, описывать, миметически воссоздавать ужасную данность, где масштабы отменены, так как человек оказался отрезан ото всего, ампутирован и в таком расчлененном состоянии заперт в замкнутом наглухо пространстве.

В свете рассуждений Шливар о феномене блокады в поэтической книге Гора обнаруживается неожиданный смысловой фон у рассказа Даниила Хармса «Сундук», герой которого задумывает испытать в себе силу жизни и смерти и для этого залезает в сундук:

Вот началось: я больше не могу дышать, — думает человек с тонкой шеей. — Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!.. Ой! Что же это такое? Сейчас что-то произошло, но я не могу понять, что именно. Я что-то видел или что-то слышал... Ой! Опять что-то произошло? Боже мой! Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю... А это еще что такое? Почему я пою? Кажется, у меня болит шея...⁹
(Хармс 1997: 335–336)

Залезший в сундук сам решил подвергнуть себя странному испытанию и пережил пугающие моменты скованности, запертости, обездвижен-

9 Образ сундука появляется и в стихотворении Гора «Кулак»: «Море спрячу в сундук» (Гор 2012: 26), по поводу чего Шливар пишет в примечаниях: «Трансформация открытого пространства в закрытое, усугубляющая чувство безысходности, тесноты, удушья, развивающая тему (не)свободы, прослеживается в парадоксальном сжатии локусов леса, моря [...]» (92).

ности в узком пространстве — таков эксперимент Хармса, могущий показаться смешным. У Гора если и эксперимент, то ставят его уже не над самими собой те, кто оказался лишенным всего жизненно необходимого, — по мысли Шливар, и жизни, и смерти, пространства и времени: этот эксперимент поставлен теми, кто спланировал блокаду. «Трудноопределимое, зачастую почти полностью отсутствующее пространство небытия, — пишет исследовательница о ситуации блокадного, блокированного сознания, — сопровождается клаустрофобной атмосферой безысходности» (11).

Слово «блокада» употреблено в монографии много раз, и не только в историческом, но и в экзистенциальном и поэтическом смысле. Кажется, Шливар сама оказалась загипнотизирована той ужасной реальностью, которая открывается за сжатым высказыванием поэта, за его сошедшим с ума зрением: обращаясь к новейшей — в последние годы опубликованной — историографии блокады, исследовательница словно не всегда может отделаться от морока фактического материала, в каждом свидетельстве кричащего о «блокаде сознания» (14), «блокировании жизни» (17), «блокаде [...] возвышенного духовного», блокировании самой смерти, «блокированном времени смерти» (24)...

Рассматривая стихотворный цикл Гора как «языковой эксперимент, осуществленный в лучших традициях поэтики абсурда» (13), Шливар находит его источник не только в созданных войной условиях не-выживания, но и в характерном сознании жителя города на Неве, независимом от внешних обстоятельств, — «катастрофическом сознании», неустанно ожидающем конца¹⁰. Справедливо видя в поэтике Гора продолжение обэриутского миропонимания (об этом писали и П. Урбан, и О. Юрьев, и А. Муждаба), Шливар предлагает рассматривать блокадный цикл как своеобразный извод авангардизма, не рвущегося вперед, а осознающего себя позади — у разбитого корыта любых форм прогрессизма, в выгребной яме сошедших с рельсов мироздания и

¹⁰ В примечаниях к этому месту своего исследования авторка приводит большой фрагмент из посвященной мифопоэтическому пространству города статьи В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы», где ученый определял психологические черты петербургского типа, для которого «катастрофическое сознание [...] страшнее самой катастрофы. Последняя снимает все разом, и перед нею человек — *la quantité négligeable*» (76).

человеческого слова; не исключает исследовательница и перспективу «пагубного низвержения словесной потенции от космогонии к агонии» (64) — то есть опровержения Гором самой авангардной поэтики. Следуя наблюдениям Урбана над тем, что у Гора «язык, которым названы все произошедшие ужасы (предательство, грабеж, убийство, даже канибализм), прост, непосредствен, резок и конкретен» (Gor 2007: 232) и весь «разговор Гора с самим собой и своими героями [...] происходит в атмосфере ледяного экзистенциального одиночества, оставленности богом и людьми» (Там же), сербская исследовательница мягко отклоняет не раз артикулированное мнение о том, что творчеством Д. Хармса и А. Введенского русский авангард завершился. Шливар хотя и склонна видеть в блокадном цикле Гора реалистическую тенденцию (поэт взял на себя смелость описать слетевший со всех петель мир, используя доступный на тот момент арсенал собственной памяти), но находит немало подтверждений тому, как казавшееся самым невероятным и абсурдным вымыслом было осуществлено в реальности.

Шливар неявно, подспудно вступает в полемику со своими предшественниками, кажется, в особенно существенном для нее пункте — о свободе. Она находит углубление темы несвободы в образах природы — в том, что традиционно считается воплощением идеи выхода, трансгрессии. Исследовательница, прибегая к непростым и даже мучительным построениям Агамбена, пишет о «странном метафизическом пространстве безразличия, дающего своеобразный парадоксальный вид свободы» (66), и утверждает, что человек становится жертвой другой, непредвиденной трансгрессии — мира, утратившего привычные очертания и границы. Гор, согласно выстраиваемой в исследовании интерпретационной концепции, в своем поэтическом творчестве следует за этим фаталистически предопределенным распадом.

В отличие от многих, писавших о катастрофе в ретроспекции, у Гора процесс ментального слома переживается почти в настоящем (стихотворения на- или записаны уже в эвакуации). Лирический персонаж Гора выступает свидетелем того, как, в хайдеггеровских терминах, мир лишается бытийственного, онтологического и остается сущим, онтическим, сквозь которое перестает просвечивать бытие; как из поэтической речи испаряется переносное значение — основа метафорики — и слово означает предмет без зазора, сам же предмет

оказывается трансформирован, искажен, не только не соответствует своей природе, но и лишился связи с родственным и не родственным. Шливар понимает фиксируемый поэтом распад как действующее расчленение тела, что подразумевает и каннибализм, и логофагию (буквально — «словоедство»). Исследовательница ссылается при этом на мысль Адорно, которую можно сформулировать так: слово ценностно не может соответствовать ничему отрицательному, иначе оно мертвеет, становится механистичным, как и те затянутые в смерть, «кого не затронули мероприятия по механическому процессу умерщвления» (95).

Безусловно, в исследовании Шливар сказалась возросшая историческая и антропологическая необходимость осознать травматическое и катастрофическое в искусстве. Ее обращение к страшному периоду блокады Ленинграда расширено посредством привлечения философского дискурса до пределов осознания всего опыта Второй мировой войны как «фабрики смерти» (выражение В. Н. Топорова) в общемировом масштабе. Кроме того, начало 2020-х — время, в которое создавалось исследование, — дало, к сожалению, немало поводов для оглядывания назад, на трагический опыт XX века — опыт искалеченных поколений, восприятие которого позволяет всему прошедшему «обрести [...] высокую степень актуальности», чтобы «осовременить прошлое». Эти мысли В. Бенямина, цитируемые Шливар по работе И. Сандомирской (11), на протяжении всего исследования расширяются и распространяются для определения и уточнения творческого лица Гора. «„Искупить“ — значит сделать действительным» (Сандомирская 2013, с. 10–11) — кажется, этот девиз-принцип и определяет у Шливар специфику подачи материала, толкуемого в его страшной однозначности. Контекст, к которому обращается исследовательница, максимально заостряет постановку проблемы: опыт «блокадного человека» сопоставляется с опытом узника концлагеря, для чего опорой выступает книга Дж. Агамбена *Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. Шливар находит общность уничтожительно-го опыта жертв параллельных катастроф в блокированности не только первичных потребностей жизни, но и самого сознания, отчего свидетельство оказывается неадекватным свидетельствуемому и попросту невозможным. Оттого нет ничего удивительного, что в книге возникает фигура В. Шаламова с его страшным гулаговским опытом. Тем

самым доходяга сталинского лагеря и мусульманин¹¹ лагеря нацистского находят созвучие в блокадном человеке. Вписывая блокадный цикл Гора в контекст «литературы о пенитенциарных системах», исследовательница называет те общие характеристики, которые совпадают во многих свидетельствах — «насильственные катаlepsия времени и ограничение пространства» (65).

Шливар так описывает логику превращения человека в «изможденное существо со сгорбленной спиной и понурой головой, в лице и в глазах которого нельзя прочесть и намек на мысль»¹²: «Застигнутый врасплох лишением свободы за несовершенно преступление, человек вынужден сменить перспективу, обратиться от внешнего мира к внутреннему, единственному, кажется, знакомому, прочному. Однако это только видимость. Уходя в себя, он стремительно погружается в кафкианские дебри сознания: безвинный преступник, не совершавший преступления над несуществующей жертвой, заключенный в своем доме, преследуемый за сам факт своего существования двойным невидимым врагом — собственным и чужим государствами, никчемный солдат в абстрактном бою с абстрактным врагом, сбрасывающим вполне реальные бомбы, ненужный стране, обществу, другу, семье, возлюбленной, лишний голодающий рот, брошенный в снегу живой труп» (67), которому «нельзя умереть»¹³ — не из соображений долга или ответственности перед кем-то или чем-то¹⁴, не ради какой-то идеи, чтобы дожидаться ее торжества; исследовательница видит эту невозможность найти успокоение в смерти в том, что заблокировано время, заблокирована сама смерть.

Шливар задается вопросом, почему увидевший воочию блокаду Ленинграда, столкнувшийся вплотную с Катастрофой автор сти-

11 Агамбен так объясняет это определяющее понятие: «„Мусульманин“ — на лагерном сленге узник, находившийся в стадии крайнего физического и психического истощения» (Агамбен 2012: 34). В книге содержится еще немало уточнений этому страшному результату истребительной политики. Это жаргонное определение заимствовано философом из книги Примо Леви *Канувшие и спасенные*.

12 Слова Примо Леви из его книги *Человек ли это?* приводятся в исследовании В. Шливар на с. 68.

13 Из стихотворения «Избушка» (1942; Гор 2012: 58).

14 В рассказе Гора, помещенном в *Блокадной книге* Адамовича и Гранина, фигурирует замечание: «Я вообще против слова „героизм“ в этих условиях» (Адамович/Гранин 2014: 609), цитируемое и Петером Урбаном в его послесловии к *Блокаде* (Gor 2007: 232).

хотворений прозаик Геннадий Гор дал именно такой выход кошмару, придав ему форму и взрывчатость поэтического высказывания. Цикл был создан в то время — и исследовательница учитывает этот компонент, — когда автор находился уже вне осажденного города, в котором не было «места для поэтического переосмысления (для тропеизации, для метафоры)» (Сандомирская 2013: 226), — в эвакуации, когда им могло двигать не столько желание документально зафиксировать абсурд происходящего, сколько дать ему выход из себя, терапевтически освободиться. И потом, после всего, автор, переживший как блокаду, так и ее поэтическое пере-переживание, как будто забыл о созданном цикле. Гор, ставший на два года поэтом, и хотел бы забыть то, чему он оказался свидетелем, но не мог не выразить этого, отчего язык его поэтического высказывания, вобравший в себя травму мира, искалечен и предельно минималистичен, а частые повторы нанизываемых по принципу кумулятивности образов и мотивов, подобно реверберации волн, образуют комбинаторные модели, напоминающие то ли борьбу с одолевающими навязчивыми идеями, то ли «вращательное движение дистрофической мысли» (слова Л. Гинзбург из *Записок блокадного человека*). Писатель Геннадий Гор, став жертвой дистрофии памяти, умудрился сделаться нарушителем табу на правду. Об этом и говорит Василиса Шливар в исследовании, заключающем в себе пять глав-эссе:

— «Мертвое тело (в) поэзии», где сюжет, связанный с языковым экспериментом по одеревенению слова, которое не может воссоздать фрагментированного тела, соотносится как с «петербургским текстом» в его филологическом обосновании, данном Топоровым, так и с классической мифологией от Гесиода и Овидия до последних времен, превративших человека в каменное существо: по наблюдению исследовательницы, Гор фиксирует смену «железного века» «веком-зверем» — «каменным веком немного человека» (19);

— «Время смерти», где исследовательница строит свой анализ на ключевых философских и поэтических координатах — времени и пространства, на преодоление которых столько сил потратил исторический авангард; страшный итог блокадной действительности, когда происходит «абсолютное уничтожение надежды на будущее» (24), «блокирует<ся> время смерти». Шливар видит проявление тотальной несвободы «голового человека» блокады в «превращении жизни в

смерть», совершающемся в «блокированном антимире» (29), где смысловые связи расшатаны, привычные границы между оппозициями, казавшимися вечными, размыты и герой, получив фантастическую способность превращаться в любую субстанцию, «уравнивает в себе и собой жизнь и смерть, время и пространство, сон и явь, правду и вымысел» (27). В этой главе исследовательница уделяет внимание мифологической природе миропонимания Гора, находя в его лирике за очевидными отсылками к образам прошлого глубокий слой архетипического. Так, водная стихия, река — частая героиня стихов блокадного цикла — не только сопровождает героя в жизни, но и проникает в него, оказываясь иным проявлением смерти, способствующей забыванию слов, отмены их творческого потенциала (здесь Шливар устанавливает интересную связь блокадных стихов Гора с некоторыми поэтическими прозрениями О. Мандельштама, в первую очередь с «Ласточкой»). Говоря о специфике представления поэтического времени у Гора, тонко анализируя стихотворение «Хохот в лесу. Мзда на мосту...» (Гор 2012: 38–39), исследовательница прослеживает процесс превращения лирического персонажа в слово, «способное стать чем угодно, проникнуть в самые разные места, предметы, явления и тем самым размыть любые границы, уравнивая в себе и собой жизнь и смерть, время и пространство, сон и явь, правду и вымысел; являя собой совокупность миров» (27). Обмирание слова, утверждает Шливар, чревато отсутствием жизнеутверждающей текучести, как, по ее же замечанию, было у чинарей — в «слиянии с хаосом, ведущем к возрождению» (20), когда утрачивается онтологическое единство, порождается «фрагментация мира и, в итоге, распад сознания и тела» (19). Но действительно ли слово у Гора мертво? Оно опустошается, уплощается, как скоро немеет сознание, не справляющееся с распоясавшейся реальностью; можно согласиться, что оно теряет свое магическое воздействие, так что установка на фольклор — на сказку, заклинание с множеством повторов целых слов, одних и тех же морфем или одинаковых кусков слов (исследовательница на с. 26 называет аллитерацию и ассонанс, гомеотелевтон и гомеоптотон), на загадку, считалку, — внося в цикл что-то сверх авторского видения (говорения), превращает многие стихи в усилием преодолеваемую немоту, за которой слышатся стон, утробные звуки, плач, истерический смех... Необяза-

тельно, что это человеческие звуки: кричит солнце, плачет и стонет река, кричит по-бараньи рана тополя, но смеются, хохочут только пугающие подобья людей — бездушные персонажи страшного блокадного гротеска, а «реки и горы без смеха» (из стихотворения «Открытое лето к нам в окна идет...»: Гор 2012: 105); природа, на пороге окончательного замирания подверженная распаду, как расчленяется человеческое тело, «антропоморфизируется», но без смеха — исключительно человеческой способности;

— глава «Заблоцкий и Гор: от органики к антиорганике» вытекает из проблематики предыдущей главы, тем более что она оканчивается на мысли Шливар об учителях Гора — Хлебникове и Вернадском, Филонове и Заболоцком как выразителях авангардных и натурфилософских идей о языке — «духовной биосфере», объединявшей науку и искусство для борьбы со смертью, но в кризисный момент истории преданной смерти. Именно этому ракурсу утопического, полного надежд в первую треть XX века, посвящена большая часть главы, и этот ракурс приводит Шливар к убедительному сопоставлению поэзии Заболоцкого и поэзии Гора: «единство, взаимозамещение, многоликость, монадность» (45) — такие принципы названы в книге в качестве общих для двух разновеликих и парадоксально близких друг другу авторов. Приведя слова Гора о поэзии Заболоцкого, обладающей «эйнштейновским свойством замедлять время» (48), автор монографии раскрывает на этом наблюдении внутреннюю логику блокадного цикла: бесповоротный, безвозвратный распад, которому подвергается человек на всех уровнях своего существа и существования, предстает вынужденным ответом настоящему обэриуту — ответом, зафиксировавшим элементарный страх человека перед голодной смертью, когда единственная метаморфоза, которая осталась человеку, — превратиться в кусок неживой материи, а слову остается лишь «плоско отражать руины прежней органики» (51);

— название следующей главы — «Патафизика смерти» — Шливар мотивирует, привлекая богатую традицию освоения смешного от Аристотеля, Мениппа и Лукиана до новейшего времени. Картина мира, представленная Гором посредством рассредоточения всех органов восприятия, порождает странный смех, «бессильный перед чрезмерным злом» (53). Рассматривая извод смеховой культуры в блокадном и

блокированном существовании, Шливар прибегает к научно-исторической мысли М. Бахтина, чтобы сопоставить действие смеха в недавнем прошлом с пониманием смеха в Средние века, когда сохранялось представление о том, что может быть «страшнее земли» (ад, смерть, загробные воздаяния и пр.), — «у Гора все наоборот. Ничего страшнее происходящего на земле нет» (53). Пожалуй, в этой главе по сравнению с другими отведено больше места визуальному пласту поэзии Гора и, как следствие, творчеству ненецкого художника-примитивиста Константина Панкова, высоко ценимого писателем. В установке Гора на наивность, лубочность, вообще характерных для авангарда, Шливар склонна понимать представшую перед глазами поэта не только деметафоризацию слова, но и уплощение сознания, выказывающего неспособность уйти от однозначности непрерывающейся жизни и нескончаемого умирания. Смех-отчаяние, заставляющий содрогаться обезумевшего, представляется Шливар таким же мощным и хитрым для лирического персонажа Гора искусителем, как смерть. Недаром разрозненные, распадающиеся картины смеющегося в каталепсии (но вовсе не смешного) слова исследовательница определяет как сюрреалистические. Оттого в конце главы возникает фигура Рене Домалья, свидетельствующего из глубин подсознания о вывороченности мира наизнанку;

— главе «Жертвоприношение поэтического слова» автор отводит роль завершающей, и в ней говорится об уникальности не столько увиденного, сколько переданного. Сосредоточившись здесь на «самой ткани языка», на глубокой степени руинированности, «разорванности» слова, Шливар фиксирует запечатленную поэтом невозможность памяти, которая бьется в узких, сужающихся пределах-тисках «здесь и сейчас» — в блокадном сознании, в «собственном сердце, превратившемся в тюрьму» (35). В мире (антимире), где «смерть больше не обладает сакральностью», «язык непогрешимо фиксирует языковые отступления» (68–69). «Плоский, голый язык показывает уму непостижимые сферы человеческого существования, [...] где самым жутким оказывается как раз возможность антибытия», — утверждает Шливар и прибегает к философской рефлексии Агамбена, взявшегося обосновать специфику свидетельства мучеников Освенцима: только ставший „субъектом де-субъективации“, — приводит она мысль итальянского

философа, — «способен и неспособен сказать» (66). «Не-мир», «не-человек», «не-язык» — производные «минус-реальности» (термин В. Подороги, вводимый в исследование в примечании (95)), отрицающей, уничтожающей все правила и цели существования. «Нет смерти», к которому Шливар приводит под конец своего анализа поэзии Гора, диаметрально противоположно традиционному, пусть и в авангардном изводе: «Христос Воскрес — последняя надежда» (Введенский 1993: 79). В завершение исследовательница дает свою версию (разумеется, предположительную, но оттого не менее интересную), почему на протяжении следующих после блокады и войны десятилетий Гор держал весь цикл почти в полном секрете, осознавая не только «бессилие своей поэзии, отвечающей на катастрофу только катастрофой», но и свое физическое, а не поэтическое, выживание как «заложничество <у> невозможного свидетельства», как принадлежность к *homo sacer* — «сору истории» (73). Именно на последних страницах исследования — и в примечаниях к нему, корпус которых находится после основного текста, — читатель находит объяснение общему заглавию: основываясь на философии В. Бенямина и Дж. Агамбена, Шливар рассматривает опыт Гора, воплотившийся в почти невероятный поэтический цикл, как яркий след «голой жизни» (*nuda vita*), подлежащей безнаказанному убийству, но недостойной быть принесенной в жертву; такую жизнь Бенямин и Агамбен именуют «священной», а ее подлинного субъекта — «священным», или «проклятым», человеком¹⁵. Выстраивая цепочку из взаимосвязанных и взаимоисключающих бытийственных, творческих и их отрицающих актов (выживание — падение — свидетельство — умирание), Шливар склонна видеть в поэтическом высказывании Гора «нарушение обета молчания», «desacralisation of silence» (74)¹⁶. Показавший нутро распада, превращающего человека в безмолв-

15 Ср.: «[...] двойственность священного мыслится аналогично отвержению, которое включает, исключая» (Агамбен 2011: 99).

16 Здесь заявлена отсылка к философии В. Подороги, следы которой в прежних рассуждениях Шливар становятся очевидней, — в частности, в вопросе о неразделимости смешного и ужасного, отвратительного, — и которая стремится опровергнуть производимую Агамбеном «софистическую игру в онтологическое доказательство бытия» (Подорога 2021: 410) блокады — ради преодоления любой невозможности и сохранения способности свидетельствовать: «Свидетелем и единственным не могут быть

ного свидетеля, который оказывается мертв до собственной смерти, Гор засвидетельствовал безвыходность «здесь и сейчас», ту «цезуру бытия» (выражение Подороги), которую потом пытался забыть. Шливар обнаруживает, как разрушение мира приводит и к блокированию блокады в сознании (64), и к руинированию самого «дома бытия», и к превращению его в тюрьму (65), и к утрате «несуществующего органа речи, собирающего человека через тело и ум и отвечающего на его сон или видение о целостности мира-себя» (73).

Главы, избирательно освещенные в этом кратком обзоре, существенно не только пересекаются, но и заходят на территорию друг друга, чем обнаруживаются новые оттенки странного, пугающего, будоражащего поэтического цикла Гора. Василиса Шливар, всматриваясь в беспощадные страницы «человеческого документа», но стараясь дистанцироваться от материала для взвешенного анализа поэтического сознания/мышления, избывающего опыт тотальной закрытости, замкнутости, возвращается к одним и тем же образам и мотивам 96 стихотворений прозаика, чтобы обнаруживать новые грани того, что вырисовывается в картину «Непредставимого».

Думается, именно в спектре философии Агамбена, Адорно, Библина, Подороги следует искать не только объяснения смысла, заложенного автором исследования в название — «Десакрализация молчания», но и общую направленность работы Шливар, фиксирующей переход привычного модуса жизни человека к тому, где биологическое превалирует над человеческим и культурным: по мнению исследовательницы, поэт, избрав для «познания расшатанного мира» «радикальные языковые модуляции», «принужден пожертвовать собой» «под напором нечеловеческого, слишком нечеловеческого» (8). В работе Агамбена, по-видимому, легшей в качестве одной из базовых для построения Шливар, говорится о «дешевой сакрализации» страшного опыта у нежелающих что-либо знать, противостоящей, по мысли философа, другой «крайней позиции» — желанию «понять слишком много и слиш-

ни палачи и жертвы, ни все случайные другие, но только мы сами. Именно наше непрерывное свидетельство о том, что было, как и почему, будет отказом от забвения, удержанием всего того, что прослыло Невозможным и Непредставимым в горизонте человеческого разума» (Там же: 411).

ком быстро» (Агамбен 2012: 9). В противовес обозначенным полюсам сербская исследовательница настойчиво говорит о «десакрализации» архетипических образов (дерево, лес, река), увязывая эту полусознательную установку поэта с пересмотром мифологии: связь Эроса и Танатоса представляется в гротескных картинах, отсылающих к раннему творчеству Н. Заболоцкого и важной составляющей поэтики Н. Олейникова (12, 76). Исследовательская логика ведет Василису Шливар к тому, чтобы увидеть в стихах Гора такую работу со словом, в результате которой слово обретает возможность быть принесенным в жертву, а значит — приостановить, а то и прекратить его «святость/проклятость».

Петр Казарновский

Литература

- Агамбен, Джорджо (2011): *Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва: Европа.
- Адамович, Алесь / Гранин, Даниил (2014): *Блокадная книга*. Москва: Эксмо.
- Агамбен, Джорджо (2012): *Ното Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. Москва: Европа.
- Барскова, Полина (2020): *Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Введенский, Александр (1993): «<Серая тетрадь>», в: Он же: Полное собрание произведений в двух томах. Том 2. Москва: Гилея.
- Вдовенко, Игорь (2021): «Оттаявшие слова. О блокадных стихах Геннадия Гора», в: *Новое литературное обозрение* 168, 249–255.
- Гор, Геннадий (2012): *Красная капля в снегу. Стихотворения 1942–1944 годов*. Муждаба, Андрей (сост., подг. текста и примеч.). Москва: Гилея.
- Гор, Геннадий (2021): *Обрывок реки. Избранная проза: 1925–1945. Блокадные стихотворения: 1942–1944*. Муждаба, Андрей (сост.). Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Кукулин, Илья (2019): *Прорыв к невозможной связи. Статьи о русской поэзии*. Москва: Кабинетный ученый.

- Подорога, Валерий (2021): *Метафизика ландшафта*. Москва: Канон-плюс.
- Сандомирская, Ирина (2013): *Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Сафронов, Петр (2019): «Не только жизнь. О блокадной поэзии Геннадия Гора», в: *Неприкосновенный запас* 127, 143–152.
- Хармс, Даниил (1997): *Полное собрание сочинений. Том 2: Проза и сценки. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное*. Сажин, Валерий (сост., подг. текста и примеч.). Санкт-Петербург: Академический проект.
- Юрьев, Олег (2008): «Заполненное зияние-2 (Рец. на кн.: Гор Геннадий. Блокада: Стихи / Пер. с русского с параллельным текстом. Вена, 2007)», в: *Новое литературное обозрение* 89, 260–272.
- Юрьев, Олег (2013): *Заполненные зияния. Книга о русской поэзии*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Gor, Gennadij (2007): *Blockade. Gedichte*. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Wien: Edition Korrespondenzen, Reto Ziegler.