

АЛЛЮЗИВНОСТЬ И ПАРАБОЛИЧНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ В КНИГЕ КАТИЦЫ КЮЛАВКОВОЙ «КОГДА У НАС ГОРЕЛО ПОД НОГАМИ»¹

Названия трех последних сборников стихов македонской писательницы Катицы Кюлавковой «Тупик» (2004), «Тонкий лед» (2008) и «Когда у нас горело под ногами» (2013) говорят о том, что основной для поэтессы является тема «кризиса» и ее многослойное семантическое пространство. Заголовок «Тупик» свидетельствует о пространственной дезориентации человека. «Тонкий лед» – о хрупкости его опоры. Название «Когда у нас горело под ногами» недвусмысленно указывает на невыносимость бытия².

В циклах стихов отражено экзистенциальное и идеологическое представление автора о месте поэзии в современном мире. В духе македонской народной традиции можно было бы сказать: «Каков день, такова и песня». В трех первых поэтических циклах, представляющих собой единое целое под заголовком «Капкан: от сна ко сну», поэтический субъект взирает на мир из центра интимного, частного «я», находясь на грани между сном и явью. Эта же повествовательная тенденция представлена и в цикле «Меланхоличные песни». В завершающих циклах стихов «Дом, милый дом» и «Белый свет» поэт концентрируется на кризисе отечественной культуры, а также культуры всего мира.

Такое композиционное устройство является сознательной авторской установкой, программной творческой процедурой, которая позволяет извлечь заумное поэтическое слово из медитативной сосредоточенности на символах интимной мифологии, чтобы суметь от себя через других, через весь мир, святую «обитель» человечества, возвыситься к Богу.

Поэзия Кюлавковой посвящена сущности кризиса, его многоликости, кризису, понимаемому в первую очередь как «кризис

¹ Кюлавкова, Катица. 2013. *Когда у нас горело под ногами*. Скопье: Poetiki. Предисловие Аллы Шешкен «В поисках счастья и гармонии» / Пер. с макед. Ольги Панькиной.

² В данном перечислении опубликованных поэтических сборников К. Кюлавковой не указан ее сборник поэзии хайку, несмотря на то, что и в нем некоторые циклы («Небо над Македонией») фокусируются на македонском «вопросе».

языка», потому что язык пронизывает все сферы человеческого бытия. Язык заполняет тишину, в которой мы прислушиваемся к собственным мыслям. Он формирует переживания в выражениях, которые давно, где-то в пути, утратили свою животворящую силу. Они уже не относятся ни к чему на свете. Как же могут они наполнить мир новым содержанием?

Стиль, найденный Кюлавковой, узнается по аллюзивности, по поэтике и риторике аллюзии. Говоря ее словами: «*Только аллюзии все еще / связывают меня / с реальностью*» («Только аллюзии»). Аллюзивность, несомненно, является доминирующей чертой ее поэтического языка. Лирический мир поэта восстанавливается через аллюзии и воспринимается как парабола парадоксов действительности. Книга Кюлавковой *пылко* озвучивает *драму речи и изречения, драму существования, восстановления мира в языке и бытия в языке*.

Драматический, диалогический облик стихотворений первых трех циклов: «Капкан – От сна ко сну», «Капкан II – Мама и папа странствуют» и «Капкан III – Под открытым небом», в которых звучит самое интимное, пронизывающее, глубокое переживание таинства и святости пульса жизни, – был выбран, чтобы призвать темные силы, скрытые за блеском знаков. В этих циклах многозначные драматические эпизоды «капканов сна» лирически соблазнительно призывают нас к расшифровке. Они визуально и акустически намекают на символические архетипы игры, предшествующей высказыванию.

Чтобы подчеркнуть драматический характер лирики поэтессы, можно для сравнения вспомнить эллиптированное высказывание М. Леграна: «*Un homme, une femme / Une pomme, un drame*». Легран констатирует драматичность бытия, показывая безысходность драматической ситуации, в то же время превращая его в извечную повторяющуюся картину. Интертекстуальные отсылки к библейскому мифу, а также к древнегреческому мифу о Парисе, позволяют включить воображение и вжиться в высказывание. Беглое поэтическое перечисление действующих лиц, реквизит и жанр лирического перформанса вызывают к жизни бесчисленное множество возможных интерпретаций, словно мы впервые сталкиваемся с этой «истиной». Эллиптированное высказывание создает иллюзию новизны в известных текстах. Недосказанность, аллюзивность и новый драматический ракурс разрушают монотонность эпического ритма в представлении мифов и делают универсальным потенциал его смысла.

Напряженность драматического конфликта позволяет заново пережить уже окаменевший, латентно обозначенный миф.

Стихи Кюлавковой в упомянутых циклах построены так, как будто они сами «драматические ситуации». Их визуальный аспект оттеснен на задний план, за кулисы, а на переднем плане разыгрывается мизансцена реплик. Таким образом, драма речи представлена в виде высказываний. Визуальные аспекты указывают на сценичность стихотворений. Они размещают стихотворение в пространстве и во времени. История декодирования начинает сплетаться в них в сеть многозначности. Возникают вопросы: какие пространство и время свойственны сну? В каких параметрах наша душа измеряет пространственные и временные расстояния? Как измерить расстояние от «я» до «ты»? И о каком пространстве идет речь, между каким «я» и каким «ты»?

Стихотворения Кюлавковой, особенно из первого цикла «От сна ко сну», допускают многозначные ответы на любой из поставленных вопросов. Стихотворение «Была ночь Синей Луны» может служить наглядным примером указания на многослойность времени и пространства, на фоне которых разворачивается драматическая встреча влюбленных. Время поэтического события (лирико-ониристическая прагма) известно, потому что синюю луну крайне редко можно застать на небе³:

Была ночь Синей Луны

Была ночь Синей Луны,
когда мы пошли бок о бок,
стеснясь
и стесняясь,
по булыжнику
крутых улиц
старого города.

Запах моря
затопил нас приливом –
выбросил раковины на мелководье,
обдал солью
и отступил
в воспоминания.

³ Поэтесса здесь, несомненно, имеет в виду астрономический феномен (Blue Moon), последний раз наблюдавшийся 31 августа 2012 г.

У меня из головы не выходит
и сейчас
этот кисло-сладкий вкус
желания *быть вместе*:
от жара до горла –
и дальше, к утопии.

Однако уже вторая строфа, в которой лишь на мгновение возникает запах моря и тотчас же отступает обратно, в воспоминания, приводит к неопределенности. Находится ли старый город, упомянутый в стихотворении, на берегу моря или же запах моря – это всего лишь нахлынувшее воспоминание, усиленное мощью синей луны? Неопределенность важна и в плане расшифровки смысла стихотворения, «прилив» – как указание на когда-то совместно пережитые события.

Третья строфа подчеркивает желание «быть вместе», перенося переживания на уровень вкуса (кисло-сладкий), чтобы через мгновение их конкретизировать, а потом превратить в утопию и «место, которого нет» в более позднем (может быть, наяву) восприятии переживания. И уже в следующей строчке, нас, читателей, как на качелях между сном и явью, захлестывает конкретность ощущения повторяемости переживаний при их переходе в воспоминания:

И теперь, как вспомню
это место, которого нет,
у меня открываются чакры,
трещат позвонки –
свежевыловленные омары –
для меня и для тебя,
холодок течет по позвоночнику
и мужскому, и женскому,
у меня к левой, у тебя к
правой стороне лба.

Все стихотворение от начала до конца последовательно умножает двусмысленность и усиливает драматичность аллюзивности. Начало стихотворения открывается намеком на топос единства («бок о бок / теснясь / и теснясь»), чтобы затем перенестись в план природы общего переживания под Синей Луной и страстного и утопического характера стремления к тотальному, абсолютному искушению *единения (конъюнкции)*. Одновременное присутствие и отсутствие, на

семантической оси которого и строится все стихотворение, в финале драматически усилено двусмысленностью *речевого флирта*:

– Ты представляешь, сколько нужно времени,
чтобы дойти до конца? –
спросил ты тогда.
– Зависит от тебя, – ответила я.

Именно эта языковая игра стимулирует новое прочтение всех исходных смыслов стихотворения. Поэтическое время похоже на сеть, являющуюся слепком неуловимого и невыразимого опыта. Энигматичность стихотворения не предлагает ответов, а стремится побудить к восприятию и переживанию противоречий.

Это стихотворение стало прологом к моему прочтению книги К. Кюлавкой, поскольку оно не только позволяет проникнуться «новонайденным» стихотворным языком, сочетающим в себе повествовательность (где перемежаются время сообщения и переживания) и драматичность существования в «речи как изречении», но и подчеркнуть лирическую напряженность переживания противоречий жизни через акт познания. Драматичность «речи как изречения» показывает драму бытия в единстве. Но с кем? С самим собой? С собственной тенью? С альтер-эго? С супер-эго? С их воплощением в образе любовника, супруга, ребенка, родителя?

Эта поэзия реализуется в противоречиях и восстанавливается через противоречия, поэтому постоянно сменяются и перевертываются планы высказывания. В стихотворении «Мы шли вдоль крепостной стены» повествование, наполненное скрытыми эротическими аллюзиями («*глухая ночь, / полночь / кипящая страстью*», «*время добровольной бессонницы / и нежных разговоров*»), вдруг резко сменяется драматическим рассказом о философском преодолении противоречий жизни и смерти, в котором развивается многозначная и параболическая игра демистификации идеологизированных дискурсов.

Сходным образом, но в несколько иной манере написано и следующее стихотворение цикла «*Мы так бы и жили каждый своей жизнью / Но однажды нам обоим стало неловко / оттого что не можем выразить свою страсть*». Первая строка стихотворения становится причиной словесной дуэли «за и против» страсти, разворачивающейся от строфы к строфе. Эта игривая поэтическая дуэль напоминает по стилю народную сентенцию о страсти. Дуэль разрешается в игровой форме: «*– Сдаешься? / – спросил он ледяным тоном / как будто мы играли в шахматы, / и я невольно зажмурила глаза*». Языковая игра строится на процитированной первой строфе, в

которой случайность, мгновенный характер страсти раскрывает суть человеческой жизни.

В этом же контексте следует отметить и стихотворение *«Всего лишь жест решает / что будет с нашей жизнью / и каким образом мы ее лишимся»*. Столкновение временных пластов, созвездий сил и значений, случайного и мгновенного со судьбоносным вновь вводит противоречие в качестве матрицы для создания смыслов текста Кюлавковой. При этом важна драматичность показа значений и смыслов. Лирическое переживание момента основано на драматическим преобразовании речи в изречение, существования в сосуществование.

Провозглашение поэтического «я» в каждом из этих стихотворений становится лирическим комментарием к драме существования. Эти стихотворения вводят двусмысленность сказанного и неоднозначность высказывающегося субъекта во всех аспектах общения и общественности как формы бытия человека в мире.

Двусмысленность капкана ситуации пронизывает и аспекты семейности. Наиболее показательным в этом смысле является стихотворение *«Не знаю, в каком по счету сне, но ты меня убедил / чтобы я взяла машину и / отвезла сына домой / так легче»*. Это стихотворение начинается там, где заканчиваются стихотворения, упомянутые выше, – в пространстве, где закрывают глаза и сдаются. Стихотворение является лирическим комментарием к ситуации безысходности:

И замесила хлеб,
круглый, как колесо
жизни, бесконечный,
как лента Мебиуса,
огромный, как квазар,
пышный-препышный.

С тех пор мы едим круг,
живем в круге,
пойманные в капкан,
в обруче ужа,
в клюве орла,
до последнего вздоха.

Символика целостности семьи, бесконечности круга, преломления священного хлеба нанизывается на внешнюю и обратную поверхности ленты Мебиуса, бесконечной, но в то же время судьбоносной. Этот контраст гиперболически воплощается в

последних строках стихотворения: «до последнего вдоха». Я упомянула это стихотворение не только по причине его исключительности. В сущности, мне хотелось сказать о бескомпромиссности Кюлавковой, когда она лирически говорит о частном и интимном. В своих предыдущих обращениях к поэзии Кюлавковой я уже не раз подчеркивала ее редкое умение усмирять бесстыдный праздник плоти до социально приемлемой формы, тем самым как бы придавая ему дозу гражданской пристойности, как, например, в стихотворении «Каждое утро». Однако ее хитроумное умение поставлено на службу другой поэтической задаче. За эротическими смыслами скрыто темное пространство, в котором меряются силами мощь и сверхмощь. Мальчишеский и невинный образ Эроса здесь принимает другой архетипический облик: зловещий! Почти что облик Синебородого Грабителя!⁴ В ряде стихотворений цикла отражается ситуация капкана: в семье, консенсуальности, опустошенности, куче мелочей, темной стороны жизни, отчужденности двоих («В этом сне», «Кого утешаешь», «Ты опять уходишь», «Истории повторяются»). По сути большая часть первого поэтического цикла является артикулированным выражением ощущения одиночества.

В заключительных стихотворениях цикла говорится об истории снов. Новые встречи – это встречи с собственной опустошенностью («Возвращаясь домой поздно, с пустыми руками»), предвещающие возможность отбросить страх и уйти в какие-то другие пределы («От сильного землетрясения трескается фундамент дома»). Фигуры двойника, Пречистой и Матери, появляющиеся как собеседники в этих стихах, свидетельствуют о композиционном устройстве цикла, идущем по следам психоаналитической истории индивидуации. Эти персонажи возникают и цикле стихов «Капкан II. – Мама и папа странствуют».

Второй цикл из девяти стихотворений посвящен драме существования / несуществования в физическом мире. Речь идет не о лирико-медитативных стихах, углубленных в метафизическое провидение мира, а опять-таки о сценических воплощениях чувства, которое проявляется в общении с умершими родителями, являющимися, чтобы укрепить в вере, напомнить, предупредить об опасности и успокоить. Это не только родители, но и посланники смерти, ожидание которой, несомненно, является одним из ключей к

⁴ Здесь имеется в виду толкование образа Синей бороды как архетипического представления Грабителя в процессе индивидуации женщины в толковании юнгианского психоаналитика Клариссы Пинколы Эстес в ее книге «Бегущая с волками».

свободе от страха – как реального, так и метафизического, и, безусловно, присутствует как тема в стихотворениях Кюлаваковой («Я отнесу тебя на руках домой», «От сильного землетрясения трескается фундамент дома», «Папа здесь, но он не слишком вмешивается», «Мистический страх», «Паника»).

Тема встречи со смертью и трагедия ее предчувствия шире деления стихотворений на циклы, на что указывают и уже упомянутые стихотворения из первого и второго циклов, а также и цикл «Меланхолия», генезис названия которого, конечно, можно было бы искать еще в стихотворном сборнике «Тупик» (2004). Утверждая это, я имею в виду не только стихотворения из цикла «Меланхолия, смертельно одинока», но также и восемь стихотворений из первого цикла сборника стихов «Раскопки (археология души)», который первоначально назывался «Депрессия» («Депрессия: днем», «Депрессия: вечером», «Депрессия: в сумерках»(...), «Депрессия: утром»). Стихотворения этого цикла указывают на многолетний духовный и творческий интерес поэта к «реальности» сна и смерти и их взаимосвязи:

«Падаешь в сон
в без-сознание
но просыпаешься освещенной
двусмысленным солнцем
сна»
(...)
(«Депрессия: глухая ночь, бессонница»)

«Потонув глубоко в сумраке
– или существе света –
всю ночь пытаешься
сохранить в памяти
последний луч
и не забыть
себя.

Ты говоришь себе, амнезия –
это смерть, боишься
ее и говоришь, говоришь
сама с собой, тихо, громко,
чтобы только не думать о смерти
– говорливость – это иллюзия жизни».
(«Депрессия: перед рассветом»)

Пристальное внимание к этой теме приоткрывает двери к пониманию сущности поисков языка, который наилучшим способом отразил бы «реальность сна». Первая книга, в которой поэтесса систематически пытается решить задачу поисков языка, на котором можно было говорить в реальности сна – это «Другое время» (1989). Речь идет о стихотворениях в прозе, представляющих собой записи собственных снов, которые позже обозначались как рассказы. Как показывает десятилетний интерес к теме пространства сна, для поэтессы забвение во сне приравнивается к смерти. Общение с собственными снами для нее равно общению с единственным животворным центром собственного бытия, чье духовное прозрение незаменимо и непередаваемо. Увиденное и услышанное во сне, а это всегда первородные картины и слова, долго откликается в сознании нашей яви, помещая известные значения в эффективное сознание. Поиск поэтического языка, который заговорил бы с «правдой» сна, для Кюлавковой не только творческий вызов, но и страсть, она считает, что только из «света тьмы» сна может появиться новая плодородная духовность и чувственность человеческого общения. Как правило, подобные поиски характерны для художников слова (что и подтверждается стихотворениями третьего цикла этой книги «Под открытым небом»). Однако общечеловеческий характер этих поисков могут подтвердить исследования квантового физика Дэвида Бома, который еще в восьмидесятых годах прошлого века указал на необходимость поиска «нового языка», которым было бы охвачено все бытие мира в целостности. Дэвид Бом и сам проводил эксперименты по созданию такого языка («rheomode»)⁵. В настоящей статье максимум, что я могу сделать, это бегло обрисовать поэтический язык книги Кюлавковой. Это также повод призвать читателя поучаствовать в разгадывании феномена этой поэтической книги.

Следующий доминантный символ в любовной поэзии Кюлавковой – символ воды. Море (вода как мирозсоздающий элемент) в первых книгах стихов Кюлавковой – это парабола «поэтического поиска». Море / вода является метафорой поисков слова, которые можно обнаружить еще в стихотворениях «Утешение слова» и «Завет» из первой книги «Благовещения» (1975). Море как метафора бесконечности становится основой стихотворения «Ars Poetica» из сборника «Наш согласный». Четвертый сборник стихов «Новый пот»

⁵ Bohm, David. «The rheomode – an experiment with language and thought», in: *Wholeness and the Implicate Order* [1980], Taylor and Francis e-Library, 2005: 34–60.

провозглашает страсть к погружению и самопроникновению в чувственный опыт нашей взаимосвязи с бытием мира именно через искушение водой.

Водная стихия пробуждает нашу физическую память вплоть до младенческого опыта единения с миром, еще до восприятия его через языковой опыт, до какого-либо я-опыта мира. Вот почему в стихотворениях «Любите ли вы воду» и «Вода, о, да» Кюлавкова с прославляет воду как возможность единения с миром:

«Вода – это моя расплескавшаяся точка зрения.
Соленая, пресная, желательно растекающаяся
между земными и неземными бедрами,
между святыми и светскими».
(«Вода, о, да!»)

«Захлестывают воды возбуждающие
воды чувствительные и эгоистические.

(...)

Будем, как младенцы сосать до последней
капли

природу, вечную роженицу
иссякшие источники быстро потонут
и потекут в подсознании потоком
приливом, чихни:

уже не просто воды текут
а предзнаменования».

(«Любите ли вы воду?»)

Святое орошение плоти искусительной водой сочетается с воспеванием ее свободы в стихотворениях цикла «Плотские песни». В них, как и в некоторых стихотворениях сборника стихов «Жажда», вулканом бьет прославление эротической сущности человека. В этой книге Кюлавковой об искушении водой говорится в спокойной, медитативной тональности. В стихотворениях «Соль и вода», «Обряд очищения» и «Блаженство», как видно из названий, испытание погружением в воду носит мистический, ритуальный и трансцендентный характер. В стихотворении «Соль и вода» автор использует иконографию христианской обрядовой традиции («в соль и воду, хлеб и вино»), что выдвигает на первый план состояние духовности: медитативного момента нахождения в объятиях божественного мира, в благословенном отсутствии мыслей, помыслов и желаний, в единстве с космическим пульсом бытия, моментом, в котором наша душа венчается с сердцем мира. Эротические мотивы,

которые мы наблюдаем в стихотворении «Обряд очищения»: «соитие с водой» и «в процессе соития тонешь / глубоко в себе, как в море» – на самом деле являются метафорой, которая в олицетворяет собой глубину верховного душевного взаимодействия с бытием мира «в миг бесстрастного единодушия». Символ воды становится синекдохой духовности поэзии Кюлаваковой, объединяющей все стихотворения сборника. Как и в стихотворениях, посвященных заумной логике сна, а особенно в произведениях о бытии социума (собственного народа – «Дом, милый дом» и мира – «Белый свет»).

Во вступлении к теме статьи я уже говорила об идеологическом наполнении понятия «кризис» в поэзии Кюлаваковой. На это указывает название стихотворения «Балканская дробь», вызывающее в памяти столетидесятилетнюю историю национального самоопределения, войн с соседями, перекойку государственного и культурного пространства Балкан как геокультурного и идеолого-политического ареала, раздираемого противоречиями, вновь ставшую актуальной после падения социалистического блока. Родная македонская земля, ветхий «Хрупкий дом» в вихре опасностей на внутренней и международной политической сцене – это тема стихотворений цикла. Вдохновение автор черпает в чувстве глубокого слияния со своим географическим пространством («Дикие кони Галичицы», «Запахи Папрадища», «Медитация на тему озера»), со славянским культурным наследием («Св. Георгий убивает дракона», «Вторая азбучная молитва»), а также с современной драмой общественного бытия («Амфитеатральное», «Разменная монета», «Игра», «Сломлены, набожны»). Особо пленяет в этих стихах патриотическая настроенность автора, являющаяся фундаментальной чертой всей книги. Это можно проиллюстрировать на стихотворении «Игра», звучащем как акустическая мантра. В нем ощущается ритмический слог детских считалок, достигаемый за счет автоматического повтора рифмованных элементов без учета их семантики. Языковая игра построена на повторе македонского звука s [дз], который присутствовал и в других балканских языках, был и в старославянском, но сейчас сохранился только в македонском языке (как звук и как буква):

О, озеро, озерко, озерцо
вон оно зарницей зарделось
бог Дзе зримо озаряет неба
белизну, лопнуло, звонко звеня,
зеркало в зеркале.

Мнемонический характер ритмизованной речи компенсируется семантическим ритмом народных формул и выражений («звонко

звения»). Кажется, что свод и пространство под ним начинают вибрировать от этого звука: «Звенит Заум, Всеум, Се Ум». Вторая часть стихотворения предупреждающим контрапунктом интертекстуально внедряется (значением и идеологией) в семантический ритм формул народной мудрости («повинную голову меч не сечет»):

Всесвидетель наш весь день
на кончике языка,
а язык склоняется
перед саблей, вьется
под кнутом, вертится веретеном.

есть еще голова,
чтобы рубить,
прозвище, чтобы крестить,
имя, чтобы помнить.

Замена слова «голова» на «язык» – поэтическое представление нового народного знания, возникающего в современном мире. Каждое из стихотворений этого цикла своими модусами и модальностями свидетельствует о знании этой игры. Общим для всех стихотворений, первым и последним их интонационными аккордами, является чувство боли и страха перед демоном истории. Именно через эту призму воспринимается трагизм исторических событий в последнем цикле сборника «Белый свет». Единственным стихотворением, где символ воды, представленный в виде душных испарений, контаминируется с символом исторической боли мира, является «Хамам: изменение» смысла». Историческая боль присутствует повсюду – «Стамбул: красное яблоко», «Стамбул: город в городе», «Стихия».

Итак, перед нами книга, в которой много загадок, не только в плане расшифровки значений отдельных текстов, но и в плане осмысления смысла, значения и возможностей поэтического проникновения и воздействия на мир. Эта книга является лучшим, самым возвышенным выражением художественного языкового опыта поэтессы и его многоликого осмысления. Несомненно, что эта книга заставит вновь и вновь возвращаться к поэзии Кюлавковой. Мудрость поэтического слова подтолкнет к переосмыслению сакральности, за пределами разума, за пределами правил, за пределами четких различий между днем и ночью, телом и духом.

Перевод с макед. Ольги Арбулевской

Наташа Аврамовска