Хроника современной литературы

Александр Житенев

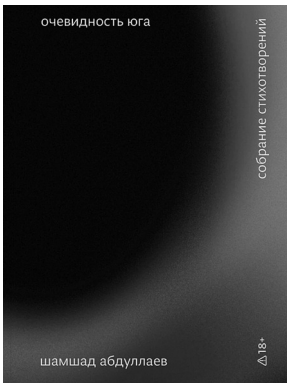
След предметов, таящихся от нас

DOI: 10.53953/08696365_2026_201_5_282

Абдуллаев Ш. Очевидность юга. Собрание стихотворений.

М.: Носорог, 2026. — 472 с.

Большой том Ш. Абдуллаева, объединивший под одной обложкой стихотворения от первого сборника «Окраина» (1987) до итоговой книги «Очевидность юга» (2024), — заметное событие, позволяющее обозреть творческий путь поэта целиком. Это прекрасный повод для корректировки оценок и уточнения исследовательских оптик — тем более актуальный, что к настоящему времени сложился уже круг вопросов, кажущихся обязательными при разговоре об этом авторе.



Фигура Ш. Абдуллаева — несомненно, одного из самых своеобразных русскоязычных поэтов последних десятилетий — является столь же интригующей, сколь и дискуссионной. Главным камнем преткновения остается русофонность поэта при его очевидном нежелании мыслить себя в категориях русской культуры. Противоречие надо как-то разрешить, и в истории прочтений Абдуллаева акцент обычно делается на постколониальном характере ферганского проекта.

К.М.Ф. Платт применительно к Абдуллаеву говорит о стратегии «сознательного игнорирования», которая требует «отвернуться от традиций и поэзии метрополии, обратившись к новым направлениям, чтобы создать новую поэтическую систему для альтернативной географии»[1]. А. Акилли, комментируя практики поэтов ферганской школы, пишет о том, что по крайней мере у некоторых из них «субъект отчужден от своих корней», а «сочетание лирических эпох» в тексте задумано «как альтернатива русскому колониальному опыту»[2].

1 *Платт К.М.Ф.* Русскоязычная антиимперская поэтика: модели деколонизации // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 327.

2 *Акилли А.* Локализация Азии в рўсскоязычной поєзии «Ферғанской школы» из Ўзбекистана // Нерўсский жўрнал (URL: https://fergana.eu/nrj/2026/02/28/achilli-1/).

Оба варианта предполагают лейтмотив деятельного неприятия «центра» и подчеркнутое противопоставление одной национальной традиции другой. Но есть ли это у Абдуллаева? В самом ли деле использование русского языка здесь ценностно окрашено? Не перечеркивается ли эта оптика отмеченными ранее «самоэкзотизацией» и «утопичностью» проекта «новой литературы»[3]? Неслучайно в разговоре с В. Коркуновым, замыкающем книгу, Ш. Абдуллаев говорит о «галлюцинаторности» своей Ферганы: «Именно в тот момент, когда Фергана стала исчезать как данность, как нечто очевидное, она и возникла. Ее нужно воспринимать только в плане ретроспекции, причем сновидческой. <…> Эта несбыточность — основной провокативный материал для ее восприятия» (с. 454).

Кажется уместным предположить, что казус Абдуллаева связан, скорее, с кризисом больших нарративов на излете советской эпохи, нежели с опытами построения новых национальных мифологий. Неслучайно в комментарии к одному из стихотворений поэт замечает, что собственная культурная традиция заслуживает критической ревизии и дистанцирования ничуть не меньше, чем любая другая: «Магнетизм ферганской земли не отпускает меня с раннего детства <…>, хотя моя цель <…> — отдалиться и оторваться от своих корней в цивилизационном смысле, от Ферганы и Средней Азии» (с. 109).

Детализированность образа, замедленность композиционного развертывания, аллюзивность текста — все служит задаче критической ревизии «очевидного», расширению пространства опыта, освобождению сознания. Неслучайно одним из важнейших качеств мышления Абдуллаева, характеризующих все грани его творческого «я», оказывается предельная конкретность.

Достаточно открыть сборник эссе «Перечень», чтобы отметить эту «индуктивность» мышления: «Одно стихотворение Рене Шара», «Одно стихотворение Андреа Дзанзотто», «Одно стихотворение Марио Луци», «Одно стихотворение Сальваторе Квазимодо», «Одно стихотворение Витторио Серени». Речь идет не просто о внимании к частным поэтическим сюжетам, но о программной нацеленности на открытие мира через деталь, через единичный пример.

В книге «Очевидность юга» эта конкретность тоже обнаруживает себя — например, в поэтике названий, нередко акцентирующих ситуативность переживания, его привязанность к определенному хронотопу: «Потерянное изображение, ичкари на фото 1927 года», «Городские окраины 1973 года на восьмимиллиметровой пленке», «В долине. 1976 год», «Полдень. 1975 год», «Перевернутая долина. 1972 год», «Фрагмент. 1977 год», «Пафос в беседе двадцатилетних. 1977 год» и т.п.

Достаточно часто, хотя и не всегда, такая ситуированность текста предполагает опосредованность каким-то медиа, как правило фотографией или фильмом. Замедленность описания и критическая нацеленность рефлексии проблематизируют доступ субъекта к истине, ставя под вопрос непосредственность переживания и саму «схватываемость» лирической ситуации.

Как отмечал А. Уланов, для Ш. Абдуллаева «поставить кадр или снимок между собой и событием — значит придать событию форму»[4]. Но это «придание формы» вовсе не означает снятия дистанций между «я» и миром. Рефлексия предполагает «сочетание внимания к мельчайшей детали с бесконечностью перспективы взгля-

---

3 *Корчагин К.* «Когда мы заменим свой мир…»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта // Новое литературное обозрение. 2017. № 144 (URL: https://nlobooks.ru/article/12615/).

4 *Уланов А.* Неуместное в месте // Абдуллаев Ш. Приближение окраин. Стихи. Эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 7.

да»[5], и эта бесконечность часто упирается в «невозможность присвоить текст актом понимания»[6]. Неслучайно поэт испытывает тяготение к явлениям-эфемеридам, которые возникают в собственном исчезновении, — к горящей бумаге, например.

В стихотворении «Четкость старой фотографии в фильме Холлиса Фрэмптона» превращающиеся в пепел один за другим снимки тематизируют рассогласованность опыта и осмысления: комментарий режиссера в фильме никогда не совпадает с событием, о котором повествует, либо опережая его, либо запаздывая:

> Надеюсь, возвращение теперь
> в текучесть неравного не состоится:
> клок бумажного пепла,
> как утопающий, цепляется за
> раскаленную спираль газовой плиты
>
> (с. 243).

Парадоксальный сюжет фильма: уничтожение свидетельств частного бытия (снимки сгорают) оказывается формой его сохранения (фильм остается) — отражается в интенции текста: документ сгорает («клок бумажного пепла»), но галлюцинаторная память о нем («четкость старой фотографии в фильме») никуда не исчезает. К истине выйти нельзя, но движение к ней меняет сознание субъекта.

В стихотворении «Спелеолог. Фраммартино» также появляется образ уничтожаемой огнем бумаги: в одном из эпизодов фильма герой бросает в пещеру подожженные страницы журнала, чтобы оценить ее глубину. Журнал маркирует текучую актуальность, темнота «дыры» — вечность природного мира: «На верхний уровень залетело фото Софи Лорен, чуть ниже — Кеннеди. Вечное природное сооружение становится усыпальницей для человеческой быстротечной истории»[7]. Содержание истории «обнуляется», подчиняясь инерции познания, но движение вперед не получает никакого осязаемого результата. Итог погружения во тьму — схематичный рисунок пещеры с указанием ее глубины.

Интересно, как у Абдуллаева сдвигаются акценты: в фильме акцент поставлен на объекте-пещере (*Il buco* — «Дыра»), в тексте — на субъекте-исследователе («Спелеолог. Фраммартино»); меняется и смысл эпизода: для режиссера это лишь один из символических элементов, для поэта — элемент главный: журнал «Bianco e Nero» — ведущее итальянское издание о кино; «Ероса» — самый читаемый общественно-политический еженедельник. Таким образом, если в стихотворении о Фрэмптоне речь идет об эфемерности личной памяти, то в тексте о Фраммартино — о ничтожности памяти культуры:

> Пламя ползет по обложке
> Bianco e Nero (или
> другого журнала, Ероса) и

---

5 *Заломкина Г.* Подходы к пониманию медленного письма. Поэтика зазора в текстах Ш. Абдуллаева, А. Драгомощенко, А. Уланова // Поэтика рамы и порога: Функциональные формы границы в художественных языках / Науч. ред. Н.Т. Рымарь. Самара: Самарская гуманитарная академия; Рурский ун-т; Самар. гос. ун-т, 2006. С. 372.

6 *Зацепин К.* Письмо-лабиринт: траектории чтения. «Поэзия и местность» Ш. Абдуллаева // Новая карта русской литературы. 2008. 17 ноября (URL: http://www.litkarta.ru/dossier/zatsepin-ob-abdullaeve/dossier_1631/).

7 *Беликов Е.* Дофаминовая яма. «Дыра» Микеланджело Фраммартино как ключ к устройству человека // Искусство кино (URL: https://kinoart.ru/reviews/dofaminovaya-yama-dyra-mikelandzhelo-frammartino-kak-klyuch-k-ustroystvu-cheloveka).

в середине секунды
чернеет на донных
ступенях земного отверстия (подальше,
скажем, от сезонного ручья, в котором
столбчатые жабры
замирают в проточной воде),
чтобы лишь пепел искрился,
как последняя пастьба на большом экране

(с. 416).

Концепт *vanitas*, возможно, ключевой в системе координат Абдуллаева; во всяком случае, ретроспекция, обращенная к необратимо утраченному прошлому, — один из самых частых его сюжетов. Безосновность и уязвимость человеческого бытия — постоянные темы, переходящие из одной книги поэта в другую.

Закономерно, что один из самых важных мотивов поэзии Абдуллаева — мотив исторической катастрофы. Вспоминающиеся при этом параллели не столько объясняют логику конкретного события, сколько позволяют увидеть неизбежность в повторяющихся вспышках насилия.

Говоря в стихотворении «Голоса» о ферганской резне 1989 года, в которой столкнулись узбеки и турки-месхетинцы, поэт вспоминает кинематографические («Что-то похожее мы встречали в фильмах / не то Вайды, не то Роши» (с. 21)) и культурно-философские «ключи» («В тот вечер я читал “Восстание масс”, еще не зная, / что они-то как раз в эти часы / поджигали дома» (с. 21)), но «ключи» эти ничего не «открывают», и смысловым фокусом текста оказывается не сентенция-обобщение, а шокирующий образ случайной жертвы («Говорят, старуха металась в пламени, пытаясь / выбраться из комнаты»). «Итогом» стихотворения становится переполненность субъекта разрушительным опытом, который не схватывается рефлексией и не отражается в слове: «История / <…> / нагло спустилась с экрана и подмяла наш будничный эдем. / Теперь я знаю больше об этом, чем хотел бы / <…> / Так было всегда? Кто скажет?» (с. 21).

Как правило, в сюжетный центр стихотворений об исторических потрясениях выдвинута фигура художника, который погибает в столкновении с дикой реальностью. В стихотворении «Положение вещей» это «несчастный Хальдерляйн», жертва карательной медицины XIX века; его образ глубоко ранит рассказчика, который выведен из равновесия зрелищем непропорционального насилия:

Вот человек
в намордник — как мрачный краб, как деревянная химера,
к его лицу привинчена зубастой
звериной силой маска. Я чувствую, что этот облик
раздавлен на моих глазах и убран в никуда, в то место,
которое больному мнится кошмарной далью, а нам
мычащим бредом

(с. 104).

В стихотворении «Калька» запараллелены несколько историй, объединенных мотивами упорного труда, незаметного бытия и неоцененности художника. Абдуллаев сочувственно отмечает этос работы, которая оттесняет на второй план фигуру творца («незаметная какое мужество / перевела “дороги фландрии” новые вещи» (с. 255)); ставит в пример модель, в которой труд писателя предстает как ничем не вознаграждаемая трата («с налетом дерзкого юродства поставил / какую-то пьесу

тагора / в психушке под калькуттой» (с. 255)). Но воплощением героики оказывается случай не Е. Бабун или Р. Гхатака, а Икбола Ходжаева, который и в тюрьме размышляет не о себе, а о тонкостях перевода:

> и сумеречного меланхолика серджо коррадини
> и депрессивного клементе ребору следует переводить коряво
> полагает он в тридцать восьмом
> когда его вели по тюремному коридору якобы на допрос
> палач его пощадил выстрелил ему в затылок
> из винтовки токарева
>
> (с. 255).

Наложение «калек» друг на друга создает особую историческую оптику, в которой любое событие воспринимается под знаком неминуемого стирания. В этой перспективе нет различий между «бесследностью» тюркского каганата, кушанского царства или сообщества «младобухарцев»; все «хтонические слои» перепутаны, и никакая история не может стать «своей». Любое частное бытие помещено в тень собственного уничтожения («ты выглядишь как / spirans cadaver» (с. 305)), в свете чего вопрос о личностной или поколенческой реализованности кажется глубоко неуместным («неймется сгнить, пропасть взамен /обугленного от безразличия к себе, ничем / не удрученного средь бела дня / прокаженного» (с. 264)).

Убежденность в том, что «настоящее, его не видно, его устье узко» (с. 84), создает такую модель текста, в которой содержание опыта многократно проверяется с помощью разных индикаторов. Поэт пытается «открыть» вещь с помощью разных аллюзий, но это иногда не удается, главное ускользает, и текст оказывается записью этого ускользания. В стихотворении «Промельки в фильмах» такое ускользание связано, например, с «лишней», асемантичной деталью.

Если «главное» невозможно выразить, остается лишь указать на «место», где оно «было». В этой связи в текстах Абдуллаева появляются пространные скобочные конструкции и развернутые комментарии. Мир скобок и мир комментариев — способ показать многослойность реальности, возможность ее альтернативных расшифровок. Комментарии здесь особенно показательны, поскольку нередко речь в них идет об оттенках смысла, которые в принципе не могли предполагаться реципиентом.

Комментарий обычно восстанавливает опущенные ассоциативные звенья, не столько замыкая текст в «правильном» прочтении, сколько заставляя задуматься, насколько смысл вообще может быть ограничен той или иной авторской подсказкой. В стихотворении «Вокруг длинной веранды в конце недели» в комментарии расшифровывается зрительный образ и скрытая тематика: «“Ликантропный рот дворовой печи” — антропоморфный образ (возможно, зев глинобитной печи забит соломой или сухими горными травами). Наблюдатель в стихотворении смотрит на прозрачность и спокойствие мира с ужасом. Текст — о желании покончить с собой, хотя в нем ни слова о смерти» (с. 116). В стихотворении «Пейзаж» комментарий описывает паронимические сближения в сознании билингва: «*Кельтская тишина* — здесь: символ инобытия, нечто доанглийское, добританское, архаичное, северная ойкумена, сулящая забвение и безмолвие; к тому же “кельт” для моего тюркского слуха имеет сходство… с узбекскими словами “кялит” (ключ, дверь в иную сущность), “кяль” (голый, открытый, пустой), “кель” (приди, войди, раствориись во мне)» (с.106).

Скобка тоже представляет собой род пояснения, но не фактического или ассоциативного, а предметно-ситуативного. Скобка у Абдуллаева уточняет контекст,

выступает средством детализации ситуации. В некоторых случаях (как в стихотворении «Конец августа») контекст оказывается охарактеризован даже подробнее, чем само событие (скобочный текст занимает 13 строк из 19). Иногда можно встретить и обратный ход, когда скобка не развертывает, а сжимает контекст до намека.

В стихотворении «Случайность» скобка поясняет, что речь идет об описании надгробного памятника Д. де Кирико в церкви Сан-Франческо-а-Рипа. Без этого указания сложно соотнести латинскую надпись (*pictor optimus*) и французскую формулу (*soleil cou coupé*); с ним же текст складывается в сюжет восхищения многослойностью римской («средиземноморской») истории, «случайной» соположенностью в ней пастырей и художников, средневековья и модернизма, уязвимого покоя («зарезана лишь дыня») и ожидания мирового бедствия («но солнцу могут перерезать горло»):

> Зарезана лишь дыня, но
> солнцу могут перерезать горло, по
> «Зоне». Другой перевод. На
> площади Франциска Ассизского видишь
> (за решетчатой дверцей привит
> к мраморной плите — высота
> не сходится с основанием — поперечный пик
> эпитафии): pictor optimus
>
> (с. 250).

«Случайность» — очень репрезентативный в композиционном отношении текст: обычно стихотворение Абдуллаева строится именно на резонансе далеких реалий — неважно, идет ли речь о разных культурных пространствах или просто о «сюрреалистической» рядоположенности несхожих вещей. Странность, впрочем, создается здесь не абсурдом, а сознательной невыписанностью связей между контрастивно соотнесенными деталями или обстоятельствами.

В непривычно простом для поэта стихотворении «Сон на склоне долины» перепутаны верх и низ, взгляд в небо превращается в разглядывание поля; свет луны отражается в светлой масти собаки; «шепот» героя дублируется в «немотности» пса. Все объекты имеют как минимум одну условную «зеркальную» пару, при этом важным оказывается не только пространственная сопоставленность вещей, но и их «синестетическая» взаимосвязь: звук превращается в свет («свет лая»), цвет растворяется в аромате («на фиолетовом дне душистого найта»). Резонанс создается сложной системой контрастов; логика «ускользания» оказывается универсальной и там, где нет «огромного, средиземноморского и трансатлантического, шлейфа аллюзий»[8].

Работа с аллюзиями у Абдуллаева вообще требует отдельного рассмотрения, поскольку здесь можно говорить о разных сценариях. Возвращаясь к тезису о конкретности мышления поэта, можно отметить его привязанность к небольшому кругу текстов, которые каждый раз трактуются по-новому. Ограничимся одним примером — стихотворением «Сен-Ло» С. Беккета.

В аннотации к журнальной публикации эссе «Одно стихотворение Сэмюэля Беккета» Абдуллаев четко обозначает мотивы своей привязанности к этому тексту. В его понимании это свидетельство, отражающее разлом в культурной истории западного мира: «Написанное в 1946 году, после разрушительной бомбардировки

8 *Скидан А.* Совершенство, сказал он. Памяти Шамшада Абдуллаева // Горький. 2024. 28 октября (URL: https://gorky.media/context/sovershenstvo-skazal-on/).

союзников, превратившей небольшой старинный город в Нижней Нормандии в “столицу руин”, это стихотворение знаменует разрыв и одновременно начало нового, “зрелого” периода в творчестве ирландского писателя. В 1945 году в составе ирландского Красного Креста Беккет работал переводчиком при военном госпитале в Сен-Ло, и разрушенный до основания город стал в его глазах символом крушения рациональности и когито»[9].

В стихотворении «Чтение ухода» восприятие текста Беккета трактуется как экзистенциально значимое событие, которое останавливает время и необратимо меняет субъекта: «Смотришь в “Сен-Ло”, словно школьник, над бездной / в кратком, беккетовском пароксизме» (с. 293). В стихотворении «Сен-Ло в нашей долине» претекст оказывается «ключом» к ситуации уничтожения аутентичного облика Ферганы и ее окрестностей, трактуемой как стирание памяти: «Смотришь туда, / на раскисшее тряпье, / что лежит на инистой земле, / не умножая излишка» (с. 206). Аллюзия превращает дневниковую запись в обобщение, и текст оказывается вечным настоящим, *nunc stans*, о котором так часто идет речь на страницах книги.

«Очевидность юга» — одна из самых значимых поэтических книг года; «наиболее обширное избранное» — репрезентативный текстовый корпус, и прекрасно, что он теперь есть. Но тем более очевидными оказываются некоторые редакторские промахи. Конечно, в предисловии есть оговорка, что «издание не претендует ни на филологическую или текстологическую полноту, ни на статус полного собрания стихотворений» (с. 7), однако вопросы к книге она не снимает.

Во-первых, отметим отсутствие пояснений в большей части издания. Чтение герметичных текстов со множеством культурных аллюзий без комментариев не самая простая задача. В книге, конечно, сохранены авторские пояснения, но этого совершенно недостаточно. Во-вторых, смущает неловкость в решении проблемы с повторами стихотворений в разных книгах. Что означает слово «практически» в формуле текст «остается практически неизменным» (с. 7)? Почему бы, если из первых книг воспроизведены только не републиковавшиеся тексты, не дать списочный состав всех стихотворений? Ведь очевидно, что логика целого здесь невосстановима, а мышление книгами важно для любого современного поэта.

Впрочем, общего положительного впечатления от собрания эти замечания не отменяют. Стоит быть признательными издательству «Носорог» за последовательность, с которой эссеистическая и прозаическая книги Ш. Абдуллаева дополнены теперь большим томом лирики.

9 *Абдуллаев Ш.* Одно стихотворение Сэмюэля Беккета // Новое литературное обозрение. 2015. № 135 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/5/odno-stihotvorenie-semyuelya-bekketa.html).