

Что такое книга стихов? Чем она отличается от стихотворного сборника? Ответ вроде прост. Сборник — это собрание стихотворений, созданных либо за определенный период времени, либо тематически близких друг другу. В сборник могут включаться стихи, написанные спонтанно, в порыве вдохновения, и стихи, написанные с расчетом на победу в каком-нибудь литературном конкурсе, или стихи, навеянные участием в какой-нибудь околосредовой сетевой полемике. Зачастую выход поэтического сборника диктуется самой возможностью выпустить поэтический сборник. Книга стихов, наоборот, складывается постепенно, исподволь...

Поэт даже может замолчать на несколько лет, уйти в тень, выпасть из литературного процесса, уединиться в башне из слоновой кости. Автор поэтической книги не подчиняется конъюнктуре, мейнстриму, «не прогибается под мир», как сейчас принято говорить. Понимая, что он не совпадает во многом с окружающим его миром, он не тратит время на написание стихов, в которых жалуется на это несовпадение, на свою горькую судьбу изгоя и непризнанного гения. Вместо этого он создает свой собственный мир. Так получаются «Сестра моя — жизнь», «Темы и вариации», «Когда разгуляется» и «Стихи Юрия Живаго» Бориса Пастернака, «Кинематограф», «День такой-то» и «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» Юрия Левитанского, весь корпус стихов Иосифа Бродского.

В принципе природа стихотворной книги родственна природе книги прозаической, автор которой создает некий мир с присущим ему временем-пространством (хронотопом). Читатель по собственной воле вселяется в этот мир, обживает его, начинает жить жизнью его героев, испытывая от этого ирреального проживания особое удовольствие, ибо замечает, что и его реальная жизнь несколько меняется от соприкосновения с ирреальной жизнью, выдуманной писателем.

В случае с поэтической книгой взаимосвязь автора и читателя строится на более метафизическом уровне, поскольку поэт предлагает читателю не просто придуманный, а нарочито неправдоподобный, замысловато фантастический и насквозь метафорический мир. Тем поразительней, что читателю порою этот придуманный мир кажется более правдоподобным, чем сама жизнь. На самом деле ничего удивительного в этом нет, просто в этом случае происходит совпадение внутренних, метафизических, а то и подсознательных, сюрреалистических миров поэта и читателя. На самом деле, мы все живем в поэтическом мире, не всегда обращая на это внимание. А между тем наша обыденная речь насквозь образна и метафорична. Афористичность в цене независимо от среды обитания и уровня

образования. Сказанное в рифму, если оно еще и точно по смыслу, воспринимается как некая истина благодаря складности сказанного.

Возникновение «книжного» мировосприятия у поэта, как мы уже говорили, может быть связано с временной изоляцией — самовольной или вынужденной. Это позволяет стихам отстояться, мироощущению дозреть, поэту набрать истинный, а не раздутый поэтический вес. Лирическое восприятие мира постепенно уступает место эпическому. Поэт начинает более остро ощущать поэтическую сущность мира. Осознает, что на самом деле источник поэзии находится не внутри него, а вовне — в окружающем его мире. Овладевает умением находить в самой обыденной жизни моменты реальной поэзии (не путать с вульгарным реализмом или, что еще хуже, надуманным пост-модернистским натурализмом), «выковыривать изюм певучестей из жизни сладкой сайки» (Б. Пастернак).

2

«Двенадцать звуков разной высоты» — действительно книга, ибо автор ее творит собственный мир. Контрастно яркий, избыточно метафоричный, многоголосый и музыкальный, реальный и ирреальный одновременно. Мир, в котором он хотел бы жить, да и живет, куда приглашает войти читателя, чтобы вместе обживать его.

Мир, в котором лирический герой, а вслед за ним и читатель, подобно Алисе, попавшей в Страну чудес, свободно, на обыденном языке общается с природными явлениями (циклы «Снегу», «Дождю», «Ветру»), календарным месяцем («Катрены октябрю»), птицами («Октеты клеста», «Октеты сизого дрозда»), слышит ворчание Всевышнего сквозь прорехи в крыше старой заброшенной мельницы («Октеты первого снега»). Мир, в котором обыкновенный дэпээсник оказывается одноклассником Гамлета и другом Паганини («Терцеты мая»), а арестованный им автомобиль принадлежит рыцарю Ордена тамплиеров. Мир, в котором возможны любые перемещения во времени и пространстве (из библейских времен в годы Гражданской войны, из опустевшей, как мартовская роща, души литгероя в загадочный и запутанный мир его цветного сна, с фермы Роберта Фроста в Нью-Гэмпшире на ферму Роберта Блая в Миннесоте, из Царского Села теплым осенним днем в Иерихон накануне падения). Мир, где для подобных перемещений многого не требуется. Заветным лазом, ведущим в параллельный мир, кратчайшим путем в него является метафора или сравнение.

Стоит литгерою, прогуливавшемуся октябрьским вечером по улице Русской в городе Владивостоке, обратить внимание на то, что отражения автомобильных фар в мокром асфальте похожи на *торо нагаси* — плывущие по реке бумажные фонарики со свечами во время японского праздника поминовения усопших Обон, — как тут же начинаются сказочные метаморфозы. Октябрь превращается в человека, у которого есть свой дом в дачном поселке; замёрзшие комья вскопанного на зиму огорода — в воинов, павших на поле брани; окрестность обретает черты Марса без признаков жизни; некто при помощи воздушного змея раскачивает небо, однако самолет «Суперджет», доставивший в царство мертвых души недавно умерших людей, все-таки совершает посадку. И по мокрой посадочной полосе плывут торо нагаси, как по мокрому асфальту улицы Русской, как по реке Ота, которая протекает через Хиросиму.

Стоит литгерою, которого надвигающийся тайфун Болавен застает едущим через Шкотовский район Приморского края, увидеть в гнущихся от ветра деревьях образ оркестра, играющего первую сцену из оперы Верди «Макбет», как он тут же оказывается в эпицентре финальных событий трагедии Шекспира («Катрены на приход тайфуна Болавен»). И Шкотовский район мгновенно превращается в Шотландию, местная речушка Волчанка обретает волчьи клыки и повадки, и не инсценированный лордами Ментисом, Кэтнесом, Ангусом и Россом, а самый настоящий Бирнамский лес, в исполнение предсказания, идет войной на Дунсианский замок.

«Метаморфозы» — так можно было бы назвать эту книгу, ибо превращения здесь происходят постоянно. Живительное весеннее солнце с повадками мифологического царя Мидаса само становится рыжим осликом (у Мидаса, говорят, были ослиные уши). Тополя во время дождя — мечущимися лошадьми. Дятел — отроком, играющим этюды Черни. Ветер — шестикрылым архангелом-серафимом. Снегопад — неким чеховским Крушилиным-Кружилиным-Вершилиным. Человеческая душа — мартовской рощей. Мартовские дворы — соляными садами. Мальчик на коленях у няни — Богом. Бог — едущим в электричке попутчиком.

3

«Метаморфозы» — могла бы называться эта книга. Но она называется «Двенадцать звуков разной высоты».

И это не просто красивая строчка, написанная пятистопным ямбом и готовая повторить судьбу легендарного зачина ненаписанного прощального сонета Цурена Правдивого («Как лист увядший падает на душу»). И даже не дань авторской тяге к замысловатым названиям («Танго-сюита имени Бориса Поплавского», «Владивостокские сонеты в честь Раймундо Коррейи и Дариюса Мийо», «Терцеты в честь трехстопного анапеста», «Рэндзю по мотивам странного цветного сна»). Это прямая и недвусмысленная отсылка к музыкальному термину «серия» (*серия* — ряд из двенадцати звуков различной высоты, повторения и преобразования которого образуют всю ткань музыкального произведения, поясняет Википедия). В музыке серийная техника, равно как и ее разновидность додекафония, использующая серии из двенадцати лишь между собой соотношенных тонов, разрабатывалась композиторами нововенской школы — Шенбергом, Веберном и Бергом. Впоследствии ею пользовались многие композиторы, включая Стравинского, Шнитке, Эдисона Денисова и др.

Достаточно внимательно посмотреть оглавление книги, чтобы убедиться, что она представляет собой не что иное, как три ряда (серии) разножанровых стихотворных произведений, повторения и преобразования которых образуют всю ткань «Двенадцати звуков разной высоты». Причем в каждом ряду именно двенадцать произведений, всего тридцать шесть плюс одно «лишнее» — завершающая книгу поэма библейского цикла «Иосиф Обручник». Но и тут, при внимательном рассмотрении, нет никакого нарушения серийного принципа, поскольку «Иосиф Обручник» завершает библейский цикл, состоящий из десяти поэм и дающий начало всей книге поэмой «Святая Варвара». Примечательно, что в каждой поэме библейского цикла десять глав по десять строк (итого сто), что является, конечно же, неслучайным.

Повторения и преобразования во всех трех рядах (сериях) подчиняются строгому порядку — начинается каждый ряд поэмой из библейского цикла («Святая Варвара», «Сон Иакова», «Моисей и Аарон»), затем следуют парные катрены, далее — «музыкальные» циклы («Регтаймы октября», «Танго-сюита имени Бориса Поплавского», «Владивостокские сонеты в честь Раймундо Коррейи и Дариюса Мийо»), за ними — следующие поэмы из библейского цикла, после них — парные терцеты, затем — «природные» циклы-обращения («Снегу», «Дождю», «Ветру»), опять поэмы из библейского цикла, парные октеты и, наконец, большие вещи, при чтении которых возникают определенные кинематографические ассоциации, — «Рэндзю на тему стихов Роберта Блая», «Шесть прогулок с Робертом Фростом» и «Рэндзю по мотивам странного цветного сна» (об этих вещах поговорим отдельно). Завершается все, как уже было сказано, заключительной поэмой библейского цикла.

Подобное построение делает «Двенадцать звуков разной высоты» книгой еще и по формальному, композиционному признаку. Зачем автору нужно накладывать на себя некие вериги, добровольно ограничивать свободу творчества? Наверное, по той же причине, по которой возникли в свое время твердые формы стихосложения — сонет,

баллада, рондо, дедима, триолет, лимерик, хайку, онегинская строфа и т. д. На шахматной доске шестьдесят четыре клетки, ограничен и набор фигур и пешек, и ходить они могут не как попало, а по определенным правилам. Но все это не мешает, а, наоборот, помогает мастерам экстра-класса создавать настоящие шахматные шедевры. Вероятно, свобода творчества заключается все-таки не в отказе от каких бы то ни было ограничений, а в свободе выбора правил, которым готов следовать художник.

4

«Музыкальное» название книги неслучайно еще и по причине музыкальности произведений, составляющих книгу. Под музыкальностью здесь стоит понимать не склонность к аллитерациям, которых в книге предостаточно («Будут будто слитки листья на просвет, а потом как свитки, где ни слова нет», «И мечутся клячи, сиречь тополя, и обручи скачут», «чтоб сильный ветер сек и жег лицо», «прозрачней кальки под лекалом», «Или тот, мерцающий в вине, Как рубин, и в гроздьях марцемино») и едва ли не следование древнему принципу слогового сингармонизма (внятность, легкость и звучность речи книги доведена до такого совершенства, что те или иные сбои, нарушения ритма и благозвучности, несомненно, имеют определенный смысл и свою логику), — под музыкальностью следует понимать сам принцип написания стихотворений — принцип использования определенных музыкальных техник, точнее их аналогов.

Анжамбеман (несовпадение границы стихотворных строк с границей между синтагмами) в «Святой Варваре» напоминает технику исполнения на арфе — арпеджио (когда звуки аккорда следуют один за другим). Ярко выраженную контрапунктуру имеют «Катрены на приход тайфуна Болавен». Едва уловимую синкопированность — «Регтаймы октября» (за счет регулярного использования пиррихий преимущественно в третьей строке каждой строфы). Четкий, акцентный ритмический и смысловой рисунок (ритм и смысл здесь тесно взаимосвязаны) присущ «Танго-сюите имени Бориса Поплавского». «Владивостокские сонеты в честь Раймундо Коррейи и Дариюса Мийо» своей ритмикой, судя по названию, обязаны творчеству французского композитора Мийо, одного из участников знаменитой «Шестерки». Своеобразным ремейком оперы австрийского композитора Арнольда Шенберга «Моисей и Аарон» является одноименная поэма из библейского цикла, композиция которой построена на чередовании хоров и арий. Симфоническим можно назвать принцип построения композиции «Рэндзю на тему стихов Роберта Блая» и «Рэндзю по мотивам странного цветного сна». Концерт для скрипки с оркестром напоминает поэма «Караваджо», где роль солирующей скрипки выполняет свет, одно из главных художественных средств неистового итальянца.

Кстати, переход света из строфы в строфу, подобно золотистому хмелю, оплетающему все, что он встречает на своем пути, порождает и другую ассоциацию — с фильмом Александра Сокурова «Русский ковчег», снятого без дублей, одним непрерывным кадром.

Вообще, кинематографичность является еще одной особенностью поэтического стиля Куликова. «Рэндзю на тему стихов Роберта Блая» — сложная, многоплановая, богатая подтекстами поэма при прочтении рождает мысленные картины: некие сцены из кинопритчи в духе фильмов Бергмана, позднего Тарковского или «Меланхолии» Фон Триера. А в сочетании с «Рэндзю по мотивам странного цветного сна» напоминает первую часть кинодиалогии на тему предстоящего, а затем произошедшего Апокалипсиса.

Монтажность, чередование крупных и общих планов используются как композиционный прием в поэмах библейского цикла («Авраам и Сарра», «Сон Иакова», «Павел в Коринфе», «Возвращение Моисея», «Моисей и Аарон», «Раав», «Иосиф Обручник») и в отдельных стихах, таких как «Катрены Царского Села», «Смерть Бучеры» (из цикла

«Танго-сюита имени Бориса Поплавского»), «Катрены в новом октябре», «Терцеты мая», «Терцеты молчания».

Иногда кажется, что Куликов стал поэтом единственно потому, что Бог не дал ему таланта художника или композитора, а судьба — возможности поступить на режиссерский факультета ВГИКа. Поневоле приходится компенсировать несовершенное другим, доступным ему способом.

5

В результате возникает поэма «Рэндзю на тему стихов Роберта Блая». Написанная свободным стихом, «раскадрированная» на восемнадцать глав по девять строк в каждой, она действительно порождает вполне ясные аналогии с двумя заключительными фильмами Андрея Тарковского — «Ностальгия» и «Жертвоприношение».

Как и в «Жертвоприношении», в «Рэндзю» собираются гости, ведутся беседы; как и в фильме, появляется тема войны, пусть не мировой ядерной, а локальной, иракской («Буря в пустыне»), но ощущение неотвратимой угрозы всему миру присутствует. И там, и там есть необычный мальчик — в фильме Тарковского это немой сын главного героя Александра, Малыш, в поэме — Гомер, сын Агаты, второстепенного персонажа, о которой мы знаем только то, что она похожа на молодую Джейн Фонду из «Барбареллы». В фильме Малыш сажает сухое дерево, которое поливает в финале, произнося единственную за всю картину фразу: «В начале было слово. Почему, папа?» В поэме Гомер слышит на рыбалке, куда он приезжает вместе с Робертом Блаем и его гостями, запись прелюда из оперы Глюка «Орфей и Эвридика», и уже вечером, когда приходит время возвращаться, «вдруг взял и пошел по тропинке // в лесную чащобу. Ему вслед кричали. И мать, и сестра его звали // отчаянно. Мать: «Ну, куда ты, несносный мальчишка?! А ну-ка, негодник, // вернись!» А сестра: «Эй, Гомер! Ты оглох или крыша отъехала на фиг?» // Но он даже не обернулся...». Как видим, за кадром остаются расспросы мальчика об Орфее и Эвридике, рассказанный взрослыми миф, мы видим только успешную попытку «странного отрока» Гомера пройти путь Орфея, не оборачиваясь ни на какие призывы.

Есть в «Рэндзю» и свое дерево, правда, не сухое, а живое — «одинокое странное дерево» ива, растущая посреди сухого кукурузного поля (возникает еще одна ассоциация — «Дети кукурузы» Стивена Кинга). Именно к ней в финале «Рэндзю» отправляется Роберт Блай, подобно герою «Ностальгии» Андрею Горчакову, который должен пройти со свечой от одного конца высохшего бассейна к другому, дабы спасти Мир. Ива корнями уходит в реку Ахерон, которая, согласно Данте, опоясывает первый круг Ада. Судя по тому, что в последней главе Блай обращается к Гомеру (реальному или виртуальному), именно его поэт взял проводником и учеником.

В «Ностальгии» свеча в руках Горчакова все время гаснет, в поэме Блаю мешает снег, который превращается в саранчу, впивающуюся в лицо. И нужно «Идти по дороге навстречу бурану, не пряча от снега // лица. По дороге идти, как в пустыне Предтеча, акриды плотая», идти, не оборачиваясь назад и не убегая от снега-саранчи, чтобы самому не превратиться в саранчу. Идти, видимо, для того, чтобы вызвать из Ада Эвридику — Мир, который нужно спасти. В этом Роберту, вероятно, и должен помочь Гомер. В свою очередь Блай учит его узнавать этот Мир, называть по-новому все его предметы и понятия. Мир нуждается в переименовании, в перезагрузке, в переоценке. Необходимо вернуться в исходную точку и начать весь путь сначала.

Важная деталь: перед тем как выйти из дома, Блай переодевается, освобождаясь от одежды, в которой он был на рыбалке, от одежды, пропахшей рыбой, с налипшей на ней чешуей. Тут можно вспомнить, что древний акроним имени Иисуса Христа, состоящий из начальных букв, изображался в виде рыбы. Первую рыбу, пойманную гостями Блая, сфотографировали и тут же отпустили («приехать в Италию, купить за двадцать евро

крестик в лавке на площади Святого Петра, сфотографироваться на фоне Ватикана, уехать»). Сувенирная, игрушечная вера не спасет Мир. А по-настоящему верить люди разучились. Ибо «время великих глашатаев — Пабло Неруды, Ахматовой, Торо // и Дугласа Фредерика ушло, как и совесть». И в самом деле, пора кричать: «Эй, Гомер! Вот енот какомицли!» — по примеру соек, которые называют первыми все на свете.

6

Свое «жанровое» определение — рэндзю — поэма получила по названию японской настольной логической игры для двух игроков (спортивного варианта крестиков-ноликов до пяти в ряд), сочетающей в себе кроме спортивных элементов также элементы искусства и философии (Википедия). Сам Куликов в ответ на вопросы одного из читателей сайта Стихи.ру по поводу поэмы написал следующее: *«В основу поэмы положены стихи американского поэта Роберта Блая, ныне здравствующего. Стихи эти на русский язык не переводились. Основа сюжета — гипотетический отрезок времени — два дня, в течение которых он пишет эти стихи. Собственно, на мотивах, образах и символах этих стихотворений все и построено. Образы, мотивы, символы плюс некие реалии окружающей поэта и его гостей жизни — те самые камни на доске, которые выстраиваются в различных комбинациях. Ряды камней могут прерываться, а потом продолжаться, могут пересекаться, главное в одной линии может быть второстепенным в другой и т. д. Вот примерно так. Обратите внимание на существенный момент — предметность изображаемых событий. За каждым предметом стоит его собственная история, собственная символика и т. д. В поэме несколько узловых моментов».*

Предметность и точность в рэндзю — и первом, и втором, — действительно, является подчеркнуто щепетильной. Обязательно указываются конкретные географические названия. Если фигурирует бутылка вина, обязательно указывается конкретная марка и способ употребления, если герой курит трубку, говорится, что это за трубка, упоминается крокетная марка табака.

В «Рэндзю по мотивам странного цветного сна» перечисляется ряд конкретных предметов, покрытых водой: бутылки, кондомы, шприцы, из-под пиццы картонки, кукла, метлахская плитка, покрытая скользкой тиной, монета, натальный крестик, рванный армейский ботинок (вновь ассоциация с Тарковским — на этот раз с его «Сталкером»). А вот едоки картофеля, наоборот, зашифрованы, однако их имена легко угадать по конкретным характеристикам, которые им дает автор. Интересна игра автора с едоками картофеля. Их спрашивают, не взяли ли они с собой нечто материальное, имея в виду, что главное — это духовные ценности. Но их как раз и нет. Мир утратил главное — дух, мир гибнет.

Немногие оставшиеся радуются тому, что море приблизилось к их дому вплотную — недалеко теперь добираться до пляжа. О грядущей вечной зиме никто не думает.

Примечательно, что роль «камней» в этом рэндзю наравне с предметами играют аллюзии на другие произведения книги. Самый очевидный пример — «Соляные сады». Оттуда в поэму переместилось солнце — склонившийся лось, лежащий соды-снег, а вместе с ним сама тема сравнения весеннего паводка с плантациями искусственно выращиваемой морской соли в португальском Портимао. А сравниваемая с солью-снегом манна — это уже из поэмы библейского цикла «Моисей и Аарон». Манну собирают в лопухий пифос — на память приходит «Павел в Коринфе». Другие параллели: картины Ван Гога в «Рэндзю по мотивам странного цветного сна» — картины Караваджо в «Караваджо»; образ Данте (один из зашифрованных едоков картофеля) — Данте, упоминаемый в «Рэндзю на тему стихов Роберта Блая»; прибывшая к берегу кукла после всемирного потопа — Морелла из «Танго-сюиты имени Бориса Поплавского» и т. д.

Да и сам снегопад, от которого прячутся едоки в «Рэндзю по мотивам странного цветного сна», не тот ли это снегопад, которым завершается «Рэндзю на тему стихов Роберта Блая». Значит, у поэта ничего не получилось? Не смог не обернуться и навсегда потерял Эвридику? Да и как было не обернуться? Может быть, память, единственное, ради чего стоит жить человеку, тем более поэту?

7

Согласно мифу, есть у поэтов источник вдохновения — Иппокрена, но, видимо, есть и источник памяти — Библия (даже у тех, кто не относит себя к числу последователей поэта Иисуса Христа). Думается, к автору «Двенадцати звуков разной высоты» это утверждение относится в полной мере. При этом во всех десяти поэмах библейского цикла Куликов не пересказывает буквально библейские сюжеты, как делают одни, и не пародирует с целью опровержения, как делают другие. Он занимается толкованием тех или иных библейских эпизодов с точки зрения человека сегодняшнего дня, как бы вступая в заочную полемику с раннехристианским писателем и богословом Тертуллианом, автором знаменитой формулы «Верую, ибо абсурдно», отвергавшим возможность аллегорического толкования Писания и считавшим споры о скрытом смысле библейского текста прямым путем к ереси.

В известном смысле поэмы «библейского цикла» этой самой ересью и являются. Примечательно, что в большинстве своем они посвящены пограничным ситуациям в жизни героев, их сомнениям или испытанию их веры. Камертон задает начальная поэма — «Святая Варвара», посвященная изначальному: через заточение, нравственные и буквально физические мучения — обретению веры. В «Аврааме и Сарре» — классическое испытание веры путем жертвоприношения сына, в «Караваджо» — пограничное нахождение на грани тьмы и света, зла и добра. «Сон Иакова» — выбор между долгом и желанием; «Павел в Коринфе» — переход в инобытие и параллельно душевный надрыв человека, пытающегося воплотить в себе божественное; «Возвращение Моисея», «Моисей и Аарон» и «Бецалель» — зарождение новой нации путем кровавого разделения на правых и неправых, гражданской войны, по сути; «Раав» — предательство и месть, «Иосиф Обручник» — рождение Мессии.

На самом деле пограничные ситуации являются доминантой «Двенадцати звуков разной высоты». Книга построена по сезонному принципу, однако зимы и лета в ней почти нет, есть осень и весна, ибо осенью и весной происходят изменения в природе и жизни людей.

Всех героев библейского цикла мучают вопросы. «Кем создан это мир? Кто он, этот небесный Гомер, сочинивший землю и эфир? Для чего мы на свете бываем?» («Святая Варвара»). «Боже, что я делаю не так?» («Караваджо»). «Почему не Иисав?» («Сон Иакова»). «Кого убить я должен? Друга? Брата?» («Возвращение Моисея»).

Мучают вопросы и самого автора. Например, что было бы, если бы вместо сорокалетнего хождения по пустыне было бы сорокалетнее возделывание пустыни? Что если бы гармония мира обреталась так, как представляется Иосифу Обручнику (Плотнику), номинальному отцу Христа? По мнению Иосифа, засыпающего в пещере у очага, Ирод должен добровольно сложить сан, принести в жертву собственное величие, стремление к власти, удалиться от дел, бескровно уступить дорогу мессии. Но нет, так не полагается. Все самое значимое, самое главное на свете обретается путем мучений, испытаний, страданий (откровение об этом приходит Марии во сне, вот почему «улыбка на ее губах и слезы на речницах»). Только так рождается и настоящая поэзия откровений. А их в библейском цикле предостаточно. Прочитаем один отрывок — из «Возвращения Моисея». Это плач египетской женщины после десятой казни (убийства первенца в каждой семье):

*Спи, мой сыночек, долгой будет ночь.
А утро в Фивах так и не наступит.
Одной мне эту боль не превозмочь,
Не истолочь, как горький корень, в ступе.
Никто не украдет ее, не купит.
Ну, разве только поделюсь с тобой
В тот день, когда твой первый на убой
Пойдет. С тобой, счастливая Мария,
Я криком поделюсь: «Да хоть умри я,
Он не воскреснет, бедный мальчик мой!*

С такой точки зрения смотреть на «Десять казней египетских» никто из ежегодно празднующих Пасху, кажется, не пробовал. Куликов, пожалуй, первый, кто посочувствовал бедной египетской матери, потерявшей своего первенца из-за неуступчивости ожесточенного фараона. Точно так же никто до него не сочувствовал аммореем, хеттеям и иевусеям, прежде населявшим вожделенный Ханаан. Думается, если бы у Куликова не было своего взгляда на события, нашедшие отражение в Ветхом Завете, никакого библейского цикла в «Двенадцати звуках разной высоты» не было бы.

Здесь он, скорей всего, следует традиции, заложенной его именитыми предшественниками, такими как Борис Пастернак, Иосиф Бродский, Давид Самойлов (вероятно, список можно продолжить). Читатели куликовского «Авраама и Сарры» наверняка вспомнят об «Исааке и Аврааме» Бродского. Да Куликов и не скрывает связи этих двух произведений. Прежде всего, композиционной, начиная каждую главу поэмы с диалога (у Бродского диалог — в начале поэмы и далее встречается на всем ее протяжении).

Есть и прямой отсыл к «Исааку и Аврааму» — лиса, которая смотрит из-за плеча на медный пейзаж, украшающий подсвечник с угасающей свечой, и в том числе на фрагмент этого пейзажа — корзину с плодами, появляется в «Аврааме и Сарре», чтобы получить кусок лепешки, лежащей в корзине пастухов, и, обратившись в зажженный фитилек, вызвать грозу, с которой начинаются все события. События эти темны, запутанны, малопонятны (тому, кто не читал Ветхого Завета) и, в конце концов, оказываются видениями приготовленного для жертвоприношения Исаака. Причем последнее из видений — восшествие на Голгофу самого Исаака, первого предтечи Христа. Но даже видения оказывается достаточно, чтобы мир навеки раскололся на две части — дохристианскую, основанную на гармонии души и плоти (запах жирной похлебки над горным пастбищем, шорох листы плодоносящей оливы), и на христианскую, в которой покоя и благодушия уже не будет (плодородная олива — символ благоденствия — нависла над краем скалы, ее перепутанные корни страшны и обнажаются еще больше — горные валы падают вниз, порождая гул, тревожащий бесстрашных овчарок и пугающий покорных овчарок, на которых делится весь мир). Разделенный, расколотый мир — вот что интересно Куликову в первую очередь. Причем добро и зло, жизнь и смерть, любовь и ненависть не противопоставляются, а уравниваются. Только так и достигается гармония человеческого существования. Только так можно найти ответ на вопрос, заданный Святой Варварой: «Для чего это брненное тело // Мне дано, если нету предела // У души?».

Более ясные аналогии с библейскими стихами других авторов возникают при прочтении «Иосифа Обручника», поэмы, завершающей книгу. Вспоминаются в первую очередь «Рождественская звезда» Пастернака, «Рождественская звезда» и «Preseriu» Бродского, «Брейгель» («Мария была курчава...») Давида Самойлова. Сравнительный анализ всех этих произведений (плюс «Иосифа Обручника») — весьма интересное литературоведческое упражнение, которое заинтересованный читатель может проделать самостоятельно, открыв для себя немало полезного. Мы же возьмем на себя смелость, уподобившись Пьеру Ферма, ограничиться итоговым выводом: кинематографичнее, чем у Самойлова, внятнее, чем у Бродского, гармоничнее, чем у Пастернака.

Еще один важный момент, на который нельзя не обратить внимания. Лирический герой книги — рассказчик. Автор все время что-нибудь рассказывает. Даже если речь идет о переживаниях, чувствах, сомнениях, автор не рефлектирует, а именно рассказывает. А рассказчику многое позволено. Он и присочинить может при случае, и даже должен сделать это, дабы рассказ получился ярким, необычным, запоминающимся. Кстати, это еще одна особенность поэтической книги — лирический герой в ней всегда рассказчик.

Каким рассказчиком является автор «Двенадцати звуков разной высоты»? Свообразным, мягко говоря. Немного, а иногда и избыточно загадочным. Порой непонятным. Точнее, не очень беспокоящимся о том, чтобы его поняли — сразу и бесповоротно. Автор заботится о другом. Чтобы слушали, даже если до конца не понимают. Именно в непонимании ловя некий кайф. Слушали, как слушают музыку. Для достижения той цели рассказчик пускается во все тяжкие. Тут и обильная, бьющая через край образность, и яркая метафоричность, и эвфония, та самая музыкальность, о которой мы уже говорили, ритмическое и смысловое разнообразие, особая, внешне не выпячиваемая авторская интонация (рассказчика, в рассказе которого *как важнее о чем*), эксперименты в области строфики («Мартовские октетты», «Окетты клеста», «Окетты сизого дрозда», «Окетты первого снега»).

Единицей измерения у Куликова почти всегда является строфа (иногда — стихотворение, как, например, «Караваджо» из библейского цикла). Синтаксически разнообразная и богатая, иногда равная одному предложению, живущая своей собственной жизнью, вмещающая сразу несколько смыслов, подобная китайскому иероглифу или рисунку, сделанному единым росчерком пера, которое обмакнули в тушь. Такая, например, как вот эта, заключительная строфа из стихотворения «Окетты в новом ноябре»:

*Я люблю эту первую темень
в оконцовке ноябрьского дня,
где могу разговаривать с теми,
кто ушел навсегда от меня,
где как будто уже вместе с ними
я иду, никуда не спеша,
где мое позабытое имя
чья-то добрая вспомнит душа.*

Примерно так писал в конце жизни главный американский поэт Роберт Фрост, шесть прогулок с которым совершил автор «Двенадцати звуков разной высоты» в надежде донести до читателя смысл и дух фростовской поэзии. Похожей надеждой тешил себя и автор предисловия, пытаясь передать смысл и дух поэзии Куликова. Насколько удалось это сделать критику, судить читателю. Но для начала он должен прочесть «Двенадцать звуков разной высоты».

