

# 1

## АРХЕТИП СКИТАЛЬЧЕСТВА В ПОЭЗИИ НАУМА КАПЛАНА

Поэзия Каплана побуждает задуматься о вещах, казалось бы, элементарных, а на самом деле — непостижимых и едва ли вообще вполне познаваемых.

Сколько бы мы ни употребляли словосочетание «поэтический образ» и сколько бы оно подчас ни озадачивало, мы всё-таки исходим из того, что всякий образ, не только поэтический, это общее в частном или общее как частное. О том, что такое художественный образ, написана не одна весомая монография, а всё-таки трудно, даже невозможно отрицать начальное смысловое ядро приведённого словосочетания. Всякий художественный образ — это нечто единичное и одновременно — наделённое общезначимым смыслом.

Лирика, как объясняет Ефим Эткинд в своей книге «Разговор о стихах», на фоне словесности вообще, несёт особое исповедальное начало, однако особая искренность лирики (совсем не обязательная, скажем, для эпоса) художественно ценна и интересна тогда, когда частный биографический опыт автора открыт и понятен, а главное, созвучен читателю. Не об этом ли писала Ахматова?.. «Чтоб быть современнику ясным, / Весь настезь распахнут поэт».

И вот эти простые истины, подчас даже трюизмы, обнаруживают свою таинственную грань и даже скрытую непознаваемость тогда, когда мы вслушиваемся, вчитываемся, вдумываемся в поэзию Наума Каплана. В самом деле, если, мысленно следуя за Капланом, отслеживая его шаги в поэзии, вникнуть в затронутый предмет, то всё окажется таинственно зыбким и появятся вопросы. А где, собственно, граница между общим и частным?

И если частное связано напрямую со временем, то общее в принципе связано с вечностью, но тогда где граница между временем и вечностью? И как вечность или, по выражению Свидригайлова, героя Достоевского, «клочки и отрывки других миров», проникает в нашу повседневную реальность?

Юдоль Наума Каплана — извечная еврейская неприкаянность. И, не побоимся сказать, она приобретает форму не только перемещения в пространстве, но и странствия во времени, скитания по эпохам. Благодаря своей масштабности не умещааясь в собственной эпохе, Каплан открыт и созвучен нам, он во всём и нигде... Вместе с тем, как своего рода беженец из прошлого, поэт познал его и оставил нам живое свидетельство о нём.

Жизнь поэта сложилась по-своему типично для еврейского интеллигента, но вместе с тем и несколько парадоксально, ибо сам тип творческой личности, который являет Наум Каплан, крайне редок, более того, романтически исключителен и не мыслим вне индивидуальных вариаций. Не будучи способен вполне вписаться в советский коллектив, он часто менял работу, его не печатали...

Будучи изгнанником среди своих современников, будучи, подобно Мандельштаму, изгоем «в народной семье», Каплан был как бы вытеснен из ниши времени в вечность. Вместе с тем характер социальных мытарств, которые переживал поэт, показателен именно для той далёкой от нас (и живо памятной нам, а значит, по-своему близкой) эпохи, на протяжении которой он мыслил и страдал.

Поэт переживает подобие египетского рабства, описанного в Библии:

— Да, — отвечали ветки, —  
Да, — отвечали ветки, —  
Парень, мы тоже в клетке,  
Парень, мы тоже в клетке.

<...>

Летели бы ветки в небо —  
Их души мучительно ноют,  
Но корень их кормит и поит,  
А кто им заменит это?..

Случайно ли, что в его стихах присутствует мотив блуждания во времени? Поэт поэтапно готовит к нему читателя. Перед нами является своего рода дорожная зарисовка, которой суждено перерасти в нечто большее.

*Чуть в сторону  
И дальше  
И опять  
По травам  
И к тропе,  
А там дорога,  
К обочине*

Путешествие в пространстве постепенно и в то же время творчески неожиданно обретает новое качество, становясь путешествием во времени:

*И,  
Раздвигая лето,  
Чуть в сторону,  
И дальше,  
И опять.....*

Байроновский архетип скитальчества, который угадывается в этой поэзии, почти в буквальном смысле переводим на социальный язык и на метафизический язык страдающего еврейства. Этот романтический архетип узнаваемо соизмерим с судьбой богоизбранного народа-скитальца. Не случайно Пушкин на страницах «Онегина» в контексте западноевропейской литературы (едва ли не возглавляемой Байроном) упоминает *Вечного жида*. Он грезится Татьяне наряду с прочими романтическими химерами и фантомами, которые, так или иначе, ассоциируются у Татьяны с разочарованным героем, Евгением Онегиным, персонажем байронического толка.

В стихах, где являет себя упомянутая еврейская неприкаянность, возникает парадоксальная нота:

*Родился. Плакал. Жмурился от света.  
В рассеянности дрыхнул у грудей.*

*Сопел в беспамятстве. И снова где-то  
рассеянный был принят иудей.*

*(Мой однодневок, мой одноминутник,  
нам не дано обняться никогда,  
мы в разные христианства окунуты,  
но общая к нам падала звезда!).*

Как это *рассеянный иудей окунут в христианство*? И почему мы говорим непременно о *разных* стихиях христианства?.. Однако если выйти за пределы земной логики и углубиться в поэзию Наума Каплана, кое-что станет понятно и, главное, узнаваемо. Существует единый иудео-христианский корпус Библии, и сам Спаситель говорил: «Не нарушить пришёл я [закон], но исполнить». Итак, в каноническом смысле Новый Завет не отменяет Ветхого Завета, а скорее является его *исполнением*. В этом смысле христианин и есть подлинный иудей. Это кажется парадоксальным, даже безумным, но органичным для поэзии Каплана (и понятно почему). Сказанное, однако, не противоречит той уйме, даже бездне различий, которая существует между Ветхим и Новым Заветом. Вот почему у Каплана *иудея* сопровождает эпитет *рассеянный*. Мы знаем, что евреи были рассеяны по земле, и мы убеждаемся, что между Ветхим и Новым Заветом пролегает таинственная метафизическая дистанция. Вот эти расстояния, смысловые и географические, вновь и вновь полагают лирического субъекта Каплана в качестве изгнанника. Воистину трудно позавидовать его участи! Однако странствия по всему миру — мало того, по всей вселенной, — сообщают ему уникальную свободу и почти неземную мудрость. Пусть даже это страдальческая мудрость, добытая почти непомерной ценой.

## II ОБРАЗ ЕВРЕЙСКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА В ПОЭЗИИ НАУМА КАПЛАНА

**П**оэтическая судьба Наума Каплана явственно напоминает об имени другого еврейского поэта-изгнанника — Иосифа Бродского. Как и Каплан, Бродский менял разные профессии,

маялся, тщетно пытаясь как-то прижиться в советской действительности со своей личностной безмерностью. И, как мы знаем, Бродский пережил свою одиссею, познал всю горечь и всю свободу земных странствий, будучи насильственно отправлен (или буквально вытолкнут) за границу. Его зигзагообразному пути параллельны метафизические скитания Каплана...

В то же время параллель Каплана с Бродским как бы от обратного свидетельствует и о том, как варьируется в судьбе Каплана единый личностный архетип. В смысле литературных влияний Бродский был не чужд гигантизма Маяковского, который воспринял опосредованно — через поэзию Цветаевой. Марина Цветаева стихийно вторила Маяковскому — литературному «Голиафу», ощущая себя «безмерностью в мире мер». Для Бродского заявить о себе подобно Маяковскому *во весь голос* или подобно Цветаевой обнаружить *безмерность* было почти байроническим бунтарством. Известно, что Бродского преследовали не по политической статье (собственно, диссидентом поэт не был), а по статье о тунеядстве. Она грозила Бродскому вопреки тому, что поэт пытался устроиться на работу, чтобы хоть как-то выжить в советских условиях. Однако личностная и творческая самостоятельность Бродского не позволяла ему надолго задержаться ни в одном «трудовом коллективе», не позволяла ему толком ужиться ни с одним начальником.

В противоположность Бродскому Каплан по своей эстетике минималист. А по своему, как мы сегодня бы сказали, имиджу — обаятельно хрупкий еврейский интеллигент. И в противоположность всякого рода гигантизму его стихи отличает лирическая прозрачность.

*Твои мне открываются черты,  
как будто бы в классической Венере;  
голубушка с младенцем в полусфере,  
итак, мы у таинственной черты.*

В дальнейшем герой как бы облегает контуры той, которую сравнил с классической Венерой.

*Лицо твоё загадочно светло,  
и страсть моя тебя не занимает,*

*меня же безотчётно вдруг пугает  
нелепый профиль тела твоего.*

*Как странен, как значителен итог  
любви моей, слепых прикосновений,  
какой простой, какой расхожий гений  
ступает к нам сегодня на порог.*

Обаятельный минимализм эротического поведения лирического «я» — слепые прикосновения — соответствует прозрачности цитируемых строф. Сквозь многомерный флёр как бы проглядывает *она*; эмоции благородно сдержанны и служат созданию литературного портрета лирического «ты». Лирическое «я» настолько не стремится заявить о себе *во весь голос*, что... почти самоустраняется в финале:

*Грядёт игра, туманная игра,  
но, милая, нам счастливо, не так ли?  
Мы как-никак участвуем в спектакле  
на стороне страданья и добра.*

*Туманная игра* — есть не столько лицедейство, сколько насмешливо мудрое самоустранение, принципиальный отказ от «ячества» во имя служения *добр*у. Лирический субъект Каплана — это человек, которого как бы нет, однако сама эта фигура отсутствия, пожалуй, беспрецедентна (или почти беспрецедентна) в русской поэзии и значима как художественное открытие. Быть может, эпиграфом ко всей поэзии Каплана мог бы стать «*Silentium*» Тютчева, однако то, что Тютчев провозглашает в качестве программы творческого поведения или некоего личностного императива-меморандума («Молчи, скрывайся и таи...»), Каплан реализует на уровне поэтики.

В своём обаятельном минимализме Наум Каплан неизбежно задумывается о хрупкости человеческого существования вообще, о природной ранимости интеллигента и своего рода уязвимости поэта в этом мире. Так, в его поэзии является новая авторская версия дуэли поэта как своего рода метафоры его конфронтации с окружающим миром. Каплан с грустной иронией предлагает поэту — и значит, себе — уклониться от дуэли по причине ничтож-

ности коллективного или собирательного противника, по причине никчёмности павшего мира,

*где гостю оскорбленье  
наносят просто так.*

Каплан свидетельствует:

*Пусть называют трусом —  
на это наплевать,  
я сам считаю плюсом  
способность промолчать.*

Дальнейшая мотивация отказа от дуэли у Каплана связывается с высшим альтруизмом: поэт понимает, что его уход из жизни (и вообще смерть певца) — это опасный вызов миру.

*Поэт уйдёт из жизни —  
и этим ранит всех,*

— пророчит Каплан, одновременно и предостерегая поэта от роковых, необратимых шагов.

### III ПОЭЗИЯ МЕЖДУ СЛОВ

«Слова поэта суть уже дела его», — сказал Пушкин; осмелимся немножко перефразировать классика, предположив, что его слова имеют обратную силу. Жизненное поведение (то есть дела поэта) связывается не просто с отвлечёнными смыслами, но выражается в его языке, причём слово «язык» мы здесь можем употреблять едва ли не в хайдеггеровском смысле (Мартин Хайдеггер мыслит *язык* как нечто настолько же сокровенное, принадлежащее личности, насколько таким же атрибутом личности является *язык* — часть тела и речевой орган). Иначе говоря, философ считает два значения слова «язык» попросту синонимичными. (См. книгу Хайдеггера «Время и бытие»).

Минималисту Каплану сопутствует не просто благородная сдержанность на уровне смысла, но и стихия молчания в поэзии. Каплан работает с мандельштамовской «дыркой от бублика» — то есть с некими контурами, которые создаёт слово в окружающем пространстве. На их фоне слово таинственно немо или сокровенно.

Мандельштам в противоположность Цветаевой, Пастернаку, Маяковскому избегал одической громкости («С важностью глухой, насупившись, в митре бобровой, / Я не стоял под египетским портиком банка»). Он работает с тишиной или с дыркой от бублика, и случайно ли, что она — изобретение еврейского ума?.. Наум Каплан в социогенетическом смысле принадлежит к тому архетипу хрупкого и ранимого, но принципиального интеллигента, к которому принадлежал и Мандельштам с его еврейскими корнями.

Каплана вообще многое латентно роднит с Мандельштамом. Вот почему в стихах Каплана подчас важнее не то, что в них сказано, а то, чего в них не сказано.

*Я ленивый студент и гороховый шут,  
но когда-то меня под венец поведут;  
и во всякую ночь: в тишину и в метель  
буду с милой моей я ложиться в постель.*

*Как я буду обласкан, как весел и сыт;  
я позволю себе всё, что бог повелит...*

Позитивной картине некоего неопределённого будущего противостоит то, что есть:

*Но пока я стою на другом берегу,  
и чужая жена отдыхает в стогу.*

Наивен будет тот читатель, который увидит здесь просто литературные портреты двух жён, — эти жёны носят собирательный характер. И речь даже не о них персонально, а о том, что поэт со своей внутренней безмерностью не уместается в параметры мещански понятого счастья. Несчастье или некоторая ущербность становится романтичнее и выше психофизической самодостаточности, которую человек способен обрести, обитая в насиженном месте.



Поэтическая тайна заключается, однако, даже не в сатире на благоустроенный семейный дом; такой сатиры в стихотворении, собственно, нет. Напротив, говорится о том, что и семья ничем не плоха, даже хороша, но ухоженного гнезда всё же недостаточно для того, чтобы личность поэта была полноценно реализована. Чего же ему не хватает? Вот это таинственное «нечто» и витает у Каплана между слов — в мандельштамовской «дырке от бублика».

Она присутствует и в «Песне» Каплана. И вот что там говорится (поётся?) о причинах бегства поэтов из России:

*Они бегут державного презренья,  
от водки, от одолженных рублей,  
от сна, от напускного вдохновенья,  
от невозможных жён и матерей.*

*Невозможные жёны и матери* — это жёны и матери, которым не дано понять, вместить в свои сердца поэтов. Параллельно между слов мы читаем о том, что жизнь в России содержит иррациональную ценность, которая едва ли может быть описана словом. И всё, что мы могли бы представить в форме слов, относится к сентиментальным штампам — плодам *напускного вдохновенья*. А всё-таки между слов остаётся нечто, по сравнению с чем заокеанский опыт... ну, что ли, недостаточен.

И в конце «Песни» возникает неожиданный патриотический мотив (хотя речь, конечно, не идёт о патриотизме официального толка). Каплан пишет о России, покинутой поэтами, которые изнемогли от полной невозможности жить на родине:

*и худшая в их жизни половина,  
и лучшая — всё остаётся тут...*

Чем же в России лучше, нежели на чужбине? Это «лучшее» снова остаётся в воздухе между слов, слова этого «лучшего» не вместят. Осмелимся сказать, что стихотворение названо «Песней» не потому, что оно требует непременно вокала, а потому, что устная или интонационная поэтика (то есть поэтика *не-слова*, иногда поэтика молчания) в «Песне» едва ли не преобладает собственно над вербальной поэтикой. «Песня» содержит своего рода

ребус: Россия — это хамство, водка, мракобесие, а всё-таки она дороже чужбины. Почему это так, понятно не из текста, а из подтекста, который по-своему опровергает текст (и едва ли оформляется вербально).

Двигаясь по следам Мандельштама, другого поэта-минималиста, Каплан выстраивает новую по отношению к Мандельштаму поэтическую вселенную. В отличие от Каплана, Мандельштам, сказавший «Природа — тот же Рим и отразилась в нём», мыслит некий космический универсум, однако для поэтизации избирает не столько крупное целое, сколько его детали, его составные части. Поэтику деталей Мандельштам отдалённо наследует у Горация. Каплан совершает новый шаг в направлении минимализма и воспекает (словами другого поэта) *полуслова и тени*, уже не предполагающие непрременной «привязки» к крупному целому. Смыслы поэзии Каплана — это обаятельно ускользающие смыслы... или же ясные смыслы, которые всё-таки выявляются причудливым ребусным путём. Их надо угадывать.

Наум Каплан — поэт, не издавший за жизнь ни одной книги. И возможно, сам этот факт по-своему изоморфен (или, точнее, омонимичен) присущей Каплану стихии творческого молчания. Однако же, отразив свою эпоху в свете незримой вечности, тихий поэт Каплан поэтически ожил, наполнив своими стихами и наши дни.