Динамика образа окна в поэтическом мире Бориса Рыжего

Татьяна Арсенова, Екатеринбург

Тема самоопределения поэта, отношения творческой личности к миру «других» в поэзии Бориса Рыжего занимает центральное место. Эта тема реализуется в образах с семантикой *пограничности*, в частности, в образе *окна* как границы дома, домашнего микрокосма, собственного пространства поэта. Едва ли можно отрицать значимость оппозиций типа «дом / семья — улица / двор» для критико-биографического и литературоведческого осмысления феномена Рыжего. «Это лирический герой Бориса — "гуляка праздный", шатающийся по скверам, паркам и общежитиям, — вспоминает Олег Дозморов. — А "реальный" Борис был домоседом. Большую часть времени он читал и писал. Вытащить его из дома было очень трудно, если на то не было особых обстоятельств» [цит. по: Клепикова, 2011]. На своеобразную «пограничность» социокультурного статуса Бориса Рыжего — юноши из интеллигентной семьи, научного сотрудника Института геофизики УрО РАН, и в то же время создателя откровенно маргинального лирического героя — приблатненного обитателя городских окраин, «хулигана» и «бандита», — указывают настолько же часто, насколько часто в связи с творчеством Рыжего заходит речь о границе между «биографическим» и вымышленным в его (героя) образе.

Опыт внимательного чтения стихов Бориса Рыжего показывает, что «окно» как объект, опосредующий взаимодействие лирического субъекта и внешнего мира, возникает в стихотворениях Рыжего довольно часто и наделяется вполне устойчивыми, хотя и постоянно варьирующимися, значениями.

Актуализируя оппозиции *внешнего / внутреннего*, *видимого / невидимого* [Топоров, 1984, с. 164], «окно» выступает предметно

выраженной *границей*. Исходя из того, что граница сочетает в себе амбивалентные функции: с одной стороны, разделения несходных пространств, с другой — их соединения, контакта, — можно считать место, соответствующее позиции «у окна» или «на границе окна», маргинальным. Как отмечает В. Н. Топоров, окно, являющееся «элементом дома, противопоставленного не-дому (двор, поле, лес и т. п.)» [Там же, с. 165], и вступающее в непосредственный контакт с внешним миром, символизирует пространство, которое по отношению к человеку может рассматриваться одновременно и как *открытое*, и как *укрытое*, соответственно — и как *опасное*, и как *безопасное*. На этот «нерв» смыслового комплекса окна указывает также В. Г. Щукин: «Окно — это всегда граница. Особо напряженная, чреватая неожиданностями и даже опасностями граница дома и не-дома, связанная с древнейшими представлениями о диалектике внутреннего и внешнего пространства» [Щукин, 2009, с. 81].

Для нашей темы существенно, что в расхожем, стереотипном представлении о поэтическом творчестве окно нередко выступает фоном вдохновенных лирических раздумий поэта. Это, несомненно, упрощенный вариант сформированного эстетикой романтизма представления о поэте как — прежде всего — медиаторе, посреднике между миром дольным и миром горним, носителе высшего, сверхэмпирического знания. Такое представление актуализировано уже на уровне базовой поэтологической лексики: так, например, слово «вдохновение»* включает в себя семантику контакта, особой восприимчивости субъекта творчества**. В этом смысле оказывается совершенно закономерным взаимное притя-

* «Вдохновение» было заимствовано из старославянского языка в 1820-х гг., является словообразовательной калькой греч. empnoia; «вдохновение» произошло от «вдыхание» на базе въдъхнѫти, ‘вдохнуть’. В религиозно-мистическом толковании XIX в. «вдохновение» — это «ниспосланная кому свыше особливая сила, дар, благодать духа к чему»; по Пушкину — «расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий».

** Так, например, классический сюжет получающего наказ «поэта-пророка», сопричастного двум мирам, нашел индивидуальное выражение и у Рыжего в своеобразном ироническом «Пророке» — стихотворении «Зеленый змий мне преградил дорогу…» [Рыжий, 2004, с. 266] (далее, помимо специального оговариваемых случаев, стихотворения Рыжего цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках. Курсив во всех цитатах наш).

жение поэта с его имманентно «пограничной» позицией и «окна» как границы, маргинального топоса, характеризуемого особой духовной и познавательной энергийностью*, идеального места для творчества. Об этом же говорит А. К. Жолковский: «В “Докторе Живаго” образ кабинета с окном во всю стену становится своего рода *символом поэтического творчества* и даже получает сюжетное развитие: поэт, alter ego Пастернака, сначала завидует хозяину кабинета, а затем сам вступает во владение им и создает там свои знаменитые стихи» [Жолковский, 1996, с. 324].

Глубинную связь поэтического творчества и «окна» Борис Рыжий ощущает интуитивно, включая образ окна, в которое смотрит лирический субъект**, уже в самые ранние свои стихотворения. Ситуация «взгляда из окна» входит в тексты Рыжего, в некотором смысле опережая формирование его индивидуального поэтического мира — как некая априорная данность, как «общее место» поэзии.

* * *

Дебютная публикация Бориса Рыжего состоялась в 1992 г. в «Российской газете». Подборка из трех текстов открывалась стихотворением «Облака пока не побледнели…»:

---

* В. Г. Щукин отмечает: «…так или иначе, окно всегда связано с повышенной познавательной напряженностью, непосредственно мотивированной пограничным характером этого локуса» [Щукин, 2009. с. 81].

** На дальний план в нашей работе отходят те лирические контексты, в которых образ окна выполняет, условного говоря, «служебные» функции: во-первых, по определению В. Н. Топорова, «символико-композиционную роль, отмечая своим появлением начало, конец, кульминацию» [Топоров, 1984, с. 171, сноска 20] (см., напр., упоминание Рыжим окна в препозиции к дальнейшему лирическому размышлению: «*Итак, глядим в окно.* Горят огни на зоне. / Я мальчиком читал рассказ о Робинзоне…» [с. 80]), во-вторых, роль элемента, вводящего в текст стихотворения тот природно-погодный пейзаж, который с эпохи сентиментализма реализует прагматическую задачу акцентировки внутреннего состояния персонажа (см., напр., состояния скуки, равнодушия: «Мимолетно *бросил взглядом / За окно*: / Ничего там нет, лишь грязно / И темно» [Рыжий, 2005]; трепета и настороженности: «Я *подойду к окошку* — как бы тайно, / как будто я иной, ненастоящий: / о как неосторожно, как случайно / упал он с неба, белый и хрустящий» [с. 71]; уныния: «А *там, за окнами*, ненастье, / там продолжает дождик лить. / Не едем, надо выходить. / Купить дешевого вина. / Купить и выпить на скамейке…» [с. 86] и т. д.).

Облака пока не побледнели,
Как низкопробное сукно.

Сидя на своей постели,
Смотрел в окно.

Была луна белее лилий,
На ней ветвей кривые шрамы,
Как продолженье четких линий
Оконной рамы.

Потом и жутко, и забавно,
Когда, раскрасив красным небо,
Восход вздымался плавно-плавно…
И смело.

А изнутри, сначала тихо,
Потом, разросшись громыханьем,
Наружу выползало Лихо,
Опережая покаянье.

«Еще луны чуть-чуть!» — развоюсь,
Встану, сверкну, как гроза и…

Не надо! Вдруг еще небо размою
Своими слезами [с. 291–292].

Написанное, в общем и целом, «под Маяковского», это стихотворение содержит целый ряд характерных для ранней лирики Рыжего образов-«поэтизмов», таких, как ночь, луна, заря, облака, слезы. Внимание привлекают, прежде всего, строки «сидя на своей постели, / смотрел в окно» — исходная точка динамики эмоциональных состояний героя. И если образ Лиха в непосредственном текстуальном соседстве со «взглядом из окна» отсылает к стихотворению Блока «Окна во двор» (в свою очередь репрезентирующему один из сквозных мотивов поэзии Ф. Сологуба):

Ты спишь, а на улице тихо,
И я умираю с тоски*,

*Ср.: скучающий, тоскующий герой Блока в ситуации соприсутствия спящей возлюбленной не может оторваться от заоконных видов, герой Рыжего в той же ситуации («Сон твой нежен, и вся природа внемлет тебе и сну») говорит: «Я не скажу тебе, сколько надо сил, чтоб, развернув очи, / отвести их к окну от рук, от рук, от волос твоих…» [с. 297]. См. также: «Убаюкана музыкой страшной, / что ты хочешь увидеть во сне? / Ты уснула, а в комнате нашей / пустота отразилась в окне» [Рыжий, 2012, с. 408].

И злое, голодное Лихо
Упорно стучится в виски, —

то различная пространственная принадлежность Лиха в этих двух контекстах свидетельствует об одной из специфических функций образа окна. Появление Лиха в строках Блока В. Г. Щукин трактует как «продолжение старой мифопоэтической традиции», в соответствии с которой «окно — глаз на мир и граница обустроенного и безопасного дома, куда стучится Лихо», иначе говоря — как «дерзкое нарушение» этой границы [Щукин, 2009, с. 92–93]. В тексте Рыжего Лихо — явление в некотором смысле «потустороннего» мира (т. е. мира *по ту сторону окна*), границы окна не нарушающего и не вторгающегося в индивидуальное пространство героя, как это происходит у Блока («злое, голодное Лихо / упорно стучится в виски»).

Таким образом, можно предположить, что для ранней лирики Рыжего характерно понимание «окна» не только как композиционного средства, способствующего включению в стихотворение картин природы, городского пространства, внешней жизни вообще, но и как маркера пространственной *отдаленности* лирического субъекта от «мира других».

Сходная ситуация взгляда через окно обнаруживается в цикле Рыжего «Суждения» (1993) — с той разницей, что лирический герой здесь видит не восход, а закат:

Черной шалью на плечи
накинувши вечер,
я гляжу за окно. И
течет по ладоням
закатом разбрызганный розовый яд [с. 309–310].

Две стороны этой картины — монохромная («черная шаль» вечера) и колористически насыщенная («розовый яд» заката) — повторяют цветовую палитру первого стихотворения (бледная луна и темные ветви / красный восход). Образы ночи, луны и зари (восхода или заката) весьма характерны для раннего Рыжего; однако если «луна» и «ночь» — это скорее романтические штампы, достаточно быстро Рыжим забытые, то образы зари как некоего *временного пограничья* в буквальном смысле «красной нитью» проходят сквозь всю его поэзию.

Судя по приведенным примерам, между поэтом и образом зари есть вполне определенная взаимосвязь: можно предположить, что заря — это не просто фон, на котором фигура поэта представлена наиболее отчетливо («На фоне безупречного заката / шатался <я> — полыхали облака…» [с. 228]), но и, в некотором смысле, символ поэтического творчества:

> Осыпаются алые клены,
> полыхают вдали небеса,
> солнцем розовым залиты склоны —
> *это я открываю глаза* [с. 283],

или метафора поэтического дара, приближающего поэта к *ведению* смерти, как, например, в стихотворении «В белом поле был пепельный бал…»; см., в частности, обращение лирического героя к «печальным теням» поэтов-предшественников, Иннокентия Анненского, Александра Блока, Георгия Иванова:

> Над великой рекой постою,
> где алеет закат догорая.
> <…>
>
> Уходите, вы слышите гул —
> вроде грохота, грома, раската.
> Может быть, *и меня полоснул*
> *тонким лезвием лучик заката* [с. 115–116].

Тему отдельности и отдаленности поэта от «мира других» можно считать магистральной для стихотворений Рыжего 1992 — начала 1993 гг., «накопительного» этапа (по определению Ю. В. Казарина [Казарин, 2009, с. 175]). Поэтические опыты Рыжего в это время подчинены непрерывному творческому поиску, ориентированному, в частности, на освоение поэзии предшественников, в особенности И. Бродского и В. Маяковского*. Влияние этих поэтов на юного Рыжего сказывается, помимо прочего, на способе самопрезентации лирического героя, отличающейся, с одной стороны, почти воинствующим декларирова-

* Подробнее см. статьи Н. Л. Быстрова и К. М. Комарова в настоящем сборнике. О ранних стихах Рыжего как «гремучей смеси Маяковского и Бродского» вспоминает екатеринбургский поэт Д. Рябоконь [Борис Рыжий. Вспоминают очевидцы].

нием собственной особости, одиночества, неприятия обыденной жизни, а с другой – склонностью к созерцательности, отрешенности и т. п. Окружающее этого героя пространство отчетливо подразделяется на условно «свое» и «чужое» — пространство дома и пространство улицы*. Так, например, в стихотворении «Тюльпан» (1996) заоконная жизнь изображается как мир постоянных рождений и смертей — некий «вокзал бытия»:

Там, за окном, дымят заводы,
    там умирают и живут,
идут больные пешеходы,
    в ногах кораблики плывут,
там жизнь ужасна, смерть банальна,
    там перегибы серых стен,
там улыбается печально
    живущий вечно манекен,
там золотые самолеты
    бомбят чужие города,
на облака плюют пилоты,
    горит зеленая звезда [с. 98].

Алексей Кузин, на глазах которого происходило поэтическое становление Рыжего, просто и точно формулирует основную мысль его стихотворений 1992 г.: «Мне здесь не нравится, здесь все не так» [Кузин, 2004, с. 14]. Под влиянием этого настроения в поэзии Рыжего создается и обживается пространство дома, квартиры, кухни** — то пространство, которое, в отличие от монструозных ликов города («Синие губы небес сосут желток заката», «Май вывалил вечер, как черный язык», «Ночь, сдвинув лопатки сугробов, рыгнет позапрошлым туманом» [Там же, с. 11, 18], «сутулый силуэт Свердловска», «ночь обдает меня

* Подтверждением этому служит почти обязательное указание Рыжим на топос, в котором укоренен взгляд субъекта лирического монолога, например: «Я вышел в улицу. Квартал / ко рту прижав платочком осень…», «Но можно выйти в улицу и встать / над допотопной рыжей лужей», «Летний вечер в окне, / словно в перепроявленном фото…» [с. 296, 303, 305]; «Но все мы здесь братья / В прокуренной кухне…», «Прижмусь спиной к стене сарая…» [Рыжий, 2012, с. 30, 48] и т. д.

** Возможно, как значительно упрощенная проекция «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку» или «Я сижу в темноте. И она не хуже / в комнате, чем темнота снаружи» Бродского.

фарно-фонарной гнилью», «огромный город — церкви, зданья, банки… похож на полусъеденный лосось», «луна… / мертвецкий взгляд несуетливо прячет» [с. 295, 296, 302] и пр.), не враждебно лирическому герою*. В дневнике А. Кузина упоминаются те ранние стихотворения Рыжего, в которых благодатное пространство дома оказывается для поэта убежищем, а непосредственное участие в жизни категорически отвергается; ср., например: «“Люблю полумрак захламленной квартиры” (Окно, кошка, лето, осень. Город манит его к замерзшим, но он остается в квартире с лирой и просто живет)»; «Улиткой на кухне свернусь»; «“Город тих, как дешевый пейзаж, водянистостью неба…” (Пейзаж города с высоты катакомбы квартиры. Человек с заржавленной лирой)»; «Жизнь мне враг»; «Жизнь воспринимать на слух лучше, чем торговать мясом, бить под дых, глядеть на святых»; «Ты не учи меня быть частью этой жизни…» [Кузин, 2004, с. 20, 10, 22, 12, 10, 21].

Естественным образом в ситуации отстраненного созерцания возникает образ окна, обрамляющего взгляд лирического героя на те или иные реалии внешнего мира, вписанные в сезонные и суточные картины природы**. «Взгляд», являясь при этом синонимом «точки зрения», «суждения», маркирует, кроме прочего, преобладающий тип речи лирического субъекта — размышление, а ситуация «взгляда из окна»***, часто встречающаяся в текстах 1992–1993 гг., приобретает черты жанроида, определяющего сюжет стихотворения — суждение, провоцируемое движением взгляда субъекта вовне.

---

* С. И. Орлов справедливо замечает: «Грань комнаты и улицы — драматически переживаемый рубеж. Это грань света и темноты, дня и ночи, уюта и бесприютности, тревоги и умиротворения…» [Орлов, 2009, с. 171].

** «Окна связывают жилище не просто с остальным миром, — пишет А. К. Байбурин, — а с миром космических явлений и процессов, таких как солнце (луна), стороны света, ландшафт, чередование света и тьмы, дня и ночи, зимы и лета, и т. п.» [Байбурин, 1983, с. 140].

*** Наиболее показательными примерами здесь могли бы быть те стихотворения, в которых «взгляд» вынесен в название (см. упоминаемые в книге А. Кузина: «Взгляд» от 27 мая 1992 г. [Кузин, 2004, с. 11], «Взгляд» от июня 1992 г. [Там же, с. 20], «Взгляд на себя» 1992 г. [Там же, с. 21], также, возможно, — «Взгляд в вечность» от января 1993 г. [Там же, с. 22]; кроме того, конечно, «Взгляд из окна» 1996 г. («Не знаю, с кем, зачем я говорю…») [с. 59]).

Таким образом, на раннем этапе творчества Рыжего актуализируется, прежде всего, прямая функция «окна», а именно функция обзора внешнего пространства*. Более того, «окно» у Рыжего, пользуясь терминологией В. Г. Щукина, можно назвать «жанровым локусом», за которым по принципу метонимии закрепляются «оптически» мотивированные жанры экстраспекции [см.: Щукин, 2009, с. 84]. «Став объектом литературного творчества», экстраспекция порождает, по словам исследователя, различные «поэтические комбинации в области жанра и сращенного с ним хронотопа. <…> как показывает даже самый беглый, предварительный анализ историко-литературного материала, выглядывание из окна предоставляет художнику слова широкие возможности выхода за пределы психологизма и обращения к экзистенциальным и даже метафизическим смысловым пластам» [Там же, с. 89]. Именно с экзистенциальной медитацией будет сопряжена у Рыжего лирическая ситуация «взгляда из окна» в последующие годы (об этом — несколько позже).

В указанные же годы экстраспективные стихотворения Рыжего, включающие образ окна, высвечивают единство *видения (созерцания)* и *знания (познания)*** и, таким образом, выступают в тесной связи с темой *опыта* лирического героя. Богатая смысловая валентность образа окна играет при этом не последнюю роль. Как отмечает исследователь социальной семиотики В. П. Гриценко, распространение в эпоху Возрождения окна со стеклом (т. е. в том виде, в котором мы знаем его по сей день) «формировало иные рефлекторные основы восприятия окружающего пространства, так как меняло точку зрения из бытовой сферы на мир, модифицируя семантику восприятия окружающего пространства»; «Благодаря окну со стеклом в доме появилась

* Как пишет В. Н. Топоров, исходной функцией окна как непременной стандартной детали архитектуры здания было «освещение помещения и *визуальный обзор* территории, примыкающей к зданию *извне* (курсив автора. — *Т. А.*), но не вентиляция!» [Топоров, 1984, с. 165], т. е. не физический контакт внешней среды с внутренней.

** См. яркий пример сравнения взгляда из окна с чтением книги в цикле «Суждения»: «Я забыл шелест книг. / Я листаю оконные стекла. / <…> И, как буд- / то меж строк, я читаю меж улиц / промокших / то, что не передать, ибо / это иная / книга, нежели те, что обычно читают» [с. 307].

картина реальности, которая рассматривалась теперь отстраненно и несакрализованно» [Гриценко, 2006, с. 202, 198]. Окно, ставшее одной из порождающих моделей новоевропейской семиосферы, «непосредственно причастно к начавшемуся в эпоху Возрождения активному процессу повышения роли рассматривания, когда на многих европейских языках “видеть” было приравнено к “понимать” и “знать”» [Там же, с. 202]. Здесь же следует напомнить, что, с точки зрения традиционного понимания мира, семантика окна связана «с темой проникновения во внешнее пространство, оставаясь во внутреннем»; «окно обеспечивает визуальный контакт, который в целом ряде ситуаций оценивается как более предпочтительный по сравнению с прямым контактом» [Байбурин, 1983, с. 143]. Исходя из этого, экстраспекция, предполагающая посредничество «окна», — это ситуация познания, ограниченная необязательностью непосредственного контакта с объектом познания, но контакта этого не исключающая.

Проблема соотношения созерцания и непосредственного жизненного опыта, по всей видимости, волновала юного поэта, а потому часто заявляла о себе в его текстах. «Много видел. Не много жил…» — так Рыжий начинает одно из своих стихотворений, опубликованное в 1994 г. в подборке «Уральского следопыта», и продолжает: «Я далек от людей. *Я стою у окна…*» [Рыжий, 1994]. Столь же явная акцентированность места у окна, обособляющего героя «от людей», характерна для цикла 1993 г. «Суждения» (см. стихотворения № 1, 3, 5, 9, 10), в пределах которого намечается сюжет, противопоставляющий друг другу два разных плана существования:

<1>
Летний вечер в окне,
словно в перепроявленном фото.
Нависает звезда. Старый город во сне.
Дождь исходит на нем вместе с собственным потом,
И спешат фонари за закатом вослед.
Я полсвета объехал верхом на осле.
Созерцал, как несчастны счастливые люди.
Завершилось стремленье. Окончилось чудо.
Как плохое сукно,
Мое сердце распалось на части.
Но я счастлив вполне от того, что несчастлив.
Я гляжу за окно [с. 305].

<3>
Я везде побывал.
Я держал горизонт, как перила, в руке.
Я имел миллионы. Пришел налегке —
Все бродягам раздал.
Ничего не имея,
ни о чем не жалею.
Только смена пейзажей натерла зрачки
до зеленого цвета. И если в ночи
я устало стою у окошка,
при никчемной луне проклиная судьбу,
наполняя округу, подходят к окну
одичавшие кошки [с. 306].

Указывая на свое пребывание в доме, у окна, герой включает в лирический монолог элемент повествования — «предысторию» с иным хронотопом, воспоминание о пройденном пути, об опыте, приобретенном когда-то прежде («*созерцал*, как несчастны счастливые люди»), вне пределов дома. Возможно, в данном случае поэт преследует двоякую цель: с одной стороны, представляя своего лирического двойника в образе вернувшегося домой путника, он углубляет в прошлое (явно мифологизированное) свою личную историю и тем самым как бы легитимирует свое право судить о жизни; с другой стороны, с помощью этого ретроспективного сюжета Рыжий утверждает важнейший для своего раннего творчества принцип поэтической созерцательности, имплицитно противопоставляя «немое» странствующее «я» собственного прошлого говорящему «я» в настоящем времени, — «я» неподвижному, покоящемуся и именно в пространстве собственного дома (куда он, наконец, вернулся) «начинающему быть поэтом»*. Здесь разрешается уже упомянутое противоречие «Много видел. Не много жил», т. е. несовпадение объемов непосредственно жизненного и умозрительного опыта: в бытии поэта (Поэта) оно противоречием быть перестает. Созерцательность — обязательное условие обретения нового знания; Рыжий говорит об этом еще в стихах 1992 г.: «Уйти из жизни, чтобы лучше видеть»** [цит. по: Кузин,

* Выражение «начинаю быть поэтом» использует А. Кузин в своей заметке 1992 г., посвященной первым стихотворениям Б. Рыжего [см.: Кузин, 2004, с. 14–15].

** В данном случае «уйти из жизни» едва ли стоит трактовать как «умереть», здесь скорее имеется в виду отрешение от жизни, происходящей здесь и сейчас.

2004, с. 10] (см. также: «Отречься от времени, вникнуть в другое время» [Там же, с. 11]). Поэт проживает жизнь как бы «со стороны», не погружаясь в ее эмпирику и занимая позицию неподвижного наблюдателя. См. опять же из цикла «Суждения»:

И умру, как солдат,
не понюхавший боя.
<…>
Кто-то скажет: «Нальем!
Хоть он не был солдатом, *но ведал* о том,
что и смерть — лишь обыденный дембель…» [с. 308].

Именно в хронотопе относительной неподвижности, покоя (в частности, «у окна») и вызревает «ведение» поэта.

Впоследствии «взгляд из окна» в качестве одной из черт образа поэта* появится у Рыжего, например, в изображении А. Кушнера как «поэта поэтов», единственным «выжившим» из «войска» поэтов подлинных:

Александр Семенович Кушнер читает стихи,
снимает очки, закуривает сигару.
Александр Блок стоит у реки.
Заболоцкий запрыгивает на нары.
Анненского встречает Царскосельский вокзал.
Пушкин готовится к дуэли.
Мандельштама за Урал
увозит поезд, в окне — снежные ели.
Слуцкий выступает против Пастернака, Пастернак
готов простить его, а тот болен.
Боратынский пьет, по горло войдя во мрак.
Бродский выступает в роли
мученика. Александр Семенович *смотрит в
окно* — единственный солдат разбитого войска, —
отвечая жизнью за тех, в чьей смерти вы
виноваты [Рыжий, 2002].

Другой смысловой ряд, возникающий в ранних экстраспективных стихотворениях Б. Рыжего, связан с состоянием «предосуществления» поэтом самого себя, с мотивом ожидания, развер-

* См. также: «Человек с книгой в руке *у окна*, за которым осень, — такая, на мой взгляд, картинка должна стоять перед глазами читающего этот сборник стихотворений…» (из предисловия Б. Рыжего к сборнику стихотворений О. Дозморова «Стихи» 2001 г.) [цит. по: Казарин, 2009, с. 106].

нутом на фоне общей бессобытийности жизни (заметим, что этот мотив не связан с тем направлением в развитии символики окна, которое наряду с прочими выделяет В. Н. Топоров: «окно как символ грусти, уныния, тоски, отчаяния, ностальгии <…>; окно в ситуации умственной бездеятельности, душевного убожества, лени, скуки, ничегонеделания…» [Топоров, 1984, с. 177, сноска 38]; см. у Рыжего: «…какую грусть, / рождает сумрачное утро / <…> Как тень слоняюсь по квартире, / *гляжу в окно* или курю»; «Сто лет прошло / И *я смотрю в окно.* / Там нищий пьет вино, / что отливает безобразным блеском. /…А говорить мне не о чем и не с кем» [с. 29, 71]; «*В окно заглянешь* — день насмарку» [Рыжий, 2005]; «*Глядел в окно* на снег и лужи, / опять на лужи и на снег. / И никому я не был нужен, / презренный штатский человек» [с. 114] и пр.).

Анализируя многообразную символику окна в мифопоэтической традиции, В. Н. Топоров иллюстрирует семантическую связь «окна» с «предвосхищением новой жизни героя» фрагментом из романа Тургенева «Дворянское гнездо»: «…и, вернувшись домой, <Лаврецкий> погрузился в какое-то мирное оцепенение, из которого не выходил целый день. Вот когда я попал на самое дно реки, — сказал он самому себе однажды. *Он сидел под окном*, не шевелился и словно прислушивался к течению тихой жизни…» [Топоров, 1984, с. 172]. В таком же состоянии ожидания (как бы на границе «новой жизни») находится и Татьяна Ларина, стоящая перед окном:

Татьяна *пред окном стояла*,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель *О* да *Е*.

Как пишет М. М. Гельфонд, «сверхплотность этой связи (героини и образа окна. — *Т. А.*) обусловлена, по всей вероятности, тем, что жизнь Татьяны протекает в мире воображения или мечты, *постоянной эмоциональной напряженности.* Окно в этом контексте становится своего рода символом бесконечности, *ожидаемого и неизвестного*» [Гельфонд, 2013, с. 32]. Этот мотив не исчерпывается образом невесты, стоящей у окна, он глубинно, «архети-

пически» связан с пониманием окна и двери как символов женского начала [см. об этом подробнее: Байбурин, 1983. с. 143–144; Топоров, 1984, с. 175–176], чертами которого, как правило, наделяется обобщенный, стереотипный образ поэта*.

В заметках А. Кузина сохранились примечательные строки Б. Рыжего из стихотворения 1992 г.: «Я здесь — на кухне — из прошлой жизни, *как в кассу за билетом жить*» [Кузин, 2004, с. 11], передающие состояние утраты подлинно «живой», непосредственно воспринимаемой в режиме «здесь и сейчас» жизни, а также ее предвосхищение. Несколько позже, в стихотворении Рыжего 1993 г., на фоне ожидания возникнет и ощущение пустоты, которое как бы усиливается взглядом за окно:

…взгляд мой пустует, как поле *пустует в предчувствии* битв.
<…>
На взгляд мой сползлись минотавры улиц,
шею мою овивают тени *оконных рам*.
Но в *постоянную серость* глядеть — в эти лица, будни…
Как ни пытайся не верить, станешь дальтоником сам
[с. 296–297].

Локализация пустоты за окном отражена и в журнальной публикации Рыжего 1994 г., озаглавленной «Дожидаясь стихов, как оброка, от ночи»:

…Но смешно обращаться к перу и руке.
К *пустоте* — тяжело. Только пыль *на окне*
возбужденным дыханьем разбудишь [Рыжий, 1994].

Все стихи в указанной подборке пронизаны мотивом ожидания, но — ожидания творческого: лирический герой, юный поэт,

* В. Г. Щукин пишет: «…интересной представляется мысль Валерия Тюпы о том, что интроспекция является одним из характерных проявлений мужского начала, а экстраспекция — женского. <…> Печорин, демонообразный совратитель невинных девушек, не стесняется заглянуть в спальню княжны Мери, в то время как женоподобные герои Зайцева любят стоять у окна и часами глядеть на звездное небо и на распростершийся где-то далеко внизу ночной город, в ожидании утраченной гармонии, любви и счастья. Совсем как реальный Александр Блок, его лирический герой или лирический герой Бориса Пастернака, для которого окно становится местом томительного ожидания и восприятия мира как отрадного и тревожного дара» [Щукин, 2009, с. 98].

не столько живет предвосхищением какой-то «большой» будущей жизни*, сколько предвкушает вдохновение, «явление» поэзии.

Клык свечного огня.
Лик звезды, пусть не столько и светел,
только он и заметит,
и проводит меня.
Но пока
я живу бывшим днем и не мечу в века.
Дожидаясь стихов, как оброка от ночи.
Синим штилем покоится звездное око.
И закат не похож на рассвет.
И качаются тени.
Я, войдя в этот мир, оказался в чужом сновиденьи.
Пробуждения нет [Там же].

Весьма показательный пример актуализации локуса «у окна» в рамках данного мотива находим в соседнем тексте — «Много видел. Не много жил…»:

Мое тело висит, словно плащ на гвозде,
на взгляде, который прикован к звезде.
<…>
Я далек от людей. *Я стою у окна*
и ищу в себе силы
не сдаваться и *ждать***.

Окно здесь не только символизирует состояние ожидания (точнее, границу между тягостным настоящим и желанным будущим), но является местом контакта (диалога) лирического героя со *звездой* — сквозным для поэзии Рыжего образом-символом***.

* Более того, он подчеркивает свою укорененность в прошлом, см. здесь: «я живу бывшим днем», а также уже процитированное выше: «Я здесь — на кухне — из прошлой жизни…». В более поздние годы эта тема станет для Рыжего одной из ведущих, см. хотя бы «Включили новое кино…» (1999).

** Эти строки, вошедшие в подборке 1994 г. в стихотворение «Много видел. Не много жил…», являются также частью текста «Как порой тяжело…» из цикла «Суждения» [с. 307].

*** По словам А. Кузина, в 1993 г. у Рыжего была идея (и набросок) поэмы «Звезда — Размышления» («20 октября 1993. Борис дал мне один из вариантов своей поэмы (“Звезда — Размышления”). Первый вариант мне показался более интересным» [Кузин, 2004, с. 28]). Вероятно, она не была осуществлена до конца, однако цитируемая подборка в журнале «Уральский следопыт» имеет подзаголовок «Из книги “Звезда”» [Рыжий, 1994].

Контекстов упоминания «звезды» у Рыжего много, и спектр конкретных значений этого образа может быть широк, однако в них всегда просматривается глубинная связь «звезды» с представлениями о поэтическом творчестве и исключительном пути поэта*. Звезда, как бы случайно выхватываемая с небес отрешенным взглядом, выступает своеобразным напоминанием поэту о его истинном предназначении:

…надо мне в огромном мире
жить, работать, умирать.

Быть примерным гражданином
и солдатом — иногда.
А в окне широком, длинном
тлеет узкая звезда [с. 156, 367–368].

Жена заснула, сын заснул —
<…>
Я остаюсь с собой наедине.
Вхожу на кухню и сажусь на стул.
В окошке звезды, облака и крыши.
Я расползаюсь тенью на стене
<…>
Вот-вот раскрою певчий рот [с. 79–80].

Ряд заоконных реалий из приведенного отрывка — «звезды, крыши, облака» — в несколько измененном виде повторится затем в стихотворении «Дом поэта», венчая общую картину жизненного пространства:

---

* Анализируя стихотворение Рыжего 1996 г. «Когда наступит тишина…» [с. 99], Н. Л. Быстров пишет: «Звезда, освещающая “верный путь”, и таинственная ночная музыка недоступны обычному зрению и слуху, поскольку их нет среди видимых и слышимых объектов. Их нет, и, тем не менее, без них не может быть ничего другого, если “быть” — значит не только “существовать”, но и обладать собственным местом в общем порядке бытия. Думается, именно с идеей *порядка* (гармонической устроенности, осмысленности, космичности, в конечном счете, красоты) и связан круг значений звезды и музыки. <…> Если звезда и музыка воспринимаются не иначе, как “пристальным” взглядом и “напряженным” слухом — взглядом и слухом *поэта* (курсивы автора. — *Т. А.*) — и если именно поэт усилием речи удерживает их в поле очевидности (“и все увидят…”, “и мир услышит вдруг…”), то, значит, ничто, кроме поэзии не может сделать их доступными для нас» [Быстров, 2010, с. 26–27, 27–28].

Но ты подумай, дом поэта.
Снег, звезды, очертанья крыш —
он из окна все видел это,
когда стоял, где ты стоишь [с. 89].

Вид из окна, как показывает данный пример, может выступать средством «косвенной» характеристики лирического героя. Так, в одном из поздних стихотворений герой-поэт, «который записан к мертвым, а из живых уволен», среди прочих заявлений о своей исключительности, говорит: «мне, эпигону, / мне выпало такое счастье <…> — / *ангел с отбитым крылом под синим дождем в окне*» [с. 256].

Примечательно, что способность к созерцанию и относительная неподвижность являются специфическими свойствами как поэта, так и звезды. Более того, последняя в некоторых текстах Рыжего отчетливо соотносится с понятиями *видения, глаза*: «синим штилем *покоится звездное око*» [Рыжий, 1994], «*глаза небес*: огни и звезды» [с. 9]). Сходство, заданное таким параллелизмом, определяет возможность *диалогического* отношения между поэтом и небесным «оком»: они смотрят друг на друга, обмениваются взглядами. Посредником в этом диалоге явно или неявно выступает «окно» — третий его участник, также наделенный значениями *зрения, видения* (ср. окно как око дома, око городского пространства в целом [см.: Топоров, 1984, с. 169]; ср. также уже упомянутый фрагмент «Мое тело висит…»).

Безмолвное соприсутствие двух одиноких существ — поэта и звезды — можно считать одним из вариантов их диалога. Ср. два стихотворения 1996 г.:

На черном небе белая звезда —
она была и будет навсегда,

до нас доходят тонкие лучи…
Но лучше электричество включи
и отойди от черного окна —
здесь ты один, а там она одна,

и не о чем вам с нею говорить,
а немоту ни с кем не разделить.
(«Черное небо» [с. 83]).

А когда загорится звезда —
отключив электричество в доме,
согреваю дыханьем ладони
и шепчу: «Не беда, не беда».
И гляжу, умирая, в окно
на поля безупречного снега.
Хоть бы чьи-то следы человека
или зверя, не все ли одно.
(«Зима» [с. 96]).

Дополнительную характеристику взаимной близости (сопричастности) поэта и звезды дают такие определения, как «неяркая» звезда [с. 99], «тусклая» звезда [с. 270] или «узкая» звезда [с. 156, 367–368] (а также: «Я, как Фет, хочу о звездах — / нынче *слаб у них накал*» [с. 45], «На черном небе / белая звезда — /… до нас доходят *тонкие лучи*» [с. 82] и т. д.), созвучные с самоопределениями лирического героя: «на фоне этом слаб и сир» [с. 61], «сам пред собою был и слаб и мал» [с. 358]. В визуальном облике звезды, заключающем в себе идею противостояния малого всеобъемлющему, локального света — беспредельной космической тьме («свет звезды, что спорит с темнотою» [с. 72]), также можно усмотреть параллель с традиционными представлениями о поэте и той грани, что отделяет его от «толпы».

* * *

«Окно» в творчестве Рыжего выступает не только посредником визуального контакта поэта со звездой, но и опосредующим звеном проникновения реалий внешнего мира в пространство дома. В качестве иллюстрации — фрагмент стихотворения «Нежная сказка для Ирины» (1996):

> *А в окошечко* сотню лет
> *будет литься небесный свет* —
> освещать мои книги и
> голубые глаза твои [с. 347].

Эти стихи венчают ряд текстов, объединенных темой совместного с возлюбленной обустройства будущего жизненного пространства (см. также «Родная, мы будем жить здесь…» [с. 294], «Жить здесь» [Рыжий, 1993]), по-разному варьирующих стихотворение И. Бродского «Пророчество» (1965). Рисуя идиллическую обстановку дома, Рыжий обращается к «окну» как проводнику внебытового, вечного («сотню лет») «небесного света», освещающего (и, в известном смысле, освящающего) то, что более всего ему дорого — «мои книги» и «голубые глаза твои» (т. е. творчество и любовь). Проницаемость окна извне воспринимается здесь — вопреки традиционной трактовке — не как потенциальная угроза со стороны враждебного дому внешнего мира, а как фактор возможной сопричастности человеческой жизни

природе* и миру незыблемых, вечных** сущностей. Следующий пример — из другого стихотворения, посвященного жене Ирине:

> Когда-нибудь, когда-нибудь,
> когда, не знаю, но наверно
> окажется прекрасным путь,
> казавшийся когда-то скверным.
>
> *В окно ворвутся облака*,
> прольется ливень синеокий
> и музыка издалека
> сольется с музыкой далекой [с. 364].

Здесь разрывание облаками границы окна — метафора внезапного (но отчасти и неминуемого) вторжения в частную жизнь человека вечности, преображающей все земное, преходящее и смертное, каким бы оно ни было — прекрасным или безобразным. В этом смысле показательно стихотворение «Так гранит покрывается наледью…»:

> Уркаган, разбушлатившись, в тамбуре
> *выбивает окно кулаком*
> <…>
> *А в отверстие небо врывается*,
> и лежат на башке *облака* [с. 133].

Образы, символизирующие то, что возвышается над временем (например, память, но также и начала трансцендентные), у Рыжего часто соотнесены с небом (вечными небесами***) и солнцем, в целом — с идеей света:

> А грустно было и уныло,
> печально, да ведь?

---

* См. оттуда же: «…мы построим уютный дом, / будет сказочно в доме том. // Да *оставим открытой дверь*, / чтоб заглядывал всякий зверь // есть наш хлеб…»

** Ср. у В. Н. Топорова: «…Но окну как отрицательному нерегламентированному входу противопоставлено окно как образ света, ясности, сверхвидимости, понимаемой как высшее знание, мудрость, которые позволяют установить связь *Я*, человека, его души с солнцем, небесными светилами, пантеистическими началами мироздания, природы, с богом. <…> При таких контактах окно выступает как посредник, у окна происходит очищение человека, восхождение духа, открытие души высшим силам, просветление, экстаз» [Топоров, 1984, с. 171].

*** «…но таким же точно / небо будет через тыщу лет» [с. 136].

Но все *осветит*, все, что было,
исправит *память*...
<...>

И поцелуй в промозглом парке,
где наши лица
под фонарем видны неярким —
он *вечно* длится [с. 286].

Единственное в эмпирическом мире подобие бессмертия — память, хранящая прошлое, — высвечивает в нем почти райские образы:

В полдень проснешься, *откроешь окно* —
двадцать девятое *светлое* мая.
Господи, *в воздухе пыль золотая*... [с. 172].

Здесь образ распахиваемого окна выступает в роли «рамочного» конструкта, оформляющего переход лирического сознания в элегический регистр. В иных случаях распахнутое окно символизирует витальную силу, свежесть, удаль и смелость, в целом — молодость; ср., например, строки из двух стихотворений, посвященных Олегу Дозморову:

Перед смертью вспомню это,
как стояли два поэта
у открытого окна:
утро, молодость, усталость.
И с *рассветом* просыпалась
вся огромная страна [с. 123].

И черная река от края и до края
на фоне голубом *в распахнутом окне*.
<...>
Белеют пароходы
на фоне голубом *в распахнутом окне* [с. 202].

Итак, в стихотворениях Рыжего даются по преимуществу положительные интерпретации «окна» как объекта, обеспечивающего контакт домашнего пространства с проникающими извне реалиями внешнего мира — в основном световой природы*.

* В этом смысле окно в полной мере выполняет свое предназначение, будучи обязано своим существованием солнцу и свету [Байбурин, 1983, с. 141].

Отсутствие в них трактовки «окна» как «нерегламентированного» входа в дом [см.: Байбурин, 1983, с. 135], возможно, связано с тем, что в сознании Рыжего *дом* — пространство в существенном смысле непроницаемое, абсолютно защищенное.

Потому показательно, что, например, осыпающиеся осенние листья, у Рыжего всегда символизирующие близость конца жизни, залетают не в окно дома, а в окно больничной палаты:

> Проветривается палата,
> *листва залетает в окно.*
> С утра до отбоя ребята
> играют в лото-домино.
> <…>
> Судья, вы забыли о смерти,
> что смотрит вам через плечо [с. 169].

Несмотря на то, что листья, летящие в палату, — это, несомненно, «посланцы смерти»* (или характерного для Рыжего “memento mori”), данный пример нарушения границы окна нельзя назвать однозначно отрицательным. Позитивное значение открытого окна («проветривается палата») явно доминирует над семантикой неизбежной смерти, поскольку утверждает возможность *выхода* — как из пространства больницы, так и из угнетающих обстоятельств жизни вообще, пусть даже выход этот будет выходом навстречу смерти (см. синонимичный образ: «Пойду, чтобы *в лицо летели листья*, — / я так давно / с *предсмертною* разлукою сроднился…» [с. 280]).

Больничный топос, фигурирующий в целом ряде стихотворений Рыжего и объединяющий эти тексты в некий условный «больничный цикл», представляет собой пространство *патографическое*** и предполагает вполне определенный набор развора-

---

* По словам В. Н. Топорова, «окно как нерегламентированный вход в дом, согласно мифопоэтическим представлениям, используется… самой смертью и ее посланцами» [Топоров, 1984, с. 170].

** Патографическое в том смысле, какой вкладывает в этот термин исследовательница типологии пространств русской литературы Н. Е. Тропкина: «В данном случае мы используем этот термин не в значении, введенном В. П. Беляниным (анализ литературного текста с точки зрения выраженности в нем отклонений психопатологического плана), и не в качестве жанровой дефиниции, а в его исконном словарном значении — описание болезней. // Про-

чивающихся в его пределах лирических ситуаций. Как отмечает Н. Е. Тропкина, в патографическом топосе окно маркирует не контакт между домом и внешним миром, а «замкнутость пространства, обусловленную болезненным состоянием» [Тропкина, 2011, с. 164]*. Это очевидно и на примере стихотворений Рыжего, притом, что для него, в отличие от других авторов, не характерно смиренное приятие подобной императивной замкнутости. Больницу он часто ставит в один ряд (а порой и отождествляет) с тюрьмой: «В сырой наркологической *тюрьме…*» (1999) [с. 226]; «…за пределом */ тюрьмы, больницы, ЛТП*» (1999) [Рыжий, 2012, с. 467]; «Мимо *больницы*, кладбища, *тюрьмы*» (1998) [Там же, с. 406]; «*План бегства* из больницы при пожаре» (1997) [с. 135]; «как много в мире *тюрем* и *больниц*» (1997) [Рыжий, 2012, с. 244]; «…Минуя свалки, ангелов, помойки, */ больницы, тюрьмы*, кладбища, заводы» (1996) [с. 65]; «гори <звезда>, короче, надо мною, / не угасай, побудь со мной. *// В больнице*, синяя, *в остроге…*» [Рыжий, 2001]. Окно в таком больнично-тюремном контексте присутствует стабильно, а в некоторых случаях даже усиливает сходство больницы с тюрьмой: «В наркологической больнице */ с решеткой черной на окне*» [Рыжий, 2012, с. 467]; «в печальном *зарешеченном окне*» («В сырой наркологической *тюрьме…*» [с. 226]).

Взаимное подобие больницы и тюрьмы определяется у Рыжего тем, что и та, и другая выступают средоточием ключевых общественных императивов, навязываемых правил существования: в одном случае человек несет бремя наказания, вины, общественного презрения, насильственно отлучающих его от жизни, во втором он должен несмотря ни на что подчиняться утверждаемой другими *необходимости* жить. И то, и другое равно неприемлемо:

странство болезни, медицины, излечения в художественном тексте недостаточно исследовано в литературоведении. <…>…в русской поэзии второй половины XX — начала XXI в. целый ряд пространственных мотивов устойчиво маркирован принадлежностью к патографическому пространству — это мотивы больничного топоса, больничных (госпитальных) садов» [Тропкина, 2011, с. 163–164].

* В качестве иллюстраций, подкрепляющих эту мысль, Н. Е. Тропкина приводит стихотворения «Из детства» Д. Самойлова, «Двойная хвороба» Б. Ахмадулиной, «Четвертая палата» А. Тарковского.

И понял я: свободы в мире нет
и не было, есть пара несвобод.

Одна стремится вопреки убить,
другая воскрешает вопреки
[Рыжий, 2012, с. 244], —

так говорит герой Рыжего в стихотворении «Как пел пропойца под моим окном…» (песня — именно «о том, / как много в мире тюрем и больниц»).

Тем не менее, функция «выхода» в иное пространство все же присуща больничному окну: заоконные виды, переключая сознание лирического субъекта с частного и конкретного *здесь* на экзистенциальный уровень рефлексии, вводят его в состояние медитации. Характерный пример — стихотворение <2000> г. «Синий свет в коридоре больничном…»:

Синий свет в коридоре больничном,
лунный свет за больничным окном.
Надо думать о самом обычном,
надо думать о самом простом.

Третьи сутки ломает цыгана,
просто нечем цыгану помочь.
Воду ржавую хлещешь из крана,
и не спится, и бродишь всю ночь

коридором больничным при свете
синем-синем, *глядишь за окно.*
Как же мало ты прожил на свете,
неужели тебе все равно?.. [с. 282–283].

Поэтическим антонимом «окна» в этом тексте оказывается больничная стена с нарисованной на ней рощей берез — ложное, мнимое «окно», которое, впрочем, также настраивает на вполне соответствующие больничной обстановке размышления о смерти:

…но порой, иногда
я глаза на минуту закрою,
и открою потом, и тогда,

обхвативши руками коленки,
размышляю о смерти всерьез,
тупо пялясь в больничную стенку
с нарисованной рощей берез [с. 283].

* * *

Как видим, ситуация «взгляда за окно» связана с погружением лирического субъекта в медитативное состояние. В. Н. Топоров отмечает, что окно — это «место раздумья, переживания, предшествующих важным решениям или изменениям внутреннего состояния человека» [Топоров, 1984, с. 171, сноска 20].

Сопряженная со «взглядом за окно» созерцательность, характерная для самых ранних стихотворений Рыжего, позже существенно углубляется (во многом благодаря и бо́льшей художественной разработке, и уменьшению доли описания) и модифицируется в полноценную экзистенциальную медитацию, напрямую связанную с переживанием не только сугубо «пространственных» (отдаленность, обособленность, нахождение на границе и т. п.), но и временны́х состояний. Пример медитации такого рода в свернутом виде можно найти в одном из ранних стихотворений Рыжего — «Грядущему сыну» (1993):

> Но пройдет сотня лет, я мутирую в горсточку букв,
> и ты *встанешь к окну*, за которым пейзажатся ночи,
> *чей-то голос услышишь* (подумаешь — Бог) через стук
> своих век. Не приписывай Бога, все чище и проще.
>
> Просто — *память тех дней*, когда ты, милый мой,
> в животе был у мамы… [с. 314].

Рыжий, по-видимому, не вполне осознанно помещает адресата стихотворения (своего будущего ребенка) именно у окна, где ему предстоит расслышать «голос памяти». Окно, таким образом, оказывается визуально-темпоральным конструктом, позволяющим перенестись в иное, отличное от *сейчас* (от настоящего) время. В этом качестве оно выступает и в более поздних стихотворениях.

Наиболее показательны в данном контексте примеры возникающих за окном *образов прошлого*, взгляда за окно как воспоминания (недаром С. И. Орлов пишет, что «в окне можно увидеть абсолютно все — все неисчерпаемое многообразие предметов и типажей. Но можно увидеть и другое — то, что возникает в мыслях, *в воспоминаниях*, в воображении…» [Орлов, 2009, с. 170]):

А вечером в полупустой
шашлычной с пустотой во взоре
глядеть в окно и видеть море,
что бушевало *в жизни той*.
(1997) [с. 120].

Мотивы, *знакомые с детства*,
про алое пламя зари,
про гибель, про цели и средства,
про Родину, черт побери.
Опять выползают на сушу,
маячат в трамвайном окне.
(1998) [с. 184].

В стихотворении 1999 г. взгляд за окно не только переносит лирического героя в собственное прошлое, но и является одним из условий понимания личностно важных и в обыденности неочевидных вещей:

Так я понял: ты дочь моя, а не мать,
только надо крепче тебя обнять
и *взглянуть* через голову *за окно*,
где *сто лет назад*, где *давным-давно*
сопляком шмонался я по двору… [с. 250].

Одно из наиболее ярких «экстраспективных» стихотворений с образом окна было написано Рыжим еще в марте 1996 г.:

Не знаю, с кем, зачем я говорю —
так, глядя на весеннюю зарю,
не устаю себе под нос шептать:
«Как просто все однажды потерять…»
Так, *из окна мне жизнь моя видна* —
и ты, мой друг, и ты, моя весна,
тем и страшны, что нету вас милей,
тем и милы, что жизнь еще страшней
(«Взгляд из окна» [с. 59]).

Здесь «взгляд из окна» дает возможность взглянуть внутрь себя*, иначе говоря, от экстраспекции, выхватывающей из зао-

* Справедливо замечание С. И. Орлова, в котором образ окна оказывается синонимичен образу зеркала, — окно-око, смотря глазами смотрящего, «может отослать взгляд внутрь себя» [Орлов, 2009, с. 171].

конного пейзажа обычную для Рыжего весеннюю зарю, перейти к интроспекции. На уровне темпоральных переживаний также происходит расширение временного плана, в результате чего лирический герой включает в поле взгляда за окно видение всей своей жизни как целого; он мыслит уже не моментами *сейчас* («весенняя заря») / *потом* («однажды»), а целой *жизнью*, сжатой в пределах одного мгновения.

Как полагает А. К. Жолковский, если исходить из принципа вариативности ключевых образов поэтического мира, можно выделить синонимичный «окну» локус балкона [см.: Жолковский, 1996, с. 231]. Помимо того, что «балкон», как правило, сгущает семантику опасности, присущую пограничному топосу «окна», он смещает точку зрения субъекта, вынося ее из относительно герметичного, защищенного пространства дома в открытое пространство внешнего мира, вместе с тем задавая вертикальное направление обзора, т. е. возможность видеть мир с определенной высоты. Впервые такое расширяющее кругозор смещение появляется у Рыжего в стихотворении 1994 г. «…Поздним вечером на кухонном балконе…», в котором свойственный его поэзии контраст бытового и бытийного включается в смену фокуса от ближнего плана — к дальнему, от тесного пространства наличного бытия — к пространству жизненного пути, сравнимому с широтой небес:

> …Поздним вечером на кухонном балконе,
> закурив среди несданной стеклотары,
> ты увидишь небеса как на ладони
> и поймешь, что жизнь твоя пройдет не даром [с. 21].

Через четыре года, в стихотворении «Июньский вечер. На балконе…», Рыжий вновь обратится к «балконному топосу», используя все тот же сопутствующий взгляду из окна (или с балкона) образ зари (восхода или заката) и при этом существенно углубляя саму медитативную ситуацию:

> Июньский вечер. *На балконе*
> уснуть, взглянув на небеса.
> На бесконечно синем фоне
> горит заката полоса.

А там — за этой полосою,
что к полуночи догорит —
угадываемая мною
музыка некая звучит.

Гляжу туда и понимаю,
в какой надежной пустоте
однажды буду и узнаю:
где проиграл, сфальшивил где [с. 207].

Здесь медитация не просто связана с событием некоторого углубленного видения (понимания, созерцания неочевидного), — она оказывается формой *предпонимания*, предчувствия. Временная организация текста усложняется: если логика предыдущего стихотворения обусловлена однонаправленным временным вектором типа *увидишь* → *поймешь*, что <жизнь> *пройдет* (будущее время), то в данный текст вводится своего рода вектор оглядки — видения героем себя и своей жизни, которая еще не прошла, но пройдет (*понимаю* (настоящее время) → *буду* (будущее время) ← *узнаю* (будущее время) ← *проиграл, сфальшивил* (прошедшее время)).

Это стихотворение примечательно тем, что объединяет в себе мотивы и образы самых ранних поэтических опытов Рыжего (мотив ожидания / предвкушения, образ зари как визуально воспринимаемого временной границы) и, кроме того, актуализирует оппозицию «подлинного» и «неподлинного», чрезвычайно характерную для метапоэтической рефлексии Рыжего.

Медитативный элемент в этом тексте усиливается благодаря включению в ситуацию предпонимания мотива музыки: «а там, за этой полосою /… музыка некая звучит». Как и в тех стихотворениях, о которых речь шла в начале статьи, образ зари дается как бы параллельно его звуковому сопровождению: вспомним, например, растущее громыхание восхода, из которого появляется Лихо [с. 292], или нечто «вроде грохота, грома, раската», звучащее на фоне вечерней зари [с. 116]. Музыкой («блатным мотивом» как ее частной реализацией) будет сопровождаться и «прояснение небес» — символ внезапного понимания судьбы героя, — в известном стихотворении последних лет «Погадай мне, цыганка, на медный грош…». Образ зари в своеобразной музы-

кальной аранжировке у Рыжего вообще довольно часто сопрягается с темой суда и расплаты.

Отметим также, что с предыдущими «балконными» текстами также отчасти перекликается и стихотворение 1998 г. «Осенние сумерки злые…». Возможность увидеть прошлое, жизнь «как на ладони» (см. текст 1994 г.: «небеса как на ладони») во всей ее завершенности, а также расслышать «оттуда звучащую» музыку («музыку сфер») вновь локализуется в балконном пространстве:

> И *прошлое как на ладони*.
> И листья засыпали сквер.
> И мальчик стоит *на балконе*
> и слушает музыку сфер [с. 215].

* * *

Неотъемлемые элементы дома — окна и двери, — образуют сферу особой семиотической напряженности, обусловленной их пограничным характером. Переход границы окна или двери (порога) издавна трактуется как онтологически значимый акт (во многом это связано с древними представлениями о том, что, как отмечает А. К. Байбурин, «сразу за порогом начинается не просто иной мир, но мир мертвых» [Байбурин, 1983, с. 138]). В особенности это касается пересечения границы окна, в принципе, не предназначенного для выхода из дома: в традиционной картине мира славян «проницаемость окон для человека, птиц, животных, считалась нежелательной и опасной» [Там же, с. 141]. Одновременно с этим окно нередко было задействовано в обрядах, связанных со смертью. Так, по словам Байбурина, «в окно выносят умерших некрещеных детей и взрослых покойников, болевших, например, “горячкой”. <…> В окно же выносят первого умершего в доме покойника» и т. д. [Там же]. Что же касается современного урбанистического пространства, заполненного высокими многоэтажными домами, то оно придает «окну» новую связь со «смертью», сообщая ему способность быть посредником самоубийства, прямым выходом из жизни в смерть.

Однако ни один из этих типов соотношения окна и смерти в поэтическом мире Рыжего отражения не находит. Уже упо-

минавшееся стихотворение из цикла «Суждения» (1993), в котором взгляд за окно отождествляется с чтением книги («Я забыл шелест книг. / Я листаю оконные стекла…»), содержит строки, возможно, намекающие на самоубийство (или смерть как таковую), — но, скорее всего, они просто выражают травматическую *напряженность* созерцания (познания), ради которого лирический субъект, «листая стекла», рискует «вены порвать»:

Это книга ветров,
судеб, звезд негорящих, несказанных слов.
Пусть мне хочется спать,
но рука не дрожит. Пусть до боли тревожно,
надо еле дышать, и листать осторожно.
Можно вены порвать [с. 307]*.

Преодоление же символизируемой окном границы (выход во вне) обнаруживается лишь в двух текстах Рыжего. В стихотворении 1996 г. «7 ноября» —

Бело пространство *заоконное* —
мальчишкой *я врывался в оное*
в надетом наспех полушубке, —

не говорится о непосредственном выходе из дома через окно, однако интенция именно к такому прочтению очевидна — она задается стремительностью прорыва вовне, в праздничное пространство города (из *своего*, *индивидуального* пространства — во *всеобщее*):

Где ж песни ваши, флаги красные,
вы сами — пьяные, прекрасные,
меня берущие на плечи? [с. 104].

Ощущение распахнутости окна, косвенно здесь упомянутого, возникает за счет имплицитно выраженной идеи отсутствия границ между внутренним и внешним, своим и чужим, — идеи детского счастья на фоне всеобщего единения.

---

* Возможно, отдаленно этот образный ряд перекликается со строками Пастернака: «А в наши дни и воздух пахнет смертью: / *Открыть окно — что жилы отворить*».

Второй случай преодоления лирическим героем границы окна — в стихотворении 1998 г., опять же фиксирующем картины прошлого:

> Вот здесь я жил давным-давно — смотрел кино, пинал говно и, пьяный, *выходил в окно. В окошко пьяный выходил*, буровил, матом говорил и нравился себе, и жил. Жил-был и нравился себе с окурком «БАМа» на губе.
>
> И очень мне не по себе, с тех пор, как превратился в дым, а так же скрипом стал дверным, чекушкой, спрятанной за томом Пастернака, нет, — не то.
>
> Сиротством, жалостью, тоской, не музыкой, но музыкой, звездой полночного окна, отпавшей литерою «а», запавшей клавишею «б»:
>
> Оркестр игр ет н тру е — хоронят Петю, он де ил. Витюр хмуро р скурил окурок, ст рый ловел с, стоит и пл чет дядя Ст с. И те, кого я сочинил, плюс эти, кто вз пр вду жил, и этот двор, и этот дом летят н фоне голу ом, летят неведомо куд — кр сивые к к никогд [с. 176].

В этом стихотворении мы имеем дело с метапоэтической рефлексией: образ лирического героя, приблатненного бандита-хулигана, придуманный поэтом и на каком-то этапе едва ли не совпавший с его собственным лицом, здесь как бы распадается на отдельные элементы созданного поэтом мира. Обыкновение выходить в окно — это признак бравады, лихости, необычайной смелости* и, в общем контексте стихотворения, — некоей цельности, способность жить полной жизнью. Недаром глагол «жил» повторяется трижды, причем лишь в том фрагменте, где актуализирован образ из прошлого. «Окно» в данном случае не заключает в себе сколько-нибудь отчетливой связи со смертью. Напротив: со смертью сближается именно то состояние *расподобления*, в котором

---

* Образ героя этого стихотворения, который «в окошко пьяный выходил», отчетливо перекликается с образом Долохова из «Войны и мира», на спор с приятелями выпившего целую бутылку рома, сидя на краю окна не держась и свесив ноги вниз (т. 1, ч. 1, гл. 9). Да и сам Борис Рыжий, по воспоминаниям А. С. Кушнера, чем-то напоминал Долохова: «…Боря с блестящими, “прозрачными”, как у Долохова, глазами…» [Кушнер, 2007]; «Когда я думаю, на кого он был похож, на память приходит толстовский Долохов: редкое сочетание той же храбрости и нежности, порывистости и мягкости, холода и сентиментальности. Было в нем долоховское бретерство, избравшее своей жертвой в данном поэтическом случае не другого человека, а самого себя» [цит. по: Фаликов, 2015, с. 182].

герой оказывается позже, т. е. в настоящем времени: «превратился в дым», «скрипом стал дверным» и т. д. И затем: «<стал> отпавшей литерою “а”, запавшей клавишею “б”»*, т. е. не просто тем, что существует лишь на бумаге, но «чем-то» с отсутствующим началом / появлением / рождением и многократно повторяющимся, неестественно длящимся финалом / уходом / умиранием**.

Итак, два момента, объединяющие субъектов из двух рассмотренных стихотворений в аспекте их способности преодолевать границу окна: отчетливая соотнесенность с прошлым и утраченная в настоящем возможность жить полной жизнью, не знающей страха, не помнящей о смерти.

Несмотря на большое количество мортальных образов, наполняющих поэзию Рыжего, на неоднократные упоминания различных способов самоубийства***, векторы эволюции образа окна у него не соприкасаются с темой смерти. Исключением, возможно, является лишь одна строка из стихотворения «Город наш все еще город, о Кирн…» (1993):

> На взгляд мой сползлись минотавры улиц,
> *шею мою овивают тени оконных рам* [с. 296]

Эти оконные рамы уже тогда бросили на Рыжего-поэта «тени» поистине пророческие, однако вряд ли они свидетельствуют о том, что окно рассматривалось им в аспекте мортальной семантики. Неправильно было бы видеть здесь и предсказание поэтом собственной гибели, хотя именно в этом локусе домашнего пространства Борис Рыжий свел счеты с жизнью, повесившись на ручке балконной двери****.

---

* См. из текста 1993 г. «Грядущему сыну»: «я мутирую в горсточку букв».

** Сравнение жизни с путем из точки А в точку Б звучит отчетливее в следующих контекстах (оба примера также из 1998 г.): «Оркестр играет на трубе. / И ты идешь почти вслепую / от пункта А до пункта Б / под мрачную и духовую» [с. 183]; «Всем вручили по жизни, а нам — по судьбе, / словно сразу аванс и расчет. / Мы с тобой прокатились на А и на Б, / посмотрели, кто первым умрет» [с. 177].

*** См. статьи Н. Непомнящих и О. Дозморова в настоящем издании.

**** «В эту ночь под утро он ушел. Петлей послужил пояс от спортивного кимоно, прикрепленный к балконной двери. И где он его нашел?..» [см.: Фаликов, 2015, с. 360].

Список литературы

Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л. : Наука., Ленингр. отд-ние, 1983. 191 с.

Борис Рыжий. Вспоминают очевидцы / материал подготовил Алексей Мельников // Студия. 2011. № 15. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/studio/2011/15/r20.html (дата обращения: 19.10.2015).

Быстров Н. Л. Музыка и поэзия в творчестве Бориса Рыжего // Russian Literature. Vol. 67. Issue 1. 1 Jan. 2010. P. 23–29.

Гельфонд М. М. Лорнеты, окна и зеркала в романе «Евгений Онегин» // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 31–34.

Гриценко В. П. Социосемиотика. Екатеринбург : [Ин-т междунар. связей], 2006. 244 с.

Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М. : Прогресс, 1996. С. 209–239.

Казарин Ю. В. Поэт Борис Рыжий : моногр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. 310 с.

Клепикова И. Два Рыжих? // Областная газета. 2011. 28 мая. С. 7.

Кузин А. В. Следы Бориса Рыжего. Заметки из дневника. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. 104 с.

Кушнер А. Новые заметки на полях // Знамя. 2007. № 10. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2007/10/ku13.html (дата обращения: 10.10.2015).

Орлов С. И. Диалог отражений. Окно — зеркало // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. № 1. С. 160–175.

Рыжий Б. Пейзаж с детством : [стихи] // Уральский следопыт. 1993. № 9. С. 16.

Рыжий Б. «Дожидаясь стихов, как оброка, от ночи…» : [стихи] // Уральский следопыт. 1994. № 3. С. 8.

Рыжий Б. Стихи // Звезда. 2001. № 7. С. 4–7.

Рыжий Б. Стихи / публ. И. В. Князевой и Б. П. Рыжего // Звезда. 2002. № 5. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/5/ry.html (дата обращения: 10.10.2015).

Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 832 с.

Рыжий Б. Приснится воздух : стихи / публ. И. В. Князевой и Б. П. Рыжего // Знамя. 2005. № 1. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/ry.html (дата обращения: 10.10.2015).

Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных : Избранная лирика. Роттердамский дневник. М. : Искусство — XXI век, 2012. 576 с.

Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983 / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М. : Наука, 1984. С. 164–185.

Тропкина Н. Е. Типы и модели пространства в русской поэзии второй половины XX — начала XXI в. // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. Сер. Филол. науки. 2011. № 8, т. 62. С. 161–165.

Фаликов И. Борис Рыжий. Дивий камень. М. : Молодая гвардия, 2015. 382 с. (ЖЗЛ : Малая серия : сер. биогр. ; вып. 86).

Щукин В. Г. «Окно» как жанровый локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы : сб. ст. [к 80-летию Ю. В. Манна]. М. : РГГУ, 2009. С. 80–101.