

Е.И. Зейферт
кандидат филологических наук,
доцент КарГУ им. Е.А. Букетова, Караганда

КНИГА В. ВЕБЕРА “ЧЕРЕПКИ” КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

Вальдемар Вебер, один из наиболее известных поэтов-“российских немцев”, билингв, пишущий стихи и прозу как на немецком, так и на русском языке, родился в 1944 году в Кемеровской области. С 1962 г. жил в Москве. Окончил Московский институт иностранных языков. В настоящее время Вебер проживает в Мюнхене¹.

Книга лирики В. Вебера “Черепки”, вышедшая в свет в 2000 г. на русском языке², в достаточной мере отражает поэтическую и философскую позиции автора. В статье предпринят анализ структуры и содержания данной книги.

“Черепки” – сложноорганизованное целое. Книга состоит из 4 пронумерованных частей, первые 3 из которых озаглавлены (Часть I. Облака моей родины; Часть II. Натюрморт с чертополохом; Часть III. Эхо), а 4 оставлена безымянной (Часть IV). В то время, как в первых 3 частях преобладают стихотворные графика и ритм (все произведения поэтические, за исключением 2 прозаических миниатюр “Последние дни дачного лета...” и “На родине предков” во 2 части), в 4 части представлена, в основном, прозаическая графическая и ритмическая организация текста (из 33 лирических миниатюр только 1 написана стихами). Однако у читателя не возникает ощущения разобщённости между стихотворными и прозаическими текстами, так как произведения в книге Вебера объединены общей тональностью, единством лирического героя, силовыми линиями общего мотивного поля, на чём подробнее мы остановимся ниже.

Несмотря на то, что сам автор назвал данные группы произведений частями, они явственно тяготеют к лирическим циклам. Внутри каждой части-цикла прослеживаются особые принципы интеграции произведений. Рассмотрим материал по группам.

Часть I. Облака моей родины. В 1 части – 59 стихотворений. Анализ выявляет главный принцип их объединения – *композиционный*. Подавляющее большинство стихотворений 1 части построено на эффекте композиционного контраста. Концепцию построения каждой части у Вебера можно проиллюстрировать авторскими поэтическими философемами. Здесь, к примеру, это следующий контекст: “Апрельское солнце // для отморозившего ноги” (знак разделения (//) мы ставим здесь на месте композиционного излома). Контраст у Вебера зачастую включает в себя смену оптимистической и пессимистической тональности (в любой последовательности) и обязательно – зерно парадокса. Феникс “воскресает”, но “выглядит усталым и смертным” (“Феникс”), “им снилась кровь”, но “говорили они о пурпуре будущих зорь” (“Сны”), “случился потоп”, но “мы бы спаслись” (“Дождь”), “руины,

одичавшие сады, разрушенные планы”, но “жизнь продолжается” (“Начало 90-х”), “он её изловил наконец, / эту птицу по имени слава, // но не испытал упоенья”, ведь “есть степень усталости, / что способна отравить победу и птицелову” (“Поздняя слава”). Контраст светлого и тёмного подчёркнут образами света и тьмы: “Для оправдания тьмы говорят: / без неё ты не увидел бы света <...> Какова же должна быть степень / тьмы или лжи, / чтобы пробиться к полному свету, / узнать всю правду!”. Композиционный контраст может быть хронотопическим: “ночь” // “когда рассветёт, мы увидим следы той ночи” (“Ночной туман...”), “школьные дневники с плохими отметками / я зарывал в снег” // “но весной они оттаивали и ручьи приносили их к порогу дома” (“Школьные дневники...”). Порой композиционный контраст применён двоекратно:

Обморок, //
приводящий в чувство.
Немота, //
возвращающая речь.

Подобная специфика композиции определила активность использования в 1 цикле союзов “но” и “а”, а также частицы “же” с семантикой противопоставления: в 1 части союз “но” использован 9 раз, союз “а” – 6 раз, частица “же” – 4 раза (ср.: во 2 части – союз “но” употреблён 1 раз, “а” – 2 раза, частица “же” – единожды; в 3 части – союзы “но” и “а” использованы однократно). Как видим, случаев использования противительных конструкций во 2 и 3 частях книги даже в целом (“но” – 2 раза, “а” – 3 раза, “же” – 1 раз) меньше, чем в 1. Однако сами факты присутствия семантики контраста не только в 1 части доказывают то, что автор иногда использует принципы, доминантные для того или иного цикла, в других циклах – с целью создания цельности восприятия всей книги: к примеру, во 2 части – “Самые несчастные минуты детства – / когда рыба срывалась с лески... // Радость пескаря, / отделавшегося порванной губой...”. В 4 части фактов использования союзов “но”, “а” и частицы “же” в целом достаточно много (“но” – 6 раз, “а” – 7 раз, “же” – 1 раз), но это, во-первых, объясняется спецификой более объёмного прозаического синтаксиса, во-вторых, случаями повтора союзов, причём не только с противительным, но и с разделительным значением: “С самого детства жёлтые листья слетают тебе под ноги... А небо горит, а музыка дня зовёт, а даль полна безнадёжности и покоя...” (“Жизнь...”).

Впрочем, в редких случаях и точка перелома у Вебера в 1 цикле может быть маркирована не только противительными, но и разделительными языковыми средствами: “вот” (“Он по жизни прошёл незамеченным / <...> *Вот* почему у бедного такой обиженный вид”), “и вот” (“размягчённые таблетками / прутья решётки / превращаются в солому осоку / <...> *и вот* уже на лёгкой лодочке / я плыву”), “когда ... то” (“И *когда* он всё же, несмотря ни на что, воскресает, *то* выглядит грустным и смертным...”), “или” (“иль”) (“Узнаем ли

мы больше, чем сейчас / о свете и о тьме, о безднах плоти, / *иль* знание это роковым для нас / окажется...”).

В отдельных случаях антитеза создаётся бессоюзно, к примеру, параллелизмом:

Тяжёлые корни.

Летучая крона.

Лирический сюжет 1 части прочерчен внутренним “переездом” лирического героя с родины на родину – из России в Германию. Болезненными корнями связанный с детством, вернувшийся на “свято место” отчего дома и обнаруживший там только ветер – “чужое существо” (“Свято место”), старающееся угадать очертания былых предметов, лирический герой тщетно пытается “перебелить” черновик прошлого. В его детской улыбке на групповой фотографии – “вся жизнь, то, что было и будет”. Настала пора вылавливать “все будущие прекрасные мгновения”, но это, безусловно, не так легко, как представлялось в детстве (“Мне восемь лет...”). И тем более трудно быть счастливым человеку с двумя родинами – двумя клетками.

Одноимённое всему циклу стихотворение “Облака моей родины...” отражает и “желание выбраться из оков бесчестия”, и глубокую ностальгию: “Нигде на свете / нет таких облаков, / столько говорящих / им, нам, тебе, / мне одному...”.

Часть II. Натюрморт с чертополохом. В данной части – 51 произведение. Главный принцип их объединения – *тематический*. Доминирует тема смерти, органичная для общего минора “Черепков”. Поэтическая философия 2 части: “Душа – натюрморт с чертополохом”. Проследим последовательное движение мотивов, складывающих тему смерти в цикле “Натюрморт с чертополохом” с помощью однокоренных и лексически родственных смерти слов: “колокол плачет о гибели”, “все дороги оказались <...> дорогами смерти”, “гроб” (“Колокол в Вайце”), “продавщица цветочного магазина <...> бережно отбирает лилии на твою могилу” (“Биргит...”), “как будто пережил я смерть свою” (“После тебя”), “я не знал тогда, что ты и есть бабочка, чей век недолог, и ты скоро исчезнешь” (“Последние дни дачного лета...”), “смерть существо такое живое, такое близкое и родное” (“То, что было всего лишь...”), “пока я живу, ты будешь воскресать и вновь умирать в моём отчаянии” (“Пока я живу...”), “кладбище, где ты лежишь”, “тяжёлые плиты”, “надгробья” (“Кладбище...”), “фотографии на могилах” (“Фотографии на могилах”), “целое поколение, выросшее без могил предков” (“Могилы предков”), “ни могил”, “храмы, как великаны, умершие от жажды на пути” (“На родине предков”), “похоронить мёртвых” (“Победители”), “он (человек. – Е.З.) вместе с миром гибнул” (“Жизнь оползает медленно, как берег...”), “у кукол глаза открыты, как у мертвецов” (“Подрастает дочка...”), “обманываем смерть” (“С первой своей минуты...”), “жив ты или мёртв, природе безразлично” (“Царь природы”), “могила или грядка – земле всё равно” (“Универсальное средство”), “самоубийства совершаются от бессилия” (“Самоубийства...”). Мотивы

смерти, как можно заметить по приведённым цитатам и заглавиям-первым строкам, нередко вынесены уже в начало текста, что сразу же создаёт минор в восприятии текста.

В макромире книги, на уровне лирического сюжета, сообщающего о смерти любимой, становятся понятны и косвенные упоминания о смерти: “время залечит и эту рану. Где же взять его столько?” (“Мне говорят...”), “ночь возвратилась и тебя забрала” (“Та ночь...”), “скорбь по любимым подобна бесконечной тёмной аллее” (“Скорбь по любимым...”), “стрекозы твоих неисполненных желаний <...> блёстками с крылышек осыпаются на мою оставшуюся жизнь” (“Стрекозы твоих неисполненных желаний...”), “всплеск твоих вёсел затихает вдали...” (“Всплеск твоих вёсел...”), “вечность приплыла в старом челне <...> забрала тебя” (“Вечность приплыла в старом челне...”), “ты, подобно волне, себя по капельке раздала и сверкаешь в тысячах новых волн” (“Не утешает мысль...”). Отдельные завуалированные упоминания о смерти любимой женщины понятны уже в микромире одного стихотворения: “я жив ещё”, “а где-то рядом мерный всплеск весла”, “печаль моя вне притяженья сил добра и зла”, “остаток дней прожить” (“После тебя”), “воспоминания о тебе будут передавать по наследству” (“На смерть друга”) – намеренные недомолвки объяснены названием.

Тема смерти у Вебера может быть словесно не выражена, как, к примеру, в стихотворении “Старый альбом”, где изображается альбом с фотографиями умерших родственников. С одной стороны, лирический герой не всегда называет смерть прямо, как бы боясь нарушить табу, привлечь смерть (смерть ассоциируется у Вебера, к примеру, с Вечностью, приплывшей “на старом челне” и ходящей по домам “с корзинкой”, Вечностью как “глазастым, щедрым и ненасытным зверем”; поэт пишет не “ты умрёшь”, а “ты исчезнешь”; любимую отнимает “ночь”, “вечность”, “Бог”, но не “смерть”; и т.п.), с другой стороны, уже потеряв любимую, герой оставляет осторожность. Он ласков со смертью, создавая зловещий оксюморон: “я и не ведал, что смерть существо такое живое, такое близкое”. Невероятно страдая, лирический герой остаётся наедине со смертью любимой, а не с самой любимой. В орбиту зрения лирического героя попадает случайный человек – продавщица цветочного магазина, чьи цветы использовались и для венчания и для погребения героини (имя продавщицы становится первой строкой и названием текста – “Биргит...”), герой медлит, ища утешения в случайном, текущем, не главном.

В сознание лирического героя, потерявшего возлюбленную, проникают парадоксы, на секунды отвлекая от тяжести горя: “кладбище, где ты лежишь, однажды тоже умрёт” и др. Такова и исцеляющая сила собственного творчества, описания которого Вебер практически избегает, как видно, считая поэзию наиболее естественной частью своей жизни.

В названии цикла – именно натюрморт (в переводе с французского – “мёртвая природа”), а не пейзаж, и натюрморт с чертополохом – сорным колючим растением с “голубоватым серебром стеблей, высушенных бесконечностью” (“В лунном свете”). Чертополох у Вебера – знак прошлых страданий, пустивших в настоящее сорные ростки. Возвращаясь в 1 часть

книги, можно уточнить: “Выжженные ландшафты сердца. / Каждый раз думаешь: / уже ничему не взрасти / на этих погубленных нивах. Но взгляни: / цветёт, / разрастается бурно крапива / на благодатном, / на благодарном прахе”.

Растительные образы у Вебера сопрягаются со смертью. Свидетель и участник трагического прошлого, шагнувший в настоящее с “единственной зазеленевшей ветвью”, но явно лишённый будущего, “клён-полускелет” с ужасом слушает весну, “тараторящую о вечной возможности всё начать заново”. В другом стихотворении лирический герой пробует горькие плоды дерева, “поражённого ночью молнией”. Или: человек сравнивается с деревом, гибнущим “вместе с миром”.

Через природу и предметы лирический герой пытается постичь смысл жизни, но бутоны роз, “рулончики свитков”, не разворачиваются, в дневниках, как в “древних письменах”, смазаны буквы и цифры, “сугроб” не читается, “как смятый лист бумаги беспечного черновика”. Предметы уподобляются природе (лотерейные билеты – “упавшие листья праздника”), природа – человеку (“природе безразлично...”), и наоборот.

Исход и исток у Вебера суть одно. Поэт парадоксально переплетает темы смерти и детства. Какими нитями соединены эти темы? После смерти человека остаются дети, но и они в будущем смертны: жизнь – это бесконечная череда смертей. У дочкиных кукол “глаза открыты, словно у мертвецов”, сын “долго смотрит в пустоту” поломанной лошадки: и детству не избежать смерти, но всё же хоть на время уберечься от неё.

Во 2 части ещё сильна инерция 1: мотивы облаков, заявленные в названии 1 части – “Облака моей родины”, встречаются и во 2 – “облако забрало тебя”, “всплески памяти при взгляде на облака, летящие к мёртвым” (мотивы облаков как сигналы 1 части мы увидим в 3 части – “из гнёзд-облаков”, “облачный день”, “румяного облака яблоко”, но их инерция исчезает в 4 цикле).

Часть III. Эхо. На беглый взгляд, в названии 3 части лежит понятие эфирное, неосязаемое – “эхо”. Однако вспомним, что эхо, являясь отражением звука, возникает в ограниченном пространстве. Принцип объединения стихотворений в цикле “Эхо” – *хронотопический*. Уже с первых произведений в цикл вводятся мотивы тесного, замкнутого пространства, границ, препятствий, зачастую подчёркнутые чётким указанием художественного времени. Примером поэтической философии данного цикла может послужить: “Ты окружён границами, колючей проволокой, оградами и заборами. За твоими дверями день и ночь наблюдают”. Из 67 стихотворений 3 раздела 40 содержат в названиях пространственно-временные координаты: “Ночной аэропорт в Тюмени”, “Брожу по церквям...”, “Озеро мечты заросло...”, “Ты окружён границами...”, “Идиллический пейзаж”, “На место молчанья...”, “Мастерская”, “Вся жизнь твоя – постройка храма...”, “Август”, “Зимой”, “О города...”, “О Соликамске”, “Жаркое лето”, “На Иссык-Куле”, “После долгой...”, “Утро”, “Лесной ручей”, “Брандербургские ворота”, “В Тюрингии”, “Осень с глазами-бессмертниками...”, “Тбилиси. Словно по капле...”, “В таджикском ауле...”, “Торный пейзаж”, “На Кавказе”, “Мимо окна моего...”, “Март”, “В осеннем

лесу”, “Мороз в Батуми”, “На Иртыше”, “Утро в лесу”, “Торжок”, “Эстония”, “Летний вечер в лесу”, “На древнеегипетский мотив”, “Вновь дышит лето...”, “Облачный день”, “Весь июль я живу в ожидании...”, “В майском лесу”, “На собрании”, “На книжной ярмарке”. Как видим, в названиях активен предложный падеж со значением места. Большая часть стихотворений (35 текстов) указывает на действительные время или пространство: например, “Ночной аэропорт в Тюмени”, “Брандербургские ворота” и др., меньшая (5) – на метафорические: “Озеро мечты заросло...”, “На место молчанья грядёт пустота...” и др. Встречаются примеры обозначения в названии одновременно времени и пространства: “В осеннем лесу”, “Утро в лесу”, “Мороз в Батуми” и др. Среди топонимов встречаются конкретные (названия стран, городов, рек, озёр – “Эстония”, “Тбилиси”, “Иртыш”, “Иссык-Куль” и др.), обобщённые (город, аул) и обобщённо-символические (озеро мечты).

В названиях двух стихотворений крупным ракурсом изображён малый локус – бутон цветка (“Из астры...”), корзина с черновиками поэта (“Корзинка для бумаг”).

Былая жизнь предстаёт “коллективным забегом с барьерами из колючей проволоки”, “тюменский аэропорт”, где люди ждут рейсов, “угрюмо сгрудившись, как раки”, – символом “долготерпенья”. Доминирует прямоугольная форма: “Озеро настоящего насквозь прозрачно. / Прямоугольный бассейн”. Так передаётся ментальность советского человека, а тем более российского немца, подвергавшегося гонениям. По привычке лирический герой тянется к замкнутому пространству, где “надышано, накурено”, но и пытается освободиться от проникшей в ментальность клаустрофобии, строя жизнь как храм без крыши, взбираясь на верхние этажи (“Мастерская”).

Хронология в цикле “Эхо” намеренно смещена (см. следующие друг за другом стихотворения “Падают снег в ноябрь...” и “Пасха”, “Август” и “Зимой”), как и во всей книге, где даты, поставленные под каждым текстом, ахронны (колеблются от 1965 до 2000 г.). Время циклично (“Вновь дышит лето...”), дискретно (“Зависть дробит вечность на крохи”), безначально и бесконечно (“без конца и начала”), алогично (вечер “позволяет ночи опередить себя”), законсервировано в предметах (пишущая машинка “о бренности мира может поведать больше, чем патина всех куполов”), но и векторно, направлено вперёд – “живущим нельзя возвращаться в пережитое горе, в пережитую радость”.

Заглавия текстов представляют собой как бы пунктирный вектор на карте странствий лирического героя – Тюмень, Соликамск, Иссык-Куль, Берлин, Тбилиси, Батуми... Описание фрагментов его жизненного путешествия и составляют лирический сюжет цикла “Эхо”. Отдельные упоминания странствий встречаются и в других частях как сигналы 3 цикла: “Петербургские белые ночи”, I часть, “Колокол в Вайце”, II часть, “Дзинтари. Ещё сады...”, IV часть. Цикл “Эхо” является отзвуком, “эхом” прежней жизни лирического героя: здесь ещё жива его возлюбленная, умершая во 2 части.

Часть IV. 33 лирических миниатюры 4 части объединены *субъектным* или, образно говоря, *фотографическим* принципом. Лирический герой занимает позицию наблюдателя: “Я продолжатель цепи впечатлений, цепи миггов, я отрывок, фрагмент, летящий в бездну...”. Он фотографирует мир и поэтому сам практически не входит в кадр: “дворцы” московского метро, красивая азербайджанка-экскурсовод, мыльные пузыри, береста в печке, римский саркофаг, салон электрички, московский зоопарк, прохожие “из раскрашенного картона”, старые грузинки в приморском кафе... Однако не все образы изображены реальными, отдельные из них – метафорические: “туманы детства”, “жизнь – медленный тихий осенний закат”, “тоска по родине – это увядающая листва”. Но даже метафорические образы – зрительные.

Читатель может проследить за взглядом лирического героя: “Вот горстка пепла, падающая на пористую плоть камня, на твоё плечо...”. Ракурс так близок, что видна “пористая плоть камня”. Однако в то же время лирический герой не желает видеть такие сверхреальные образы, он хочет остаться под очарованием обобщений, и поэтому его коробит фотоплёнка, “видящая лучше, чем глаз человека”: “Свою черновую работу Бог не считает нужным показывать. Но наше время интересуется черновиками” (“Не случайно”).

Ракурсы “рассматривания” мира изредка возникали в предыдущих циклах как предвосхищение 4 части, её сигналы (“Голландский натюрморт”, “Мимо окна моего...”).

Целостности восприятия “Черепков” как книги во многом способствуют мотивные скрепы. Лексически связаны между собой как следующие друг за другом произведения (к примеру, “Мама” и “Детство...” – в первом стихотворении изображается “морщинок искристая рябь” на лице матери, во втором – детство представлено как “страна со своим гербом, молодым лицом матери”; или: см. движение мотивов скорби по умершей любимой от стихотворения “Колокол в Вайце” до стихотворения “В лунном свете” – на протяжении 20 произведений), так и тексты, рассыпанные по всей площади книги. Мотив “черепков”, заявленный в названии книги, множится и дробится внутри циклов: в 1 цикле – “руины, одичавшие сады, разрушенные планы, трещины на оградах”, “развалины Третьего Рима”, “опустошённый град”, “клочья шерсти, груды обломанных веток”, “дерево, поражённое молнией”, “старый монастырь, брошенный, развалившийся”, во 2 цикле – “прореха в бесконечно чёрном заборе”, “надгробия”, которые превратятся в “пылинки”, “кирхи с выклеванными глазами”, победителям нужно “очистить улицы от завалов”, поломанные игрушки, воспоминания, которые, как вазу, “кто-то разобьёт случайно”, в 3 цикле – “краеведческий хлам”, “только свалки, да хлам, только мусор, колышимый ветром”, с деревьев “сдирают шкуру, разбивают в щепу, размалывают”, “каждому ведомо, сколько в нём хлама”, “все эти руины и пепел” – последствия второй мировой войны, “кривая изба с провалившейся крышей”, черновики в корзинке поэта, в 4 цикле – “сломать, чтобы построить”, “османский саман на останках Nikeи”, “никогда ещё гербы и гимны не были так недолговечны, книги так бrenны, монументы так шатки”, “увядающая

листва, опадающая без светлой грусти”. Мотивы увядания, гниения, ржавчины, дыма сопрягаются с мотивами гонения, лагерей, смерти³.

В “Черепках”, безусловно, доминирует элегическая тональность, которой подчиняется даже идиллический жанр. К элементам идиллии Вебер прибегает в стихотворении “Идиллический пейзаж”, входящем в 3 часть: “Вот трава. / Она зелена. / Вот поле. / Оно широко. / Вот небо. / Оно высоко. / Вот народ, / дающий себя пасти”. Эта “антиидиллия”, предлагая набор идиллических пейзажных компонентов, представляет людей не в виде беззаботных пастушков, а в виде стада, которое кто-то пасёт. Ожидаемая безмятежность сменяется ощущением подневольности.

Впрочем, 4 цикл, замыкающий книгу, значительно оптимистичнее 3 первых благодаря яркому ощущению “полнокровия жизни”, созданному восхищённым созерцанием окружающего мира. Однако “полнокровие жизни” у Вебера весьма диалектично: “Голова жертвенного быка! Полнокровие жизни! Кто-то должен быть принесён ей в жертву” (“Римский саркофаг...”, IV часть).

Все части объединены мотивами детства (“Душа никогда не устанет от памяти детства...”), воды как дороги умерших, вечности и др. Переключки отдельных стихотворений позволила бы объединить их в циклы: см., например, явственные контакты стихотворений из разных частей – “Когда головная боль...”, I часть, и “Из Брехта”, III часть, “Жизнь оползает медленно, как берег...”, II, и “Дерево не погибло...”, III, “Букет роз...”, I, и “Из астры...”, III. Тесными мотивными связями объединены даже стихи и проза, к примеру, такие тексты, как “Самые несчастные минуты детства...”, I часть, и “О нет, далеко не все сети...”, IV часть.

В мире Вебера розы начинают увядать, “голуби, чайки, ласточки падают тысячами”, но лирический герой находит себя – не в устойчивом и стабильном, а в случайном и ускользающем, в осколках, фрагментах бытия. По “черепкам” он способен в какой-то мере представить целое: “стихи, / черепки сосуда, / по которым мы можем / лишь догадываться / о целом”, “всплески памяти / при взгляде на облака, / летящие к мёртвым”, монолог, “о сути которого можно лишь догадываться по обрывкам фраз”, “мне ведомы лишь мгновенья, / отрезки пути, / сквозняки переулков, / истоптанные дворы...”, “то, что мы считаем “недоразвитым”, “недостаточным”, предстаёт совершенным”. Впрочем, как воссоздать угнанную машину по оставшимся от неё ключам (“Ключи от машины”)?

Форму “черепков”, обломков, отрывков воспроизводят излюбленные Вебером верлибры. Из 176 стихотворений, изданных в книге “Черепки”, 151 написано свободным стихом (85,8%). Ещё 8 стихотворений (4,5%) – тонические: 4 написаны дольником с межиктным интервалом 1-2 (например, “Я, беспомощный, жалкий...”) и 3 – тактовиком с интервалом 1-3 (“Ещё все на свете...”) и 1-4 (“Дерево не погибло...”). Эти тексты также имеют “неровный” графический облик, а ритмически в них “слышится” взволнованная, трагическая пульсация. Только 17 стихотворений в книге Вебера – силлаботонические (9,7% от общего количества). Преобладает ямб: Я4 (5 текстов, к примеру – “Бранденбургские ворота”), Я5 (5 стихотворений, “Об одном

поэте”), в том числе белый (“Посмертные бумаги Мандельштама...”), Я5-6 (1 текст, “Взглянуть на этот мир не с высоты луны...”). На втором месте анапест – 3-стопный (3 текста, “На Иссык-Куле”), 3-4-стопный с анакрузой (1, “Четырехлетней дочке”), вольный (1, “Стихи о мойке окон”). Хорей (4-стопный) использован в 1 случае (“Зимнее утро”). Такая небольшая процентная доля классического стиха и его намеренное не многообразие продиктованы творческим чутьём Вебера, нашедшего для “Черепков” адекватную поэтическую и философскую форму верлибра, своеобразного манифеста мировоззрения, страданий и чаяний лирического героя. Среди силлабо-тонических размеров, как видим, встречается белый 5-стопный ямб, метрическая память которого отсылает к жанру элегии, а также чрезвычайно редкий в поэзии вольный амфибрахий: и в силлабо-тоническом стихе немецкий поэт стремится к относительной вольности формы.

В стихах Вебера – уникальный рифменный рисунок, чертами которого является повторяемость рифм – парность (“но на неё саму со стороны, / с иных вершин, с той горней вышины...”), тройственность (“широченное сердце, / всё привечающее, / всё принимающее, / не отличающее земли от неба...”), наличие внутренних рифмопар (“оградам балконам верандам аркадам”), а также ненавязчивое вкрапление рифмы в верлибр (“Душа, / что рождена / задолго до рождения – / больше начала, / больше финала...”). Нанизывание рифм подчёркивает философскую вязь мышления лирического героя. Порой рифма как бы обрамляет текст, придавая ему исчерпанность: так, стихотворение “Я, беспомощный, жалкий...” построено по схеме “AbbCCCddEEAA”. Благодаря поэтическому чутью Вебер способен в полной мере ощутить семантико-фонетическое родство предметов (например: “Из астры, как из устрицы, извлечь жемчужину росинки...”), а также усилить эмоцию эффектными аллитерациями и ассонансами (“Тишь такая, что слышен даже чашек звон из лесной сторожки”, “Если в Галле на Зале, буколической Зале, идиллической Зале...”).

Лексическую, графическую, метрическую, фоническую спаянность книги Вебера усиливает цельность орнаментальная. Вновь и вновь поэт обращается к излюбленному тропу – персонификации, присутствующей практически в каждом тексте: “дышащая стена”, “у этого колокола широченное сердце”, “дерево не погибло”, “покинутые края строят из себя стариков”, “пустыня существо <...> живое” и др. Очеловечивая природу, поэт порой не удостаивает живые существа даже названия: “Упоённые тленьем ползают по нему”. “Упоённые тленьем” – это люди (?), ползающие по “мёртвому времени”. Один из излюбленных эпитетов Вебера – “огромный” – сопровождает абстрактные понятия-персонификации: “Время, огромное, мёртвое...”, “Вечер, такой огромный... останавливается у нашего порога”, “пустота ... садится на наши стулья, огромная и ленивая”, “...делают тишину ещё огромней”. Преломление абстракций как явлений огромных, порою нелепых, давит на человека, умаляя его, ставя его на более низкое место. Поражает воображение масса парадоксальных метафор Вебера, щедро рассыпанных по книге:

“...полуоткрытые губы / делают женщин похожими / на не откупоренные амфоры / с ещё непочатым вином” и др.

Минорность “Черепков” во многом обусловлена ментальными ощущениями лирического героя – “российского немца”. Его преследуют образы, осевшие в генетическом бессознательном, – “выстрелы”, “тюремные дворы”, “вой конвойных собак”, “сибирские бесследные снега”... Лирический герой, вспоминая детство, отмечает, что “наконец-то разрешили “свободу передвижения”, но виртуальная колючая проволока, судя по сюжету книги, будет окружать героя всегда, несмотря на то, что он ждёт весну (“Давай отправимся ей (весне. – Е.З.) навстречу!”) и верит в конец, за которым – спасение. Немецкий автор в разных планах обращается к немецкой действительности: к примеру, упоминаются топонимы “Гарц”, “ГДР”, “ФРГ”, в полукوميческом ракурсе всплывает имя Гитлера, размещён перевод из немецкого автора И. Голля.

Книга В. Вебера “Черепки” благодаря множеству внутренних связей воспринимается как единое произведение. Подобная цельность предстаёт несомненным актом авторской воли, что подтверждается продуманностью построения каждой части (соответственно композиционный, тематический, хронотопический и субъектный принципы) и сцеплений между частями (общие мотивы и приёмы, элегическая тональность).

¹ Бельгер Г.К. Российские немецкие писатели. Библиографический справочник. – Алматы: Жибек Жолы, 1996. – С. 29; Вебер В. Черепки / Послесл. В. Санчука. – М., 2000. – С. 1.

² Вебер В. Черепки / Послесл. В. Санчука. – М., 2000. – 124 с.

³ Содержание книги своеобразно подчеркнуто специально подобранной автором серой обложкой из грубоватой, ворсистой бумаги.