



Журнал «Рец»

№ 58, июнь 2009

Время: до востребования

Выпускающие редакторы:
Павел Настин, Евгения Суслова

СОДЕРЖАНИЕ

СТИХИ И ПРОЗА

Станислав Львовский. Андрей на повышенных объясняет врачу. Стихотворение	3
Александр Уланов. Стихотворения	4
Павел Жагун. Результаты фиксации. Стихотворения	7
Ксения Чарыева. Стихотворения	12
Сергей Луговик. Стихотворения	16
Екатерина Соколова. Стихотворения	22
Эдуард Лукоянов. Стихотворения	27
Екатерина Завершнева. Стокгольм. За кадром. Стихотворения	33
Андрей Черкасов. Всё в порядке. Стихотворения	37
Дмитрий Воробьев. Возвращение. Стихотворения	40
Алексей Прокопьев. Стихотворения	47
Кужак. Для слепых и глухих. Стихотворения	50
Александр Маниченко. Стихотворения	52
Василий Бородин. Стихи и проза	55
Евгения Сулова. Расщепление сада. Цикл стихотворений	62

ЭССЕ

Евгения Сулова. Образы коммуникации в поэзии Виктора Сосноры ...	67
Евгения Сулова. Молчание со скоростью света. Размышление о самоограничении поэтического образа во времени	73
Павел Настин. Постканоническое стихотворение как инструмент рефлексии и реконтекстуализации литературного канона	80

ПЕРЕВОДЫ

Фридрих Ницше «Дионисийские дифирамбы» (перевод <i>Алексея Прокопьева</i>)	101
Леонард Шварц (перевод <i>Александра Уланова</i>)	113
Энн Лаутербах (перевод <i>Анастасии Бабичевой</i>)	120
ОБ АВТОРАХ	125

© 2009

Выпускающие редакторы: Павел Настин, Евгения Сулова.

Верстка, корректура: Ирина Максимова.

Координатор проекта Павел Настин.

Все права принадлежат авторам опубликованных материалов.

Все материалы публикуются с личного согласия авторов.

СТАНИСЛАВ ЛЬВОВСКИЙ

*

андрей
на повышенных
объясняет врачу,
говорит: я к ней
все равно полечу
что бы там ни было
кто бы где.

она стоит
по шею в воде
ей почти уже
нечем дышать
осталось немного
воздуха
чтобы звать.

и она зовёт:

прилетай ко мне
они меня тут
залечат во сне.
тут чилиец
завотделением
как Луис
Корвалан.
кадую ночь
встаёт
в изголовье.
упрекает, зачем
я пила корвалол
и валокордин.

вроде
их много тут
разных
но приходит
один.

пишет: андрей
мне страшно
я тут
одна.
помнишь, мы
занимались
дайвингом
я утонула
почти
до дна?
тут так же
страшно
такое же
повсюду
темно.

я смотрю
в больничное
большое окно.
прилетай ко мне
пока я жива.
пока у меня слова
пока дышит
и целуется
моя голова.

и вот андрей
кричит своему
врачу.
я к ней, – кричит, –
всё равно
полечу.
помогите мне
встать – ибо я
изнемогаю от.
подкрепите
камфорой
дайте разряд.

и пока они всё это
она плачет
в коридоре, глядит
сквозь огромные окна
в больничный сад.

говорит про себя:
прилетай
ко мне поскорее
поговорить
и обняться
а то без тебя
тут какой-то
советский
столовский ад.

они дают
последний
разряд.
и вот он
летит к ней.

обнимает
прижимает
к сердцу
любит
целует.

и они
говорят.

АЛЕКСАНДР УЛАНОВ

* * *

капля легка и упряма беречь живую больше страниц и прутьев правда
разная а страх до нее ответ не объявляется оказывается вперед между
осколков где сбывается ты все чаще значит не оговорка уже весна
смотрит сама посмотрим на нее не завязывая глаз не спрашивая жду

* * *

ты стоишь на границе апреля и мая
над пространством игольчатым черного ветра
и привычной тревоги совиные ветки
торопясь замерзая найдя обнимая
мы расколоты вместе и стерты не будем
засыпая минутами в доме прощенья
известняк расцветающий против течения
к неберущему взгляду ложится нетруден
и горят твои сны между вербой и маком
и октябрьские листья в уставших ладонях
и никто не поможет не знает не тронет
неуверенным домом больным зодиаком

* * *

интересное дом друг другу свои
непрямой угол белый тюльпан
и пока солоня вода на глазах
продолжается нам не хватает нас
и стоят ромашки хочется пить
потому что ты море взяла с собой
и теперь тебе обещать и звать
и волна вокруг твоего зрачка
где живет свернувшись морская ночь
место вместе близко и далеко
где возможно нами не слившись быть
и ответ не слово а переход

* * *

листик до прожилок ушедший в туман
жестяная птица с рыбьим хвостом
чем твои глаза накормить
как внутри стены отыскать

город кентавров кому не лень
триста лет высовывать языки
правый подпрыгнувший угол окна
приходящие письма той кого нет

место внутри мыльного пузыря
где встречаются в черном цвета цветы
вишен внимательных мне тоже туда
вечером возвращаясь к себе тебе

* * *

Черная над чертежом беспорядка, каблуками по бесполезным инструкциям и гайкам, разломанному телефону и стеклу. Находя выход из пробитого зеленого аквариума. Медленно проплывая под потолком, над нагромождениями пыльных стеллажей, спокойно заглядывая в углы, вдыхая оконную белизну. Черная лента вдоль стены, из правой бесконечности в левую, из руки в руку, по глазам – не связывая, не ослепляя – подчеркивая. Так прикасается ночь. Удивление – отдых. Над проводами и пятнами. Плавность щеки над крошащимся бетоном. Прямее колонн и прозрачнее стальных ферм.

* * *

мяу миа милая беда
изнутри царапины на коже
боль предполагает близость да
там где нет остановить не можем

нам недооткрытые слова
разделяя мир не здесь остаток
слишком редкой ночи ждет сова
там где наш друг друга недостаток

хм угу пустая строчка ты
будем оборачиваться к тени
гордостью пронзительной воды
там где рыба встанет на колени

* * *

Бедствие, лето, серый огонь, бесконечность складок, открытая ладонь, невесомая цепь, солнце за спиной, слепящий асфальт, белая боль, гранатовая тревога, горящий пух тополей, чешуйчатая соль, улыбка тоски, умная ночь, вельветовая волна, морская лиса, ананасная колючка, пила каймы, неустойчивая лампа, пусть завидуют тому, кто с тобой.

* * *

Белка тонких углов, бланш, винтом по дереву, с Бланшо на Фуко, ускоряя фото в кино, декадентский серый зимой, под железнодорожным мостом в сторону музыки, уже на крыше театра, а ветка нагорных психов еще дрожит. То, что ими потеряно, ей только отложено. Кто угонится? Если не захочет остановиться сама, подарить буквы с шести граней. Только открытые глаза, так не обращает внимания на свое движение ветер.

* * *

белым по белому спящая черным окружена
красной обиды рот всегда приоткрыт
я никогда что меня ждет от глаз
с ломкого расстояния помощи не уйду

так мы лицом к лицу и спиной к спине
доли твоей сколько возможно взять
равными разными встретившись время у нас
в доме из чайной ночи питерской угольной тьмы

брови удар и радость прозрачных скул
замерли кофе хлеб черника в дверях
близкую вспышку зеленую подождет земля
верит ладони щека кончился дождь спи

ПАВЕЛ ЖАГУН

РЕЗУЛЬТАТЫ ФИКСАЦИИ

1.

Невольно входя в контекст,
получаешь дозу.

Смысловые узлы

Лимфатично

Поле воздействия или свечения так же – наклонно
почерком воздуха

в противовес коренастому знаку

в пачке

бумаги

2.

Двигаясь, ждешь своей остановки
на остановке хочешь движения, двигаясь стоя.

Стая иглок – тупее, чем слово «лисица».

Свистом согласных царапают воздух. 17.

3.

Тишина между фразами – технологична.
Прочность.

В результате письма образуется память отскока, пятна.

Плотная музыка духа или ручная масса,
как понятие о переживании: войлок, барханы,
лавсановый почерк

4.

Скорость – и есть возможность
освобождения от вещи.

Тема пустот.

Особое тело реального сна.

Способ стремления

устно

вторично

5.

Плоский предмет – окончателен,
элементарен:
темперамент руки
смысловые частицы, ткани письма.

Отпечаток находит себя в элементах.

Точная память конструкций.
Дети.

6.

Температура бумаги для записи следа соответствует фразе, структуре горла.

Теряя движение образа,
сходишься в точке с отрывком.

Требуешь танец.

Diamond неробкий.

7.

Вибрация рук – употребление одного и того же термина в двойственном смысле.
Как письмо и еда.

Плѐнка.

Императору Яо казалось, что он – идеальный правитель конической и яйцеобразной формы,
белизна и ее идея.

Двойники подменяют цифры.

8.

Если прочесть текст бегло.

Для

Пересекаясь друг с другом,
переходят друг в друга.

Речь идет о странствовании во внешних связях отрывков. Рамка.

Многомерность начала.

Бимбо.

9.

Переход из состояния покоя

в состояние поиска наводит на мысль.

Речь идет о некой автоматической игре,
заинтригованной памятью места:

разум, рефлексы.

Статика гостя.

10.

Сама изначальность случайна.

Стерильность.

Выход во внешнее носит характер побега (конкретность).

Слабая яркость объекта, на красном – тень резонанса.

Ритмично.

11.

Универсальный порядок является актом отказа.

Ясность пустого или свидетельство органов чувств, маркировка.

Голая схема линейного смысла.

Мир промежутка.

Зигмунд.

12.

Бесчисленность знаков сама отрицает. Офсетно.

Простое меняется,

опыт пространства наречий и практик себя окружает.

Блокадно, посменно.

Чистое непонимание.

Форма.

13.

Многочисленные случаи последовательных локаций соответствуют размытым циклам во времени.

Зубы
песок

Тема для символов состояний:
в силу словесных созвучий.
Здесь обошлось без друидов.

14.

...Принуждая держаться необходимости проникновения
в одновременность сокрытия
или блуждания в «целом».

Свойство ретины глаза суммировать
белым экраном.

Резкой туманностью.

15.

Интерпретация есть продолжение сверхкоммунального.
Вышка.
Новое место познания.
Центрповсюдугдакакокружностинет.
Незавершимость и неразрешенность.

Право менять содержание.
Если

16.

Загадка избытка силы трансформирует стайку хичкоков.
Швабра.
Или тактильные свойства
во времени веса после себя
«в покое».

Точки над «и»...

церковь

17.

Вентиляция мысли – не постоянна. Кнопка.
Тема желтого треска или фреоновый номер.

Некто в сатине
напишет слово.

Сверху.

18.

Снятие всяких завес
выделять информацию
здесь
оставаясь в рамках мышления. Рационально.

Отметить возможность кодов подтекста:
чистые стекла,
анализ жужжания.

19.

Восстановление тона –
по сути – иллюзия света. Плоская память.
Регуляция течи
или протекция следа того,
кто проснулся.
Теплокровные линии.

Семеро в сером.

20.

С приходом присутствия он внимает ему,
становится восприимчивым, простираясь до дыр.

Пребывание выглядит так, как будто время меняет
время:

все ближе и ближе

то-то и то-то

КСЕНИЯ ЧАРЫЕВА

*

*позвонки локоточки
ничего тебе не откроется
вставь в глазницы тела прожженных водой камней
в твою комнату через окно влезет чёрная карлица
дунет на грудь и сердце в ней остановится
и я не узнаю шло ли оно ко мне
но и тогда ничего тебе не откроется
это даже не смерть это просто душа летая
до тех пор растёт пока плоть не перерастает
пока жизнь не перерастает во сне летая
коматозном граничном литургическом сне*

Не печаль здесь, не похмельная головная боль, не параноидальный страх.
Это как если с ножа капает кровь ножа.
Из-под сбуробленных одеял прорастают белые стебли рук,
Ладони танцуют во сне, лепестки сложа,
Утренние облака уползают на юг
Очертаниями улиток и черепах.

Где рассветные краны давятся ржавой водой,
Кто похлопывает их по металлическим спинам, сдирая сверкучий слой,
Может, ангел подвесок люстровых, может, тать,
После разбоя полощущий рот гнилой.
Не всё ли равно, где сейчас промолчавший
о том, кем из них мне придётся стать.

Это как если из литургии в кому.
Я слышал вчера, как первый сказал второму:
«Никаких над тобой посторонних сил, потусторонних помех,
Ни родовых проклятий, ни порчи, ни прочей вражьей волшбы».
И из второго раздался странный стучащий смех,
Точно хрустнуло что-то в игральной кости
С числовыми значениями судьбы,
От одного до шести,
От всего и всех.

*

В этом городе время движется по-другому.
Воды семи дождей опочили в его жестяных суставах,
его стены и поручни светятся под руками
страдающих и усталых,
они носят это сияние от дома к дому,
запускают под голые потолки своих одиночных камер.
Азиатски узкие, окна мэрии глядят на север,
южный предел стережёт фортепиано, вышедшее из строя;
когда сидящий за ним безумец спросит, бессмертие или веер,
надо выбрать второе.
На казенном дворе деревянный конь щиплет фанерный клевер,
в его брюхе играют дети, ничего не слышавшие о Трое.

Я не был там тысячу лет, я не помню, как это.
Каждый месяц я забывал по названию улицы,

женскому имени, цвету захода солнца.
Но ты отрежь мне ладонь и используй её как карту.
Там под левым мизинцем, в истоке линии сердца,
город спокойствия моего, отверженная столица,
всё понимает, ничего не боится,
ждёт тебя не дожждётся.

*

И вдруг всё сошлось. Мы смотрели не отрываясь,
как выцветшие фрагменты занимали свои места –
и трюмо, и люстра, совсем такая, какой её описал Кавафис,
и флагом сигнальным белый платок у запачкавшегося рта.

Ватман, следящий серым зрачком из незапертого портфеля,
неловкие сгибы коленей твоих под тонким моим плащом.
Тени, перебивающие друг друга. – Вся жизнь. – Вся эта неделя,
после которой так трудно поверить, что ничего не кончено, что будет что-то ещё.

*

у меня в прикроватной тумбочке
маленький джонни дальтон
целый день взаперти

чехлы зубочисток набитые пылью
карманный фонарик
часы
в замочную скважину курит,
и тесно ключу

по ночам я его выпускаю
он садится ко мне на ладонь
я,
в свою очередь,
на подоконник
и до рассвета мы говорим о красном
как тебе объяснить
это то чем любят

*

Л.

там из сломанной куклы била фонтаном боль
ты держал навесу мой портфель
я искал расчёску
и деревья кричали, и свет пеленал их
дребезжащая школа звала
в твоё новое имя
из прежнего
только две буквы

*

Велосипеды
Над головой
Лёгкие едут
По часовой
Божьи коровки
Божьи дары
На остановке
Будьте добры

*

А потом
Не вспомнишь даже
Безымянна каждая страна
Трое суток в саквояже
Меж страниц луна луна

На излёте всех эвакуаций
Взглянешь на последний взорванный вагон
Люди будут улыбаться
Люди будут улыбаться
И выплёвывать огонь

*

Аг.

Вольно ж тебе меня жалеть. –
Ты плачешь надо мною, как над мёртвым.
Я точно заперт в ласковую клеть,
Затопленную молоком и мёдом,
И чувствую себя обязанным болеть.
Вот чем чревата неумеренная прыть,
Куда уходят тлеть просроченные знаки.
С обоев смотрят выцветшие знаки
И девственность мешает говорить.

1.

Ты так скучаешь здесь, в аптечной вате,
в спокойной желтизне больничных штор.
Оставь ненужный пост; на краешек кровати
игрушку усади, а сам беги на двор.
Снежинкам, оседающим на шубе,
еловым иглам предпочти меня.
Танцуй, пока светло, пока во всём бушует
неистовство стартующего дня.
И больно, и беспомощно, и снова
термометровый ртуть шатается к нулю.
Меж слипшихся страниц озноба прописного
я так тебя люблю. –
Я так тебя люблю,
что скоро позабуду это слово.

2.

На всё, что было там, в не пахнущем микстурой
миру, я плюнул; плюнул и растёр.

Здесь русский дух, здесь тычется спросонья ангел хмурый
в несвежие халаты медсестёр.

Здесь всюду пузырьки, верёвки да картонки,
здесь в самый тихий час

мне снится золотистое лицо касторки
с таблеточками глаз.

Мой процедурный блюз, моя наркозная сиеста,
зажим, ещё зажим.

Я так тебя люблю. –

Люблю, как любят только место,
которое не выпустит живым.

*

Ехала лестница под землёй

Вывезла лестница в небеса

Сердце у милого остановилось ой

На большой земле светофоры плакали

Чебуреки самса

Он умер на эскалаторе он умер на эскалаторе

Напоследок я посмотрела ему в глаза

СЕРГЕЙ ЛУГОВИК

Левиты

Сквозь земляные ворота идут, между желтых полей и трав,
Плывут в тяжелом ночном звоне, в сером ее огне,
Словно соцветия Божьи, черные буквы, Вечный Устав,
Истертый в пыли пустынь, дорожной мошне.

Господи, поют, какая молитвенная пустота, какая здесь – явь!
Будто ни города нет еще, ни его золотых быков,
Будто святые и ангелы преломляют хлеб, и стол накрыт яств,
И Вселенная словно открытый молитвослов,

Господи, как долог тот сон, что у нас в кости,
Мы словно травы, склоненные у реки,
Стань же над нами, Боже, скажи цвести,
Спасением обреки!

Так и идут далеко, сквозь врата милосердия, в обратную темноту,
И над ними еще далекая, как ребенок, звездная глубина,
И земля молчаливая, набирающая высоту,
Спит, как тюремщик, у маленького окна.

===

Ходи-ходи сторож с ночью на привязи,
у свечи расцвел мотылек, шумит сухая трава,
столбенеющий ветер гуляет по выси,
бледнеет и падает темнота.

Рассвет будет желтым, мы откроем ягодные ворота –
Спелая калина будет стоять, горящий мертвец;
Ходи-ходи сторож в саване светлом с ночью кроткой,
Мельницей будет рассвет.

Саше

1

Среди ярких орбит, нескончаемых станций, среди
остановленных поездов, как залежалая пыль
как пламенеет дно, как псалом

среди погасших дорог шагали как
камень о камень
песок на песок

не оставляя песка и камня, среди
шаткой памяти,
высоких домов,
Этого! Многоэтажного! Света!

Золотое сечение, корни травы, пепел,
пепел

2

А что еще остается у нас, что еще, среди пламенеющих литер,
в необоримом доме Господнем,
на пери-ферии, среди Всего Этого?

Звездные небеса ли, горящая ли трава, ржавые поезда,
Что еще?

3

Как мы падали, Господи!
В ямы над миром, глухие пустоши!
Среди всех Твоих звездных вещей, среди всех этих штук,
Которых не знаем, – так мы поем,

Плывя в формалиновом свете с диковинным видом,
Как мы падали!

Я – можжевельник, вечная ветошь,
Ты – тамариск, соломинка Божья.

4

Нам ли не знать, среди городов, длинных вокзалов, слабых огней,
Змеиных ходов, ласковых труб,
Как серафимы поют: «Кадош, Кадош, Кадош!»

Нам ли не знать
Как открывается дверь
И случайная лампочка
Перестает мигать.

===

Будет яростен алфавит, тьма земли, будет мельница-свет,
Этот отрок в траве у колодца – младенец-Орфей;
У ворот собирается ночь неизбытнее всех
Приходящих, звенящих, сияющих прошлых ночей.

В ветхом зареве света пустынный плывет на столпе
Между слепнувших трав, над курганами древних царей,
Над его головой в тихом сумраке ходит напев,
Что слагают, смеясь, прашеносец-Давид и Орфей.

У ворот поднимается ночь, как больная змея,
Наблюдая, как маятник солнечный ходит быстрее
Как траве и земле проповедует колея,
Как пустынный поет то, что спели Давид и Орфей.

Сестре

Город, который воздвигнут здесь,
в степи, от края кровати до края, пьянящей,
там, где желчь травы и сумрачно небо птиц
там пьем мы с тобой первое наше вино
придумай, сестра, детство ему, семь пожаров,
огради его валом, сестра, так и будет,
*(сгорающая проводка – так меня именует наша квартира,
бытомогильники, листья белее,
чем самое новое солнце – это
короткое замыкание смысла, начерти его
танцем
разговоры внутри воды, мы движемся в ванной комнате, вещи
словно надвое сигарета, словно улыбка
рассвет над ямой и ясенем, помнишь, цвета спитого чая
все остальное, что только может быть
помещено в скобки)*
город, сестра

Маленькая колыбельная

Здесь ли нам ночевать, в доме его пустом,
ночь на ходулях под окнами ходит, ждет,
в небе комета рыбьим вильнет хвостом,
свой несказанный выписывая поворот.

Здесь ли нам лица сонные снять свои,
кафель пустынный, загадочен смотрит кран
как в тишине тяжелые муравьи
свой к подоконнику двигают караван.

Здесь ли нам выдумать тайные имена,
в небе уснувшим птицам стелить постель,
на шифоньере стертые письма
шепотом, под завыванье дверных петель.

Здесь ли держать в ладонях огонь сухой,
тихо ложиться в обнимку со сквозняком
спать, меловой погребенными тишиной,
в кукольном свете, доме его большом...

В ожидании яблока

1
наши с тобой мертвецы курят в пижамах, на полосатых матрасах,
словно больничные ветлы
мы осторожно читаем книгу, город, в реберной клетке зияет птица
желтый фонарный август, дождь,
человек на кухне вмерзает в воздух

В черном трамвае уснул последний виденный нами житель,
созвездие пса над лужей, здесь
ты поднимаешь с колен красивые руки
ты вспоминаешь свет в слуховом окне,
я записываю в дневник новую букву.
Смотри.

2

Это город глотает пыль,
движется свет многорукий в доме напротив,
мы идем зеленые, словно солдаты,
слушаем ход в коридорах вещей
в деревьях и трубах плутает разбитая вдребезги ночь,
сторожа поднимают ладони,
поют песню для одних только крыс на крысьем санскрите
это город взлетает, поют, это ветхий
похожий на ворона или черного с крыльями пса
каменный гость, словно долгое одиночество,
взлетает, взлетает, уже летит!
мы пропоем до конца и уложимся спать
в серые ямы у длинных дорог
сторожа заколоченных окон,
невзрачных и хрупких, словно наши ладони,
сторожа тлеющих книг
мы будем стоять для вас, беспокойные канатоходцы,
идущие тихой тропой
вдаль уходящего коридора вещей

3

Незнакомец с тихим лицом видит пробуждение города,
в сером сюртуке наблюдает азбуку клумбы,
слушает вальс поливальных машин
он скоро исчезнет, мелькнув в разошедшей раме, растает в отверстии белого света,
мы нальем себе чай, мы будем похожи на медленных призраков пыли,
на странных зверей с блуждающими улыбками, мы нальем себе чай,
спотыкаясь о тени друг друга
он пройдет по железным мостам,
застанет еще перекличку архангелов в черных кустах,
жирных помоечных птиц, глотающих ветер,
он пройдет мимо автобусов, дворников,
увидит их,
словно царь
в круглых очках, с тихим лицом, скроется в восходящем потоке света
мы увидим его отражение, мы будем пить чай,
ты назовешь меня, произнесешь,
скажешь, здесь проходил незнакомец с тихим лицом
он исчез в световых волокнах, увидев город,
мы пойдем вслед за ним

4

Видели пустырь, необычайное зияние травы –
тогда, цветок, открываясь, переходил в свою прозрачную схему.
Мы смеркались, и сумерки были сложение нам,
остановка пять минут назад,

времени уже нет

(белый огонь невидим,
черный недвижим,
назовем это разворот)

Ты пела, песня была восхождением, ты пела, и трава
несла на себе разрушение света,
ты пела, и пение было тем, что двигалось,
в жидких сумерках трепыхались световые флаги,
кажется,
окна

5

Мы говорили,
многоэтажные здания звезд рассыпались, падая вниз или
вниз
где-то у остановок, на ярких столбах,

Мы говорили на ярусах очерненной октябрьской ночи, видели
вход в вертикали стеклянной воды,
произнося
громоздкие рыбы окраин-слов, такие, о которых можно подумать:

обочина знака, или
фонари золотого свечения,
источники неотвратимого света.

Так говорили,
листая стерильные пустоши книг, наблюдая огненные рассветы книг

Видя одно и то же

или одно и то же.

Так шла и шла в одеждах из пыли,
очередная

вечность.

6

Как медленно нас казнят, как медленно
произнесенное рубит нас на куски –
мельницы в небо с откинутыми полами тяжёлых пальто,
с, должно быть,
последними лицами вверх,
возденем руки,
будем смотреть в окно
пока движется моровой ветер с востока,
пока
моровой свет съедает город за городом.
Смотри! Это огненный серафим в коридоре ждет, вспоминая –
о долгой дороге,
недвижимой воде, умирании отражения,
о признаках небытия – сереющих досках заборов,
тревожной архитектуре промышленной зоны,
о её черноте, о её забытых вещах,
о тайне в бетонных колодцах, о том, как смотрела трава, когда в небо
входила тяжёлая сторона
ночи.

7

Строили дом на окраине августа,
руина солнца плыла, звездная немочь,
всё восходило, чтобы быть скошенным, всё наливалось тяжелым цветением,
хромые дожди, лестницы золотых насекомых звенели,
мы обходили дозором старые башни зарниц,
чаши движения наполнились,
всё начиналось в этом горящем могильнике звезд,
на пепелищах значений всё обретало форму –
мы строили дом, воздвигали камень,
останавливаясь,
видели жнецов, плывущих в железных ладьях,
как поворачивается ледяная змея
в сияющем ожидании
яблока.

И. Л.

Мы играли с дедом в «наоборот». Именем забавлялся –
сироб никубараТ.
Что-то просил. Приносила. Радовала. Отдалялся.
И так – шесть человек подряд.

Отдалимся и мы. Отдалимся. Станем
различимы едва.
Но уже сейчас мне хочется что-то тебе оставить,
наброски, слова.

под утро увидела новый ясный словарь
слова означали друг друга звучали похоже
и не было лишних. есть слово одно для пяти

далекий, расслышать, ветер, женщина, прямо

и есть человек он живет на верху земли
он всё понимает он эти слова придумал
он ловит белую рыбу и ходит по круглым камням
по илу речному высоким холмам небесным –

– Вот так же, как этот мой прадед, знать несколько слов,
никуда не ходить, ни себе, ни другим не мешая. –

сверкает на солнце его белоснежный улов
качается лодка большая

Книга Иова: *где ты был, когда Я полагал
основанья земли?*
*Скажи, если знаешь. Кто положил ей меру,
кто протягивал вервь по ней, воздух лил,
Отделял от земли казаха, якута, шумера...*

Нева и Фонтанка? Да нет, просто вода.
Утка плыла, за миром на дно ныряла,
Вынесла и оставила. Где ты был тогда,
сначала?

А теперь громко и четко: «Я могу говорить».
Андрей Тарковский. Зеркало

Почему не умрем? Умрем. Летом в доме жила, в который
горячее детское время сквозь окна текло.
Чья-то рука, не уставая, шевелила шторы,
и мне в этой комнате было, как птице в кусте, тепло.

Там жил священник, крепкий, как само это слово.
Вот желтые книги его, с пометками, на столе моем.
В конце ничего не помнил, *кидался* – мама рассказывала – *бестолковый*.
Заставляли мебелью дверь, но был, чтобы видеть, проем.

Там жила прабабушка, сидела на печной приступке,
как войдешь – сразу слева. Слепая, и всегда сидит.
Надо было здороваться – подходить, давать ей руку.
Мы легко касались ее, убегали. – *Катьо? Тэ кытчö нö, кыт...**

...Я могу говорить, как тот юноша, – за себя, за нас.
В эту рань морозную, посмотри, мир до конца вмещен.
Почему не умрем? Умрем. Но разве сейчас
что-то есть кроме жизни? Есть что-нибудь еще?

* Катя? Ты куда же, ку... *{коми}*.

1.

Там внизу женщина в тесной кабинке
то в трубку бормочет, то смотрит на нас, то дремлет.
Где-то дальше на станции крики – глухие, гулкие, как в бассейне.
Ступенькой ниже меня –
два мальчика в шапочках, похожие на пловцов.
Время идет эскалатором вниз, к темной воде.
Люди плывут по дорожкам, свистит свисток.

2.

Все, что мы прожили, кажется, было неточно,
будто верное слово искали, найденное – молчит.
Выйдешь в случайном месте на берег – увидишь Кочпон
или Чит?

Город или селение? Большая собака бежит
за птицей – или ребенок? Вечер. Светится снег фиолетовый.
Воспоминанья стоят за спиной, как деревья, – неровный ряд.

Время уходит, мне трудно этого
не повторять.

Легкий валдайский звон в мертвой немецкой зиме,
где у людей и деревьев заострены черты.
Ничто на тебя не смотрит, всё остановлено,
движешься только ты.

А посмотреть насквозь – длинный и узкий город
похож на пустую школу. По ней,
по тонкому воздуху ледяному кто-то за звоном идет,
медленней смерти, тише тебя, мира полней

Вот что еще запомнить: Волково,
Мертвый татарский город, дождь и неясный свет.
Бисмилля ар-рахман ар-рахим... Камни намокли,
Даты – всегда вычисляешь, разницы нет –
Русский, нерусский.
Вот я жива. Приснилось –
Будет ребенок. А здесь, на земле пустой, –
Эта почти московская, как в Коломенском, пряная сырость,
Яблоки на траве –

запомни
постой

Мне кажется, ничего не успею; шумят деревья,
Шумят деревья, библейские рыбы плывут.
Приснилось – мертва моя белая, моя чудская деревня,
И ее хоронить по осенней реке везут.

Вот я жива. Хорошо, что могу не повторяться,
Не возвращаться, не терять невесомую связь,
И как там, на церковной кухне, не удивляться,
Глядя, словно поверх свечи
в открытую дверь,
в эту арабскую вязь.

Пусть даже так: ты вошел и вышел,
ничем не задев, –
говори не мне, а тому, что выше, –
траве, воде.

Вот смотри: этот пух летит, настоящий, цельный,
и мы летим.
Вот смотри: жизнь отдельно. Стихи отдельно.
Отдельно ты.

Пусть даже так: ты вошел и вышел,
будто и незнаком, –
ясного будущего не вижу
кроме тебя
ни в ком.

приснилось место, где никогда не будем, куда никогда не приедем.
поселок пустой и чистый, словно к празднику переодет.
...кто-то проехал по небу на велосипеде –
оставил след.

белка грызла орешки, очистки бросала вверх, к этой белой полоске, –
и вот облака: скорлупа, шелуха, черепки.
несколько серых домов, залитых морозом, как воском,
похожи на кем-то разбросанные клубки.

...шел снег, и люди в нем двигались, будто под сетью,
скользя, не видя почти ничего.
любой из них был знаком, как если бы каждый третий
день жила за него.

повторений не будет, но отдалиться можно.
двадцать пять лет отдалена, отделена.

не будет и этого места, что вложено
в легкий конверт очередного сна.

Вспомнишь не это, а что-то чужое,
Случайно замеченное тобой.
Красный лист осиновый, крепкий зеленый желудь,
Шар голубой.

Говорят – за секунду всю жизнь увидишь.
Не видела. Всё не так.
Перед тем, как отсюда на воздух выйдешь,
Вспомнишь – пустяк:

Шахматную фигуру. Карандаши. Часы.
Виденный где-то дом –
Что-то одно, что всю жизнь в себе проносил,
Не помня о том, –

Женщину в узком окне, зовущую сына домой.
Какую-то яркую мелочь, не связанную со мной.

ЭДУАРД ЛУКОЯНОВ

Ты –
что я:
ветер площадей узнаешь во мне,
с ладонью раскрытой,
(ты)
распахнутый объятиями,
приятный
отчуждению дня.

В траве,
где нет флагов,
ветер спрячешь во мне,
свернешь
(ты)
в траве,
что – я.

В заклятии слезы разберешь это слово,
растоптанный цвет
не-страны,
поверишь ему свое
молчанье.

Там –
города траура в пустыне,
размытая
глина, и Время
окликает Тех,
сумевших зажать секунды в ладонях восковых.

Но
без воздуха ветер,
и их голосов
совсем не слышно.

Интуиция луны – ладаном,
неприкосновенны нам ладони света
умащали диск.

Крыльями облако – в дерево –
вместилось,
пчелы умирали, улетали птицы.

Не зная пути – на солнце, там атомы, и крест чернеет.

Нам же – под воду, она ближе нашим движениям,
месяц на ней плавниками черпает и охает ртом.

Плотник в лесу

1

голоса тверже меня и камень
кричит разбитое древо
осколки –

расползаются годовые кольца

тихо

и здесь
осиный шепчет
крест:

останься
там

лес предан забвенью теперь только улицы
распластается мрамор как снег
водою станет бетон

упасть
в листву
и чтоб не снилось

2

здесь
поет:

мне снился песок мне снилась смола
дождь не дождь дождь не я
в траве змея во рту змея
и дождь не я но дождь не я

ничего
и
слушай как

травя ворошит осиный мед

Спит в колыбели младенец-Мандельштам,
кто, столь невесомый, ходит там,
ж е л е з н е я с ь ?
Здесь,

принимая тяжесть пули, монеты неразменной,
вколоченной в темя времени,

тих. Потому невозмутим.
Он во рты нам говорил:
«В отличие от многих, меня к а к – т о нет».

Так спрятано от нас дыхание планет.

Т. Б.

Созвучный хрупкому листу голос засыпающей.
Уходит солнце, не растаял
снег ночного лица. Нестрашно и тихо
ступают тени в улитку шуршащую слуха,
которой голова лежит в ладони, как человек.
Не помешают пустые деревья, не заберут
мягких веток улыбки. Спит

безобидный ребенок, сном его укроюсь, ласковой лапой,
усыпительным пеньем. Фонари космы распустили,
они не тронут
этих волос, случайно ставших обрамленьем
хрупкому, как голос, листу.

Сад

Н. И. Е.

1

Окно: окно.
И сквозь это –
ты не забудешь:
наледь, листва единственного безымянного дерева
и шум, скрытый у них внутри,
теперь в тебе,
единственное,
скрытое.

2

Пальцы, прислоненные к двери у порога дома,
одинокие велосипедисты,
любимый велосипедист,
все остается
вне.

Эдуард Лукоянов

Ведро, полное плодов, которыми сухие руки угощают каждого,
кто приблизится,
больница
и вспоминание родственников умерших – поименно.
Боль – двойная –
вот твоя половина,
храни ее под черепной костью,
как хранил Ты:

3

брат, погибший в Сталинграде и
твой сын мертворожденный –
это мне.
Как ты
хоронил.

4

Твое – спокойствие, пока жив
и после.
Сад.
Тебе не кажется, что и жизнь наша – тот же сад?
Так и будет,
в голове.
Всегда.

Рукопожатие

Где –	Где –	Где –
Приятно, когда море бушует [], слушать – шум.	наблюдать с берега за	чужой войной. далеки.
Твои ногти, лежа в траве.	[]:	...и ветер гонит волны... (Тит Лукреций Кар)

Заполнение конвертов адресами.

улиц людьми.	Полнота блокнотов –
Домой – интересные истории	болезней разложены по фамилиям в картотеке.

Так и диагнозы – сообщения – кому? от кого?
важны:
улицы,
дома,
корпуса,
квартиры,
имена.

Воспоминание о перелетах птиц

Стая:

клетка для птицы
Зрение –

(Не смотри)

Воспоминание о селе Завальном в Липецкой области

Ногти, под которыми	Деревня собиралась на праздник сна.	не грязь, но земля.
---------------------	--	---------------------

Вид из окна:

Здесь –
дом.

Поле:
оно – бросок через вечность,
поле – письмо,
которое ты не видел.

Мысли – скучные, скученные
так,
так
и так:

Вот оно: белеющее
в памяти.

То,
куда мы возвращаемся всежизненно.

В памяти:
белый цветок,
не умирает никогда
не цветет.

Палец. Взгляд. Куда?

Всегда
э т о
(всегда) чистое место,
до которого
не достанет
зрачок.

Изображение:

Степь вытесняет осязаемое глазу. Ее темная любовь к татарам, наступавшим на нее не своими ногами, но ногами коней. Не человеку эта любовь – зверю.

Ее черно-зеленые полосы – белые – белые – во времени. Время не обозначает цвета. Насколько сильно должен был желать человек животное, чтобы изувечить это тело?

Дальше – сосны, ты можешь их изобразить, как это сделал я.

Разрезая землю, извлекая ее металлические органы.

Хлеб – это своего рода оружие.

Руки свежести, свежести!
Отдаление отца.
Руки сына
сна.

Изображение:
ветряные мельницы,
небо,
далекое, горячее, нужное.

Двойники

Такие
Ты извиняешь свои легкие
мысли.

Слова
Плохая память на лица,
улицы.

Это все тоже – часть:

Смех – это тоже поцелуй
с велосипеда – в крапиву, в обожженную кожу
и в разбитое колено.

ЕКАТЕРИНА ЗАВЕРШНЕВА

Stockholm

1.

утро в шхерах

разговаривать не хочется
извилистый берег
раскрывается повторяя себя
остров это камень
камень это остров

мы меняем масштаб
ничего не происходит
бинокль ловит туман воду
одинокие домики пристани
на скалах знаки
запрещающие швартовку
осторожно кабель
перемещаемся на корму
наводим на резкость
снова лодки
снятые моторы тенты
скалы знаки

здесь никто не живет
хозяева молодые рыбаки
на наши вопросы отвечают старательно
с недоумением кажется не понимая
мы их они нас тихо переговариваясь
между собой на языке приказов
сдвоенные согласные
столько препятствий для голоса
сохранить дыхание удержать тепло
не для себя конечно
им для себя не нужно
у одного трое
у другого пятеро
обычное дело

мы пока бездетны
читаем путешествуем
увязались за ними в лодку
с непривычки руки ободраны
горло саднит хочется спать
встали ни свет ни заря на завтрак селедка
и так будет всегда сказал кто-то из нас
то ли в шутку
то ли уже всерьез

здесь ко всему прочему
совершенно нет солнца
его не ждут о нем не думают
живут каким-то невероятным
озерным свечением
идушим снизу со дна

сверху со всех сторон
и каждая лодка
оставляет свой след
до первых заморозков
в виде двух
расходящихся волн

2.

яхты на набережной

черной и белой краской
женские имена
Таави, Лена, Эсмеральда

цветы в горшках
герани и бегонии
по случаю хорошей погоды
выставлены на палубу

у бортика
бутылка из-под пива
на донышке дождевая вода

при входе много обуви
взрослой и детской
ящик с инструментами
канаты гвозди

дверь открыта
можно заглянуть внутрь
внезапно оказаться дома
где ничего не изменилось
с тех пор

3.

пойдем на Södermalm
там обыкновенные дома
смотреть нечего
одна высоченная кирха
новая из красного кирпича
в ней давно не служат
нет прихожан

по воскресеньям
молодая женщина
в белом облачении
обращаясь к кучке японцев
с фотоаппаратами
говорит им
и стал свет
и в нем была жизнь
и жизнь была свет человек

4.

*прогулка
по городу циклопов
в пасмурный день*

глыбы зданий острова
промытые в камне
отели на первой линии
закрыты по случаю шторма
музеи без посетителей
парусники без парусов
поручни натертые до блеска
и все-таки это вода
ее отражения

я иду по набережной
сквозь стекло
витрины
вращающиеся двери
шаг за шагом все ближе
к морю

5.

*да, это главное
не люди и не здания
даже не это пресловутое
северное небо
ты помнишь хоть кого-нибудь
с кем мы говорили
спрашивали дорогу*

однажды вечером
у стойки бара
когда все как один
смотрели на экран
и на нем перемахивая препятствия
десятки бегунов в одинаковых майках
я подумала так будет всегда
мы не вернемся домой
научимся ходить от и до
на работу в церковь
только бы не по набережным
только бы не к морю

6.

*гостиница в центре
настенное панно
синий круг на белом фоне
стекло акриловая краска*

имя художницы
а также пояснение на тему
как надо воспринимать
это произведение искусства

мы добросовестно вглядывались
в неровный красочный слой
искали оригинальный замысел
посмеялись конечно
над наивностью местных
которые везде видят праздник
в бумажной короне настоящую
в куске стекла инсталляцию
и пьют из пластиковых стаканчиков
дорогое вино

хотя если вдуматься сказал ты
но они не вдумываются
они видят как есть
белое море синее солнце
которое никуда не исчезает
не заходит за горизонт
а только становится голубым
на закате

7.

*окно на улицу
напротив точно такое же
зашторенное день и ночь
рождественские подарки
в оберточной бумаге
покрытые слоем пыли
аккуратно сложены в гостинной
мама тебе почитает еще
город детей выглядывающих
из игрушечных домиков
можно носиться шуметь
никто не услышит
можно не пить молоко
не делать уроки
взрослые не заметят
как ты подрастешь
и однажды
ты просто не сможешь
войти в дом
пеппи длинный чулок
самой сильной
девочки на свете*

8.

флагманский корабль Gamla Stan
затонувший триста лет назад
поднимается из воды
при полной оснастке
на площади ни души
над ратушей сине-золотой флаг
с изображением короля Эрика Святого
скрипят лебедки
место спасательных работ
оцеплено конной полицией
снизу толпится морской народ
разглядывая бородатое днище
обросшее мидиями
гигантский осьминог
поднятый на таях
остров выходит с корнями
земляные щупальца мосты
тянут за собой флотилию
доисторических кораблей

9.

чайки обитают
в каменных гнездах
на улицах ни крошки
скверы памятники шпили
прямое продолжение открыток
у города глаза без зрачков
исполинские надбровные дуги
монолитное тело
найти себе что-то на память
невозможно сколов нет
не за что зацепиться
остается блеклая вода
гранитная пыль для нас
городских голубей
серые розовые зерна восходов
на твоих нескончаемых
набережных стокгольм

За кадром

1.

Будем снимать кино друг о друге
Любительской камерой с руки
Тающие улицы там за твоей спиной
Волны горячего воздуха
Вода бликует ничего нельзя разобрать
В кадре бесконечные подробности весны
Отсыревшая штукатурка какие-то гудки
Наклоненные к земле здания
Водостоки решетки моя рука дрожит
И это единственная примета
Остальное за кадром

2.

Были воздухом
Думали дальше ничего нет
Тело обмелело просвечивая
Другими берегами оврагами
Видели землю ее зеленые веки заводы
Были землей лежали в беспмятстве
Разглядывали зерно
Которое кто-то насыпал нам птицам
Стучали в стекло смотрели
Голубиным глазом в чужую жизнь
Запахи кухни ржавчина
Февраль с его вечной сыростью
Хлебные крошки на столе
Были голодом были пламенем
Отступали к воде
Стали водой

Голубые розовые окна
Ограды скамейки
Над городом
Наши души текут как ручьи

3.

Теперь наши тени
Будут только расти
Прямые улицы сходятся
Окна отражают друг друга
Солнце смотрит нам в лицо
Смутно припоминая комнату
Занавеску хлопающую в окне
Открытую дверь

Ты ничего не оставила

Низко над горизонтом
Белесый шрам перистые облака
Слипшиеся ресницы

4.

Письмо запечатанное в конверте
Идет долго смотрит в точку
Видит белое спит
Говорит себе внутрь себя
Получается громче чем надо
Кашель крупный почерк
Что-то свое невнятное
Расстроенное письмо

Там где мы были счастливы
Начинается дождь
Буквы оживают
Превращаются в насекомых
Со множеством ножек
Чернила плывут
Корни деревьев обнажаются
Выходят из-под земли
Все становится явным
Твое лицо в двадцать
Тридцать и потом
Происходит невозможное
Как будто пленка
В этом месте засвечена
Но я узнаю тебя всегда
Даже там где только свет
И больше ничего

АНДРЕЙ ЧЕРКАСОВ

ВСЁ В ПОРЯДКЕ

Загадки

1.

они пишут законы для тех
кто кашляет в темноте:

«это мы вот чего
когда одной женщины недостаточно
значит торжество природы etc
но это чужая речь
и это чужая речь

ты слишком много читаешь
слишком много кашляешь

мы ещё придём к тебе
обглодаем все твои праздничные деревья
разобьём все стеклянные шары

будешь знать»

2.

это кто говорит «ничего ничего»
и навстречу целует утюг
роскошно показывает другую ладонь:
«закрою губы
больше никогда не буду болеть

ягода эта пламенная
промасленная доска
чистый шёлк

я терплю
терплю»

3.

заведи себе хомяка домой
путешествуй в нежные города
пока я знаю это слово несколько раз
и пишу его в бортовой журнал

Запомнили год

когда возвращались пешком домой
через городской сад
с некоторым трудом

голуби сами затягивались за спиной

настоящие мужчины
говорили в караоке
свои спрятанные имена

Всё в порядке

холодильник глубокой весной

с поверхности
всё утро счищали птиц

медленно садились красивые насекомые

около того

посмертная запись
через цветение:
кроме как космос

и ещё

лампы дневного света
продолжают работу

Выражаясь

1. (образ смерти)

голубой пот и резиновые чулки
две губы:
одна которая кот
другая которая кукла
серая и живая
изнанка кафеля
под рукой

2. (образ жизни)

скачет

Примерно пятнадцать лет

1.

белые буквы шелковицы
тёмная комната ежевики
детская крымская память
все эти тяжёлые камешки
неласковые эти блики
негасимый пламень ясности
до боли сгущённый жар
весь расставлен кругом
среди добрых рыбаков и камней

мы уходим от них
шестилетние и босые
с целлофановыми пакетами
полными морской воды
и красивых рыб

2.

ягода памяти, ненужная вещь,
монетка, зачем-то поднятая со дна.
я разжимаю руку, и рыба взлетает в свет,
после, через секунду – еще одна

Расходится

в любое утро за окном

ландшафтное дитя

ландшафтное дети – будем говорить зрение

моё объяснение – оборотень длиной

горизонт засмеётся – только моргни

книжки можно читать только в душе вслух

от пристального царапины на ладонях

вечером проверяем:

на детской площадке – полые железные трубки

на ландшафтной площадке – фьорды фьорды

холмы холмы

ДМИТРИЙ ВОРОБЬЕВ

ЗАКАТ– МАЙ

не могу наглядеться

воспоминания

одуванчиками

волнами

о убывающие

по травам

икринки

тишины

СОН-ОБРАГ

лежать нагим

между мною

в шёпоте трав

что-то неназванное

убегающих за горизонты

бесчеловеческое

как закатное солнце

всегда

чистое поле

НОЧЬ – К РАССВЕТУ

ночь

ползёт

прочь

всё ближе

белыми

нет

всё дальше

аккуратными

нет

пятнами

ВОПРОС

как

как

закрывая

будто

сказать

глаза

полю

исчезая

ЧИСТОТЫ

я

здесь

УМОЛКАЯ

открыть

ускользая

себя

ВНОВЬ

глазами

ТЫ

в никуда

для

я

всё ещё

мир

ТЫ

глаз

я

УТИХАНИЕ ВЕТРА

Г. А.

и ветер

сквозь древо

(ветер)

даря

снисхождение

(шёпот)

прощение

благости

(ветер)

утихает

шёпот

(ветер)

(шёпот)

СЕНТЯБРЬ – В ДОЖДЬ

в комнате

осень

жёлтой

птицей

как ночь

между стеклом

и сердцем

возвращается

СКВОЗЬ

сумерки дождя

человеческие пустоты

светлеют

в убожестве поля

АЛЕКСЕЙ ПРОКОПЬЕВ

* * *

Мы сыграем в футбол
В день рождения Будды
Головой Олоферна

Победим произвол
Глубиной изумруда
И геенну и скверну

Разнотравный ковёр
Весь в росе – невермор
Клевер в горних и в дольних

И разящий глагол
Неминуемый гол
В высях прямоугольных

Хорошо или худо
В никуда ниоткуда
Поле – завтрак Мане

Мой любимый Ли Бо
Нам в футбол не слабо
Мы всегда на войне

О СЁСТРЫ мои о сосны
что может мой косный язык
сказать вам – он царь и он псарь
он хворь ваших зорь
он исследует корь – следопыт –
а лучше сказать – короед
если буквы слишком размножатся
он слушает треск и стрекот
искр красных когда мне неможется
и гложет
могучее жало меня
мучает топот копыт

А волна молоком убежала
магнитная...
там где туника
плещется жирным лещом
в сети волос своих Ника
ловит увёртливый ом

Но всё это так
для пейзажа
а вот человек –
нога и она же рука
и безмолвный беснуется зык
где-то там посредине
так что небо
у гроба стоит

и смотрит так долго
что льдина
тает
облако спиртом горит

Нет весь не умру я
возносится мачта молитвы
кто хочет быть диким стволом
и кроной шуметь
тот гнись на ветру и скрипи
но об этом потом
когда весь не умру я
ткань
дерево
медь –
это ветра нездешнего сбруя

Для любви и ловитвы
мы созданы сёстры мои...

Бессоница

Такой вот вопрос детский
но мучает слабых адски
ведь если не пьян мертвецки
то к чёрту – с собою цацки

Как жить: словно датский Чаплин?
Заснуть: в одноногой стойке?
Лед Зеппелин с криком чайки
и цапли мешать в койке?

И цапаться с подсознанкой
цепляясь растимым даром
к свободе? (своей изнанкой)
к обрыву? (над чёрным яром)

Спокойствие брать нахрапом
пускай здесь и платят скупом
не в райском саду – с кляпом
ходить до плодов хрупа

и в сладостном сне Прокруста
не тесно нам – лишь невместно
река отвечает устно
гора ей внимает честно

о чистая амплитуда
сухих колебаний ящик
свисток на воде – оттуда
шипящая трезвость спящих

Имена перевода

поцелуй меня в губы
переводчица Люба
обними меня крепко
тополиная кепка

разгонись мне в глаза
разбитная лоза
брызги мажуши оком
прежним вяжущим соком

нежно волосы глядя
переменщица Надя
переделай как нужно
и внутри и наружно

ненарошная груша
расцветёт не спросив
ни листка не наруша
в черенке перспектив

больно белым цветам
спросят сладко ли вам
отвечай больно сладко
пересмешница Натка

не стерпеть этой пытки
перекрученной нитки
Лизка стонет от ласки
перемазавшись в краске

перейдя к перемочке
серьги в ушке замочки
ногтем кожу израня
перемерила Аня

изнывая от зноя
перепутала Зоя
в чередѣ отражений
пережгла её Женя

разъярённая Вера
корень крона и вера
хворь зеленая наша
рыжехвойная Маша

*

пофигисток не жалую
но ещё мне противнее те кто
называет себя страшным словом
– ах русский стих: заткни уши! –
перфекционистками

если б был я Андреем Белым
то сказал бы пожалуй
этот мыслимый вектор
нетерпения в новом
эти в белом
суть неверные души
посланцы Зверя
с чистыми
руками

воюющие с простотой
тихо воюющие неспроста
как им кажется на воровство
но по сути не веря
и безмолвно-безлюбо
ибо
сами

в пол-лица черницы мирские
в келье львицы
в миру монашки
на поверку же просто рыбы
ощущают блестящей кожей
как же дни те близки и
как ужасны и тяжки
когда их совершенство
вдруг на них разозлится
и всё уничтожит
и Вечная Женственность
в отчаянье
отвернётся
от них

качается облако
гнётся к вечеру день
город словно притих

Разговоры с картинками



Пальчикам ног сие удивительно:
Так много милых существ вокруг,
Мягких

красных
мохнатых
друзей.

Не беда, что в царстве иллюзии

Добрая

Половина –

Половина

Добра

Всегда, значит, с нами.

А это значит,

По крайней мере,

Половина задуманного

Удалась.

Слава высшим силам!

И да здравствует человек,

Его разум высокий.

А если жить не одним земным

И умножать всё хорошее

Ну хотя бы

На два?

Привет, наши милые!

Мы и не знали, что это мы.

Поневоле задумаешься

Об этом мычащем числе

(Как мы там будем в квадрате?)

И других удивительных «мы».

Ведь «два» – это так неустойчиво.

Как измерить их, две ноги?

Как на них устоять?

Потому-то нас дважды пять.

Или трижды.

Не всё, что кажется ни на чём не стоящим, –
Ненастоящее.

Вход в на-стоящее –

Рядом.

А мы и не знали, что нас ты-«мы».

Вишь ты.



ведь только что была неотличима
хорошистка среди стрекоз
и вдруг узнаю тебя – Диотима
сквозь слёзы или наркоз?

капустница-только-белянка
неотличимая?

личинка?

сон-личико?

со-беглянка?

нет – со-умолчи-

моя

автор фотографий: Анна Ляленко

ДЛЯ СЛЕПЫХ И ГЛУХИХ

Чтобы остаться нигде

Только и небо и как руки тянутся
слепотой облиться,
вверх с теми, кто пил воду с
карт городских.

Такие, как круглолицые выдумки,
запасные плоды в земле,

вот где, вода телом заделана,
как во льду, не лбом, но
ожидая разбиться слезами, как

украшением к вечеру.

За память, уйти огородами,
вот и следами
усложнить равнину

так
и

открытую глазастым воплям
обмороков-дождей.

Сладкое, что утро

и

стены, более скажут, чем
сонnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn

Тикает дыхание на
улице мокрой, там выезд из города,
не совсем, но
что есть ценное в том,

чтобы

остаться нигде.

И

небо

и только и как

вода и облиться с теми

кто пил за память

более скажут

чтобы остаться нигде.

Но проклятых количеством безголосия

Все зависит от курса ветра,
сломанных стульев, часов,

и

как

ярость цветения женщин,

вот как свет драгоценных тел,

прозрачность Хельги и прозрачность

песен из ее ума –

однородно зависимо

и

теперь и далее.

Человек – дрессированная лошадь.

Нам терпеть и

вам коняжиться,

а так

и будет, что и провожать других

не данных,

но

проданных.

В голове не укладывается

вид запустенья,

порок отсутствия жизни,

любовь к мертвым вещам

и

вид неприжитости –

на месте зачатья, что

как

и

расставания не данных,

но проклятых количеством безголосья.

Весенним Синим Молоком

Боль окрика света,
перерождение в нотной грамоте улиц,
надежда табачного дыма
при тающих возможностях организма –
вот,
дерево, с куском лица пирожьего,
или как,
капля за каплей
собираются в доме сумерки
уууууууууу
гад
ай
и глаза

и что они говорят
наполненные пейзажем,
как
смелые ладони

весенним синим молоком.

В Духе Образа Перед Никем

Огонь угомонь
и
стая, как птичья,
проволочных душ,
что
отыщется приют им
как вам.

Всем, а нам на ладонь грех,
вот как
малина вылитая,
но
пережить ремесло смертного
в духе образа перед никем.

Так встает солнце

За прошлое,
за оставленным снегом,
хлебом без вранья

и

пиво, что песня без снов,

но

это один, час за часом,
преодолевая естественность немоты.

Не сегодня, как изо дня в день-
дневской
живыми корнями,

а.

Не петь, но пить,
что молитва,

и

что берег, сладкий,
привычный –

наш,

но

как далеко, что без вранья,
мы, но
без нас,

так встает солнце.

АЛЕКСАНДР МАНИЧЕНКО

*

парад парад
на улицах моего города Марди-Гра
в этой толпе потерялись и я не могу их найти
оля и катя где вы я беспокоюсь
парад парад
в темноте огни фейерверки факелы и глаза
всё горит

они поют и несут мои раскалённые внутренности
они поют и несут всё чего я боюсь
всё чего я хочу
они поют и несут моё сердце
тысячи чертей ксения да как ты любишь

как я любила

САД
(мистерия)

нежные мертвецы хрупкие косточки
*этот старик смотрит на них и знает слишком много
его надо заткнуть
пока не разболтал государственную тайну*

смерть нежна ночь ещё нежней
соловьи тихие о её любви о её
розы вянут о её любви о её касаниях
о её тонких пальцах
 холодных взглядах
 медленных признаниях

земля:
 *мне холодно приходи ложись
 обнимай
 расскажи мне сказку а то темно
 и такая ночь*

мои любимые трупы встают
тянут руки ко мне идут
смотрят в глаза и лгут
туда где такая тишь
и розы
и соловьи

мёртвая невеста:

*мухи в моём саду в моей голове
рой мушиный жужжит
приходи ко мне ложись в траве
видишь как мир дрожит*

то самое лето, 96 год

1

травы зацветают: чертополох
лопух ромашка вереск осот
пустырь за домом напротив а дальше лес
пустырь за нашим домом над которым закат закат
на полпути к горизонту недостроенные дома
парой взглядов дальше рекарекарека
закат вышибает каждого из его ума
зацветают травы их не осмеливается рука

2

это будет жар это будет зной
это вдоль дороги поднимает пыль
на балконе было бы хорошо курить
только я ещё не курил
пацаны во дворе зовут гулять

я до сих пор не умею играть в футбол

3

саша и маша были тогда брат и сестра
правда гуляли вместе в полях боялись держаться за руки
(так хотелось боже мой как хотелось)
собирали тысячелистник ловили жуков и бабочек
ходили по оврагу думая что это высохшая река
собирали глину лепили из неё такой красной тёплой

давно это было на закате вечером летом

наверно лежать
и кажется что трава
пока солнце делает так
сколько нужно
успеваешь хоть что-то
всякая плоть
простая
всё вокруг живое

ты понимаешь

1

похоже мы военные почтальоны
всегда приносим плохие письма
жёлтые треугольники
хотят быть бумажными треуголками
в наших руках
мы мешаем им загореться

2

вокруг одни имена
всё остальное далеко и незначительно

кстати,
мне кажется,
наши страны давно убили друг друга

3

жёлтые грязные одежды хлопают на ветру
на веру не принимается
каждое слово надо пере
проверить

вообще хочу сказать
пожалуйста верь мне
боли нет
смерти тоже

ВАСИЛИЙ БОРОДИН

за взрывами стоят бинты
или наоборот
за братством – вывернутые зонты
за дымом – огород

за валериановым корнем – снег
за пеплом – человек
за вечно опаздывающим поездом – человек
за вырванными страницами – снег

и все за скрученной струной
окоема песком летит
летит сбивается с пути
листвою шелестит

листвою райской гусеницей на
теплом слепом ветру
и спрашивает себя зачем
всё думает не умру

я же знаю что я
куча пыли мертвó мне зло мне
с колокольни моей
виден город бровей
колесо предзакатное медное
каменоломня
и загар с этой ласточкой
облака клок
смерти смешная тень
ободравшая об асфальт лицо –
всё приходит к концу
с колокольни протянутые тут же тают броски сердец
и смешной ответ будущего восхода
те же ласточки тот же свободный стих
каменных белых стен
разбегает город веками и дураками:
люби, говорит, мой легчайший плен
никуда не смотри
никогда не вставай с колен
а летящее выгнутым змеем
какие ещё в полях паруса
обрастает листвою; солнце сквозь листву чтобы та опала
золотая, холодная за ночь, прогретая навсегда
холода́ идут холода

присягни
по свободе катятся сапоги

Василий Бородин

безобидный военный марш
как Родэ и Федотик ещё теплее
по любой голубой с завывающим небом слепой аллее
вот и нет этой дробы скомканной –
хорошо

с колокольни моей
красный воздух
сквозь веки солнце
как засветка души будет если смотреть в упор
я смотрю в упор
пепел катится как окурок
разлетаясь стрижами
лето
моё
смотри

это ловля знаков глаз
осыпающихся в нас
как в часах песочных
это знаю точно

и в музей рублёвский едет солнечный трамвай
или курит папиросу память-воробей
по глазам ударит ветром синим ветром рай
только это не убей это не убей

в видимостях как в грязи лист поднимешь жёлт
неприкаянно-сухой тихий золотой
посмотри как тяжело движется свежо
всё что сердцу тяжело выйди и постой:

на горящие кусты – сплошь, как не просил
птицы скатывают дым жизненным крылом
может быть не хватит сил пусть не хватит сил
это солнце напролом солнце напролом

Воскресенье и понедельник

Воскресенье

1 февраля 2009

По радио Лунная соната; кажется, во всём есть смысл. 1 февраля, три часа дня, солнечный морозный день; погулял; на столе лампа, бумажка в четверть листа; потерял работу – это свобода; есть во что верить, любовь во всём. Сейчас что-то раз навсегда меняется: глупо и пошло всё сразу фиксировать, но эти простые слова

чисты сами по себе. Всё в порядке: порядок как бесконечное и живое, та гармония, которая всегда прикасалась, как лёгкий ветер (...)

На столе переливается компакт-диск; под тяжёлым стеклом – жёлтая маленькая карта метро; ручка, которой я это пишу, красная; на мне тельняшка и лёгкая вязаная кофта певицы Виктории Ивановой, которая умерла в этот день восемь лет назад; я её люблю; она всё в жизни понимала, и это было от Бога, от рождения – вряд ли только поневоле.

Я не «вернулся», не «воссоединился», а первый раз в жизни вместе с чем-то, что всю жизнь ждёт каждого, улыбается и прощает; я – и прежний, и настоящий – здесь не при чём, но Свобода Есть – это странно и удивительно – не как факт, а то, что это со мной. После всех глупых бяк – почему-то сейчас они не имеют веса: не «я себя простил», а они ничего не значат. Всё возможное наказание я приму, ошибки все, может быть, повторю, но стереть этот день ничто не сумеет: это не поворот, а совсем-совсем первый шаг.

С Вик. Ивановой дружила моя бабушка, звала её Икой, и иначе как Икой её не называем ни я, ни папа; она вела дневники. Может быть, что-то так же, как я, записывала, лёжа в этой кофте.

Стол волокнистый, светло-коричневый; сколько лет с ним в одной комнате, но – <я> был, видимо, так темней изнутри, чем он, Рыжий Стол, что не мог с ним по-настоящему подружиться. Правда, всегда чувствовал его поддержку или укор. Вообще вещи очень мудры и невинны; взгляд останавливается на них, и откуда-то волнами и невесомыми крыльями в сердце слетается правда – после всех путаниц, бунтов. Ровно всю жизнь моим утешением было такое молчанье души (при взгляде на окружающее, не запятнанное моими оценками, гневом) – молчание после бес- сильного крика. Но теперь что-то светится и поёт, и я могу спеть в ответ – очень тихо, но не ломаясь и не фальшивя.

Сейчас будет стишок, очень глупый, но лёгкий и ладно; «не в этом дело» теперь могу сказать – наконец будет правдой: так странно и хорошо; это что-то, чего ждал всю жизнь.

песок на свете, ельник
и порченые дни
слепя на понедельник
растут, как неба пни

к ветвям, к острожным ветром
ни птицей, ни узлом
размётанному свету
прильнёт небес парóm

и кроткое болит как
украденная впрок
у воздуха молитва
синичий кувырок

Раньше (да просто сегодня утром) хотелось всех обнять и заснуть, а теперь как-то знаю, что всех обнял, и куда-то мы побежали, весёлые и живые, и улыбаемся на бегу. Видел кусочки балетов, в которых танцевала Екатерина Максимова. Пишу ручкой; экран компьютера завешен полотенцем, на котором нарисованы мыши, ворующие зерно. Это смешно (что-то жалкое в этом? я не знаю) – но ведь все эти вещи меня берегли: их причастность правде – хотя бы в том, что до них дотрагиваешься, и они не из пара: встречают руку, все на ощупь разные. Прямо под лампой –

немецкий словарь: ледериновая обложка, цвет – смесь голубого с зелёным; буквы на ней – золотое и серебряное тиснение (бронзовое и алюминиевое) – вдавленные; под словами – контур готического собора: два креста на шпилях. Смотрю на эти кресты. Я очкарик. Вот максимум моего счастья: сидеть за столом в воскресенье, смотреть, как на что падает свет; по радио шубертовский фортепианный цикл; в ужасные свои времена сходил с ума от предсказуемости такой музыки. Вспомнилось Новодевичье кладбище, крест – каменный пень с ветвями, на которые наискось надет веночек из каких-то острых листьев. Кельтский, масонский?

За окном ещё не темнеет; я на втором этаже; окно упирается в стену соседнего кирпичного дома, старинного, времён Павла I, но сейчас виден спортзал школы, голые деревья во дворе, их тонкие-тонкие грустные ветки – но нижние смотрят вниз, остро, как будто надломленные, а верхние смотрят вверх, и пологие как парят; общий ритм – недопроснувшееся, неожиданное для самих ветвей восхождение.

Сколько пришлось жить, чтобы вдруг понять: я живу, не отогнать эту мысль в первую же секунду.

Что-то будет теперь непрерывным; я вас люблю.

Понедельник

9 марта 2009

Катка прислала мп3, песню Хвостенко «Конь унёс любимого». День сырой, что-то капало – снег в глубоких пробоинах; съел сосульку: на задней стене гостиницы «Лефортово» на водосточных трубах сосульки вкусные: очень чистое место, с особенным небом, ветвями, воробьями, цепными собаками за соседней стеной: они рычат и лают друг на друга. Или все вместе – на свободных, гуляющих во дворе собак. Двор спокойный, со старой тяжёлой сварной черепахой: кольцо, потом кольцо шире, и нижнее шире всех, лапы очень суровые: ступни – половинки железных шаров; голова – тоже шар. И глаза – потрясающе мудрый, пустой, безразличный взгляд. Настоящая черепаха, и есть с чем сравнивать: в Лефортовском парке на озере живёт черепаха морская, совсем молодая: наверное, год назад, м. б. – да! ближе к лету шёл мелкий дождь, и из озера выступала большая коряга: на ней – совсем неподвижно (наверное, один раз повернула голову) сидела: острый и плоский панцирь, какие-то рожки на голове: кажется, один раз повернула голову. Но сегодня я был во дворе совсем близко от дома; туда выходят окна квартиры на первом этаже, где живёт старый (кажется) пёс, ньюфаундленд: он всегда кладёт бороду на поперечину оконной решётки, свешивает лохматые лапы на подоконник – и глаза чёрные, из-под бровей, редким случайным бликом. Круче всего, с другой стороны, глаза старого бассета, но это грустно. Катка прислала песню, мою любимую; на кассете сегодня же переслушал, а на домашнем компьютере нет саунд-карты; мп3-плеера нет тем более – дело не в этом, и не во всём в том же духе, просто... Жизнь идёт, и она так прекрасна, что этого не вместить, а... ..Жил, любовался и втайне завидовал всему вместе, и предавал – это понятно, но что-то всё машет и машет сквозь время (такой феллиниевский финал, затянувшийся на всю жизнь – но ведь машет!) – солнце летнего вечера, высоченный счастливый и умный закат над каркасами новостроек – а они уже стали домами, и такое тёмное золото (перед августом?) на траве. Или просто фигня, связность времени как доска в институтской аудитории – то есть кульман, доска для черчения, так изрытая кнопками (светлое дерево), что похоже на кожу времени – это так заговариваюсь, не важно. Или – просто как старый друг-хулиган – сухая сосна в деревне, под которой, как медленно ни идёшь, всё равно видишь, как она в небе вертится..

Вообще смотрю телевизор, и сериалы лучше всего. Или Чаплин. Меня с детства магнитила смерть и корёжила гордость; это всё как диагноз, и вряд ли таким, как

я, чувакам вообще позволительно рифмовать, красить – делать что-то, что призвано быть хвалой, продолжением и обновлением счастья – в нашем непоправимо эгоистическом исполнении в это всё тихо вплетается злоба/тоска/кощунство. Нужно молчать – наедине с совестью. И у всего и всех – весь остаток жизни – просить прощенья.

Кто на это способен – уже (может быть, изначально) другой и живёт другим; речь опять не о том. Разбирал старые кассеты; четыре года назад, кажется, первый раз импровизировал под гитару песни; Мишке, кажется, не понравилось, но вот – записал буквами.

С одной кассеты

кто идёт по следу неба?
я иду
а куда я попаду?
а куда я попаду?

кто летит путём земли?
я лечу
я лечу
а чего ты хочешь?
ничего я не хочу

я иду
по следу неба

я лечу

разбитые сердца сбивались в стаи
и шли
ой что бы стало что бы с нами стало
если б мы встретились у них на пути у них на пути

они бы
наши
сердца подбили
они бы наши
сердца
разбили

и повели с собою
в свой поход

святой поход

в свой
святой
поход

на зёмли неба

перелётная
вода –
мы запомним вечно юной
её,
себя

перелётный воздух –
он
старился у нас на глазах
мы
запомним полумёртвого
его

и
се-
бя

огонь!
мы запомним его воскресшим!
и себя!
новыми!

а землю мы
не видели
мы по ней ходим
она для нас
тайна

С другой кассеты

проверим
как работает
зерно
оно само себе и хлеб и солнце

проверим
как работа-
ет до-
рога

Василий Бородин

она сама себе
и дверь

и

свет

птичка не хочет кушать
это немудрено
смотрит в окно
поёт

я заклинаю тебя
будь осторожней
в выборе

такая простая
такая немилосердная
вечность
стоит босая
и всё в ней бред

а я слушаю как стучат твои капли Правда

Вот; со времени этой фигни чуть не умер сам, а Хвостенко (который Катьке понравился без всяких моих наводок – она их не признаёт. Вообще, может быть, удивляется, как такому как я обормоту может нравиться что-то хорошее – или верит хотя бы в мой вкус? Трам-пам-пам) – а Хвостенко умер, Айги, Летов, даже Сид Баррет. Артур Ли в семидесятые красил заборы. А моя дачная соседка Светка погибла в машине. Она была года на три младше меня, и в каком-нибудь девяностом году (ясно, летом), когда на асфальте, на нашей разбитой дорожке, совсем уже исчезал закат и всё было инфракрасное, Светка как-то так одиноко пришла, со своими прямыми светлыми волосами и чёлкой, которую так и носила всю жизнь – к моей калитке: заговорили таинственными одинокими словами и улыбались; она сказала: «Я пока умею читать всего одно слово: мО-лО-кО». Её пса звали Язон – ризеншнауцер, кажется: узловатый, и морда в профиль как серый топор: больше рычал, чем лаял, и всегда так тянул поводок, что – кто бы из светкиной семьи с ним ни шёл, это был семенящий бег с запрокинутой головой. Они все должны жить, на фи́га им все эти буквы. Может быть, эти буквы – для них; вы их всех любите, а меня не считайте ничем и смотрите вверх, даже если окно занавешено, и глаза ткнулись в угол из двух стен и потолка. Эти оси, икс, игрек и зэт, ведь куда-то расходятся; пусть любовь идёт так – во все стороны, на весь мир: это просто и очень нужно. Потом что-нибудь напишу ещё.

ЕВГЕНИЯ СУСЛОВА

РАСЩЕПЛЕНИЕ САДА

...связей ищущих как прожилок...

(Геннадий Айги, «Теперь всегда снега»)

/этимологии взгляда/

пепел вдоль позвоночника плывет возвещая утро
оторопные ночи прочь прошли птичьего крыла кривдой
он заглянул в твою темя — и в тебе разметаются крови
и мои письма на вскипевшей бумаге воды

а озеро бросило вымершие пески
кожуру несозревшего чуда

в надомьях (то есть таких оболочках лица)
тень стоит от любого сорванного моста
по которому маленький шел человек и огромное веко
не находил ни единой ноги ни единого ока
окно отменили за ненужностью оборота спины и речи
будто огненные будильники скорби

и камень в руке как компас
на младенце бессилён остановиться

я буду кружевом на твоём глазу
даже если от смерти тебя не сморгну
если след остаётся на вырост выкраденной простоте
этимологии взгляда прозрачны

но тело висит на воздухе и волоске
время стоит у виска
и звук кипит в витрине

быстрый век тонкокостного ручного крика
вспомогательный глагол от глагола видеть глагол видеть
бережное обращение с залитым молоком дымом
отражение ярости в интервале святого лица
не проходит болью в отшлифованной до пробелов меди
за одним именем идут вереницы
чужих семей как спущенных с плеча петель
и нет возможности в плоскость ангела возвратиться

/разговор/

если достаточно тяжести

то воздух покажется садом
цветов вывернутых наизнанку

только самое
не — обходимое

будет стоять у тебя на пути

прежде чем отправить
слепого в рай —

подумай

/безударная ветошь/

безударная ветошь моя
где стол стоит
где пожарные книги к виску

на световом дне непонимания стою

помоги

стекольную стружку
крик
выставить за
дверь
где заводят ключами речь

свяжи в одно
как волос до и после корня

точка падает из моего окна
оставаясь при этом точкой

как минута и ее захребетная слабость
отворачивает лицо от прямого
пространства

у старухи душа просвечивает в разрезе
платья

и нитка вокруг бедра
утопает на поворотах
зрения

/на макушке крови/

и кровь стояла дыбом
на макушке

крови

обморок черта

на-
моей глазной
-едине

и капля не прекращает расти
располагая только
изнаночной плотью

дыра колом стоит на логической поверхности
загадки

стертая золотая середина
давления

памяти — люлькой:
в ход часов укладывая список тел
удерживалась
мертвым

на лету

/расщепление сада/

расщепление сада
на лицо

ищущий
подробностей

проживает прожилки листа —
в каждом листе стоит свой
посторонний

трещины в заречи заклеены
испугом адресата
соскальзывают в плоскость высоты

им сорванный с дерева камень
сотворен по размеру руки

новость кончилась потому
что происходит
пространство

маленькая даль
теперь во сне под веком

свет вынырнул из темноты
за вздохом —
и обратно задохнулся
в меня

ОБРАЗЫ КОММУНИКАЦИИ В ПОЭЗИИ ВИКТОРА СОСНОРЫ

«Ты не знает никакой системы координат»
Мартин Бубер, «Я и Ты»

Не веришь? Верю! Ну и не верь!..
Виктор Соснора,
из цикла «Флейта и прозаизмы»

Можно было бы сказать, что смысл возникает благодаря ситуации проживания неочевидной связи. Это становится возможно только в рамках события. Событие оказывается непосредственно сопряжено с понятием границы, так как границами отделяется то коммуникационное поле, в рамках которого происходит изменение содержания знания у одного или более участников ситуации. Однако, как пишет Мария Виротайнен в своей статье «Гибель абсурда», «повсеместность границы в не меньшей мере, чем легкость ее преодоления, аннулирует событие». Это прежде всего касается перцептивного модуса: находясь во времени восприятия, мы ставляем границы, которые становятся своеобразными поручнями понимания, хотя это понимание в сущности является только фиксацией изменения.

В ситуации тотальной диалогичности фактически становится невозможно высказывание монологическое (в значении «имеющее начало и конец»), так как любая речь помещается в потенциальный контекст понимания и реакции адресата (определенного или неопределенного). Гертруда Стайн писала, что «всегда, когда слова открываются, сознанию возникает ошибка», вопрошающим оказывается сам язык, предстоящий себе, тогда и поэтический текст становится пространством развертывания самостоятельного языка в абсолютную открытость. В этом смысле мы можем исходить из дейктических слов, и прежде всего из личного местоимения «я».

Б.А. Успенский в своей книге «Его Loquens» пишет: «Местоимение «я» выражает абсолютную реальность — эгоцентрическую реальность говорящего субъекта (именно ту реальность, которая выражена в имени Бога: «Я есмь»). Если я обращусь к кому-нибудь, я признаю, что мой собеседник существует в том же смысле, что и я. Тем самым я могу усваивать ему свое восприятие действительности — я могу предположить, что он воспринимает мир так же, как и я». «Я» амбивалентно, так как, с одной стороны, апеллирует к личному пространству субъекта, именуя себя «я» (здесь личное местоимение приближается по функции к имени собственному), но, с другой стороны, оно показывает, что «я» принадлежит каждому, порождающему речь, каждому, кто сам задает ситуацию понимания. Это в первую очередь касается я-лирики. Некоторые ограничения вносит другой субъект, формирующий сферу адресации, который может быть строго определен или может являться только своей функцией в случае несобственной адресации. За счет субъектной структуры определяется общая парадигмальность понимания *внутри* лирического стихотворения.

Однако наиболее сложными в структурном и семантическом аспектах являются случаи, когда в рамках лирического текста разворачивается самостоятельная диалогическая ситуация, задающая координаты специфического дискурсивного пространства. В этом смысле воспринимающее сознание первого порядка оказывается внутри самого текста, то есть имеется в виду то сознание, которое мы привыкли именовать лирическим субъектом. Из ситуации деятеля он (лирический субъект) переходит в положение наблюдающего за отдельным от него, насколько это возможно, миром. Тогда читатель — это уже наблюдатель второго и далее порядка.

Таким образом, речевая ситуация, возникающая как самостоятельное целое в рамках поэтического текста, становится отдельным структурным элементом и может быть названа образом коммуникации. Б. А. Успенский подчеркивает, что «процесс коммуникации оказывается, таким образом, отправным пунктом — можно

сказать, краеугольным камнем, — при создании образа объективной реальности, существующей независимо от индивидуального опыта (внеположной отдельному человеку)».

Что касается функционального аспекта, то представляется возможным говорить о намерении автора создать некую завершенную дискурсивную модель мира и сформировать ценностное отношение к нему, а это возможно, только если существует внешняя рамка открытого мира.

Этот факт можно сравнить с любым высказыванием, которое на деле всегда отсылает к своей модальной рамке, если мы будем рассматривать его с позиции когнитивной или коммуникативной лингвистики. Например, предложение «Будет ли завтра тепло?» отсылает нас к модальной рамке [Я не знаю точно, но хочу знать], (будет ли завтра тепло). Эта стратегия также обнаруживает аналогии с переводом в косвенную речь, например, в английском языке, которая связана с усложнением субъектной структуры простого высказывания и появлением наблюдателя, то есть с объективацией и формированием новой точки зрения. Чрезвычайно интересно введение внутренней диалогичности проявляется в поэзии Виктора Сосноры.

Наиболее ярко выраженная тенденция к выстраиванию диалогического поэтического контекста наблюдается в более ранних произведениях Виктора Сосноры. Так, например, в книге стихов «Всадники» (1959-1966), в которую входят циклы стихотворений «За изюмским бугром», «Последние песни Бояна», стихотворение «Смерть Бояна» и «Слово о полку Игореве». Это же касается цикла «Звери (Звериный цикл)» из поэтической книги «В поисках развлечений» (1960-1962). В последних же книгах «Флейта и прозаизмы» (2000) и «Двери закрываются» (2001) подобные синтаксические ситуации практически не встречаются в чистом виде.

Сначала посмотрим на книгу «Всадники». Интересующие нас образы коммуникации встречаются в таких стихотворениях, как «Пир Владимира», «Рогнеда», «Карачарово», «Скоморохи», «Бой Мстислава с Редедей», «1111 год», «Боярин», «Белый вечер, белый вечер...», «Смерть Бояна», «Мерзлотой засквозило с гор...» и др. Как видно уже из названий, эти тексты отсылают нас к фактам истории Древней Руси, в которых происходит их переосмысление. В них присутствует ярко выраженное эпическое и/или драматическое начало, что, безусловно, отражается на субъектно-синтаксической структуре текстов. Однако и здесь мы не можем сказать, что встречаемся в каждом из текстов с одной речевой ситуацией. Так, очень часто Соснора создает контекст потенциального диалога, однако в тексте никак не отражается обратная связь, попросту отсутствует ответ, который может быть «компенсирован» введением постороннего голоса или звука. Например, в стихотворении «Пир Владимира» есть обращенная к Владимиру возмущенная речь Добрыни:

– Вот что, Владимир,
отныне
ты мне, племяш, – не племяш.

Однако вместо ожидаемого ответа Владимира мы слышим голос, который не отсылает к конкретному субъекту:

Бей, бубен,
бей, бубен,
бей!

Коммуникативная ситуация остается непроясненной, так как вместо ответа Владимира мы слышим этот призыв. Тогда либо ответа действительно не последовало, либо мы просто не можем его услышать из-за барабанного боя. Текст имеет «кумулятивную» структуру: далее вступают недовольные десятники, а речевая модель с барабанным боем вновь повторяется. Из этого текста возможная речь Владимира

как бы вытесняется, ей не остается места. В возникает связь с невозможностью говорить во время празднеств. Здесь можно вспомнить слова Гадамера в его книге «Актуальность прекрасного», посвященные Платону и проблеме понимания: «Уже Платон знал об этой трудности: нельзя вести разговор со многими одновременно, нельзя вести разговор даже в присутствии многих». Таким образом, этот «диалог» как раз является доказательством невозможности диалога. Подобная парадоксальность свойственна вообще текстам Виктора Сосноры.

К примеру, очень часто в его текстах повторяется сюжетная схема, когда герои вступают или пытаются вступить в диалог именно тогда, когда коммуникация невозможна, или никто из них в ней не нуждается, или отвергает саму возможность коммуникации, или, наконец, сама коммуникация вызвана к жизни абсурдным обстоятельством. Так или иначе, речь в данном случае не выполняет своей коммуникативной функции. Рассмотрим стихотворение «Карачарово» из книги «Всадники»:

...а детворня
кривонога, на ушибе ушиб,
испекает на угольях воронят
и, прищурив хитрющие ресницы,
преподносит воронят папашам:
– Вот попашете,
 попьете из криницы,
и откушаете
 уточки
 с кашей...

Вообще, введение диалогической интенции не мотивировано общей сюжетно-композиционной структурой текста. Изначально интонация субъекта задана как повествовательная. Таким образом, этот выход в речь становится своеобразным экзистенциальным «прорывом» к человеку (в данном случае – к «папашам»). Показательно, что «папаши» и «детворня» принципиально не индивидуализированы, но они выступают как более осязаемые персонажи именно за счет обращенной к ним речи. Этот эффект индивидуализации возникает именно потому, что они как бы обретают свою отдельную жизнь, в отличие от всех остальных.

Сравним с другими собирательными существительными, обозначающими деятелей: «селяне-крикуны», «кабацкая голь», которые выполняют свои раз и навсегда заданные «обязанности» или имеют постоянные характеристики, приобретающие статус постоянных эпитетов: «В Карачарове селяне – крепыши, / бабы – пышки...». Ситуация преподнесения детьми папашам (здесь опять возникает сближение деятеля и его прямой функции, его назначения, как у предмета, но уже на фонетическом уровне: «папаши» – «попашем») жареных ворон под видом уток является как минимум нехарактерной и неожиданной. Эта речь будто бы возникает из другого мира, так как рождается ассоциация с подстрекательством чертей, с которыми связываются образы детей. Важна здесь и доминанта черного цвета – обугленные вороны – которые не меняют своего цвета, то есть *внешне событие не выходит за рамки допустимого*. (Не исключено, что здесь есть интертекстуальная связь с пастернаковским стихотворением). На этой игре обычным, повседневным и абсурдным, внеморальным, на их взаимной подмене строится речевая интенция Сосноры и осознание необходимости введения в текст диалогического плана в данном тексте.

Как уже очевидно из вышеприведенных примеров, речь, входящая в поэтический текст Сосноры, приобретает негативные коннотации в семантическом или функциональном отношении, когда этот общий отрицательный смысл не может быть передан в монологической речи, и диалог становится именно этим маркером антитетичности героев или свидетельствует о наличии конфликта. Это – своего рода – ирониче-

ское переосмысление оснований диалектического метода. Своей крайней точки эта стратегия достигает в стихотворениях, где индивидуализированная речь звучит как оскорбление или начало боевых действий. Рассмотрим два стихотворения:

...Рявкнул Редедя:
– Вы, руссы,
 вы – трусы,
 собакины дети!
Ваш князь –
 недоносок, и харя вдобавок...

Мстислав до мизинцев улыбкою заслан:
– О, витязь Редедя опять нализался.

(из стихотворения «Бой Мстислава с Редедей»)

Как и любое другое оскорбление, в этой ситуации речь не несет никакой конкретной информации, а является маркером эмоций глав двух противостоящих сторон. Также этот диалог несет в себе функцию сигнала к началу военных действий. Постепенно мы видим, как семантический аспект, то есть конкретное содержание речи отходит на второй план, а такие функционально сходные контексты становятся вообще сугубо тавтологичными. Примечательно, что открытый негативный характер речи героев у Сосноры связан именно с тавтологичностью речи, когда ответ полностью повторяет вопрос, когда ставятся под сомнение вообще онтологические основания речи, то есть существование «Ты», к которому может быть обращена речь, а значит и понимание. Мартин Бубер писал: «Полноценное, полноценное Я возникает лишь в результате отношения к Ты. Это другое Я, нежели Я того, кто мыслит монологически» (Мартин Бубер, «Я и Ты»). Именно это сомнение становится основой лирического сюжета стихотворения «Еж и Ерш» из цикла «Звери (Звериный цикл)»:

Еж ершу промолвил:
– Здравствуй.
Ерш ему ответил:
– Здравствуй.
Еж подумал:
– Надо драться.
Ерш подумал:
– Надо драться...

Повторение твоей собственной речи расценивается исключительно враждебно, так как, по сути, лишает тебя речи, которая есть основа самоидентификации личности, даже если это личность ежа или ерша, а речь есть ни что иное, как формула приветствия, то есть уже предельно неиндивидуализированное слово («здравствуй»). Принципиально значимо, что в этом контексте неотличимы друг от друга вообще речь сказанная и речь внутренняя, которая как бы просвечивает сквозь другого. Она только предполагается, но уже враждебна в любом случае. Андрей Арьев в своей статье «О стихах Виктора Сосноры» пишет: «Повторяя, мы не умножаем, а теряем. Здравому смыслу это противоречит, но не противоречит — поэтическому» (Вопросы литературы, 2001, № 3). Так, за образом вербального зеркала закрепляется коннотация агрессии и непонимания.

Прямо противоположная ситуация в стихотворении «Фантастика» из цикла «В поисках приключений», когда речь одного, непосредственно опровергаемая другим, рождает ситуацию полного взаимопонимания и близости:

– Давай говорить.
– Не буду.
– Нет, будешь.
– Не буду.
– Будешь!
– Опять предаешься бунту,
опять среди ночи будишь,
а я–то старалась чуткой
к тебе.
Но к тебе – нельзя.

Чудачка!
Ведь это чудо.
Фантастика, так сказать.

Следует заметить, что в цикле «Флейта и прозаизмы» и далее подобная дискурсивная схема будет интериоризирована: оба субъекта речи окажутся участниками внутренней речи героя, то тогда она также не будет приводить к логическому и эмоциональному разладу, а явится синтезирующим началом, первым шагом к пониманию себя и мира.

Одним из устойчивых поэтических приемов Сосноры является инверсирование на различных уровнях текста. В том числе это касается и образов коммуникации. С образом вербального зеркала кореллирует образ эха, возникающий из-за неверной алогичной последовательности партий в диалоге. Посмотрим на отрывок из стихотворения «Белый вечер, белый вечер...»:

Прошумят березы скорбно,
выразят печаль.
Прошумят они:
– О скоро
твой последний час.

Что же, скоро, я не дрогну,
в свой последний час.

Во-первых, здесь нарушается вообще общая логика мира, так как обычно сначала мы слышим голос человека, а потом то, как на него откликается эхом природа. Здесь все с точностью до наоборот, и сам лирический герой повторяет за березами слова о своем приговоре. Важно, что эхо вообще-то связано с уходом мига прошлого, который можно поймать в настоящем, пока отраженный голос не угас. Здесь же — ситуация разворачивается в будущем, но как нечто самоочевидное, то, что нельзя изменить. Образ берез сближается с образом кукушки, которая появляется в другом стихотворении поэта («Нимфе Эхо»: Что возглас из воздуха где-то тебя? / Кукушка-аук, – / не мне, невидимка!). В слове «аук» происходит контаминация слов «ау» (семантика зова) и «куку» (голос предвестника смерти). Таким образом, в этом слове формируется образ взаимораскрытости друг другу смерти и субъекта поэтического высказывания и одномоментное осознание, что это чужая смерть: «не мне!»

Одним из ключевых образов коммуникации, построенных на семантической инверсии, является однострочный разговор в стихотворении «Искусство — святыня для дураков» из цикла «Знаки» (1972): «– Ты кто? – спросит Бог. Он ответит: – Я – есть». На протяжении всего стихотворения герой («он») остается принципиально неопределимым, сочетая в себе черты божественного, дьявольского, человеческого, черты самого лирического героя. Здесь Соснора переворачивает ветхо-

заветный диалог. Как известно, на вопрос Моисея об имени Бог отвечает «Я есмь». Тире, возникающее между личным местоимением и глагольной связкой, которая является здесь полноценным в смысловом отношении глаголом, только усиливает предикативность. Также интересно, что графически этот диалог дан не в двух строках, но как неделимое единство, что отсылает нас к возможности видеть в нем внутреннюю речь. Такой стратегический шаг будет характерен для поздних стихов Сосноры. К тому же, с местоимением «я» исторически должна использоваться форма «есмь». Соснора как бы играет со временем, используя форму, адекватную для современного русского языка, когда уже отсутствует парадигма изменения по лицам этого глагола. Второй вариант: в таком словоупотреблении поддерживается отстраненность субъекта «он» от его бытия. Подчеркнем, что во всем тексте используется местоимение «он», за которым вполне может стоять механизм эффемизации, уходящей корнями в архаическое неназывание бога. На это указывает последняя строка текста: «Он — есть, сам, и только».

Как было отмечено выше, общая тенденция в отношении использования прямых диалогических структур в поэзии Сосноры — это постепенно усиливающаяся интериоризация диалогической речи. Обратимся к одной из последних книг «Флейта и прозаизмы». Общая дискурсивная модель в отношении нашей проблематики такова: потенциальная ситуация диалога дается как начальная точка отсчета и разворачивания поэтического текста. Графически и семантически это уже не диалоги в чистом виде, но маркеры сложности внутренней речи, которые задают ситуацию дальнейшего развития лирического дискурса как выбора. И мы вновь возвращаемся к экзистенциальной проблематике, основной же грамматической формой здесь становится императивность, усиливающая внутреннюю конфликтность полярных вариантов, которые соединяются в речи героя. Вот несколько примеров:

1. Но нет! Мы были! а я говорю — нет...
2. Пой! Не поется! Живи! Не могу!
3. Я пишу, но это не «я»,
а тот, кто во мне, задыхаясь, пишет...
4. Не веришь? Верю! Ну и не верь...

и многие другие.

Итак, постепенно устраняется позиция наблюдающего за созданным им миром, онтологический и аксиологический аспекты бытия в итоге сближаются, позволяя автору или лирическому субъекту породить непосредственное прямое высказывание. Более того, возникают алогичные контаминации субъекта и объекта, когда, например, «Великий Дух испускает сам себя...», и в этой реверсивности наконец возникает полнота коммуникации.

ЕВГЕНИЯ СУСЛОВА

МОЛЧАНИЕ СО СКОРОСТЬЮ СВЕТА

Размышление о самоограничении поэтического образа во времени

...I heard words
and words full
of holes
aching. Speech
is a mouth.

Robert Creeley,
«The language»

«Красота производит в нас самостоятельное действие; она может останавливать нас в пункте, где кажется, что мы что-то поняли, а в действительности мы восприняли только красоту и нужно было идти еще дальше...»

Мераб Мамардашвили, «Эстетика мышления»

Понятие современности принято связывать с раскрытием близкого бытия. Мы можем думать о ней в контексте процесса возникновения нового, и тогда эта категория будет самостоятельной, не зависящей от чего бы то ни было. Таким образом она как бы сцепляется с образом пространства действия. Мы опять же можем подключать свое культурно-историческое мышление и сделать категорию современности относительной, сравнивая настоящее и прошлое, и тогда современность сопрягается с категорией времени. Но, в любом случае, на первый план выходит функциональный аспект этого понятия, и «современность» ведет себя как слово с двоичной структурой, которое одновременно скрывает функции первого порядка, имеющие отношение к недискурсивному опыту, и обнажает функции второго порядка, то есть функции, которые могут быть реализованы в опыте словесном и акциональном.

Сцепление вербального и невербального опыта является одним из определяющих в поэтическом высказывании. В.В. Библихин в своей работе по герменевтике молчания разъясняет эту интуицию следующим образом: «Человек стоит в исключительном отношении к истине. Что бы и как бы он ни говорил, он *задевает* ее».

Подобное движение мысли невозможно, если событие или высказывание разворачивается в *методологических* рамках современности. В этом смысле современность становится *смоделированной ситуацией, подготовленной для происшествия*. Определение явления через категорию современности становится недостаточным, потому что она изначально базируется на *не-переходе*: она существует только в рамках приближения к двум границам прошлого и будущего, как растянутое покрывало, под которым остается то, что способно осуществить переход через границу, а значит и является ключевым. Иначе говоря, *мышление себя в Современности — это отстаивание собственного права на присвоение во времени*.

Об этом свидетельствует подход, сформировавшийся во многих работах о постмодернистском художественном тексте. Стираются границы между эстетическим опытом и опытом «теоретической рефлексии», а значит совершенно любой факт произведения может быть вписан в систему постмодернистского понимания без компонента *онтологического удивления*, он может свободно привходить, не изменяя общую ситуацию знания. Если мы вспомним «Мифологические размышления» А. Пятигорского, то увидим, что он как раз пытается дать определение события как такового: для него событие — это ситуация, в которой происходит *качественный переход* от незнания к знанию или от одного знания к другому. Более того, мне

кажется, что любое событие повседневности может быть пережито как эстетически значимое, включающее не одного деятеля, но одновременно деятеля и наблюдателя-во-времени. Это напоминает опыт «пассивного письма», о котором размышляет Цветан Тодоров. В сложившейся ситуации мне представляется интересным подумывать как раз о возможных механизмах поэтического самоограничения.

Развитие «литературного процесса» (если таковой имеется) можно определить через *разрешение* или *снятие запрета на употребление*. Так постулировали себя йенские романтики, французские символисты, авангард на разных этапах своего развития, японский неклассический стих «серебряного века» и др. Традиционно ограничение было связано с категориями, которые осмысляются литературоведческой наукой, например, ограничение в области стиховедения, которое зачастую сопрягается с ограничением в сфере жанра. Верлибр, как убедительно показывает Ю.Б. Орлицкий, существовал практически всегда, пока происходило становление поэтической практики в целом, и не ограничен даже сферой профанического стиха, то есть реализуется также и в пространстве духовной традиции. Однако верлибр оказывается наиболее несвободным именно по причине невозможности развертывания в сфере изначально заданных координат. Каждое последующее слово свободного стиха оказывается вначале один на один с не-бытием, оно как раз и продлевает пространство существующего. Это опыт непосредственного делания мира. Отсюда, возможно, возникает поэтика буквального высказывания как факт полной сконцентрированности героя в точке настоящего времени или реализация героя как *исключенного голоса*, которому остаются только крупницы аксиоматического знания. Так построено большинство верлибров Лукаса Мудиссона, шведского поэта и режиссера (одна из его известных поэтических аксиом: «ближе всего к смерти находишься, когда чихаешь»). Он следует своего рода «принципу Орфея», когда нельзя оглядываться, искать связей с уже существующим. Это стих одновременно и актуальный, и потенциальный, так как затекстовой универсальной реальностью его оказывается *стремление к повтору*, понимаемому в широком смысле как осознание собственного присутствия. Вероятно, по этой причине верлибр часто выступает в синтетических жанрах, например, в соединении с музыкой.

Стих, *versus*, изначально данный *в развитии с возвращением*, будучи текстом с прямой и обратной синтагматикой, строится на повторах. Эти повторы реализуются на всех уровнях текста. Роман Якобсон называет мельчайшей единицей языка «различие», и этот факт согласуется с пониманием мысли у представителей обсервационной философии, или философии мышления. В частности, Мамардашвили говорит о том, что «первым актом мысли является не мысль о чем-то, а как бы ее *конституирование самой себя*». Эту же идею можно встретить в семинарах Пятигорского по мышлению в классическом буддизме, в размышлениях Ортеги о сущности сюжета (когда ведущим оказывается не действие персонажей, но само их нахождение в тексте).

Поэтический текст обнажает прежде всего некое присутствие, спровоцированное чем-то, что само не может войти в текст, той «частью события, которую его свершение не может реализовать», как сформулировал это Морис Бланшо в своей книге «Пространство литературы».

О вышеприведенном факте свидетельствуют лингвистические данные: «Стремление начать и поддерживать коммуникацию характерно для говорящих птиц; именно фатическая функция языка является единственной функцией, общей для них и для людей. Эту функцию первой усваивают дети; стремление вступить в коммуникацию появляется у них гораздо раньше способности передавать или принимать информативные сообщения» (Р. Якобсон, «Лингвистика и поэтика»).

Таким образом, получается, что *одним из ключевых приемов развертывания текста и способом выстраивания глубинной перспективы смысла является самоограничение поэтического высказывания во времени, вопрос о молчании и предельном времени действия образа*.

Эта проблематика, к примеру, стала центральной в «Вертикальной поэзии» аргентинского поэта Роберто Хуарроса:

Hay que caer y no se puede dynde.

...

Es tan sylo el extremo de un signo,

la punta sin pensar de un pensamiento.

Pero basta para evitar el fondo avaro de unas manos

y la miseria azul de un Dios desierto.

Se trata de doblar algo mbs que una coma

en un texto que no podemos corregir.

«Вертикальные стихотворения» Хуарроса часто опираются на образы, которые достраиваются либо из рефлексивов, либо становятся итогом авторского логико-языкового мышления. Для него акт познания почти всегда оказывается сопряжен моментальному движению (это может быть, например, падение, как в данном примере), которое не имеет ни начала, ни конца. Оно просто уже существует. Также в центре его стихотворения может оказаться так называемое «возвращенное слово» или, наоборот, невозможность подобного возвращения («...потолок осознает иллюзию глаза и линию возвращает / так рождается одиночество»; «Мыслить – значит настаивать на одиночестве / без возвращения»). Хотя в лирике Хуарроса и других авторов, например, Пауля Целана, возникает образ случайного произвольного движения тела (падение, соскальзывание и др.), движение мысли всегда целенаправленно, оно как бы оказывается перпендикулярным движению тела. Реальное движение соединяется с осью абстрагированного движения мысли, за счет чего моделируется некое новое пространство.

Темой стихотворения становится то, что часто в лирике оказывалось *между* образами, некая *мыслительная ткань лирического промежутка*. В этом случае размываются границы образа, логического понятия и отношения между единицами текста, которые тоже обретают структуру специфического образа движения. Эти образы, частично опираясь на терминологию Бергсона-Делеза, можно было бы назвать *динамическими образами* или, в особых случаях, *образами-пропозициями*.

Если обратиться к американской традиции современного стиха, то явлением, близким к нашей теме окажется так называемый проективный («разъятый», «проекционный») стих («Projective verse») Чарльза Олсона и Роберта Крили. Такой стих строится по принципу «composition by field». С одной стороны, задается максимальная произвольность образа, с другой стороны, строго ограничивается ситуативная целостность высказывания. Ситуация как содержательная основа задается также графически (расположение текста на странице, деление на строки в соответствии с физиологическим принципом «дыхания» автора), и приводящий «образ автора» оказывается «вертикалью» текста. Так, в стихотворении Роберта Крили «Walking» описывается непосредственный опыт мышления, а основным ограничением становится ограничение во времени. «Антимонтажная» лирика как бы противопоставляет внешнее время, стремящееся к нулю, и внутреннюю длительность мышления. В основе конфликта – выстраивание отношения *между образом и открытой длительностью события*.

Когда мы пытаемся размышлять об англоязычной поэтической традиции, мы должны учитывать, что имеем дело с языком аналитического типа, поэтому зачастую речь идет не о слове-содержании, которое является единицей поэтического высказывания, а прежде всего *о ситуации, внутри которой может произойти языковое событие*. В языке синтетического типа попытка создания ситуации без конкретного содержания привела бы к необходимой аграмматизации текста или нарочитому молчанию. В аналитическом языке обнажаются логические связи, на

основе которых и выстраивается эстетическая реальность. Обратимся к стихотворению Роберта Крили «Эрос» (Eros):

Also the headache of
to do right by feeling
it don't matter, etc.

But otherwise it was on, or even two
the space of, felt

and one night I said to her, **do you**
and **she didn't.**

(выделение наше. — E.C.)

В финале стихотворения для субъекта переживания оказывается невозможным прямое описание события, но здесь нельзя говорить и о молчании, потому что сохраняется семантика вопроса, и в свернутом виде передан лирический конфликт стихотворения. «Грамматический лиризм» является основой и для слов-перформативов, которые дают как бы два временных пласта: настоящее универсальное и будущее гештальтное время (назовем его так), то есть время, когда завершится действие, о котором идет речь в настоящем.

Не случайно одним из ключевых концептов для англоязычного стиха становится слово «silence», которое на русский язык можно перевести только двумя ситуативными антонимами: молчание и тишина. Они говорят об одном и том же, но с двух разных точек зрения (молчание – со стороны субъекта, тишина – взгляд на «объективную» действительность). В английском языке дана просто некоторая ситуация, в которую может быть включено что угодно, потому что действие разворачивается уже внутри нее. Эксперименты авангардистов, на мой взгляд, могли бы быть прочитаны в контексте теоремы Геделя и связаны не с попыткой разрушения имеющейся системы языка, которая является для каждого носителя дидактически заряженным началом, но, скорее, возможностью посмотреть со стороны, как проживание сублимированного события смерти, которая позволяет освободиться от опыта собственно языка. В этом смысле проблему перевода нельзя понимать вообще как проблему адекватности. Художественный перевод связан с созданием поля потенцирования, с помощью которого посредством эстетической силы высказывания может и должно произойти дальнейшее понимание. Это всегда включение некоего третьего компонента, который изначально не играл эстетически значимой роли в тексте.

Если выше шла речь об *образе-движении* и *образе-ситуации*, то сейчас мы рассмотрим некие образные структуры, которые специфическим образом интериоризованы в лирическом сознании и могут быть названы *образами-пропозициями*. Как правило, они всегда связаны с опытом «вытеснения» лирического субъекта и инфинитивными конструкциями.

Когда мы обращаемся к проблеме действия и действительности, то сталкиваемся с двумя направленными друг к другу процессами: один из них связан с открытиями в области аналитической философии, когда в логическом пространстве мир перестает восприниматься как совокупность или даже система функционирующих определенным образом вещей, происходит оттеснение механизмов номинативности на второй план. Теперь предикация, которая была скрытой в предложениях номинативного типа, обнажается и участвует в изменении структуры образа: «Только предложение имеет смысл, только в контексте предложения имя имеет значение» (Л. Витгенштейн, ЛФТ). Не случайно практика инфинитивного письма была наиболее актуальной в лирике модернизма и получила дальнейшее развитие в поэзии второй половины XX века. С другой стороны, как отмечает Н.Д. Арутюнова в своей кни-

ге «Предложение и его смысл», происходит семантизация логико-грамматических структур, на основе чего развивается метаязыковое мышление, которое затем входит в поэтический текст и определенным образом преломляет прошлое представление о лирическом времени, что и позволяет нам выделить образ-пропозицию. «Пропозиция – это единица, представляющая собой актуальный факт, обладающая определенным синтаксическим строением, изоморфным структуре действительного факта» (Б. Рассел).

Если транспонировать эту идею в мир эстетического использования языка, то получается, что пропозиция реализуется там как способ абстрагирования явления от конкретного факта, но не исключая последнее, а протекая одновременно с ним. Таким образом, в основе образа оказывается как бы *два временных потока*: реальное время переживания субъектом события и время абстрактное, которое приводит к онтологизации частного факта личной чувственно-эстетической практики лирического героя. Безусловно, это явление связано с инфинитивным письмом, которому А. К. Жолковский посвятил большое количество исследований и пришел к выводу, что лирическое «я» в таких случаях сливается с окружающим миром и совершает своеобразный «поиск близкого», который реализуется с помощью устойчивых мотивов: параллельного проживания рождения, передвижения, метаморфозы («метафоры во времени»). Последнее способно выступать как случай расслоения времени, что мы и можем видеть на примере стихотворения Михаила Котова «На острие травы»:

на острие травы сукровица мира знаковый аквавит
месяц с женским именем стекает каплей стекла по воде
время освобождается прыгает обмылком из пальцев как ловить
на чье запястье надеть
версии карих не сходящиеся друг с другом
на сетчатке старый синяк от солнца или середина смугла
плохая знакомая заворачивает за угол
вращается вокруг угла
объедается воздухом как те кому едва удалось выплыть
более или менее безнадежно она дружила
взгляд на вещи отвечая на который они моргают отвыкли
лестница растягивается как пружина
в раковине ребёнок закатившееся за зрачок пятно
пустота вываливается как закладка лежащая меж искусств
и со скоростью темноты толкает стены упираясь ногами пять ног
холодострельное к виску
обстоятельства места и времени изменились не узнать что стало чем
путешествовать по комнате как минога как минотавр как мытарь
тетрис обжимающихся по лифтам парочек
дверь сползает на жильца с петель и лежит закрытой
ты – настаиваешься на сваренном из железных листов мосту
и мост рушится
сквозь потолок воды дотянуться до своего мертвеца
с набережной глядит обляденевающий паспарту
свет вокруг вертится

Автор «мыслит» не словообразами, но целыми синтаксическими конструкциями, когда каждая из них в отдельности обладает своим свернутым сюжетом, характеризуется логической и смысловой завершенностью и имеет самостоятельное эстетическое значение в составе стихотворного целого. Это своего рода текст, который складывается из отдельно взятых минималистских произведений. Подобное выражение субъекта влияет и на структуру поэтического образа. В данном тексте об-

разом будет не «лестница, которая растягивается как пружина», а «лестница растягивается как пружина»; не «дверь, которая сползает на жильца с петель и лежит закрытой», а именно «лестница сползает на жильца с петель и лежит закрытой». Перед нами *образ-пропозиция*. Эти образы позволяют говорить об аксиоматичности текста и позиции лирического субъекта, который становится просто *онтологизацией самой возможности видения*. Субъектность реализуется на уровне композиционной организации текста, приобретая «вертикальность».

Лирический субъект напоминает сверхчувствительную фотографическую камеру или кинокамеру (в этом контексте можно было бы вспомнить опыты Берча с чистым движением в кинематографе), которая способна схватывать само движение. Брессон писал «о фрагментации: без нее не обойтись, если вы не хотите впасть в репрезентативность. Надо видеть людей и вещи в их отделимых частях. Показывать их самостоятельность, дабы наделить их новой зависимостью» («Notes sur le cinématographie», пер. Б. Скуратова, цит. по: Ж. Делез «Кино»).

Мы видим, что лирический сюжет полностью расслаивается и распадается на совокупность сюжетов-фреймов, а поэтический мир Михаила Котова развивается в диалектике существования двух разнонаправленных явлений: поэтики сближений (сравнения, звукопись, неожиданные ассоциативные связи, синтаксический параллелизм и т.д.) и поэтики изменения, когда в основе художественного образа оказывается чистое действие, а само лирическое высказывание протекает в двух временных пластах.

Подобная двоичность внутренней структуры времени поэтического текста возможна не только в образах-пропозициях. Ниже мы попробуем рассмотреть последний тип образа – *образа со скрытой предикацией* и посмотреть, как проявляется временное самоограничение в поэтических текстах подобного типа.

Размышляя о специфике лирического начала в картине Тарковского «Зеркало», я пришла к выводу, что можно говорить о двух типах монтажа, основываясь на критерии интенциональности: монтаже регрессивном и монтаже прогрессивном (по терминологической аналогии с двумя типами ассимиляции в языке). *Регрессивный монтаж* возникает, когда во внимание принимается художественное целое картины. Его еще можно было бы назвать *повествовательным*, или *эпическим*. Последующий кадр в таком случае определяет предельную длительность предыдущего.

Прогрессивный монтаж всегда связан с конфликтом внутри кадра. Действие в таком случае развивается как бы на двух уровнях: на уровне линейного поступательного движения и на уровне экзистенциальном. Так, событие каждого кадра не только должно перейти к следующему, но еще и должно свершиться в себе самом. Если такое проживание на пределе всех душевных сил происходит раньше, чем готово завершиться на уровне последовательного движения, то необходимость в следующем кадре вырастает из настоящего кадра, того, который оказывается актуальным сейчас, а не наоборот. Еще не завершившись фактически, событие как бы претерпевает собственную смерть, не может продолжаться дальше. Такой принцип монтажа можно было бы назвать *критическим монтажом* или *монтажом лирическим*. Что-то подобное можно наблюдать в поэтических текстах. Подобные принципы развития лирической эмоции можно найти в стихотворениях, когда увиденное событие от начала до конца, завершившееся в себе самом и своем наблюдателе, становится знаком его будущей смерти, а поскольку этот опыт всегда остается впереди, необходимо перевести взгляд, оставить явление за рамками своего опыта, по другую сторону времени и собственной памяти.

Кстати говоря, если обратиться к образам памяти, актуальным в данный период культурно-исторического развития, то любопытным оказывается явление дежавю, отрефлексированное в контексте постмодернистской практики. Все, что может произойти в настоящем времени, «ужебыло» (Саша Соколов). Сам же постмодернизм постулирует антииерархичность мира, однако «ужебыло» свидетельствует о том, что сознание, путем свободного ассоциирования, выстраивает вновь эти связи. До-

казательством этого факта становится и интертекстуальность произведений, а также практика их анализа/интерпретации, да и просто чтения. С точки зрения дежавю можно попытаться рассмотреть анафорические конструкции в поэтическом тексте и, например, синтаксический параллелизм (как свершение нового языкового события в уже заданных рамках какой-то одной ситуации). В этом смысле явление дежавю будет далеко не случайным и может быть понято как попытка *укоренения во времени*, поиск онтологических оснований речи. При повторении стирается граница между словом и молчанием, между слышимым и произносимым, как это происходит в стихотворении Всеволода Некрасова:

это
не должно повториться

повторяю

это
не должно повториться
повторяю

это
не должно повториться

это
не должно повториться

это
не должно повториться

повторяю

В этом стихотворении как минимум два голоса, несколько возможных коммуникативных ситуаций (внутренний монолог, сообщение по радио, речь-к-другому, общее место идеологизированного языка и т.д.) и конфликт, который решается внутри каждого слова стихотворения. Всеволод Некрасов освобождается от речи таким образом, чтобы избавиться от ограниченности времени действия каждого нового слова, не хочет подходить к границам памяти и заглядывать за ее пределы. Между этой необходимостью заглядывания за слово и страхом свершения этого действия как вообще предельной точки понимания очень часто и разворачивается основной конфликт лирического произведения. Мы знаем, что «красота производит в нас самостоятельное действие; она может останавливать нас в пункте, где кажется, что мы что-то поняли, а в действительности мы восприняли только красоту и нужно было идти еще дальше...» **Но мы повторяем.**

ПОСТКАНОНИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕФЛЕКСИИ И РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА

Парменид. А следовательно, оказывается необходимым, чтобы все, что существует во времени и причастно ему, имело один и тот же возраст с самим собой и вместе с тем становилось старше и моложе себя.

Платон, «Парменид»

Современная поэзия. В чем ее «современность»? Раскроет ли расхожее выражение новую, нестертую сторону своего смысла? Понимаемая исторически, современность поэзии обнаруживает себя во включенных в произведение «приметах времени», в своей связи с эстетическими, историческими, политическими, бытовыми реалиями, современными автору. Но внимательное вслушивание в звучание смысла «современности» открывает нам также и настойчивое указание на особость ее положения: со-временная, особенно расположенная ко времени – не только сюбытность, здесь и сейчас становящаяся и бытующая, слышится нам в «современности», но и сложность соположенности сюбытности непрерывности времени утверждает в «современности» поэзии. Современность – чувство точки на отрезке времени с оглядкой на некую временную протяженность. Она не выпадает из времени, современность стоит во времени. И хотя современная поэзия отталкивается от прошлого поэзии, манифестируя эстетическую новизну, означивая свою эстетическую особость в отношении к прошлому, тем самым она лишь сильнее подчеркивает свою неразрывную связь с прошлым. Как нам увидеть те границы, которые современность в поэзии отмеряет себе во времени? А увидеть, «как» поэзия разграничивает себя, – это и значит понять смысл категории «современность». Можно исследовать эти границы, рассматривая знаки особости – «новизны», повсюду расставляемые поэзией. Можно, как это принято было в формальной школе, рассмотреть эволюцию поэтических тропов, через обновление которых современность утверждает в своей особости, выдаваемой за новизну. Новизна эта относительна, относительна не в том смысле, что «нет ничего нового под солнцем», а в смысле своего возникновения именно из соотнесенности с предшествующими состояниями системы тропов. Но не есть ли *само* стихотворение и *сама* речь? Разве оно не *говорит*? Что если взглянуть на поставленную нами проблему – как современность в поэзии сама разграничивает себя на оси времени, *выслушав* стихотворение как живую целостность, как *саму* речь? Значит, нам предстоит найти в современной поэзии стихотворения, явно рефлексирующие границу своей современности. Задавшись вопросом о том, как *само* стихотворение обозначает границы своей современности, как именно оно само помещает себя и утверждает себя в современности, мы прибегаем к структурно-прагматическому анализу в рамках синхронистского подхода. Таким образом, в этом очерке мы преднамеренно отказываемся от углубленной историцистской и социокультурной рефлексии генезиса и динамики состояния современности в пользу рассмотрения обусловленности положения стихотворения в современности самой его структурой и, прагматически, смыслом произведения, опираясь на тот факт, что стихотворение есть *обращенная к нам речь*, есть *автоманifestация*. Интенционально этот подход сближается с *аксиологическим* взглядом на формирование литературного канона, на который указывает Михаил Гронас в своей статье «Литературный канон как проблема» («НЛО» 2001, №51). Хочется еще раз подчеркнуть, что ниже мы рассматриваем структуру заданных в стихотворении интертекстуальных связей, конституирующих его отношение к литературному канону и таким образом очерчивающих границы современности *изнутри самого текста*, то есть анализируем *литературный* механизм канонизации и рефлексии

канона, вынужденно оставляя в стороне социокультурную и историческую критику самого понятия литературного канона и его состава, что по нашему мнению должно послужить темой для отдельной работы. Литературный канон вводится здесь эмпирически.

Предыстория постановки вопроса о постканоне такова. Осенью 2008 года мне предстояло выступить перед школьниками. Обдумывая это выступление, намереваясь прочесть им несколько стихотворений современных поэтов, в данном случае поэтов последней трети XX и начала XXI века: Аронзон, Бродский, Кривулин, Лосев, Гандлевский, Фанайлова, Львовский, Воденников, Медведев, Гейде и др., я был поставлен перед необходимостью сжато и доходчиво объяснить, почему некоторые из исполняемых мною стихотворений окажутся далеки от эстетических ожиданий старшекласников, от их представлений о «прекрасном», «высоком», да и просто «допустимым» в поэзии, то есть передо мной встал вопрос о том, что современно в современной поэзии и как эту современность объяснить. Эти школьные представления опираются на отечественный литературный канон – поэзию, как она представлена в школьном курсе литературы. В подавляющем большинстве случаев знание русской поэзии школьниками (и, соответственно, специально не интересующимися поэзией взрослыми) не выходит за рамки школьного курса. Приняв это как факт, я предложил старшекласникам следующую простую, хотя, конечно, далеко не бесспорную схему, иллюстрирующую функцию современной поэзии по отношению к литературному канону, сформированному в основном школьной и отчасти вузовской программой. Всякое современное стихотворение создано автором, имеющим опыт литературной индоктринации, сходный с опытом нынешнего школьника. Школьный поэтический канон устойчив на протяжении как минимум двух, а то и трех поколений, и современный нам автор на протяжении этих двух-трех поколений так или иначе соотносит свое творчество со школьным литературным каноном. Разумеется, литературный канон поэта существенно расширен и «сдвинут» в зависимости от авторских эстетических представлений, что не меняет принципиально сути дела – представлений о ядре канона, знания о составе «русского поэтического мифа». Напротив, *создает особое пространство возможности апелляции к мифу, то есть обращение к школьному канону может пониматься как троп*. Соотнесение с каноном функционально мыслимо как: а) пиетет, продолжение канона, некритическое воспроизведение его клише, подражание, эпигонство; б) опора на канон с его критическим переосмыслением, включением тех или иных его составляющих в свой творческий процесс; в) негация канона, замалчивание, отталкивание от него.

Оставим до времени без рассмотрения первый (эпигонский, «эпигонский» – безоценочно) подход, поскольку его рассмотрение потребовало бы от нас более подробного анализа категории литературной новизны, которую нам пришлось бы обсуждать в контексте категории ценности. Некритически примем, что «новизна» есть требование эпохи, что (для целей данного очерка) обесценивает эпигонский поход. Хотя, конечно, следует отметить, что сама по себе тема соотношения канонического и эпигонского весьма и весьма интересна. Второй, критический, назовем постканоном (постканоническим письмом, постканоническим стихотворением), третий – неканоном, неканоническим. Постканоническое стихотворение, опирающееся на канон и неким образом его переосмысливающее, должно позволять без особых усилий *прочитывать в себе* отсылку к тем или иным реалиям (текстам, авторам, персонажам, сюжетным ходам, стилистическим клише) канона, при этом в стихотворении автором по отношению к канону прилагается некое трансформационное усилие. Постканоническое стихотворение опознается как таковое в своей нарочитой открытости канону, открытость эта полемична, но вольно или невольно означает и преемственность. Неканоническое же стихотворение ведет себя, по-видимости, как «авангардное», демонстрирует закрытость для канонических решений, неконвенциональность, являет авторскую позицию как отказ сделать стихотворение прозрачным относительно своих литературных корней.

Действительно, в современной нам поэзии ближайших тридцати лет мы можем найти такие стихотворения, открыто и преднамеренно обращенные к канонизированным произведениям, смысл которых раскрывается нам именно в прочтении этой их обращенности к канону. Прочтем стихотворение Виктора Кривулина «Чудное мгнове» (Кривулин В. Стихи юбилейного года. – М.: ОГИ, 2001) в качестве постканонического, рассматривая структуру интертекстуальных связей:

зачем ты чудное мгнове
в моей засело голове
обломком части неприличной
от некой статуи античной

пускай Набоков пояснит
что означает русский стыд
и срам, и детородный орган
метафизическим восторгом
как полотенчиком прикрыт –

зачем? за что? и от кого? –

Четырехстопный ямб прямо сближает его с пушкинским «Чудным мгновеньем», но парная рифмовка не совпадает с чередованием мужских и женских рифм у Пушкина. Пушкинский текст травестируется отсутствием нормативной пунктуации, центровкой строк и усеченным «мгнове», наводящим на мысль о навязчивом повторении «нетленных» строк в памяти лирического героя. С одной стороны, пушкинская строка переводится в иронический модус, а с другой – здесь указывается на прочность, действенность канона. Далее, авторская ирония совершает снижающий переход через анатомическую подробность античной статуи, опознаваемой как устойчивый атрибут поэзии «золотого века», к «новому канону» – произведениям Набокова. Так «новый канон» (очевидно, не бывший таковым в годы жизни Виктора Кривулина) Набоков «прикрепляется» к твердому школьному канону – Пушкину, поставляется с ним в один ряд через выстраиваемую автором преемственность проблематики (от «невинности» наготы античной статуи к напряженности модернистской рефлексии пола и сексуальности). В следующий момент, уже в финале, является и сам автор, отождествленный с лирическим героем, с рядом вопросов – «зачем?». Складывается впечатление, что тема стихотворения («русский стыд») взята автором главным образом для того, чтобы выстроить ряд, провести работу по «склеиванию позвонков»: Пушкин – Набоков – Кривулин, в терминологии тех лет: «классика – модерн – постмодерн». Тема словно бы взялась «сама», как побочная авторской цели, следуя структуре интертекстуальных связей. Не есть ли «склеивание позвонков», выстраивание ряда собственно авторский замысел? Но и помимо предположения об авторской цели мы видим: связка «канон – неочевидный (становящийся) канон – историческая реалья (риторические вопросы, обращенные автором к современной ему эпохе)» является смыслообразующей. Данная же в финале ироническая авторская точка зрения на тщету «русского стыда», намек на русскую историческую тщету, подчеркивается намеренной риторичностью вопросов «зачем? за что? и от кого?» – «проклятые русские вопросы», отсылка к безразличной риторике финала стихотворения Ходасевича «Доволен я своей судьбой...»: «И скоро, скоро позабудем, // Когда и кто к кому пристал // И кто кого сюда зазвал.»

Подобные связки «канона» пушкинской эпохи с Ахматовой, Цветаевой, Зощенко и даже Синявским подробно прослежены Александром Жолковским в его анализе лосевского стихотворения «Пушкинские места» («Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности, «Звезда» 2008, №2). «Пушкинские места» – еще один пример произведения, которое мы с уверенностью можем назвать постканоническим в при-

нятом нами смысле, то есть намеренно подчеркивающим свою связь с литературным канонем, в своем смыслопорождении опирающемся на прочтение канонического произведения и его увязкой с некоей относительно современной исторической реальностью и/или знаками становящегося канона.

Первая строфа кривулинского стихотворения структурно точно воспроизводит первую строфу пушкинского в иронически-конкретизирующем модусе:

Я помню чудное мгновенье:	зачем ты чудное мгнове
Передо мной явилась ты,	в моей засело голове
Как мимолетное виденье,	обломком части неприличной
Как гений чистой красоты	от некой статуи античной

Я помню	зачем?
явилась	засело
виденье	обломок
красоты	статуи

Я помню мимолетное виденье явления гения
чистой красоты

Зачем «чудное мгнове» засело в моей голове,
подобное обломку античной статуи?

Анализируя структуру семантических повторов, в том числе и в пушкинском «Чудном мгновеньи», И. П. Смирнов (И. П. Смирнов. На пути к теории литературы. В кн.: И. П. Смирнов. Смысл как таковой. – С.-Пб.: Изд-во Академический проект, 2001) указывает на универсальный для художественной литературы механизм «удвоенной рекуррентности»: «Гипотеза, к которой побуждает нас анализ, заключается в том, что литературный текст, к какому бы классу художественной речи он ни относился, разворачивается в виде двойного параллелизма. Начинаясь с простого параллелизма, литературное произведение затем трансцендирует его; воспроизведенный повтор становится повтором в себе, самоцелью... Автодемонстрацией (это относится к формуле Гертруды Стайн «a rose is a rose is a rose is a rose» – П. Н.) литературного сознания оказался не просто повтор, но повтор, себя самого воссоздающий... Переход интрапараллелизма в интерпараллелизм было бы естественно понимать как конверсивную переработку информации, поступающей в семантическую память». Рассмотренная с этой точки зрения вторая строфа анализируемого стихотворения Кривулина оказывается повтором первой с выводом в интерпараллелизм (и последующим обрывом повтора в финале), именно если принять во внимание ее интертекстуальную связь с пушкинским «Чудным мгновеньем», поскольку «метафизический восторг» второй строфы для своей связки с ироническим «чудным мгнове» первой требует посредничества «гения чистой красоты» как выражения «метафизического восторга». Порядок следования повторов во второй строфе реверсирован по отношению к первой, что придает этому небольшому произведению некую дополнительную объемность. Финальное тире указывает на нарочитую недоговоренность и придает стихотворению характер фрагмента, при этом отсылая нас к перечислению в финале пушкинского стихотворения:

И жизнь, и слезы, и любовь

зачем? за что? и от кого? –

Сопоставление характера семантических повторов у Пушкина и Кривулина позволяет выдвинуть предположение об удвоенной рекуррентности как о механизме, в который, собственно, и встраивается интертекстуальное сопряжение постканонического стихотворения с каноническими текстами (*двойное сопряжение*).

Обратимся к стихотворению Сергея Гандлевского «Драли глотки за свободу слова...» («Знамя», № 1, 2006):

Драли глотки за свободу слова –
Будто есть чего сказать.
Но сонета 66-го
Не перекричать.

Чертежей моих не троньте –
Нехорош собой, сутул,
Господин из Пиндемонти
Одежонку вешает на стул.

День-деньской он чёрт-те где слонялся
Вечно не у дел.
Спать охота – чтобы дуб склонялся,
Чтобы голос пел.

Обозначим интертекстуальные связи стихотворения: Уильям Шекспир, сонет № 66 «Tired with all these, from these would I be gone, // Save that, to die, I leave my love alone», известно множество вариантов русских переводов этого сонета; «Чертежей моих не троньте» – «Μη μου τους κύκλους τάρατε» – фраза, приписываемая Архимеду, более известная в своей латинской версии «Noli turbare circulos meos» (или «Noli tangere circulos meos») – «Не нарушай моих кругов» («Не тронь моих кругов»); «Господин из Пиндемонти» – пушкинское стихотворение-мистификация «Из Пиндемонти»; «Спать охота – чтобы дуб склонялся, // Чтобы голос пел» – Лермонтов: «Выхожу один я на дорогу...».

Рассмотрим предположения о смысле этих отсылок:

Драли глотки за свободу слова –
Будто есть чего сказать.
Но сонета 66-го
Не перекричать.

По мнению Александра Жолковского, наиболее простым и органичным было бы понимание этой строфы в том смысле, что сами по себе демократические общественные свободы («свобода слова») не отменяют мрачной социальной и экзистенциальной реальности, отраженной в 66-м сонете.

Чертежей моих не троньте –
Нехорош собой, сутул,
Господин из Пиндемонти
Одежонку вешает на стул.

Фраза, приписываемая Архимеду, соотносится с индивидуалистическим пафосом отсылки к пушкинскому «Из Пиндемонти». При этом само стихотворение «Из Пиндемонти» содержит отсылку к шекспировскому «Гамлету»: «Все это, видите ль, слова, слова, слова». Пушкин и Шекспир: «Lord Polonius: ...What do you read, my lord? Hamlet: Words, words, words» – вновь «Драли глотки за свободу слова». «Noli tangere circulos meos» – это еще и название одного из ранних блоковских стихов (1903):

Дальше, дальше, слепые, странные!
Вас душил любопытство и смех!
Мои думы – веселые, слова несказанные!
Я навек – один! – Я навек – для всех!

Но важнее обратить внимание на упоминание этой фразы в статье Блока «Интеллигенция и революция»: «Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»? Не вам ли надо крикнуть: «*Noli tangere circulos meos*»? Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается больше, чем с кого-нибудь. В вас не было хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – пусть художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную», что коррелирует с заданной интертекстом этой строфы темой осознания своего полного одиночества, переведенного в индивидуалистическую установку. Интересно в этой связи замечание Александра Жолковского, сделанное им в статье «Счастье и права *sub specie infiniivi* (Пушкин, «Из Пиндемонта»)» со ссылкой на работу В. Паперного (В. Паперный. «Непонимаемый никем» (заметки о поэтике Пушкина 30-х годов), сб.: Пушкинский юбилейный. Ред. С. Шварцбанд и др. Иерусалим, 1999): «Собранные воедино, все эти находки объясняют многое в тексте НДЦ («Из Пиндемонта» – П.Н.), но не снимают недоумений по поводу противоречивости авторской позиции. Предложенное недавно нетривиальное решение этой проблемы состоит в том, что для позднего Пушкина характерна не классицистическая установка на нормативный жанр и не романтическая – на личность автора, а *герметически непроницаемая установка на самоценный отделенный от авторских реалий текст, выработанная в ходе осознания и приятия поэтом своего полного одиночества*. Осмысление стихов, подобных НДЦ, должно в таком случае проецироваться не на факты пушкинской биографии (например, на озабоченность издателя «Современника» цезурными ограничениями), а исключительно на имманентную поэтическую структуру текста».

Заметим, что отсылка к блоковской «Интеллигенции и революции» может вступать в смысловой конфликт с отсылкой к «Из Пиндемонта»: «Россия – буря. Демократия приходит «опоясанная бурей», говорит Карлейль» – пишет Блок, и пафос его статьи диаметрально противоположен пушкинскому. «Господин из Пиндемонта» есть прекращение всякой общественной мысли, невозможность самотрансценденции. В сущности, «Пиндемонта» – констатация политической (в смысле «полиса», а не политиканства) смерти автора, вслед за чем ему остается лишь принять и личную смерть как неизбежность.

День–деньской он чёт–те где слонялся
Вечно не у дел.
Спать охота – чтобы дуб склонялся,
Чтобы голос пел.

Указание на одиночество сменяется указанием на «тщету» – осознание финальности человеческого существования; сменяется темой смертности и смерти. Поэт Аркадий Штыпель видит в «Господине из Пиндемонта» отсылку к бунинскому «Господину из Сан-Франциско», что дает нам еще одно указание на тщету. Вообще, несколько забегаая вперед, позволим себе сравнить постканоническое стихотворение с натюрмортом «*vanitas*». Личный космос лирического героя финален:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть! –

и в осознании этой финальности находится мыслимый предел любого высказывания («драли глотки»). Автор подводит героя к пределу личность–космос. Относительный (проективный) оптимизм двух последних строф лермонтовского стихотворения:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Тёмный дуб склонялся и шумел. —

дан Гандлевским в последней строке («Чтобы голос пел») и может указывать на авторское чаяние бессмертия, причем здесь сопрягаются две формы этого бессмертия: литературное бессмертие и личное бессмертие.

Отдельно стоит привести трактовку смысла интертекстуальных связей, данную Дмитрием Кузьминым. Интертекст, по его мнению, задействован здесь исключительно ради того, чтобы выразить непосредственное лирическое переживание субъекта. Субъект этот сам по себе «цитатен», и весь хрестоматийный набор отсылочек — его, субъекта, органическая часть. И при помощи сопоставления нескольких фундаментальных способов отношения к смерти и к человеческому перед лицом смерти лирический субъект пытается понять себя. Отсылка к 66-му сонету указывает на отрицание авторов возможности подмены экзистенциального (главного) социальным (второстепенным). И Шекспир, и Бунин («Господин из Сан-Франциско»), и Лермонтов — это три способа отношения к жизни и смерти, в координатах которых субъект пытается определить своё место.

Таким образом, мы наблюдаем отсылки к каноническим литературным произведениям (Шекспир, Пушкин, Лермонтов, возможно, Бунин), сопряженные с некой исторической реалией («за свободу слова»), то есть двойное сопряжение — признак постканонического стихотворения.

Дополнительно в качестве «слабой гипотезы» укажем на те смыслы, которые можно было бы еще не столько вычитать, сколько «вчитать» в систему интертекстуальных связей этого стихотворения.

Частотность переводов «гражданского» сонета Шекспира соотносится со сниженным тоном первой строки «Драли глотки за свободу слова». «Драли глотки» — и некое обезличенное множество неожиданно соотносится со множественностью переводов сонета; оказывается, что множественность переводов не помогает презойти оригинал — «чего сказать», а сказать этому множеству, в сущности, нечего — «Будто есть чего сказать». Тщета попыток перевода стихотворения, обнаруживаемая во множественности этих переводов, указывает на тщету «свободы слова» в противовес «чего сказать» — точности смысла. Единожды сказанное, если сказано убедительно и законченно, не теряет своей силы и убедительности, а экстенсивное расширение «слова» («свобода слова») не прибавляет смысла. С другой стороны, «не перекричать» в значении «не перевести» сопоставляет проблему литературного перевода с «позднепушкинской» проблемой одиночества — разрывом коммуникации. При этом строфа отсылает нас к гражданским реалиям 60-х — к моде на переводы 66 сонета, соотнесенной с темой политического самоопределения и эмиграции.

«Чертежей моих не троньте» — фраза, приписываемая Архимеду, но известная нам также и из записных книжек Вен. Ерофеева («Не трогайте моих чертежей!»), изданных достаточно широко (двухтомник «Вагриуса» и др. издания), причем строка Гандлевского близка именно к ерофеевской редакции. Отметим для себя, что Вен. Ерофеев родился в 1939 году, Сергей Гандлевский — в 1952 — это разные поколения, тем более для 60-х годов. Взгляд Гандлевского-автора обращен к предыдущему поколению «шестидесятников». Мы чувствуем, что взгляд этот в общем критический, хотя и не осуждающий, но не взгляд адепта.

«Не трогайте моих чертежей!» (Вен. Ерофеев, записные книжки) – эта фраза восходит к Архимеду: «Не тронь моих кругов», но приводится у Гандлевского в редакции, близкой *именно* к ерофеевским записным книжкам;

День–деньской он чёрт–те где слонялся
Вечно не у дел.
Спать охота – чтобы дуб склонялся,
Чтобы голос пел.

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам...

В предыдущей строфе господин из Пиндемонти говорит цитатой из записной книжки Вен. Ерофеева. В текущей строфе сообщается, что

День–деньской он чёрт–те где слонялся
Вечно не у дел.

Так, указанием на записные книжки Вен. Ерофеева может быть задана отсылка к образу ерофеевского Венички. «По прихоти своей скитаться здесь и там» снижается до «День-деньской он чёрт-те где слонялся», а «Дивясь божественным природы красотам...» – до «Вечно не у дел». Отстраненная прохладная сниженность тона – вот что характерно для этого и других стихотворений Гандлевского. Здесь эта отстраненная прохладность может пониматься в двух смысловых планах: в смысле «злобы дня» – как указывающая на «дело прошлое», на завершенность миссии поколения «шестидесятников», подведение итогов в духе «и это пройдет»: «Всё б/у. Хрущев не ошибся»; в смысле «экзистенциальном» – как настроение, сопутствующее созерцанию тщеты перед лицом осознаваемой смертности.

Те, кто «драли глотки» в первой строфе стихотворения, противопоставляются господину из Пиндемонти из второй строфы, о нем же речь и в третьей строфе, причем последнее двустипшие мы можем как приписать господину из Пиндемонти (или герою Вен. Ерофеева), так и счесть их высказыванием от автора.

Спать охота – чтобы дуб склонялся,
Чтобы голос пел.

Здесь субъект лирического высказывания смыкается с образом Вен. Ерофеева, и, словно договаривая от Ерофеева, Гандлевский «достраивает» тем самым свое авторское высказывание – опосредованно. «Неудачник» Веничка («вечно не у дел»), не дравший глотки за свободу слова, мизантроп, отстраненный, одинокий («Отчета не давать, себе лишь самому»), находит эпоху завершенной, своего пути в ней у него нет, а путь личной «тайной свободы» (путь «из Пиндемонти») – оканчивается, как оканчивается всякая земная жизнь. Два слова о «злобе дня»: если искать в этом стихотворении смысл, опосредованный исторической фигурой автора, то этот смысл может быть таким: речь идет о «зацикленности» истории России; речь идет о том, что увязать в ее тщете не имеет смысла; речь идет (очень, конечно, косвенно) об апологии поколения «семидесятников», нашедшем якобы свой «выход» из дурной бесконечности неудавшейся истории в духе «Из Пиндемонти».

Спать охота – чтобы дуб склонялся,
Чтобы голос пел.

Еще три цитаты из записных книжек Ерофеева – мне кажется, они нечто проясняют в *духе* стихотворения Сергея Гандлевского: «Мне ненавистен «простой человек», т. е. ненавистен постоянно и глубоко, противен и в занятости и в досуге, в радости и в слезах, в привязанности и в злости, и все его вкусы, и манеры, и вся его «простота», наконец... О, как мои слабые нервы выдерживают такую гигантскую дозу раздражения. Я поседел от того, что в милом старом веке называли попросту «мизантропией»; «такой нечаянный и огромный душевный покой (отсутствие самых ничтожных тревог), по словам людей суеверных, никогда не остается безнаказанным»; «И главное: научить их чтить русскую литературную классику и говорить о ней не иначе, как со склоненной головой. Все, что мы говорим и делаем, а тем более все, что нам предписано «сверху» говорить и делать – все мизерно, смешно и нечисто по сравнению с любой репликой, гримасой или жестом Ее персонажей».

Итак, мы вновь, как и в стихотворении Виктора Кривулина, встречаем два вида отсылок: а) прямые отсылки к литературным произведениям, причем к произведениям хрестоматийных классиков (Пушкин, Лермонтов, Шекспир), – и, что интересно, у них отобраны хрестоматийные произведения; б) косвенные отсылки к историческим реалиям прошлой эпохи (диссидентство, нонконформизм, эмиграция советских 60-х годов), для которой в новой эпохе наступило время критического осмысления. Эти отсылки делаются двояко: через упоминание безличных «дравших глотки» и переводивших 66 сонет (своего рода «хор») и через введение лирического героя (Вен. Ерофеева, угадываемого по отсылке к записным книжкам – «герой»). Причем отсылка к историческим реалиям дается через отсылку к неочевидно-каноническому тексту Вен. Ерофеева. Вновь связка «канон – становящийся канон – историческая реалья». Герой интра- и интертекстуально проводится через отщепенчество и от официоза своей эпохи, и от фрондирующего, но бесплодного «хора». Герой подводится к пределу человеческого бытия, за которым, как предполагает автор (отсылая нас к финалу лермонтовского стихотворения), есть надежда на *то или иное* бессмертие. Мы видим, что сами по себе литературные реминисценции еще не «делают» этого стихотворения, не выстраивают его смысла. Смысл конструируется в сложном взаимодействии отсылок к историческим реалиям (60-е, эпоха) и неочевидно-каноническим, знаковым персонам (Вен. Ерофеев), через сопряжение и противопоставление эпохи и персоны, в силу чего герой-Ерофеев получает у Гандлевского статус лирического героя, – и отсылка к хрестоматийным текстам русской классики. Безвозвратность ушедшей эпохи «шестидесятников» утверждается через сопоставление с русским «золотым веком» и даже с эпохой Шекспира (здесь очевидно, что «Из Пиндемонти» и сонет № 66 сопоставляются в стихе Гандлевского также и помимо отсылок к «диссидентству»). Как бы то ни было, двойное сопряжение мы наблюдаем при любом прочтении интертекста – с учетом или без учета «ерофеевской» гипотезы.

Такого рода одновременное сопряжение с литературным канонem и с канонem исторического повествования (эпохой) мы условились называть «двойным сопряжением». В развернутом виде *двойное сопряжение* выглядит как связка «канон – становящийся канон – историческая реалья». На примере стихотворения Гандлевского мы проследили, как работает механизм двойного сопряжения: отсылка к литературному произведению включается в «переключку эпох», центон включается в игру-взаимодействие отсылок к историческим реалиям, что в данном конкретном случае дает эффект сопоставления эпох с точки зрения «ничто не ново» и «и это пройдет». Герой же, отказавшийся от следования в русле эпохи (отщепенец), оказывается в полном одиночестве на пределе человеческого существования, откуда ему открывается надежда на бессмертие. Эпоха – это то, что «пройдет», но герой, «сделавший из эпохи сальто» (Бродский), оказывается наедине с желанием бессмертия и надеждой на бессмертие.

Поскольку сопряжение с литературным канонem (то есть корпусом хрестоматийных текстов и методов их интерпретации) является абсолютным для данного

стихотворения и без понимания интертекстуальных связей этого стихотворения его невозможно понять (представьте себе, как понял бы это стихотворение первоклассник: некие драли глотки, но перекричать все равно не смогли, не трогайте моих чертежей – сказал некто, а сам неприкаянный пошел слоняться, думая о том, что ему хочется спать и слышать некий голос), я называю такое стихотворение постканоническим.

Связка *двойного сопряжения* «канон – становящийся канон плюс историческая реалья» может трансформироваться. Отсылка к становящемуся канону необходима для обеспечения связи с некой исторической реальей, в которой неочевидный канон (произведение, автор, персонаж, сюжетный мотив) укоренен, а отсылка к исторической реалии может быть указанием на современную автору реальность, может подводить нас к авторской речи, к авторской точке зрения.

Обратим внимание на то, что для стихотворения, столь интертекстуально зависимо от канона, необходимы именно хрестоматийные (канонические) претексты, иначе слишком велик риск не быть понятым. Исторические фигуры и обстоятельства также должны быть узнаваемыми, а не экзотическими, маргинальными. Отсылка возможна только к чему-то ставшему, завершённому – к хрестоматийным произведениям, чья канонизация завершена, к завершённой эпохе, соотносимой с другой недавно завершённой или завершающейся эпохой. Соотнесенность со злобой дня здесь опосредована фигурой автора. Сопряжение названо двойным потому, что в обнаруженной нами тройственной связке четко выделяются две группы: канон – становящийся канон и/или историческая реалья. Вторая группа оказывается весьма вариативна, можно помыслить вторую группу и без прямого указания на исторический факт или без отсылки к неочевидно-каноническому произведению.

Рассмотрим структуру семантических повторов в интертексте у Гандлевского:

Драли глотки за свободу слова –
Будто есть чего сказать.
Но сонета 66-го
Не перекричать.

Указание на историческую реалью.
Тщета.
Шекспир.
Тщета.

Чертежей моих не троньте –
Нехорош собой, сутул,
Господин из Пиндемонта
Одежонку вешает на стул.

Архимед – Блок / Индивидуализм – Ответственность
Одиночество – Отщепенчество
Пушкин – Пиндемонта – Шекспир – Бунин / Тщета – Смерть
Одиночество – Отщепенчество

День-деньской он чёрт-те где слонялся
Вечно не у дел.
Спать охота – чтобы дуб склонялся,
Чтобы голос пел.

Сниженный Пиндемонта.
Одиночество – Отщепенчество
Лермонтов. Индивидуализм. Смерть.
Относительный проективный оптимизм. Прекращение повтора.

В случае этого стихотворения срабатывает наше предположение о двойном параллелизме (удвоенной рекуррентии) как субстрате двойного сопряжения интертекста.

На первый взгляд стихотворение Станислава Львовского «Пять новостей накануне 9 мая 2007 года», которое я поначалу хотел привести школьникам как пример неканонического, стремится порвать с поэтическим каноном: его верлибр, насыщенный разговорной речью, явно отталкивается от канонизированной метрики, его свободную строфику в рамках стихотворного цикла также трудно назвать традиционной. Тем не менее, проанализируем интертекстуальные связи этого произведения на предмет постканонического «двойного сопряжения».

Пять новостей накануне 9 мая 2007 года

1. Любовники, убившие в Киеве россиянина Курочкина, сожжены

редактор раздела
«Происшествия и криминал»: ну да, а чего
это господь наш, бог Израиля
в смысле русских как избранного народа.

всё сожжёт, ничего не оставит.
блядь, любовь такое слово, пиздец вообще.
белая гвардия, Лариосик там, Мышлаевский.
группа такая была – чего-то она в октябре,
била копытами о подоконник.
Курочкин – это вообще драматург.
его-то за что? как же, блядь есть хочется, Женя.
кого бы в «Ростикс» отправить?
блядь, некого. заказать что ли пиццу?

2. С начала 2007 года инфляция в России составила 4%

редактор раздела
«Экономика»: ну да, а чего
ты видел, какой у них агрегат М1?
аж трясётся весь, аж дымится.
и они пиздят про четыре процента
вот реально, там семь
и скорее что с половиной.
научились, блядь
смотреть в калькулятор –
ты по рынку пройдишь,
купи килограмм помидоров.
блядь, как есть хочется, Паша.
ставь давай текст, может, а?
и поехали в «Маяк» уже, водки.

3. Ученик 11-го класса из-за оценки нанес шесть ножевых ранений учительнице

редактор раздела
«Происшествия и криминал»: ну да, а чего
блядь, я бы тоже нашу Ларису.
Достоевский – великий русский писатель.
Валентин Распутин – певец русской деревни.
пока вы тут, в шестнадцатом кабинете, –
чтобы я не слышала этих слов:
хорошо, плохо – и так, блядь, два года.
помню вот, Левин косит с утра
лужайку типа. охуеть, это всё
байда какая-то, Потудань.
отрывал листочки и пускал по Вилюю.
вот бы, блядь, её пустить по течению.
рыбу там кормить. или раков.

ёб твою мать, Женя, как хочется есть
где, блядь, моя пицца четыре сезона?

4. Нефтегазовые концерны РФ страдают от высоких налогов и растущих затрат

редактор раздела
«Экономика»: ну да, а чего.
ты в Ханты–Мансийске бывал вообще?
я бывал. нормально, бассейн, ты пливёшь
под тобой два метра воды, а потом
кафель и вечная мерзлота вроде того.
и там бабы такие, в купальник не помещаются.
ты представь прокормить
она же как слон в зоопарке.
ей водки одной ведро, чтоб согрелась.
и тут ещё ЕСН двадцать девять процентов.
если бы я был, не знаю там, Алекперов
я бы вообще, блядь, повесился от этой нефтянки.
ты не видел, блядь, просто, какие там бабы.
и у каждой ещё спиногрызы, по двое, по трое.

блядь, как же есть–то хочется, Паша
поехали, говорю, ужинать, уже эти новости нахуй.

5. В Ставрополе воспитательница детсада заклеила рот скотчем шестилетней девочке

редактор раздела
« В России»: ну да, а чего.
это блядь, не ко мне.
это в «Происшествия», вы чего, охуели?
блядь, я тоже может пиццу хочу,
а деньги кончились.
поезда до Таллина отменили
перекрыли движение в Центре.
нефтегазовые концерны
по всей Федерации
задыхаются и просят пощады.
инфляция вон четыре процента.
проконсулы уже в тридцати провинциях
перешли на сторону Цезаря.
всё равно детей в саду кормят перловкой.
от которой тошнит потом, не надо, я помню.

скотч, вот же. блядь, как хочется есть.
чаю, что ли, поставить там, бутерброды.

*

любовники, убившие в Киеве
россиянина Курочкина, сожжены.
женщины Ханты–Мансийска
по пояс вросли в мёрзлую глину

из которой хлещет чёрное масло.
Левин раскалённой косой пожинает
чёрствы́е московские помидоры.
разлетевшиеся куски агрегата
М1 догорают на школьном дворе.

*

скважины ваши, – эта земля говорит, –
болят и не заживают.
мёртвые ваши, – эта земля говорит, –
слишком медленно умирают.
как же, блядь, хочется есть, –
эта земля говорит, –
давайте уже, ложитесь,
может хоть так уймётесь.
успокойтесь.
Отоспитесь.

Название стихотворения сообщает нам, что в заголовки фрагментов цикла вынесены некие новостные заголовки. Вот они:

Любовники, убившие в Киеве россиянина Курочкина, сожжены;

С начала 2007 года инфляция в России составила 4%;

Ученик 11-го класса из-за оценки нанес шесть ножевых ранений учительнице;

Нефтегазовые концерны РФ страдают от высоких налогов и растущих затрат;

В Ставрополе воспитательница детсада заклеила рот скотчем шестилетней девочке.

Все пять новостей за 8 мая 2007 года взяты с одного информационного портала <http://www.newsru.com>, автор подчеркивает, что представляет нам не зависящий от него событийный срез. Формируя названия из заголовков, взятых с одного сайта за один день, автор дистанцируется от подбора новостей, позволяя некой механической «судьбе», «истории» формировать «повестку дня» стихотворения хотя бы на уровне заголовков. Автор утверждает, что он не волен в выборе новостей, поток «новостей» здесь имеет стихийную природу. Судя по заголовкам, природу стихийного бедствия.

Упомянутые далее в тексте названия разделов портала соответствуют структуре сайта <http://www.newsru.com>. Можно даже предположить, что имена персонажей диалогов в пяти частях стихотворения – это настоящие имена редакторов интернет-портала, но для нашего анализа проверка этого предположения вряд ли будет иметь значение.

Теперь последовательно рассмотрим интертекст всех пяти фрагментов цикла.

1. Любовники, убившие в Киеве россиянина Курочкина, сожжены

редактор раздела
«Происшествия и криминал»: ну да, а чего
это господь наш, бог Израиля
в смысле русских как избранного народа.
всё сожжёт, ничего не оставит.
блядь, любовь такое слово, пиздец вообще.
белая гвардия, Лариосик там, Мышлаевский.
группа такая была – чего-то она в октябре,
била копытами о подоконник.
Курочкин – это вообще драматург.

его–то за что? как же, блядь есть хочется, Женя.
кого бы в «Ростикс» отправить?
блядь, некого. заказать что ли пиццу?

Прямая речь редактора содержит три отсылки:

- а) Ветхий Завет, здесь дан забавный выверт логики обыденного мышления относительно «избранного народа»;
- б) намек на любовные линии романа «Белая гвардия» Булгакова; упомянуты герои этого романа;
- в) возвратную отсылку к роману «Белая гвардия» через цитату «била копытами о подоконник»: песня «Белая гвардия», автор Зоя Яценко, посв. А. Галичу:

...Виделись сны, я листала сонник:
Красные лошади на заре
Били копытами о подоконник.

Припев: Когда ты вернешься,
Все будет иначе, и нам бы узнать друг друга,
Когда ты вернешься,
А я не жена и даже не подруга.
Когда ты вернешься,
Вернешься в наш город обетованный,
Когда ты вернешься –
Такой невозможный и такой желанный?

взаимосвязь с «любовной темой» первой части цикла и этой же темой в «Белой гвардии» очевидна;

г) подоконник, конница и мат в речи редактора – Булгаков-Мышлаевский: «На щеках расцвели алые пятна, и, скорчившись, в чистом белье, в халате, смягчился и ожил мороженный поручик Мышлаевский. Грозные матерные слова запрыгали в комнате, как град по подоконнику»; возвратная связка с песней «Белая гвардия»;

д) драматург Курочкин – [Максим Курочкин](#), современный драматург («новая драма»).

2. С начала 2007 года инфляция в России составила 4%

редактор раздела
«Экономика»: ну да, а чего
ты видел, какой у них агрегат М1?
аж трясётся весь, аж дымится.
и они пиздят про четыре процента
вот реально, там семь
и скорее что с половиной.
научились, блядь
смотреть в калькулятор –
ты по рынку пройдишь,
купи килограмм помидоров.
блядь, как есть хочется, Паша.
ставь давай текст, может, а?
и поехали в «Маяк» уже, водки.

Финансовый термин [Агрегат М1](#) в речи редактора оказывается не сегментом денежной массы («Агрегат М1 обслуживает операции по реализации ВВП, по рас-

пределению и перераспределению национального дохода, накоплению и потреблению»), а уподобляется механическому устройству, чему-то вроде передвижного компрессора, какие используют дорожные рабочие и которые действительно можно увидеть во дворах. Это простая метафора, основанная на омонимии, в которой свойствами работающего на пределе мощности механического агрегата характеризуются стремительно растущие государственные накопления от сырьевого экспорта.

3. Ученик 11-го класса из-за оценки нанес шесть ножевых ранений учительнице

редактор раздела
«Происшествия и криминал»: ну да, а чего
блядь, я бы тоже нашу Ларису.
Достоевский – великий русский писатель.
Валентин Распутин – певец русской деревни.
пока вы тут, в шестнадцатом кабинете, –
чтобы я не слышала этих слов:
хорошо, плохо – и так, блядь, два года.
помню вот, Левин косит с утра
лужайку типа. охуеть, это всё
байда какая-то, Потудань.
отрывал листочки и пускал по Вилюю.
вот бы, блядь, её пустить по течению.
рыбу там кормить. или раков.

ёб твою мать, Женя, как хочется есть
где, блядь, моя пицца четыре сезона?

Отсылки:

а) учительница русской литературы по имени Лариса, судя по приписываемым ей клишированным оценкам классических русских писателей, следующим ниже;

б) Достоевский (взаимодействует здесь с каторжной темой Вилюя и Чернышевского);

в) «деревенщик» Валентин Распутин – взаимодействует с отсылкой к толстовскому Левину в имени; «Прощание с Матёрой» Распутина отсылает к «Вишневому саду», а фраза «певец русской деревни» отсылает также к Некрасову, Есенину и Кольцову. По мнению Ирины Максимовой: «В упоминании Распутина есть надрыв («пока вы тут <...> в кабинете»), скрытый насмешкой через дидактическую подачу, но соседствующую по местоположению с Достоевским, тогда как Левин связывается с лужайкой, а местоположением – с «байдой» и Потуданью; в любом случае, они противопоставляются как два разных направления – как будто Распутин идет после Достоевского (этики), а Платонов – после Толстого (хроникеры). Таким образом, создается два противостояния: Достоевский-Толстой в прошлом и Распутин-Плановов».

г) Толстой «Анна Каренина» (взаимодействует с любовной темой «Белой гвардии» в первой части цикла);

д) Вилюю, Владимир Набоков, «Дар», речь здесь идет о Чернышевском: «Стеклов считает, что при всей своей гениальности Чернышевский не мог быть равен Марксу, по отношению к которому стоит-де, как по отношению к Уатту – барнаульский мастеровой Ползунов. Сам Маркс («этот мелкий буржуа до мозга костей» по отзыву Бакунина, не терпевшего немцев) раза два сослался на «замечательные» труды Чернышевского, но оставил не одну презрительную заметку на полях главного экономического труда «дес гроссен руссишен гелертен» (русских вообще Маркс не

жаловал). Чернышевский отплатил ему тем же. Уже в семидесятых годах он ко всему «новому» относился небрежно, неблагожелательно. Экономика в частности ему осточертела, перестав быть для него орудием борьбы, и тем самым приобретая в его сознании вид пустой забавы, «чистой науки». Совершенно ошибочно Ляцкий – со свойственной многим страстью к навигационным аналогиям – сравнивает ссыльного Чернышевского с человеком, «глядящим с пустынного берега на плывущий мимо гигантский корабль (корабль Маркса), идущий открывать новые земли»; выражение, особенно неудачное в виду того, что сам Чернышевский, словно предчувствуя аналогию и заранее опровергая ее, говорил о «Капитале» (посланном ему в 1872 году): «Просмотрел, да не читал, а отрывал листик за листиком, делал из них кораблики и пускал по Вилюю»

е) Потудань – Андрей Платонов, Потудань – Вилюй.

4. Нефтегазовые концерны РФ страдают от высоких налогов и растущих затрат

редактор раздела

«Экономика»: ну да, а чего.

ты в Ханты–Мансийске бывал вообще?

я бывал. нормально, бассейн, ты плавёшь

под тобой два метра воды, а потом

кафель и вечная мерзлота вроде того.

и там бабы такие, в купальник не помещаются.

ты представь прокормить

она же как слон в зоопарке.

ей водки одной ведро, чтоб согрелась.

и тут ещё ЕСН двадцать девять процентов.

если бы я был, не знаю там, Алекперов

я бы вообще, блядь, повесился от этой нефтянки.

ты не видел, блядь, просто, какие там бабы.

и у каждой ещё спиногрызы, по двое, по трое.

блядь, как же есть–то хочется, Паша

поехали, говорю, ужинать, уже эти новости нахуй.

ЕСН – единый социальный налог. Здесь у Львовского вновь, как и во второй части, идет «экономический блок», в котором нефтегазовые реалии сопрягаются с бытовыми. А термин ЕСН взаимодействует с термином М1, мерзлота – с Вилюем Чернышевского.

5. В Ставрополе воспитательница детсада заклеила рот скотчем шестилетней девочке

редактор раздела

« В России»: ну да, а чего.

это блядь, не ко мне.

это в «Происшествия», вы чего, охуели?

блядь, я тоже может пиццу хочу,

а деньги кончились.

поезда до Таллина отменили

перекрыли движение в Центре.

нефтегазовые концерны

по всей Федерации

задыхаются и просят пощады.

инфляция вон четыре процента.

проконсулы уже в тридцати провинциях
перешли на сторону Цезаря.
всё равно детей в саду кормят перловкой.
от которой тошнит потом, не надо, я помню.

скотч, вот же. блядь, как хочется есть.
чаю, что ли, поставить там, бутерброды.

Сообщение о насилии над учеником взаимодействует с сообщением о насилии над учительницей и возвращает нас к блоку (3 фрагмент), отсылающему нас к интертексту русской классики, который в свою очередь возвращает нас к первому блоку, также отсылающему нас к интертексту русской классики. Далее «генерализованно» в ироническом ключе перечисляются реалии современной политической и экономической жизни. Но на уровне быта все тот же «небытный» быт, что и во времена Белой гвардии, что и при Галиче, что и во времена Платонова: «всё равно детей в саду кормят перловкой. // от которой тошнит потом, не надо, я помню...» – где-то гудит и дымится былинный агрегат М1, но даже в Ханты-Мансийске или Москве на уровне простого человеческого быта все остается, как было («спиногрызы», причем все дается как факт, так понимаемый редакторами («спиногрызы») – героями этого стихотворения. Проконсулы в провинциях, переходящие на сторону Цезаря, с учетом даты 8 мая 2007 отсылает нас к предвыборным реалиям нынешней России – к пресловутой проблеме «третьего срока» и неукорененности конституционного строя.

После «генерализации» в пятом фрагменте Львовский еще раз дает своего рода резюме в форме «оглавления» – списка сообщений с новостного портала, но уже не такими, как они были даны в новостной ленте, а в авторской интерпретации данных нам через призму речи героев стихотворения (редакторов):

любовники, убившие в Киеве
россиянина Курочкина, сожжены.
женщины Ханты-Мансийска
по пояс вросли в мёрзлую глину
из которой хлещет чёрное масло.
Левин раскалённой косой пожинает
чёрствы́е московские помидоры.
разлетевшиеся куски агрегата
М1 догорают на школьном дворе.

Финал, авторская речь:

*
скважины ваши, – эта земля говорит, –
болят и не заживают.
мёртвые ваши, – эта земля говорит, –
слишком медленно умирают.
как же, блядь, хочется есть, –
эта земля говорит, –
давайте уже, ложитесь,
может хоть так уймётесь.
успокойтесь.
Отоспитесь.

Здесь метафорический комплекс: во-первых, «незаживающие скважины» в теле земли «болят и не заживают», отсюда земля – живая, земля говорит, земля «го-

лодна» и, во-вторых, мертвые «отоспятся», что отсылает нас к библейской отсылке в первой части цикла.

Финал, по наблюдению Ильи Кукулина, интертекстуально связан с финалом элегии О. А. Седаковой «Земля»:

Сергею Аверинцеву

Когда на востоке вот-вот загорится глубина ночная,
земля начинает светиться, возвращая

избыток дарёного, нежного, уже не нужного света.
То, что всему отвечает, тому нет ответа.

И кто тебе ответит в этой юдоли,
простое величье души? величие поля,

**которое ни перед набегом, ни перед плугом
не подумает защищать себя: друг за другом**

**все они, кто обирает, топчет, кто вонзает
лемех в грудь, как сновиденье за сновиденьем, исчезают**

**где-нибудь вдали, в океане, где все, как птицы, схожи.
И земля не глядя видит и говорит: – Прости ему, Боже! –**

каждому вслед.

Так, я помню, свечку прилаживает к пальцам
прислужница в Пещерах каждому, кто спускается к старцам,

как ребенку малому, который уходит в страшное место,
где слава Божья, – и горе тому, чья жизнь – не невеста,

где слышно, как небо дышит и почему оно дышит.
– Спаси тебя Бог, – говорит она вслед тому, кто ее не слышит...

... Может быть, умереть – это встать наконец на колени?
И я, которая буду землей, на землю гляжу в изумленье.

Чистота чище первой чистоты! из области ожесточенья
я спрашиваю о причине заступничества и прощенья,

я спрашиваю: неужели ты, безумная, рада
тысячелетьями глотать обиды и раздавать награды?

**Почему они тебе милы, или чем угодили?
– Потому что я есть, – она отвечает. –
Потому что все мы были.**

Земля у Львовского и Поле у Седаковой не обвиняют, терпят. Но тон Львовского практически на пределе – здесь нет ясного утверждения всетерпения Земли, с учетом общего сниженного тона стихотворения можно говорить даже о некоем недобром нетерпении хтонической стихии («давайте уже, ложитесь», ну же!). Финал стихотворения пессимистичен, так как единственное слово, оставляющее относительную надежду в финале – «отоспитесь», но оно амбивалентно, так как может

быть понято нами как отсылка к воскрешению мертвых, но может и не пониматься так, поскольку в первом фрагменте цикла задана ссылка на Ветхий, а не на Новый завет.

Бегло панорамируем интертекст стихотворения:

а) русская классика: Толстой – Булгаков – Платонов – Набоков;

б) пересечения: Толстой – Набоков (исторически, Толстой о Набокове, привожу вольно, по памяти, из романа «Пнин»: «Толстой открыл принцип относительности раньше Эйнштейна: в «Анне Карениной» Левин и Китти проживают на год меньше – на год отстают от Вронского с Анной»); Толстой – В. Распутин (сельская тема, пастораль vs столица у Левина и «критическая пастораль» Распутина); Чернышевский – Платонов (через гидронимы); Достоевский смыкается с Чернышевским и с Набоковым (негативно, через известные негативные реакции Набокова на Достоевского), а также с Платоновым через «каторжную» тему (гидронимы Потудань и Вилюй, Чернышевский);

в) боковая линия: песня «Белая гвардия» с отсылкой к Галичу;

г) революционная тема: Белая гвардия – Платонов (разные стороны конфликта); Платонов (через гидронимы) – Набоков (через Чернышевского и гидронимы смыкается с Платоновым) – также разные стороны конфликта;

д) революционная (апологетическая) Потудань взаимодействует с «каторжным» Вилюем, смыкаясь с «лагерной» темой через отсылку к Галичу; тема «преданной революции», тема термидора и исторической тщеты;

е) прямые речевые характеристики персонажей (редакторов) идут в разрез с образом трамвайного «интеллигента в очках и шляпе», но при этом видно, что редакторы вполне владеют контекстом старой (Толстой) и новой (Булгаков, Набоков, Платонов) классики – это «новая жизнь» интеллигенции на «новом посту» – в редакции новостного портала;

ж) экономические термины ЕН и М1 даются прямо, но М1 обыгрывается в омонимической (агрегат-агрегат) метафоре, при этом снижаясь до бытовой подробности некоего механического агрегата, забытого на школьном дворе;

з) экономические термины сопрягаются с бытовыми реалиями (бабы в Ханты-Мансийске, перловка в детсаду, голодные к вечеру редакторы, упоминающие, заметьте, именно фаст-фуд);

и) «динамика экономических показателей» сопрягается с исторической неподвижностью быта (М1 гудит и тужится, но перловка и фаст-фуд пребудут вовеки);

к) прямая отсылка к предвыборным российским политическим реалиям 2007 года, данная указанием на известный факт римской истории.

Дана ли этими отсылками «панорама исторических событий»? Да, дана.

Дана ли прямой речью, познаниями редакторов в литературе и фаст-фудом картина нового положения интеллигенции (образованного класса)? Да, дана.

Даны ли политические, экономические и бытовые реалии нашего времени в сопоставлении с прошлой эпохой? Да, даны.

Есть ли сложная система отсылок к произведениям «старой» и «новой» русской классики («школьного» и «неочевидного» канона)? Да, есть. «Интратекст» здесь очень насыщенный, множественно рекуррентный и сложно взаимодействующий с «интертекстом».

Есть ли отношение субъекта лирического высказывания к фактам русской классики? Да, есть – это потусторонность.

Итак, есть ли здесь признаки «двойного сопряжения с каноном»? Да, мы должны ответить: да, здесь есть двойное сопряжение. А мы условились называть такое стихотворение «постканоническим».

Мы можем сделать вывод, что, несмотря на формальное отталкивание от канонической метрики и строфики, тем не менее, со структурно-прагматической точки зрения это стихотворение является постканоническим и содержит в себе двойное интертекстуальное сопряжение канона и исторических реалий, оснащенное как си-

стемой «быстрого реагирования» (речевые характеристики, отсылки к новостям, ко злобе дня), так и системой сложно переплетенных отсылок к «старому» и «новому» литературному канону, встроенных в механизм «двойной рекуррентности». Причем вся панорама смыслов этого стихотворения не открывается без понимания взаимодействия контекстов данных автором сопряжений с литературным канонам. Предположение о неканоническом характере этого стихотворения придется отбросить. Это постканоническое стихотворение, точнее, поэма.

Проведенный нами анализ структуры интертекстуальных связей стихотворений Кривулина, Гандлевского и Львовского хотя и не может считаться полным, тем не менее показывает наличие *двойного интертекстуального сопряжения* («канон – становящийся канон и/или историческая (в том числе авторская) реалья») как устойчивого признака. При этом двойное сопряжение, как мы предположили, встроено в механизм удвоенной рекуррентности по И. П. Смирнову. Такое стихотворение мы условились называть постканоническим по характеру его отношения к литературному канону. Двойное сопряжение с канонам и является тем собственно литературным механизмом, благодаря которому каноническое произведение вновь утверждается в качестве такового, поскольку ему изначально автором приписано это качество каноничности, помещается в новый контекст (новые реалии становящегося литературного канона и истории) и закрепляется в нем. Встречное движение в постканоническом стихотворении – это встраивание неочевидно-канонического литературного контекста в очевидно-канонический (присоединение), а также авторская манифестация присоединения к этим двум слоям литературного канона, заявление о себе в литературе как явлении истории.

В начале нашего очерка мы ставили своей целью рассмотреть, как категория современности раскрывается в современном стихотворении. Теперь мы можем, выделив класс *постканонических* стихотворений, имеющих широкое распространение в современной нам поэзии, увидеть современность, какой она видится из перспективы постканонического стихотворения.

Постканоническое стихотворение принципиально ретроспективно. Эта ретроспективность задается самим обращением к канонизированному литературному прошлому. Исходя из предположения об авторской интенции вхождения в литературу как историю мы видим два встречных движения: смещение канона в авторское настоящее и присоединение автора к канону, при этом пространство времени произведения (в смысле гийомовской «спасиализации») раздвигается, принимая форму обратного конуса, развернутого в прошлое. Такой образ современности, развернутой в прошлое, с одной стороны видится направленным на преодоление исторического разрыва, а с другой (в силу своей абсолютной ретроспективности) – вызывает на временной оси разрыв с будущим, оказывающимся (в силу направленности луча авторского зрения в прошлое из настоящего) вне поля авторского зрения. Современность предстает как продолженное настоящее прошлого, история предстает как находящаяся в пределе свое акме в авторском высказывании. Финализм. Не пассаизм, поскольку литературное прошлое вводится в современность посредством трансформации и реконтекстуализации (постканоническое письмо), а не прямо (ученическое воспроизведение канона, эпигонство). Но почему мы называем постканоническое стихотворение пост-каноническим? Ведь то, что показывает анализ интертекстуальных связей в приводимых нами стихах, может быть утрировано до тавтологии: постканоническое стихотворение есть стихотворение, написанное после завершения становления канона. Оно апеллирует к канону и историческим и/или литературным реалиям относительно недавнего прошлого, структурно это выражается в «двойном сопряжении» с канонам, которое имеет своей основой смирновскую «удвоенную рекуррентность». Чем такое стихотворение отличается от собственно школьно-канонического, эпигонского? В пост-каноническом письме ясно обозначается разрыв с канонам, выражаемый стилистическим отталкиванием от канона – от «приближенного» травестирования канонической строфики у Кри-

вулина до «отдаляющегося» через апелляцию к инолитературной и неканонической стилистике у Львовского. Так что отношение к прошлому в постканоническом письме двояко: да, с одной стороны, это встречное связывание литературного прошлого и авторского настоящего, при котором прошлое реконтекстуализуется в силу авторской интенции укорениться в литературе как истории, а с другой стороны – автор стилистически, как правило в иронической или критической модальности, обозначает разрыв, трансцендируя прошлое. Эта двойственность придает современности в постканоническом стихотворении вид отрезка, рассматриваемого автором из исторической перспективы заданных им отсылок к канону и ограниченного относительно будущего ретроспективой авторского зрения, а относительно прошлого – иностилистическим решением стиха. Таким образом, автор задает пространство современности двумя временными разрывами, отграничивая современность от прошлого стилистически, а будущее косвенно обозначая как пространство утверждения собственного идиостиля. Коротко говоря, *постканоническое стихотворение есть авторская манифестация исторической компетенции.*

Отдельно должен быть рассмотрен также вопрос о характерных чертах структуры неканонического произведения (нарочитая негация канона) и о его образе современности, а также вопрос о каноническом письме в аспекте критического осмысления категорий новизны и ценности в литературе. Что, как нам представляется, потребует привлечения постструктуралистских методов.

В заключение отметим, что соблюсти чистоту структуралистского (мы назвали его здесь структурно-прагматическим) подхода при анализе интертекста оказывается практически невозможным. Вопрос об исторической критике концепции постканонического стихотворения с позиции, скажем, «близкого» рассмотрения в духе «нового историзма» пространства возможных обусловленностей авторских решений остается открытым. В частности, можно выдвинуть предположение об особой роли «горизонта модерна» в постканоническом стихотворении: исторический разрыв классического и нового канона проходит именно по «горизонту модерна», связанного исторически с рядом катастрофических событий в нашей истории. Как писал в одном из своих эссе [Михаил Айзенберг](#): «Окольное, почти потаенное возвращение русского модернизма в общественное сознание оказалось огромным культурным потрясением... Развитие модернизма было здесь искусственно оборвано, и это как бы законсервировало его цветение. Сделало это цветение вечным. Он не исчерпался, не выхолостился, не стал мертвым. Он стал недоступным. Он был за горизонтом, но продолжал излучать энергию. Старые стихи не вызывали ни утомления, ни раздражения. Только восхищение. Воздух культуры был наполнен памятью о великих стихах, и эта память оставалась настолько живой, что сама становилась «художественным событием». Именно динамика этого горизонта, то исчезавшего (революция, эмиграция, война), то появлявшегося вновь (оттепель), в наибольшей степени обуславливает интертекст постканонического стихотворения и задаваемые им границы дальнего и ближнего прошлого в соотнесенности их с авторским настоящим – история членится на дореволюционную, пореволюционную (в стихотворении Львовского хорошо видно, как она подразделяется на прореволюционную и эмигрантский модерн, причем их историческое единство подчеркивается) и некое настоящее, в котором насущна задача осмысления этого движущегося горизонта. Более того, динамикой этого горизонта задается *сама возможность* существования постканонического стихотворения, каким мы видим его в нашем анализе, – самой «непредсказуемостью» отечественной истории. В той Истории, из которой пишется постканоническое стихотворение, солнце, закатившееся на Западе, встает на Западе, чтобы...

октябрь 2008, февраль 2009

ФРИДРИХ НИЦШЕ

ДИОНИСИЙСКИЕ ДИФИРАМБЫ (без «Среди дочерей Пустыни» и «Жалобы Ариадны»)

ТЫ – ШУТ! ТЫ – ПОЭТИШКА!

Когда осветляется воздух,
когда утешенье росы уже
нисходит на землю,
незримо, неслышно так –
ибо в мягкой обуви
Роса, наш Утешитель, ходит, как все сострадатели вкрадчивы,
помнишь ли, сердце горячее, помнишь ли ты,
как однажды, жаждой томимо,
небесных слёз вожделело, падения рос,
опалённо-усталое, ты,
и как тогда на тропинках с жёлтой травой
лыбилося солнце свирепо, слепя на закате, как злорадно
метались меж чёрных стволов, вокруг тебя
солнца знойные взоры.

– Это ты, что ли, Правды жених, – глумились они, –
нет, ты всего лишь поэт!
хитрый, хищный, крадущийся зверь,
что не может не лгать,
сознательно лгать, предумышленно,
похотливо желая добычи,
замаскированный пёстро,
сам себе маска,
сам и добыча,
ты, что ли, Правды жених?..

Ты – шут, ты – поэтишка.
Пёстро бормочущий только,
из-под маски шута бормочущий пёстро,
поднимаясь по лживым словесным подмостям,
по радуге-лжи
меж поддельных небес
бесцельно бродящий-блуждающий –
ты – шут, ты – поэтишка.

Ты, что ли, Правды жених?..

Нет чтоб – тих, чист, в лёд влит –
образом стал
Господня столпа,
утвержден перед храмами,
страж при Господних дверях:
нет! не любя добродетели-статуи эти,
в дикомани любой дома больше, чем в храмах,
с дерзостью кошки
прыг сквозь окна, в любое,
– оп! – в любую случайность,
к перво-лесу любому принохиваясь,

в девственных перво-лесах бегал ты,
среди хищников пёстро-косматых
безбожно здоровьем дыша, красиво и пёстро ты бегал,
похотливо губу раскатав,
блажен был ты – адный, блаженно-злорадный, блажен, кровожадный,
мародёрствуя, крадучись, весь изолгавшись, ты бегал...

Или, орлу уподобясь, что долго-
долго, не двигаясь, в бездны,
в свои же бездны глядит...
– о как они зырят во всё глубочайшие глубины,
что вонзаются-вьются понизу и книзу,
понижаются, вздвинуты, вниз!

И вдруг –
ока вздрог,
какой уж там круг,
коготь нагл, он игла, гол и наг, –
камнем падают вниз на ягнят, как
снег на голову, жжёт их глад,
стервенея, в злобё на овечьи душонки,
в ярости злобной на всё, что взирает смиренно,
добродетельно, человечно-овечно, курчаво-пушисто,
тупорыло, молочно-ягняче и добро-желательно...

Стало быть,
орло-подобны, пантеро-подобны
стремленья поэта,
эти стремленья твои под тысячью масок,
ты – шут, ты – поэтишка!..

Ведь ты углядел в человеке
Бога – Агнца, –
и Бога задрать в человеке,
как в человеке овечку,
и, раздирая, смеяться –

вот блаженство твоё,
пантеры блаженство, орла,
шута и поэта блаженство! ...

Когда осветляется воздух уже,
когда уже месяца серп
в празелень меж багрецов
крадётся завистливо,
– день невзлюбя, –
и с каждым шагом украдкой
роз подвесные ложа
жнёт-подрубает, пока не поникнут,
бледные, в ночь не поникнут:

так поник когда-то и я,
из моей правды-безумия,
моего дня-тоски,

утомлён днём, от света больной,
– к земле поник, к вечеру, к тени,
Единой Правдой спалён и жаждой томим
– ты всё ещё помнишь, помнишь, горячее сердце,
как жаждой томимо было тогда? –
лучше б совсем уж не знать никакую Правду!
Ведь я шут только! Только поэтишка!..

ПОСЛЕДНЯЯ ВОЛЯ

Так умереть,
как друг – однажды я видел – умер, –
друг, что молнии, взоры
божественно в тёмную мою юность метал.
Дерзкий, глубокий,
в битве танцую, –

среди воинов – самый весёлый,
победитель – самый весомый,
на судьбе своей стоя, как некий рок,
суровый, задумчивый после драк, вдумчивый – до:

содрогающийся оттого, что победил,
ликующий оттого, что победив умирает:

приказавший, когда умирал –
и приказавший что? – уНичтожить...

Так умереть,
как – однажды я видел – он умер:
победив, уНичтожить...

МЕЖ ХИЩНЫХ ПТИЦ

Захочешь спуститься здесь,
мгновенно
пропасть тебя поглотит!
– Но, Заратустра,
ты всё ещё любишь бездну,
всё ещё елью стоишь у края? –

Пуская корни там, где
даже скала с трепетом
в пропасть глядит, –
медлит ель на краю,
когда всему вокруг
хочется вниз поскорей:
рядом с нетерпением
срывающихся камешков и падающего ру-
чья терпелива суть – терпеливый, суровый, немой,
одинокий...

Одинок!

А отважится ль кто
здесь гостем быть,
твоим Гостем здесь быть?..
Разве что хищник крылатый:
как повиснет,
долготерпцу
в патлы вцепясь,
с хохотом злорадным,
с хохотом хищных птиц...

К чему такое упорство?
– начнёт глумиться-кривляться:
любишь бездну – крылья сперва отрасли...
нельзя так висеть,
как, Повешенный, ты! –

О Заратустра!
Суровый Нимрод!
Недавно ещё звероловом Господним,
силком добродетелей,
стрелю был зла!
И что? –
сам себя подстерёг,
своя собственная добыча,
сам собою пронзён...

И вот –
сам себе друг, одинок,
двое-наг, с собственным знаньем сам-друг,
меж ста зеркал
перед собой не-собой,
среди сотен воспоминаний,
как в тумане,
утомлённый раной любой,
от любого мороза в ознобе,
петлю сам себе завязал,
сам себя – одинокий знаток!
сам себе самовешатель!
Что ты сделал из петель вязанья
собственной мудрости?

Что заманил ты себя
в этот... – древнего змия рай?
Что прокрался ты
в себя – в тебя самого?..

И больной теперь ты,
от змеиного яда больной,
раб ты теперь,
вытянул жребий суровый:

в собственной шахте
горбатиться тяжко,

к себе прорубаясь,
в себя зарываясь,
беспомощно,
оцепенело,
как труп, –
сотни тягот лежат на тебе,
и сверху – ты сам,
всеведущий!
сам себя одинокий знаток!
Заратустра премудрый!..
Ты искал тяжелейшую тяготу:
а нашёл самого себя, –
и себя уж не сбросишь с себя ты...

Полусидя
в засаде,
никогда ты не встанешь во весь рост!
Сросся с могилой своей,
призрак, травую пророс!..

А недавно ещё такой гордый,
с мордулей радости – на ходулях гордости!
недавно ещё разодинокий отшельник без Бога,
а теперь – раз-двойкий к сатане пришлец,
Принц багряный Бесстыжести дерзкой!..

И что! –
между двух Ничто
скрюченный
вопросительным знаком,
утомлённой загадкой –
загадкой для хищных птиц...

вот ужо как тебя «разгадают»,
они алчут твоей «разгадки»,
они бьются вокруг тебя, над загадкой,
над тобой, ты, Повешенный!..
О Заратустра!..
Сам себя – одинокий знаток!..
Сам себе самовешатель!..

СИГНАЛЬНЫЙ ОГОНЬ

Здесь, где остров вырос между морями,
вздыбась жертвенным камнем вдруг, скальной громадой,
здесь себе Заратустра под чёрным небом
разложил костры высоко в горах,
как сигнальный огонь – знак для тех, кого по морю носит,
вопросительный знак для тех, у кого уже есть ответ...

Это пламя-змея с бледно-серым брюхом
– языки её жажды в холодные тянутся дали,
ко всё более чистым высотам выгибает шею она –

стоя коброй пред Нетерпением:
вот какой пред собой я поставил знак.

Ах, сама-то душа моя – это пламя.
Ненасытно стремясь ко всё новым далям,
вверх стремится, всё вверх её тихий жар.
Что людей бежал Заратустра и зверя?
Почему вдруг от твёрдой земли оторвался?
Шесть он знает уже одиночеств, –
но даже и море ему не совсем одиноко,
остров – в скалы велел ему лезть, пламенем стать,
и теперь на седьмое одиночество
он закидывает удочку над головой.

Моряки, носимые по волнам! Вы, обломки древнейших звёзд!
Вы, моря будущего! Неизведанные небеса!
ко всему Одинокому я наладил крючок:
нетерпению пламени дайте ответ,
помогите поймать рыбаку на высоких скалах,
мне, – седьмое, последнее Одиночество!..

СОЛНЦЕ САДИТСЯ

1.

Недолго жаждало ты,
опалённое сердце!
Обещание разлито в воздухе,
из неведомых уст подуло на меня:
– приближается великая прохлада...

Солнце моё в полдень знойно стояло надо мной:
как хорошо, что пришли вы,
вы, внезапные ветры,
вы, прохладные духи вечера!
Воздух веет – чужой и чистый.
Не ночь ли искоса
бросает на меня
обольстительный взгляд?..
Крепким будь, моё сердце!
Не спрашивай: почему?

2.

День моей жизни!
солнце садится.
Уже ровно стоит
– золотится – поток.
Теплом дышит утёс:
что если в полдень спало на нём
счастье – полуденным сном?
Вся в зелёных огнях,
ещё играет бурливым счастьем буря бездна.

День моей жизни!
к закату идёт он!
Вот уж пылает, как уголь, твой
полуугасший
глаз, вот уж сочится твоя роса –
капёлью слёз,
вот уже тихо бежит по белым морям
пурпур любви твоей,
твоё последнее – медля – блаженство...

3.
Приходи, золотистая ясность!
ты – смерти
самое тайное, самое сладкое предвкушение!
– Не слишком ли быстро шёл я своим путём?
Только сейчас, когда утомилась река,
догоняет твой взор меня,
догоняет твоё счастье меня.
Повсюду волна лишь, игра лишь вокруг.
А что было когда-то и тяжело,
в голубое ушло забытьё,
и без дела моя лодка стоит.
Как легко разучилась она – в бурю плыть!
Утонули желанье с надеждой,
расстилаются ровно душа и море.

Здравствуй, седьмая вечность!
никогда я так близко не чаял
уверенность сладкую,
никогда так тепло – солнца взор.
– Не горит ли уж лёд вершины моей?
Рыбкой – легко, серебристо –
выплывает в море лодка моя...

СЛАВА И ВЕЧНОСТЬ

1.
Долго ты ещё будешь сидеть
на злосчастье своём?
Смотри! не высиди
мне из него
яйцо –
яйцо василиска.

Почто Заратустра крадётся у самой горы?

Недоверчивый, мрачный, язвительный,
долговязый лазутчик, –
но вот: молния,
свет, гибель, удар
в небо из бездны:
и даже у горы содрогаются
недра...

Там, где ненависть с молнией
срослись в одно, проклинанием став, –
там, на горе, живёт теперь гнев Заратустры;
грозовая туча, идёт он своим путём.
Прячься в страхе теперь, кто последним укрыт одеялом!
Забирайтесь в постели, неженки!
Вот катаются громы над сводами,
балки и стены трясутся от страха,
пробегают молнии и серно-жёлтые истины –
изрыгает проклятия Заратустра.

2.
Эта монета, которой
весь мир платит, –
слава:
я беру осторожно – в перчатках – её
и швыряю прочь с отвращением.
Кто хочет оплаченным быть?
Они продаются...
Выставлены на продажу, хватают
жирными пальцами
эту всемирную – жестянкой гремящую – славу.

Хочешь купить её?
они *все* продаются.
Но предлагай им *не скупо!*
звени тугою мошной!
– иначе ты укрепишь,
укрепишь ты их добродетель!..

Они *все* добродетельны.
Добродетель и Слава – чем не чета?
Покуда мир существует,
платит он за добродетель-бурчание
звонким славы брэнчанием, –
и с этого шума живёт.

Перед всеми добродетельными
хочу я быть должником,
объявляю себя должником везде, где Вина велика!
Перед всяким вещателем славы
в червя превращается моё честолубие, –
среди таких я желаю больше всего
самым низменным быть ...

Эта монета, которой
весь мир платит,
слава:
я беру осторожно – в перчатках – её
и швыряю прочь с отвращением.

3.

Тихо! –
о великих вещах – а я вижу великое –
нужно молчать
или великое молвить:
молви великое, в восхищении, мудрость моя!

Поднимаю горé глаза –
там валы световых морей:
– о ночь, о молчание, о упокоение всякого шума!..
вижу я знак, –
из самых далёких далей,
сверкая, спустилось созвездие медленно – встало передо мной...

4.

Вышние светочи бытия!
Вечных творений грифельная доска!
Ты пришла ко мне? –
То, что Никто не видел,
твоя бессловесная красота, –
и она не бежит моих взглядов?

Необходимости щит!
Вечных творений грифельная доска!
– но ты ведь знаешь и сам:
что Все ненавидят,
что люблю я один, –
это чтобы ты было вечно!
чтобы ты было необходимо!
Моя любовь возгорается
только от Необходимого.

Необходимости щит!
Вышние светочи бытия!
– недостижимы желанию,
незапятнанны словом «Нет»,
вечное «Да» Бытия –
и я – твоё вечное «Да»:
потому что люблю тебя, Вечный Свет!

О БЕДНОСТИ БОГАТОГО СВЕРХ МЕРЫ

Десять лет прошло –
и ни капли на меня не упало,
нет ни влажного ветра, ни рос любви
– земля без дождей..
И вот я прошу свою мудрость,
не жадничай в эту сушь:
истекай сама, капай сама росой,
будь сама дождём пожухлой пустоши дикой!

Когда-то велел я тучам
убраться прочь с моих гор –
когда-то я говорил: «больше света! вы, темень!»
Ныне маню я их, чтобы пришли они:
выменем вашим сотворите вокруг меня тьму!
– я хочу вас доить,
вы, коровы вышнего крова!
Тепло-молочную мудрость, сладкую росу любви
устремляю я – пусть течёт! – по земле.

Прочь, вы, мрачно глядящие
правдицы, прочь!
Не желаю я на моих горах
видеть кисло-терпкие нетерпеливые правданки.
Со своей золотистой улыбкой
пусть мне станет ближе ныне другая правда:
солнцем подслащённая, смуглая от любви, –
только зрелую правду сорву я с дерева.

Ныне хочу я коснуться рукой
локонов случая;
мне достанет ума, чтобы случай
вести как ребёнка, чтоб провести его вокруг пальца.
Ныне хочу я быть гостеприимным
к Нежеланному,
даже к судьбе не хочу быть колюч
– Заратустра не ёж.

Моя душа
лизнула уже ненасытным своим языком
все сладости мира и все его гадости,
в любые спускалась глубины.
Но всегда – подобно пробке
вновь всплывала она на поверхность:
качается, как масляное пятно на буром море;
видят душу мою и называют меня счастливым.

Кто отец мой и кто моя мать?
Не Принц ли Переизбыток отец мне
и не мать ли моя – Тихий Смех?
Не они ли меня зачали в законном браке –
меня, зверя-загадку,
меня, свет-мило-золотце,
меня, расточителя всякой мудрости, Заратустру?

Больной ныне от ласк –
влажный ветер, несущий росу –
сидит Заратустра и ждёт, ждёт на своих горах:
в собственном соку
мягкотелым и сладким став,
под своею вершиной,
под своим ледником,
утомлённый и благостный,
как Создатель в седьмой свой Творенья день.

– Тише!
Чья-то правда бродит надо мной,
подобна туче, –
незримо молниями поражает меня.
По широким медленным ступеням
поднимается её счастье ко мне:
приди, приди, возлюбленная Правда!

– Тише!
Это Правда – моя!
Из медлительных глаз,
из шёлка трепетного
разит меня её взгляд,
милый девичий взгляд колючий...
Она отгадала причину моего счастья,
она отгадала меня – ха! – что замышляет она?
Пурпуром притаился дракон
в бездне её девичьего взгляда.

– Тише! моя Правда теперь говорит:

Горе тебе, Заратустра!
Ты выглядишь так, будто
золото проглотил:
тебе ещё вспорют живот!..

Слишком богат ты,
ты, растлитель многих!
Слишком многих ты сделал завистниками,
слишком многих – бедняками...
Даже на меня отбросил твой свет тень, –
зябко мне: прочь поди, ты, богатый,
прочь поди, Заратустра, покинь своё солнце!..

Ты хотел бы раздать-раздарить то, чего у тебя сверх меры!
Но чрезмерен – ты сам.
Не будь дураком, богатенький!
Раздари сначала себя, Заратустра!
Десять лет прошло –
и ни капли на тебя не упало?
нет ни влажного ветра, ни рос любви?
Но кто мог бы тебя полюбить,
ты – богатый сверх всякой меры?
Твоё счастье сушит вокруг всё,
делает бедным на любовь –
как земля без дождей...

Никто тебя не благодарит больше,
ты же всякому благодарен,
кто берёт от тебя:
по тому и узнаю тебя,
ты, богатый сверх меры,
ты, беднейший из всех богачей!

Фридрих Ницше

Ты жертвуешь собой, тебя мучит твоё богатство –
ты отдаёшь себя,
ты не щадишь себя, ты не любишь себя:
большая беда неотступно бредёт за тобой,
беда переполненного амбара, переполненного сердца –
но Никто не благодарит тебя больше...

Ты должен беднее стать,
мудрец немудрящий!
если хочешь, чтобы тебя любили.
Любят только страждущих,
отдают любовь только тем, кто голоден:
раздари сперва сам себя, Заратустра!

– Я – твоя Правда...

Перевод Алексея Прокопьева

ЛЕОНАРД ШВАРЦ

* * *

Цирцея – это некоторый вид света.

Тело, тяжелое от сна, пробуждается гладким
с хорошей стороны этой волшебницы.

И все снова становится необычным.

Так поток одушевлен
другими силами.

Невидимый ручей в реке
оживляет реку,

становясь рекой.

Так хранимая в руках плоти и в клетке
плоти, хлынувшая из земных губ,

Речь многообразна и быстра,
как полет голубей.

Из легкости слуха
поднимается бабочка мастерства.

Глазами задетая, задевающая предметы,
форма вытолкнута из неосознанных прибежищ.

Все священно, один мост к разным берегам.

ВООБРАЖАЕМЫЙ РИКША ДЛЯ ГЕРАКЛИТА ТЕМНОГО

Кто это, то, что плачет,
когда идет дождь
твоих глубиннейших мыслей,

Когда лезвия автоматического редактора
Прорезают зернистую линию,
и шуршат грезящие обрывки?

Быть может, эта линия притворится бесконечностью
но кто бы ты ни был,
ты – творение, работающее по частям,

Разбирающим,
Разделяющим
или пытающимся затупить лезвие.

*Если все вещи обратятся в дым,
ноздри будут еще различать их.
Отличи тогда одну от другой*

Эти фигуры фимиама, как они прорастают
лениво сквозь воздух
и потом исчезают из вида

Предприимчивость распространения
не точно становится противоположностью,
но распространяет свою предприимчивость на области

Неожиданного желания и насыщения
близкого неповиновения, чтобы иметь значение
точно так же, как живая древесина дает сок

Если расколота,
и дым мягко
сопротивляется своей задымленности.

*

Повсюду Перемена и Тишина
не отказывают себе в удовольствии
призрачного перетекания

И влюбляются в сокрытие,
чисто слуховое, переходящее
в воспринимаемый

Обычай плоти,
в котором тело отражено,
его внутренняя одновременность приостановилась в полумраке,

слишком легко принимаемом за номинальный хаос.
Словно выбор одной вещи порождает свидетельство
разнообразия необходимых противоборств,

Словно запись, что сделал ты для себя,
никогда не должна быть отредактирована
или разобрана для других глаз и ушей

Еще нельзя отрицать,
что Логос – большее, чем обычный закон,
тонкий, но беспорядочный, поскольку одно связано с другим

В одном логическом утверждении
и лица впитывают жар пламени,
перемену в огне, горящее море,

Штормовое облако на горизонте.
Удалено по определению?
Удар интуиции попадает в цель,

И личность коротко замкнута,
Понимание в начале произнесения
ободранной и нежной сердцевины дерева.

Леонард Шварц

Так деревянные барабаны, в которые бьют на далеком острове,
есть острова рокота, когда они в твоих венах
или по-другому, переламывание веточки снаружи

Или плоты, отплывающие от тех островов
на грохот ритуальных барабанов,
как для торжественного пира,

Для которого поджигают ветки.
Иди вперед, притворяясь, что «хлам»
с которым ты работаешь, есть только хлам

Только продолжай делать из него
поздний ночной барк,
морские качества которого невозможно узнать

Продолжай разбивать предмет,
когда он передан из рук в руки,
говори, чтобы раскрыть то, что сказать.

*

Уснуть в золе
но проснуться в огне,
часть естественного хода

Вещей,
где вещи поняты
как Логос.

Нет возможности преодолеть
эту силу доказательств того или иного
она бы только вернулась вновь

И кроме того,
мало оснований,
что можно выбрать что-то еще.

*Ночные странники, маги, вакханки,
Ленейские певцы Диониса, хранители мистерий...
Ничего не знающие о богах или героях, или кто они есть.*

Так почему хранят
твою книгу в храме
Артемиды,

Почему темен твой язык,
чтобы не впускать профанов,
если в конце концов все должно стать

Всем остальным,
а все тайны –
прозрачными?

Благословивший противоречие
философ синтеза,
благословенное противоречие.

*Так Сивилла бредящими устами,
бормоча о вещах безрадостных,
неприкрашенных, неподслащенных,*

*проникает голосом
через тысячу лет,
потому что бог в ней.*

По сравнению с этим, легче постигнуть,
как огонь, сжигающий дерево,
есть дерево

И как вода, затопляющая мост,
может быть представлена мостом, но ничто
из этих тонкостей неважно сейчас, только скажи, Гераклит,

Кто это, то, что плачет,
как мы, разбросанные и объединяющиеся,
приближающиеся и удаляющиеся,

Что знает эта безрадостная Сивилла,
как ей позволено нарушать законы времени
и значения,

Кто влечет рикшу,
следуя за которым, я не чувствую себя
ни слугой, ни господином,

Но, может быть, той самой тележкой их столкновения,
непрочной колесницей из досок или, быть может, обломков,
на которой едет все остальное?

Чьи бредящие уста
призывают тебя к суеверию
и отступают после твоего внимательного взгляда?

КАРТА

Мэри Маргарет Слоан и Джозефу Донахью

Дорожная работа старого мира
завернута в вощеную бумагу разлагающихся морей:
промокшие и цветущие деревья острова.

Праздничное мелькание, исступленная походка островитян намекает
навязавшемуся режиссеру, пока незванный гость
затронут праздником... танец о трех вулканах.

Леонард Шварц

И у промокающих деревьев есть дочь
В движении передо мной, женщина отягощенного движения,
радостная в молчании вещей.

Ее мир без раны – остановленный хищник
В лесу эйфории я встретил своего тропического близнеца.
Книга, переплетенная на краю вулкана, утекает с лавой.

Солнечный камень поднимает себя – записаться в смертельную вспышку,
и потом камень – наша земля –
отворачивается от собственного взгляда.

*

Первобытные кончики пальцев
не поднимают облака закутанного рассвета:
городской морг охлаждается в лунной прорехе.

Странный актер, одни ребра, знающий только один ритм,
ищет бога-солнце,
проводит полосы грязи, разлиновывая свои очки.

Слишком рано.

Творение сделало знак продолжать движение,
пройдя мой сторожевой пост, как похоронный лимузин.
Самоизгнание, почерневшее от тысячелетних слов.

Слишком рано.

Манхэттен вносит Эрос ее волосами
и бойне вокруг меня
дан шпиль, чтобы проткнуть ее:

«Увольнение на берег», «моряк
и его серебро», «моря спермы»,
материальная сущность материальных приливов,

Тяга любви, не поясненная никакой картой.
Этот хищный внимательный взгляд города.
Зеленая пивная бутылка на краю прилавка из огнестойкой пластмассы.

(Ораторствующий на освещенных солнцем площадях,
чужой разыскивает освещенные луной водостоки.
Он ночует в освещенных луной водостоках.)

Адам существует только в этой кости,
сросшейся из прошедшего,
сейчас мерцающего.

Закрепленная между яркостью и грязью
в бочке, подпрыгивающей к аду,
земля танцует твист, свет еще заперт позади нее.

Солнце парит над полем боя,
потрясая своими пылающими заклинаниями.
И потеющие воины – часть этого заклинания.

Или небо переносит свет, никогда не виданный прежде,
золотые щеки танцующей звезды.
Воины, рыбаки, все посмотрят вверх.

Женщина отягощенного движения,
радостная в молчании вещей,
расстиляет великолепный атлас.

Если бы только восторги могли быть вырыты
из могил своих тел,
слова отдельных слоев опыта

смогли бы соединиться над рассветом.
Если бы только морщины на карте дали рождение островкам,
точки магмы могли принять форму от этих гравюр.

КОГДА ТЫ ВЗБЕЖАЛ ПО СТУПЕНЯМ

Я схватил ее, и открыл ее, и в молчании прочел
первые слова, на которых остановились мои глаза.
Св. Августин, Исповедь

История сада:
в середине истории
отчет желания.
Таинственный процесс: крутящийся
и вращающийся в бронзово-серебряных оковах.
Золотые упреки, открывающие книгу,
где случайно остановится глаз.
Формирование мысли – трудная работа,
никогда не заканчиваемая или никогда не начатая.
Разыскивая в мысли, для чего же ты думал;
Вновь и вновь оборачиваясь, чтобы взглянуть, когда там ничто.

Плоть, цвет, речь:
они живут соперничеством
среди небольших фраз.
Борьба, чтобы понять,
звуки, что бьются о сердце и моделируют возможное;
удаленные горизонты, которые усложняют гетто
в роще, в тени города,
что продолжает писать. Ограждающие круги:
это причиняло боль, и они дали мне что-то,
чтоб успокоить боль.
Разыскивая в книгах то, что должно быть сказано:
вновь и вновь оборачиваясь в мыслях, когда ты взбежал по ступеням.

Пространство ума
в постоянном отходе от пространства,
и голоса, что мы слышим,
не приходят более от вещей.
Быстрый взгляд на пол:
ни один рациональный аргумент не может преуспеть
в рассеивании таких сомнений. Все же никто
не может обладать этими словами, не добавляя
фантазий к реальному. *Язык поддерживает подпись,*
воображаемое бьется в руках.
Разыскивая в мыслях способ выбраться:
это причиняло боль, и они дали мне что-то,
чтоб успокоить боль.
Ограждающие круги: крутящиеся
и вращающиеся в бронзово-серебряных оковах.
Вновь и вновь оборачиваясь – чтобы уйти, когда нет выхода.

Перевод Александра Уланова

ЭНН ЛАУТЕРБАХ

НОВЫЕ МЕТЛЫ

Представления (*слава*)
от одного к другому (*польза*)
между артикуляцией (*пространство*)
языка (*древо*)
ясности посредством (*желания*)
людей (*речь*)
наоборот (*ответ*)
с самим собой, в собственной плотности (*земля*)
потому что это не (*образ*)
от первой ко второй (*волне*)
ухватиться за (*закон*)
внутри других (*нас*)
без тех (*традиции*)
шаг за шагом (*природа*)
из или к (*тому же*)

и так далее во всевозможное благо
оборками вощенной гвоздики
тьнь ясно извивалась между новых метел
оперение вечно загоревшего сентября

Итак, что сказано находится под углом

архитектурным

над полом, от которого черновики монолога
вверх, как будто возврат
мог быть песнью, сопровождающей несчастье.

Синяк на руке медленно перетекает в короткий обморок.
Визг пилы в переулке.

Речь, оракул намерения, растворяется
во всепрощении моря
когда сквозь рваную сеть вздымается очередной восторг.

2.

Кто-то здесь прореживает верхний слой и выбрасывает
выбрасывает, он возвратил их обратно по периметру,
проследил покров, собрал воедино
напев объединен с хоралом
туго набит в дождь морозящий
сквозь разбитые зеркала, подобные щиту, *отступи*
сказала дева, *отступи* сказал монах.
Нет еще, сказала птица, увеличивая дистанцию,
высоко среди сосен и бледных гор.
Но разве мы говорили о добыче?
Или мы были в комнате, записанные на видео, среди сухих полотенец
и сырого следствия толпы?
Мы были в толпе, «ты и я» «он и она» и так
проникли за ее границу в
телесное повреждение: глаз за руку, какая-то мантра войны.

Но в неряшливом сне с маленьким глазами, конечно
мы победители,
наши поцелуи впечатаны в мокрую глину,
наше мучение венчает песня.

Ура! Ура!

когда подпорки завтрашнего дня валяются на землю
когда слезы прибывают издалека в новых коробках.

РАСКАЯНИЕ ИЗОБРАЖЕННОГО

Грубое хвастовство неисчерпаемого: *изобилующий, изобилующий.*

Соблазн не делать выбор – из крайней преданности.

В другой раз, дружбы смягчатся

до более широких категорий, позволяющих разрывам затянуться.

Разрушение того окончания будет

будет более симпатичным, если не таким резким

так что мы могли бы прийти и участвовать в перспективах:

я возьму его лицо, ее руки, твой голос

наблюдая за необходимым промежутком.

Слова цепляются за другие слова

как мы уже видели, даже если они

кочуют, а забытое просвечивает как исправление.

Это существительное не употреблялось веками.

Можно мне произнести его, лишь раз, в этот раз

когда ветер так настойчив?

Коллаж превратил мой письменный стол в хаос.

когда пробуждается нрав: под пепельницей,

глаза молодой девушки смотрят из ее изображения.

Была ли она смелой? Говорила ли я тебе о том, что мой дядя,

мой кузен, моя мать увидели высокого мужчину на каких-то ступенях

и в то время и в том месте выбрали мою жизнь?

Во сне с тебя снимали кожу

изгибом вновь обретенной речи, минутой

раньше в темной машине со старым другом за рулем.

То, чего мы не делаем, укореняется как факты

и, уже как факты, мы жаждем этого. Интересно, в каком состоянии мой сад?

Чету Винеру

ЧАСЫ ЗАКРЫТИЯ

Этот след, если он, вообще, существует, милостыня для лжи.

Арка вытягивается от пола

пропахшего гобеленом, помещенным здесь же.

Я вспоминаю час, но не то, как он проходит

пока он не захвачен и не связан сном:

толстый посыльный улыбается и указывает мне на башню,

откуда я могу наблюдать отбытие.

Но некоторые дни проходят так, что ничего

не пересекает линию горизонта; как бы я ни всматривалась, ни одна звезда

не пронзает воздух. Теперь меня оставили
на окраине леса, окруженного пшеницей
где пухлые деревья скрывают образ, его симметрию
расстреляли и разметали по земле, как перья.
Единорог, грааль, синие и красные крылья
коленапреклоненных музыкантов, все это вышито
где-то в другом месте. Упорство было вознаграждено.
Надежда и Сострадание молили об успехе.
Это хорошая камера? Она может заснять след?
Было плавание. Четыре запряженные лошади
вытянулись напротив столетий.
Каждой выделено: поднятая пыль, дым, перья.

СОН ПСИХЕИ

Если бы сны могли видеть сны, вне канона пейзажа,
уже защищенные от правил приличия, включая немых
противозаконных девиц, сжавшихся под карнизом
где штабелями сложены книги и которые
они разграбили в надежде найти не события, а ответ.
Если бы сны могли видеть сны, освобожденные из сырого подполья
и моста, куда она ходила
наблюдать за разливом и деревом
что стоит на его вершине, огромное, но не имеющее корней
(жесточайшей иллюстрацией ему является оса
а вот ее жало – нет), гниение
уже распространилось на сады, клумбы в них
окружены сорняками и прочими инородными элементами;
дальше погибающий дом, потерянный из вида
так что ей, как и тебе, приходится высматривать
даже не сам дом, а его образ, как бы его
не существует и он даже не похож, но так и будет чахнуть
на другом конце территории, где крылатый мальчик
касается ее уха, вдали от всего
но, подобно вечеру, собравшись вокруг ее талии
так что внутри каждого сна есть еще один, далекий
и насмешливый, и он – переложение его рта на ее рот.

СЕРОЕ УТРО

Есть масляные краски, которые неуместно ускользают от нас,
и мы слишком далеко, чтоб поверить во что-то, гораздо меньше
близости единичного. Ты, во сне, в стороне,
преклоняешь колени у реки, наблюдая, как сталкиваются щепки.
Жара невыносима, воздух
не приносит с берега ничего, кроме птиц,
которые вечно здесь, как страстное, огромное желание.
Ты когда-нибудь поднимался на гору? Я вглядываюсь туда,
где мы были, где нечего искать.

Между тем, чашки свободны в степени серого.
Нужно сделать выбор между жемчугом и ртутью,
оттенки значения известны только художникам, потому что только художникам
видны ингредиенты. Как зеленый цвет уступит жемчугу
или как желтый не поддастся ртути? Всегда есть цвет,
в котором покоится тело; не сон, но его влияние.
Имена вещей приветствуют нас, когда мы пробуждаемся.

Где ты? Мне все равно. Мне не все равно,
как ты выглядишь, когда встаешь, чтоб идти, в поисках вещи,
которой, как ты думаешь, тебе не хватает. То, что ты видишь вдалеке,
никогда не станет ближе, очарование
стройных камышей и девиц, синих пиджаков и жемчужин,
набор образов, с помощью которых мы делаем себя настоящими.
Ты выходишь из воды, всецело вдали.
Свет отваживается пройти сквозь окно и касается земли, чрезмерно близко.

Перевод Анастасии Бабичевой

ОБ АВТОРАХ

Станислав Львовский

Поэт, прозаик, переводчик. Родился в 1972 году. Окончил химический факультет МГУ. Преподавал в гимназии химию и английский язык. В настоящее время работает в сфере рекламы и public relations. Один из основателей Союза молодых литераторов «Вавилон». Лауреат IV Фестиваля свободного стиха (Москва, 1993), трижды лауреат Сетевого литературного конкурса «ТЕНЕТА–98», первый лауреат Малой премии «Московский счет» (2003). Переводил с английского американскую поэзию XX века. Библиография: «Белый шум» (стихи, М.: Арго–Риск, 1996), «Три месяца второго года» (стихи, проза, переводы, М.: Арго–Риск; Тверь: Колонна, 2002), «Слово о цветах и собаках» (М.: Новое литературное обозрение, 2003). «Стихи о Родине» (М.: ОГИ, 2004), «Половина неба» (в соавторстве с Линор Горалик; М.: Иностранка, 2004)

Александр Уланов

Работает в Самарском аэрокосмическом университете, 4 книги стихов («Направление ветра», 1990; «Сухой свет», 1993; «Волны и лестницы», 1998; «Перемещения+», 2007), книга прозы («Между мы», 2006, шорт–лист премии А. Белого). Более 300 статей и рецензий о современной литературе («НЛО», «Знамя» и т. д.), переводы (современная американская поэзия, Дилан Томас, Валери). Стихи переведены на английский, французский, немецкий, итальянский, шведский, китайский языки.

Павел Жагун

Поэт, музыкант, продюсер. Родился в 1954 году. Родился в Челябинске, детство и юность провел на Украине. Музыкаой занимается с 9 лет, литературой с 13. Закончил музыкальную школу и киевское музыкальное училище им. Р. М. Глиэра по классу трубы. Один из ведущих сессионных и студийных музыкантов 70–80 годов. Работал во многих симфонических, джаз–, поп– и рок–коллективах: «Bells» «Гроно» (Киев), «Чаривни Гитары» (Киев/Москва), Оркестр радио и телевидения Украины. Писал тексты для большинства известных поп–исполнителей 1980–90–х гг. (А. Пугачева, В. Пресняков, В. Леонтьев, К. Орбакайте, А. Барыкин, И. Николаев и др.). Создатель и продюсер биг–бит группы «Моральный Кодекс», продюсер записей известных нео–рок коллективов: «Встреча На Эльбе», «Spinglett», «Скандал», «Meanttraitors», «Два Самолета», «Матросская Тишина». Основатель неформального движения и автор творческой концепции репрограммированной эстетики «NOART». Занимался исследовательской деятельностью в области электронных звучаний (noise reconstruction, no music, optical sound) текстового и визуального эксперимента. В 1992 году вместе с Алексеем Борисовым создал проект «F.R.U.I.T.S.». Участник экспериментальных субкультурных проектов и акций: «Joint Committee», «Ночной Проспект», «Atomic Bisquit Orchestra», «Ja–gun Zhibao», «Север», «Berlinische Kunst». Записывает сольные альбомы и выступает под псевдонимом PIEZO. В 2007 г. начал публиковать поэзию и поэтическую прозу, выпустил первую книгу стихов.

Ксения Чарыева

Родилась в 1990 году в Москве. Интернет–публикации. Участие в фестивалях «Новый транзит» (Кыштым, 2007), «Стрелка» (Нижний Новгород, 2009).

Сергей Луговик

Родился в 1987 г. в Переславле–Залесском. Студент Литературного института им. А. М. Горького (семинар Олеси Николаевой). Лонг–лист премии «Дебют–2008» в номинации «Поэзия». Лауреат премии «ЛитератуРРентген–2008».

Екатерина Соколова

Родилась в 1983 г. в Сыктывкаре. Стихи публиковались в журналах «Арт» (Сыктывкар, 2006, № 3; 2008, № 4), «Север» (Петрозаводск, 2008, № 3 / 4), «Новая Юность» (Москва, 2008, № 2 / 83; 2009, № 2), «Крещатик» (2008, № 4), коллективных сборниках. Лауреат Конкурса молодых поэтов Санкт–Петербурга «ПОЭТому–2008». Шорт–листер премии «ЛитератуРРентген» (2008). Живет в Санкт–Петербурге.

Эдуард Лукоянов

Родился в 1989 г. в городе Губкин Белгородской области. С 2007 г. – студент литературного института им. Горького. Занимался переводами стихов латвийских поэтов. Публиковался в журнале «Дети Ра».

Екатерина Завершнева

Родилась в 1971 г. Живет в Москве. В 1996 г. закончила факультет психологии МГУ, канд. психол. наук, автор тридцати научных работ на стыке философии и психологии. Преподает в высшей школе. Публикации в журналах «Новое литературное обозрение», «Вопросы психологии», «Вестник МГУ» и др., а также в интернете («Text only», «Рец», «Reflect»). Автор книги «Сомнамбула» (С.–Пб.: Лимбус Пресс, 2009) и сборника стихотворений «Над морем» (М.: изд-во Р. Элинина, в печати).

Андрей Черкасов

Поэт. Родился в 1987 году в Челябинске. С 2007 года в живет в Москве. Студент Литературного Института им. А. М. Горького (семинар Е. Ю. Сидорова). Публиковался в журналах «Воздух», «ШО», «Кил», «Транзит–Урал», в Интернете. Участник поэтического семинара «Северная Зона». Лонг–лист премии «Дебют» в номинации «Поэзия» (2008), шорт–лист премии «ЛитератураРентген» в Главной номинации (Екатеринбург, 2007).

Дмитрий Воробьев

Родился в 1979. Живет в Чебоксарах. Кандидат философских наук. Издания: «Автопоэзис» (2004), «8 стихотворений» (2005), «Желтые стихи» (2007). Сборники и журналы: «Топос» (2004), «Tric trac» (2005), «Скандинавия – Волга: альманах международного поэтического фестиваля» (2005, 2006), «ARIEL – tidskrift för litteratur» (2005, № 2, 3), «ЛИК» (2006, № 4), «Атáлла тинес хушшинче: поэзии уявён альманахё» (2006), «Akzenty» (2007, № 1), «Kulturtidskriften Horisont – organ för Svenska Österbottens litteraturförening» (2007, № 1 / 54), Интернет–журнал «Textonly» (№ 23).

Алексей Прокопьев

Поэт, переводчик. Родился в 1957 году в Чебоксарах. Учился на отделении искусствоведения исторического факультета МГУ, после окончания университета в 1981 г. долгое время работал ночным сторожем. Переводил стихи с немецкого (Рильке, Тракль, Бенн, Гейм, Целан, Ницше и др.), английского (Чосер, Спенсер, Мильтон, Уайльд, Дж. М. Хопкинс и др.), шведского (Транстрёмер и др.) языков; преподавал в Литературном институте им. А. М. Горького (кафедра художественного перевода). Участник антологий «Строфы Века», «Самиздат Века» и «Строфы Века – 2» (мировая поэзия в русских переводах). Куратор ежегодного Чебоксарского фестиваля «ГолосА». Ведущий цикла «Метаморфозы: Беседы с переводчиками». С 1996 г. член Союза Писателей Москвы. С 2005 г. член гильдии «Мастера литературного перевода». Живет и работает в Москве. Библиография: «Ночной сторож». – Стихи (М.: Carte Blanche, 1991. – 45 с.); «День един» (М.: Линор, 1995. – 24 с.); «Снежная Троя». – Стихи (М.: ОГИ, 2003. – 60 с.)

Кужак

Родился в 1979. Поэт. Окончил факультет журналистики ЧГУ им. И. Н. Ульянова. Печатался в республиканских журналах «Лик», «Кил», «Меценат»; сборниках «Топос» (2004), «Tric Trac» (2005). Участник поэтических фестивалей «Скандинавия – Поволжье» (Чебоксары, 2005 и 2006), «ГолосА» (Чебоксары, 2008 и 2009), Стрелка (Нижний Новгород, 2009). Выпустил 2 малотиражных сборника стихов – «Автопортрет с Богом на заднем плане» (2004) и «Жизнь в берлоге» (2005). Отдельные произведения переводились на чувашский и шведский языки.

Александр Маниченко

Родился в Челябинске в 1988 году. Фестивали: «ЛитератураРентген» (2007, Екатеринбург, лонг–лист), «ГолосА» (2008, Чебоксары), «Стрелка» (2008 – 2009, Нижний Новгород), «Дебют–Саратов» (2008), «Глубина» (2007, лонглист). Публикации в журналах «Воздух», «Волга 21 век», «Транзит–Урал».

Василий Бородин

Родился в 1982 г. в Москве. Стихотворения, эссе и графика публиковались в журналах «Reflect», «Рец», «TextOnly», «Воздух», «Новый ДРАГОМАНЪ ПЕТРОВЪ», «Другое полушарие», в альманахе Новой Камеры Хранения, на сайтах «Полутона», «Библиотека Трамп» и «Новая Литературная Карта России». В 2008 году вышла книга стихов «Луч. Парус» (серия «Поколение» издательств «Арго-Риск» и «Книжное Обозрение»).

Евгения Сулова

Поэт. Родилась в 1986 году. Интернет-публикации. Участие в фестивалях «М-8» (Вологда, 2007), «Дебют-Саратов» (Саратов, 2007), «Стрелка» (Нижний Новгород, 2007), «Slowwwwo» (2007, 2008). Лауреат фестиваля «Молодой литератор» (Нижний Новгород, 2007). Лонг-лист премии «Дебют» в номинации «Поэзия» (2006), шорт-лист премии «ЛитератураРентген» (2007).

Павел Настин

Родился в 1972 году в Калининграде, где и живет. Поэт, фотограф, независимый куратор (сообщество «Полутона», фестиваль «SLOWWWWO», журнал «РЕЦ», программа «Черная курица»). Участник арт-группы «РЦЫ». Публикации: интернет, журнал «Воздух», «Новый берег» и др. Книги стихов: «Язык жестов» (М.: О.Г.И., 2005); «РЦЫ: ВНУТРИ» (Калининград: 2007, сборник арт-группы «РЦЫ»).

Анастасия Бабичева

Закончила в 2007 году романо-германский факультет Самарского университета. Опубликованы переводы английской поэзии (Фаулз, Б. С. Джонсон).