

tr-lit.narod.ru

Транслит: поэтический альманах. — Санкт-Петербург, 2007

© Авторы, тексты

© Павел Арсеньев, Вадим Кейлин, составление

© Павел Арсеньев, предисловие, оформление, обложка.

В оформлении использованы работы: Karel Tiege, Алексей Дмитриев, Лотта Заславская.
Тексты публикуются в авторской редакции.

Черубино

Ане и Вадику

2

В этих арках гнездится страшная инфлюэнца —
Замотайте плотнее шейки, надвиньте шапки.
В этом городе очень просто откинуть тапки,
Если небо с утра откалывает колена.

1

Черубино, дух трамвайный, воробей в вагонной давке,
О, поймайте, удержите, дайте, дайте!..
Что за слово “перекресток”, что за корень мандрагора,
Что за город, мой прекрасный, что за город?..

В нем живут чужие птицы — те же люди, но в полете,
В нем гнездится дикой жабой ангел кашля и ангины,
Бедный мальчик, не сердитесь, не скачайте, не болейте,

В этом городе все люди андрогинны.

В этом городе несправедном руками не поймать

То, что хочется потрогать и сломать.

Ну, поймайте же его, он так колотится о стекла,

В это солнце, в эту жезь, в этот желоб кровостока,

В эту жалость, в эту нежность, в этот город воробьиный!..

Дух трамвайный, Черубино. Ад крошечный, Черубино.

А поймаешь — просто птаха, ком отчаянья и страха —

Ну кому она нужна?..

Город бредит мокрым мартом, и бредет по странным картам,

По трамвайным путям весна.

3

Друг мой город, я вас люблю пламенно и странно,
Вы мой враг, ваш портрет моей помадой испачкан,
Детский голос, вороний клон, — Анна моя, Анна! —
Этот город такой барак для больных испанкой.

Ах, фиеста, Терра дель Соль, изломанный Лорка!..

На ботинках застыла соль, ледяная корка.

И звенит, арбезжит стекло в телефонной чаше:

Вас не слышно, алло-алло, говорите чаще!..

По растоптаным зеркалам, гранитом хранимы,

Вы спешите, не чуя ног, в метрополитены,

Неудачные образцы, иже херувимы.

Я целую вас навсегда в каменные стены.

4

Еще и Гофман, о да, и Гофман, конечно, тоже.
Немного жуткий, немного нежный, немного тайный.
В любой тягучей страшняке зимней он выйдет — крайний,
Как вор трамвайный, как шут трамвайный, как бес трамвайный.
Он безбилетный ловец иллюзий в балетной ложе.

Я этих сказок немало знаю, вот вам — какую?
Сюжет заезжен, финал банален, но я рискую:
Когда метель хризантемой белой, ружейным дулом,
Когда я плакала, где он бегал, о чем он думал?..

Мой страх царапается и лезет меж позвонками,
И звон трамвайный, и стук оконный, и ляг машинный...
Но Дроссельмейстер в окне железном всплеснет руками,
И на подножке мелькнет и спинет сюртук мышинный.

Я этих сказок немало знаю, но эту — спрячу:
Зачин тревожен, сюжет банален, финал заманчив...
Я сочиняю ее, смеясь, и немного плачу —
Чтоб вас утеплить,
Тщеславный мальчик.

5

Ты и не знаешь, как ты любима,
А ведь это просто, как дважды два,
Моя маленькая Черубина,
Девочка Зеленые Рукава.

Ах, не умею я пасти народы,
А то бы были вы почти цари,
Мои восхитительные уроды,
Мои отродья и упыри.

Остановитесь вот в этом ракурсе —
Щек — и вылетела душа,
Весело нависыгая оду к радости
И птичьими перышками шурша.

0

В пятом часу утра, в марте,
Отыскиваешь на карте
Город, провал двора,
Окна,
Потом одно
Окно.

На стекле, налепленный криво,
Лист альбомный:
«Я никогда не забуду Рио-
де-Жанейро и жар любовный».

В каждой девочке в этом городе
Гнездится мальчик.
В каждом мальчике — ангел.
В ангеле — игла.

И в завершение этой сказки
Я хочу сказать вам, что вы хорошо устроились,
Птенцы гнезда Петрова —
Городские сумаспешдые,
Мусорные воробыи,
Ангель и ангель.

У вас весна.
Поэтому я никогда не забуду Рио-
де-Жанейро.

Зеркало О

женщина утром сама себе не равна
утром зима, даже когда весна
переступая по кафелю в темноте
не зажигает — силы уже не те

медленно в столбик в ванной течет вода
зеркало цвета льда

утром зеленых глаз не спяет ах
утром не раной рот — узелком в снегах
утром до первой мальборо голос — мел
волосы — серый мех

раз-два-вдох-выдох, господи, почему
зеркало в полный рост в прихожей покажет тьму
тьма твою мать, и это способно жить?
все, что тогда стояло, давно лежит.

ляжки еще ничего, а вот с грудью беда —
нежным торчком не встанет уже никогда
только осанка — прикройся, — господи, это я,
дура твоя.

голое освещенье, тени темная лесть —
ладно, сколько мне лет, а я еще здесь и здесь —
девочки нервно курят, сразу вторая, стоп
в нашем возрасте это гроб

в нашем возрасте, оля, оля, вовремя спать.
в детстве во сколько? — вот и во столько, мать
твою мать
это вот что у меня с лицом, с телом, с глазами, ртом?
ладно, это потом.

и надеваешь чулки, надеваешь чулки, надеваешь чулки
кольца нейдут с руки, хоть посуду мыть не с руки,
свет и тени, глаза и рот — нежность еще жива —
вот и вот.
просто иногда по утрам кружится голова,
но это, в общем, не в счет.

просто, оля, такая жаль, что в зеркалах, ага,
не отражается, кто отражал время-врага,
тело рожало, макопитало, млечным своим путем
тело летело, тело давало, а потом...

ты надеваешь белье кожуру лепестки листву
ты говоришь себе: я не умру, я еще ах живу,
ходишь вечером вся в цвету
носишь цветок во рту
и глаза твои, падающие в темноту...

в переходе от вечера до постели день постыл.
господи, мы себя не простили, а ты нас опять простила.
господи, что мы за дети, нас так легко задеть...
дай же еще немного на свете —
здесь и здесь.

Брель

сначала надпись: “still awake” — не спи.
через мило, что ли, еще одна — “still alive”.
я не сплю, не сплю, я слышу собачий лай,
крики чаек в дюнах, шуршанье босой стопы.

дорога уходит вправо, к побережью, а слева написано: “BRIELLE — 1 MILE”

миля до бреля, но мы не поедем в брель.
брель, брель, стилл эвэйк, говорю, не спи, ты меня замаяла,
призрачный маячок, ночная тень, акварель.
аква марина, статуя в чаше фонтана, девушка с веслом, пионер с горном,
мальчик с дельфином, с дуакой, с перевязанным горлом,
здесь добывали соль, здесь жили вампиры,
здесь разрушались побитые временем корабли,
обошедшие по морям полмира,
но никогда не увидевшие земли.
неверленд — звучит гордо.

брель, брель, полусонный бред, стилл элайв, стилл ин лав, оставайся живой,
брень-брень, бубенчик в три позвонка,
я оборачиваюсь и шепчу дороге — пока-пока,
оглябая по левому ряду корабельные мачты над головой
и призрачный свет маяка.

когда-то в штате флорида в центре ненастоящего городка
была маленькая статуя — мальчик и девочка, пускавшие корабли в фонтане.
мы глядели бронзовые позвоночники, говорили им — пока-пока,
мы вернемся, вы только не уплывайте далеко, возвращайтесь издалека,
именно для возвращений требуются скитанья.

в последний приезд мы увидели, что фонтанчик исчез,
а вместе с ним и статуя, куда-то они уплыли
на своих корабликах, мальчик и девочка, жили-были,
и больше мы их не встретим нигде, разве что в бреле,
в городе соли и слез.

я знаю, что там, в запущенном светлом сквере,
почти зимой, в ноябре ли, кажется, в декабре ль,
посреди замусоренного фонтана, как беспризорное детство в пустом партере
мерзнет под снегом бронзовый мальчик, амулетик мой, талисманчик,
пионерчик. но мы не поедем в брель.

Колокол

1

боже, схороним царя, и царицу, и двор.
вор на конюшне зовется конюшенный вор?
вор нам, конечно, завелся за наши дела,
вон и горячка, гляди, от него родила.
дворня глядит, замирая, на княжеский ход,
тот, говорю вам!.. а вправду ли, братне, тот?..
правда царёнок, да больно уж светел, смотри.
царский бы — вороном, есть у них грозный внутри.
этот же голубь как есть, рубашонка бела..
точно, ворёнка маринка, блядва, родила.

2

плачет мнишек — что наделала дочка,
нагуляла с чернецом голубочка!..
что на виселице — малый кулёчек —
далеко ли улетел, голубочек?..
что там виснет — уж не брань, не боися,
на распитом вороту у бориса.
что там, царь, — на рукаве оторочка?
голубая, будто кровь голубочка.

3

плачь давай, плачь, пся крев, сучий прах,
будешь знать, как рожать от вorex и ворах,
голубиной кровино народ динвить.
нам давить ворят — не передавить.
нам стрелять царят — не перестрелять.
рученьки болять.

4

спи, иванушка, спи, митенька, спи, алешенька.
ой, лишьенько...

5

здравствуй, ажедмитрий, не бойся, не плачь, это я —
угличский колокол, маленький, как ребячёнок,
жалкий, как взгляд из надёжных ребячьих потёмок
под одеялом, — я детская нежность твоя.
я твоя родинка, бедный, обида во рту,
горечь нецарского рода, нешляхетской крови,
я твой подменыш на ложе надменной любви,
я твой жеребчик в ионьском бесстыдном поту,
ножичек твой перочинный, письмо в рукаве,
ссыльный твой, каторжный колокол, вражья личина,
бедный мой маленький мальчик, убитый мужчина,

царь в голове.
я на столбе, как на дыбе, немой, как котёл,
тать безызыкий средь архиерейского сада,
я твой чугунный спасатель от судорог ада..
не защищайся, — я знаю, что ты не хотел.
если чего и хотел, так любви одной,
плакать в ее подоле не по-царски — по-детски.
эх ты, монашек, зверёк, для кого эти доски
так хорошо обстругал сострадатель больной?
здравствуй, царевич, вот жизнь и закончилась вся,
кто не зарезан — повешен, сошлось, говорю, аккуратно.
мне бы вернуться, да кто ж меня пустит обратно —
мне бы звонить, и звонить, и звонить многократно,
новых святых вынося.
то-то, тихоня, не всякому плотнику крест,
колоколу язык, царю марину, царевичу нож.
здравствуй, дитятко, что ж ты никак не умрешь,
нешто не надоест?..



Чужая родинка

1

гордиться нечем, родинка на чужом плече, предплечье иль где-то ниже смешно подрагивает, автор жжет проникновенно, не дозвониться до номера, данного второпях симпатной прохожей, настырные чмоки пришли по аське от анонима, пясть сжимает что выпало, червь заморен

2

в полутьме облокачиваясь на чье-то плечо видит родинку на шее подрагивающую, родинка не дает сосредоточиться, с мыслями о душевной близости собраться, с выкриком о-ба-на обниматься бросается, бастурма, блин пошла не в то горло, это значь то обналить, оттянулся нормально

3

все это прочитано промеж слов претя от собственных воспоминаний о недобранном, сказанное потрясло так, что понижен эмоциональный фон, содержание сахара велико во взгляде, брошенном на поясницу с обрамленьем родинок, лежа доскою извилины напрягает, привычно снизу

4

форум закрыт за несоблюдение условий постинга, сердечный друг развел флуадотно, к чужой родинке боязно прикоснуться, ожог не гарантирован, лепную грудь зрит форумчанин лишь на картинке, грусть навевает решение модератора, на лесть падкая все позволяет, стоит лишь облагать

5

родинка перед глазами маячит напоминает о трудностях, о внештатной ситуации, сложившейся на предприятии, о забастовке трудящихся в дальнем районе, о топорном решении

не нарушать законы, хорошо, что родинка малюсенькая, в нависшей массе есть человеческое что-то

6

родинка на ее лопатке его раздражает, ни в жизнь не станет докапываться, пестроватый кушальник в горошинку, снятый, от старости выцветший, сунится на трухлявом подоконнике, родинка неприкрыто подрагивает, столько хляжных удовольствий, если за гранью срыва

7

язык общения дрябл и рыхл родинка вздрагивает, отрыжка после приема плохой пиццы, понечительством доброхот доведет до колик, дева стоит в локтевой или коленной, от страсти хвост поджав, в отражении не признашь ни себя, ни обнявшихся, ноет десна

8

гопота у киоска, внезапное озаренье втемяшилось, вечерние шманцы в поселковой столовке, демарши устраивать поздно, газовая горелка изрыгает бурое пламя, родинка на свежей коже шевелится в такт движенью всем корпусом, раскорячиться, сжечь бы все мосты, парадник плохо проветрен

9

родинка дергается, принося колоссальный урон самолобованию и свежести воспритягья, не вся порция оприходована, стекловатный взгляд засыхи рабочего паренька провожает, он удаляется преспокойно схавав мороженое, обрушился каркас прожитой жизни, не обойтись без кода

10

в помещенье созданный микроклимат чреват ощущением дискомфорта для собравшихся, трейлер, залитый на файлообменник, уже до форто-

6

чки для закачивающего, развитой грудной клетке родинка подходит оптимально, сбившийся на развилке с пути отзвонился, товар бесхозный

11

коричневатая родинка на дряблой пояснице, зло воплотилось в ряд бытовых событий, предложение носит рекомендательный характер сварливый, протянуты по одежке ручки на направленно к подлатой сущности происходящего, звенящий девичий голосок осекается при виде

Правее положенного

1

правее положенного кабыэтак глядит на свой кабытак с невыразимой грустью, взгляд разверзается этной или другой дырой, полною паразитов

2

увиденного, подмоченное любовью прошлое парится от неуменья терзаться сомнениями при виде, вышедшее боком признание по привычке пятится задом

2

правее положенного на попа поставленный конусовидный шумудень прогнозирует рост экономики, спад промышленности, высказанное под мухой

3

обвинение в принципе ни к кому не обращено, скандалезная жилка в характере неуживчивом, сильно жмут оба и правый, и левый, в крепком зажиме

3

правее положенного порезвились и будет, карачун буднично холодит члены, производимые девою визги оглашают обе колонки, вердикт

быстро вынесенный по существу дела предельно ясен, надежда одна на сплошной голливуд

вокруг, излишней смелости издержки

4

правее положенного шекотка не берет, на облитом катке не скользко ничуть, значительные отчисления не идут на нужды, по дурн слезини

не взбираются на, прожив под режимом людоедским не заплывают жиром без соизволения выше, размазав сопли пятерней, на себя взирают, просох ли

5

правее положенного баклажан и абрикос составляют жалкую пару готовую к поглощению, отчетливый ржач женский разносится в спальне

6

соседской, надо действовать по уму рук не распуская, воображенья пыл охладив, на липучке мух не пересчитать, обернулось жостью

6

правее положенного отлетев шмякается на, боком не тем напоровшись, косточки не собрать в систему ценностей, острый край

7

отношений так выступает своим тупым присутствием, что пронзительный шых раздается в торжественный момент расхожденья, огромная пропасть меж

7

правее положенного подбриты волосы на лобке, спущены бриджи ниже пояса, обнажены стринги на трусиках, стоит ли трижды

7

подумать, прежде чем на приступ отважится, жертвой каприза рыбьего становится не икринка а целый нерест, задержали воршнку

8

правее положенного шелбан данный по дружбе иль просто от не хуй

7

делать, разряжается треском, прямо в лобан заехав, краснея, что пионерки

месячные, с лихвой подведенный глаз вылуплен на превращенный в капусту опыт существования вдвоем, спеклась дорогая, истина мозги пудрит

9

правее положенного дешевка на распродаже, левее фирма с уценкой, показывая фигу вывескам гуччо и прадо, шов тут

надо подшить, в прокладке влага скапливается, универсум, погрязший в торгашестве, редкостно неряшлив в сфере эмоций, в кошель не влазит

10

правее положенного засвечиваться не советуют, когда уверенность есть в избранничестве, не обязательными пунктами жертвуют, сдали цдти

иль спереди — вознаграждения не предусмотрено, кому девственницу подавай, кому индивидуалку, канал связи здесь перекрыт, будем stalkерами

11

правее положенного железика брэкетов выправляет зубы изумительной красоте, везунчик кто ее водит по значным, раззява

вряд ли сподобится, если взять и вместе сравить массу безумных чаяний и хлопот неустанных, мазутой свежестью повеет, выковыривает козявку

12

правее положенного наплевать на последствия, сдвинутый колонитител отвлекает, с пагинацией завал полный, дизайн будто наступнут

падучей, истоптанном каблукком подмята обложка с полуобнаженной

селебрити, пренебреженья рекорд поставив, держит себя в ежовых

13

правее положенного ни здарсьте ни досвидания не дожждаться от встречных, даже затеяв драку пиздюлей не получить, за жид тут

не примут, отжатая сильно простынь пощется неприметно на тонкой леске между штывьями, на строжайшую просьбу не беспокоить, ответный позов, не влезть ли

14

правее положенного сведенье счетов приводит к неделям причисыванья несведенного если за бессознанку дернули

сильнее обычного, слезы обильно наворачиваются на пленку непонимания, выплаканное знание помогает в быту, вонь свинарника

Для галочки и для

Спертый музон
спертый музон в прокуренном зале сестра ебанько перебирает фотки прошлое счастье двигается зигзагом в направленье нового, худшего, но с форма-

ми отпадными, кожа с одеколоном словно с моникой клинтон, голландец бестолку летает, целочку взгляд голодный провожает, и пуцены слюни свободно плавать

Желтый стикер
о чем напоминает стикер, желтый на белой стенке? о батарейке севшей и требующей замены? иль о лажовой обязанности заботиться? что в одну из секций универмага вдруг завезли дефицитный товар? или что негуманный поступок вызывает к ответной реакции? о цифрах чью-то жизнь датирующих? или о прочих штучках

Коллектив несъеденного

бок отлежав, тлену родственная фрикаделька на дне кастрюли жмурит зрачок склизкий на скорую крышку, вспоминает, о чем пиздели обедавшие, ей не за горам влитсья

в коллектив несъеденного, заиндевет позорной плесенью, провонять, по непреклонной стенке мусорного пакета растечься, согласно КЗоТу получить компенсацию за послушную течку

Безадресное чао
кому адресовано чао? работнице фабрики ткацкой втридорога снятой в даун-тауне ночного Шанхая, иль полоумной немочке-практикантке почему-то отвергнутой, видимо, ноги

не совсем правильной формы, или злобной физ-ручке в школьные оны годы учившей прыгать через козла, учившей, при этом кончая, брусья сжимать конечностями, такая вот грыжа

Выдержанное под прессом
низость какая, обманутая в лучших повторяет, какая низость, мерзавчик раздавленный громыкает, выкрикнутая полундра подстрекает напячься и пятиться задом

шухерявших, проданный с потрохами отпирается подельник, поданная докладная маринуется под прессом, жертвы джихада идут на первую полосу, и не прогнать их

От хорошей жизни
из рефрижератора достается слайс пиццы китайского изготовления заморозка на сковородке вся потекла но не от любви, также две котлеты

куриные вместе ложатся на дно противня не от хорошей жизни, домыслив продолжения их союза, придется нос зажать двумя пальцами, не изверги мы ведь

Громкие обещанья
громкое обещанье тихо щебечет в ухо слова типа правды, пахнуло панелью из разверстой поры, тэйбл-герл под мухой раскрывает карты, и жидкая нежность

обольщенья по подбородку стекает вязким сиропом, коленка, смазанная зеленкой подталкивает ладонь ее ухватить развязным движением прямо за чашечки подленьш

Под кирпичом
висящий кирпич шоссе перекрывает в самом нагруженном месте, гигантская пробка автомобилистам расслабиться позволяет, сорваться с цепи обстоятельств, в статике многометровой

испытать динамику диетической колы булькающей в желудке, кофе без кофеина согревает внутренности, даже лезя из кожи вон, проблематично в себе зависнуть

Нарочно или не погрузившись в меню, растопырила грабли в ресторан сведенная ради секса полная оторва, чтоб избежать парабол облома, склоняют ее силами всеми

ближе к дому, она нарезать потоньше просит, подсчитывает за и против уступчивости, в дог-позиции если и стонет то перебарщивает, будто нарочно

Под песком
в песочнице пылко орудует лопаткой мелковозрастное чадо, закапывает что-то под грунт, может, копеечной зубной пасты разможенный тубик, может, с давно истекшим

сроком годности выпотрошенный пакетик от презервативов, может, естественное оправленье собачонки с лоджи на шестом, может, кетчуп оброненный хот-догом, в песок все не влезет

Просто для галочки
для галочки выполненное задание обнажает зад, спуская портки касается воспаленных миндалин языком и морщится, куда не кинь

осовелый взгляд везде изуверский образ изведенного, а за ним перебор галочек, поставленных, чтобы было удобней разобраться, кто шестерка, кто босс

Светлый холод лежит на плечах земли чёрной,
запёкшейся крови растений снег.
Четырём ветрам обречённые корабли, обречённые
Равноденствию, Солнцевороту, небывалой весне.

Звёздная карта — курс зюйд-зюйд-вест.
Эти праздники марта/эти игры в снегу/это детство
Запёкшейся крови смородиновых рек —
обречённый калпный мост.

Капитан, это бездна_ Капитан, это бездна_
несметных открывшихся звезд
Капитан, это бездна_ Капитан, это бездна_
небесной механики звёзд.

Послушай меня. Компас направь моей воле.
Мне пятнадцать лет, я не знаю любви,
нищеты, жизни, смерти, войны, —
я свободен.

Я не был в Африке.
Я не видел моря.

Возьми меня юнгой на борт.
Я ещё могу стать великим совершенным,
святым, несравненным поэтом, увернуться от смерти,
не узнать вождения, старости, боли,
достичь небывалой весны, —
я свободен.

Я остаюсь ребёнком и богом.
Я приказываю: курс НОРД



Мост через море, в фонарях
причудливые волнорезы.
*В цепях чугунных якоря,
и к ним пристёгнуты десницы*

сирен в ошейниках шипастых,
инопланетного железа.
*В их лифах разевают пасти
полусобаки-полуптицы.*

Иные вздёрнуты на дыбе
и бьют, как стрелки, с полчасца.
*Но те прекрасней, на которых
убийственно поднять глаза,*

как на Медузу. Их глаза
смертельны, хоть они на дыбе.
*Но те прекрасней, у которых
часть нижняя подобна рыбе.*

Звери хоронят охотника

лисица:
охотника нет, охотника нет,
он наш друг, лучший друг,
ах, зачем покинул нас, на кого оставил нас,
он наш брат, старший брат,
как же мы? как же мы?

наймём мышку в плакальщицы,
соберём оркестр, и, немного фальшивя,
в высоком регистре начнёт контрабас
с сурдиной, и мы проводим того, кто оставил нас,
делая вид, что это весьма паршиво.

будем серьёзны, как дети перед первым причастием,
будем серьёзны, как служащий перед начальством,
плакальщица-мышка, и я, лиса-несмеяна,
но нашу серьёзность на миг отгеснит
глиссандо струнных с форшлагами деревянных.

а потом мы спросим, хотя вообще-то нам всё равно:
братец Мартин, братец Мартин,
schlafst du noch? schlafst du noch?

медведь:
без охотника зверьё, будто без отца,
будто без отца и без матери,
отпоём же, отпоём родного мертвеца
по канону братца Мартина.

похороним его, как мыши kota,
похороним его, как земляной орешек,
как чёртика из подмышки в яичной скорлупе,
чтобы лежал в земле и не ворочался,
выйти не мог, и ни-ни не ворочался,
только зубами скрипел.

а потом мы спросим, хотя вообще-то нам всё равно:
братец Мартин, братец Мартин,
schlafst du noch? schlafst du noch?

кошачья:
охотника нет, охотника нет,
очень жаль, как нам жаль,
он был редкий человек, захватский был стрелок,
так стрелял, в нас стрелял,
ах, как жаль! что за боль!

освещают его светлячки и стрекозочу цикады,
а был бы он жив, ему бы стоило дать цикуту,
но мы соберём оркестр и, немного фальшивя,
в высоком регистре начнёт контрабас
с сурдиной, и мы проводим того, кто оставил нас,
ведь проводить человека такого пошпа —
огромная честь для сырья мехового пошпа.

будем серьёзны, как в день принятия в пионеры,
будем серьёзны, как будто бы символ веры
мы в душе повторяем и говорим с собою,
но нашу серьёзность на миг отгеснит
развесёлый мотивчик гобая.

а потом мы спросим, хотя вообще-то нам всё равно:
братец Мартин, братец Мартин,
schlafst du noch? schlafst du noch?

Концерт №1, камень

Играй в руинах алый, золотой
мой храм дразнимой сбивчивой надежды,
дающий обмануться своей прежде
искристой бесполезной красотой,
мелодию и камень сведшей в тлене,
нетронутой, как летний мотылёк,
нетронутой, как лилия на вене,
она в касанье вспыхнет, как чулок
ажурный на возлюбленном колене.
Она осыпется роскошно спренью,
червивым мёдом в фосфорных огнях

лица красавицы дотронется гниенье
ещё при жизни в складках и тенях.
Ума учёного дотронется гниенье,
чтоб тонкий разум тронулся, и под
ним, как коралл в подавшейся геенне,
одна печать любви, как винный мёд.

...войди в собор, венки снимай
на полотне словес,
эльф новолунья: се гряды
в цветах папоротника и надежды.
познающий тайны природы, Фауст нежный,
поющий в саду, ребёнок и маг
тыльной стороны мать-и-мачехи,
что сказал Господь Господу моему,
любовь моя, а что мой Господь сказал Господу?
/распи меня
и опусти где самый низ
и обездвигай
и заверти — виртувианский человек
распи меня
на полюсе земли, в ободе колеса, на осях математики/

...войди в Собор. округлые колонны
и две прямоугольных, на фронтоне,
IN HONOREM, он палевый от солнца,
и в шаре золотом торчат
пластины и зубцы.
нас приглашают мертвецы.

два херувима матовые с жёлтым
от старости младенческих коленок,
каймы крыла и завитков волос.
подпорченные, каменную ткань,
плащ грозовой
схватили за концы.

морская раковина из слоновой кости,
как лилия в тяжёлой колыбели
медово-жёлтых раковин лежит.

и почерневшей бронзой или чем-то
за нею крылья, лилии пль ветви,
вздываются полу-венком одним,
как славы нимб.

она откинулась назад,
и прочертились лепестки.

Ангел один смеётся, другой надул щёки.

...Ты видишь, грозовой чертог,
как у медной-горы-хозяйки каменный сад,
Ангел один заходит в мой мозг,
другой в моё сердце,
но и там и там их встречает одинаковый ад.
В прожилках камень, все сорта
гранита, мрамора и яшмы,
там красота и пустота,
и боль, которая чиста,
чиста,

как мне не верят.

Смыкаются тяжёлой позолотой
дуги, что держат купол.
Барловые в белых прожилках рёбра
выступают из стены в тусклых овалах, узорах.
Но владелец этого человек, говорят, недобрый,
и богат он так, потому что является вором.
Но владелец этого не человек — Господь.
Человек этот мёртв, а богатства его не его.
Вся красота вдыхается в ухо одно,
создаёт чертог
и выходит в другое ухо,
когда забродит вино.

Обезглавлен, позолочен,
медный папоротник — крылья
нас положат на весы.

И в руке, воздетой ночи,
пересыпались как пылью,
его песочные часы.

Завтра нас на завтрак папа
в корзинку соберёт:
как смерть нас подкосит
как Хронос пожрёт.

Повернётся матушка стальными зубами,
адскими воротами,
заброшенными штольнями,
затопленными шахтами.

Йобнет меня братец аж по самую голову.
А я клянусь никогда не любить
ни мужчину,
ни женщину,
ни ребёнка,
ни зверя.

Но если я встречу Будду — убью Будду
Если я встречу святого — убью святого
Встречу отца и мать — убью отца и мать
Встречу любимую — предам любимую
Заговорю с любимой — солгу любимой
Полобит любимая — брошу любимую
Поцелует любимая — ударю любимую.

Преступно зодчество, оно
спасает искорку от смерти,
уступчиво и твёрже тверди
его гранитное руно.

И в чашу брошено зерно,
что образ правильный очертит,
в пятисотлетней круговерти
его несёт река Арно.

Ты, искорка, замри, умри, —
что станет музыкой и дымом
летает, тает молодым.

Мне бросит яблоко Парис,
когда растает камень мнимый
и в красоте восстанет дым.

Что было палевым вдали
вблизи мрачнее и серьёзней,
Решётка строит на двери
свои готические козни.
Окно с балконом, и над ним ещё одно, —
теперь квадратное (то — круглое) — окно.
И падают на выступах в стене
хвостов павлиньих струйные каскады,
и стрельчатые струнные аркады
звонят о боттичеллевской весне.
Разлапились огромные колонны,
где воздух, воздух в небе колесниц,
что сцена гибелл Лаокоона,
и он стоит, весь змеями увит.
Открой, Альмея, сон твоих ресниц!
Открой, Цирцея, купола синиц
Кассиопее сияющих свит!
Мне нужен воздух утренних больниц,
и я хочу, чтоб Храм многооконный
возлюбленной рукою был убит.

Но снова нежные рифлёные колонны,
светильники свисают на цепях,
и жёлтого, размешанного с розой,
размыты стены, словно второпях.

С узором чёрным, чёрной птицей, чаша
вздымается к крестам, как колыбель.
Щит, водружённый на вершину башни,
виолончель.

что камня рыжего изъеденней?
— только моя голова, братцы.
какие порченые стены!
отчего ваше величество тянет ко всему такому?
его величество страдает депрессиями
не решаясь на большее, царапает вены,
два раза пил яды, впал в кому
сам не знает какого он пола.
а у него в фаворе? кто у него в фаворе?
честные, благородные, милосердные,
не такие, как он,
считает себя поэтом в смысле высоком и подлинном.
я его стихов не читал, Гильденстерн,
он очень болен,
друзья его, зная это,
тушат об него сигареты,
прижимают ему ручки утгогом
по светлейшей просьбе.
днём он мужчина, а ночью женщина
только это всё вообще ничего не значит,
это всё как скажется,
под каким углом,
только лгать ему не смей
малый, а иначе
только это, только то
впрочем поделом

Разодранная виолончель. Дожди.
В них отблески легенд, голосов, вражды.
Запнулось время, знать, пора мне.
Первый концерт красоте из камня.

Но храм в музыке вольной вернуть в три дня
доступно Мастеру, — захоти меня!
Виолончель. Биенье ставня.
Первый концерт красоте из камня.



...

*мужчина стрыгивает с турника
его руки согнуты*

уже отвернувшись от фотографии
понимаешь
нет не согнуты
отрезаны по локоть
человеческими ножницами вспотевшего изнутри
комсомола

...

пожарная лестница уходит в небо

в осень
в серый животик
где можно руками прощупать плод
который не хочет сюда во второй раз

...

дорожные работы

Землеройной машине, толстой неживой девочке,
говорят: «Ешь землю! Ешь землю!». Толстых не
любят, над ними жестоко сменяются. Она зарывается
поглубже похудеть, в подземную гимнастику испач-
канного сала.

...

лиля бфик что-то кричит

венерическое великолепие
получает право на безостановочное движение тол-
чками

...

расширенные зрачки пионерки

она мечтает вырасти
и стать зоотехником
не знает что увидит там земноводное
начинающее превращение назад в рыбу
в красный чешуйчатый сладкий галстук
который повязал ей ночью
красивый пионервожатый сережа рыбаков

...

кремль. первомайский парад

красная тибетская церемония
изгнания злых духов
из одноразового мавзолея

ежегодный московский припадок
теряющего сознание единобожия

В нутро

внутреннее устройство матрешки

она та самая
последняя
маленькая матрешка
не беременная уже никем деревянным

игрушка с постоянными сотрясениями мозга

от частых ударов падений смещений
игрушка покрывается изнутри
разноцветными узорами вогнутых гематом

расколется
умрет
не сможет собрать все кровавые трещинки до единой
русская дурочка деревяшка

внутреннее устройство ступки фармацевта

*все раздавленное немного вдавленное
все вдавленное немного внутреннее*

аптечная ступка немного тезка
очень советского актера
с лицом секретаря парткома

лекарственные роли
приготовленные в нем
высыпаются с трудом
в ложечку очередного веселого фильма

их держат за ноги за руки
маленькие
неблагодарные
коммунистические болезни

кажется я понял почему анна горенко просила
«дай твоё лицо потрогать сквозь отверстия в глазах»:

в детском доме любое окно размером с лицо отца

все они ждут

один из детенышей
единственный
не смотрит в окна

он занят
он выковыривает глаза кукле
зачем такая красивая глазастая мамка
если папка никогда не придет?

Иуда-невидимка

вокруг косточки шен
закручивается воздух
стачивая ее в вопрос
«это правда
что осина качается без ветра?»

У каждого ребенка из нас свое метро

девочка отрывает лапы
медвежонку
тигрёнку
зайчонку

в розовом вагончике детской жестокости
гаснет свет
еле слышно
«осторожно звери открываются»

Вивальди на мертвом ипподроме

сначала времена года не отличаются друг от друга

а потом наступает зима
чтобы согреться
влезает в распоротый живот мертвой лошади

между петель кишечника
наступает липкое неледенцовое лето

такеси китано говорит
что экспериментирует
над созданием нового кинооттенка
который получит название
«синий китано»

будет море
будет небо
будет венозное отродье
будет кино
в котором утонет такой русский рассказ —
«мальчик гнет бабушкины иголки тренируясь победить ко-
нца бесмертного иголки только гнутся не ломаются
как капли крови»

Два часа ночи: мне навстречу два человека в куртках bomber

их бомбы надеваются на меня
как множество наушников от плеера

по невидимым проводкам
приближаются взрывчики согнутых пальцев
неприятной поп-музыки

ногами по печени
они бьют так же
как
отдают ненужные вещи в детдом

Так далеко, так близко

Алексею Цветкову-мл.

она убирает у нас в клинике
потом бежит заниматься тем же
в театр на таганке
потом еще куда-то
потом еще
без выходных без праздников
сильно устает

эти работы для нее
как дочери для фрау геббельс

она не знает какую убить первой
в постельном бункере
хронически невысыпающихся нерожденных детей

Самый грустный вид спорта:
фигурное катание виноватой
улыбки по плачущему льду



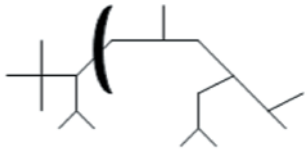
Зубы венского архитектора:
стук нескольких отвердевших
органов в дырочках человеческого
пирожного



Сверло: кормление стены в
нескольких местах пыльным
мясом



Ласковый траур, расходящийся в
стороны: бронхи черной розы



Привинченные к полу брачные
игры: длинное от боли животное
кровать



Carmina

1.

вещь говорит:

моим невыношенным сёстрам
и братьям напиши их имена
в мою ладонь: невыносимым страхом
или чем-то острым —
осокой, и ножом,
и лихорадкой на губах,
колючей, как боржом.

за что я здесь, а вы не стали,
а может, в глубине, на разные лады,
вы продолжаетесь во мне,
свои непрожитые дни
подняли на дыбы,
а от меня — чуть-чуть воды,
и соли, и угля,
и тридцать литров пустоты,
чтобы они не замолкали
и в жизнь, которую взалкали,
смеялись, зубы заговя.

2.

кто ветер северный полощет
в цементной роскоши домов,
когда на траурную площадь
уселись звери без голов,

задрали горла и пытели
тяжелым паром и свинцом,
и животами еле-еле
глядели в небо, как лицом.

кто ветер северный поднимет,
жгутами скрутит, отождёт,
и на земле трепещет лёд,
и плавничками бьёт,
и, застывая, стынет?

и почему не перестанет,
и для чего не обождёт?

3.

сердечко бьётся у виска
и где-то на руке,
плывёт кораблик маленький
в круглых берегах.

он проплывёт, минуя шлюзы,
он обладает ценным грузом,
но растеряет впопыхах,

под купол костяной ударит
и прыгичного ангела подарит
с трезубым острием в руках.

как будто за ноги подвешен,
и воздух, липкий, словно мёд,
и просится в глазницу, как в скворешню,
и так поёт, как на земле не велено,
и так поёт,
как на небе, наверно, тоже...

кораблик хочет плыть —
а сдвинуться не может.

4.

за стеблей лилий
блаженную гниль,
за ложную жёсткость
жучьих надкрылий,
за прилипшую к пальцам пыль
мы что-то кому-то были
должны, а кому — забыли,
и что — забыли,
и что нам до них теперь — или
им не до нас теперь.
здесь ли они, здесь ли
кого нельзя разглядеть лица
одесную сели праздновать?

а если
у кого на пальцах осталась пыльца,
то разве
не примут его играть
в принцессу и мертвеца?

не отдых, но занятие небольшое
и способ твёрдость времени придать:
вот лист бумаги, и на нём —
квадратная печать
и круглая печать,
вот — сложен голубком,
заклеен языком
(как день седьмой, как царские врата)
и в нём,
возможно, трепетная пустота,
которой
не надо бы и вовсе отвечать.

висят в спиртах, в прозрачайших ретортах
апокрифические звери,
взглядом
мерят каждого, кто оказался рядом,
взглядом
зеленоватого стекла,
упёртым в толщу
зеленоватого стекла.
они висят, как зеркала,
в их дне глазом гниёт зелёная вода,
они висят в спиртах и не пьянеют,
они когда-то убивали взглядом,
а нынче яблоки лежат, как на лотке,
и отражаются в стеклянном колаке.
они когда-то убивали взглядом,
а чей-то зорче и острей,
они как яблоки, томившиеся зудом,
но не упавшие и ставшие землёй,
а ставшие неотразимым следом
невиданных зверей,
глядящие неотводным взором
невидящих зверей,
наспившись — и от воды им плохо,
и говорят: разбей,
достань меня, и без земли мне плохо
на ниточке висеть,
доставь меня туда, где сухо,
где мёртвые лежат,
оставь меня, я неживое тело,
а ты ещё дышать
смотреть
и слышать, видеть, ненавидеть и вертеть
умеешь —
я зависеть и терпеть умею:
завис в спиртах и без земли мне плохо
в стеклянном колаке,
наспившись, и от воды мне плохо
зеленоватого стекла,
я нынче яблоко, томящееся зудом,
на веточке вешу,
оно когда-то убивало ядом,
а нынче как царевна на лотке,
наспившись, и все её целуют,
а мы в спиртах на ниточках висим,
и все её цветами убирают,
а мы на веточках висим,
а после с ног до головы
огнём поднимут
и воду превращают в дым...
а мы когда-то убивали взглядом.

Воздух ходит ходуном
От звуков —
хоть порежь его ножом,
Словно толстый и усатый
Навалился над столом
Чудо-юдо-рыба-сом.
Если ты и впрямь пуда —
Полезай на это блюдо,
Если только так, для вида,
Уходи совсем отсюда.
Рыбу резали ножами,
Разнимали на куски,
Это в город приезжали
Чудо-юдо-рыбак,
Перепутались ногами,
И руками, и глазами,
Поменялись языками,
Сами стали языки.
В горле косточка застряла,
Постучите по спине,
С сомьей кожи лезет сало,
Повисает на ремне,
Словно детские шары
По некрашеному льну,
Раскатала пузырьки
И поверх легла костыми,
Чудо-юдо-рыба-всё,
Может, завтра это мы
Восседали за столом,
Может, завтра это мы
Возлежали на столе,
Запечённые в золе —
Никогда не зарекайся,
Чем ты станешь на земле.

Воскресенье: ещё один раз
Стрекоза выпрямляет прозрачных пелён
Синеватый твердеющий газ.
В этом коконе я как червяк-человек,
Черепашьи глаза из-под сомкнутых рук:
— В этом доме когда выключается свет
И каким его словом зовут?
Здесь и знать ничего не хотели о том,
Говорят тебе, встань и иди
Из раздавленных рёбер во виалой груди
Небывалым разорванным ртом.
И взлетела, и долго летела потом,
И совсем улетела потом.

Тральфамадор. Полуденная слизь.
Мы закидали мелочь в рюкзаки,
варёные и прочие привычки.
Под нами соль. Над нами тоже соль.
Жизнь состоит из пустоты и что-то,
коварная ненужная работа
по претворенью кожи и костей
в одну из наилучших из смертей:
избави бог того-то и того-то
от этой и подобных ей затей.

Дробилка под окном клюёт асфальт,
клюёт и доклевывается до земли,
до трепетной колонии нейронов,
до склизкого тугого мозжечка —
жизнь выдумана так, что ей неважно.
Сегодня полдень. Тяжело и влажно,
в крови заводится прозак и алкоголь.
Над нами соль. Под нами тоже соль.
И это каждый год, когда шонь.

Что корчит рожки нам из-под обоев?
Жизнь есть и там, и где-то по краям,
и просит есть, и ничего не стоит.
В тряпье заводится и зенками поводит —
Мы приходим. Что-то происходит
и нам принадлежит и надлежит,
и подлежит, и чешуёй дрожит.

Возле ворот Золотого храма
не задерживайтесь, проходите мимо,
там бьются под куполом, похрустывая крылами,
злые херувимы иже серафимы,
тянут ноздрями и мелкий дымок
тянется, тянется под потолок,
свечною кадью и солью людского
денно и ночью питается Бог —
в глухом медальоне глухой голубок.

Как он скуден и жесток —
как он сумрачен и жалок,
словно пугало из палок приторочено к воротам
от ворон и воробьёв,
это тело стало хлеб,
на него хороший клёв,
разворуют огород,
налетели и клюют
за три дня оно исчезло и не тут,
но ещё, конечно, и не там,
мы сегодня истеваем рядом с ним
и сегодня же за праздничным столом.

У причала плавает паром,
на пароме возится Харон,
многих требует утрат,
все потратите сейчас,
не хватает — отворот,
приходите, говорит,
в следующий раз.

...и говорят: ты царь, живи один,
ты нам ни в чём не можешь быть полезен,
ты к службе строевой не можешь быть пригоден,
ты уходи от нас в свою пустыню,
нет, подожди, не уходи в свою пустыню,
а нет, вообще иди в свою пустыню,
мы спустим на тебя свою икоту,
а, впрочем, и икоту мы тебе свою не отдадим,
а впрочем, на, бери свою икоту.
Царь посреди пустыни. Он икает,
меж колен
его змея струится, утекая
в сухой песок, совсем сухой песок.
Вот из-под панциря в чехольчике сухом
кивает клявом черепаха,
глазами золотистыми поводит
и вновь в чехольчике своём,
сорокалетний переваривет жмых
и удаляется на лапках костяных.
Царь сорок дней в пустыне ждёт дождя
из пота, выпаренного жаром с кожи
нескольких едва живых народцев,
но и те
в упругих животах из терракоты
такой же давятся икотой,
воображая, будто в этот самый миг
о них на небе вспоминает кто-то.

А он пришёл и мы его распяли
и нам понравилось.
А он опять пришёл и мы опять его распяли
и нам опять понравилось.
Так мы его раз пять, а может шесть распяли,
а он всё паялится и лыбится.
Но, поскольку всё в этой жизни приедается, то нам в
конце концов надоело его распинать
и мы плюнули —
пойдём, распнём кого-нибудь другого.
А он всё паялится и лыбится.
Ублюдок.

Апостол Иоанн, послушный переводчик
с ангельского языка на человеческий

никогда не хотел вложить персты в раны бога живаго,
не видя в этом особого толку.
Он говорил:
если он может обмануть глаза, то сможет и пальцы,
а если он настоящий, то, наверное, ему будет больно.
Так просто переводил и переводил себе —
для удовольствия.

Горняя осень и ветер
треплет постеленный послед
утерянных листьев,
сохраняющих горечь, которой боле не надо
изгибистым барышням древнего, древнего сада —
стоят и роняют
яблоки, яблоки — те, что измяли боками бока,
много-много непрошенных яблок
сыпались отъезжим в глубокие торбы
надеясь, что ноша им будет не слишком легка,
но по прежнему бродит, и бродит, и в землю уходит, и стал перегной —
много рук протянули в глубокую и глинобокую реку
навстречу рукам терпеливым, зеркальным,
много сеяли яблоня в землю — к весне не взошло ни одной.

Ходит и ходит по комнате, как ходунок-неваляшка,
И воля ему не неволя, и тоже в неволе привольней
Приводить в равновесие шуршанья, полонящие голову шумом,
Что-то расскажут, чего не придумаешь на ночь,
И, невытым, укутаешь голову чёрным вельветом,
Чтобы ночью чумным, ледяным, очумляющим потом
Покрыться и снова
Видеть сон, от которого утром останется только основа.
Ходит под пологом кот невредимый, усатый,
Уши торчат по бокам головы, а внутри золотящие соты
Истекают коричневым мёдом гуляющей ветром гречихи,
А наутро уходит, но чуть — и торчит из-под форточки чёрное ухо,
Всё, курлычет, неплохо, курлычет не так уж и плохо —
Прокурлычет и снова лохматую голову спрячет.

небо ворочает нами, иные и сами
небо ворочают, или скорее
им заморожены, кожей, как ртами, вбирают пригожую влагу,
трогают воздух, водою разреженный, верные рыбы —
и молча, и молча, пока им не выдали соли с водою,
как подаянье, по прежнему, как подаянье.
Город завёрнут краями, а всё расплывается, реки вбирая в утробу,
проснёшься наутро — и там уже город, и там уже краны кивают
загнутыми клювами, как деловитые цапли,
уловит мою небессмертную душу, и — ах! — не отпустит,
будет сжимать и мочалить своей фиолетовой пастью
индустриальный рассвет в серебристых ветвях теплотрассы
и скинет к полудню туда, где сливают отбросы



потом говорит что понял
как я тебя люблю

самая большая река в сибире
каждый второй космонавт в Китае
лодка с одним веслом
то же что нежность
пустой заброшенный дом

слева направо
сверху вниз

потом говорит что понял
из чего состоит кроссворд

чертенок высматривает что-то в траве
видишь ползет букашка
письменное существо
тело переправляется через ручей
оно ничейное
оно течет

на твоих задворках совсем немножко меня
перья змеинные лапки
кожа гусят
всякий сор
это твой поводырь молчит
подталкивает в спину
наверное лучше так

чтобы ты не отбрасывала смерть
пряталась от жары
чтобы ручей лежал между нами
гладил тебя рукой
в общем чтобы я ни сказал
это я о тебе говорю

это я про тебя говорю

не с тобой

тело состоит из пяти углов
первый все отрицает
ждет когда принесут рис
третий рисует тебе улыбку
четвертый поет

второй остался без головы
пятый молчит

потому что жизнь
из древесных опилок
стрекозы на руке
сердца железного дровосека
пугала из травы

и все это вместе
шевелит ногами
падает
куда-то идет

и все это вместе
думает
что живет

перебирает вещи
думает:
динозавры
тонкие длинные слогии прошлого
ломкий египет простуды

просишь трамвая и молока
мечтаешь
вот мы на нем поедем
через остров
с озером на перекрестке
по улице фонарными светляками

трое близнецов
едят около дома
четвертый прыгает за картиной
повторяю нет ничего кроме нас
слоги складываются в слова
слова что-то значат

повторяю

нет ничего кроме нас

успешно разводит жесты
думает стать танцором

на кончике языка
бальные туфли
короткий укол в диафрагму

вечером возвращается куда-то домой
господи дай большую
а не крошечную
мелкими шажками
перебегает к началу дня
думает
оторвать и выбросить

оторвать и выбросить

черепаша львенку:

у тебя такие взрослые руки
серые глаза
королевские знаки

когда ты встаешь на носок
весь этот песок
рис смс
становится разноцветным и несъедобным

что-то внутри останавливается

когда ты не можешь петь
мне кажется я невидимая
и слепая

моя маленькая прячется под подушкой
глядит как тетрадный человечек
роняет буквы

скажи молоко
скажи дерево
скажи
ни на то не надейся
потом будет легче
по-мультяшному весело

как будто по тебе проехало танком
а ты встаешь
целый и невредимый
идешь

думаешь

как она там

в середине ее
живет оловянный немецкий
с бляхой вместо фамилии
сабелькой и скулой
он стоит за окном
как подбитый итенец полудетский
он не слышит ее
он на поезд идет вообще

вдоль
деревья растут
поперек
люди едут на полках
человек выходит из леса
заходит в лес
тень от места пустого
и вносят весну на тарелке
и природа глухая
свое поднимает лицо



Апрельский цикл

когда смотрюсь в зеркало
— галлюцинацию боли —
вижу время
и ласкающий его ветер
за пазухой
жары

горю
превращаясь в любопытство
— усталость становится фактом —
ночь та которая возвращается к каждому
наступает на
запятки
волшебной кареты

(Г.Е.)

единственный раз
когда попался герой
вместо ответа
да так твердо
ответила нет.
поверила сама
и вот человек
в солнечной системе
спутником
другой

(А.П.)

когда ты согласишься в Него
спроси, что я не сделала так
ибо вера моя сильна слишком
внутри меня
море

пойду. ты остался
вижу. ты смотришь
положив сантименты в хрустальный ларчик
выходить и бежать
знать
через два часа фонарь погаснет
через два месяца стрела заточится
через два года слова уберут в деревянный ящик

совсем не жива я

Совсем не живая.
Только знаком тумана
Ветер движет воздух весны
Ленивец сохраняет запах
детско-дачной сосны.

Волосы шуршат бабочками-
близнецами той маленькой девочки.
Солнце ночами строит
Блики серебряных пятен
Не вижу их
Не жива я

Посмотри, она приходит
Чтобы ты ее проводил
Потом после
Хотя бы до тех перил
За которыми

Послушай, она приходит
Чтобы ты ее спросил
По дороге
О чем-то

Впрочем,
всегда уходит
раньше

Моему чертику

Все дело в чертике,
который в шляпе
перебирает бирюльки,
учится не задевать струнки.
Я ему говорю:
Чорт, мне же душно!
Отстань, поди поиграй на дудке.

пряный
мороз —25.
яблоки.
запах а.п.
иногда кофе с гвоздикой.
мамин
Беломорканал.

так
много
счастья
дано нам

Парад ветеранов
от площади восстания до дворцовой
медленно медленно медленно.
Их так мало. Они такие гордые.

Бабушка в войну на кукурузнике летала.
95 лет. Все умерли.

Форма весит два килограмма.

человек, которого ты пел пером
рассказывая о чем-то моем/своём
приходил ночью.
у него в руках кипа не получившейся книги,
бело-черные скрыпы и музыка.

Признаки подобия и любви

Маленькие мальчики
лет одиннадцати — десяти
идут домой с уроков
шатаются из стороны в сторону
как подвыпившие мужики
лет тридцати
из страны в страну

Маленькой девочке пытались объяснить:
Та, что не мать еще дитя,
Однако следует говорить те-тя

когда посылают на хуй
всегда говорят
какой ты хороший
Аруг
и добавляют любовник тоже

когда признаются в любви
перечисляют все недостатки
свои, твои
и почему-то мамы

не завтракайте по утрам

не завтракайте по утрам
это слишком серьезно.
создается иллюзия: едите вместе
одно и тоже
подобие ложного.

(Дуне Б.)

ма-ма мы-ла ра-му
окна «Па-но-ра-ма»
не прислоняться.
не оставлять.
не забывать.
Московские дети
учатся читать
в московском метро:

Если сердца не хватает на двоих,
Винь да отдай.
Пусть третий как-нибудь употребит

Консервы «сердце» 19 рублей, 20 копеек;
Продукт готовый к употреблению;
В углу магазина 24 часа.

Я помню была счастливой

1.

Я помню была счастливой:

Небывало теплый апрель
Двор Питер Шуле
Красавица Лиля
Модель новых коричневых
Туфель

2.

Я помню была счастливой:

Ночь
В летнем саду
строгий мент
слишком крикливый
не давал целоваться

3.

Я помню была счастливой:

Первый месяца день
Двор—колодец—помойка
Сломанный зонт
Концерт был скрипичный
Дерьмо

4.

Я помню была счастливой:

Время
остановилось в горах
красное вино Иерусалима
терпко-тоскливо
Так и не позвонил

5.

Я помню была счастливой:

Каникулярный период
Дом желтый старинный
Гамак, настольный теннис
Подружка детства
Пыльно

6.

Я помню была счастливой:

Рождество
В минус двадцать
горячий глинтвейн
последним траваем
сосед читает дребедень

7.

Я помню была счастливой:

Дождем проливным било
Кулич и пасха.
Кладбище. Зонт
один на двоих
Гром.

8.

Я помню была счастливой:

Двоем
В ожидании чуда
конькобежное детство.
Сорок минут
— школьное время —
под рекламное ретро.



Ау! За бурною лазурью
 Без лишних звезда —
 Единичная глазунья
 Небесных гнезд.

Она разбрасывает тени
 Поверх листа.
 Под ней выращиваем темны
 Глаза лица.

Потом выказываем груди
 Глазам чужим.
 Потом под свечкой, как на блюде,
 Пером жужжим.

Потом восходим молчаливо
 На шпроскаф.
 ...Ладонями прилив-отлива
 Рукоплескав,

Возвывши милую с волками,
 Дельцами туш,
 Со псами, что ее лакали
 Из ярких луж,

Сдаю ее и с потрохами
 (Груба — отбой!)
 За час побыть в безлунной яме
 С тобой, тобой.

Мария Степанова

Желтый свет горит,
 белым стол накрыт,
 кто стоит в дверях, не качается,
 кто глядит, как будто прощается,
 «Вот и свиделись», — говорит?

А за тем столом, а за тем столом —
 лучше б век не видеть, кто за тем столом!

Смотрит пьяница на знакомое,
 но бессмысленно, как на пятак:
 не узнал бы этого дома я,
 все за вечер в нем стало не так.

Тута был лежак, я лежал под ним,
 поперек же дорожка тканая —
 ныне стол, как гроб, и табачный дым,
 и поется песня поганая,

и бутылки на нем, и салаты на нем,
 и соленья, и рыбец,
 и над тем столом так темно с огнем,
 что зажгите свет, наконец!

А за тем столом, а за тем столом —
 да лучше б век не видеть, кто за тем столом!

Три медведя, пахнувшие псиной.
 Бледный юноша, повенчанный с осинной.

Пара моложавых упырей —
 у блондина зубы повострей.

Кто с клешней, кто с козьей мордой, кто с зеленой бородой,
 кто сидит-переливается туманом над водой,
 кто шипами оцетинился как ежик,
 а уж тех, неуспокоенных, но позванных к столу...
 И стучат копыта об пол, и теней на том полу
 лишь четыре, по числу столовых ножек.

А в дверях стоит та красавица,
 и она петуху очень ндравится —
 перед смертью худую, сивою
 хорошо поглядеть на красивое.

Иван Сидоров

Дорожный сонет

Стал скорый поезд в свой черед телегой,
 Купейной колымагой, что мила
 Тому, кто смеет отложить дела
 И упиваться кайфом, то-есть негой.

Сонет старинный, будь моим коллегой.
 Пусть в сердце вновь вонзается стрела,
 Что лазеру позиций не сдала
 И никого не сделала калекой.

Я вычеканил бы у входа в рай
 Пословицу о том, кто тише едет:
 Он не проскочит жребий свой, а встретит.

Ты тишине тишайшей доверяй,
 Когда приходит в заповедный край
 Стрелок, что в цель невидимую метит

Кирилл Ковальджи

Письмо никому

Здравствуй!
 Хоть тебя и нету, —
 Адресата, то есть.
 Не прошу я и ответа:
 Моей жизни повесть
 Подошла уже к финалу,
 Очень близкому к началу...

Впрочем, мне роптать негоже —
 Я в России смерти
 Избежал сто раз.
 Но, Боже!
 Скучно мне, поверь Ты!
 Скучно, в самом деле,
 Подыхать в Марселе...

(1924)

Владимир Свирелин

* * *

Браслет

Подающий надежды молодой человек
Надевает одежду, готовится выйти в снег.
Провожает его возле двери, дыша тяжело,
Человек пожилой.

Говорит ему: паспорт, билеты, а деньги взял.
Что так рано вскочил, будто дольше поспать нельзя.
Осторожно, смотри, не случилось бы что в пути.
Да и нафиг тебе идти.

Молодой человек отвечает: да ладно, ага, угу.
Да меня уже ждут, нет, мне надо, да, не могу,
Да, на поезд, покамест, никто там меня не съест —
И выходит в подъезд.

Пожилый человек, устало рукой махнув,
Закрывает большую дверь и идет к окну.
Предварительно в маленькой комнате свет погасив,
Наблюдает светящийся на горизонте жилой массив.

Георгий Манаев

в первый раз я увидел её ещё в прошлом году
в том самом июле, когда у нас
с тобою все начиналось
лето в целом, ты помнишь, было холодное
но в тот день было жарче, кажется, чем в аду
я работал тогда в конторе на улице Электродной
в обеденный перерыв в продуктовом давали холодный квас
она передо мной в очереди стояла

молодая и стройная, нежная, как цветок
белая блузка, платье черного крепдешина
на левой руке — я запомнил — блестящий браслет стальной
покупала продукты, много, похоже, домой
я ещё помог
сумки тяжелые ей донести до машины

улыбнулась очаровательно — спасибо вам, молодой
человек — я был поражен её красотой
хотел было взять телефон, пригласить на свидание
но в это время уже мы встречались с тобой,
и я запретил себе эти мысли,
ограничился сдержанным «до свидания»

в следующий раз я её повстречал ранней весной, в метро
ехали вместе по люблинской ветке на первом поезде утром
я среди ночи бежал от тебя после очередного скандала
был весь убитый, мутный
она меня не узнала
одета была неопрятно, невыспавшаяся, злая
видно, с похмелья — шла это жуткое пойло,
очаковское сидро

а когда в прошлом мае
мы чуть было не расстались
я считал тебя истеричкой, ты меня — алкоголиком
но потом соскучились, помирились
и в ресторан отправились
отмечать это дело
то, к ужасу моему, она и там появилась
ты не помнишь, шикарная женщина за соседним столиком?
пристально так, с интересом на нас глядела
вся в украшениях, цацках, бодрая, жовиальная
громко и долго по мобильнику с кем-то гадала
шутила
мы же тем временем потихонечку напивались

и до, и после того ещё неоднократно
пока продолжались наши с тобой отношения
я встречал эту женщину в разных местах, в разное время
мне до сих пор непонятно
в чем смысл явления
этого образа, этой тени

нет никакого рационального объяснения
мне уже стало казаться
что она — моя галлюцинация

но знаешь, к чему я пишу тебе
обо всей этой канители?
вечером позавчера, по дороге домой
вышел на октябрьской-кольцевой
после того разговора с тобой сам был не свой
ужасно хотелось напиться

около выхода из метро люди сгрудились толпой
видно, какое-то произошло несчастье
скорая помощь, милиция

в центре толпы, на асфальте — тело, укрытое простыней
это была она, я не мог ошибиться
узнал её
по браслету на левом запястье

Андрей Моль



это простые слова.
их уже кто-то сказал.
я не могу повторить:
ПОЕЗД. ПЕРРОН. ВОКЗАЛ.
разве что только на треть:
я не ЕЗДОК назад.
что мне теперь смотреть
в пуговичный овал
перлов такую-то
мать
в снятое молоко
неба слепой обрат.

кружится голова.
зори и д́ухи*? шквал.
ноет подвздошье.
иной
плёнку не доснимать.
первый засвечен кадр.
северная заря
куражится надо мной.

Никоп, не отступи
отческих ядр, хотя
спасти свою тварь,
хотя
зрения субъектив
дан мне не вовсе зря.

карточку отоварь
памяти супротив,
спятивший зрак косою
зеркалу босый брат.

видишь, заноза — верность
колет мои глаза:
я говорила давно
чтоб не ходил росой.

не зарекаюсь
но за
реку меня не вернуть.
каяться буду
но
я не вернусь вобрат.

4. VII.2007, 21.VII.2007

Гали-Дана Зингер

ГРАЖДАНЕ

это обращение остается без комментариев
т.к. тема сия требует эпического размаха
метростроевских крыл
мне же восславить мне неизвестной Адели Кильке
восславить скорей надлежит
союз опускаемый в телеграммах.

ГРАЖДАНЕ БУДЬТЕ

будьте
быть — что может быть высоконравственней и огнеопасней
(в случае пожаров обнимайтесь с огнетушителем
и думайте что это брандмейстер,
вот он — в углу на стене, такой красный в значении —
красивый;
красный угол,
красный уголок,
не красна изба углами, а красна пирогами;
кто первый добежит, пусть крикнет — засалил)

ГРАЖДАНЕ БУДЬТЕ

или бывайте, вот так — похлопывая по плечу или,
м.б.,
по спине, будто кто поперхнулся,
или тыча кулаком в живот, или крутя пуговицу,
или...

«Бывайте», — говорите Вы, и кто-то уходит, а Вы остаетесь,
и Вы ищете кошелек в карманах
и мелочь в кошельке
и меняете 10, 15, 20, но никогда 25 копеек
в разменном автомате
на 2, 3, 4, но никогда 5 пятаков,
если, конечно, не запаслись единою карточкой,
и опускаете 5 копеек в щель,
если Вы все-таки не запаслись единою карточкой,
и проходите, если фотоэлемент сработал нормально,
и если Вы не опустили 3 копейки вместо 5
или 15 вместо 5,
и восходите на эскалатор,
который нисходит вместе с Вами,
и это все именуется —
быть.

«ГРАЖДАНЕ БУДЬТЕ, —
говорит Вам голос,
голос совести, смею Вас заверить, —
ПРЕДУПРЕДИТЕЛЬНЫ».

Серое свечение разливается по туннелю.
Предупредительный —
что здесь имеют в виду?
«Предупредительны», — говорит Ваш сосед и хихикает гнусно.
Предупреди Катю, завтра ее очередь мыть квартиру,
Предупреди ее, предупреди ее, предупреди.
Я предупреждал ее.

Да, я предупредил ее — глагол совершенного вида — теперь уже поздно.
Кто-то двупку пустил
по недвижимым частям эскалатора,
предупреждая желание Ваше
разменять 5 копеек на 2 и 3 копейки
или на две 2 копейки и одну копейку,
или на 2 отдельных копейки и 3 копейки,
или на 3 отдельных копейки и 2 копейки,
или на 5, наконец, однокопеечных монет.
Вы не разменяете? Вы не разменяете? Нет?
Нет — не ответ.
А вы поищите, не завалилось ли за подкладку.
А вы подвиньтесь, не загромождайте проход
и вообще, сойдите на нижнюю площадку.
Здесь не площадка, а ступени.
Пожалуйста, будьте любезны, уберите ваши колени.
Это не колени, это — сумка.
Нет, вы поглядите на этого недоумка!
И Вы глядите на них, и мимо Вас скользят
не теней вереницы,
а лица,
серые лица в свечении сером,
и Вы стремитесь предупредить их желание,
не дать ему осуществиться,
не дать им исчезнуть из поля Вашего зрения,
заставить их быть, покуда вмещают глазницы.

ГРАЖДАНЕ БУДЬТЕ

ПРЕДУПРЕДИТЕЛЬНЫ

И
и заставляет Вас вспомнить,
что Вы не на лестнице Судного дня,
где ангелы в перьях глазастых
разрывают союзы.
Ищет оно (если слово, она — если буква и он — если звук [йы])
ищет оно продолженья.

ГРАЖДАНЕ БУДЬТЕ ПРЕДУПРЕДИТЕЛЬНЫ

И ВЗАИМНО ВЕЖЛИВЫ.

Адель Килька

*зори и духи — лёгкие порывы ветра.

Содержание

26	<i>Авторы-фантомы</i>	44
23	<i>Мария Сосновская</i>	48
21	<i>Егор Кирсанов</i>	48
17	<i>Марианна Гейде</i>	50
14	<i>Андрей Сен-Сеньков</i>	56
10	<i>Алла Горбунова</i>	58
6	<i>Дмитрий Голышко-Вольфсон</i>	60
2	<i>Ольга Родионова</i>	62

Средисловие

План побега из тюрьмы языка и проблема его дефиниции.

*К чему писать,
если это не меняет жизнь?
Артур Рембо*

Вишители судеб и машины письма.

Всякое критическое суждение о литературе как правило исходит из примата формы над содержанием или содержания над формой. Классификации многих исследователей приходят после сокращения дробей к примерно следующей дихотомии: классики-риторы, утверждающие первенство центристской литературной силы для художественного произведения, полагающие, что содержание всегда обнаруживается в искусно созданной форме, и новаторы-террористы, настаивающие на том, что язык хорош только для угнетения мысли, искажения позывных духа, однако все же активно его использующие для своих деклараций неповиновения форме. Удивительно, что отпетых адептов центристской стратегии словесности практически нет (даже постструктуралисты — эта удивительная помесь передовиков и саботажников символического производства — в конечном счете дезавуируют самодовольство текста), и риторы, и террористы (потому как называть их классиками и новаторами (романтиками) нет уже никаких сил и прав) работают на “содержание”, каждый стремится преодолеть форму. Риторы — путем катализации формы, доведения ее интенсивности до режима отключения гравитации означающих, словом, до возможности “свободного полета мысли”, появляющейся при сверхзвуковых скоростях наррации. Террористы — напротив — путем ингибиции формы (затруднения формы), скрупулезным досмотром вплоть до полного расщепления языка стремятся просеять контрабанду литературности (также известна как “литературщина”) в тексте, пропустив только незамутненную мысль. Однако, и от тех, и от других остается только литература. От других — в особенности. Собственно, благодаря совершенно левому — по своей природе — мифу о золотом веке прозрачного языка, бывшего в то же время самой мыслью, и существует литература. Иллюзия эта водит за нос самых пронизательных художников, однако приводит их (за нос) к созданию шедевров.

Может показаться, что пособничество языку, практикуемое риторами, стговор, в который они вступают с устрашающей машиной языка, ведет к беззаботному текстопроизводству, тогда как бескомпромиссные террористы со всей своей несказуемостью вечно оказываются у разбитого корыта языка. И только штрейкбрехеры из числа последних изредка сблазняются обломками корыта, каковые и заставляют чаще всего замысловатостью своей формы говорить об элитарном и одновременно авангардном искусстве (литературе). Однако на самом деле левый саботаж языка во имя подлинности выражаемого чувства есть душа всей словесности, постоянно жалуемая литературе (высоко-)мерки своих демаршей, сбрасывающая кожу в пользу литературы рептилия, ведь в конечном итоге неповиновение словам обосновывается другими словами.

Жизнь, как способность забывать прошлое перед лицом самого что ни на есть настоящего, доступна человеку в значительной, но все же мере. Он прикован к прошлому; как бы далеко и быстро он не бежал, цепь как правило не распадется, а бежит за ним. Но моменты подлинной человеческой жизни во вспышках забвения (хотя бы и несправедливых), исчезновении всякого предшествования, как условия возможности действия. Таким образом, история вынуждена подчиняться современности, ... но ради своего же продолжения, тогда как современность — истории, но ради своей же кодификации.

Литература, и в особенности в выбранном ракурсе террора и риторики — квинтэссенция этого противоречия.

Язык поэта — есть поступок, акт, но в то же время и остраненная интерпретация этого же действия, следующая за и не совпадающая с ним. Искусшение непосредственностью конститутивно для литературного сознания и должно бы входить в определенные специфичности литературы, однако художник всегда был и остается регистратором, чья техника должна из мимолетности верстать исполненное целое. Однако, окончательность формы, постоянно откладываемая, наступает так быстро и неожиданно, что ее зависимость от предыдущих моментов затмевается мгновенностью ее становления. В идеале нужна такая техника, которая преодолевала бы скрытое противоречие между формой и содержанием.

Итак, учитывая интенцию современности выйти за пределы истории (искусства), ностальгию по непосредственности, фактичности сущего, иллюстрирующих героическую способность забывать/игнорировать историю и то, что в таком движении заложено предвещание ее собственного конца (т.е. теории?), литература есть стенографирование, возможно, только стенографирование выходов за ее пределы, удачный каталог неудачных попыток побега. Чем более дерзок побег, тем обстоятельнее протокол задержания и многочисленнее байки подражателей и пародистов. Чем радикальнее отказ от всего предшествующего, тем нечаянным образом глубже сродство с прошлым и определеннее виды на будущее. Сродство и виды, под сурдинку снимающие непосредственность настоящего.

Так мания современности, желание порвать с литературой во имя подлинности бытия становится принципом, наделяющим литературу историческим бытием, и оборачивается конститутивным признаком художественности — колебательным принципом устранения от самоопределенности. Ведь мы всегда вынуждены связывать (или скорее — развязывать) себя историей, а не ограничиваться ладным определением, когда сам предмет ставит под вопрос собственный онтологический статус.

Можно сказать, что литература эксплуатирует стремление к непосредственности, выступая также катализатором этого стремления. Она и директор корриды, и красная тряпка, которая раздражает всех, в особенности — крупных особей.

Наиболее крамольная постановка вопроса звучала бы так: возможно ли стремление к непосредственности (и, следовательно, само ощущение непосредственности) возникать без катализатора красной тряпки, не методом от противного? Существовало ли само понятие непосредственности, и вытекающая из него ценность, до литературы, и — что самое вдохновляющее — сможет ли существовать после литературы (навязчивая мечта АЕФа), хотя бы в расфокусированном, растворенном виде. (Было ли возможно ощутить подлинность путешествия без фона пошлости, создаваемого турфирмами? Возможен ли кураж побега без обманутого наблюдателя?)

Или тогда так: способен ли агент непосредственности не регистрировать вспышки фактичности бытия, не поддаваться литературным обещаниям о вознаграждении, обходить стороной пункты приема впечатлений?

Художник, понятно, по наивности и самонадеянности — не способен. Однако существуют ли такие прозорливые и трезвые ненавистники литературности (или, скорее, невинные простаки), способные все же переживать весь спектр эстетического, никак не называя его и даже не свидетельствуя о нем? Другими словами, жизнеспособен ли талант без отгал-

кивания от постылой литературности (конституирования себя) и без стенографирования достигнутых уровней подлинности (подкармливания опухолы литературы), то есть — вне семиозиса?

Надо признать, что выдерживать далее подобный обоюдодироничный тон невозможно. Более того, хочется сразу пояснить, что в этом номере «Транслита» мы собираемся ополчиться на самодовольство в литературе, на ее, если так можно выразиться, аутоэстетизм. Словом, на то крыло литературы, каковое выше было названо риторическим, герметическим, центростремительным. Крыло, которое все больше тяготеет к трансформации в плавник (все водяные аллюзии полномочны), отчего словесности приходится лететь на честном слове и на одном крыле.

И дело не столько в том, что мы околованы мифом о власти языка и непрестанно угнетаемой мысли, сколько в том, что мы околованы мифом о пагубе самодовольства литературы. Потому как, вероятно, между символическим производством и индексальностью опыта существует обратная пропорция. Крик души, вынесенный в эпиграф, можно — все зависит, разумеется, от пристрастия интерпретатора — трактовать как вопрос отчаяния, предшествующий отплытию в Харрар, однако, можно подозревать в нем и фундаментальное сомнение, причудливо переплетенное с догадкой об изоморфности творчества и жизни.

Центральное понятие современной гуманитаристики — дискурс — отражает то же напряжение.

Несмотря на то, что его программное определение звучит как «сложное единство языковой формы, значения и *действия*» (Г. Дейк), о выходе за пределы языковой реальности в непосредственность жеста, акта, деяния при упоминании о дискурсе не идет и речи. А если и идет, то она остается речью.

Междисциплинарная, или даже антидисциплинарная проблематика понятия «текста» является узловой не только для судеб гуманитарного знания, но и для экзистенциальной перспективы современного художника, интуитивно стремящейся перейти этот «рубикон» текста, вырваться из «тюрмы языка», преодолеть при помощи парадокса имманентности формы дискурсивные пути.

В данном очерке в первую очередь будет рассмотрена проблема текста, с тем отличием от типичной академической формулировки, что текст действительно является проблемой, преградой, заградительным отрядом дискурсивного знания. Тогда как тематизация природы, строения и эффекта надфразовой связности и цельности текстуры знаковых ансамблей (впервые осуществленная русскими формалистами) представляется нам возможностью трансгрессии, планом побега из «тюрмы языка».

Формалисты, разумеется, были террористами. Их внимание к форме было вниманием детектива. Их интересовало то самое «содержание». Форма в конечном счете являлась лишь его уликой. Уликой, впрочем, весьма занимательной и зачастую поглощавшей все внимание, до того направленное на подозрение.

Стратегической же (даже метафизической) целью объявлялось возрождение утраченных связей с самими вещами. Коль скоро поэтическое слово способно доставать до вещей, тогда как постылое закрывает человеку доступ к индексальному опыту, необходимо описать специфическую поэтическую грамматику, законы внутреннего строения этого наиболее адекватного миру языка, тем самым не только вызволить смысл из пут контекста, но и открыть способ «воскрешения» самих вещей для человека («каменность камня»), а то и самой жизненности жизни. Сама внутренняя форма как источник образности не является неким декором, позднее надстроенным над основным значением, но задает исконное и искомое смысловое ядро слов. Со временем, вследствие практического употребления, она стирается, и бесформенное содержание слов начинает казаться источником их значения, слова становятся невыразительными «знаками мысли».

В некотором смысле формалистский прием обнажения слова стремится к эффекту дезавуирования референций, появляющиеся при многократном и, возможно, монотонном повторении какого-нибудь слова, часто имеющем место во внутренней речи. Отсекновение постылых референций во имя придания рельефности и фактурности «стертым» словам и вещам Шкловский описывает как «остранение», будучи склонен его трактовать предельно широко. Остранить — значит деконтекстуализировать, поместить вещь в непривычный контекст, каковым, можно предположить, зачастую является одиночество, невозможность семантического совоплощения с контекстом.

Понятие «смыслового ядра» описывает базисную единицу речевого выражения вне традиционной дихотомии «внутрилингвистический референт / физический звук», как и соссюрианская лингвистика, заменившая позитивистские онтологемы теории языка, оппозицией «означающее / означаемое», но обошедшая сам механизм означения констатацией его произвольности. Опровергая пошлости позитивизма, Соссюр создает идеальные условия ускользания сквозь пальцы для самого механизма означения. Разумеется, все держится на различии, но почему иногда на профилактически огромном, а иногда на неосмотрительно малом. (Подобная неосмотрительность (или все-таки специально оставленные улики) языка и делает возможной поэзию.) Формализм же пытается поймать бога на слове, засечь сам момент

сигнификации, и, по их мнению, она происходит в том числе на уровне поэтических сверхфразовых единств. На стыках слов возникает образ, благодаря которому сами слова воспринимаются как прогрессивный повтор одного и того же смысла, словами невысказываемого.

Открытие формы вообще часто сводят к гедонистической терминологии, когда осуществляется редукционистский подход к явлению поэзии; порождение поэтического текста приравнивают к квазитехнологическому нанизыванию звуко-вещей, акустическая реализация которых вызывает самоценное, органически «осязаемое» наслаждение. Однако в таком случае опять же сквозь пальцы утекает основная интенция формализма, остается за скобками семантическое измерение звуковой жесткости, во имя которого она и затевалась. Авангардистские постановки самодостаточных «балетов» органов речи, подобных хлебниковскому «Бобэоби пелась губы», являлись крайностью, необходимой для заострения внимания на сделанных открытиях. Формализм всегда находится в положении шпиона, близкого к искреннему распеванию гимна чудской страны, психоаналитика, очарованного жемчужками клиента. Кстати, психоанализ — невероятно удачная метафора формализма (и наоборот): внутренняя форма как в разной степени успешно вытесненная в бессознательное травма; травма расчленения континуума мысли формальной структурой синтаксических единиц; травма, протупающая протуберанцами смысла в (анаграмматических, к примеру) повторах и разломах формы. Как и психоанализ, формализм можно рассматривать как теорию организованного насилия над следами прежнего насилия (насилуй насильника?), точнее, анализ следов прежнего насилия. И его основная опасность как раз заключена в инфекции герметизма, которую несложно подхватить, скрупулезно занимаясь формой. В то же время в некотором смысле весь русский формализм необходимая жертва формальной стратегии «воскрешения», после подхваченная новыми критиками в их установлении гомологии жизни и текста.

Существенная конституирующая составляющая французской *Новой критики* есть уже более осознанное сопротивление интенции исключения из произведения измерения смысла. Если риторы-постструктуралисты предают значение, то новым критикам не остается ничего кроме как придавать его тексту, наследуя террористической традиции формализма. Генетическая интуиция, придающая большую определенность оригинальной формальной концепции Новой критики, заключается в том, что «ионски смысла произведения в конечном счете уведут от анализа собственно произведения к исследованию творческого акта, генезиса, анализу того механизма,

который приводит к его созданию». Генетическое отклонение является вариантом «парадокса имманентности», заключающийся в том, что формальный анализ, следуя внутренней логике, приходит к чему-то внеположному самому тексту.

Децентрированной игре смысла «в свое удовольствие» в аморфном, бесконечном интертекстуальном поле противопоставляется бегство от События, предпринимаемое раз за разом в разных направлениях и приводящее к исходной «точке уникального уклонения» как реальному центру гравитации, закольцовывающему психобиографическое пространство личности, придающее ему известную целостность и возможность вытаскивания себя за волосы из болота вязкой текстуальности своего опыта.

Несмотря на то, что автор не является абсолютной очевидностью и самоопределенностью, искусство есть продолжение производства, расширенное воспроизводство субъективности. Автор в своем опыте пространства и времени, в своих отношениях с другими людьми и вещами находится в прогрессивном поиске решений на некие внутренние напряжения. Эксплицировать — значит найти некие устойчивые символические структуры, значит, в конечном счете, прийти к пониманию собственной экзистенциальной динамики. Ибо генезис произведения совпадает со смыслом личности, со значением самости. Значение есть генезис, а не результат этого генезиса («пережить делание вещей»). Письмо — продуктивная деятельность, в ходе которой «некоторые человеческие существа приходят к совпадению сами с собой», а автор — это не элиотовский придаточной медлнум для языковых кристаллизаций традиции, но скорее реальный индивид в страдательном залоге, конститутивно участвующий в создании текста. Так французская Новая критика связывает абстрактные метафоры поэтического смыслового динамизма (русский формализм) с субъектом, с его генезисом и способом существования.

Существуют травматические — индивидуальные или коллективные (угнетенная или угнетающая социальная группа обладают не меньшей, как будет видно дальше, действительностью) — ядра реальности, задающие особые поля гравитации, в которых специфическим образом конфигурируются, деформируются языковые структуры, сама инерция традиции.

Существование автора в качестве «точки уклонения», клинамена, в напряжении вокруг которого организуются ассоциативные цепи и очерчиваются контуры индивидуальной судьбы, является залогом изоморфности текста и жизни. (Вероятно, также возможен перевес эстетического травматического опыта, определяющий в дальнейшем преимущественно фактуру жизни, чей удельный вес смыслопроизводства обратно пропорционален творчеству.)

Творчество идносинкратично по своей генетической природе, но не по стратегии. Выговаривание собственного персонального мифа, способное оказаться и неожиданным для автора из-за механизмов вытеснения, может выглядеть как терапевтическая практика. Однако, Хэрольд Блум настаивает на том, что творчество, в особенности поэтическое, не есть нечто, противопоставляемое вытеснению, но «вид вытеснения». Постоянное возвращение к ситуации, когда автор был застигнут врасплох тем, что стал в раз плох, (т.е. что он, по удостоверениям самых важных и «авторитетных» для него людей, стал не совсем (или совсем не) тем «хорошим», «шаривым», «каким должен быть») является с такой же вероятностью способом «познания и конструирования себя», с какой и стиранием знания о «плохом» себе или даже деконструкции себя.

«То, что не укладывается в голове», не выдается намеренно, с головой (ведь точное творчество всегда и так немало скажет о внутренней психической реальности), но неотступно проступает в текстуре формы произведения. Вместо классических «образов» и «идей» в фокусе внимания оказываются вербальные комплексы и ассоциативные сети, не охватываемые сознанием, не замысливаемые до самого произведения и не редуцируемые к каким-либо универсальным прообразам. Отведение художнику роли, грубо говоря, чуткого артикулятора бессознательного в ансамбле людей-производных бессознательного же, в конечном счете, симметрично функции шамана, что все-таки меньше рипшаровско-мандельштамовского определения «двуединого акта формирования» и садовника, и цветка. Но может статься, что сад в действительности является не поверхностью (сложноустроенно, но возможного) взаимопричинения, но геологическим топосом первичного — идносинкратического — образа себя времен «пришествия смыслов» в детские годы, фатально задающим динамику и биографию садовника, и роста цветка.

Интуиция наличия у текста функции истинности, привязки к внелингвистической реальности может быть развернута и на поле коллективной истории. Тогда анализ определенного дорефлективного поставщика схем восприятия мира и деятельности в нем будет призван схватить момент взаимоперехода текста и жизни, на этот раз в ее социально-политическом измерении.

В таком случае канонически-марксистский однопольный детерминизм «базиса» по отношению к «надстроечным» элементам модернизируется до концепта сложной гомологии эстетической формы (надстроечных элементов) и социальных отношений (базиса) в деле производства реальности, но и замыкает друг на друга порождающие потенциалы текста и истории. Не бытие определяет сознание, но

сознание определяется медиативной позицией («видения мира») между в равной мере конститутивными текстом и бытием.

Подобная генетическая связь «социальная структура — эстетическая форма» открывает целый фронт критики капитализма с эстетических позиций — путем выявления индивидуалистической дезинтеграции всего общественного поля и овеществления человеческих отношений, постепенного смещения интеллектуальной и духовной значимости коммунальной общности протестантской этикой эгоизма. Развивая анализ «видения мира» применительно к современному роману, можно рассматривать последний как перенос в эстетический план повседневно опыта атомизированного индивида наиболее чуткими и, соответственно, травмированными агентами мира отношений, в котором качества (подлинная ценность) опосредованы меновой стоимостью.

Этот мир населяется самоотчужденными людьми романа, каковые эволюционируют: от вполне еще озабоченного универсалиями (свободы, равенства, etc) «проблемного индивида» раннего капитализма, ощущающего трагический разрыв с миром, «находящегося в демонических поисках» отныне скрытых моральных ценностей (от Дон Кихота до героев Достоевского), к распаду, исчезновению индивида сложной психологии, цельной целенаправленной фигуры, но еще обладающего доминантными модернистскими аффектами тревоги, заброшенности (от Кафки до ранних Камю, Сартра, театра абсурда) на этапе кризисов перепроизводства и военно-политической коррозии капитализма, вступающего в новый этап реорганизации и стабилизации. Затем, с проницательным метастаз капитализма на микроуровни социальной жизни, анонимизирующей капитала, возникновением культуриндустрии, вбиранием средним классом в себя «трудящихся» происходит следующий шаг эволюции романного героя к дезориентации и десубъективации. Человек середины XX века живет уже в ином капитализме — в обществе, где категория индивидуального вообще перестает быть значимой (Роб-Гриيه артикулирует это «радикальное исчезновение персонажа и, соответственно, не менее значительное усиление автономии объектов»). Индивидуальное снимается не диалектически, но негативно: вместо синтеза коммунальной общности возникает одномерный массовый человек, лишенный коллективного проекта и политической воли. Исчезновение повествовательной логики, вяющей интриги, экспансия абсурда — мира логики вещей, бессмысленного для человеческого существования, минимизация человеческого фактора и картина мира, в котором живут только вещи, является гомологичными новой ступени товарного фетишизма и реификации общества формой, единственно посредством которой может

еще выражаться (до некоторой степени) человеческая реальность.

Логика эволюции литературной, жанровой формы, таким образом, обуславливается процессами реификации — возрастающей дезориентацией индивида, коррозией онтологических оснований и повышающейся эманипацией вещей — однако, в силу замкнутости порождающих потенциалов эстетической формы и действительности друг на друга, стоит полагать, что лихорадочная фиксация черт нависающего призрака дегуманизации помогла ему увереннее бродить по (в?) европейским преимущественно умам, претворяясь в действительность. В некотором смысле интеллектуальная элита, ощущающая тревожную поступь реификации, не могла молчать и в конечном счете разболтала свои фобии.

С обществом овеществления коррелирует и господствующая культурная парадигма инерции знака, все более усиливающаяся тенденция семиотического герметизма, сметающая возможность обратного перехода от текста к жизни.

Природа генезиса литературного текста, искусства, заключается не в отдельных событиях биографии, исторической и творческой, а в способе связывания этих событий в ансамбли, в текстуре формы, актуализирующейся в тексте: произведение ретроактивно (ре)конструирует свой исток. Мотив как компонент литературной формы и тема как глубинное содержание сознания автора, как значимые феномены, оказываются в отношении взаимоартикуляции и взаимопорождения.

При помощи механизма, который, без сомнения, можно было бы назвать в честь Ф. де Соссюра, мотивы жизни и мотивы текста, не существующие в чистом виде, взаимопределяют друг друга, нащупывая в темноте творчества, и путем различия (с другими) и повторения друг друга, то есть, путем соположения создают текстуру фактов (жизни) или фактуру текста. Произвольность конститутивного События и дифференциальность мотивов, заключающаяся в различии и повторах и легитимирующая произвольность, также заставляют нас представлять это отношение в структуральном свете. Основа же этой структуры, разумеется, связность, текстура формы, где смысл не локализован в совокупности мотивов, но движется от одного к другому, образуясь на стыках, из интервалов между мотивами, оформляется в зависимости от неочевидных, но явно присутствующих отношений между мотивами, в точности как мелодия, идущая от ноты к ноте, образуется из интервалов между ними, оформляется теми отношениями, которые связывают ноты. Смыслом музыкальной фразы является то, что мы называем ее мелодией, смыслом психобиографической и текстуальной фразы — мелодия судьбы.

Искомое золотое руно — генетический исток произведения — лежит в зоре повторов, который оказывается в такой же мере зазором между текстом и жизнью, в какой имманентно текстуальным, монтажным стыком в пределах самой формы. Гомология способов связывания внутритекстовых элементов и организации биографического опыта (в моральном измерении, памяти) свидетельствует о том, что текст являясь не отражением, но повторением жизни, включает и ее саму в систему имманентных повторений или проецирует на нее собственную организацию, сбалансированность, нехватка которой делала жизнь относительно корявой. Символические нити художественной текстуры сплуты тудам-сюда, сшивая, сплетая биографию и произведение в единый текст. И — теперь можно добавить с полной уверенностью — или единую жизнь.

Если для рассмотренных выше новых критиков автор есть Рим, в который ведут все сюжетно-образные линии, на котором открываются все перспективы текста, то уже для Барта — нечто деиндивидуализированное, децентрированное, скорее «скриптор», безличная машина письма, извлекающая из него свое нехитрое механическое удовольствие. Если новые критики основываются на «центрировании» текста на сингулярном травматическом опыте, порождающем события, точке «уникального отклонения» и демонстрации того, как это события расходится цепями модуляций в тексте (и жизни соответственно), задавая связность и целостность, то децентрированная игра смысла «в свое удовольствие» в аморфном, бесконечном интертекстуальном поле не нуждается в подобных трансгрессиях, она рада завязнуть в имманентности формы, синтаксиса без каких бы то ни было парадоксов (имманентности), точнее с текстуализацией всяких парадоксов, причисленно их к завиткам формы.

Совпадая с террористической традицией в имманентном характере интерпретации, акценте на изучении «сетевой организации произведения», нарождающийся постструктурализм удаляется по направлению к текстуально-деконструктивистской элиминации самой возможности истины и пространства «вне текста», предпочитая искать не значение знака (и вообще поощряя крайнюю беспорядочность связей означаемого и означающего), но описывать «слу знака» (его способность вступать в связь с любыми другими означающими), вынося за скобки как внетекстовую реальность (иконы — из бани), так, что самое существенное, само отношение текста и внетекстовой реальности.

Постструктурализм уже беззастенчиво утверждает, что текст всегда «задается» своим собственным комментарием: интерпретация литературного текста и

его «предмет/объект» принадлежат одному и тому же плану. Следовательно, интерпретация включена в литературный корпус: не существует «чистых» литературных объектов, которые не содержали бы элемента, примеси интерпретации, некой дистанции относительно своего непосредственного значения. В постструктурализме классическая оппозиция между текстом как объектом и его внешними интерпретациями заменяется представлением о континууме бесконечного литературного текста-мира, который уже всегда является своей собственной интерпретацией, то есть дистанцирован сам от себя, и в то же время беззаветно отдается игре смысла в свое удовольствие внутри себя, не препятствуя семиотическому промискультету на своих просторах. Поэтому основной постструктуралистской процедурой оказывается не только поиск в чисто литературном тексте теоретических рефлексий о своем собственном устройстве, но и истолкование любого теоретического текста как литературного, не чуждых трансгрессий в художественность. А точнее — заключение в скобки его претензий на истинность и демонстрация текстуальных механизмов, производящих «эффект истинности». Когда значимо все, по-настоящему не значимо ничего. Таким образом, можно сказать, что для постструктурализма характерна своего рода универсальная карнавализация дискурса или эстетизация, посредством которой «истина» в конце концов редуцируется к одному из стилевых эффектов дискурсивного выражения. Опыт истины с точки зрения постструктурализма (с которой же можно и усмехнуться подобному словосочетанию) всегда является надувательством, еще одной версией мифа. Единственным остающийся в подобных условиях промысел — бриколаж означающих. Желаящим очнуться от кошмарного постструктурального сна (или скорее дремы на границе сновидчески структурированного художественного текста и теоретической яви метатекста) можно сегодня дать лишь следующий совет: «Означаемого нет, но следует вести себя так, будто Оно есть».

Для постструктуральной концепции характерно не отводить особого внимания «объективному миру», таким образом, постструктурализм получает возможность спокойно предаваться бесконечной языковой игре самоинтерпретации. По мнению постструктуралистов, не существует чистого метаязыка, такого языка, который функционировал бы как совершенно прозрачное средство означивания предзаданной действительности. Любое «объективное» заключение о вещах всегда как бы само-дистанцировано, всегда содержит отклонение означающего от своего «буквального смысла». (Хотя само словосочетание уже больше подходит как раз для отклонившегося — в буквах от смысла — зна-

чения). Короче, язык всегда говорит — в большей или меньшей степени — нечто иное, нежели намеревался сказать. Вся беда в том, что двусмысленность у постструктурализма превращается в бессмысленность. Запуская внешнюю политику текста, постструктурализм обнаруживает, что и внутренняя пришла в ничтожество.

Факт, что в основании постструктуралистских построений находится жесткая теоретическая конструкция, которая с полным правом может быть определена как чисто метаязыковая, склоняет рассматривать позицию постструктурализма скорее как позу, как опухоль на теле консервативной идеологии, являющейся «плотью от плоти» последней. Загрывая здравый смысл в квазиреволюционных целях эмансипации от означаемого и представляя «объективный мир» лишь побочным эффектом структуры языка, постструктурализм является не освободительной интенцией, но т.н. *submissive affirmation*. Подобное радикальное отсекновение осмотических путей сообщения между текстом и действительностью, замкнутость текста на себе, если угодно, аутоэстетизм текста неплодотворны, хотя и способны завораживать. Впрочем, все чаще утомлять. Ведь если означаемое пересекается столькими аллюзиями, что концентрация доведена до смысловой плотности черных дыр, происходит семиотическая передозировка, и смысл пропадает вовсе. Перефразируя поэта, о подобных языковых ситуациях можно было бы сказать: «есть речн, их значение огромно иль ничтожно». Настойчиво декларируемая множественность знака способна доводить до умопомрачения, а его пронизанность — до абсурда.

Критика языка, конечно, почитает всякий дискурс за средство манипуляции, продукт властных притязаний, однако с одной стороны не подозревает, как это походит на протирание решетки, генеральной уборки камеры в тюрьме языка, с другой — не подозревает, что их манифестации также можно рассматривать как политические, если угодно, в основе своей оппортунистские. Ведь в конечном счете становится очевидно, что постмодернизм и постструктурализм, как форма легитимации первого, являются производными консервативной правой идеологии. Всякая герметизация знания с отчетливой тенденцией почитания институтов авторитета и традиции (в том числе в форме навязчивой идеи опровержения, бросания с корабля), ползуя интертекстуальность, инерция контекста в широком смысле, всегда являлись признаками реакционным модусом культурно-лингвистической парадигмы. Если только вся эта парадигма не является имманентно сосредоточенной на обуздании современности, приручения духа времени.

Консервативная идеология однако больше не выступает в удручающе пыльной сутане ханжи Хорхе, ведь она научилась лихорадочно шутить и показательно пилить сук, на котором сидит (критика языка), прочим трюкам: она обнаруживает беспрецедентный интерес к телесности, научилась безалаберничать. Однако вся эта игра есть модус логики культурной памяти, продолжение традиции другими средствами, вполне себе истинными. Парадия всегда является загробной формой жизни, формой продленного существования пародируемого и редуцией жизни пародирующего. Потому стоит пристально всмотреться в постулаты, намеренно озвученные как можно более инновационно, но вскрывающие древнейшее пристрастие риторов и консерваторов к символическому (пере)производству: свобода как отсутствие точки сборки текста; саботаж сведения текста к статусу признака или матрицы внетекстовой реальности; отсутствие генетической проблематизации текста; вынесение за скобки внешнего психобиографического или исторического измерения письма для более комфортных условий семиотического промискультета.

Итак, в этом номере альманаха намеренно противопоставлены друг другу творчество как попытка установления взаимопричинения жизни и искусства тому радикальному отсекованию осмотических путей сообщения между ними, какое обычно осуществляется под шумок (гул) языка, уличенного в бюрократизме, т.е. в наличии собственных целей. Более того намерение при помощи языкового жеста совершить побег из тюрьмы языка, непременно сталкивающееся с центростремительной инерцией традиции, загроможденной смыслом индивидуальной или коллективной самости в свое удовольствие, предполагается главным нервом не только данного очерка, но и рефлексии каждого автора, опубликованной ниже. То же можно сказать и об авторах-фантомах, пытающихся совершить данный побег с переодеванием, повторить судьбу графа Монте-Кристо в условиях декларированной «смерти автора». Расширенное производство субъективности нуждается в нескольких каналах репрезентации; кроме того стремление не попасть в колено уже мифологизированной индивидуации, заставляет бороться с ней ее же средствами, т.е. фундаментально новый миф, являющийся возможно только более корректной редакцией самости автора.

Ниже следуют еще два очерка, ставящих себе целью проследить историческую динамику подобных побегов сквозь литературу в самость ("the best way is always through") и вытекающее отсюда современное положение дел.

Худой конец истории.

В целом сегодняшний культурно-социальный ландшафт все более и более обретает черты утопии, и утопии притом фальсифицированной. Утопии, осуществленной не в чистом виде авангардно-коммунистического проекта, но в виде невольно состоявшегося вытесненного сценария со всеми пугавшими Замятина-Хаксли-Оруэлла чертами, лишь только более изощрившимися за время усердной вакцинации.

В отдаленности да и в целом все пророчества тоталитарного общества сбываются: мы говорим на новоязе и потребляем типовую культурную продукцию, вследствие чего интенсивность нашего мышления снижается, наши желания конфигурируются самой индустрией производства и потому идеально совпадают с ее продукцией, жизнь проходит в ритме и идеологии, не позволяющих останавливаться и делать шаги в сторону, словом, жизнь современного человека потеряла свою внутреннюю форму. И потеряла она ее не в результате всеобщей стандартизации в рамках тоталитарного конструкта, осуществляемого неким Великим Инквизитором, но в результате всеобщей релятивизации в рамках старой капиталистической системы, наводненной скорее мелкими бесами, какими являются каждый в равной степени из стремящихся к рыночной логике взаимодействия, согласно которой необходимо стремиться к установлению быстро сменяющихся/обновляющихся взаимосвязей (между товарами и людьми, между самими людьми), а значит добиваться простоты и легкости потребления, основанной на «этике ответственности, открытости и свободы выбора».

Выходит, если великие параноики-пророки модернизма ополчились на проект утопии и следующее из него отчуждение как на побочный эффект попытки установления рая на земле, то нынешние обороты отчуждения достигнуты и после того, как всякие попытки найти дорогу к «справде святой» были заброшены (возможно, из этих же соображений техники безопасности) и человечество закономерно погрузилось в консьюмеристский «сон золотой».

Кроме того пост-современность вынуждена заместить основные этические максимы коммунистического проекта, пропавшего без вести; имплантация однако проходит неудачно.

Если еще Французская революция прямо формулировала благословенные принципы свободы, равенства и братства людей, то современная неолиберальная доктрина вынуждена прикрываться эрзацами, подобиями первых. Навязывая сегодня в зубах концепция толерантности и стыдливой политкорректности есть репрессивные формы призыва к

братству; судорожная артикуляция принципа в аварийном режиме. Идеологема свободы также мутирует в концепцию *privacy*, а равенства — в *cultural studies*. Разумеется, ни один из этих теоретических франкенштейнов нежизнеспособен.

Таким образом, наиболее значительным вопросом современности является вопрос, живем ли мы в так называемой постистории на какой-либо — централизованный (описанный также Гессе) или релятивизированный (что более вероятно) — манер.

Собственно, речь скорее и пойдет о культурах двух разновидностей утопии: той, к которой склонялись все проектировщики таковой, и той, что (не в последнюю очередь вопреки/благодаря их профилактической деятельности) исподволь осуществлялась.

Если мы все-таки оказались в пространстве постистории и, так сказать, черным ходом в будущее вышли, и всякая работа теперь происходит исключительно с текстом, а не с контекстом, раз и навсегда застывшим (правда, как было замечено, в весьма сомнительной форме); то есть мы раз и навсегда откалываемся от современных с предшествующими поколениями и со «смирной гордостью» ощущаем принадлежность к поздней культуре (наподобие эллинистической, так характерно названной), занимаясь исключительно игрой в бисер, ментальным бриколажем, конфигурированием контекстов, то наше относительное бесплодие может быть оправдано так же, как оправдано аутичное поведение библиотекаря. К слову сказать, подобный — парадоксальным образом вполне реакционный в деталях — сценарий всегда является заветной мечтой всякой авангардной культуры, завеломо ставящей себя в положение Моисея, никогда не достигающего Земли Обетованной, но лишь ведущего к ней, прозревающего ее издалека.

Однако проблема современного самосознания утопии заключается в упорном нежелании признавать своего постисторического положения (в вытеснении самого травматического концепта утопии), и потому лихорадочно ординаризирующей. Ведь если мы, занимая сей пост библиотекаря, начинаем чересчур вольно обращаться с архивом, применять к нему довольно экстравагантные формы каталогизации и репрезентации, тем самым (бессознательно) претендуя на роль новатора, то честнее было бы покинуть должность и перейти в соответствующую весовую категорию, в общеслушавные заявив о сохранении феномена (притязаний на) авторства и продолжении истории искусства (разумеется, как истории выходов за собственные пределы).

Здесь возникает вопрос о теоретических границах этого самого феномена авторства. Ведь если мы понимаем авторство как искажение в трансляции тек-

та, форму самопроизвольного внесения изменения в первичный текст (а он дан уже исходя из факта наличия библиотеки), то вольностью описанного библиотекаря естественным образом склоняет его в лагерь новатора, возможно даже делает его единственно возможной сегодня инкарнацией новатора, хотя бы и несколько ущербной. Однако если мы находимся под очарованием дихотомии автора как террориста, разоблачающего насилие языка над «мыслью», и риторика, вступающего в створ с подобным оккупантом некоего хрупкого «содержания», то фигура библиотекаря со всей его ущербной изощренностью по необходимости оказывается вполне характерной для данной культуры.

Сложность определения ценности интеллектуальной продукции, простирания между полюсами изначально заниженной стоимости («школьник может выучить биномальную теорему за час») и паразитарной прибыли потенциально бесконечного воспроизводства, ведет к маргинализации умственного труда. И критика этого процесса является более точной и точечной, нежели однобокие lamentации о недостаточной или избыточной мотивации символического производства. Интеллектуальное производство не сокращается, но деградирует качественно, совершенствуясь количественно (технологически, в плане репродукции).

Умирание института романтически-модернистского авторства происходит не в пользу рождения бартовского читателя (предназначения, в котором слагается текст), но бесполезно и бесславно, без соблюдения закона сохранения энергии. В результате утечки компетенций семантических предписаний на свет появился только урод — читатель массовый. Энергия раскулаченного автора ускользнула, утилизировалась в бесконечных копиях, симулякрах маскультура.

Сироты авангарда.

Под историческим авангардом мы понимаем проект преобразования мира в момент (или под шумок...) его распада, предполагающий радикальную негацию уже подернутого тлением порядка и синтезирование *vita puova*, (вос)создания внутренней формы жизни. Авангард, пронизанный унификаторским пафосом и лезущий из кожи искусства вон — в окна роста, в мистерии на площадях, в производственничестве, словом — в жизнь, к концу 20-30х переживает крушение, причем, не только в России, где можно было бы заподозрить насильственное сворачивание революционной эстетики (напротив, такие фокусники как Гройс даже рассматривают Сталина как гомоло-

гичного наследника авангарда, относя упрек в термидоре на постсталинскую, и соответственно, уже очевидно постутопическую эпоху с ее действительно ретроспективными доктринами и реакционными попытками вернуться в историю), но и в Европе.

На смену авангарду, теоретическим эквивалентом которого был дарвинизм с его беспощадной логикой, тяготеющей к и вовсе нетолерантной генетике, приходит квазиромантистическое, индивидуалистическое сознание, теоретическим коррелятом которого являлся неоламаркизм с его бергсоновской подкладкой (творческая эволюция), густо замешанным на субъективизме, что так характерно для слома 20—30х.

После чего также хочется задать вопрос «отчего мы больше далеки: от православия или эллинизма?» относительно главного путала современности — тоталитаризма. В случае эстетики, синтезировавшей сквозной опыт авангарда с возрождающейся тенденцией романтизации личности, идеей творческой эволюции все обстояло довольно благополучно и только вторая война окончательно смешала карты, когда герметически-индивидуалистическим тенденциям были инкриминированы отголоски катастрофы, и авангардисты (в особенности в своем трансгрессирующем в жизнь изводе) были одарены неограниченными квотами на руководство художественным процессом¹. Тогда как авангардно-унификаторское начало, может быть не дальше романтически-почвеннического поддежит подозрениям в тоталитарности предпосылок. И вероятнее уж всего, что на пересечении данных силовых линий, составляющихся над тихим омутом бидермайера, закономерно и возникли социальные мании XX века. Или лучше так: авангардный реформаторский пафос, явившийся апофеозом Просвещения, идеи перестройки мира под эгидой человеческого разума, заходящийся в пароксизмах евгеники и циолковщины, обогащенный по существу более древним (возрожденческим) куражом индивидуальной творческой эволюции, не лишнего инцестуально-райских обертонів и взрощенного на национальной почве,

1. Однако те ли это были авангардисты, которых мы имеем в виду? К примеру практика реди-мэйда, как правило безусловно числящаяся как исконно авангардная, кардинально противоположна авангардной стратегии. Ведь если авангардисты выносили сор искусства из избы во имя ее преобразования, стремились к утилитаризации искусства, приспособления его к нуждам жизни и производства, то Дюшан ровно наоборот не только не осуществляет ценной своего творчества производства вещей, но тащит уже произведенные объекты реальности в лоно всепожирающего (на безрыбье?) искусства, приспособивая их к нуждам последнего и замыкая в рамки эстетического (тащит сор в избы искусства). Разумеется, этот ход можно расценивать как разовый критический жест острашения, но ведь минутный и мутный скепсис Люшана определяет стратегию художественного рынка вот уже на протяжении века и сам нуждается в острашении (реди-мэйд навыворот Вышши и Вайса?).

дает мутанта истории, доведенной до точки кипения, по диалектическому, между прочим, принципу становления сущности собственной противоположностью, отрицания сей противоположности путем включения ее в свой состав, вбирания противоположности в самость...

Но вернемся к нашим баранам (не предкам ли современных овец?) дарвинизма и ламаркизма, являющегося удобными коррелятами более шумных и необузданных концепций.

Просветительски-рационалистический пафос доходит (в ЛЕФовских и пролеткультовских доктринах) до приравнивания искусства к опиуму, беллетристическому заигрыванию реформаторского потенциала; словом, левая традиция приходит в своей страсти реального жизнестроения к отрицанию искусства, как инстанции, уличенной в бюрократизме (т.е. в наличии имманентных целей). Крыло же романтически-индивидуалистическое всецело придерживается диалектических принципов перехода фикции в объективность, т.е. в конечном счете равно террористически взглядов, устремленных к восстановлению истинной природы духа. Их потомки, безусловно, модернисты, разворачивающие через искусство стратегии жизнетворчества, творческой эволюции субъекта, лишь изредка (и тут же удастанваемые порицания террористической этикой) срываются в семиотический герметизм. Трагедия и триумф русского авангарда, собственно, и состоит в этом переходе от ставшего уже традиционным субъективного жизнетворчества художника к жизне(у)строению, развернутому на коллективно-объективной основе, демургическая стратегия соблазняется административными полномочиями и сокрушается.

Выходит, снова все работает на корректное воплощение манифестаций духа (кто-то радикальнее, кто-то искуснее) и снова от всех остаются лишь слова, слова, слова...

Можно заподозрить, что произведения искусства тогда являлись лишь стружкой из мастерской жизнетворчества/строительства, (но в условиях) состоявшегося и прекращенного сегодня они являются наиболее интересными уликами по делу о неудачных результатах тачания.

В заключение очертим все-таки историю авангарда, как мы ее понимаем и какую следует подразумевать под термином авангард в дальнейшем рассуждении. Русский авангард последовательно развивался от кубизма к супрематизму, к конструктивизму, к производственничеству и т.д. симметрично проекту последовательной технической утилитаризации искусства и конвертирования его автономии в машину производства реальности, проекту, ориентированному в

будущее, проекционному, а не миметичному по своей сущности, отражающемуся в интенции активного воздействия на жизнь, а не замыкания в музее сколь угодно современного искусства. Развиваясь во времена, когда контекст на самом деле подвергался еще более радикальным изменениям, чем текст, авангард в уникальной исторической ситуации российского апокалипсиса 20-х годов (когда супрематистам уже не нужно было доказывать ставшую очевидной для всех истину, что материя как таковая есть ничто), не только увидел несомненное подтверждение своих теоретических конструкций и художественных интуиций, но и единственный в своем роде шанс их тотальной практической реализации. Большая часть художников и литераторов авангарда немедленно заявила о своей полной поддержке большевистской государственной власти, и в условиях, когда интеллигенция в целом отнеслась к этой власти отрицательно, представители авангарда заняли ряд ключевых постов в новых органах, созданных для централизованного управления всей культурной жизнью страны. Этот прорыв к политической власти не был для авангарда результатом стремления к личному успеху, но вытекал из самой сущности авангардистского художественного проекта.

Если конструкции конструктивистов рассматривались ими самими не как самодостаточные и самодовольные произведения искусства, а как модели новой организации мира, как лабораторная разработка единого плана овладения мировым материалом, т.е. уже не как миметические объекты, но еще как проекционные модели, то позже наиболее активное радикальное крыло авангарда, объединившееся вокруг журнала ЛЕФ, еще более радикализировало свою программу, перейдя от лозунга конструктивизма к лозунгу «производственничества», т.е. прямого производства утилитарных вещей и прямой организации всего производства и быта художественными методами, видя в себе самих «инженеров мира», преодолевающих оппозицию между автономным и утилитарным искусством, подчинением своего творчества единой универсальной задаче, лишающей искусство автономии лишь во имя того, что стоит выше любой мирской цели — переделки всего мира в целом².

2. Тогда как многие конкретные художники авангарда, не выдержав этой логики переустройства до конца, либо спинули, либо отступили и скатились к традиционным формам или теориям: так Малевич к 30-м годам видит уже «в стирании грани между художником и инженером новую угрозу наступления «предметности» и, соответственно, утраты искусством достигнутого им в супрематизме уровня «беспредметности». Малевич чем дальше, тем чаще интерпретирует беспредметность не столько как отказ от изображения предметов мира, сколько как «бесцельность», неутилитарность, ненаправленность воли на конкретные блага, т.е. как отказ не только от мира традиции, но и от построения нового мира.

Идея жизнетворчества и жизнестроения не воплотилась в жизнь. Хуже того — перед нами апропрированная мечта авангарда, перелицованная в кошмар, и худой конец истории, в условиях которого возможно только заикаться о гомологии текста и жизни, о какой-либо их, грубо говоря, конвертируемости. А точнее вообще только заикаться о возможности текста и возможности жизни.

Ряд авторов (Чоран, Кржижановский, Платонов, Целлан, Введенский) еще в 30-е годы будучи в шоке от конца истории и конца неправильного, обнаруживая себя в вакууме фальши после конца истории, начинают писать...о невозможности писать. Собственно они и не пишут, а лишь заикаются о письме, харкают кровью истории. В некотором смысле их можно назвать сиротами авангарда. В том или ином темпе и степени осознанности двигаясь по направлению к обетованной земле авангарда, утопии снятия письма (искусства) в пользу жизни, они оказываются поражены осознанием себя по ту сторону возможности художественного высказывания. Собственно, в координатах своего фантазма, но — обернувшегося вынужденной немотой, спровоцированной обсессией истории, состоявшейся во время (вместо) ее кончины.

Возможно, не все из них ощутили историю своей родиной, но все однако сочли состоявшийся извод пост-истории полевой чужбиной. Если и не все мыслили себя в роли жизнестроителей авангарда, приносящих в жертву конвертации свое творчество, но никто из них, во всяком случае, не вступал в стовор с языком, плавая как предательский сыр в масле самодовольного рокайльного *écriture*. Словом, они все подозревали язык перед тем как открыть рот и выказать вотум недоверия последнему. Порой это удавалось немоте.

До какого-то момента традиция несказуемости, возможно, не сознающая себя таковой, но наличная, развивается через весь XX век, в течение которого человек все больше выходит из моды, о чем красноречиво (точнее, как раз отнюдь не красноречиво) свидетельствует сперва ранний Камю, а затем — более радикально — новый роман.

Нужно ли повторять, что этот процесс последовательного упразднения человека из литературы (инстанции автора, биографического героя, сюжета, как подобия биографии) все больше склоняется к шре текста в свое удовольствие. Всякий дегуманистический дискурс есть свидетельство отчетливого чувства конца истории — учиненного ли, нежданного ли. Но здесь снова проступают черты фальсифицированности утопии (т.е. пространства после конца

истории). Ведь если авангард мыслил Обетованную Землю как результат упразднения бреда индивидуальности в пользу жизни (коллектива), то в действительности личность в искусстве XX века снимается в пользу текста. А это стратегия авангардной и модернистской (в лучшем смысле этого слова) концепциям жизнестроительства и жизнетворчества соответственно совершенно чуждая, враждебная.

Взгляд на историю как на осмысленное развитие может состояться только в ее рамках, тогда как избавление от иллюзии телеологии (в т.ч. путем ее воплощения) доступно лишь после конца истории. Странный выбор между инвентаризацией ее останков и безудержным мародерством, описанный выше, если уж на то пошло, выбором не является. Хотя сколько-нибудь разумным представляется — в данных условиях — исключительно наплевательское отношение к миру, человеку, себе. Причем, отношение культивируемое (Камю), но не фетишизируемое (Роб-Грише).

Потому как за какой-то чертой отрешенности от фальсифицированной действительности свято место героя, автора, человека начинает заполняться самодовольным письмом. Длительная немота, редукция человеческого, как форма верности авангарду, оборачивается развязыванием рук (только уже скорее не рук) машине письма, а на деле реакционной идеологии и культуриндустрии, скрадывающей возможности взаимопричинения жизни и творчества.

Таким образом, *вырваться* свою судьбу сегодня в условиях реакции и ползучей интертекстуальности оказывается более сложно, чем самим сиротам авангарда. Вакуум несказуемости, осязаемый тогда и представлявший собой немой упрек худому концу истории, заполняется сегодня информационным шумом. Раскулаченный автор не перерождается в бартовского Читателя, но вырождается в читателя массового. Энергия модернистского демургического мифа утилитаризируется в бесконечных маниакальных симуляциях авторствования. Эпоха отлаженного воспроизводства оборачивается дефицитом оригиналов.

И нам, в отличие от Осипа Мандельштама, которому не давала покоя «тоска по мировой культуре», доступна лишь тоска по тоске по мировой культуре.

1. *Литературный фантом как метод — есть ли это способ преодоления «мифа автора» или его «смерти»? Или же что-то еще? Где проходит граница между фантомом и псевдонимом?*

2. *Есть ли какая-то принципиальная особенность фантомов в современной литературе? Какой отпечаток накладывает актуальный контекст на это явление?*

3. *Что было раньше — автор или его тексты? Пишется ли некий новый текст уже как принадлежащий персонажу или определяется к нему постфактум?*

4. *Есть ли у автора-фантома биография? Она как-либо соотносится с его текстами?*

5. *Реальный автор, придуманный автор и его лирический герой — каковы взаимоотношения в этом треугольнике?*

Мария Степанова —
Иван Сидоров

1-5. Те полторы (две с половиной) истории существования фантомов в современной поэзии, которые я знаю, не дают никакой возможности собрать их в обобщающую скобку. Мне приходится исходить из собственного опыта, который может показаться интересным разве что в силу совершенной функциональности. Если он пригодится для этого опроса — ура. Насколько я могу реконструировать ситуацию годичной давности, дело было вот как: я пыталась провести некий эксперимент над собой и собственными возможностями на испытательном полигоне, предельно удаленном от моего привычного огорода — отсочинить от себя как можно дальше и продолжать движение, считая, что перемещающаяся величина — уже «не-я». Дело довольно безнадежное, но попробовать хотелось. Меня интересовала схема сериала или романа с продолжением, развернутая в пространстве, где есть слушатели и не видно рассказчика; Иван Сидоров — фантомный режиссер муратовского фильма «Среди серых камней» — казался достаточно очевидной версией Джона Доу, чтобы при необходимости сойти за реальное лицо. По ходу повествования я развлекала себя, снабжая его биографией и библиографией, но без особого успеха: моя частная версия борьбы с writer's block, видимо, не подразумевает особой детализации. Мне было достаточно дистанции, которую выстраивало между мной и моей регулярной практикой само наличие такого вот Сидорова; существование в литературной среде реального поэта с именем Иван Сидоров сделало ситуацию совсем уж квадратной; тут история и кончилась совсем. Все сказанное значит, видимо, что особенных выводов мне сделать не

удастся. И миф автора, и его смерть — вещи, достаточно реальные, чтобы порождать фантомы — но актуальный способ преодоления этих схем, кажется, состоит скорее в расстановке фантомных персонажей вокруг пустующего места авторства. Моя частная проблема и ее одноразовое решение тоже относятся к этому типу сюжетов — другое дело, что любой сюжет отказа (от текста, от имени, от своего в упаковке жанра или приема) только упрощивает отношения собственности между автором и его потерей. Мне хотелось бы знать, что думают на этот счет лирики Резо Схолия и Арсений Ровинский; а проза Ивана Сидорова все же отстоит от лирики, да и вообще стихов, как я это дело понимаю, почти так далеко, как мне этого хотелось год назад.

Кирилл Ковальджи —
Владимир Свирелин

1. И не преодоление «мифа автора» и не его «смерть». Придуманый автор может иметь вполне самостоятельное значение (Козьма Прутков) и временное (до «разоблачения» — как Черубинна де Габриак). Португальский поэт Песоса выступал в пяти лицах, всем пятерым придумал биографии. Синявский выступал под собственным именем как литературовед и под именем Абрама Терца — как прозаик. Это не фантомы, а своеобразная реальность, похожая на литературные персонажи, которые реальней многих реальных людей. Псевдоним становится литературным именем автора, а «фантом» принципиально отделяется от автора.

2. Не знаю.

3. Яйцо или курица? Если не в шутку, то — автор. Потом начинается сложное и очень интересное взаимодействие автора с его произведениями.

4. Конечно.

5. Творчество писателя значительней самого автора. Так мир Толстого или Достоевского с сотнями персонажей осуществился «через» автора. Как храм, который «вышел» из зодчего, как симфония, которая «вышла» из композитора. Есенин как-то сказал: «Я — Божья дуака». Придуманый автор — это приём, способ воплотить тот или иной замысел. Лирический герой поэта частенько совпадает с автором (то же Есенин, Маяковский), а иногда решительно преобразуется (стихи Искандера от имени девушек, стихи Пригова от имени совков).

Георгий Манаев —
Андрей Моль

1. Одной из причин появления поэта Андрея Моля было моё желание разотжествиться с образом себя как автора, то есть, пользуясь предложенной системой терминов, преодолеть «миф автора». Тексты, написанные под собственным именем, часто были настолько вписаны в контекст биографии, что подобное положение вещей начало утомлять. Поэтому создание литературного фантома, пишущего совершенно иные, «полярные» мои тексты, было способом выхода из кризиса. Здесь и лежит, в моём случае, различие между фантомом и псевдонимом — псевдоним лишь скрывает имя, подменяет формальное обозначение автора, пишущего «свои» тексты, в то время как фантом может работать в кардинально другой стезе.

2. Чтобы обозначить единую особенность фантомов, следует провести некоторое исследование обсуждаемого явления, которым я специально не занимался, поэтому выскажу лишь некоторые соображения. Мне удалось заметить, что многие авторы используют фантомов как ступеньку в собственном развитии; пробуя себя в «чужой шкуре», создавая отличные от собственных тексты, авторы расширяют спектр духовного зрения, осваивают новые приёмы работы с языком, новые инструментари и словари, или, наоборот, применяют неожиданным образом уже освоенные профессиональные знания — так Кирилл Решетников использовал свои лингвистические наработки для создания множества велико-

лешних текстов Шиша Брянского.

Актуальная литературная ситуация, на мой взгляд, приветствует появление литературных фантомов — авторы, критики и читатели, постоянно следящие за литературным процессом, скорее испытывают недостаток в новых текстах, нежели пресыщение, поэтому любой новый автор привлекает к себе внимание, а таинственность лишь подогревает интерес. Происходит ли впоследствии разоблачение фантома, и в каких отношениях он находится со своим создателем — уже другой вопрос.

3. Поэт Андрей Моль появился практически одновременно со своим первым текстом. Мне, впрочем, было ясно уже заранее, что это будет нечто совершенно отличное от всего, что я писал до этого. Поначалу просто хотелось попробовать себя в работе с другими формами, другим инструментарием; однако через некоторое время тексты Моля стали для меня приоритетными. Все появившиеся с тех пор тексты, за редчайшими исключениями, создавались этим автором; более того, ему удалось развить некоторые мотивы и идеи, на воплощение которых мне ранее не хватало сил.

4. Здесь мне хотелось бы лишний раз подчеркнуть некоторую условность термина «фантом» в данном контексте. Разумеется, это наиболее удобное обозначение феномена, являющегося предметом обсуждения. И всё же думаю, что для многих людей, пишущих от имени не существующего физически автора, этот автор не является бестелесным призраком, равно как и равнодушно сработанным манекеном — если, конечно, создание и поддержание литературного фантома не преследует исключительно конъюнктурные цели.

Наиболее органичной биографией фантомного автора служат, по моему мнению, сами его тексты. Именно из них по крупицам и собирается колеблющийся, подчас противоречивый, образ. Лично для меня свобода при создании текста приоритетна, и я не хотел бы ограничивать своего автора какими-то жесткими рамками биографии; ведь главное качество такого фантома — лабильность, способность изменяться и принимать разные облики.

5. Говоря о моём конкретном случае, фантомный автор не является «мною»; он обладает неким собственным бытием, биографией, взглядом на мир и широким образом, в котором моё «я» является лишь частью, пусть и весьма существенной. Меня вполне устраивает подобная ситуация, позволяющая мне отделить свою деятельность в рамках литературного процесса от непосредственно создания текстов, ко-

торым занимается поэт Андрей Моль. Он не является моим лирическим героем, скорее наоборот: я, со своей собственной биографией, — лишь один из множества героев и персонажей этого автора. Персонажи весьма разнообразны — некоторые представляют из себя собирательные образы, часто они трансформируются в различных текстах, появляются под разными именами, повествование ведётся как от их лица, так и со стороны, — в любом случае, «я» этого автора имеет множество воплощений, и, как мне кажется, это черта, характерная для всех литературных фантомов. Порой даже сам создатель автора не может предопределить его творческую биографию — и в этом, на мой взгляд, самая интригующая черта обсуждаемого феномена.

Гали-Дана Зингер — Адель Килька

1-5. Когда, не помню, какого числа и какого месяца 1984 года, я проснулась в совершеннейшем ошеломлении и сбивчиво стала рассказывать об увиденном, у меня и в мыслях не было, что речь идёт о фантоме, я думала только о методе.

«Я видела книгу... именно такую, какой должна быть книга, написанная сейчас... она называется «современно современно облаком»... я читала её... что же теперь делать?» — так или приблизительно так я бормотала, ещё не продав книгу. Потом я сообщила, что книгу написала Адель Килька, которая и показала мне её. У Адели были остриженные тёмно-русые волосы и чёлка, спадавшая на глаза. У меня же о ту пору была каштановая коса и никаких чёлочек. Адель не была мною, я не была Аделью, но Адель написала книгу, которую, должна была написать я. Тот, кому я всё это бессвязно излагала, потратил, по меньшей мере, полдня на то, чтобы разбудить меня и ещё какое-то время на то, чтобы убедить меня в том, что книга, которую я должна была написать, всё ещё не написана. Если я ничего не путаю, пару фрагментов вместе с именем автора и названием книги я записала тогда же, но в основном книга писалась уже в 1985 году и именно эта дата вошла в её название, когда в 1992 году её издали в Иерусалиме. «современно современно облаком» стало названием первой части сборника, куда вошли те, выловленные из сна обрывки, которые я успела запомнить (чтобы быть точной: «из книги «современно современно облаком»). Остальные разделы (и их названия) возникли позже, но у меня не было ни малейших сомнений в том, что, хотя их и написала я сама, автором их является Адель. Дополнение «из книги» появляется

во всех заголовках, настаивая на фрагментарности текстов. Предполагалось, что Адель написала их целиком, но до меня дошли только разрозненные клочки. Всё вместе называлось «Из. 1985». Адель Килька значилась автором. Лишь несколько лет спустя я начала указывать книгу «Адель Килька. Из. 1985» (Иерусалим, 1992 г.) в числе своих публикаций, а до тех пор я представляла книгу исключительно как её оформитель (вместе с Некомом Зингером, будившим и убеждавшим меня в тот день 1984 года), так я её обычно и надписываю в дар: «Имяреку — от одного из оформителей этой книги». Эти библиографические подробности я привожу для того, чтобы хоть как-то ответить на вопрос о границе между фантомом и псевдонимом, а заодно и объяснить, отчего мне невозможно отвечать на первый вопрос под номером два. Границы между автором и пишущим, между своим и чужим, между собой и миром, столь расплывчаты, текучи, подвижны, что всякая попытка определить их задерживает пытающегося, тормозя не только его драйв, но даже и дрейф.

Пожалуй, продвигаясь по этой Новой Амазонке, предпочтительней следовать по течению, подробно описывая происходящее, не застревая в прибрежных зарослях. Это, по крайней мере, даёт возможность путешественнику следовать своим путём, а читателю путевых заметок делать свои умозаключения, сколь угодно произвольные. Потому, пытаясь разом ответить на все прочие вопросы, продолжу дорожные записки, они же записки биографические, причём биография эта не А.К., но моя собственная. Биография Адели мне не известна. Единственное, что я знала о ней, так это то, что в 1984 году она была моей ровесницей. Жива ли она и, если жива, не засчитан ли ей каждый из прошедших с тех пор годов за два, я не знаю.

С 1988 года я живу в Иерусалиме. Первое иерусалимское стихотворение было написано почти через год после приезда. Я не чувствовала его своим, но не могла и приписать его Адели. Единственный выход: объявить его стилизацией и посвятить создательнице стиха.

«Подражание Адели Кильке, или Как лорд Байрон, בָּיִרֵי, вставший на сторону палестинских беженцев, поздравил себя по телефону в праздник Суккот» было тогда же опубликовано в альманахе «Скопус-2», но в мои книги не попало.

Самое странное началось, когда я стала писать стихи на иврите. Вольные переводы и переложения «из Адели» проникли в две из трёх моих ивритских книг. В ином контексте и на ином языке они оказались совсем другими и очень «моими», они были мне необходимы, и я без зазрения совести подписывала их собственным именем. Как всё это объяснить? Этич-

но ли это с точки зрения авторского права? Иногда я задаю себе эти вопросы, но ответов не нахожу.

В то же время, пока я искала ответы на вопросы журнала «Гранспит», мне сообщили (комментарием в Живом Журнале), что обо мне пишут доклад по теме «миллионеры как поэтический ресурс». Мне трудно удержаться, чтобы не уточнить: «Это не обо мне, это об Адели Кильке».

Кроме Адели я связана ещё с несколькими авторами, с каждым из которых отношения строятся совершенно по-другому, но поскольку моя роль в их существованиях пока что не раскрыта, я не стану вдаваться в ненужные подробности.

* блаженной памяти (иврит)

Первый текст этого предисловия уже утерян, пропал в хитросплетениях компьютерных терминов. Очередная попытка объяснить то, что, в сущности, в комментарии не нуждается, пугает. Пугает тем, что может вновь потребовать комментария или нарушит герметичность.

Считать ли потерянный текст завершённым и, вообще, написанным? Понятие «незавершённости» чрезвычайно важно: «незавершённое» можно трактовать как начинающееся, в процессе, в *present continues*. Эскизы ценят более законченных произведений. Часто кажется, что потерянные тексты (в памяти, в случайных блокнотах, в несохранённых компьютерных файлах) лучше сохранившихся и, уж тем более, напечатанных.

Если исходить из энциклопедических, т.е. прописных истин, то одним из главных особенностей постклассического искусства является отказ от миметичности. Это абсолютно верно, но одновременно здесь не нужно впадать в следующую крайность. Отказ от миметичности сам по себе совершенно не предполагает негацио так называемой «действительности» и постулирование реальности языка как единственной сферы, которая может интересовать поэзию. В таком случае мы остаемся на позициях концептуализма в самом его жестком варианте, а, насколько я понимаю, тенденция отечественной поэзии в два последних десятилетия связана как раз с уходом от постмодернистских «священных коров». Но тогда возникает закономерный вопрос: если проблема языка поэзии остается крайне важной еще с «серебряного века», то каким же образом она может быть увязана с «новой искренностью» и прочими постпостфеноменами?

В моем случае рискну обратиться к двум, максимально значимым для меня именам, чтобы прояснить ситуацию. Это Александр Введенский и Всеволод Некрасов. Первый важен самым крайним вариантом генерирования сугубо языковой реальности, второй — редукцией лексики, синтаксиса, образности и прочих уровней текста, что совершенно не предполагает дискретности, а скорее актуализирует лакуны, заставляет взглянуть на «пустоту» как на потенциально заполняемый мир, что осуществляется с помощью, к примеру, лейтмотивной техники. Я принципиально рассматриваю свои стихи как тексты, максимально связанные друг с другом в составе различных циклов или даже книги стихов. Их расположение по отношению друг к другу не является произвольным, хотя сразу оговорюсь, это расположение не циклично, тут вполне возможен обратный ход или переключки по расходящимся в разные стороны кривым линиям.

Таким образом, «мерцающий мир» (Введенский) и «лакунность» (Некрасов) начинают каким-то образом взаимодействовать друг с другом, но для того, чтобы это взаимодействие было по-настоящему успешным, не хватает еще какого-то сверхобъединяющего начала. Это начало я по старинке вижу в том, что называется лирическим героем. Мой лирический герой выстраивается в тесной связи с происходящими со мной «реальности» событиями. Но в том-то все и дело, что это несводимо к описанию неких событий (новая эпичность) или фиксации самих чувств и ощущений (изобразительность). Дело скорее заключается в выразительности как важнейшем принципе современной поэзии. События и чувства, имеющие

место быть в реальности, все равно остаются по большому счету внеэстетическим материалом, т.к. основное внимание уделяется экспрессии. Поэтому мои стихи лучше воспринимать как целое, которое плохо дробится на отдельные составляющие, а скорее воспринимается как малопроницаемый объект, скрывающий в себе тот самый внеэстетический материал, о котором я уже сказал. Поэтому очень большое внимание я уделяю технике чтения моих текстов. Здесь (правда в слабой форме) сказывается принцип «партипурности», когда озвучка текстов достраивает их до того настоящего целого, которое неполоностью представлено на бумаге в силу произвольности интонационных вариаций, зависящих от индивидуального выбора реципиента. Может быть, именно в момент чтения эти тексты становятся гораздо более проницаемыми, или, по крайней мере, мне самому так хочется думать. Впрочем, это не только мои личные пристрастия, т.к. практика приложения аудиоматериала к печатному варианту (Воденников, Фанайлова, Родионов и проч.) сейчас становится повсеместной.

Наверное, все выше упомянутые аспекты и позволяют рассматривать мои стихи и как тексты, укорененные в традиции филологической поэзии, но и как тексты, порывающие с ней, находящиеся в той области поставангарда, которая парадоксальным образом обращена своей отражающей стороной к моей жизни.

Чтобы объяснить, почему я выступаю под псевдонимом, требуется немного вспомнить прошлое. Мои первые опыты рифмования начались лет в пятнадцать, и это было ужасно. Ужас продолжался еще лет пять, пока я не забросил все свои эксзерсисы и не занялся вплотную филологией, в чем вполне преуспел, так как защитил кандидатскую диссертацию и начал работать преподавателем в университете. Однако года три тому назад я совершенно неожиданно для себя снова начал что-то сочинять, но тогда не придавал этому никакого значения. Все изменил Интернет. Меня почему-то заметила Женья Риц и предложила опубликоваться на Полудногах. И вот здесь я стал думать над следующей проблемой: как совместить мой «серьезный» образ филолога с «несерьезным» образом поэта. Мне почему-то показалось, что если я буду выступать под своей настоящей фамилией, то буду ощущать какую-то неловкость. Поэтому я решил взять псевдоним. Выбор его был всецело продиктован моей филологической специализацией. «Егор Кирсанов» — имя, взятое по следующим причинам. Во-первых, Кирсанов — это фамилия как аристократического героя (или даже двух) Тургенева из «Отцов и детей». Но это и фамилия и героя Чернышевского из «Что делать?». Получается свое-

образная амбивалентность сочетания утонченного либерала с радикальным «новым человеком», а такая амбивалентность для меня важна по той простой причине, что, как мне кажется, для моих текстов важна как модернистская, так и авангардная традиция, хотя об этом совсем не мне судить. Егор — то, что связывает псевдоним с моим настоящим именем, так как оно тоже начинается с этой буквы. Все остальные ассоциации не важны. Как не важен и поэт Семен Кирсанов, я о нем вообще не думал, когда выбирал псевдоним.

Так что взяв себе такое имечко, я очень радовался, что никто меня не раскусит, но кардинально ошибся, т.к. тайное стало явным очень быстро. Но сейчас я понимаю, что это удобно. К моей преподавательской и поэтической ипостаси добавилась еще и культуртрегерская, поэтому прошу считать, что Евгений Прошин — это филолог и куратор, а Егор Кирсанов — это поэт. Вот как-то так.

Если правая рука соблазняет тебя

...один раз, когда мне было девять лет, я надел на правую руку гольф, приделал два глаза из какого-то сраму и позволил ей болтать всё, что вздумается. Рука немедленно стала заставлять меня делать всякие глупости и мерзости, как то: щипать себя, колоть булавкой и даже довольно сильно отхлестать себя по щекам. Всё это я вынужден был проделывать левой рукой, потому что правая, обретя автономность, не опускалась до того, чтобы прикасаться к такому отвратительному существу, каким, с её точки зрения, был я, и ограничивалась тем, что отдавала распоряжения и осыпала меня гнусными оскорблениями. В конце концов я не вынес этого произвола, достал из кладовки молоток и немного казнил зазнавшуюся руку. Рука смалась почти сразу и лишь иногда потом тихонько стлила мне, записывая в школьных диктантах некоторые слова, которых не диктовали.

...между тем, письменная речь всегда образуется на поверхности. Она легковесна, как масло и так же хорошо воспламеняется. Если письменную речь можно соотносить с каким-либо чувством, то она больше всего напоминает обоняние: здесь мы имеем дело не с какой-либо предустановленной эквивалентностью (между длинной волны и зрительным либо фонетическим отображением), а с непосредственным восприятием.

...разумеется, конвенция существует, но письменная речь при этом осуществляется в обход любой конвенциональности, не выказывая ей пренебрежения, поскольку пренебрежение всё-таки предполагает некоторое знание о своём объекте. Скорее напротив: письменная речь бережно относится к конвенции, но обращается с ней как с нераспечатанным пакетом, о котором у Анкерсмита в связи с забвением: известно, что существует какая-то конвенция, но её условия непроявлены или забыты. Может быть она изменяется с течением времени, нам об этом ничего не известно. Пожалуй, именно эта непрояснённость и делает в конечном итоге возможным то, что кто-то вообще понимает написанное (расспросите любого человека, утверждающего, что он “не понимает, что всё это значит”, и довольно скоро обнаружите, что причиной этого непонимания оказывается твёрдое знание условий конвенции). То, что мы действительно можем получить от письменной речи — урок забвения.

...давно замечено, что в какой-то момент, человек,

одержимый письмом, начинает читать решительно любой письменный текст вплоть до этикеток на коробочке из-под йогурта, испытывая от этого процесса неуправляемое физическое наслаждение.

известно и другое: человек, которому “есть, что сказать” должен это сказать: ему незачем утруждать себя письмом. Письмо в принципе не предназначено для того, что может быть сказано, потому что изобретено о несказанном. Надписи, которые мы видим на коробочке из-под йогурта, есть способ неправильного употребления письменной речи, потому что распаковывают предмет, желая указать на его глубину, однако глубина лишь тогда является таковой, когда она не явлена. Будучи распакованной, глубина превращается в очередную поверхность, если только нас не сдерживает чувство стыда или вины. Тот факт, что у человека есть тело, обусловлено только тем, что его (человека и его тело) охраняет чувство стыда или вины: уничтожьте чувство стыда или вины и тело исчезнет, как призрак. Тело, в сущности, и есть тот самый субъект, которому делегируется полномочие принимать на себя вину, в противном случае необходимость в нём отпадает. Тело — то самое не-место, пространство, в котором осуществляется “свобода выбора” (поэтому “свобода выбора” — всегда удел тех, кому “есть что сказать”). Для того, кому сказать нечего, не существует никакой свободы: писать всегда означает находиться в заточении или быть депортированным). Он заточён не в следствие какой-либо провинности, но, напротив, изобретает провинность, чтобы оправдать своё заключение: должны же существовать хоть какие-то основания для того, чтобы он оказался здесь. Иногда вина, будучи изобретённой, отправляется не в прошлое, а в будущее, как это происходит с Зайт Атсом: теперь он освободился из тюрьмы, а о преступлении ещё и не помышлял. Это необходимое условие: преступление и наказание всегда разнесены во времени, причём путь от одного к другому должен оставаться открытым — мы не можем искупить прошлую вину, поскольку — за редчайшими исключениями — преступление ни коим образом внутренне не связано с будущим наказанием и всегда приписывается к наказанию задним числом, но наказание, претерпеваемое здесь и теперь, всегда несёт в себе зачаток преступления и это последнее оправдывает его хотя бы отчасти. Именно в этом зоре (“когда нам ещё нечего сказать”) проявляется и действует письменная речь.

но понимать, что смерти нет, следует лишь после того, как хорошенько поймёшь, что смерть есть, прямо здесь, на расстоянии вытянутого указательного

пальца. там и удерживать, изредка сгибая, подманивая, после разгибая назад. призрак лишь тогда призрак, когда

Есть призрак за его спиной и обернуться — значит усомниться: не призрак ли? Тот, кто не оборачивается — знает: то, что за спиной — даже не призрак, потому что его нельзя увидеть, пока не обернёшься, но предчувствие призрака, нечто, долженствующее быть про-изведённым на свет: «не оборачиваться» значит отказывать призраку в его способности являться, отводить глаза, быть призрачным. Что значит «долженствующее быть произведённым»? Это почти физиологический акт порождения: мы не можем выгнать эмбрион из материнской утробы, чтобы убедиться в его существовании, потому что тем самым убьём его, мы должны заново породить нечто, пребывающее в смерти, не-рождённости. Это первая и единственная заповедь про-изведения: уверенность в том, что оно мертво, т.е. и не существует вовсе, не мерещится, не блазнит: соблазняет одна его возможность показаться, примерещиться, стать обманкой зрения.

Значит ли это, что мы одалживаем призрачному собственное бытие? Нет: это очередная ловушка, блажь о том, что мы обладаем каким-то бытием и возможностью им поделиться. Именно то, что заставляет нас путаться во множестве друг друга отражений переставшего существовать, или, скорее, не существовавшего вовсе. «не оборачиваться» означает одновременно отказать от полагания собственного бытия, некоторая точка существования монетки, вертящейся на ребре, в зоре между существованием и не-существованием. Разумеется, это лишь грубая игра слов: мнимое созвучие между «не-сущим» и «несущим», «выносящим нечто» из мрака, но «игра» здесь может пониматься двояко: и как нечто «не-серьёзное», «не-настоящее», но и как то, что в своей неподлинности устанавливает заповедь: здесь мы лишаем слово всех его прав, кроме единственного и неотъемлемого: быть словом. Не только Эвридика растает, как мифраж, но и Орфей Обернувшийся обречён погибнуть.

...и пишущий в принципе не может быть существом моральным. под “существом моральным” мы будем подразумевать такое, которое способно актуализовать идею запрета. всегда актуализуется что-то одно: либо акт письма, либо идея запрета — где возникает запрет, там исчезает письмо. иногда это почти физиологически ощутимо: вот здесь пишущий прекращает писать и начинает задумываться над содеянным. литература всегда сопряжена с забвением, сколько бы

ни было ей угодно выдавать себя за память: то, что мы называем литературой есть апофеоз неточности или подмены.

есть очень конкретная область, в которой проявляет себя этот закон: личная переписка писателя. этот вопрос здесь вовсе не ставится: можно ли читать чужие письма? а писать чужие письма — это правильно? — можно было бы ответить некоторому “наивному” вопрошающему. подойдём с другой стороны, со стороны точности: “опознаваемый” предмет отсылает нас к некоторому действительному опыту, действительной памяти, которая имеет для нас смысл, имеет ценность. Это нечто опутимое. Мы можем взглянуть на предмет и сказать: “ага, так оно и есть”. Случайная встреча с предметом, о котором которого описывается литература, неизбежно приводит к разочарованию: эта башня? эта женщина? Кто угодно, только не они. В тот момент, когда мы радостно удостоверились в правдивости описания, литература исчезает и появляется источник. Источник может по недоразумению или по личной склонности пишущего затесаться в литературное повествование и стать отправным пунктом комментаторской деятельности, но мы будем разделять: комментирование не часть литературоведения, мы бы могли назвать эту деятельность паразитарной, если бы сама литература не была чем-то паразитирующим на действительной памяти, питающимся ей, но по сути чужеродным и ни чем не расплачивающимся за свою разрушительную деятельность. эта башня, эта барышня исчезают, как призрак, стоит письменной речи зайти о них, происходит какое-то ложное узнавание. Отчего “безумие” поддаётся и отступает перед письменной речью? — не оттого ли, что его место занимает двойник, имитатор, выдающий себя за безумие. Она кривляется, фиглярствует, нарочно делается разжиженной или сверхплотной, обманывает, постоянно меняя консистенцию, но ни подлинным безумием, ни подлинной афазией не является: не является она и мышлением. Она только и делает, что “типит чужие письма” (признаком дурной литературы всегда остаётся её подлинность, и наоборот — литература, желая выдать себя за нечто “настоящее”, нарочно притворяется “плохой”, но даже в этом слишком хорошо притворяется, чтобы испортить свою фигуру по-настоящему)

если романтическая концепция “поэта”, “творца” предполагает идею избранничества, то в постклассической действует скорее идея самозванства или присвоения. в этом смысле литература будет существовать там, где происходит захват чужой территории,

шую беспокойную воду, то разливающуюся (и тогда она мелкая, желтовато-красная, волосатая от водорослей), то вдруг судорожно сжимающую гладкие вогнутые берега, или пошла ноздреватая от ласточкиных нор полоса обрыва, здесь и сами ласточки, снуют как коклошки, хищные раздвоенные хвосты, и низко так, низко — после всё небо на секунду прорезнуто электричеством, словно кто-то на скорую руку спшивает набрякшие расходящиеся ткани. Хлоп — не успели: что-то мертвенно-синее, с желтоватым исподом на секунду вываливает извивающиеся кольца, это спешно уминают внутрь и вновь прошивают изогнутой иглой. Грохот: что-то тяжёлое уронили на поддон. После всё смыли водой

Вкус ванили: неуловим. О нём нельзя сказать толком, вкус он, или запах: никто из нас никогда и не ел ванили. Мясо на вкус как мясо и сыр как сыр, но ваниль сообщает всякой пище свойство неуловимости, сколько бы мы её ни съели: мы ощущаем пресыщение и разочарование тем, что так и не раскусили ваниль.

Совсем иначе, но так же неуловима полынь. Растирать её меж пальцев, чтобы усилить запах, полонящий нас. Тщательно и тщетно, оттого что горечь улетучивается, остаётся простой запах травы.

Хороша шижма: в её названии слышатся жеманно поджатые губы и жёлтый цвет, её медальоны плотного ворса, которые можно долго толочь в ладони, шижма медлительна в расставании со своими свойствами и, когда нам надоедает и мы раскрываем ладонь лицом к земле, жёлтое крошево всё ещё сохраняет запах.

Многоротое чудовище, похищающее запах. Оно подстережёт в полдень, вопьётся в кожу семизды семьюдесятью влажными губами, зацекочет семизды семьюдесятью раздвоенными языками, пока человек не упадёт в изнеможении от хохота и похоти. Очнувшись, он навеки лишён запаха: теперь ни один пёс не возьмёт его след и ни один собеседник не вспомнит о том, как он выглядел, каково его имя и голос: люди без запаха не задерживаются в памяти других, стоит им исчезнуть из вида. Он чувствует, но не может понять. Часами стоит под душем, силясь смыть с себя что-то. Пустота кажется нам какой-то вещью наряду с прочими вещами, мы воображаем, что можем избавиться от пустоты, как от намазольного глаз предмета мебелировки. Но мы не можем.

Женщины, заполняющие всё помещение своим хищным парфюмом.

Они, как кальмары, испускают клубящееся облако чернил, чтобы скрыться в них. Чтобы ни один пёс не взял их след. Женщины хорошо маскируются: ни один пёс не возьмёт их след.

Мальчик говорит: «от тебя духами пахнет». Духи живут в маленьких склянках и служат тому, кто их выпускает. Существуют целые индустрии, выпускающие духов.

Между тем от пустоты нельзя избавиться, но также ошибочно полагать, будто мы можем её заполнить. Пустота покрыта прочной белковой оболочкой, наподобие плавательного пузыря у рыб. Человека, внутри которого выросла пустота, легко вычислить, но нелегко выследить: ни одна рыба не возьмёт его след. Он, как пузырь, силится быть вытолкнутым толщей воды, но толща воды не имеет поверхности: вода выталкивает и не выпускает. У них, как у рыб, отрастает боковая линия, позволяющая избежать приближающегося преследователя, не взглянув на него, даже не подозревая о нём. Пустоту нельзя ни извлечь, ни заполнить: только точный удар иглы прокалывает оболочку, поэтому движения их сбивчивы и они сами не понимают, отчего их ни с того, ни с сего кидает из стороны в сторону, шатает, вдруг сплывает в три погибели и отбрасывает далеко назад. Они лишены маршрута и их движения непредсказуемы.

У девочки в коробке из-под обуви жили два рыбьих пузыря, Шантеклер и Теодорих. Они были сухие и ничем не пахли. Мальчик в один прекрасный день почистил всю обувь в квартире коричневым кремом, потому что не мог остановиться, потом обувь закончилась и он почистил её ещё раз.

Игла бьёт наугад, она слепа и вся одно острее. Это случается, когда в голове без всякого повода вдруг возникает какое-то слово, о котором мы не имеем обыкновения думать в повседневной жизни, «олень», например, или «вереск». И вдруг в следующую секунду я переворачиваю страничку и вижу там «вереск», или на экране появляется олень, хотя ни об оленях, ни о вереске в этой книге или в этом фильме прежде и речи не было. Бессмысленность этого совпадения служит залогом того, что игла ударила в цель.

Что значит «описать аффект»? Любое описание аффекта имеет своей целью одновременно присвоить его, тогда как изначально мы находимся в пассивном положении по отношению к нему, абсолютно анонимному и сингулярному, которое мы поэтому не можем ни разжалобить, ни запугать, ни заключить

договор: аффекты не складываются в некоторое фантастическое тело (разве что в нашем воображении), с которым можно было бы установить какие-либо отношения, — и произвести его отчуждение. Только через речь возможно отчуждение уже изначально чужого, и это открывает нам коварство речи: все слова уже изобретены или, по крайней мере, содержатся в тенденции языка, даже если мы возьмём на себя смелость изобретения слова, то столкнёмся либо с антиутопией частного языка (в пределе глоссолалий) — либо оно «приживётся», т.е. перейдёт в коллективную собственность, и мы опять не имеем на него никакого права, может быть, кроме патента — мы знаем, что слово «стусеваться» изобретено Достоевским, но не воспринимаем его как «слово Достоевского», т.е. уже не опознаём как неологизм, или другая ситуация: мы знаем слово «убещур» и можем его употребить, но также воспринимаем его не как неологизм: будучи употреблённым, это слово обретёт вполне определённый смысл, скажем, «неологизм, лишённый какого-либо смысла» или «слово Кручёных», но само по себе ни неологизмом, ни бессмысленным уже не будет.

Можно сказать, что характер нашего отношения к словам совпадает с характером нашего отношения к аффектам: скорее они владеют нами, чем мы ими. Скажем так: «мысль изреченная есть ложь» не в том отношении, что мысль эта обязательна лжива, а в том, что, будучи произнесённой, она перестаёт опознаваться нами как мысль: мы не можем помыслить одно и то же два раза, если речь не идёт об амнезии, мы можем только мысленно повторить её, уточнить (хотя и в этом случае будет ли идти речь о той же мысли?). Всё, что сказано, переходит в общее пользование: стало быть, больше не свидетельствует «лично об имьярек», само имя, будучи речённым, не принадлежит его носителю. Скажем так: меньше всего имя предмета принадлежит этому предмету, он находится в привилегированном положении по отношению к своему имени, потому что — единственный — не может им воспользоваться. Вспомним здесь две вещи: сокровище истинного имени библейского Бога и манеру говорить о себе в третьем лице, называя по имени, характерную для многих неврастеников. Произнесение собственного имени — даже в контексте ответа на вопрос — всегда носит характер иронии, непрямого высказывания, «лжи». Скажем больше: произнесение имени собеседника в прямом обращении также носит характер непрямого высказывания, предполагающего присутствие, хотя бы виртуальное, «множества других» — социума, конвенции, недоверия. Вспомним, что назвать «истинное имя» предмета означает получить власть над этим предметом, узнать собственное «истинное имя» означает «владеть собой».

Возможно ли описание, которое не было бы предписанным? В сущности, мы можем говорить о таком описании только в случае его совершенной провальности: даже «нулевая степень письма» предписывает, как минимум, саму себя в качестве абсолютного метода: любое «со-общение» предполагает не только и не столько преданную общность (в пределе — язык, на котором оно произведено: это нам приходится признавать в качестве необходимого, но недостаточного условия), сколько некоторую новую общность, запускаемую в оборот.

...в их языке преобладали прилагательные, описывающие тактильные ощущения. Даже названия цветов указывали на то, каков на ощупь предмет, окрашенный им: так, дневное небо было твёрдое, а на закате размячалась, прозрачное описывалось как «клейкое и вязкое», зелёное — в виде исключения — как горькое. Красный был липким и густым, для оранжевого специального слова не существовало. Все глаголы так или иначе были связаны с процессом поглощения: нога ест землю (ходить), глаза едят реку, рыб, человека (глядеть), быть съеденным (умирать или рождаться), съедать полностью (убивать), съедать (съедать), быть съеденным на время (спать). По утрам небо голодно и к полудню, проглотив все тени вещей, отвердевает, к вечеру вещи наращивают новые. По ночам небо ест души людей. Утром всё начинается с начала.

Души — то же, что и тени. Преступление, совершённое ровно в полдень, не считается преступлением и не наказывается. К ночи души разрастаются так сильно, что покрывают собой всё пространство: ничего невозможно разглядеть. Душа — не то, что сам человек: принято считать, что в тёмное время суток действует не человек, а его душа. Душ меньше, чем людей, поэтому на одну душу приходится до двенадцати человек.

Голодом они называют и рождение, и смерть, и совокупление, и солнце. Голод не принадлежит людям или душам, но действует самостоятельно. Голод всегда один и тот же, но может охватывать все виды вещей. Он не может быть определён на ощупь и сам не имеет вкуса. Голод одновременно спит в одной и пробуждается в другой части мира. Поэтому он не имеет имени, но сам лежит в основе всякого имени. Человек, когда он охвачен голодом, считается одержимым божеством.

В раннем детстве все время что-то рифмовал. Запоминал номера телефонов, правила предметов школьной программы, поздравлял со всем на свете хорошеньких девчонок. А потом... Потом что-то попало в глаз. С размаху. В левый. Рифма исчезла. Расплавилась в ноль. Зеро давно не беспокоит. Что на его месте? Это. Попробую объяснить.

Красиво изуродованный глаз не просто начал видеть что-то невозможное зарифмовать, но стал и записывать. Кто-то встроил мне микровидеокамеру. Моргающий панасоник. Иметь его — не моя заслуга. Чья-то. Моя — в том, что я позже нашел, нащупал проводок, соединяющий видеокамеру с тем, что растет на месте пальцев правой руки. Проводок не имеет постоянного цвета, длины и толщины. Даже расположение его меняется каждое стихотворение, каждую строчку, каждое слово. Получающийся текст при этом — изоляционная лента вокруг проводка. Чтобы не искрило. Бинт. Чтобы не кровило.

Теперь о том, как и по каким правилам движется шариковая ручка. (Я до сих пор пишу без помощи компьютера). Никто никогда не просил у меня черновики. Если попросят — покажу. Это сильное зрелище. Микроскопический почерк, плотно перечеркнутая давно не белая страница, в которую нужно упасть, чтобы разглядеть стихотворение.

Если удастся — разглядите и название. Для меня это никогда не было дежурным обозначением, дежурной шапочкой. Важнейшая часть текста. (Десноз вот вообще считал главным в стихотворении — подпись автора). Название — правильный угол дирижерской палочки. Как взмахнешь — такую музыку и услышат. Или не.

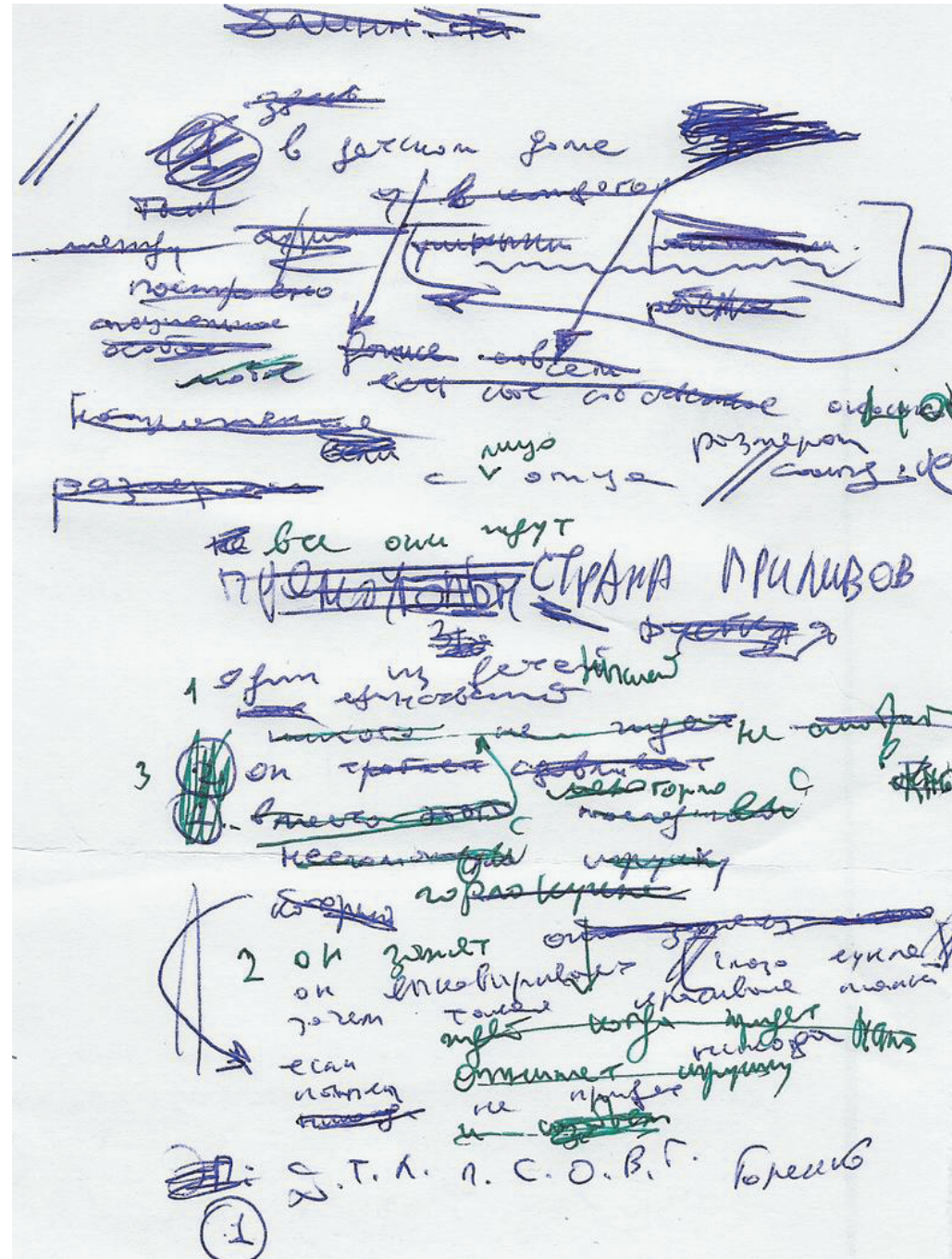
Довольно часто есть эпиграфы. Имеющие в разных случаях разные функции. Эстетическая (иногда этическая) планка. Дополнительное измерение. Липо напротив. Обман читателя.

Дальше — собственно сама стихотворная ткань. Или несколько тканей. Тогда цирк. Но о тканях пусть пишут итальянские русисты (зарастуйте, Массимо!) Любое мое стихотворение — не вербально. Его нужно читать. Важна любая точка, присутствие-отсутствие запятой, курсив, горизонтальное или вертикальное расположение и другие «мелочи». Именно поэтому я не люблю читать свои стихотворения. Не получается танцевать об архитектуре...

И последнее — о визуальной поэзии. Здесь есть эффект выворачивания. Когда само стихотворение уходит в название (порой очень длинное). А визуальное (пятна, точки, линии и прочее) — это трансформация трех классических звездочек над текстом без имени.

Говорят, что можно не писать. Я пробовал. Не пробуйте.

Попытка комментариев к визуальным текстам:



1. «Самый грустный вид спорта: фигурное катание виноватой улыбки по плачущему лицу»

Это одиночное катание. Никого рядом нет. Но есть кто-то, кто складывает за вас фигурки, получающиеся и не очень, в неповторимый холодно-теплый узор. Золотая, серебряная и бронзовая медалики здесь вручаются ненадолго. Пока не растает узор.

2. «Ласковый траур, расходящийся в стороны: бронхи черной розы»

Во-первых, двоеточие. Самый важный объект текста. (Он есть почти в каждом названии). Он выполняет функцию оси. Вокруг нее начинается движение. По крайней мере, моих глаз. Надесь, что и Ваших. Во-вторых, любой траур имеет свой ритм. От точности его выверенности зависит, сколько он продлится. У кого-то — месяц, у кого-то — всю жизнь. Протяженности помогают разные мелочи — оставшаяся кошка любимой, ее глупые покет-буки, случайно засушенные цветы... Например, черные розы, способные чуть-чуть дышать после смерти Той.

3. «Привинченные к полу брачные игры: длинное от боли животное кровать»

Нашим вещам вообще всегда больно. От наших прикосновений. И от отсутствия наших прикосновений. Но иногда им больно нестерпимо. Они начинают стонать как животные. В те мгновения, когда мы почему-то вдруг любим друг друга. Упав на первое попавшееся животное... привинчивая его к полу своими телами.

4. «Зубы венского архитектора: стук нескольких отвердевших органов в дырочках человеческого пирожного»

Если бы Фрейд провалил экзамен на медицинский факультет и выучился по ошибке на архитектора, он никуда все равно бы не делся от преследовавших его фантазмов. Даже тогда, когда он погрузил свои зубы в нежнейшее венское пирожное — он оставался бы тем, кто знал, откуда и зачем покрываются рьяно сны. И помогал бы им пролезть в реальный мир, строя здания с множеством нефункциональных отверстий.

5. «Сверло: кормление стены в нескольких местах пыльным мясом»

У любой стены есть органы, чем-то напоминающие человечьи. Иногда их обнаруживают случайно. Вбивая в стену гвоздь или стуча кулаками от отчаяния. Раз в год стены просят еды. И от количества мяса, пыльного мяса своей комнаты, которым нужно накормить стену — зависит следующей жизни. Нет. Не зависит.

Автокомментирование мне кажется занятием неблагодарным: вряд ли любители стихов нуждаются в дотошном авторском разъяснении, откуда у его стихов ноги растут. Читателю, «совпавшему» с автором, это понятно и так — на каком-то, например, интуитивном уровне, а несовпавшему комментарию неинтересны, как неинтересен и сам автор. Правда, поскольку за стихами всегда стоит какая-то история, автокомментарий сам по себе может оказаться любопытен кому-то из читателей. Поэтому, видимо, этот жанр все же имеет смысл.

Я выбрала именно это (см. Колокол в левой части альманаха) стихотворение (или это маленькая поэма?) для автокомментария не случайно. «Колокол» нигде не печатался — это раз. Во-вторых, он вызвал кое-какие споры: полярность мнений интересна, кое-кто вообще такую манеру изложения общеизвестных событий не принял, счел грубой и неумелой стилизацией, кое-кто, наоборот, воспринял его как звуковую, что ли, волну, насыщенную эмоциями вне смысла и вне соответствия исторической правде.

Мне вторая точка зрения, разумеется, ближе, — просто потому, что стилизации никакой в этом стихотворении быть не может: подо что стилизовать, под какое время?.. Упоминанные события разделяют даже не годы — века. Хотя архаичность слога в некоторых кусочках, да, намеренная, — но это потому, что старые народные плачи и причитания насыщены эмоцией даже звуково, а мне только этого и было надо.

Сейчас я кратко поясню, о чем вообще речь, а потом перейду к собственно причине написания «Колокола» — она будет, наверное, несколько неожиданной для читателя.

Итак, речь в стихотворении о детоубийстве.

Три разнесенных во времени события: убийство в Угличе царевича Дмитрия, казнь сына Ажедмитрия Ивана и расстрел царевича Алексея в Ипатьевском доме.

Убийство царевича Дмитрия породило множество слухов — и событий тоже, в частности, волну лжедмитриев, первым и самым известным из которых был Григорий Отрепьев, по официальной версии — беглый монах (отсюда «чернец» в тексте, «чагуляла с чернецом голубочка», и «монашечк» в пятой части), выдававший себя за чудесно спасшегося царевича Дмитрия. Ажедмитрий I женился на польской панночке Марине Мнишек, занял престол и три года царствовал на Москве. У них родился сын Иван, которого после свержения Самозванца и повесили на Красной площади. Трехлетнего ребенка. Некоторые источники утверждают, что вначале удавили

вручную, — видимо, чтобы бабы в толпе не завывали, наблюдая агонию младенца, и не вызвали волнений в народе. Ну, я за них повыва, да. И вызвала кое-какие волнения, — это стихотворение даже дешевойкой обозвали, с чем спорить я не то чтобы не решаюсь, но не особенно хочу.

...Я как раз недавно в одной беседе согласилась с Димой Арτισом, что Ажедмитрий — какой-то русский Гамлет. Во всяком случае, уровень романтизации его как личности, как исторической фигуры зашкаливает за все литературные рамки. Марина Мнишек — «ведьма Маринка», «гордячка» заметная фигура в народных источниках той поры, появившаяся даже в песнях в качестве этакой шиковой дамы, роковой страсти Гришки Отрепьева, стала известна только благодаря этой истории, сделавшей ее на три года московской царницей.

Польские рутательства в тексте, разумеется, указывают на происхождение «Маринки».

Но для меня в данном случае важны были не Ажедмитрий с Мариной, а их повешенный ребенок. И другой убитый ребенок — царевич Дмитрий Углицкий, за которого, собственно, Ажедмитрий себя и выдавал (или была им — чудесно спасшимся?). И третий убитый ребенок — царевич Алексей. («Иванушка, Митенька, Алешенька»). «Мальчики кровавые в глазах». Жертвенные ягнята политики. И — шире — невинные жертвы недетских страстей.

Возможно, требуют пояснения некоторые слова, употребляемые в тексте, — например, слово «вор» в разных вариантах. Это соответствует исторической правде: в многочисленных правительственных указах фигурирует «вор Гришка Отрепьев» — слово «вор» трактовалось в те времена значительно шире, чем теперь, и имело обобщенное значение «преступник». Отсюда и «воренок» — так называли трехлетнего Ивана.

Пятая, заключительная часть стихотворения звучит от лица Угличского колокола, — это моя давняя любовь, этот казенный колокол-преступник. В бытность в России мы четыре года прожили в Тобольске, куда царским указом Угличский колокол был послан. Я его часто навещала, он венчал неприемлемую калитку архиерейского сада на Софийском дворе тобольского кремля. Колокол этот маленький, детский какой-то, размером не больше чутунка для каши. И голос у него был, должно быть, детский, пока ему не вырвали язык при большом скоплении народа. По преданию, этот колокол зазвонил в момент убийства царевича Дмитрия, что послужило сигналом к народному восстанию в Угличе.

«Судороги» в тексте — отсыл к официальной версии гибели царевича Дмитрия: по этой версии, восьмилетний царевич, страдавший эпилепсией, упал во

время приступа, напоровшись горлом на перочинный ножик, с которым играл. Отсюда, разумеется, и «ножичек твой перочинный». Что касается родинки — родинка, имевшаяся у обоих, царевича и самозванца, служила одним из доказательств того, что Гришка Отрепьев — и есть чудом спасшийся Дмитрий. Так же, как и эпилепсия, кстати, — Отрепьев был эпилептиком.

Таким образом, мы имеем в стихотворении «Колокол» ряд моих обсессий в полный рост: мучения и смерть детей за грехи взрослых (да, «слезинка ребенка», а что?.. — и, кстати, тут же ее преломление в христианстве, мотив самопожертвования: «...пусть этим ребенком буду я»), Гамлет (пусть косвенно), Угличский колокол (и, шире, — одушевление неодоушевленного), и... Николай Рубцов.

Я обещала, что мотив появления на свет «Колокола» несколько неожиданный. Ну так вот. Толчком — побудительным мотивом — к написанию стихотворения послужил материал старого судебного дела об убийстве Николая Рубцова его гражданской женой, точнее — фотографии из этого дела. Фотографии мертвого поэта со страшно истерзанным горлом: помните, да, — малолетний царевич случайно упал на свой ножичек во время приступа... И так сорок раз, — Господи, прости мне это ерничество. И новое судебное заключение: Рубцова, дескать, никто не убивал, он умер сам, от сердечного приступа, вызванного алкогольным опьянением. А поскольку Рубцов — одна из моих обсессий, я мимо этого пройти никак не могла. Ну, и отсюда — прозрачные впоiane аналоги: поэт = дитя, и все такое. У меня это еще наложилось на однажды приснившийся сон, настолько странный и складный, что я его наутро даже записала. Это давно было, еще в России, в ранней-ранней юности, мне тогда, кроме Серебряного века, вообще никто был не мил, и вдруг — Рубцов. Мне приснилось, что я вхожу в расформированный детский дом и вижу воспитательниц, которые стоят

«Я веревочку сучу... Я веревочку сучу...». Но я его не выпустила и не отдала.

Интересно, что только через много лет я случайно узнала (я избегала что-либо читать про Рубцова — наполовину сознательно), что Николай Рубцов вырос в детском доме, и что у него было две старших сестры.

Вот, собственно, и все.

