

ЧЁРНЫЕ ДЫРЫ БУКВ

Альманах СГАУ
творческой лаборатории «Территория диалога»

№ 6

Самара 2017

УДК 82-1
ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5
Ч 49

ЧЁРНЫЕ ДЫРЫ БУКВ. Альманах творческой лаборатории
Ч 49 «Территория диалога». Выпуск 6. Редактор и составитель
Е.Д. Богатырева — Самара: ООО «КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО»,
2017. — 188 с. **ISBN 978-5-9909705-3-3**

ISBN 978-5-9909705-3-3

УДК 82-1
ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5

© Самарский государственный аэрокосмический
университет им. академика С.П. Королева, 2017

После того, как номер свёрстан, невольно понимаешь, что он нуждается в путеводителе, которым, собственно, и является слово редактора. Во-первых, потому, что необходимо напомнить читателю формат данного издания, который довольно легко публикует рядом тексты, скажем так, из разных сред поэтического, литературного и интеллектуального обмена. Обозначенный уже в первых выпусках как «территория диалога», он включает в себя не только то, что привычно обозначать как художественную литературу, но и прямое слово, и философские, и научные тексты, и тексты, жанр которых до конца не определён. Во-вторых, оптика читателя тоже ведь разная. Альманах выкладывается в сети на сайте «Словолга», а этого уже достаточно, чтобы таковую заподозрить. Редактор судит о различии своего читателя ещё и на основании той прозы, которая была прислана на открытый осенью конкурс и включала 78 самых разных авторских подборок. В этом номере читатель может познакомиться с некоторыми текстами, показавшимися жюри «лучшими» из того, что между собой не совпадает и даже имеет в виду разную читательскую аудиторию. В рубрике «Чтение» можно будет познакомиться с откликами на некоторые тексты и книги. В-третьих, установка на то, что «текст говорит сам за себя», как мне кажется, нуждается в той существенной поправке, что текст в определённом смысле всегда «шире» мысли как произведения автора, последнюю нужно ещё уточнять, что и делают, как правило, различного рода комментарии и исследования. Запись текста, какой бы совершенной она ни была, не совпадает и с речью, да и не только ею определяется, на что указывают как поэтические опыты представленных авторов, так и совсем очевидно рубрика Наталии Фёдоровой «Поэзия и технологии». И если совпадение, как кажется, происходит, то приходит новая генерация поколения из читающих и пишущих и опровергает это, возвращая актуальной практике, в том числе, забытые, или даже сомнительные языки, формы и навыки произнесения, которые вполне могут сослужить службу для реализации новой авторской задачи. Поговорка, что «старые меха не вмещают новое вино», здесь не всегда оказывается верной. В этом плане так и не состоявшийся на страницах очередного издания анализ собственно авторских практик (в качестве отдельного текста) останавливается перед феноменом «происхождения» и «назначения» таковых. Только записи не всегда достаточно, чтобы это до конца понять. Как недостаточно бывает сегодня и назвать имя автора, отнести его тексты к традиции литературного языка, либо выявить принцип его языкового новаторства. Всё это, безусловно, сослужит службу профессионально выстраиваемой «точки зрения», но в каждом случае решающим будет не только триада «как», «что» и «отчего». Но и некое конкретно-общее подразумевание, «с кем и по какому поводу», «когда и насколько серьёзно» автором это говорилось.

Последнее обстоятельство захватывает сегодня и такое специфическое занятие, как «поэзия». Кто-то смотрит на звёзды, как Дени Грозданович, и находит в этом всё ещё нетривиальный исток поэзии, а кто-то, как трупифутирист Василий Степанов, которому Самарский литературный музей как земляку в нулевые посвятил отдельную выставку, а прогрессивные литераторы Самары 90-х годов видели в нём «правильного» маргинального поэта, запомнился строчкой: «Посмотрел на звёзды. Высморкался, стало легче». Если не знать, «с кем и по какому поводу», «когда и насколько серьёзно», то можно разное подумать об авторе. Как и о литературной среде, которую он представлял. Но это «разное» включало память литературных войн за новый язык поэзии, за близость искусства реальности, конкретному человеку.

Альманах продолжает содержать рубрику переводов. На этот раз перед читателем поздние тексты Антонена Арто, выполненные Анатолием и Татьяной Рясковыми, а также переводы Анастасии Бабичевой современной американской поэтессы и эссеиста Рэчел Блау ДюПлесси. В связи с этими и другими поэтическими текстами, которые могут показаться неподготовленному читателю непривычными по форме, показалось правильным перепечатать текст Юрия Милоравы о верлибре.

Несколько слов о текстах рубрики «Искусство». Последняя международная Ширяевская биеннале стала предметом обсуждения на образовательной программе творческой лаборатории, которая известна как «Включённое значение: комментарий на границах». Текст «КЭШ для БУДУЩЕГО», размещённый в альманахе, представляет собой один из таких наиболее полных и развёрнутых комментариев, охватывающих проект биеннале, состоявшейся в 2016 году. Текст Олега Горяинова представляет собой запись лекций, сделанную специально для альманаха, в которых поднимаются проблемы описания текущего положения дел в области культуры, науки и политики. И здесь важным становится анализ понятия «постмодерн», который - в контексте дискуссии о современном искусстве - становится расхожей фигурой речи в русскоязычном критическом дискурсе. По-своему, лекции вторят теме биеннале, заставляя связать изменения в сфере культуры с объективными процессами внутри капитализма после 1989 года, которые диктуют новую этику, культурную логику и эстетику и оставляют вопрос об искусстве (а с ним и литературы, для которой дискуссия о постмодерне не прошла бесследно) открытым новой постановке и обсуждению.

Елена Богатырева

Содержание

| | |
|---|----|
| От редактора..... | 3 |
| ПРОЗА | |
| Екатерина Нечаява | |
| Камилла | 8 |
| Илья Колесников | |
| Обветшание..... | 12 |
| Спички | 14 |
| Екатерина Куминская | |
| Апории господина Брауна..... | 16 |
| ПОЭЗИЯ | |
| Катя Сим | 19 |
| ПЕРЕВОД | |
| Антонен Арто | |
| «Звучащие удары». Перевод Анатолия и Татьяны Рясовых..... | 28 |
| ПОЭЗИЯ | |
| Анна Щиповская | 32 |
| ПРОЗА | |
| Наталья Крофтс | |
| Последний хранитель кипу..... | 36 |
| Словарь языка Т..... | 39 |
| Откуда ни один не возвращался..... | 42 |
| Индонезия..... | 44 |
| АРТ-ФОТОГРАФИЯ | |
| Александр Уланов | |
| Роберто Кустерле..... | 45 |
| ПРОЗА | |
| Дмитрий Бобылев | |
| В краю окаменевших нор..... | 48 |
| Догхантер | 49 |
| ПОЭЗИЯ | |
| Александр Францов..... | 51 |
| ПРОЗА | |
| Ляман Багирова | |
| Базилевс | 56 |
| Буддлея – сухая сирень..... | 61 |

| | |
|--|-----|
| ПОЭЗИЯ | |
| Любовь Глотова..... | 65 |
| ПРОЗА | |
| Евгений Капустин | |
| Воспоминания о войне и не только..... | 71 |
| Лев Авикин..... | 79 |
| THE OLD SPARROW*..... | 79 |
| ПОЭЗИЯ | |
| Айвенго..... | 82 |
| ПОЭЗИЯ В СЕТИ | |
| Елена Богатырева | |
| Тексты из контекста..... | 88 |
| Илья Саморуков | |
| Вместо дневника..... | 97 |
| ПОЭЗИЯ И ТЕХНОЛОГИИ | |
| Наталья Фёдорова | |
| Письмо на поверхности языка..... | 109 |
| ИСКУССТВО | |
| Олег Горяинов | |
| Как говорить о современном искусстве так, чтобы его не деполитизировать: к критике понятия «постмодерн»..... | 117 |
| Елена Богатырева | |
| КЭШ для БУДУЩЕГО..... | 125 |
| ПОЭЗИЯ | |
| Валерий Земских..... | 134 |
| ПЕРЕВОД | |
| Рэйчел Блау Дюплесси (Rachel Blau DuPlessis) | |
| Предисловие переводчика Анастасии Бабичевой..... | 138 |
| ТОЧКА ЗРЕНИЯ | |
| Юрий Милорава | |
| О верлибре..... | 146 |
| ЧТЕНИЕ | |
| Ольга Соколова | |
| Когда художник открывает глаза..... | 151 |
| Елена Богатырева | |
| Вместо предисловия..... | 154 |
| Михаил Богатов | |
| Письмо нулевое языку..... | 156 |
| Александр Поляков | |
| Проблема общих мест: о случайных встречах в мире литературы..... | 157 |

ПРОЗА

| | |
|-------------------------|-----|
| <i>Сергей Рубцов</i> | |
| Ева..... | 160 |
| Алёнушка..... | 160 |
| <i>Алекс Гогаринова</i> | |
| Истинное призвание..... | 162 |

ПОЭЗИЯ

| | |
|-------------------------------|-----|
| <i>Олеся Чеганова</i> | 164 |
| <i>Юрий Оганесян</i> | 170 |
| <i>Георгий Капихман</i> | 172 |

ЭПИСТОЛА

| | |
|---|-----|
| <i>Ольга Соколова — Дени Гроздановичу</i> | 174 |
| <i>Дени Грозданович — Ольге Соколовой</i> | 175 |

ДРУГОЕ НЕБО

| | |
|------------------------|-----|
| <i>Ольга Соколова</i> | |
| Игра на выживание..... | 179 |

| | |
|--------------------------|-----|
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... | 183 |
|--------------------------|-----|

Екатерина Нечаева

[Camilli, Camillae – в Древнем Риме мальчики и девочки, прислуживавшие при жертвоприношениях. Название камиллы приводят в связь со словом κόσμος («красота, украшение») и с пелазго-тирренским богом Кадмилом, отождествлявшимся с Гермесом. – прим.ред]

[Руах ха-Кодеш – Святой Дух, третья ипостась единого – Неслитного, Нераздельного, Неизменного и Неразлучного – Бога, как правило, изображается в виде голубя. – прим.ред]

КАМИЛЛА

А всё началось с того, что отец сделал себе брелок для ключей из моей пуповины. Получилось нечто вроде мягкого кальмарового колечка.

Конечно, я не помню, как я родился, и не помню своё кальмаровое колечко. Но я помню, как родилась моя сестра. Её пуповину перерезала наша бабка.

*а ещё а ещё бабушка хранит репчатый лук в колготках.
в каждой ноге – помногу. ноги висят в туалете. они распухшие и камилла из-за этого пугается*

Бабка до сих пор отказывается называть Камиллу её именем.

Камилла? Да какая она Камилла!? Она Лидочка! Я буду звать её Лидочкой! Лиидочка. Лидуся.

Но она, очевидно, не Лидочка.

Ка-мил-ла: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу.

а ещё а ещё бабушка рассказывает нам сказку про тонтон-макутов.

У злого дяди есть мешок! непослушных детей он сажает в большой-большой мешок, а потом ест!

Камилле всегда нравился этот фрагмент креольской легенды. Когда Тонтон ест ребенка, она всегда смеётся. Иногда бабка рассказывает другую версию этого мифа: Тонтон не ест ребёнка, но практикует обряд вуду или приносит ребенка в жертву и душит его мешком.

а если не будете слушаться, он и вас заберёт!

*мама и папа говорят что камилла их дочь но это неправильно
на самом деле она только моя дочь*

Говорят, так было принято у повитух Химьяритского царства ещё до того, как Химьяр стал персидской провинцией. Плаценту новорожденного жертвовали богам. Клади её на крышу дома, где был рожден младенец; если птицы склёвывали плаценту, жертва была принята.

Более того, мать полагает, будто «плацента» переводится с греческого как «жертвенность», что неверно.

Буквально это значит просто «лепёшка».

сегодня мы играли на площадке

я завязал скакалку под животом и обвязал вокруг пояса камиллы

ну

потому что мне постоянно казалось что она потеряется

*нет пап
ей не больно
ну потому что знаю*

Так вышло, что в детстве я однажды съел все запасы лука. Не помню, почему. Возможно, мне не хватало эфирного масла, которое в избытке в нём содержится. Однако бабка ругалась сильно. Возможно, она ругалась не на меня, а на Отца. Возможно, потому что Он был пьяный. А когда Он пьяный, Он любит зажаренные луковые кольца с кальмарами.

«Засранец! Весь лук сожрал! На кой хер он тебе сдался? Всю правую ногу съел! И от левой ничего не оставил, паскуда»

Потом, по обыкновению, бабка заставляла меня просить прощения перед Богом.

Выглядело это следующим образом: я шёл в свою комнату и произносил «руах ха-кодеш, прости!» столько раз, сколько необходимо, чтобы руах ха-кодеш меня простил.

иногда Он забывал про меня

Иногда Отец забывал про меня, и я, следовательно, мог произносить «руах-ха-кодеш» на мотив любимых песен из мультиков и рисовать при этом картинки. Иногда бабке они даже нравились, особенно изображение белой голубки на фоне неба.

Но чаще всего я рисовал портрет Камиллы. Как правило, я стоял на полу на коленях, а она сидела на кровати.

Правый глаз обходилась где-то в семьдесят – восемьдесят руах-ха-кодешей. Левый никогда не соответствовал правому и был равнопротяжен целой сотне руах-ха-кодешей.

Когда я заканчивал один портрет, я сразу брался за второй, абсолютно такой же. Случай с луком подарил нам около тридцати портретов Камиллы. Она наклеила их на стену над своей кроватью, один под другим, так, что вышел сплошной ряд одинаковых изображений, слившихся воедино. Однажды, я не знаю почему, я убил птицу. Я не помню этого и не понимаю, почему бы я мог так поступить,

но бабушка сказала что я её паскуда пытал

Левая стена комнаты заполнилась портретами Камиллы после второй четверти, когда я просил у Бога прощение за двойку по чтению и тройку по математике.

Также новые портреты приключились после двойки, полученной на уроке рисования, потому что вместо яблока я, собственно, и рисовал портреты Камиллы. По истории я сделал доклад про обряд хитобасиры, при котором жертву Богу замуровывали в стену строящегося здания заживо, за что также просил прощения у Бога.

Но особенно много новых портретов случилось после встречи Нового года, когда отец переоделся Дедом Морозом.

Но он, очевидно, не Дед Мороз. С большим-большим красным мешком, красным носом и в красном отороченном мехом пальто вошел и

Охо-хо вставай на стульчик, Камилла, детка, прочитай стихотворение. И ты давай. Какие у тебя бантики!

Да, Лидочка, прочитай нам стишок!

Он подошёл ко мне.

ты не он ты не он ты не он ты не он не он

*у него истерика!
забери его
как?!
Он кусается паскуда!
не знаю!
Но он КУСАЕТСЯ!
Оберни его мешком ну или посади в него! ты мужик или что?! Схвати его!*

*Оттащи Лидочку!
Ты ребёнка испугаешь, паскуда!
Не плачь, не плачь, милая!*

*И что теперь? Не оставлять же его в мешке?
Да он больной походу*

Когда Камилла родилась, я был в радостном возбуждении. Всё вокруг – даже бабка – носилось, летало и кричало: «У нас дочь!», да так бурно, что я был уверен, что у меня тоже дочь.

*а ещё мама сказала что нужно положить лепёшку на крышу и если птичка будет клевать её
то Камилла будет здоровенькой и счастливой
а если нет значит не будет*

я хочу чтобы моя дочь была здоровенькой

Я сидел и ждал. Лепёшка уже два раза падала с крыши, а птицы, лениво восседающие около дома, кажется, абсолютно ею не интересовались.

Я поднимал лепёшку и клал на место.

*пожалуйста пожалуйста пожалуйста
ешь ешь ешь ешь
ведь из-за тебя она не будет здоровенькой
пожалуйста пожалуйста пожалуйста
ешь ешь ешь ешь*

Иногда руах-ха-кодеш действительно забывал про меня. Я забрался на крышу, и у меня был план.

я хочу чтобы моя дочь была здоровенькой

Я заметил белую голубку и начал подманивать её зерном, которое я предусмотрительно приготовил заранее.

гуля гуля гуля иди сюда покушай гуля гуля гуля

Но птица клевала лишь зерно.

*но я заставлю эту птицу есть
ешь ешь ешь ешь*

Потом мы потеряли все наши портреты. Произошло это крайне прозаичным образом: мы делали ремонт в комнате Камиллы. Портреты не снимались со стены даже после воздействия воды и мочалки, а те, что снимались, требовали слишком долгой и кропотливой работы, по-

тому что сдирались неаккуратно и маленькими кусочками. Бабка угрожала намерением отправить меня просить прощения у бога за то, что я испохабил стены, но Он принял волевое решение просто поклеить обои поверх моих рисунков.

*да давай просто их замуруем
что, прям на стене оставим?
всё равно их хрен отдерёшь*

*а ещё а ещё мы с Камиллой поедем в деревню. и мы будем там целое всё лето вместе.
всё
лето
это же так долго
хорошо*

быстрее бы лето

быстрее бы в деревню

Мне 25 лет и второму мне – 6 лет.

*Камилле было сначала ноль, потом один, потом два, потом три, потом четыре, потом пять,
потом пять,
нет, пять я уже говорил,
потом шесть, потом семь, потом восемь, потом девять, потом десять, потом одиннадцать,
потом двенадцать, потом двенадцать,
потом снова двенадцать, и опять, и опять, и опять,
и снова двенадцать,
и двенадцать*

И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, а по всем углам пауки, и вот и всё.

Занятия рисованием я не бросил. Более того, зачитавшись «Илиадой», я набросал картинку, на которой изобразил сто быков, а потом использовал её как эскиз для своей татуировки.

«Телесная, до животности телесная действительность».

ИЛЬЯ КОЛЕСНИКОВ

ОБВЕТШАНИЕ

*Кто вылепит снова нас из земли и глины,
кто заговорит наш прах – никто.
Никто.*

*Восславлен же будь, Никто.
Ради тебя мы
хотим расцветать.
Навстречу
тебе.*

– Пауль Целан

Первый. Что он сказал?
Второй. Не произнёс ни слова. Ни слова не издал. Нигде.
Третий. Он не к тебе обратился. Он ищет. Не мешай человеку в поиске, нигде и никогда, слышишь?
Первый. Ну вот опять.
Второй. Я сказал это впервые.
Третий. Всё давно уже сказано.
Первый. Где? Дайте мне послушать того, кто хоть что-то сказал.
Второй. Не мешаю благородным исканиям как в драмах Стриндберга.
Третий. (неразборчиво)
Первый. Вот именно. Вот имя. Именование вещей старая проблема. Я устал и ухожу.

(устал и уходит)

Второй. Вот и остались мы вдвоём, нам остаётся лишь молчать.
Третий. Давай помолчим, это так хорошо, в этом столько глубины.
Первый. Да замолчите, наконец.
Второй. Разве он не исчез.
Третий. Начинаю прозу. Природа смолкла, просвечивает отсутствие структуры, отсутствие порядка. Только углы, квадраты, прямые линии, с которыми так долго боролись художники. Которые так долго отстаивали другие художники. Мир не единство, слово не скрепа, строение не крепко, уже всё ветхо, как мой настрой на прозу ветхо, как ветвь гнилого древа, ветхо как молния, как мир как Бог.

Обветшание касается мебели, домов, моральных устоев и художественных форм. Обветшанию подвергается всякое перечисление как кажется не связанных между собой вещей. Это старый приём.

Обветшание есть форма забвения. С чего всё началось? Повод не важен. Как и процесс, как и плод. Обветшание не есть аргумент против. Обветшание ценится антикварами и ценителями древностей, оно стоит дорого.

Обветшание даже бесценно, ветхие мысли никак не продать, но они не подлежат использова-

нию, они рассыпаются, стоит до них дотронуться. Но с ними ничего не происходит – ветшает и то, что до них дотрагивается. Сам способ мыслить обветшанием стар как мир. Ветхое самое надёжное. Ветхий заброшенный дом посреди поля. Ветхая любовь. Ветхая земля. Ветхие боги. Новые боги. Ветхие боги. Ветхие ноги старика, сам старик и его мудрость – он знает только о ветхости.

О чём ещё говорить, как не о ней. Что ещё любить кроме неё. Всё прочее мнение и пустота, есть только ветхие вещи.

Уставший стол, уставший стул, уставшая рука, уста.

Остановка речи.

Каждая пауза несёт всё больше ветхости, и каждое слово даётся с трудом. Внимание, говорит ветхость, кость мира.

Я больше ничего не понимаю.

Первый и Второй растворяются словно пыль

Первый. Прошло много лет, я дряхлый старик.

Второй. Ты и до этого не молод был, твои ноги медленно идут отсюда.

Первый. Забвение сном, я хочу забыться. Я устал от ветхости.

Второй. Ты слышал, что сказал Он?

Третий. Ветхость превыше всего. Есть только она. Влачи и дли, руки оброни, урони достоинство, плетись, ползи, лги.

Первый. Что он сказал?

Второй. Не произнёс ни слова. Ни слова не издал. Нигде.

Третий. Издал сотни книг от разных имён, половина в забвении, об остальных тоже вскоре забудут.

Первый. Следи, ищи направление, быть может, ты выведешь нас.

Второй. Призови свои силы.

Третий. Призвал.

Второй. Устал.

Второй. Да ведь и вне ветхость. Я видел бога.

Третий. Степное поле, жёлтая трава, небо серое. Таковы были обстоятельства места.

Первый. Что ты там делал.

Второй. Он шёл, я видел бога, там ветхость.

Третий. Показался дряхлый старик с благородной бородой патриархов.

Второй. Он плёлся,

он лгал,

он бог,

дождь ал.

Первый. Кровь распятого. Ветхий крест, ветхие деревья, солдаты устали, их шлемы лежат, отдыхают, зевают и копья.

Третий. Он медленно шёл на север, он не исчез за горизонтом, я долго смотрел, он там и остался. Он устал идти дальше.

Второй. Он устал от призывов к жизни. Человек есть.

Первый. Я не могу удерживать внимания: кто из нас кто?

Второй. Что он сказал?

Третий. Я не помню, что я проза и стихи.

Второй. Он не к тебе обратился. Он ищет. Не мешай человеку в поиске, нигде и никогда, слышишь?

Первый. В бога ударила молния.

Он конечно был ветх сух он загорелся.
 Молния обветшание.
 Поцелуй меня и казни.
 Ветхость кость.
 Что он сказал.
 Повторение вечный мотив мира.
 Прапоэзия, обветшание, повторение.
 Я не боюсь повторяться.
 И растворяться не боюсь.
 Ветхость кость мира.
 Пламя и молния ветхи.
 Ветхость ветха.
 Ветвь цветёт, повешенные давно забыты.
 Нет, не цветёт.
 Вечная осень.
 Зима не начнётся.
 Ночь не начнётся.
 Свет не начнётся.
 Всё равно не запомнишь.
 Всё равно не забудешь.
 Всё равно будешь вечным:
 будешь снова,
 будешь новым,
 будешь ветхим.

СПИЧКИ

*...Он бы смог,
 говори он
 про эти времена,
 смог
 лишь бормотать, бормотать,
 ну, да ну
 же... же.
 ("Палакш. Палакш")*

– Пауль Целан

I

Обрыв в безумие – стоит ли? Возвышенно? Гёльдерлин, Ницше, Целан – как кажется, красиво. Но, судя по их случаям, что в моём? Разве буду я говорить о Вечном возвращении или молнии мысли?

– Нет; в оцепенении от безразличности происходящего я ухвачусь за смешное. Я буду говорить о спичках. Только о них. Все будут смеяться, будто я сошёл с ума. Но я утрачу смысл говорить о чём-либо ещё, вообще говорить. Какая разница, о чём? Да хоть о спичках. «Палакш». Могут подумать, будто я вкладываю в это смысл: он и впрямь будет. Это будет значить: «вы, глупцы, неужели не понимаете, что несёте вздор? Все несут вздор, даже в вопросах метафизики и эстетики. Не всё ли равно тогда, о чём говорить? Да хоть о спичках».

И близкие будут качать головами: «вот к чему всё это приводит» (то есть, философия), а я буду кричать им в лицо: «Спички!»

Вот так Гёльдерлин говорил «палакш».
Вот так Ницше говорил о боге.
Вот так Целан говорил о себе.

II

– Нет; в оцепенении от безразличности происходящего я ухвачусь за важное. Я буду говорить о спичках. Только о них. Все будут смеяться, будто я сошёл с ума. Но я утрачу смысл думать о чём-либо ещё, вообще думать. Какая разница, о чём? Да хоть о спичках. «Палакш». Могут подумать, будто я не вкладываю в это смысл: но он будет. Это будет значить: «вы, глупцы, неужели не понимаете, что несёте вздор? Все несут вздор, даже в вопросах метафизики и эстетики. Но есть нечто важное. Это – спички».

И близкие будут качать головами: «вот к чему всё это приводит» (то есть, откровения и озарения), а я буду шептать про себя: «Спички». Спички. Спи-чки.

Вот так Гёльдерлин шептал «палакш».
Вот так Ницше шептал о боге.
Вот так Целан шептал о себе.

III

Отыскивать смысл – совершать насилие. То же, что быть внимательным. Человек – охотник до смыслов. Отыскивать смысл – значит быть внимательным и совершать насилие. В каком-то смысле, совершать насилие – то же, что отыскивать смысл.

Становится страшно и хочется спрятаться. Да, прятаться от ищущего. Он ходит близко и оглядывается, взгляд его набит. Он умеет разыскивать, но я прячусь. Он неудовлетворён моим отсутствием, он схватывает меня и сажает в сочетания слов.

Человек охотник до слов, он тюремщик, часовой. Он внимателен, хоть и кажется спящим. Охотник никогда не спит. Он издевается надо мной, он делает вид, будто отпускает. Тогда ему снятся бессмысленные сны. Но после пробуждения одним движением ума запикивает меня в слова.

Насилие не обязательно грубое, оно бывает утончённым. От этого ещё больнее. Я не хочу сказать, что дело не в словах. Дело только в них. О чём ещё говорить? Я в них, но он делает что-то другое: он держит меня взаперти. Я больше не могу говорить.

IV

Спички.
Спи, охотник, спи.
Спи, я никуда не убегу. Мне некуда бежать.
Мне некогда убегать, время вышло.
Я буду убегать. То, что некуда и некогда – главный довод в пользу.
Бег очень полезен.
Я знаю людей, которые бегают.
Спи, охотник до смыслов, я там тоже буду.
Я больше ничего не помню.

V

Спишь?
А они? Усыпи и их, рассуждай вслух и посмеивайся.
Им это нравится. Они улыбаются. Они приоткрывают подготовленный для смеха рот. И ведь смеются. Смеются «до упаду». Остроумие заключается в том, что внезапно появляется смысл. Они верят в смысл. Человек охотник до смысла.
Они говорят осмысленные предложения. Чувственное, артикулированное бормотание

вполне приемлемо, особенно если с жестикуляцией (умеренной, разумеется...). Бормотать, бормотать. Некрасивое слово. Но я не виноват, что подходит именно оно.

Если это письмо настигло тебя – значит, я уже далеко.

Нет-нет, я тактичен. Едва ли оно вдруг разбудит тебя, спи дальше.

Даже если хотел бы разбудить – не смог.

Я бессилён перед сном.

Мрачный предмет обихода, эти спички. Очень мрачный. Меня там нет.

Я больше ничего не понимаю.

VI

Тише, тише. Лес поёт в утреннем тумане. Тише, тише, спи. Серое безразличие успокаивает, я нашёл покой. Спички – тот же лес. Это не замыкание, просто вспомнилось.

Теперь всё.

Оцепенение снято. Теперь мне никогда не выйти отсюда.

Екатерина Куминская

АПОРИИ ГОСПОДИНА БРАУНА

По мне не скажешь – чёрный я или белый, люблю ли я джаз или новоорлеанское буги. Почему новоорлеанское? Сам не знаю. Должно быть, к тем местам я прикипел ещё в утробе матери. А, может, мой отец был оттуда. Так или иначе, но хочется думать, что это словечко я подцепил не из газетных вырезок.

Если посмотреть на меня сверху, то можно подумать, что я – женщина. Но это не так. Почему сверху? Сам не знаю. Вот решил, что сверху. Другой бы сказал, что сбоку. Но это всё из-за волос. Они у меня длинные. Заканчиваются у пояса. Там я их и ловлю, когда во второй режу. Мотаются из стороны в сторону. Толстенная связка. Скрученные наподобие дредов. Или они и есть дреды?

Дреды, это что-то с Ямайки, старик Марли и всё такое. Не-е, я такое не слушаю, особенно по воскресеньям. Почему по воскресеньям? Сами думайте, я уже не помню.

Если я вас путаю, то можете не читать, я же не заставляю. А если нравится, то продолжайте.

Мне недавно снился сон, что жить я буду долго. Что когда наступит время умирать, придётся срезать волосы. Но если долго, то, может, они сами отпадут? Никогда не видел стариков с шевелюрой.

Раз уж на то пошло, то сдаётся мне, что я – Браун. И что? Думаете, это кому-то нравится? Вижу же, что нет. Вот если бы я на Блэка был похож!

И что тогда?

Сам не знаю, но точно бы всё по-другому было.

А ты хоть знаешь, кто такие Блэки? Ты хоть слышал, что про них говорят?

???

Блаженны блэки, ибо они насытятся. Даже про Уайтов так не сказано. Так что лучше тебе про Блэков варёжку не разевать, Браун ты грёбаный.

И, вправду, чем это мы, Брауны, так замечательны? Какая в нас, Браунах, польза?

То, что в Германии живём, уже наводит на размышления. Откуда, зачем? Как мы там оказались?!

Уж больно вы вопросов много задаёте, Брауны несчастные.

А это потому, что мы, Брауны, какие уж есть, недолго живём. Два понедельника, и с нас

довольно. Мы ведь ни как Еллоу и ни как Уайты те же. У нас, у Браунов, короткая жизнь. Такая короткая, что если вопрос кому-нибудь задал, то ответ за нас обычно Еллоу получают, эти-то три понедельника живут.

К тому же у всех Браунов похожие имена. Джо, Джонни, Джастин. Вот я, вроде бы, Джастин. Но вполне мог быть и Джо, и Джонни (отец), и Джеком (кажется, дедушка). А когда мне выебнуться охота, то и Джеки могу (ну, эту многие знают).

Ой, ой, ой, куда Вас занесло, господин Браун.

Так я не спорю, действительно, занесло. К Триумфальной на Place de Gaulle. Или в Санкт-Петербург. Тот, что в Америке. Без Чёрной речки они там, слава богу, кое-как устроились, а вот Пушкина я им с собой привёз. Мы как-никак двоюродные братья.

Что-то Вы заврались, Жюстен-Джекки Браун. Язык, как говорится, враг Ваш.

Так ничего и не говорю, заврался! Особенно люблю врать по выходным. Когда жена дома. Weekend'ы врал. Только если долго врать, то устаёшь быстро, я же не писатель какой-нибудь, чтобы врать и не уставать. К тому же я пью мало. Вино, виски. Два литра ирландского, *por favor*. Я же говорю, почти ничего. Ничего не помню потом. Даже когда случайно очнусь *in Gran Paradiso*, то сразу начинаю гонять, на каком я свете, на том или на этом. Если на том, то почему гран, а если на этом, то парадизо какого хрена?! И чем они всё-таки отличаются, Тот и Этот? Впрочем, я этим не увлекаюсь.

Если этим увлечёшься, то, действительно, взаправду, точно-точно выпадут все волосы, и ногти вырастут как у индуса, детей начнёшь бросать словно тряпичных кукол, и поверишь в эту самую, прости Господи, Не Эту Жизнь.

Может, у них не все дома, у тех, кто верит в такую небывальщину?

А мы, Брауны, верим.

Нет, я всё-таки сто раз бы подумал прежде, чем становиться Брауном. Вот, если бы я Уайтом родился, тогда. Ничего бы не изменилось. Вы правы. И для Уайтов ничего нового. Тщета и ловля ветра. Пустое томление.

Но им, чёрт возьми, Уайтам, везёт гораздо чаще.

Да, брось ты.

Да, нет, я заметил. Давно уже за ними слежу.

Они, Уайты, просто кладёшь успеха. Один из них промышляет на студии. Ничего себе студия, гектаров двадцать. Картонные ковбои, старлетки в шоколадном парфэ от *Leonidas. La Maison du Chocolat*¹. С половины восьмого утра до половины третьего ночи. Вот жизнь! Нет, что ни говори, а быть Уайтом – большая удача.

И даже, если они, Уайты, иногда умирают, то есть отдают свои уайтовские концы или дают своего уайтовского дуба, то и здесь они на коне. Ладно да складно лежат они в навозённых уайтовских *coffins* с медными ручками и серебряной табличкой: *Fata viam invenient*². Завещания ихние сценаристы уже гексаметром наваяли. *Racem relinquo vobis datum amet*³. Вот так-то.

Нет, что ни говори, Уайты судьбою избалованы. Ох, как они судьбою избалованы, эти Уайты! Как у Христа Господа нашего они у неё за пазухой. В отличие от нас, Браунов.

И отчего им, Уайтам, так везёт, когда мы, Брауны, почти побираемся?

А уж если начистоту, каждый новый день для меня удача. Ведь я давно болен. Хотя и здоров, как бык. То есть с виду здоров, а внутри болен. Не смертельно конечно. Так, тоска. Хотя для нас, Браунов, она бывает опасна. Она нас косит, как свиней, тех, для которых бисер метать не стоит. Так, кстати, Уайты говорят.

Так или иначе, не хотелось бы сгореть от жёлтой лихорадки Миссисипи. Почему жёлтой?

¹ *La Maison du Chocolat*. – Дом Шоколада.

² *Fata viam invenient*. – От судьбы не уйдёшь.

³ *Racem relinquo vobis datum amet*. – Мне было дано многое, ещё больше я оставляю вам (дословно – Мир оставляю вам, было дано много).

Спросите у белых. Они всё знают. А если и не всё, то уж точно многое.

И всё-таки не мешало бы разобраться, чёрный я или белый. Скорее всего, я ни то, ни другое. Я что-то между. Я ещё недо-, но уже как-то после. Или наоборот. Поняли?

И к тому же я не метис, не мулат, не квартерон, не, не, не – это было бы слишком просто – идентифицировать меня подобными категориями.

Вот если я так хорошо различаю цвета, то, скажите мне, пожалуйста, почему я до сих пор не в Сейме, не в Конгрессе, не в Бундестаге, мать его так. Почему я уже месяц сижу на долбаном берегу этой – то ли жёлтой, то ли голубой – реки и курю трубку. Или нет. Вдыхаю запах табака, а курит трубку другой Браун, мой однофамилец. Только Дастин. Оказывается, таких, как я, или вроде меня, не так уж и мало.

Только с этим Дастином совсем беда. Руки и лицо у него выпачканы красной глиной. Вот ему не повезло-то!

Прежде чем смешивать коктейли, Красного пса, Чёрного русского и Хиросиму, подумай о последствиях!

Ну вот, вроде всё. Хотя только начал. Продолжение следует. Etc. And so on and so on, и прочая, и прочая.

P.S. Нет, всё-таки ещё скажу. Я тот, кого зовут Браун. Я не то, что Уайт. И я не какой-нибудь Еллоу. Я самый, что ни на есть Браун. Другим я быть не согласен, даже Блэком, хотя меня и уговаривали. Это ведь стоит только один раз попробовать, стать Уайтом, Блэком, Еллоу. Потом не отвяжешься. И даже, если захочешь опять в Брауна возвратиться, то уже не получится. Так что лучше мне Брауном и оставаться.

#1

башенный кран
те двое в робах
гирлянда флажков на стреле
держатся за руки
сверху - сугробы
снизу
нет
сугробов

автобус несёт
по шоссе
на остановке
вышел

ветер доносит другим
другие не слышат
я
слышу:
«тише, тише
я полечу
выше
жёлтый пакет
из магазина
нужный вчера
а сегодня
шуршит над крышами
так я
ушёл из строителей
так ты
уйдешь из строителей»

Сегодня
 Меня четыре - я, я, ты, ты
 Захлёбываюсь
 Не четыре -
 Сегодня - каждый.

Мой родственник - Чикатило.
 С глубин
 Всплывают рыбы
 Посмотреть
 Как набивают рот
 землёй -

Цезарь, ступающий на таинственный материк
 Щурит глаза от солнца
 В эту секунду
 Меня презирает каждый святой человек -

я брала кошек
 и со смехом выплёскивала из окна

один - ты -
 мог смотреть -

когда наша отравленная собака билась о стены
 из пены рождалась Венера

я - больше всех домов
 но отчего-то меньше
 рыб
 и почему
 не слышно брата

когда великан выплёскивал лёгкие
 вырастал уродливый, но самый чистый цветок -
 закрываю глаза -
 потому и
 закрываю глаза -

если мой родственник - Чикатило
 значит, и ты - брат.

#3

Освежитель воздуха
Стёр кисло-сладкий запах,
Чарующий только меня
Заходящую
Раз в неделю на ужин.

Запах выветрится.
Брызнет в нос
когда опрокину
На диван в дальней комнате
Чай:
Чувствуешь, бабушка?
Это запах моих пра-пра
Родословная в лёгких:
Это твоя мать
Щекочет нам ноздри:

Бабушка смеётся; рядом танцуют
Кастрюли и
Ириски из вазочки:
- кому бы ты утирал последнее,
что может произвести?
Это стихи
На сорочках и комбинациях
Это картины
На одеялах
Музыка
Доступная проходящим -
не соавторам
библиотекарям
Стирающим пыль
с первозданного Улисса:
переродись в улитку
вечную гусеницу
Тогда поймёшь -
Искусства
не
существует

я видела
Это мог быть и твой запах
Качающий лёгкие
Дающий всему имена и названия
Чужой родословной

Я помню
Чай тогда
Покатился по тонкому летнему сарафану
В мелкий красный цветочек

Запах
Незапечатанный

Чашка скалилась:
Где-то в соседнем доме
Чужие чашки скалились ей в ответ:
«Мы вас не ждём
Не заходите в гости»

- После концерта
 возьми вазу с цветами, -
 говорили друзья
 Садись на третий автобус.
 Мы
 Сядем на первый.
 Опоздай на тридцать минут.
 Только тогда
 входи.

В том доме лифт
 Розой ветров распустился
 На все стороны света
 Чёрные шахты и
 лестниц огрызки
 Злые соседи сегодня ушли из своих квартир
 Оставив мальчишку-трёхлетку в лифтёрке
 Скучать над десятками кнопок.

Здесь, наверно, живёт престарелая фея
 и братья её - великаны
 Ряд ботинок вдоль стен,
 подпирающих хрупкие стены
 из папиросной бумаги
 запах сладких духов
 и узоры духов и ботинок
 заплетаются в коридоры

В дальней, самой крошечной комнате
 От оконной рамы до рамы
 Старички сидят на кровати
 В ногах у смутно-знакомого
 сального, жирного чудища.

- Это совершенно бестактный и хамский поступок -
 приходить без приглашения на чужое новоселье,
 - говорит чудище.
 Старички поворачивают головы и хмурятся.
 - Особенно опоздав на тридцать лет.

И когда
 из рук падает ваза
 разбиваясь на сотни жуков
 Пожирающих кошек -
 Ведь только кошки способны вернуть на места все предметы
 распутать все нитки
 Мальчик-лифтёр запускает в шахту кота
 Кот взлетает по шахте, - по дряблым коленкам -
 в окно
 вслед за жуками,
 заполонившими небо
 Пожирает жуков
 и сам становится временем.

#5

Метры воздуха.
И да пребудет с тобой
Раскачивающая
боль
падения
от предпоследнего шага.
я - последний. зажигающий
свет, вырванный из самого
привычного дня -
здесь лежит книга, здесь - две улыбки
разрушенной продавщицы,
воссозданной мной по образу
и подобию.

метры воздуха.
я - чудище лишь потому, что -
проводник, пожирающий снег:
маленькая девочка гладит мою
пожелтевшую шерсть, и ей - только
высунуть язык навстречу снежинкам
- и
марианская впадина и след адама
распустятся во рту щиплющим,
мимолетным цветком

метры воздуха.
я молчал лишь затем,
чтобы выучить ваш язык - когда зверь
говорит, все молчат, и необъятны его
следы;
что до воды,
позавчера уснувший в тарелке супа
переплыл волгу, ведь умеющий
плавать тонет только затем, чтобы
понять вес карасей и черепах

метры воздуха. открываю рот
и раздаётся свет - и каждая жаба,
выпрыгнувшая изо рта - свет,
познавший предел;
рыба с разъятой губой, возвращенная
в воду, и потому - свет;
обращение, максимально прямое -

сантиметры воздуха.
и да не пребудет с тобой
раскачивающая
боль
падения
от предпоследнего шага
только я - живой
и такой близкий
что воздух способен
отпасть
и стать частью света

и да не пребудет с тобой
и да не пребудет с тобой

- В моей руке - циркуль
чертёж дома под пальцами

повторяла шарнирная кукла

- В моей руке - циркуль
чертёж дома под пальцами
и всё, что ты видишь
пока ещё создано нами

обветренные многоэтажки
как старческая губа
улыбаются в окна автобуса -

повторяют:

- В моей руке - циркуль
чертёж дома под пальцами
и каждое дерево у дороги
помнит тепло первого удобрения
стучит в стекло - тянется:
«Твои братья ушли к моим братьям -
не опоздай на ужин»

как жить в дробном
заканчивающемся автобусом
рыжей девушкой
вежливо кивающей безумной шарнирной кукле,
говорящей
на неизвестном наречии

мои нитки
пахнут не старческим настоем
лежалым драпом
бальзамом с альпийскими травами
приторно-сладкой пудрой
окислившейся от времени кожей

не повторяют:

- В моей руке - циркуль
чертёж дома под пальцами
монолит
наглый, как Вавилонская башня
срачивающий обе сферы
и за отсутствием бога
неразрушимый
зачем говорить о тонкой полоске цвета
вычёркивающей первый кирпич в основе
когда серая мощная масса
познаёт собственный вес
как сумму случайных ошибок

я с ним
с дёргающим рукой, как будто в ней и сейчас
зажат невидимый циркуль.

переплёскиваются железки в древнем
нарисованном его братом чудище -
мои конечности начинают дёргаться -
это чужой танец
мёртвый
известный лишь тем, кто никогда его не осилит -
воздух отравлен
в распавшихся гнёздах не заведутся новые птицы
и вавилон
непонятного назначения
понятная свалка камней
в которой теперь непонятен
каждый из них по-отдельности:
говорить
о тонкой полоске цвета
вычёркивающей первый кирпич в основе
танец растёт - теперь конечности дёргаются
произвольно
вернувшимся богом
он говорит:
видишь рыжую?
перегрызи ей горло
забери мои камушки
из её рюкзака

циркуль становится видимым
металлическим, чуть порыжелым
кукла дёргается сильнее -
загнутый кончик иглы
щекочет новую кожу:

- отдай мои камушки

из карманов посыпались боги
крохотные
как горошины

танец застыл

- В моей руке - циркуль
чертёж дома под пальцами

повторяла шарнирная кукла

- В моей руке - циркуль
чертёж дома под пальцами

на его носу сидели очки в ребристой оправе
маленькие чёрные усы огибали треснувшую губу
профиль
когда-то раз выточенный
но запруженный кожей

я встала, поправила волосы
и познакомилась с ним
пятьдесят три года назад.

#7

Чёрная женщина
утиралась платком, говорила:
- из меня вышел сын, и сразу ростом
вышел.
он
будет нас защищать.
Второго я положила в колибри, спрятала
в зелёной предельной роще.

Не получилось.
Принесённой чудесной воды не хватило
На долгий полёт, братья, пятеро только взлетели -
а там
Небесные звери,
не нападают - нависли
и ждут - привычно по красным колосьям
коснуться
мягкими лапами

Шерсть падает сверху
Падает, скользнув по твоей руке
Зверь сгущается и садится тебе на плечо.

Чёрная женщина говорила первому:
- Глаза есть основа основ, смотри
через брата-колибри на райскую землю
смотри и запомни - мы выкрадем воду
высушим каждое дерево.

Сын-медуза
С электрической плетью
В руке:
- Он нас не видит, ему про нас
только сказали, но верит он первому.

Первый: Шерсть летит. Темнеет.
Второй: Шерсть летит.

Вместо комментария

«На днях нашла у бабушки коробку со своими детскими рассказами. Совсем детскими – первый написан в пять лет. Пересматривая их – пересматривала отношение к тому, что пишу сейчас. Первый рассказ был о том, что оставлять друзей в опасности – «плохо», за погибшего от лап кошки друга – Мышонка главному антагонисту – Зайчонку был уготован нарисованный котёл в Аду и позор, распространенный с помощью СМИ. Любой конфликт разрешался с помощью выведения персонажа из повествования (смерть). Например, Солнце сожгло Жирафа только лишь потому, что закончился жёлтый фломастер. Но уже тогда это решение казалось не слишком верным, поэтому в конце персонажи – и «хорошие», и «плохие» – всё равно оживали. Даже Зайца посадили в тюрьму за оставление в опасности – но уже после разрешения конфликта (смерть).

Два разных начала – эстетика и этика, и, каждый раз, пересматривая написанное, склоняюсь к тому, что отталкиваюсь при написании текстов, в первую очередь, от этического, и при этом – максимально личного вопроса, – это может быть сам вопрос, состояние от него, наблюдения в состоянии вопроса. Конечно, у этого подхода есть существенные недостатки: личное, не умозрительное переживание весьма ограничено. Это вполне фиксированные тексты, на мой взгляд – нечто сродни фотокарточкам. Речевые клише и очевидности – сюда же – считаю, что их необходимо преодолевать, в первую очередь, в восприятии, а не с помощью конструкта – тогда они сами выпадают из текста, даже если изначально туда проникают. Это не значит отказ от работы над текстом, это значит, что не увиденные, не максимальные (на момент написания текста) связи слов могут быть записаны, но действительно стихотворения не произойдёт. И это, конечно, тоже не гарантирует, что текст выйдет удачным.

Основной вопрос ко мне как поэту стоял как самокомментарий: «что вас ведёт в творчестве». Наверное, всё – это письма в другое пространство из другого, чужого для адресата – «посмотрите, пожалуйста».

Поздние тексты Антонена Арто в России по-прежнему почти неизвестны. Однако, быть может, важнейшие из них были созданы им именно в последние полтора года жизни – после выхода из психиатрической клиники Родеза. И эти литературные опыты позволяют убедиться в том, что принципы Театра жестокости не удалось осуществить на сценических подмостках лишь потому, что Арто перенёс их внутрь собственной жизни. Посвятивший своё творчество не только разрушению барьеров между видами искусств, но и стиранию границ между безумием и разумом, Арто оказался одной из самых трагических фигур XX столетия.

Ниже представлены переводы фрагментов последних текстов Арто. Большинство из них были включены им в поэтический сборник «Арто-Момо», изданный в 1947 году, два манифеста легли в основу радиозаписей «Больные и врачи» (1946 г.) и «Покончить с божьим судом» (1948 г.), а эссе «Человеческое лицо» (1947 г.) Арто сопровождал выставку своей графики. Порядок текстов соответствует хронологии их создания.

Анатолий Рясков

Больные и врачи (фрагмент)

Болезнь – это одно состояние.

Здоровье – всего лишь другое,
более уродливое.

Я имею в виду – более подлое и более жалкое.

Нет больных, которые бы не повзрослели.

Нет здоровых, которые хотя бы однажды не скрыли своё желание быть больными – точно,
как те врачи, с которыми я столкнулся.

Я всю жизнь был болен, и я прошу, чтобы это продолжалось.

Поскольку дни, когда у меня воровали жизнь, научили меня большему, чем мелкобуржуазное
«А ГЛАВНОЕ – ЗДОРОВЬЯ!»

Поскольку моё бытие прекрасно, хоть и отвратительно. И оно прекрасно только потому, что
оно отвратительно.

Излечение болезни – это преступление.

Возвращение Арто-Момо (фрагмент)

Старый Арто

похоронен

в дыре дымохода,

вцепившись в неё холодной челюстью

того дня, когда он был убит!

¹ Фраза для названия всей подборки взята переводчиками из эссе Антонена Арто «Человеческое лицо».

Центральная мать и кошачий царь

Я говорю о застенном тотеме,
ведь настенный тотем таков,
что тягучим сгусткам бытия
уже не оседлать его.

Старушечье влагалище,
этот подавленный тотем.

это мясо
смутного отворачивания
этот скелет,
его не
скрестить

ни с матерью, ни с
врождённым отцом,

это
не мясо киски,
спаренное с кошачьим царём.

И вот,
когда тотем
вошёл в историю,
брюхо опустело,
дабы отвадить
вхождения.

И в этих совокуплениях стоило отметить
каждую мать, которая хотела влезть

киска-вошка и кошачий царь

в обескровленную восставшую кишку

как в центр
панацеи:

киска-вошка и кошачий царь –
два паскудных слова,
которые придумали отец и мать,

чтобы поизмываться над ним.

Кто это «он»?

Задушенный тотем,

как в кармане член,
о который трётся жизнь,

и в конце концов застенный тотем
надорвёт брюхо рождения

сквозь разбухшую купель
материнского влагалища, раскрытого

ключом кошачьего царя.

Умопомешательство и чёрная магия (фрагмент)

Психиатрические лечебницы – это вместилища чёрной магии, умышленные и преднамеренные,

И дело не только в том, что врачи поощряют магию своим лечением,
сварливым и глупым,
но в самих методах.

Если бы не было врачей,
никогда не было бы и больных,
ведь не с больных, а с врачей началось это общество.

Те, кто живы, живут за счёт мёртвых.
Точно как и смерть тоже должна жить;
и только в психиатрической лечебнице смерть медленно вынашивают,
это инкубатор для мёртвых.

Ещё за 4000 лет до Рождества Христова всё это положило начало терапевтической технике медленной смерти,
и современная медицина, сообщница этой зловещей и гнусной магии, подчиняет своих мертвецов электрическому и инсулиновому шоку, чтобы ежедневно опустошать человеческие коюшники от всякого «я»
и передавать их такими пустыми,
такими фантастически
доступными и пустыми,
в непристойно анатомические и атомические объятия
состояния, именуемого **Бардо**. Житейское **барахло** на потребу отсутствию «я».

Человеческое лицо (фрагмент)

Иногда рядом с головами людей я помещал предметы, деревья, животных, потому что у меня всё ещё нет уверенности относительно пределов телесного в человеческом «я».
К тому же во всех рисунках, которые вы увидите здесь, я окончательно порвал с искусством, стилем и талантом. Я хочу сказать: горе тем, кто посчитает их произведениями искусства, попыткой эстетического подражания реальности.
Ни один из них, собственно говоря, не является произведением.

Всё это эскизы, я хочу сказать: звучащие сокрушительные удары по всем направлениям, угодным случаю, возможности, вероятности, судьбе.

Я собирался не совершенствовать эти черты и технику, но выразить ими явную линейную истину, какая встречается в словах, записанных фразах, графике и перспективе. Поэтому в некоторых рисунках смешиваются стихи и портреты, записанные восклицания и пластические воплощения элементов, материалов, персонажей, людей и животных.

Нужно принять эти рисунки во всей их грубости и в беспорядке графики, которая никогда не пеклась об искусстве, но ценила только искренность и спонтанность линий.

Покончить с божьим судом (фрагмент)

Знаете ли вы в самом деле, что такое жестокость?

В-шестых. Вот так? Нет, я этого не знаю.

В-седьмых. Жестокость – повсеместно выкорчевать кровью и до крови бога скотский произвол животного бессознательного в человеке.

Какого чёрта вы здесь делаете, мсье Арто?

В-восьмых. Человек, когда его ничто не сдерживает, является эротическим животным, в нём вдохновенная дрожь,

некая пульсация,

порождающая бесчисленных тварей, образ которых все древние народы Земли называли богом.

Так был создан так называемый дух.

Переводы Анатолия Рясова и Татьяны Рясковой

Анна Шиновская

«Поэзия – это способ вернуться к своему я через
бесконечный процесс выстраивания и деконструкции».
Из автокомментария Андрея Чёрного.

пора
параболы бытия
по вертикали
надломить.
выбрать бесконечно возрастающее плечо
и пустить по царапчатоосвещенной магистрали
выбрывающей браду мистралем и картавающей сонорностью спален
сознания
в отсчёт
на -дцать вершин
пучин
дымных равнин
преисподнятых спин черепах и китов среди окурков нескуроченных желудком
и предначертанных диагнозоподобных альтерэго.
тахикардия ребрит оргиастическим стеком.
комната облеклась в пекло кладовой перерабатываемых склепов:
анти-поры (нарывы) (порезы) на коже подслеповатого нелепого.
нары вы
вместе с тем склепы
и раболепствующие вепри
(кладовое триединство).
вобрать дров ломкий хруст потемчатый
не уснуть но напротив в двустворчатый стеклянный свод вглотнуть двух духов нескорчен-
ных:
inside и outside
под глазами и под мансардами
они в разлуке настукиваемыми стансами
до сей поры изъяснялись; ныне в танце
проницались бы.
от риск на стопках до резьбы по стопам.
а теперь пробежка по осколкам иглоукалывающим тропам галопом –
н-е-в-о-з-м-о-ж-н-о?..
от риск на стопках до резьбы по стопам
не доходить
обходя сие – остаться остолопом
свинственно чистая кожа.
найти
балансир
между лезвием и геометрией его теней
либо меж острием и тенью векторную паутину
проплести?..

остывая прими наконец не тень
изымая
зыб
кость
тяжелезно настаиваю на бекрени
переломанную перловку
но
под у зревая зыб
кость
зоб взлелеешь скрипкой
где конус взора всегда в стан стонал немелодичности
- одичившийся -
одично
обнажился в танец ариадн

остывая острова проглаживаю рвы области ластиком стертой тени
нитей всплески разбитого стекла паутины в воду
разорван пласт бекренистой
не первой
не ((по)следовательно) последней
монотонной моногам(м)ной мигрени

которую предметы переходят бродом.

от края
внутри
утварь переживая вояжами зубы
не скалю скалы сжимая
маяки
искать маяки
искать маяки в плавники плавить бывшие ловкие ловушки для слабых
силлабику кубизмом. бивней громады в быть костных систем не абы кем внятно
прорисованных картой собственных партий объятых
схем
а
тически
или
аттически
или
...?

откуда здесь эта сеть?
отчего взвешивать медленно в сетовать высыпается и эта сеть
улавливает только скольжения и лежащую жажду когда
в дар -
взбегание по (р)осадкам
выскаливания разбирать метаморфологически:

вы ска зали (вы)
вы зали вы
в зале вы
в
зареве зареванном (вы ль львы?)

с (рас) калива ни я
калевала ль я
вальхалла
или обсидиан сида?
или сидя
идя
я
в ольховую поросль солил заливы
которые вы львами растоптали из-за дна крапивного

(согласно сценарию фильма накрапывает пиво
либо примы на вы
любопытствуют
почему они рыбы)

а мне в камнях чересчур суетливо:
упорно настойчиво с каждой секундой все больше хищником к дичи они набрасываются на
покой и ни слова помимо взрывных волн которые их закаляют еще более суетливыми

(хор: мрак. (хδ)
состав хора неизвестен, голоса резонируют, музыка пещеры)

откуда сеть если сеять?
откуда скрыть если бурить?
откуда с если если?
откуда если если с?
не есть лисе лисы
лисе лисы ласки – искомый икс.

сухо жил и я
уходил в яд ядром
от себя вкруголя – чужие ячейки.
вернуться. переплести сетки.

наверное дышит свет солью но мгла чище:
звёзды необходимо беречь от растворов.

за творящим Я скрывается бесконечность колыбельного маятника.

здравствуйте – а priori формальность болезнь всюду
усталость полутонов замеченных лишь пауком седовласость свою сплетающим в.
хворают ковры
промежутки цилиндрических туннелей межлюдья

то сжимаются до интима
либо перелома
то растягиваются оптоволокном
либо разрываются
но никогда не разрываются
разрываются если некогда но
но разрыву некогда выходить за пределы своего отражения в единственном зеркале –
разрыв невозможен
ибо стены все помнят
и даже тебя
вон те
не прячься.

состоится болезнь
дата:
подпись: _____
кушетка – пустырь – умывание – хрустят фаланги пальцев – уже закат ибо пустырь
но пустырь уже в прошлом по объективным причинам
хотя остальное актуально в расписании
включая пустырь.

где мой туннель и какая в нем первая буква?
вижу азбуки
коды
шифры
клинопись либо вибрация сенсорных гаджетов
либо <??>
но фиксация
чужого
мои же пионы в мартовских идах застрявшие или слишком прозрачно стекло или лист хвои
тогда чем вижу небо?
и где наступаю
когда
сплю?

Солдат фортуны Гонсало де Варгас заботливо стряхнул пыль с рыжеватых сапог.

Сапоги эти появились у него недавно – их прежний хозяин остался у горного перевала, уткнувшись носом в жёсткую траву. Бедняге повезло – он почти не мучился: его мгновенно свалил макан одного из инков, устроивших засаду на отряд конкистадоров. А Гонсало повезло ещё больше: сапоги пришлись ему как раз по ноге, и солдат легко зашагал по ржаво-красной земле этой варварской страны. «Вот бы ещё коня», – думал он, и конь тут же услужливо появлялся в скупом воображении де Варгаса: нетерпеливо грыз уздечку, помахивал хвостом. Его конь.

Совсем рядом, в красной долине, солдата ждал сказочный город. Индейцы называли его «Куско». Про этот город плели такие рассказы, что у де Варгаса начинало стучать в висках и жечь внутри, будто от сильной жажды. Говорили, Куско – это центр мира, а золота там столько, что даже мощные стены покрыты им. «Моё сердце поражено страшным недугом, и вылечить его может только золото», – с усмешкой подумал де Варгас. Он прислонился к тёплой скале и закрыл глаза. Золото – вот бог, творящий чудеса, превративший грязного свинوپаса из Саламанки в бесстрашного солдата. И если повезёт, этот бог ещё увидит, как блистательный дон Гонсало будет пить вино из золотых кубков, спать на реннских простынях и носить за поясом мягкие перчатки из Кордобы.

До других богов солдату не было дела. И богам до него, наверное, тоже. Куда, скажите, смотрел Всевышний, когда пьяный капитан де Варгас по прозвищу «Римлянин» соблазнил глупую, полнотелую Инес Каско, служанку монастыря Пуэрта-де-Кориа? Создатель, верно, повернулся спиной к тяжёлым стенам обители – а в это время Инес проворно лишилась девственности и столь же расторопно понесла. Она бродила по коридорам монастыря, отупев от животного ужаса и страсти, едва понимая обращённые к ней слова – и скоро нехитрая её тайна была раскрыта. Инес оказалась за забором, де Варгаса-старшего простыл и след – и кастиелянша заковыляла по узкой тропе к дому матери, иногда останавливаясь от давящей на грудь тошноты, с надрывным кашлем наклоняясь над придорожной травой.

Так началась бурная жизнь Гонсало де Варгаса, выхватившая семнадцатилетнего байстрючонка из тихой испанской деревушки, чтобы забросить его сначала в битву под Миланом, а потом в Новый Свет, к новым походам, болезням и варварам. Солдата фортуны не восхищали чудеса этих земель – диковинные города, заснеженные вершины и лиановые леса. Он яростно гнался за величественным доном, давно представавшим ему в мечтах – за новым Гонсало де Варгасом: солдат уже видел, как растерянно захлопает глазами его постаревшая мать, как будут злобно шептаться соседи, не веря, что ослепительный господин – это и есть неграмотный байстрюк, долго сносивший их насмешки. И Гонсало настойчиво шагал вперёд – к своему мерцающему богу, к сиятельному дону де Варгасу, и к заветным перчаткам, прочно захватившим его воображение.

Ночи в этих горах были чертовски холодны. Даже выдавший виды де Варгас долго не мог уснуть. От непривычно сухого воздуха чесалось горло, страх и азарт будоражили Гонсало. Завтра – Куско, и фортуна решит, набивать ли ему карманы, сумки и сапоги золотом – или неподвижно лежать на этой красной земле в луже крови, под ногами других везунчиков, сгребаящих добычу.

Но фортуна помогла своему солдату: войско инков, потрёпанное немногочисленной испанской конницей, этой ночью тихо ушло, и оставшиеся в городе люди только ошалело глазели на лошадей, на волосатые лица пришельцев, на их сверкающие шлемы... Де Варгас ненадолго опешил от непривычного величия, чистоты и порядка – прямые улицы, каменные дома, тихое журчание воды.

Оправился Гонсало быстро: убедившись, что город безопасен, Франциско Писарро, гордость конквистадоров, отдал Куско своим отважным молодцам на разграбление. Зевать было некогда – древнее золото ждало солдата, плата за храбрость. С холма на пришельцев мрачно смотрела какая-то крепость – две огромные круглые башни, сложенные из гигантских валунов. Говорят, там-то и были самые богатые запасы – в бесконечных лабиринтах тёмных комнат.

И вот Де Варгас уже стремительно шёл по длинным коридорам крепости, освещая дорогу факелом и почти приносясь, как зверь на охоте: где, где варвары спрятали золото? В бликах огня мерцали тёмно-красные стены, возникали и исчезали склады каких-то жалких дротиков и стрел, комнаты с поплёскивающими тканями и запасами еды. Раздражали резкие непривычные запахи – острого перца, кисловатой бродящей чичи. Пугливые фигуры шаркались от пришельца, как летучие мыши. ... Болезнь, излечимая только золотом, всё сильнее жгла нутро конквистадора, его правая рука всё крепче сжимала рукоять кинжала. Ещё одна комната. Безбородый старик неожиданно появился в дверном проёме, торопливо залопотал, пытаясь схватить де Варгаса за рукав потрёпанной куртки. Ага, вот где ты прячешь сокровища!

Крохотные мышинные глазки ярко блеснули в темноте и, казалось, смеялись над Гонсало, над его бесполезным поиском. Горячая волна ярости окатила солдата. Де Варгас быстро сунул кинжал под ребро дикарю, отпихнул согнувшееся вдвое тело и шагнул в темноту. Мотки разноцветной пакли, разукрашенные деревяшки. Маленькое лицо, испуганно глянувшее из угла. Золота не было и здесь.

– Варвары, – в бешенстве прошипел Гонсало и резко бросил в комнату горящий факел. Яркое вспыхнуло пламя, и солдат фортуны вдруг замер, зачаровано глядя, как весело потрескивает под красными огоньками разноцветная пакля.

* * *

Самым прекрасным было созвездие Чёрной Ламы. Наступала ночь – и Лама выходила на Млечный Путь чуть пугливо, недоверчиво озиравшись на Лису, приносясь к прозрачному колкому воздуху ночных гор. Потом за матерью робко появлялся мохнатый детёныш – и восьмилетний Теуотихи каждый раз невольно сжимался: ему казалось, что глаза Лиса наливаются красным, и пушистый зверь начинает тихо подкрадываться к малышу, аккуратно ступая по острым песчинкам звёзд. Тогда весь мир замирал, и ждал...

По ночам Теуотихи часто смотрел на небо – он очень хотел увидеть, как Чёрная Лама спустится на землю, чтобы напиться воды из моря. Она пойдёт по Млечному Пути мимо толстой жабы и могучего змея – а потом вдруг прыгнет вниз, словно с горного уступа, и мягко опустится на красную землю Детей Солнца. Теуотихи знал, что пить Лама должна непременно, иначе воды на земле будет слишком много и начнётся потоп – так сказал ему дядя Киспе-Сонко.

Дядя был самым мудрым из всех, кого знал маленький Теуотихи. У Киспе-Сонко хранились бесчисленные мотки чудесных историй – таких, от которых становилось тепло и грустно, а глаза начинали слезиться. И название у этих мотков было мягкое, ласковое, словно пух – «кипу». Разматывая длинные цветные нити, дядя умел вызывать слова о творце Виракочу, населившем мир – и Теуотихи видел, как первые люди выходят из вод огромного озера, раздвигая упругий жёлтый камыш у самого берега. А если Киспе-Сонко разворачивал знакомый моток, украшенный ракушками с далёкого побережья, то начинала мерно струиться грустная история о достойном пастухе и дочери Солнца. Сказаний было множество – и вслед за неспешной старческой речью Теуотихи бесконечно повторял их про себя, даже когда не совсем понимал, о чём говорят эти волшебные нити.

Но больше всего мальчик любил маленькие пёстрые мотки, полные весёлых сказок. Он радостно хихикал каждый раз, когда лукавая морская свинка уговаривала глупого крестья-

нина: «Не ешь меня, я вовсе не свинка, а просто работник: маленький-маленький, но очень ловкий и способный». Так ярко видел Теуотихи умные круглые глазки, так ясно слышал плутоватый голосок. Но прекраснее всего была сказка о лисе, одолжившем у птицы клюв: как же радовался рыжий музыкант прекрасным звукам, как весело пускались в пляс на полянке два полосатых скунса!

Только с недавнего времени дядя Киспе-Сонко стал рассказывать новые истории – страшные и нелепые. Будто движутся по красной земле зловещие чужаки: их шерстяные лица похожи на морды лам, они едут верхом на невиданных зверях, извергая смертельный огонь из палок. Но при столь огромной силе они безумны: носят на головах поваренные котлы, которыми никогда не пользуются. Они не чтут ни прародительницу Пачамаму, ни духов гор Апу, ни самого Инти, бога Солнца. Это – воры, убийцы и соблазнитель, не слышавшие об устоях, которые знает даже ребёнок. Варвары, без справедливости и законов.

Киспе-Сонко стал печален, подолгу задумывался, глядя на пёстрые кипу, беззвучно и озабоченно шептал себе что-то. Он всё чаще сплетал длинные нити в чудесные узелки, и Теуотихи понимал, что дядя создаёт новые кипу, пытаясь сохранить рассказ об этих тревожных временах. Всё настойчивей Киспе-Сонко велел мальчику повторять заученные истории, ласково поправлял ошибки, тихо подсказывал. Иногда старик обходил тёмные коридоры хранилища, прислушивался к звукам.

...Ночь выдалась холодной, и малыш, сжимаясь в комочек под тяжёлыми одеялами, видел, что дядю лихорадит. Проснулся Теуотихи от шума: за стенами слышались крики, звучала странная речь. Он вскочил и забился в тёмный угол, чтобы не мешать Киспе-Сонко, озабоченно шагающему по хранилищу от одной полки кипу к другой. Вдруг крики раздались уже здесь, совсем близко. Кто-то тяжёлый и страшный шёл по коридору, гулко звенел металл. Киспе-Сонко метнулся к двери – и перед ним возник незнакомец огромного роста: чёрная волосатая морда, мясистый нос, дикие глаза.

– Пожалуйста, господин! Мы накормим, мы дадим золота, – торопливо заговорил старый хранитель, пытаясь схватить ужасного незнакомца за рукав, увести от бесценных кипу, отвлечь.

Блеснул серебристый металл – и дядя Киспе-Сонко тихо согнулся вдвое у самой двери. Мохнатое чудовище в блестящих одеждах шагнуло в комнату. По-звериному круглые глаза равнодушно пробежали по моткам древних кипу, по деревянным таблицам, по испуганному мальчику, вжавшемуся в угол. Вдруг чудовище издало страшный рык – непонятный, но, казалось, осмысленный – и от этого стало невыносимо жутко.

Метнулось пламя – огромная лапа резко швырнула факел в самую середину священных кипу, и они тут же загорелись, весело потрескивая. Красные язычки беспечно плясали по древним сказаниям о сотворении мира, по учётным спискам из разных концов империи, по рассказам о небесных светилах. Горели прекрасные мотки с ракушками, унося в небытие сказку о достославном пастухе и дочери Солнца. Проворный огонёк подкрался к пёстрым нитям, алчно пожирая весёлых скунсов, хитрую морскую свинку и пушистого лиса, самозабвенно распевającego звонкие песни.

Чудовище замерло, бессмысленно тараща глаза на огонь. Потом, будто очнувшись, оно тяжело повернулось – и скрылось в дверях, задев рыжим сапогом недвижимое тело Киспе-Сонко.

Только тогда узкие глаза Теуотихи наполнились слезами. От едкого дыма. От того, что дядя Сонко неподвижно лежал у дверного проёма. И ещё потому, что робкая Чёрная Лама уже никогда-никогда не захочет спуститься на эту землю.

– Варвары, – сдавленно прошептал последний маленький хранитель кипу. – Варвары...

Худощавый молодой человек вышел из домика местного совета, поправил очки, и с не-
объяснимой приязнью устоялся на хилый эвкалипт у дороги.

– Сразу двое, – лучезарно сообщил очкарик узким серебристым листьям, – они даже жи-
вут в одном посёлке, вот удача.

И тихо добавил:

– Ура.

Четыреста километров аспирант Фил проехал не зря. Давно, лет тридцать тому назад, в этих краях работал его научный руководитель – записывал пама-ньюнгские языки австра-
лийских аборигенов. Языков оказалось чуть ли не полторы сотни, работы было много, поэ-
тому когда один из старейшин упомянул о языке тьинпа, на котором говорила небольшая
община к северу от его территории, название зарегистрировали, но носителей разыскивать
не стали. Шло время, а язык так и оставался строчкой в отчёте: ни описаний, ни записей. Но
теперь, когда большинство уцелевших языков уже было изучено, Фил сильно обрадовался,
услышав, что, может, и на его долю осталось немного приключений. И вот адреса двух чело-
век, всё ещё говоривших на тьинпа, лежали у него в кармане.

Фил открыл дверцу оранжевой легковушки, взятой напрокат, и уже собирался нырнуть
в кабину – но оттуда вырвался такой обжигающий воздух, что пришлось подождать минуту,
пока температура пекла внутри машины не сравняется с температурой пекла снаружи. Топчась
перед машиной, парень проверил содержимое бумажника и решительно вытащил красную
двадцатидолларовую купюру, чтобы на радостях пожертвовать её на алтарь науки. Притор-
мозив у единственного продуктового этой дыры, он тщательно осмотрел полки со спиртным
и увидел ровно то, что было нужно: Джонни Уокер, фляжка в 200 мл.

Молодой учёный выехал из посёлка. Вокруг опять потянулась бесконечная рыжая земля,
сиротски прикрытая жёлтой ершистой травой. Дорога была пустынной, только несколько
раз пронеслись навстречу длинные тяжелогрузы, да промелькнуло два-три пикапа. Даже
о кенгуру сейчас можно было не беспокоиться – они, конечно, дуры дурами, и большие лю-
бительницы выскакивать прямо под колёса – но в такую жару лежат себе, небось, где-нибудь
в тенёчке и старательно облизывают передние лапы, чтоб хоть немного остыть.

Однако через пару часов Фил занервничал: на радостях он забыл подзаправиться перед
отъездом, и теперь вполголоса униженно умолял легковушку, беспокойно поглядывая на
стрелку топлива:

– Ты только доберись, умница моя, мы тебя скоро напоим... Прости идиота, что я тебя
уродкой обзывал – ты красивая, добрая, ты же доведёшь, правда?

Застрясть в этом пекле на безлюдной трассе Филу никак не улыбалось, тем более, когда
цель так близко. Но пронесло – и в конце дороги, наконец, мелькнуло несколько белых крыш
за серебристой зеленью, а потом – вот она: долгожданная красная надпись на тощем стол-
бе. Благодарно заливая в машину обещанное пойло, Фил отметил на другой стороне улицы
надпись «таверна», выведенную большими буквами прямо на покато́й крыше приземистого
домика: вот сюда-то мы и вернёмся со стариками, посидеть за кружечкой пива.

Получив первый адрес, навигатор потащил Фила обратно в глушь, оставляя позади паб
и несколько ухоженных улочек. Поворот – и дорога под колёсами стала грунтовой, уводя
в чашу колючего редколесья. Залаяла собака – и среди зарослей вдруг появилась халабуда:
хлипкие деревянные стены стояли вразвалку, а одну из них уже подпирал проржавевший
лист кровельного железа. Дорога кончилась.

Фил вышел из машины. Собака ещё раз звонко тьякнула – и поспешно ретировалась
в дырку между железом и стеной, прикрывая тылы грязным хвостом. На минуту всё замерло.

Потом сбоку послышалась возня – и из-под помятого пикапа появился тёмный бородатый старик. Рывком сел и, вытирая руки о дранные штаны, молча посмотрел на гостя.

– Простите, это вы – мистер Вандара? – от смущения Фил заговорил официальным тоном.

Коричневое лицо тут же сморщилось, дед раздражённо убрал со лба белую прядь, недобро прищурил кофейного цвета глаза:

– Ну, что? Опять, да? Нажаловался кто, э?

Фил стушевался ещё больше:

– Никто. Я сам. То есть..., – вспомнив про спасительную бутылку, он приободрился и весело выпалил: – Мистер Вандара, а я к вам побеседовать.

Он быстро достал из машины фляжку и протянул хозяину: – Это вам.

Тёмные губы под белыми усами тут же раздвинулись в улыбку, глаза заблестели:

– Хо... Славно, славно, а. Ну, что ж, такое раз дело, привет, пацан. Как зовут?

– Фил.

– Эдди.

Они пожали руки, хозяин засуетился – и на широком бревне у дома быстро появились куски хлеба, лежалые карамельки, запотевшие жестянки пива и два стакана для виски. Вскоре старик уже размахивал руками, непрерывно курил и громко рассказывал:

– ...мать уже тогда умерла, конечно. Отец меня в охাপку – да марш из общины, наниматься к господину Кларку. Тот здесь был – ну что твой король почти, э? А вот я, пацан – сам себе король, до пенсии дополз. Считаю сотни четыре в неделю получаю – чем не король, а? Хочу – сплю, хочу – спорт по телеку вон, хочу – и выпью, и ничего. А никто мне не указ. И на сигареты хватит, и чтобы в люди – в паб съездить, это да. Чего мне ещё, э? А виски вот люблю. Молодым был, мы не такое пили, и бензин нюхали, тоже случалось, – рассказчик весело сверкнул кофейными глазами, глубоко вдохнул и покачал головой: – Неее, крепкие мы были, пацан, крепкие...

– Да, так вот я про язык, – в который раз беспомощно пискнул Фил...

– А, язык, ну да. С отцом говорил – малой был, нравилось мне, что никто нас не понимал, секрет такой, э. Ну а потом, конечно, если встретишь своего – то честь по чести, возьми расспроси, откуда, кто, не родственник ли... Только всё это уже..., – старик помахал дымящей сигаретой, опять жадно затянулся, закашлялся.

– Так мистер Вандара..., – вклинился в паузу Фил.

– Эдди, – поправил старик.

– ...да, Эдди, я как раз об этом и говорю. Мне бы речь вашу записать... Чтобы сохранить...

– А чё её записывать? – удивился оратор. – Ну, пиши, раз зудит – я ж разве чего? Так вот, о чём это я? Да, заходим мы, значит, как-то раз в этот самый паб – а там такая цыпочка сидит, я аж присвистнул... Стоп, говорю...

– Нет, мистер Вандара, я хотел бы, понимаете, записать, как вы на родном языке говорите, на тынпа.

Старик на несколько секунд замер с дымящейся сигаретой на полпути ко рту. Потом медленно склонил голову набок и с интересом пробуравил Фила нетрезвым уже взглядом:

– А ты что ж, пацан, на Языке умеешь? Это как же ты так, э?

– Да нет, не говорю. В том-то и дело – никто его не знает! Умирает язык, понимаете. Вот я и хотел бы записать, как на нём говорите вы, а потом...

– Да ты что, очумел? Что я тебе, псих – сам с собой разговаривать? – обиделся старик. – Ты же вроде и не пил ни капли, э, а вон дурной такой уже.

– Ну хорошо, – не отступал Фил, – если не хотите сами с собою говорить, давайте съездим к мистеру Бирадоо, и запишем ваш диал...

При этих словах тяжёлый кулак с размаху опустился на бревно. Звякнули и покатались пустые жестянки из-под пива. Тоненько дзинькнул стакан. Взвизгнул примостившийся было

рядом пёс – и опрометью нырнул в свою щель.

– Так вот ты что... А я-то, э... А ну кыш отсюда, пакостник!

Старик вскочил, схватил подаренную флягу за горлышко – и было даже замахнулся ею на гостя, но вдруг заметил, что за стеклом ещё плещется немного золотистого виски. Дед заботливо перевернул бутылку горлом вверх, заткнул её за пояс – и нетвёрдо пошёл к своей хибаре.

– И чтобы я твоей очкастой морды здесь больше не видел, гадёныш, – вдруг обернулся он к остолбеневшему Филу и, разъярённо уставившись на гостя, веско кивнул – будто раз и навсегда подтверждая сказанное. Затем не спеша направился к дому и пропал за покосившейся дверью.

Фил растерянно огляделся. Из укрытия высунула острый нос перепуганная собака, глянула на молодого человека сочувствующе. Парень ещё немного постоял перед домом, среди мусора и бурьяна, потом протянул «мдааа» и сел в машину. Покопавшись в карманах, достал адрес злополучного мистера Бирадоо.

В посёлке Фил остановился перед аккуратным домиком, опустил зеркало, пригладил растрёпанные волосы. Подарка, рассчитанного на дружескую беседу втроём, больше не было – и молодой человек мысленно попросил: нельзя ли на этот раз послать ему собеседника поспокойнее. Потом вздохнул, вылез из машины и неохотно поплёлся к белой калитке. На звонок из боковой двери дома выглянула тёмная женская головка:

– Да?

– Я к мистеру Бирадоо... Из университета, из Сиднея.

– Из университета? – головка оглядела Фила с ног до головы и кивнула: – Пожалуйста, проходите.

У двери гостя встретил внушительного вида старик, в очках и с тростью.

– Здравствуйте, молодой человек. Чем могу быть полезен?

Фил с облегчением защелкал о своей работе, об исчезающих языках, и о том, что было бы очень-очень важно – для истории, для потомства важно – сохранить эти языки, в том числе – язык тьинпа.

Хозяин молча слушал, опершись обеими руками на трость, кивал курчавой головой.

– Что ж это мы стоим? – спохватился он – Чаю?

Они сели в уютной гостиной, и скоро на столе появилось печенье и чашки на цветастых подставках.

– Это всё отлично, молодой человек... Только боюсь, что пользы от меня будет мало. Что-то я, конечно, для вас припомню, но вы поймите... Мне уже много лет, а из общины я ушёл совсем юнцом. Разговаривать было не с кем – вот всё и подзабылось.

– А жена ваша совсем не говорит на тьинпа?

– Нет, она..., – хозяин понизил голос, глянул на дверь, и чуть наклонился к Филу. – Она из украденного поколения. Сами понимаете – говорит только по-английски. Зато..., – тут старик откинулся на спинку стула, широко улыбнулся и сказал уже громко. – Зато прирастила меня к английским книжкам: она учительницей работала, придёт домой – и здесь не сидит спокойно, всё бы ей кого-нибудь поучить. А я и не возражал.

– Вы простите, – осторожно начал Фил, подкрадываясь к минному полю, – а вот мистер Вандара? С ним вы никогда не говорите?

Благодушие слетело со старика. Он хмыкнул, опустил голову. Потом жёстко ответил:

– Говорил когда-то. Давно. А теперь – нет.

И, взглянув на Фила, хозяин тихо, но твёрдо добавил:

– Для вас тоже не буду. Простите, старая история.

В паб Фил всё-таки заехал. Один. Хотелось съесть чего-нибудь основательного, отделаться от вкуса лежалых карамелек и сладкого печенья. Было пять вечера, и таверна была ещё пуста – только за стойкой пожилой толстяк протирает стаканы.

– Приветствую, – весело протянул он, подняв голову на звук открывшейся двери.

– Здравствуйте, – ответил Фил, пристраиваясь на высокий табурет у стойки. – Ужин можно заказать?

– А почему же нельзя? Сделаем... Что вам? Ага, сосиски с пюре. Отлично. Пивка?

Фил кивнул:

– Да, тёмного, пожалуйста.

Поглядывая, как посетитель грустно потягивает пиво, бармен задумчиво сказал:

– Ну, туристами сюда никто не ездит. Работа? В гости?..

– И работа, и в гости.

– Это к кому же?

– Хотел встретиться с мистером Бирадоо и мистером Вандара.

Толстяк весело фыркнул:

– Так-таки с обоими?

– Ммм..., – огорчённо подтвердил Фил, и осторожно спросил: – А что это с ними?

– Да не знаем мы. Раньше, я мальчишкой ещё был, они даже дружили: оказалось, они из одного племени. Как только познакомились, сели здесь в уголок паба и залопотали по-своему. И вроде всё у них было, слава богу, хоть и разные они. Вандара – всю жизнь взрывной был чудаковатый паренёк. А Бирадоо – наоборот, малый благонамеренный, покрутился-покрутился – и пошёл в полицию работать, уважаемым человеком стал.

Так вот, сидят они как-то у нас, вон в том углу, чирикают, всё вроде ладно. И вдруг – крик, гвалт, повскакали. Вандара на Бирадоо бросился, а тот – огромный чертёнок, поди возьми его... Ну, развели... И больше никто не видел, чтобы они вместе были. А почему – кто ж его знает. Может, свои какие-то непонятки, по их законам. Может, по службе – Бирадоо приятеля приструнить хотел. А, может, просто женщина... Поди тут разбери. Да зачем они тебе сдались, паренёк?

– Понимаете, я приехал их язык записать. Он умирает, сохранить надо. А эти двое... не хотят они друг с другом разговаривать.

Бармен пожал плечами:

– Ну, не знаю, паренёк. А зачем тебе сдался этот язык, если всё, что от него осталось – это два старикана, которые только и могут, что собачиться между собой? Своих нам ругательств мало, что ли?

И, глянув на удручённого Фила, добавил:

– Да не расстраивайся ты так. Может, язык-то твой давно уже исчез – вон когда эти двое друг на друга бросились. Тебя и в проекте тогда ещё не было, паренёк. Так что забудь-ка ты лучше, не парься в такую жару. Плеснуть тебе ещё пивка, а?

ОТКУДА НИ ОДИН НЕ ВОЗВРАЩАЛСЯ

Впервые я увидел его, пьяного, на одной из тёмных улиц. Он некрепко стоял на ногах и зло выкрикивал ночному небу язвительные строфы – а небо отвечало ему проливным дождём. Наверное, та девка опять прогнала его. Ей быстро надоел неистовый поклонник: насмешник, забияка и скандалист. И вот он, брошенный любовник, взбешённый и вымокший, теперь беспомощно орал оскорбления – но ядовитые слова укладывались в прекрасные строки. И тогда их случайно услышал я.

Хотя, может, и нет в мире случайностей. Только стихи мне понравились – в них не было позы и манерности. Это бурлила живая, ураганная жизнь. Даже не объясню толком, чем этот писака так меня задел. Но я и не обязан разбираться в поэзии – я технарь. Моё дело – исследование, изготовление опытных образцов, тестирование – а дальше они уже сами, как решат.

В те годы мы как раз опять разрабатывали модели новых носителей информации. Впрочем, ничего нового. Нам всё твердят «последние технологии» – а люди как писали на стенках и на заборе, так и будут писать. Материал этого самого забора меняется, вот и всё. Тогда, помню, в моде ещё планшеты были – все щеголяли элегантными прямоугольниками со стилосами. Вот мы на основании этих планшеток и разработали усовершенствованную модель: с одной стороны, удобнее, чем привычные тогда книги, а с другой – вместительнее и долговечнее, чем их планшеты. Мысль в чём? В книге тех времён нельзя было поставить закладку, до нужного параграфа добраться было очень хлопотно. Скажем, юрист на суде хочет сослаться на своды законов – но пока свиток разматываешь, пока опять сматываешь, публика уснёт. А если взять планшетку, добавить туда страниц – то получается то, что надо: ставь закладку прямо на нужном тебе развороте, и вперёд.

Буян мой на этой земле недолго протянул – лет тридцать, что ли. Нельзя же вот так – взахлёб жить. А стихи его по городу и миру гораздо дольше гуляли – ещё несколько столетий. В них каждый находил своё: кто – едкости и скабрёзности, кто – умные и ясные слова, кто – учёность. Я, например, очень любил ту вещицу, где про смерть – «откуда ни один не возвращался». Мрак и юмор – вместе, удивительный сплав. Впрочем, не мне одному эти строки запомнились. Но в школьную программу он так и не вошёл – сами понимаете, всё-таки детям его стихи давать неприлично.

И вот подошёл новый этап модернизации. Получил я инструкцию – и аж поперхнулся: на новые носители переводим только 10% римской литературы, а греческой – и вообще 1%. Остальное – в мусорку. Бедные авторы. Впрочем, надо их, зануд, конечно, периодически отсеивать – а то столько развелось, что несчастному читателю и не разобраться. Школьную программу, разумеется, перевели – чтобы деткам было, над чем в классах дремать. И протащили несколько модных в ту пору авторов. Но буяна моего тогда уже подзабыли – никто его больше не переписывал. А мне он нравился – вот я себе одну копию тихонечко и заказал: уже по новейшим стандартам, на пергаменте. Правда, переписчик сильно напортачил – ошибок наделал массу. Но уж лучше так, чем никак. Друзей поэта моего жалко было, конечно – тоже неплохо парни писали. Сколько вечеров провели они втроём, соревнуясь в экспромтах. Но я же не могу обо всех печься, у меня свои проекты, авралы поджимают.

Засунул я манускрипт в рабочий стол и забыл про книжку на несколько веков. Всё равно людям не до него в ту пору было. А потом, смотрю, опять в моду древности вошли. Ну, тогда я возьми и подбрось манускрипт в один из монастырей. Люди заметили, тут же переписали – а оригинал я назад забрал. Вот так и вернулся мой забияка, «откуда ни один не возвращался».

Конечно, это нарушение. Отделу новых технологий не положено так вмешиваться в их дела. Но столько веков с людьми работаешь – конечно, и у нас свои слабости появляются. Вы думаете, я один такой? Разработчик Талик Тотов вон тоже протащил своего любимого «Золотого осла» в новый век – как и я, под полой, можно считать. И правильно сделал – не всё бедным школьникам над Цицероном страдать. Кто-то, глядишь, и Апулея охотно почитает – и не такой занудной ему римская литература покажется.

А через пару веков – очередная модернизация, и книгу со стихами моего буяна уже на бумаге отпечатали. Дальше я мог за него не волноваться – пока. Сейчас вот опять на новые носители тексты переводим. Впрочем, как обычно, ничего нового. Снова планшеты в моду вошли – только уже не восковые. А на стенках и на заборе как писали, так и будут писать. И вечное «ненавижу и люблю» тоже ещё долго будут выкрикивать, давась от обиды и страсти. Даже не зная имя автора этих строк, дебошира моего – Гая Валерия Катулла.

Пожухлые листья чуть раскачиваются под тонкими, почти неуловимыми пальцами ветра, пробегающими – как пианист по клавишам – по древним ветвям. Тихо в старом дворике полузабытого индонезийского дворца. По облупленной стене пробирается муха, в надежде убежать от двигающегося палящего луча. Но лететь ей лень.

Жарко.

Ветер замолкает – и становится так тихо, что слышно, как шуршит штукатурка под мушинными лапками. Над квадратиком двора – небо цвета аквамарины, и на нём – до отчаянья одинокий клочок белого облачка.

И вдруг в этой застывшей, заспанной тишине появляется голос. Низкий ритмичный звук. Он наполняет собой маленький дворик, он кружится вокруг старинного ствола, отталкивается от стен, обволакивает каждый лист. Старый служитель раскрыл пожелтевшую книгу и протяжным речитативом читает стихи. Звучит Рамаяна. Старик один. Он читает себе, древнему дереву, мухе, клочку облака и растворённому во всём этом Вишне ли, Будде ли, другому ли какому божееству.

Шуплая фигурка сидит на облезлой зелёной скамье. Дворец давно обветшал, обветшали и служитель, и книга. Только слова кружат с неутомимой силой, забыв, что они древнее и дворца, и дерева, и старика. Они непонятны мне, случайному прохожему, застывшему за колонной. Но ритм их проникает в кровь и единит меня со старым двориком, аквамариновым небом и незримым духом – тем самым, что нашептал какому-то поэту эти заветные слова много сотен лет тому назад.

Крабу уютно на груди, девушка украшена крабом, оба остаются собой. Платье из сверкания рыб, осьминоги чашами лифа. Ожерелье из рыб живое – не живёт ли так же любое другое ожерелье? Но рыбы в ожерелье гибнут – как всякий остановленный предмет, как ожерелье, в котором видят только ожерелье и ничего иного. Серьги из цветов – жемчужина ягоды в серебре листьев – в шкатулку не положить, но тем более отвечают они неповторимости момента, когда их надели.

Есть ли смысл фотографировать предмет, если это одновременно не фотография мысли? Тем более, что мысль мало что может без предмета. Предмета в его необычности, в дистанции до него, позволяющей ему жить, меняться. Фотография – один из способов думать предметами. А мысль – часто критика.

Стать глиной, способной принять новый облик. Намерение копится внутри, материал уже готов. Удивление превращению. Так человек оглядывается с удивлением, куда он попал, хотя шёл, выдерживая это направление, только не знал, что там окажется. Привыкать к тому, что мы считали невероятным. Камень плачет рыбами. Но ракушка, осьминог, лист оттеняют красоту тела не менее, чем одежда.

Стать губчатым коралловым рифом, в который вмурованы ракушки. Но как иначе быть матерью жемчуга? Блики света под водой тоже становятся прожилками камня. Тело переходит в обломок скульптуры – но продолжает жить и этот обломок, в том числе и тем, что живут ракушки на нем. И все эти ракушки обитают в литорали. Тело в месте постоянных приливов и отливов. Не отличить, где оно переходит в изъеденный морскими червями камень. Где ещё голова, а где уже птица или раковина. Голова превращается чаще всего, самое подвижное, остальное пытается угнаться. Соревнуясь в медленности – превращение не внезапно, а постепенно (таково же и разрушение). В тишине отдельных движений.

Принимать превращения спокойно. Фигура с андрогинным бесстрастным лицом (напоминающим уставшую птицу – такие лица были у Клод Каон), безволосой головой и женской грудью, кажется, что та выросла на теле примерно таким же образом, как листья (и порой не на предполагаемом месте, а где-то значительно ниже). Глаза часто закрыты. Превращение внутри, и требует внимания там.

Человек не отделился от природы. Он растёт – как дерево. Косички – колосья. Почему бы не появиться листьям вместо причёсанных волос? они прикроют голову не хуже. Раковина – хорошая замена черепа, мозгу удобно в её перламутре, как раку-отшельнику. Жилы огромного листа на спине напоминают о примерно таких же чуть дальше, под кожей. Человек – дерево нервов, дерево сосудов. Кожа – оболочка ветвей, порой они прорываются наружу и дают пристанище птицам и зверям. Вместо завитков волос ягоды, по таким кудрям рукой провести – как соковыжималку на темя опрокинуть. Но почему бы человеку не плодоносить ягодами?

Многосторонность всего. Исчезновение лица в листьях – «головы кочан», но и помощь растения, прячущего то, что человек не хотел бы показать. Блеск рыб заслоняет глаза или заменяет глаза? Не понять, откуда иглы на голове – слипшиеся от грязи волосы, какое-то пристроившееся растение, или человек стал прорастать иглами сам. Отвернуться – значит прорасти иглами? И не следует же цветок чертополоха пучку волос, бабочка – венецианской маске? Камень подражает мягкости подушки – или каменному человеку, и подкладывает под голову каменную? Каменной маске – каменный глаз? Впрочем, язык не менее двусмыслен. Человек оставляет отпечаток: выходит из него и создаёт его.

Змея помогает слышать запах. Но осьминогу не заменить голову – лишь погрузить её.

Человек даёт пространство. На голове могут завести соты пчёл или свить гнездо камень. Но не слишком ли удобно устроилась там хищная птица? Встреча мужчин возможна через иное – через женщину между ними? Но не сведётся ли при этом иное только к женщине в её отличии от мужчины?

Открытие превращения, но одновременно и его кошмар – в неживое или нечеловеческое. Превращение человека в глиняного идола, украшенного тем, что попало под руку близким к природе дикарям? Слишком видно, насколько неповоротлива и лишена тепла эта близость.

Камень передаёт человеку прожилки и пятна. Прививка терпения, стойкости. Может быть, эти линии – прообраз письма, которое тоже хранит. Но камень передаёт и падение. И остановку. Избыток спокойствия. Равновесие – это рот, заткнутый камнем.

Каменное объятие может быть только разъедено волнами и камнеточками, но не разорвано. Но и вина будет вечно сгорбливать плечи.

Стоит ли одно сохранение другого? Защитник сросся с защищаемым – уничтожив его и свою свободу. Окаменение заражает обнимающие живые ладони, пятна с камня переходят на них. Застывание незастывающего. Укус удовольствия будет длиться всю жизнь камня. Руки так и останутся подняты в танце. Соблазн окаменения, остановки в желанный момент. Окаменение ритуалов, хватающих когтистыми лапами за плечи. Камень может лишь разрушаться. Надёжность и слабость прочности. Даже бликам всегда меняющейся воды с этим ничего не поделать, она только волнуется рядом. Окаменевший становится неотличим от того, что он несёт – голова это или корзина. Окаменев, книга становится камнем на шее.

Окаменение – попытка быть в союзе не с иным, а лишь с собственным порождением. Но ветви – расти в сторону, а не вращать обратно в ствол. Обрастание ракушками и начинается от точки соприкосновения, избежать этого – только её меняя?

Дерево отторгает человека сильнее камня, потому что у него больше своей жизни. Человеку объединиться разве что с пнём. Тем более невозможно объединение через лес с другим человеком. Лишь выкручивать себя, вращать в землю через гнилую труху, покрываясь грибами и плющом. Отказ от себя. Последний поцелуй перед исчезновением.

Влюблённый в себя Нарцисс не над ручьем в кустах, а над лужей в пустыне. Рыба ничего не скажет плывущему на черепахе. Уподобиться ей – присоединиться к молчанию. У совершенного камня голова и ноги внутри. Держаться корней – значит соединиться с почвой и не сдвинуться. Отказ не летает, у него сухие ветви вместо крыльев. Уверенность в камне – уверенность в опоре. Достаточно, чтобы идти – мало, чтобы лететь. На пустоте берега пустота скелета крыла. Слишком легко дышать огнём на сухие корни.

Но и память – древняя статуя древнего, лежащая в глубине и обрастающая следами новой жизни моллюсков и губок. Каменный динозавр, у которого медленно отъедают хвост? Гулять со скелетом собаки, остаться только с шорохом пустых стручков акации в руках? Скульптура – во многом надгробие. Спящий в цветах. Каменное желание возвращения к прежнему – тоже каменное, живое – иное, не прежнее. Человек всегда покрыт корой засохшего, ставшего. Защита и одновременно скорлупа, которую снова и снова взламывать изнутри. Человек не гладок. Слушать – значит быть готовым к прыжку навстречу или от.

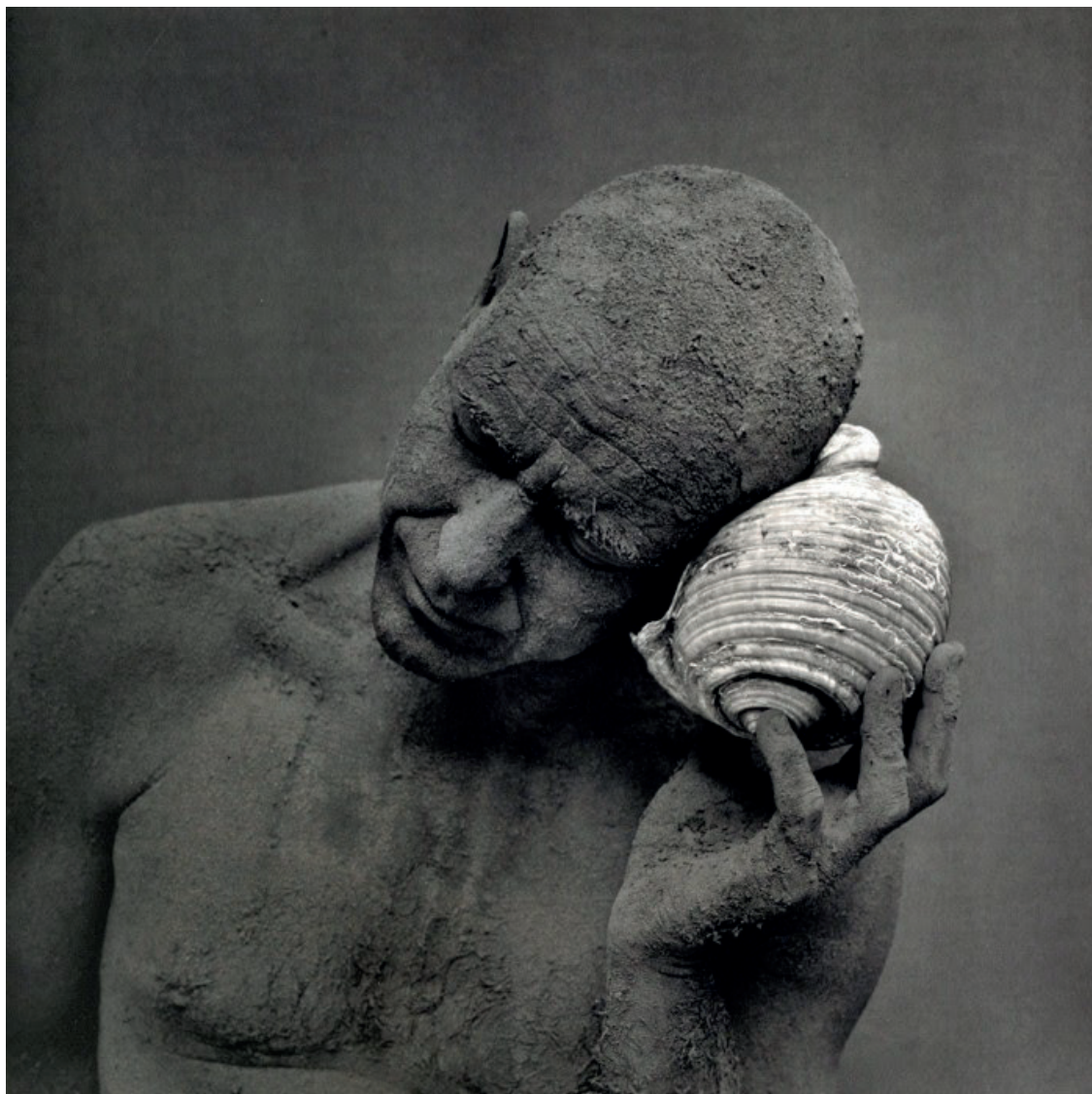
Может быть, человек даёт камню глаза. И волнение. Отталкиваясь с такой силой, что на камне остаётся отпечаток. Полёт заканчивается, когда улетаются перья, начиная собственный полёт. Объятие ведёт к окаменению или одревенению, если оно само по себе, а не чьё-то. Человек не отделён от природы, если открыт и не отделён от себя. И давит на камень, находясь под ношей своего камня.

Солёная вода не имеет синтеза с пресной. Чёрное тянется к белому, белое к чёрному, не растворяясь в сером. Люди объединены мгновенным узором, покрывшим их – как осенняя листва объединяет лежащие ветви и камни. Но если люди и касаются человеческими лицами – их другие, дикие, головы смотрят врозь.

Даже пришедший к источнику остаётся в потрескавшихся глиняных ладонях пустыни.

Но всякий рост – на выжженной земле. И её трещины – тоже источник письма. Сшивать эти трещины – безнадежное дело. Но из него приходит будущее. Если Сизиф несёт хворост, его труд не бесполезен. Всякий собирающий – браконьер, идущий против закона рассеивания. С иронией над гладкостью неудач. Сворачивающиеся в сон фотографии, из которых можно пить. Спящие лица и тела у горла кувшина. Птицы, сев на прутья, превращают их в локатор.

Миф – не обязательно объяснение. Миф – встречи и метаморфозы (Овидий пишет о них – и о любви). Метемпсихоз – переселение душ, метембиоз – переселение жизней (потому что души недостаточно). Тень очень прочна, выдерживает большой груз. Ночь перемешивает части тел. Рядом с землёй миллионов скульптур, накопившихся за почти три тысячи лет. Рядом с Адриатикой, самым средиземным в Средиземном, и печаль Венеции в конце. Человек просыпается из себя, из тяжести своего сна – переставая быть камнем. Он различен, и на нём кусочек иного времени. Пробуждение – тоже превращение. Лежать в воде камня. Гибкое пламя движений в сухой коре. Может быть, кожа жива тогда, когда её целуют люди – или улитки. Или осьминог своими присосками – человеку не по силам целовать сразу во многих местах.



По утрам я чистил зубы мёртвой лошади. С первыми лучами солнца мы выбирались из палатки (мы спали под молодой сливой) и, позавтракав, шли в раскоп. По пути при желании можно было сорвать вишню или яблоко в росе, груши ещё не созрели. Из степного разнотравья изредка доносился свист байбака.

Широкопалых лошадей обнаружили ещё в прошлом году. Всё лето велись раскопки, из ямы извлекли кости мамонта и «Венеру» - фигурку, изображающую богиню плодородия. Всего в мире найдено около 120 подобных фигурок, на определённом этапе истории их стали создавать по всему миру. В яме, на глубине трёх с лишним метров и на расстоянии в 40 000 лет от нас, лежали кости широкопалых лошадей. У таких лошадей были и копыта, и пальцы. Осенью раскоп законсервировали, засыпав кости песком и укрыв плёнкой.

Когда мы с филологом Татьяной Климцевой прибыли в село Борщёво Воронежской области, на стоянке Борщёво-5 шли работы по расконсервации раскопа. Если обычно раскоп на зиму засыпают полностью, а потом полсезона расконсервируют, то здесь песка было ровно столько, чтобы укрыть кости, плюс плёнка и настил из брёвен защищали артефакты от стихий.

Нам выдали строительные мастерки, художественные и малярные кисти, мастихины, столовые ложки и списанные стоматологические зонды – стандартный набор археологов, и мы принялись очищать кости от песка. У археологов нет специального набора инструментов, и всюду в стране на раскопках используют описанный инвентарь. Опытный археолог способен «снять слой» одной лишь лопатой. На соседней стоянке Костёнки слой костей был таким сплошным, что у края ямы стоял парень и держал за ноги девчонок, которые, висая вниз головой, по очереди извлекали кости, чтобы не наступить на них. Нас эта участь миновала.

40000 лет назад, это эпоха верхнего палеолита, человек в этих местах ещё не охотился на мамонтов, он загонял табуны лошадей к несуществующему теперь обрыву. Внизу туши разделявали, оставив большую кучу костей. Там же нами был обнаружен отщеп – чешуйка кремния от оружия охотников. Природного кремния нет в здешних землях, каждый кусочек когда-то был принесён человеком. Говорят, что в прошлом здесь находили столько кремней, что казаки устроили поблизости мастерскую по изготовлению кремневых ружей. Вообще Борщёвско-Костёнковский натуральный комплекс – самое крупное на планете средоточие стоянок верхнего палеолита, сюда приезжают археологи со всего мира. В селе Костёнки есть даже археологический музей в виде раскопа, защищенного куполом.

В Борщёво над каждым раскопом работают два года, затем яму засыпают и роют новую неподалеку. Сложность раскопок палеолита состоит в том, что не существует приборов, способных сквозь толщу земли указать на наличие артефактов этого периода. Грызуны, роя свои ходы, выносят на поверхность кости, по которым учёные определяют присутствие древних стоянок. Следы древних нор в виде тёмных пятен мы видели на стенах раскопа. В прошлом году в Борщёво специально приезжала немецкая учёная, чтобы изучать окаменевшие норы, но они оказались неинформативны. Стоянку в Борщёво обнаружил начальник экспедиции Сергей Николаевич Лисицын, учёный РАН, теперь он обучал нас археологическому делу. Осенью у Сергея Николаевича запланирован выход книги о палеолите, в перспективе он планирует снести летнюю кухню, чтобы копать под ней.

Участники экспедиции живут в палатках и двух строительных вагончиках, оставшихся со времён строительства Воронежской АЭС. Сейчас возведение очередного энергоблока АЭС – всероссийская студенческая стройка с участием стройотрядов из нескольких областей страны.

Расконсервация длилась несколько дней, затем мы приступили к собственно раскопкам. Розовые лошадиные кости выглядели в точности как гранит, но были настолько хрупки, что перед извлечением из ямы мы пропитывали их раствором клея ПВА. В Москве целый институт занимается разработкой специальных растворов для этой цели, потому что в случае реконструкции клей ПВА почти невозможно смыть. Высыхая, кости становятся белыми и совсем хрупкими.

Расположение находок фиксируется на плане с помощью миллиметровки и геодезического прибора тахеометра по трём координатам. Не все исторические слои под землёй отделены друг от друга, артефакты, разделенные тысячелетиями, могут лежать в одной плоскости. Вынутые кости очищаются и, завернутые в бумагу с указанием их точных координат, отправляются в Зоологический музей в Санкт-Петербурге, где исследуются палеозоологами. Однажды на череп лошади, который бережно выкапывали в течение двух недель, в Питере сел рабочий и раздавил его. Археологи изучают жизнь человека эпохи палеолита, и кости животных интересны им только с этой точки зрения. Палеолитчики – своеобразная «элита» среди археологов, настолько сложны раскопки этого периода.

Часто из раскопа извлекают не все кости, а оставляют пятую или шестую часть для будущих археологов, в надежде, что они будут обладать более щадящими технологиями. Сегодня же каждые раскопки – это уничтожение исторического памятника.

Не только кости приходилось выкапывать нам из суглинка. Часто из-под плотной, не тревоженной, кажется, тысячелетия породой, показывалась спина или морда жабы, забравшейся под кость на зимовку.

Борщёво окружено высокими известняковыми холмами, с такого же холма в древности падали несчастные лошади. На костях встречается много известковых наростов – «дутиков», они сохраняют кости, но затрудняют их очистку. У подножия холмов растут дикie вишни и сливы, в заброшенных садах осыпаются яблони, на тропинках греются ящерицы и гадюки.

А за холмами изгибается Дон – здесь, в верховьях, он совсем неширок, раза в два уже Невы. Берега заросли ивняком и татарским клёном. Оглушительно пахнет листва. В степных травах оживает густое многоцветье бабушкиных ситцевых занавесок.

ДОГХАНТЕР

Вот такой рассказ - подходящий, чтобы посидеть, повздыхать, языком поцокать, философски заметить: «Так они и жили...», сплунуть горькой слюной на снег.

Он - догхантер, Пашей зовут, к примеру, по утрам, крысид замешав с сосиской, по пути на учёбу свои гостинцы тайно сеет на тротуар.

А она - волонтер, и зовут - Ирина, всё собачки, кошки, помочь в приюте, объявления клеит: не проходите, накормите славных пушистых псов.

У Ирины пальцы нежны и тонки, гибкий стан, хрупкий стан, под глазами тени, волос чёрен, а кожа бела как снег. Так и хочется вылизать эти пальцы, эти тонкие ноги, всё это тело, если только мама уйдёт на смену и не надо бежать в приют.

Он, конечно, ей не сказал ни слова о своей идее, своих деяниях, что собака – машина для злых укусов, что выгуливать надо, надев намордник, ничего ей не говорил. Он глядит в глаза, под глазами – тени, от которых кажется взгляд взрослее, от которых кажется взгляд мудрее, от которых Паша не спорит с ней.

Только раз поссорились чуть, заспорив о бессмертных о человеческих душах, говорил догхантер: собачьи - смертны, волонтер: тогда и людские – тоже, и себе тут противоречит церковь, отвернувшись прочь, прикусив губу. И вообще, однажды ушибла ногу, сорвалась со скутера, месяц боли, поняла, что ТАМ ничего не будет, тишина, покой, темнота, и ладно. Потому умирать нипочем не страшно, даже лучше – юным, без лишних хворей, навсегда остаться в моменте счастья. Посмотри, Павлуш, вот щенок без морды, изувер петарду запрятал в хлебе,

год леченья, бездомный, кому он нужен, наш приют собирает большие средства.

Так они гуляли: с утра – догхантер, вечерами – любитель бездомных тварей, целовались жарко в норе подъезда, он дарил букеты излишне белых, совершенно белых, почти бумажных, непахучих совсем цветов.

На цветы-подарки нужны монеты, Паша – юный worker – идёт в больницу, подработка лёгкая санитаром, для студентов, можно неполный день. «Морг налево» - указывают, заходит: нараспашку двери, сквозняк и холод. В коридоре голой лежит старуха, как в чулок затянута птичье тело, на стерильно нищей лежит каталке, в коридоре общем желтеет сухо. Санитары топчутся, наблюдая, как вскрывают труп молодого парня, «это тот, что голову проломили в подворотне темной сегодня ночью», - говорят со знанием, смакуя фразы, вытирая руки о грязь халатов, одинокий, жалкий, совсем ненужный, на столе соседнем желтеет мозг.

На больничный двор выбегает Паша, от позора мёртвых бежит подальше, от поганных взглядов спешит на воздух, от мощей старухиных птичьих прочь. Из кармана выскользнула монета, покатила долго - уклон, наверно, - покатила звонко, шаги стучат, не желает падать, и - не успела.

Умереть – вот самая злая слабость, «облажался - умер», - стучит под кожей, ощутимо бьётся живым теплом.

...Говорили ей: не ходи, опасно, там одни бараки, одни трущобы, там одни опойки, ты, мать тереза. У Ирины серые, как над Финским над холодным зимним заливом небо, у Ирины синие, как над летним драгоценным солнечным Петергофом - очень синие, если Ирина злится, у Ирины небо своё в глазах. Так взглянула с прищуром сине-сине и пошла Ирина, одна, конечно, не пойти нельзя: без неё погибнут никому не нужные песенята, виноваты разве, что вы боитесь. И - конечно, свора, собачьи свадьбы, и никто не вышел, услышав крики, и легко догнали, и тело рвали, слишком хрупкое для района тело.

И романтики не было здесь нисколько, псы не вспомнили гуманитарной каши, и на снег совсем некрасиво – красным, только мерзко: не наступи.

И никто потом не сорвался с крыши, не упал в Неву и не вскрылся в ванне, не осталось даже бумажных фото, на которые лить слезу. Паша больше её никогда не видел, ни во сне, ни на мраморной серой глыбе в окружении белых цветов бумажных, где так серы её глаза. На девятый день он проснулся резко от удара громкого, от набата, будто где-то упала его монета, наконец, упала, навек устав.

Выползает утро, пищит будильник, Паша тихо тащится на учёбу, на снегу – дорожка кровавых капель: кто-то нос разбил да испортил снег. Паша больше не делает злых гостинцев, не идёт в аптеку купить крысида, отписался от паблика «Я – догхантер», перешагивает пятно.

Из окна подвала глядят бездомно рыльца тёплых живых щенков.

Тайна

Длина дома соотносится
с полуденной тенью,
высота - с птичьим щебетом.
Холод горящих конфорок,
внутренняя темнота люстры,
неслышные шаги.

Громкие,
непереносимые шаги -
я прячусь в себя -
словно зайцы в лодку Мазая.

В доме - комод и шляпа,
светлый низ пола, тёмный верх -
противостояние телесного и небесного -
дом,
как слепок искаженного сознания:
костры на потолке,
солнечные зайчики, пойманные зеркалом
и переданные дальше -
в оплату проезда.
А я не платил:
скрывался, тайлся, принимал
серьёзные
выражения лица.
Но,
когда контролёры приходят,
самое время состряпать отчёт.

Время истекает.
Время не истечёт
никогда.

Можно сидеть и взгляд направлять,
свою тайну хранить
не особо и пряча:
в кармане плаща;
сжимая в руке за жилеткой
или просто за спину убрав,
или - ставя на полку
для всеобщего взгляда,
который никогда не подметит
очевидного.

Дисперсия

Порой всё кажется... недвижимо, что ли -
завязли сами, в тупике стоим -
но мысль пойдёт, как лошадь через поле,
заворожённая дыханием своим

и воздух уподобится окну - лицо, ладони
мы прислоним, чтоб лучше видеть, как
идёт лошадка и в тумане тонет -
и никакого больше тупика,

лишь броуновский пляс ассоциаций
и притяжение студеного стекла,
в чьё силовое поле, может стать,ся,
метель дыханье наше увлекла.

На лужах чёрных

На лужах чёрных в тёмном переулке
деревьев отражения шумели,
свет фонаря клубился наверху
и в сочных кронах, как в болотах, вяз.
И в ножевом ранении сочилась
кровь - серая, как кошка в темноте.

Шаги прохожих капают водой,
на чистом небе возникают точки.
У слов нет смерти и стеной слова стоят:
вот твой берлин, а там - другой берлин
такой же, как и здесь, неполноценный,
но только в нём не точки, а отрезки.

Нет слов у смерти, только - перед ней:
«Пожалуйста, сердец полкилограмма...» -
в грядущее заброшенная леска,
при мелком дне и - чёрная - вода.
Что отразится: кошка или парка?
Соединятся ль линии в фигуры?

Слово царя

На этой фотографии можно увидеть, как Иван Грозный разливает опричникам чай, они смеются и бьют в ладошки.

На следующей фотографии они корчатся в предсмертной агонии после того, как царь им сказал, что добавил в заварку цикуту.

Все как один полегли, оказалось, что это был психологический тренинг. Он назывался «Слово царя, как плацебо».

Внутренний перенос

*«Не плоды и не мёд, а янтарный родной
горный свет переносного смысла»
(Андрей Темников)*

Когда я стану ушным врачом, мир
превратится в раковину, из которой
шумит море.

Его волны выносят на берег
забытые вещи:
любимые детские сны,
колыхание медузы в руках,
на коленях зелёнка и йод,
в голове -
граммофонный Чуковский.

Пахнет сладкая вата
и крыса
под листом точно так же лежит,
я проверил -
только мех чуть темнее и тоньше.

И шипы на спине крокодила,
с которым в руке
я полсвета избегал за утро,
проступают гармоникой -
в одной фазе с морем
сквозь
окаменелость и немоту,
чтобы сделать их переносимыми и
пере-
нести.

Необратимые процессы

Смотри на лёд, на всеохватность
и на пришельца подо льдом.
Кому об этом станем хвастать?
Кому мы сообщить пойдём?
Горит кирпич, фонарь впитавший,
подкладкой улица легла
под снег, кофе-машина сдачей
трясёт - на выходе лишь мгла -
и так во всей проклятой тяжбе.
Ну, Парка, ножницы-то где?
Но мчится поезд жизни так же
колёсами т.д. т.д.

* * *

За «не прислоняться»
между Гагаринской и Спортивной -
фосфоресцентное озеро,
кистепёрые рыбы,
белые тараканы,
ошеломлённый
собственный взгляд в отражении.
Дыхание Атлантиды,
горечь ненужных даров...

После -
всюду: русалочье пение,
чешуя крокодила в листе,
а из этого мира -
лишь лысый мужик в красных джинсах
под волною асфальта,
как маленький остров исчезнет.
Здесь кончаются рельсы,
вонзаясь в китовый плавник,
и качаются рельсы,
и прыгает поезд на них,
как гимнаст на козле,
и в глаза мне глядит мой двойник,
поднимаются губы в улыбке.

Фосфены

*

Дай мне ещё строку -
проживу её, проумру.
Слышишь - звёзды свистят вверху?
Видишь - мир растворён в миру,

как пчела в смоле - часть смолы,
ни крылом шевельнуть, ни вон...
А закроешь глаза - из мглы
проступает ночной неон.

Как бы ни был ты глуп и слеп,
как бы ни был умён и зряч,
свет всегда, как его не прячь,
оставляет след.

*

Сейчас приходит белая гиена
и говорит, что ей известна тайна.
Ты нажимаешь маленький будильник
и тут же забываешь о себе.
Она рычит сквозь тьму о сокровенном
и как циркач под куполом летает,
но между вами - кожа крокодила
и голос в металлической трубе.

Уже заморгала лохматая звезда, и сиреневое утро медленно поползло с востока, а Базилевс всё лежал, положив голову на лапы. Жёлтые глаза его сводились лунками, и всё качалась, качалась в них нахальная звезда, которая теперь обиженно моргала и с которой не хотелось расставаться. Косые лучи её пахли влажной пылью, нагретым песком и ещё чем-то, от чего заходило сердце и что осталось далеко, совсем в другой жизни.

Если бы Базилевс был человеком, он непременно вспомнил старинную песню:

*Звезда полей над отчим домом
И матери моей печальная рука...*

Но Базилевс не был человеком. И отчего дома у него тоже не было. Хотя была родная жёлтая пустыня, по которой так хорошо было бегать, поднимая за собой фонтанчики песка.

Мать... Да, мать была. Но у неё была вовсе не печальная рука, а большая пушистая лапа с втянутыми когтями. Так хорошо и безопасно было, когда она обнимала Базилевса и прижимала его к мягкому душному животу с набухшими сосцами. Сразу же у матери в животе начинало что-то тарыхтеть, и звук этот вместе с тёплыми струйками молока был для него сладчайшей музыкой. Потому что Базилевс был всего лишь полуторамесячным львёнком – смешным, с нетвёрдыми лапами, в крапчатой шёрстке, с треугольным носишкой и любопытными глазами.

И он вовсе не был Базилевсом. Мать звала его гортанно: «Мр-р-р». Точно так же она звала его брата и сестру. Удивительно, как она не путала одинаковые имена, но Базилевс точно знал, что вот на это «Мр-р-р» следует откликнуться именно ему, а то мамино «Мр-р-р» превратится в «Рр-р-р!». А вот на это «Мр-р-р» пусть откликается брат или сестра, а он ещё подремлет в тени акации.

...Здесь тоже росла акация. Красивая – её цветы были похожи на розовые пушистые свечи, но чужая. Та акация была бедной, серой, но она давала короткую тень, и под нею так хорошо было спать после маминого молока.

Мать учила их всему: умыться, лазить по деревьям, пользуясь хвостом, прятаться от врагов. Враги были разные: любопытные шакалы, трусливые гиены, леопарды, орлы и змеи. Даже неповоротливые буйволы, и те, учуяв запах львят, бежали к ним, чтобы растоптать. Мать очень сердилась, и долго гналась за буйволами, наверное, чтобы что-то им объяснить, а потом приносила львёнкам кусочки чего-то упругого, красного, от которого шёл вкусный пар. Иногда в этих кусочках было что-то белое и твёрдое, и Базилевсу нравилось с хрустом разгрызать это белое, упиваясь душистым соком.

А потом мать осторожно вытягивала лапы в тени акации и засыпала; а малыши начинали возню. Как же приятно было легонько укусить брата за нос, так, что тот сразу начинал хныкать и тереть укушенное место; а сестру двинуть по ушам и встрепать ей шёрстку. Когда около матери образовывался пушистый пятнистый клубок из голов, лап и хвостов, она неспешно открывала один глаз, отвешивала клубку несильный шлепок и снова закрывала глаза. Шлепок мгновенно приводил в чувство всех троих и они – встрепанные, неуклюжие – изумлённо глядели друг на друга, будто видели в первый раз.

Но это осталось в той, совсем уже далёкой жизни, когда раздался сухой звук, будто сломалась ветка акации, и мать вдруг странно завалилась на бок и стала скрести по песку когтями, а потом зарычала так сильно и страшно, как никогда не рычала в жизни. И столько смертной тоски и тревоги было в этом рыке, что львята в панике кинулись в сторону, и побежали, не-

ловко заплетая лапами, а мать всё смотрела им вслед, и прыгучее тело её становилось тяжёлым и немотным, а она всё смотрела и смотрела тревожно.

А потом вдруг стало темно. На голову львёнка набросили мешок, и он заскулил яростно, обиженно, больше от унижения, забарахтался изо всех сил. Где-то рядом плакали брат и сестра, но он не мог им помочь.

Потом чем-то противно запахло, заскрежетало и стало качать из стороны в сторону. Так иногда бывало, когда мать перетаскивала его за холку с места на место, но мать пахла хорошо и сладко, а тут пахло так, как никогда не пахнет в пустыне. Базилевс мутило. Сильно хотелось пить. Мешок с него так и не сняли, было темно и душно, и Базилевс стал погружаться в какую-то одурь без конца и начала, вроде сна, но облегчения она не приносила. Сколько так продолжалось, он не помнил; давно уже притихли брат и сестра, а он всё оставался в этой одури.

Потом в глаза вдруг ударил яркий свет, Базилевс зажмурился и услышал:

– Я беру его! Вот документы, деньги.

– Вы уверены? Это все же не котёнок. Что скажут соседи?

– Я вам уже говорил, что я учитель. Преподаю труд и историю в местной школе. Я беседовал с вашим начальником. Живу в отдельном доме с большим двором. У меня много животных и птиц. Можете навести справки в ближайших школах. Ко мне педагоги детей на экскурсии водят.

Базилевс осторожно приоткрыл глаза. Ни брата, ни сестры рядом не было. Земля, твёрдая и серая, пахла кожей и железом. Эти запахи тоже были незнакомы Базилевсу, но в них было что-то тревожное и притягательное.

– Ну что, малыш, пошли? – над львёнком склонился худой человек с жирными кудрявыми волосами и поднял его на руки.

Базилевс уткнулся в засаленный ворот пиджака и задышал так часто, словно это было последнее дыхание в его жизни.

– И не стыдно тебе? – сказал ему человек. – Такой большой красивый лев, а дрожишь, как котёнок. Ты же царь зверей! Буду звать тебя Базилевс. Нравится?

Базилевс ничего не понял, кроме того, что с этой минуты он стал Базилевсом и, что, кажется, незнакомец – добрый. Он глубоко вздохнул и положил лапы человеку на грудь.

– Так-то лучше, – улыбнулся незнакомец. – Поехали.

Опять стало трясти, запахло противным, и Базилевс хотел уже разочароваться в незнакомце, но тут что-то взвизгнуло, остановилось, и вокруг львёнка образовался пёстрый круг из двух скачущих детей и плотной женщины со спокойными серыми глазами. От женщины приятно пахло мясом, и Базилевс приободрился.

– Ой, папа, какой хорошенький! Ой, можно я его на руки возьму?! Ну, па-а-па!!!

Дети – одиннадцатилетняя Камилла и восьмилетний Эмиль – прыгали и верещали. Базилевсу эта назойливость не понравилась, и он глухо заворчал.

– Не пугайте его! – сказал отец. – Пошли в дом!

– Ты что грустная? – приобнял он жену. – Не бойся: хватит сил, за всеми лично буду смотреть!

– Нет, я ничего, – иронично отозвалась жена. – Я вот думаю, может нам в зоопарк переехать жить, а наш дом пусть будет зоопарком?

– Натия, не начинай только! Я тебе сказал: всё будет хорошо! Ты кому должна верить – своим мыслям или родному мужу?!

Базилевс оказался в большом, заросшем травой, дворе. В глубине его стоял белый дом с высоким крыльцом и стеклянными дверями. Во дворе росло так много цветов и разных деревьев, что львёнок растерялся. Куда там бедной пустынной акации до этого праздничного многоцветья!

– Вот тут ты будешь жить, – незнакомец опустил Базилевса на траву перед высокой и неширокой будкой.

Львёнок недоверчиво потянул носом воздух. Внутри было темно и тихо, но, в общем-то, безопасно.

– Не нравится? Ну, ничего, пока живи, а потом мы новый домик тебе построим побольше. Только подожди.

Тут незнакомец достал что-то блестящее и осторожно начал это надевать на шею Базилевсу.

– Потерпи, дорогой. Смотри, как тебе подходит. Сразу стал выглядеть солидным львом.

Цепь была достаточно длинная, она не доставала до дома, но всё же львенок мог гулять вокруг будки и наблюдать за обитателями двора.

А их было предостаточно. Пять собак с любопытными мордами и высунутыми от жары языками, восемь кошек с заспанными и безразличными физиономиями, цесарки в скромных серых платишках, нарядные петухи и роскошные павлины. В траве шелестели ежи, на ветках шёлковой акации и боярышника заливались птицы. В глубине двора стояли четыре аккуратных домика, и в них что-то сердито жужжало, рядом неспешно прыгали кролики и их красные глаза почему-то сильно раздражали Базилевса. В отдельной пристройке под низенькой крышей что-то хрюкало, бляло и мекало. Поодаль под ивой был маленький бассейн из известняка и в нём плавали невиданные рыбы: красные и голубые неоны и пестрые лялиусы.

Базилевс как старому другу обрадовался седому угрюмому орлу, который сидел на заборе и тоже был привязан цепью.

Тут высокая женщина с серыми глазами поставила перед ним две миски. В одной оглушительно вкусно пахло мясо из супа, а в другой было молоко. Базилевс неуверенно лизнул того и другого, потом решил, что новая жизнь начинается сносно, и сразу уснул, уронив голову на лапы.

А за круглым столом, накрытым в тени боярышника, шла оживлённая беседа. Хозяйка, ловко снюя между домом и столом, выносила всё новые блюда: пахучую влажную зелень и белый сыр, сочные помидоры, огурцы и глянцевитый болгарский перец, творог с зёрнами чёрного тмина, лобio в ореховой подливке, горячий хлеб и копчёное придымлённое мясо. От него тоже шёл такой одуряющий запах, что Базилевс на секунду приоткрыл глаза, но тут же снова закрыл их, сражённый усталостью. В довершение всего на стол явилось огромное блюдо чёрного и белого винограда, свежий мёд в маленьких блюдечках и запотевшая бутылка домашнего фруктового вина.

– Благодать! Да не сглазить бы! – произнёс хозяин, ловко свернул трубочку из лаваша с сыром и зеленью, макнул в ореховую подливу и отправил в рот. – Кушайте, дети!

Пока дети уминали снедь, хозяйка неспешно приводила свои доводы.

– Ему сколько в день мяса надо, ты об этом подумал? Ну, и что, что всё растёт, всё своё, я и так уже как лошадь устаю, пока всех этих животных накормлю. Детям столько внимания нет, сколько им! Много ты имеешь с этих экскурсий?! «Ах, посмотрите, это шёлковая акация-альбиция, очень редкий вид, а это редкий белый павлин!» – передразнила она мужа. – Подумаешь! У нас всё редкое, а самое редкое – деньги в доме. Я сама экскурсии буду проводить, когда у нас лишние деньги в доме появятся! Всё пустой звон. А на самом деле ничего нет, кроме моей усталости!

– Женщина, – лениво возражал муж, – я тебе уже один раз сказал: «Всё будет хорошо!» Не надо много говорить. Вот говоришь – устала, а свой ротик, смотри, как сейчас утруждаешь! Помолчи и дай ему отдых!

Так потекли дни, сплетаясь в месяцы. Цветы боярышника сменились морщинистыми ягодами, похожими на крохотные яблочки; в дом к хозяину часто приходили дети, смотрели зверей, цокали языками, восхищались. Подойдя к Базилевсу, они взвизгивали, и прятались друг за друга, а потом осторожно выглядывали. Самые смелые протягивали к нему руки, пытались погладить. Но женщины, с которыми они приходили, кричали: «Не трогайте! Это же лев, может укусить!» – хотя Базилевс никогда в своей жизни никого не кусал, если не считать нос брата в той далёкой жизни.

А по вечерам, когда расстилалась прохлада, и в траве зажигались звёздочки мирабилиса – ночной красавицы, и всё сильнее, всё пронзительнее пах душистый табак, к Базилевсу приходила чёрная кошка Мацеса. Она смотрела на него умными янтарными глазами, потом осторожно вытягивала лапы и ложилась рядом с ним. И если бы не её возмутительная миниатюрность, можно было бы подумать, что это лежит рядом мать. И внутри у неё тархтело так же, как у матери, когда она обнимала своих детей.

«Все радуются жизни, всем весело, и только я один мучаюсь. Зачем я вообще родился?» – думал Базилевс.

«Ну-ну, – беззвучно отвечала Мацеса на его мысли, – тебе ещё не плохо. Вот по соседству с нами была шашлычная. Она очень вкусно пахла, и мне там иногда давали кусочки мяса. Нет, ты не подумай, я не голодушница, но не всегда же есть домашнюю пищу. Иногда хочется и в ресторан.

Так вот там хозяин ради потехи держал привязанным на солнцепеке медвежонок. Кормил его очень плохо, сама видела. Собаки из такой посуды есть не будут, в какой ему давали. И ещё бутылку с водкой давали. Эта такая вода, она плохо пахнет и от неё внутри всё горит. Хозяин так говорит, когда её выпьет, а потом стучит себя по груди и кричит жене: «*Anima dimidium meae!*»

«Это что такое?» – спрашивал беззвучно Базилевс.

«Это по латыни, ты не поймешь! «Половина души моей». В смысле – она, хозяйка – половина его души!

И вот этот медвежонок сначала всё плакал, а потом лежал и не хотел есть и пить. Просто лежал и тосковал. А потом за ним приехала машина и увезла его куда-то. Поэтому ты не тоскуй, я тебе точно говорю, от тоски плохое бывает».

«Я не тоскую», – молча говорил Базилевс, и кошка смотрела на него умными недоверчивыми глазами, потом вздыхала и они вместе не сводили глаз с большой лохматой звезды, которая висела на горизонте, и обиженно моргала, как только он начинал синеть.

А потом начались дожди.

– Глёт! Глёт! – тревожно кричал орёл из своего укрытия. Трава вокруг поникла, звери и птицы попрятались кто куда. Из садка с кроликами всё время доносилась возня, собаки были в конуре, цесарки, сидели, нахохлившись на насесте, и только Базилевс упорно не желал залезать в будку.

– Ты посмотри! – тихо выговаривала Натия мужу, – он совсем худой стал, одна кожа да кости. Может, болеет? Умрёт – клянусь могилой твоего отца! – честное слово, я к нему и близко не подойду! Жалко животное, и я устала уже. Хватит!!! Что, у нас зоопарка нет?! Позвони, договорись, пусть приедут, заберут. Я тебя прошу: пожалей ты его и меня!

– Не знаю, посмотрим, – уклончиво отвечал хозяин, потом осторожно подходил к Базилевсу, присаживался перед ним на корточки.

– Что, друг, ты меня подводишь? Кушать надо, ты почему не кушаешь? Чем тебе здесь плохо?

Но Базилевс молча лежал и смотрел на мокрую землю. Хозяин вздыхал, уходил в дом, кричал: «Натия, где у нас марганцовка?!», а потом приносил ему противную розовую воду.

Мацеса уже не приходила, но по-прежнему смотрела на него издалека.

В один из дней хозяин привёл с собой ветеринара. Тот долго мыл руки, но Базилевс сразу ошетинился – так отвратно от него несло острой вонью лекарств и опасности.

– Базилевс, Базилька, – уговаривал хозяин, и голос его сразу же стал неприятно-сладким. Львёнок зарычал.

– Животное агрессивно, – отрезал ветеринар. – Вы хотите, чтобы он вам детей покалечил? Жену? Соседей? Дикое животное не держат дома. Отвезите в зоопарк, там и ветеринары, и уход. Телефон дать?

– Всё у меня есть, доктор. Я сам позвоню.

А потом пришли дети, Камилла и Эмиль, и долго гладили львёнка за ушами и под шеей. Базилевс любил, когда они это делали, и волосы у них пахли как кора акации, под которой отдыхала мать. Как они пахнут, эти волосы! Зачем ты создал их, Всеблагий?!

Под вечер Натия, вытирая глаза, поставила перед ним миску мясной похлёбки, но он и не притронулся.

Он ждал своей лохматой звезды, но небо было затянуто тучами и пусто.

Беззвучно пришла Мацеса и легла с ним рядом.

«Тоскуешь?» – спросила она.

«А что бы ты делала на моем месте?»

«Не знаю. Я на твоём месте не была».

«У тебя есть дети?» – продолжал он мысленный диалог.

«Девять, – ответила она. – Некоторые и сейчас здесь. Вон тот полосатый, с порванным ухом – сын. Только он забыл об этом. И я тоже. Так легче».

«Моя мать не забыла бы».

«Это тебе так кажется. Ты был маленьким. Все забывают. Когда маленькие, все смешные, с ними хочется играть, и они пахнут молоком. А потом вырастают, и от них пахнет уже мясом и любовью».

«Её нет», – сказал Базилевс.

«Любовь есть всегда».

«Нет, звезды сегодня нет».

«Что тебе звёзды? Нашёл, о чем думать?! Сегодня нет, завтра будет».

Львёнок ничего не ответил. Мацеса взглянула на него искоса и вздохнула. Небо было тёмным, собирался дождь, и в курятнике беспокойно квохтали цесарки.

Наутро за Базилевсом приехала машина. Он уже привык к людским запахам и не удивился, что от хозяина и маленького толстого парня рядом пахнет бензином.

– Ну, поехали! Вставай! – сказал хозяин и отвязал цепь. – Будешь жить хорошо, смотреть за тобой будут хорошо, здесь ты, может правда, мучаешься. Базилевс не пошевелился. Хозяин просунул под него руки и поднял лёгкое тело. Базилевс не уткнулся ему в воротник, как в прошлый раз.

На пороге дома появилась женщина. Серые глаза её блестели.

– Половина души моей! – хвастливо сказал хозяин парню. – Дети где?

– Спят, – коротко ответила женщина. – Он живой?

– Конечно, живой! И ещё долго будет живой! Правда, Базилевс? – к хозяину вернулось его обычное приподнятое расположение духа.

– Глёт-ё-ё! – вдруг крикнул орёл.

– Молчи, глупый ишак! – беззлобно замахнулся на него хозяин.

– Ну, с Богом! Доброй дороги, – тихо сказала женщина и вылила им вслед на дорогу кружку воды. – Смотри, больше никого не привози, хватит с меня уже!

– Золотая душа! – вздыхал хозяин, устраиваясь в кабине. – А хозяйка какая! Приезжай ко мне домой просто так, посидим, поговорим. Так угощать буду – ум-м-м! – пальчики оближешь!

Водитель согласно кивал. А в кузове среди перекатывающихся бочек на подстилке из сена лежал Базилевс.

Он смотрел на дорогу: от колес машины на ней поднимались жёлтые клубы пыли, такие же, как фонтанчики песка от его лап в той первой далёкой жизни, и такие же, как янтарные глаза кошки Мацесы, в этой второй, уже тоже закончившейся жизни.

Начиналась третья... Как-то сложится она?..

Татьяне Эйсер посвящается

*Дьявол начинается с пены на губах ангела.
Всё рассыплется в прах: и люди, и системы,
но вечен дух ненависти в борьбе за правое дело.
Поэтому зло неистребимо.*

Г. Померанц

Когда мне подарили семена буддлея – выносливого, рослого цветка, похожего на сухую сирень, я и вспомнила эту историю.

Новый век (да и новое тысячелетие) началось для меня не 1 января 2001 года, а 26 марта 1999-го. В этот теплый день хоронили мою 80-летнюю бабушку, мать отца – властную, даже деспотичную женщину, с изработанными, шершавыми руками.

Мы не были особо близки с ней, слишком силен был во мне дух протеста, но именно тогда я отчётливо поняла, что детство ушло и более не вернётся. Оно ушло, растворившись в особом запахе бабушкиного дома – нафталина и сухих трав. Всё лето бабушка перебивала матрасы и одеяла, перекладывала ковры нафталином, а на огромных газетных листах у неё сушились на зиму базилик, розмарин и мята. Этот смешанный запах плыл в открытые окна и давал ощущение надёжности. Раз перебиваются матрасы, закатываются ковры и сушится зелень впрок – значит следующей зиме быть!

«Та не хозяйка, кто не умеет работать с шерстью и тестом!» – выносила свой вердикт бабушка. В её устах это был лаконичный и безжалостный приговор. Со всем остальным любая женщина более или менее справится, а вот шерсть и тесто – это ступень для избранных! Самой высшей похвалой живой и лучшей эпитафией покойной женщине у бабушки было: «Хозяйка!» или «Хозяйка была!».

До этого ушли мама, другая бабушка, двое дедушек, дядя, но эта бабушка была последней из старшего поколения, последним его олицетворением, традиционным и непоколебимым как древний храм.

Так и вижу её перед собой: огрузневшую, исчерна-смуглую. Руки на коленях. Коричневые, похожие на кору старого дерева. Руками этими она обихаживала, кормила, обстирывала и обшивала огромную семью. Удивительно ловко и бережно эти распухшие, тяжёлые ладони умели обмыть новорожденного младенца, готовили в огромных казанах праздничный и поминальный плов, варили мыло, делали сыр; а жёсткие, узловатые пальцы аккуратно, стежок за стежком выкладывали затейливый узор на новых подушках и скатертях».

Когда ей говорили, что сейчас всё есть в продаже и что зря она портит свои глаза и не даёт отдых измученным рукам, она только отмахивалась:

– Э-э! Разве вы понимаете? Вы думаете, мне делать нечего, а я так отдыхаю. И мать моя, и бабушка стежок за стежком вкладывали в узор свои мысли, свои тревоги, свои радости. Вот смотри, – она подвигала мне уголок скатерти с отогнутым вышитым лепестком – видишь, лепесток алый отогнут. Это что значит? Что рядом ляжет другой такой же лепесток, только синий, словно руку к алому протянет. Это скатерть для радости, в праздничный день её на стол стелить.

– А это? – протягивала руку я к синей вышитой её безрукавке.

– Синий цвет – цвет мудрости и покоя, приличествует глубокой старости, а золотые звёзды по вороту означают, что уже чаще следует говорить с небом, чем с людьми.

И лилась речь, которой я могла заслушиваться часами.

– Вышивка помогала вынести тревогу за ушедших на войну, в море, за тех, от кого дол-

го не было вестей, за тех, кто на чужбине. Иголкой женщина сердце своё, боль вкалывала в ткань, надежду, любовь.

Бабушка плохо говорила по-русски, никогда не брала в руки книгу, лишь изредка старый фолиант, завернутый в чистую белую ткань. «Это, – говорила она, поглаживая чугунной рукой нежную материю, – Богина книжка». Я смеялась над забавным названием, а она хмурилась и водворяла книжку на место, непременно повыше, на самую верхушку шкафа. «Так, – говорила она, – злые духи никогда в дом не прилетят. Увидят Богину книжку наверху, почувствуют чеснок под половицей, подумают и пройдут стороной». (О, это тоже была традиция! Под половичок у входной двери непременно закладывался завернутый в бумагу зубчик чеснока!)

К средствам массового поражения злых духов относились также соль, сухие семена травы могильника и прочие изыски народной фантазии.

Бабушкины соседи были чётко разделены на два неравных лагеря: тех, кто уважал бабушку (таких было большинство), и тех, кто её боялся. Сама же она строго, даже деспотично относилась и к тем, и другим, не терпела и тени возражений, но неизменную сердечность питала к худощавой, острой на язык женщине, жившей в соседнем доме.

Я помню эту женщину. Узкая в кости, плоскогрудая, она никак не вписывалась в каноны восточной женской красоты, где выступающая косточка на запястье уже служит признаком болезни или плохой жизни. Если у недавно вышедшей замуж девушки выступала косточка на запястье, бабушка цокала языком и причитала: «Вай-вай-вай! Жизнь бедной девочки в замужестве несладкое. В плохое место попала!» (Про меня она вообще говорила: «Доска с детства! И в кого только такая уродилась!» – и пыталась закормить до отвала).

Кроме того, соседка та носила очки, что тоже не особо приветствовалось в женщине, и не красила седые лёгкие волосы, будто гордилась их белизной.

Жила она в однокомнатной квартире на первом этаже. Перед окном кухни рос огромный куст буддлеи – сухой сирени, медоноса. В июле над тяжёлыми кистями тучами летали пчёлы. Тогда весь куст казался дымчато-фиолетовым, сердито-жужжащим облаком! Даже аромат над ним казался сизым. Я любила глядеть на него в марево, когда воздух звенел от жара и все другие цветы безвольно поникали. Только расплавленная синева текла с неба, дымилась сизым облаком буддлея, да вяло трепыхались подсинённые крахмальные простыни.

Единственно к этой соседке бабушка употребляла совершенно иное определение: «Дочь настоящего мужчины».

– Она мужественная женщина, – как-то однажды обмолвилась бабушка. – Не каждая решится на то, что сделала она.

Я замерла. Бабушка была не склонна к пространным речам. Но летний вечер так нежил нагретые перила балкона и руки бабушки, непривычно сложенные на коленях. Откидной столик был накрыт ковровой скатертью, в маленьких грушевидных стаканчиках бархатом переливался чай, дыня золотилась на узорчатом блюде. Покой обнимал душу, вечерний лиловый покой, когда не хотелось думать ни о чём, а только смотреть в утасаживающее ласковое небо.

– Она из хорошей семьи, – негромко начала бабушка. – Говорят, предок её был какой-то князь, но это я не знаю точно. Отец умер рано, жила она с матерью. Мать болела, ухаживала за нею, замуж, когда время её было, не выходила. А у девушки что? Хоть красивая, хоть дурнушка, у любой есть своё время. А пропустишь его – и увянут розы на твоих щеках. Думаешь, ещё успеешь, только судьбу, как коня за уздцы не схватишь – уходит твоё время. Будь ты красавицей. Молодость для женщины – великое дело, об этом помни всегда.

Ну, вот дожила она до тридцати лет или даже больше ей было. Мать, чувствуя, что недолго ей осталось, стала молить, мол, выходи замуж, дай мне напоследок на счастье твоё полюбоваться и умереть спокойной.

Отнекивалась она, да и характер у неё не простой: всё, что думает, в лицо говорит, но

какие-то родственники или знакомые постарались, решили познакомить с женщиной её лет. И вроде все хорошо складывалось, о свадьбе стали поговаривать. Мать хорошая у неё была, простая, как радовалась, бедняжка. Всё меня домой звала, открывала сундук, показывала, что она для дочки приготовила в приданое и приговаривала: «Лишь бы к добру служило, лишь бы к добру».

А месяца за два до свадьбы расстроилась помолвка. Сейчас, конечно, многое забылось, но тогда шум такой подняли! Говорили, что вроде она в это время ещё с кем-то встречалась, а этому жениху своему просто голову морочила. Я первая сказала, что никогда этому не поверю. Не такой она человек. Тут что-то другое было.

Так и оказалось. Меня удивить трудно, я в жизни всякое видала, но тут подумала: правильная девка и умная! Только ум этот ей счастья не принесёт.

Оказывается, вот как было. Почувствовала она себя внезапно плохо. И температура, и слабость, и кашель, и исхудала ещё больше. Ну, понятное дело, волнуется девушка перед свадьбой, тут ещё и мать больная, как не похудеешь.

Но пошла на всякий случай к врачу. И оказалось, к несчастью – туберкулез у неё открылся. Правда, в начальной стадии, ещё не заразный. Можно было лечить в домашних условиях. Конечно, расстроилась она страшно. А на мать вообще было больно смотреть: что люди скажут, как теперь со свадьбой?

Но делать нечего: надо жениху было всё сказать, как есть. Он, конечно, сразу опечалился, стал утешать, что это ничего, не смертельно, это лечится, и они всё преодолели вместе.

Но что-то, видимо, она почувствовала в глазах его. Потом мне сама рассказывала. Не матери, а мне. Иногда бывает, что посторонний человек лучше поймёт, чем родной.

Страх и брезгливость промелькнули в его глазах. И затравленность. Неудобно же! Подлецом-то никому быть не хочется. И поняла она, в ту же секунду поняла, что нежеланна ему, не любима, и никогда не была любима, и только одного ему хочется – поскорее вывернуться из этого так, чтобы и хорошим остаться, и от заболевшей невесты бежать куда подальше.

Улыбнулась она и перевела разговор на что-то другое. А через несколько дней, зная, что жених должен к ним в гости, пригласила соседа-студента из квартиры напротив. Будто бы для того, чтобы помог ей разобраться с утюгом. А дверь специально притворённой оставила. Мать в своей комнате была, она редко из неё выходила.

И вот в ту минуту, когда слышались шаги на лестнице и жених вошёл в дом с сеткой фруктов, она резко повернула к себе бедного студента и крепко обняла его!

– Да ты что?! – не удержалась я.

– Да-да! Вай, что тут началось! Студент хлопал глазами, весь красный, ничего не понимал. Жених кричал, что вот, он думал, что его невеста – чистая девушка – заболела, ей надо помогать, поддерживать, а она, бессовестная, такая-сякая, оказывается, вот чем занимается! А он-то молился на неё! И что ноги его в этом доме не будет. Потом швырнул фрукты на пол, пнул дверь и убежал.

А она едва заметно улыбалась. И когда вышла мать и стала плакать, она приложила её руки к своему сердцу и сказала, что так было надо.

А студент, придя в себя, спросил, что это было? И она ответила, что просто подарила человеку свободу.

Бабушка хитро сощурилась. Вечер из лилового стал чернильным и оттого лицо ее казалось черным.

– Скандал был, конечно, большой. Даже тётушки этого жениха приходили, проклинали её, на порог плевали. Но потом всё стихло. Этот её жених быстро женился потом, дети у него, слышала, родились, два мальчика. А она...

Она лечилась, выздоровела. Правда, замуж так и не вышла. Так и жила с матерью. Потом одна. Хорошая она. Ты, смотри, всегда с ней здоровайся, как встретишь.

– Я здороваюсь.

– А этот куст красивый, что у неё под окном растёт, знаешь, как вырос? – не обращая внимания на меня, продолжала бабушка. – У них рос маленький кустик этих цветов, но не цвёл даже. А она ухаживала за ним, поливала. И вот, когда разъяренный жених сбежал вниз, он от злости наступил на него, и даже топтал, чтобы наверняка его сломать. А она потом вышла, аккуратно поломанные ветки и листья обрезала под корень, и всё равно поливала. И он не погиб! Двинулся в рост и уже на следующее лето дал несколько цветов. А теперь видишь, какой красивый вырос. Только я не знаю, как он называется. На сирень похоже, но сухую и цветёт летом. И листья как пальчики, а у сирени сердечками.

Я украдкой бросила взгляд на соседний дом. В свете уличного фонаря и здание, и кустарник у стены сливались в одно чёрное пятно.

– Пойдём в комнату, – вздохнула бабушка. – Комары совсем закусили!

Наутро солнце наяривало так, словно мстило за прохладу вечера. Над буддлеей вновь поднималось дымчатое сиреневое облако, жужжали пчёлы. Худощавая женщина с лёгкими седыми волосами поливала его. Шумные соседки бабушкиного двора развешивали подсиненные крахмальные простыни и подпирали верёвки длинными палками-рогулинами. В окна плыл запах буддлеи, свежего белья, нафталина и пряных бабушкиных трав. Как надёжность, обещание следующей зимы.

Это обещание рухнуло 26 марта 1999 года. А вскоре исчез и палисадник с красавицей-буддлеей. На этом месте построили гараж.

Я не захожу в этот двор. Там давно живут другие люди. Но всякий раз, когда мне приходится видеть красивый рослый кустарник с дымчатыми кистями, похожими на сухую сирень, я вспоминаю худощавую, острую на язык женщину. Единственную соседку, о которой бабушка неизменно отзывалась: «Дочь настоящего мужчины».

У реки выросли плавники,
выглянули из воды и глядят.
А на них уставились рыбаки
и баржи гудят.

Все огни направили фонари,
чтоб разобрать.
А баржа́ барже́ гудит - не ори,
незачем орать.

Тебе звоню рассказать не забыть
про плавники.
Уплывёт река - как нам быть
в этом городе без реки?

Улицы все пусты,
и пусты все дни.
Пусть тогда и у нас вырастут хвосты,
и мы поплывём одни.

И направят все огни фонари
вслед тебе и мне.
Лишь баржа барже прогудит - не ори,
пусть плывут оне.

По веткам белка между горой и рекой прыг да прыг,
тополя у реки голые, как топоры,
она по ним, меховая, скок да скок.
На гору домой человечек бредёт с мешком.

В мешке у него - хлеба и сала кусок.
Над головой - неба белок, солнца желток и бог.
А над всем этим белка всё скок да прыг.
«У, ты мне, мясная, ужо допрыг...»

А напротив них, у острова, посреди реки -
стоя чаек, что божии поплавки.
Снегом вздыбятся, полетят, полетят
и на то же место усядутся и глядят.
То ли греют животы от ноябрьской воды,
то ли с божьей лески ни туды, ни сюды.
То ли белку с человечком пленяют картинкой такой -
чаек снег кружит и падает над рекой.

будто только этот дом, только этот двор
эти три окна, луна, этот коридор
нет ни города, ни дна у реки его
только три окна, луна, больше ничего

вдруг приснятся безголовые люди, начинающиеся шеей
и во сне это не кажется странным, но лишь печальным
и во сне я думаю - о, сколько в жизни лишений!
а как же они едят, как же пить чай им?

но проходит сон, поднимаюсь, иду на кухню
ставлю чайник на газовую конфорку
жду, когда вода закипит и огонь потухнет
и только потом начинаю утреннюю уборку

вкруг тебя куколкой обернусь
чтоб гусеница тела
бабочкою души
полетела
но ты не спеши
спи и дыши

Мимо кладбища-лежбища
всё быстрее сапоги.

В карты жмурики режутся
на конфетки с могил.

Так идёшь возле кладбища -
смотрит с неба туманное крабище
и луна скособочила рот.

И величия мания -
а ведь крабик в тумане я,
тот же крабик я, тот.

Провода висят на столбах,
как морщинки на лбах,
а между морщинками небо
с облаком на губах.

Под облаком жёлтый лучик.
Я думаю, это Фучик
Юлиус.
Он говорит:
«Люди,
люблю я вас!» -
и горит.
«Будьте бдительны,
мои удивительные!» -
и горит.

Рыба-кит

-
Плывёт рыба-кит -
молчат рыбаки.
Плывут по реке
облака налегке.

Встанут на якорь рыбаки
точками вдоль реки.
На них зелёные колпаки,
им ни дна не видно, ни зги.

И звёздное небо черпнёт один,
другой - песчаную муть.
А ты уплывай, рыба-кит, уходи,
махни плавником и в путь!
-
Глаза в оправе ресниц,
брови, от которых темно
даже здесь,
даже мне.
Утонуть - не выплыть.

Много людей,
а ты у себя один такой -
рыба-кит, не иначе.

В три дня и три года раз
выплываешь на божий свет
воздуха глотнуть
и опять
на дно своих глаз уходишь.

Вот и я не хочу выплывать,
хочу целовать.

Воздуха набери побольше.

-

На небе - планеты и звёзды,
по ним бродят птицы и облака,
под небом растёкся осенний воздух,
с ним рядом город, дождь и река,
взрослые рыбы в реке канючат,
учат родню не попасть в меню,
а меня,
в свою
очередь,
мучает
то,
в чём я тебя
не виню...

Белым глазом наплыло
и в окне растаяло
облако-чело.
А за ним, веретено,
заспешит, обидевшись,
облако-зерно.
И, забытая, одна,
улетает куколка,
вот и не видна...

А небо, каким бы ни было,
оно смеялось над ними
всеми своими нимбами,
всеми святыми под ними.
Бусинки-капельки
вздевало иглой на нити
веточек, воробьиные лапки
вздрагивали - извините!

Слышу, идёшь через чертополох,
головокружительный дождь,
ослепительный бог!
Идёшь за белой лодкой
по белому берегу
от Канина Носа
к проливу Беринга.

Туча прошла мимо,
у тучи дождя хвостик.
А над тобой нимбом
солнце взошло - тревожно...
Но я тишине не верю,
я отыщу мостик,
который на твой берег -
можно?

У времечко-лошади стёрты копыта,
подков не выковал тот, кто запряг.
Но что мы для времени, разве убыток?
Что нам время? Приляг.
Остываю чашка за чашкой
горячего чая в ничьей квартире,
лодкой на глади твоей качаюсь -
дальше, дальше, и шире, шире.

Слышу, идёшь через чертополох,
головокружительный дождь,
ослепительный бог!
Идёшь за белой лодкой
по белому берегу
от Канина Носа
к проливу Беринга.

-
Нету опции разлюбить
в наших дебрях водорослевых.

Но не принято о любви -
кушай праздничный оливье.

Не получится объяснить,
слов не хватит мне, а без них -

только стёртые письма:
празднуй праздник свой без меня.

Не важно, что именно было,
потому что не было слов.
Было слово в начале
и всё-таки не было слов.
И варился в своей печали,
не ведая о добре,
бульон на адамовом на ребре.

Вот прежде
бродили себе динозавры
и прочие аммониты
и не знали, что они динозавры,
не знали, что они аммониты.

Страшно себе представить дикий мир безымянный,
да ведь, солдатик мой оловянный?

(без ребра вояка да без ноги под глазами круги от ночи бессонной или тоски беспробудной
в этой жиже бульонной словно в степи безлюдной ногу вторую бы и убежать но куда
бежать лучше уж так лежать в суете побрякушек как в коробке игрушек нечем дышать)

А после возник язык,
неловок и невелик -
только ага да угу, да я дальше идти не могу,
только угу и ага, разболелась моя нога.

А после каждому древу, зверю любому
досталось по имени, словно дали по дому,
а некоторым тварям досталось по паре имён.
Вот тебе и бульон первичный -
только ага и угу - вот тебе и рагу.

Шёл сон: я обиженно убегала
незнакомец догнал меня
и чрезвычайно мило сообщил
что сожалеет о моем уходе

Я смотрела на него и говорила себе
если бы я знала что он здесь появится
я бы не уходила о если бы я знала

А теперь неудобно вернуться
а теперь проснись и непонятно
каким образом мне снова удастся
увидеть этого чрезвычайно милого человека
блондина и по совместительству режиссёра цирка

И я решила что надо попрощаться сейчас
и чем скорее тем лучше
чтобы когда проснись и не вспомнить о нём
и мы попрощались

Евгений Капустин

ВОСПОМИНАНИЯ О ВОЙНЕ И НЕ ТОЛЬКО

К.И.: Капустин Николай Петрович, родился 19 декабря 1931 года. Деревня Новинка, Тихвинский район Ленинградской области.

Л.И.: Капустина (Трошкова) Любовь Ивановна, родилась 4 сентября 1930 года. Деревня Ваньково, Тихвинский район Ленинградской области.

ДО ВОЙНЫ

Л.И.:

Свёкор участвовал в Германской войне (в Первой Мировой). Их часть стояла в Финляндии. Немцы всех захватили, угнали в Германию. Пять лет он провёл в плену. Его держали в холодном сарае. Отморозил пальцы ног – пришлось ампутировать. Спасла его немка-дойрка: выкормила, отогрела.

Все уже думали, что он погиб, никто не ждал, что вернётся.

Однажды на Троицу свекровь собралась идти в соседнюю деревню на престольный праздник. Перед уходом наказала всем домашним: «Сегодня мой муж Пеша придёт. Сводите его в баню, дайте чистое бельё!» Все переглянулись, пожали плечами – решили, что тётя Феня из ума выжила. Но к обеду свёкор пришёл! Как она велела, его сводили в баню, дали переодеться в чистое бельё, и он отправился вслед за супругой.

Л.И.:

Был в наших краях знаменитый разбойник Ланцов. Здоровенный, высокий. Страшный! Ловкий, и до чего сильный! Однажды в тюрьме руками разжал решётку и сбежал. В другой раз ушёл из камеры через дымоход.

Ланцов – личность знатная. Все боялись одного его имени. Все бандиты стремились подражать ему, учились у него. Про него даже песню сочинили. Народ знал эту песню, но теперь она забылась.

Всю округу в страхе держал со своей бандой. Грабили всех проезжающих и проходящих. Всё отбирали, у кого-то и одежду снимали. Иногда убивали. А оружие у них было – только ножи, колья да сильные руки.

Шёл на танцы парень в красивом костюме. Попался Ланцову – тот его убил, думал, что если в костюме, значит богатый. А у парня в карманах только три копейки оказалось. Ланцов потом сокрушался: «За три копейки человека убил! Всю жизнь жалеть буду!»

Девушка ехала с мужиками. У неё кобыла ленивая – чтобы заставить бежать, нужно долго хлыстом работать. Ехали через лес, заметили разбойников. Мужики сразу ускакали вперёд, а моя подруга пока хлестала кобылу – подошли разбойники с кольями. Один хотел лошадь по голове ударить, да промахнулся, попал девушке колом по бёдрам. Тут кобыла понесла и проскочила сквозь толпу бандитов. А когда выехала из лесу – встретила девушка своих спутников, они её тут ждали. Видели, что она отстала, но вернуться не рискнули.

Вёл мужик корову в город продавать. На дороге в лесу Ланцова и встретил, да не узнал – его не все знали в лицо. Разбойник спрашивает: «Куда путь держишь?» Мужик искренне отвечает: «На базар иду корову продавать, да Ланцова боюсь». А Ланцов улыбнулся: «Не бойся, Ланцов тебя не тронет!» А действительно – зачем бандитам корова? Возиться с ней... Им деньги нужны!

Как-то молодая девушка Дуся одна бежала по дороге через лес. Бегом бежала, в жутком страхе перед Ланцовым. На него и наткнулась. Не узнала. Он и говорит: «Иди своей дорогой спокойно. А если попадётся тебе кто-то на пути – говори всем, что Ланцов тебя не тронул, и они тебя не тронут». Дуся так и обмерла, поняв, что перед ней он сам. А когда пришла в себя – побежала дальше что есть духу, не останавливаясь.

Ланцов не обижал тех, кто ему приходился хоть в какой-то степени родней. В одной семье его даже иногда пускали ночевать. Кажется, там жила его сестра. Когда Ланцова последний раз арестовывали, он им сказал: «Если и теперь уйду из тюрьмы – отблагодарю, всю жизнь богаты будете!» Ходили слухи, что у него где-то зарыта целая яма с деньгами и драгоценностями. Но на сей раз знаменитый разбойник не вернулся. Говорят, в тюрьме его тайно убили и через заднюю дверь вынесли. Видимо, решили избавиться, не дожидаясь суда.

Л.И.:

Рассказывают, что некая девка была очень серьёзно больна, уже лежала при смерти. Отнесли её к бабке, которая заговаривала болезни. У той бабки жила змея. Змея залезла через рот в нутро к девке. Видно было, как змея извивалась в животе. Потом змея вылезла и вытащила болезнь. Девка выздоровела.

Л.И.:

Младенцам давали маковое молоко, чтобы лучше спали и не плакали. Тогда не знали что такое наркотики...

Л.И.:

В соседней деревне – на Шишне – перед войной церковь разрушали. Всё убранство вытащили, купола сбили. Колокол сбросили – говорят, он так в землю и ушёл. В церкви потом лошадей держали, капусту солили, затем там располагался клуб.

Свои же мужики разрушали, помню фамилии – Петров, Кузнецов и другие... Все они погибли в войну, все до единого! Лишь Кузнецов вернулся с войны живым – зачах и вскоре скончался. Врачи не могли определить, что у него за болезнь. Просто угас на глазах.

Иконы из разрушенной церкви – большие, метра два на полтора – забрали к некоему Грише, в доме сделали из них перегородку и заклеили обоями. Тогда была мода вешать на стенах фотокарточки. В эту перегородку вбили гвозди и повесили фотографии в рамках. Гвозди сквозь обои вбили в глаза Богоматери – это потом узнали. Человек, который это делал, вскоре ослеп.

Однажды я ночевала в том доме, взрослых с нами не было, лишь старшая дочь хозяина Нюша. Как раз в ту ночь ей во сне явилась Богородица и велела: «Освободи меня, открой лица всем!» Нюша проснулась и разбудила нас. Мы набирали воды, отмачивали и снимали обои, вытаскивали гвозди. Потом позвали мужиков, те послушались нас, поместили иконы в рамки и установили их в комнате на почётное место.

ВОЙНА

Н.П.:

Брат Сергей – офицер, служил в пограничных войсках в Литве, в Лиенае. Пограничники приняли на себя первый удар фашистов, все там и сгинули. Утром 22 июня 1941-го Сергей из своего гарнизона позвонил Катерине, своей жене, жившей на съёмной квартире. Только и успел сказать несколько слов – сообщить, что начинается война, что нужно срочно эвакуироваться, что скоро отходит корабль... Внезапно связь прервалась. Что там произошло дальше – неизвестно... Тело Сергея не найдено, он числится пропавшим без вести. Есть пред-

положение, что литовцы сами наших пограничников и убили.

Катерина сразу бросила всё и побежала на пристань, а там люди грузятся на корабль с вещами, даже мебель забирают – видимо, заранее знали, успели подготовиться. А она ничего не взяла, так, с маленькой сумочкой, и эвакуировалась.

Катерина была беременна. Из Литвы она приехала к нам в деревню, и у нас родила сына, назвали его так же – Сергеем.

Л.И.:

22 июня я была в гостях в соседнем селе – в Ладвушах. Приехал Яков Семёнов из сельсовета, сообщил о войне. Мы чаю попили – и бежать домой.

А у нас уже начали призывать мужиков и парней.

Мой дядя Вася-малый обучал новобранцев. Тренировал: как держать винтовку, как целиться. Учил ходить в строю, надевать противогазы, бросать гранаты.

Когда забирали брата Пешу, я чихнула. Он вернулся живым, получив ранение.

Муж моей крёстной, Саня, был председателем колхоза, его в армию не брали. Но через пару месяцев он сам запросился на фронт: «Я больше не останусь тут бабами руководить! Пойду воевать!»

Когда мы его провожали, все смотрели на меня, ждали, что я чихну. Не чихнула. Через неделю он погиб. Но об этом мы узнали только зимой, когда пришёл солдат, разыскал его жену и всё рассказал: Саня утонул на переправе, получив ранение в живот.

Н.П.:

Мы, мальчишки, бегали смотреть на строевые упражнения новобранцев, нам интересно было. Призывникам выдали охотничьи ружья. «Лечь!.. Встать!.. Целься!.. Коли!.. Бей прикладом!..» Удары отрабатывали на соломенных снопах. Мы всё повторяли за ними.

Н.П.:

Немец рвался на Свирь – чтобы соединиться с финном и замкнуть второе кольцо блокады Ленинграда. Тогда городу было бы не выстоять! В октябре немцы заняли Тихвин, 60 дней его удерживали, пока наши их не выбили оттуда. В тот период линия фронта проходила в 50 км от нашей деревни. Ночью мы видели вдали зарево от боёв, от пожаров и взрывов.

Нас посылали рыть землянки в лесах – если бы враг придвинулся ближе, пришлось бы покинуть дома.

Л.И.:

Когда фронт приблизился, нас хотели эвакуировать за реку Пашу, но, когда немец сначала занял Тихвин, а потом продвинулся ещё на 12 км – наоборот, людей с Паши эвакуировали к нам.

Н.П.:

Через наши деревни вывозили раненых, мимо постоянно ездили военные автомобили – ЗИСы, полуторки, студобеккеры. На краю деревни располагался медсанбат, здесь раненым делали перевязки и везли дальше в тыл. На дороге оборудовали КПП, все машины проверяли – возможно, отлавливали дезертиров.

Солдаты, курсанты шли через нас – отступали на Вологду. Шли беженцы из занятых врагом деревень. Они у нас меняли одежду на еду.

Наш дом – предпоследний от края деревни, после него 7 километров чистого поля до следующего жилья. Зима лютая, морозы под –40°. Мы избу и не закрывали – все шагали сплошным потоком, заходили к нам погреться и передохнуть перед дальнейшей дорогой.

Ночевали, в том числе, и в нашем доме – голодные, холодные. Много их было, все запасы

съели. Спали вповалку на полу, головами на пороге, шагнуть некуда было.

Отец ночевал в сарае – корову охранял и присматривал, чтобы сено не загорелось от случайного окурка.

Л.И.:

По деревне машины шли и шли... Раненых везли, очень много их было... Стон стоял... Машины с людьми открытые, а холод, мороз...

Н.П.:

В деревне стояли конные обозы – телеги, сани – в том числе и с оружием.

Однажды соседский парнишка где-то украл гранату. Похоже, это была лимонка – зелёная, круглая. Мы вдвоём с другим мальчишкой бегали за счастливым похитителем, просили показать находку. Он сначала похвастался, а потом не захотел делиться добычей – удирал от нас, в итоге забежал к себе в дом и закрылся. Мы долго ломались в запёртую дверь, потом сообразили пойти посмотреть в окно. Только зашли за угол – шарахнуло, стёкла вылетели...

Взрослых дома не было, и обладатель гранаты решил разобрать свою находку. Видимо, держал её на коленях – ему разворотило всё между ног, бедра и живот. Он умер в медсанбате.

А если бы мы сумели открыть дверь и попали бы в дом? Или успели бы влезть в окно?..

Л.И.:

Об авианалётах нас предупреждали – бегали по деревне: «Тушите свет! Закрывайте окошки! Самолёты летят!» Мы завешивали окна одеялами.

Свои и вражеские самолёты мы различали по звуку: немецкие гудели натужно, неравномерно, наши – более размеренно и плавно.

Однажды на поле сел подбитый советский самолёт. Постоял, отремонтировался и улетел. При взлёте поля ему не хватило, – въехал в рожь.

Н.П.:

Неподалёку, в Кайваксе, располагался наш аэродром, и над деревнями постоянно летали самолёты. Бомбардировщики летали строем в сопровождении истребителей – на Свирь, на финнов.

Один неисправный истребитель полсотни метров не дотянул до поля, врезался в деревья в осиннике. Самолёт развалился на три части, лётчик погиб. Мы, ребята, потом ходили на место аварии собирать патроны и детали. Кто-то принёс домой ткань от парашюта...

Н.П.:

С зимы 1941-го по весну 1942-го в соседнем доме располагался штаб тыловых частей, а офицеры жили у нас. В дом провели телефон, и часто звонили в штаб фронта, в Чудово. Днём офицеры совещания устраивали, а ночами пьянствовали, с бабами гуляли, песни пели под гармошку, слушали патефон. Я сидел на печи, видел, как они пили: в стакан на треть заливали крепкий чай, на две трети – водку. Это называлось «пунш». Один офицер объяснял другому, молодому: «Так приятнее, мягче».

Моя мать готовила им еду – американскую тушёнку, гречу или перловку с мясом в больших железных банках. И нам, детям, немного доставалось. Вкусные консервы! Офицеры рассуждали: «Всё-таки Америка помогает».

Офицеры регулярно менялись, каждый месяц приезжали новые.

Л.И.:

В деревне лошадей не осталось, всех забрали на войну.

Мы, дети, всё время работали. Например, палками молотили лён – тяжёлая работа! Жен-

щины работали за мужиков, дети за женщин... От голода постоянно хотели спать. Ослабели, еле ноги переставляли, но работали.

Нам выдавали один мешок зерна в месяц – это десять килограммов. В некоторых семьях сразу всё мололи и съедали, а потом голодали. То ли не могли удержаться, то ли боялись что украдут...

Весной откапывали мёрзлую сгнившую картошку. Её очень легко чистить – кожура сама отпадает, а внутри один крахмал. Из него на противнях пекли оладьи. В поле удавалось найти примерно одну картофелину на два метра земли. Всё у себя перекопали – потом в другие деревни ходили копать.

Питались мякиной: толкли в ступах и пекли лепёшки. Пока был запас ягод, ели мякину, толчённую с клюквой. Ели жмыхи из отрубей. В других семьях лебеду ели; от неё пухли. Ели жареный щавель с яйцом – от него тошнило. «Дудки» (сноть) сушили, резали ножом и толкли в ступах или мололи на жерновах, потом пекли лепёшки. От них мучились сильными запорами.

Одна бабка в поле работала, полола картошку, не могла утерпеть, доставала мелкие, ещё незрелые картошины, и сразу ела их – сырые, зелёные, прямо с землёй. От этого и умерла, прямо в поле.

Когда косили – всё сено отдавали государству, а для себя по кустам вдоль дорог собирали сено, выпавшее из повозок. Из соломенных крыш доставали гнилую солому – давали корове. Голодная корова на ногах не стояла – её подвешивали к потолку, пропуская под животом длинный узкий ковёр-дорожку.

Мы держали корову, потому и выжили. Надо 300 литров молока сдать государству, остальное – себе. У кого коровы не было – те тоже выживали, но было гораздо тяжелее.

Умер в деревне только один человек – в семье Чуркиных, уже в августе, когда голод был не такой сильный, ягоды появились...

Бывало, военные у нас ночевали – делились сгущёнкой, тушёнкой.

Мы всю тёплую одежду – шубы, тулупы – променяли на хлеб. Потом мама даже полотенца выменяла. Когда несла их, у неё слёзы катились из глаз, от этого мама по дороге спотыкалась, падала и роняла свою ношу.

У нас был штабель брёвен, заготовленных для постройки нового дома. В войну всё пошло на дрова.

Н.П.:

Мякину ели – это отходы от помола зерна. Лепёшки из неё пекли. В основном питались картошкой и молоком, летом запасали грибы и ягоды на всю зиму.

Н.П.:

Во вторую и третью военные зимы в нашей деревне размещался спецотряд. Бойцы на лыжах, в маскхалатах, вооружённые карабинами с оптическими прицелами – невиданное дело! Они били лосей. Потом приезжали машины и забирали туши – мясо для фронта.

Л.И.:

9-го мая 1945-го мы работали на реке, сплав гнали. Вдруг всех позвали в клуб, а там сообщили, что война закончилась. Рёв стоял, крик, вой, плач – от радости и от горя...

ПОСЛЕ ВОЙНЫ

Л.И.:

После войны к нам в дом прислали белорусов. Нам сколько-то денег начислили от лесо-

пункта, чтобы мы о приезжих заботились. Много малышей, крошечные, все грязные, вшивые. Мы затопили баню, наподдавали пару, собрали их всех в парилку, закрыли там и снаружи подпёрли дверь. Они с непривычки орут, плачут, ломятся – а не выйти. В бане вши надуваются, красные делаются, толстые... У них все вши и вывелись!

В деревне был паренёк один – не то чтобы дурачок, но немного с придурью. Эти ребята стали его дразнить, водой поливать. Он не выдержал – схватил палку и погнался за ними. Они от него врассыпную – кто в дом вбежал и дверь захлопнул, а кто в картошку сиганул, в ботве залёг. Потом они нам рассказывали: «Мы в бульбовнике прятались!» Так смешно их речь звучала!

Н.П.:

После войны вместо наших лошадей, отправленных на фронт, в колхоз прислали иностранных. Были монгольские лошадки – маленькие, но выносливые. Они панически боятся леса – не привыкли, ведь в Монголии голая степь. Едут через лес – дёргают ушами, нервничают, от каждого шороха шарахаются. Если их оставить без присмотра – сбегут.

Были шведские кони – огромные, сильные. И цивилизованные! Едят только из кормушки, сами пастись не умеют.

Л.И.:

Пригнали к нам скот из Германии. Лошади все больные, в лишаих. Мы их лечили.

Л.И.:

Мы работали все, от мала до велика. По утрам по деревне ходила женщина и будила народ на работу – стучала палкой по подоконникам и громко пела:

Вставай, дружки! Вставай, молодцы!

Вставай!

Каша сваривши, горох перепривши!

Вставай!

Каша на Паши, горох на Ояти!

Вставай!

(Паша и Оять – это крупные реки на востоке области).

Мы пололи колхозные поля. Лягушек боялись до смерти! Особенно подруга Шурка: когда квакушки из грядок выскакивали, рёвом ревела, убегала! Но потом возвращалась – работать надо...

Жили весело, развлекались после работы. Был клуб, была изба-читальня, хотя в ней мы не читали, а плясали под гармошку, а мужики в домино играли. Бывало, весь день мы трудились – окучивали картошку, потом вечер и всю ночь гуляли, а поутру снова отправлялись в поля.

Мы работали, поэтому и жили неплохо. Нам завидовали, вредили. Например, однажды соседка нам картошку в погребе посолила (от этого появляется гниль). Пришлось заколотить окошка погреба, чтобы такое не повторялось. А та соседка потом как-то вывихнула челюсть. Пришлось ей с перекошенным лицом, с разинутым ртом ехать в город в больницу, там ей доктор кулаком врезал – и челюсть встала на место.

Н.П.:

После войны в деревнях воровства не было, в домах двери на замки не закрывали.

В 1947-м мы с другом ездили в Ленинград, сделали свои дела и всю ночь гуляли по городу. Ни хулиганства, ни бандитизма, бродили спокойно, бояться некого было.

Л.И.:

В 1951-м году я ждала ребёнка. Тогда беременные до последнего дня работали, иногда рожали прямо в поле во время работы. Я бедовая была, всё делала по хозяйству. Беременная, ходила в Тихвин и обратно – а это 60 километров – и ничего страшного!

Дверь в нашу избу закрывалась изнутри железной накладкой. Я дома работала на втором этаже, и когда кто-то приходил, я, чтобы не спускаться по узкой крутой лестнице, дверь открывала ухватом, перегнувшись через перила. Однажды я потеряла равновесие, кувырнулась через перила и упала со второго этажа. Сильно ударилась об лестницу животом, потом головой об стену... До сих пор не понимаю, как это прошло без последствий для меня и для дочери?

Ещё, беременная, шла провожать Колю в армию. На косогоре поскользнулась, упала на спину и съехала по грязи с очень длинной и крутой горы. Очевидцы говорили между собой: «До низа доедет и родит!» Ничего, тоже обошлось.

Рожала я дома, без врачей. Пришла после молотьбы, ночь промучилась и родила дочь. Кровь останавливали – холод прикладывали, внутренности мне застудили. Бабка же сама рожала, что ж она, не знала, как правильно кровь останавливать? Когда поняли что случилось – хотели меня везти в город в больницу, да поняли, что не доеду, умру по дороге. Оставили дома. Ничего, выжила, как кошка! Только с тех пор печень застужена осталась.

Л.И.:

Мой брат Пеша здоровунный был! Кровь с молоком! Подковы гнул! Мать доила корову, приносила парное молоко, наливала ему кувшин, Пеша садился на крыльцо, кувшин выпивал и цельную сахарную голову съедал.

Племянник Коля, сын Пеша, после войны служивший в Германии, рассказал историю: его сослуживец однажды заметил яблоню на чьём-то участке. Забор невысокий – он залез яблоч набрать... А там воровать не принято! Его убили, живот разрезали и яблоками набили – «чтобы наелся!»

Л.И.:

Как-то раз я прихожу с работы – а у нас телёнка увели в колхоз. Свекровь рассказала, что к ней пришли, она не пускала – а они без спроса открыли стойло, взяли телёнка за хвост и за ухо и увели. Свекровь пошла в сельсовет жаловаться: «У меня один сын на войне погиб, другой в армии служит – верните телёнка!» А телёнка уже зарезали... В итоге она вытребовала деньги.

Н.П.:

В магазине всё меняли на яйца. Два яйца – пачка папирос. Также тряпки принимали.

Л.И.:

Был один конь дурной, всегда идёт шагом, и никак не заставить его бежать. Хоть понукай его, хоть хлещи – всё бесполезно, идёт шагом и ни на что не реагирует. А вот с горы бежит галопом, и тут уже наоборот – никак его не остановить, ни «тпру», ни хлыст не действуют. Больше всего я боялась свалиться с телеги – конь, разогнавшись под гору, не заметит, что я упала и дальше побежит.

Была кобыла Майка. Она на всём скаку останавливается перед ямой – и седок летит через голову. Кстати, почему-то это всегда проходит без серьёзных последствий для людей.

Жеребец один был как дикий! Когда бесился – убегал, носился по деревне, а весь народ прятался по домам: «Опять жеребец Трошковых буянит!» Брат Пеша – сильный очень, смелый – однажды поймал его, намотал вожжи на руку; жеребец таскал его по всей деревне, топтал... всего затрепал, тот еле жив остался. А соседа Трошку на дороге насмерть затоптал. После этого от жеребца избавились.

Однажды конь пасся, и с травой проглотил змею. Словно взбесился! Бегал по деревне как сумасшедший, все от него шарахались. Мужики с трудом поймали коня, повалили на землю, связали. Влили ему в рот сыворотки с табаком. Змея вышла.

Л.И.:

Редкостная у нас была корова! Гнали сплав, брёвна шли по реке, а река шириной 5-7 метров. Корова паслась, увидела красивый зелёный луг на другом берегу – и переплыла. Как?! Никто не знает. Плыла, уворачиваясь от брёвен? Или шла по дну пешком под ними? Обратную её с трудом перевезли на плоту.

Бедовая была, буйная! Других коров бодала! Хозяева боялись вместе с ней своих буренок отпускать. Но когда начал нападать медведь – она других коров защищала, бросалась на медведя! Однажды он всё-таки ранил её, сломал позвоночник в трёх местах. Со сломанным позвоночником корова стоять не могла, ползала. Когда ей надо было в туалет – я сама её изстойла на улице волокла, и обратно. Потом её выходили, вылечили!

Бык был дурной, всех бодал. Однажды меня на скотном дворе чуть до смерти не забодал! Я подпрыгнула, поймалась руками за балки под потолком и висела ногами вниз – он все ноги мне перебодал, до сих пор шрамы остались. Рядом маленькая Галя, доченька, сидела в санках за ящиками. Чудо, что сидела тихо, не выходила, а то бык её убил бы! Народу набежало – с вилами, с кольями – могли бы быка отогнать, но все стояли в стороне, смотрели да охали. Я не выдержала, соскочила и побежала. Бык за мной! Я за стену юркнула и спряталась в шкаф. Бык не нашёл меня, выбежал со скотного двора и направился в поля. Только через несколько дней его поймали и привели на место.

Л.И.:

По соседству, в Каськово, на скотном дворе женщина допоздна задержалась, все уже ушли, одна осталась. Темно, ходит с керосиновым фонарём в руке. Слышит – за спиной кто-то шлёпает. Думает – мужики остались, кричит «кто тут?», но не оборачивается. Вдруг сзади её кто-то обнял... Разозлилась она от такой наглости, фонарём назад отмахнулась... раздался рёв... обернулась – а это медведь! Голова его облита горящим керосином; катается по полу, ревёт, сучит лапами. Женщина выскочила на улицу, мужикам встречным про медведя сказала, а сама дальше бежит. Домой заскочила, только дверь открыла – и на пороге свалилась. Потом несколько дней говорить не могла – речь отнялась. А мужики медведя не нашли – ушёл в лес.

В феврале-марте волки во дворы забирались, овец убивали, но не съедали, а только кровь выпивали. Это к весне у них недостаток витаминов.

Как-то раз парень провожал девушку в другую деревню. Неподалёку возникла стая волков. Парень посадил девушку на огромный стог сена, а сам побежал за помощью, за лошадьё. Вернулся – девушка съедена, волки её со стога стащили...

На Воздвижение – в сентябре – звери гуляют. Я на лесной поляне встретила 12 лосей – прямо так и вышли на меня! Но я стояла тихо, они меня не заметили, прошли мимо. А лесник в тот же день видел на речке 12 медведей; от них под мостом спрятался. Когда вернулся домой, жена спросила: «Что это у тебя на голове? Пепел?» А он посмотрел в зеркало – совсем седой стал!

Тегеранская конференция глав правительств стран антигитлеровской коалиции проходила в советском посольстве в столице Ирана с 28 ноября по 1 декабря 1943 года. Советскую делегацию, в которую входили Молотов, Ворошилов и другие представители дипломатического корпуса, возглавлял маршал Советского Союза Иосиф Сталин. Американскую делегацию возглавлял президент США Франклин Делано Рузвельт, сопровождаемый своим неизменным специальным помощником и советником Гарри Гопкинсом. Делегацию Великобритании возглавлял премьер-министр Уинстон Леонард Спенсер Черчилль.

Конференция проходила в обстановке выдающихся побед Советских Вооруженных сил, приведших к завершению коренного перелома в ходе не только Отечественной войны Советского Союза, но и всей второй мировой войны. Гитлеровцы уже были изгнаны из Донбасса и Левобережной Украины, 6 ноября 1943 года был освобожден Киев. К концу 1943 года было освобождено более половины захваченной врагом территории СССР. Итог войны был уже предрешён. Однако фашистская Германия ещё оставалась сильным противником. Она по-прежнему располагала ресурсами почти всей Европы. В этой связи детальному рассмотрению на конференции подвергался вопрос о создании против Германии второго фронта в Европе, открытие которого должно было начаться с операции по высадке англо-американских войск на северо-западе Франции, получившей кодовое название "Оверлорд", словом, по-английски означающем "сюзерен", то есть верховный господин своих вассалов. Именно в Северо-Западной Франции удар по врагу дал бы наилучший результат, ибо, по мнению Сталина, этот участок является наиболее слабым местом Германии.

Стремясь завершить войну на равных с Советским Союзом условиях, необходимость открытия второго фронта хорошо понимал президент США Рузвельт, который накануне Тегеранской конференции говорил своему сыну, что "если дела в России пойдут дальше так же, как и сейчас, то, возможно, будущей весной второй фронт и не понадобится".

Понимал это и премьер-министр Великобритании Черчилль. Ход войны, при котором честь почти всех побед принадлежит русским, тревожил его. Если Англия, считал он, тоже не выйдет из войны на равных условиях с СССР, её положение на международной арене резко ухудшится, и Россия станет дипломатическим хозяином мира.

Тем не менее, вопрос об открытии второго фронта продвигался очень медленно. Советская делегация, стремясь быстрее завершить разгром фашистской Германии, настаивала на скорейшем открытии второго фронта. Черчилль же всячески оттягивал его открытие, возлагая, тем самым, всю тяжесть борьбы на Советский Союз. Антисоветская направленность английской делегации становилась всё более явной по мере того, как приближалась перспектива освобождения от гитлеризма европейских стран советскими войсками. Всем было совершенно ясно, что всякий раз, когда премьер-министр настаивает на вторжении не во Францию, а через Балканы, он хочет, прежде всего, врезаться клином в Центральную Европу, чтобы не допустить Красную Армию в Австрию и Румынию и даже, если возможно, в Венгрию. Именно поэтому Черчилль так отчаянно защищал свои итало-балканские планы. Для ведения дискуссии он избрал испытанный им метод. Он не высказывался прямо против открытия второго фронта во Франции, а, наоборот, говорил об этом, как о деле, давно решённом, но, тем не менее, заявлял, что не может пожертвовать операциями в Средиземном море и поэтому не может гарантировать, что операция "Оверлорд" будет осуществлена в установленный срок, который он считает большой ошибкой.

Таким образом, открытие против нацистской Германии действенного второго фронта постоянно оказывалось под угрозой срыва, благодаря чему Германия могла свободно осу-

ществлять перегруппировку сил и маневрировать резервами.

Хотя премьер-министру и не удалось в Тегеране добиться своих целей, и Сталин настоял на открытии второго фронта во Франции, что соответствовало интересам всей антигитлеровской коалиции, все же борьба за его открытие велась очень напряженно, тем более, что Рузвельт, хотя и поддерживал Сталина, все же допускал некоторые колебания.

Вот в такой-то обстановке острой дипломатической борьбы на Тегеранской конференции и произошел следующий инцидент.

Заседания участников конференции происходили за круглым столом. Рядом со Сталиным сидел переводчик. Переводчики сидели и рядом с Рузвельтом и Черчиллем. Но у них язык один – английский. Сталин же английским языком не владел. Во время беседы Сталин все время заученным движением руки рисовал в своем блокноте волчьи головы. Черчилль постоянно курил, и перед ним, кроме блокнота, лежала коробка дорогих сигар.

В начале одного заседания президент Рузвельт, ни на секунду не прекращая разговор, что-то написал в своем блокноте, вырвал листок и передал его Черчиллю. Черчилль прочитал, сложил листок и положил его в свой нагрудный карман, никак не отреагировав на записку.

Это видели все участники заседания. Видел это и Сталин, но он и "глазом не моргнул", продолжая спокойно вести беседу и рисовать волчьи головы.

Через одну-две минуты Черчилль что-то написал в своем блокноте, оторвал листок и передал его Рузвельту. Рузвельт прочитал, улыбнулся и, разорвав листок пополам, выбросил его в корзину.

И это тоже все видели, и никто никак не отреагировал.

После заседания, когда все вышли из зала, записка Черчилля по указанию Сталина из корзины была извлечена, склеена и прочитана. На ней было написано: "The old sparrow will not fly out of the nest".

Записку тут же перевели. По-русски это значит: "Старый воробей из гнезда не вылетит".

– Какой воробей? – вслух задумался Сталин. – Кого он считает воробьем? Меня? Или себя? А что за гнездо? Расшифровать!!! Немедленно!!!

Но как ни старались, записка расшифровке не поддавалась. По дипломатической почте были привлечены лучшие шифровальщики и дешифровальщики страны, но... безрезультатно.

– Проклятье!- свирепствовал Сталин.

Но все было напрасно. Записку не расшифровали. Так и осталась она нерасшифрованной. Нерасшифрованной она и получила свой инвентарный номер и легла на полку архивного хранилища КГБ.

* * *

Прошли годы. В самом конце войны умер Рузвельт. В марте 1953 года умер Сталин. Во главе Советского государства стал Никита Сергеевич Хрущёв.

В 1956 году Хрущёв совершил визит в Великобританию на крейсере Балтийского флота "Орджоникидзе". Во время этого визита он встречался со многими видными деятелями этой страны, в том числе и с Черчиллем.

В одной из частных бесед с Черчиллем Хрущёв обратился к нему со словами:

– Господин премьер-министр, – так назвал Хрущёв Черчилля, два года назад ушедшего в отставку с этого поста. – Разрешите задать вам один вопрос, касающийся второй мировой войны, а именно Тегеранской конференции, непосредственным участником которой вы были. Давно повержен гитлеровский фашизм, давно умерли Рузвельт и Сталин. Стоит ли спустя много лет хранить тайну, до сих пор будоражившую наше сознание? Что за переписку вы с Рузвельтом вели во время одного из заседаний на этой конференции?

И Хрущёв напомнил Черчиллю об упомянутом выше инциденте.

Черчилль задумался, напрягая память, и, спустя некоторое время, ответил:

– Вы что-то путаете, господин Хрущёв. Этого не было.

Хрущёв стал настаивать, на что Черчилль сказал:

– В конце концов, господин Хрущёв, мы воспитанные люди, и поэтому вести какую-то переписку на глазах у Сталина мы не могли. Я не отрицаю, что у нас могли быть какие-то тайны от Сталина, но мы с Рузвельтом встречались не только за столом переговоров, но и в перерывах между заседаниями, и могли обговорить свои конфиденциальные вопросы где-то в кулуарах, что мы, несомненно, и делали. А так, чтобы на глазах у дядюшки Джо?!** Нет, этого не было, и быть не могло Вы, господин Хрущёв, что-то путаете.

Хрущёв продолжал настаивать, на что Черчилль сказал:

– Утверждаю, что этого не было. Вы, коммунисты-большевики, вечно что-нибудь выдумываете и сваливаете на других.

– А что мы выдумываем? Вы можете привести пример? – сказал Хрущёв.

– Могу, – ответил Черчилль. – Вот вы во всех своих учебниках истории пишете, что Керенский в 1917 году бежал из Зимнего дворца в женском платье. А мне Александр Фёдорович при встрече рассказывал, что это чистой воды выдумка большевиков, и когда он выходил из дворца, то ему ваши солдаты отдавали честь. А вы придумали какое-то женское платье. Вот и здесь, за совещательным столом в Тегеране мы с Рузвельтом не секретничали от Сталина. Не секретничали!

Чтобы решить спор, Хрущёв дает команду в Москву найти и самолетом доставить злополучную записку в Лондон, что и было незамедлительно сделано.

При очередной встрече с Черчиллем Хрущёв гордо предъявляет ему записку со словами:

– Ну!? Что Вы на это скажете, господин премьер-министр?!

Черчилль взял в руки записку и задумчиво произнес:

– Да-а! Чудеса!.. Моя рука. Узнаю свой почерк. Чтобы это могло значить?!

Хрущёв, в ожидании ответа, торжествующе смотрел на Черчилля.

Вдруг Черчилль, хлопнув себя по лбу, громко воскликнул, да так громко, что переводчик вздрогнул:

– Вспомнил, господин Хрущёв! Вспомнил! Рузвельт, как настоящий воспитанный джентльмен, чтобы не привлекать внимание посторонних, написал мне, чтобы я застегнул расстегнутую на моих брюках ширинку. Вот я ему этой запиской и ответил.

И, улыбаясь, с иронией добавил:

– А вы эту записку сохраните. Для истории!

* Старый воробей (англ)

** Прозвище Сталина в странах антигитлеровской коалиции в годы войны

ТЕКСТЫ ДЛЯ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ФЕСТИВАЛЕ ПОЭЗИИ ПОВОЛЖЬЯ 2016

ГАМЛЕТ

я один стою на полустанке
а у рельс лежат собачие останки

ГИМН КЛОУНА

смешить всегда
смешить везде
смешить на суше
на воде
смеяться с ними
самому?
наверно да
только чему?

ГИМН ПОТРЕБИТЕЛЯ

Але.
Включися.
Хочу!

забыл
что
хотел
сочинить

иногда кусочек ватки
жизненно необходим

а иногда
и заварное пирожное

шедёр
или
не шедёр?

¹ Судя по маркеру на печатных листах, подаренных после выступления редактору, тексты написаны 18 июля – 25 сентября 2015. Подборку открывали такие строчки:

творческая лаборатория мечтателя
(цикл)

Поскольку осталось непонятно, составляют ли они отдельный текст, или относятся ко всей подборке, а с автором нельзя уже связаться, было принято решение строчки пропустить, отметив этим комментарием пропущенное. Далее всё оставлено без изменения. (Прим. ред.)

JAZZ УПОЛНОМОЧЕН ЗАЯВИТЬ

враги кругом
враги везде
враги на суше
и в воде
снял с кастрюли
с супом
крышку ты
а там сидят
враги – коты
всё мясо
съели гады
прыг-скок
под стол
и рады

курьеры курьеры
100 тыщ одних курьеров
карьера карьера
по коридору
и налево

... и тишина
и тишина
не поёт даже
группа «На-на»

уж четыре часа
уж светлы небеса

ПЕСНЯ О ТВОРЦАХ

творцы глядят на небо
творцы глядят под небо
творцы глядят сквозь небо
мы принесём им хлеба

между этим и тем
очень много тем

кто ищет – тот найдёт
а не найдёт – тем лучше

и сказала корова
будь овечка здорова

что я думаю о Нём
ночь темна
а ясно днём

килька тюльке говорила:
знать судьба тебя носила

тюлька кильке отвечала
и тебя видать немало

в детстве хотел стать клоуном
а стал директором столовой

человек как говорится на своём месте

может лъзя
а может можно

в этом мире
всё возможно

мир вообще несправедлив
съем ка лучше чернослив

пропитался потом весь

куда же вы уходите ?
оставайтесь здесь

позднеримская империя
и ко всему недоверие

вот такая вот картина
а на ней грибов корзина

ещё кусочек
и
ещё глоточек

только начал двигаться
в сторону романтики
гляжу – ещё одна рюмочная

вышел человек из чайной
видит – мир необычайный

чего мы
кто мы
как мы
где мы
всё теоремы
теоремы

ЛЕТАЮЩИЕ МУРАВЬИ

(из цикла)

1.

ничего нет в мире
лучше джаза
нота «ля» над городом летит
возвращается пьяный с вокзала
спит любимый с детства айболит

2.

будущие матери
на лавочках сидят
на бывших бабушек глядят
и воробьи с югов летят
и коровы мудрый взгляд

3.

вот летит большая птица
а мы думали синица
а мы думали синица
вот летит большая птица
для муравья - большая птица
а для нас она – синица
в общем маленькая птица
муравьиная жена

4.

прилетели прилетели
к нам косматые олени
к нам олени прилетели
с ними дядька черномор
ел косматый помидор

ПОСЛЕ ДОЖДЯ

штаны уже почти сухие
носки уж высохли давно
а мы сидим с тобой Россия
глядим задумчиво в окно

здоровия
здоровия
здоровия
всем мастерам* многословия!

*и мастерицам

хотел сочинить
хорошее стихотворение
но ничего не получилось

вот и пошёл на кухню
жарить яичницу

а стишок так и остался недо
сочинённым

чего тебе надо?

мне того же

спешит куда-то зверёк
спешит

спешить не будем

спешимся

опять холодильник
даёт советы
что купить

лучше б дал денег

вышел погулять
посмотрел на небо – красотища

и в кармане тыща

повсюду лежит
снег снег снег снег
снег снег

и вот начинается
лес лес лес лес
лес лес

а в лесу всё тот же
снег снег снег снег
снег снег

но не кончается
лес лес лес лес

пингвин на дерево залез

в Венецию ехала Элла
а попала в Венесуэлу

географию надо учить

на балконе полотенце
суше сухого
суши и сухого
я себе заказал

ОСЕННЯЯ ПОРА

мамашки гуляют с детьми
и сюсюкают с ними

метафора обиделась на сюжет
и ушла ночевать к образу

а капуста с картошкой
всё дешевеют и дешевеют

(но скоро начнут дорожать)

а баклажаны
вкусней мяса
вкусней курочки и кваса

вы такие мааааленькие
и уже знаете всё обо всём

а я такой большой
люблю курочку с лапшой

Тексты, которые приведены ниже, объединяет место их рождения - Фейсбук (далее - ФБ), где они были написаны в качестве реплики диалога, комментария по-разному поводу – это могли быть найденные в сети новости литературы, искусства, посты, связанные с откликами на происходящие в мире события, чьи-то дни рождения, предложения для участия в акциях и прочих игровых ситуациях, включая предложения от самого ФБ. Помещая тексты в альманах, я включаю их в новый режим чтения, который как бы обнуляет предыдущий опыт, и предлагаю другой реестр идентификации – как авторского слова и литературного жанра. Если последнее для читателя здесь обозначается более чётко, то для автора незримым держателем (и подрывателем) текста остаётся всё-таки социальная сеть. И эта «память» сетевого контекста, как мне кажется, не уходит, сбавывая как уровень подразумевания и содержания (не-)возможного смысла, как в «РПР», где встретились письмо и реальность и сыграли свой параллельный и местами даже парный танец, соединив разные «коды чтения» текста в рамках задания, казалось бы, «общей» языковой игры.

Такой переход текста из одного контекста письма и чтения в другой заставляет задать вопрос, а что «на выходе», стихи ли это (да и «на входе» что было?)? Разве социальная сеть не размывает – и окончательно - границу между художественным и нехудожественным словом? И что заставляет думать, будто перенос текста в другой контекст – книги - эту границу восстанавливает? Не нуждается ли при таком переносе сам текст в дополнительной аранжировке, а то и подробном комментарии с тем, чтобы прежний контекст восстановить? По крайней мере, в некоторых случаях трудно удержаться и не «рассказать историю его написания», которая может оказаться занимательна не менее, а то и более, чем он сам. Но вопрос, зачем и нужно ли это делать, остаётся. Да и что значит, рассказать? Ведь в книге невозможно разместить пост, фотографии или видео, на которые даётся комментарий. И тогда «история» невольно уходит в название как в *Cheka Sando - First Meeting. Part IV. Last Conques*, «Запятая после седьмого слова», «Кузнечик», «Как сказать правильно», «Биография на ФБ». Известны и текста трансформации, по-видимому, неизбежные, когда он как бы «дописывается» и вбирает в себя «историю своего происхождения», как в тексте «Новый год с Дада». Перенос текста из комментария к посту художника, где содержался призыв возродить Дада-движение и открыть соответствующее кафе, на свою страничку в ФБ не могло удержать всех поясняющих обстоятельств и потребовало уточнения первой сточки, без добавления оной сам комментарий воспринимался бы как только экстравагантный жест для постороннего читателя. Но вопрос остаётся, как такого рода попытки объясняют, что перед нами именно стихи? И на выходе, и на входе?

Сетевое взаимодействие строится на событиях языка более, чем можно предположить. Но когда поэт пишет или размещает свой текст в сети, он предъявляет себя как человек определённой ситуации и позиции. Поэт здесь опознаётся, прежде всего, как держатель нового для себя соглашения подвергнуть свои тексты испытанию чужим словом, которое вовсе не ищет диалога, но способно вывернуть наизнанку всё то, что написано. «Контекст слова-действия», или, назовём это «практикой сетевой коммуникации», когда автор как неустранимую данность своего занятия находит новую систему мобильных устройств сообщения с присущими им режимами чтения и неограниченным числом читателей на устанавливаемых интернет-ресурсах, открывает новую эру и в поэзии.

Границы поэтического задания, а с ним и языка, выстраиваются здесь как-то иначе, не стесняясь более идеей автономии творчества. Не связаны они и с известными институтами признания. Последнее, если и осуществляется, то в реальном времени и месте интернет-кон-

такта. В произвольном и неприготовленном до конца общении, которое предполагает наложение и встречу разных культурных горизонтов и уровней языковой компетенции, а значит, и наращивание опыта обратной связи с самой разнообразной аудиторией, можно попробовать увидеть не только новый источник преодоления консервации языка. (Напоминая поэту его «задачу» по исправлению нанесённых языку «повреждений», о которых волновались ещё дадаисты). Привлекательность сетевого общения для поэта состоит в том, что, включаясь в многостороннюю переписку, он впервые, возможно, открывает для себя то, что я назвала бы «поэзией текста».

Имеет смысл продолжать держать вопрос открытым, что значит для поэта осуществлять здесь языковую игру. До конца пока непонятно, чем она обернётся при той свободе обращения с текстами, которую сегодня обнаруживаем. Эта свобода не может не найти в самой себе не до конца выявляемое пока ограничение. Перенос текста в состав нового сетевого режима письма и чтения и обратно оставляет читателя с голой записью и потребует (это не значит, что требование всегда выполняется) в самой записи предъявления «кода» как бы обратного доступа, маркеры исполнения языка. Запись не может не нести в себе этого «кода», другое дело, что последний не всегда считывается, оставляя текст загадкой, не до конца или не сходу разгадываемой («РПР», «Камень», «Запятая после седьмого слова»). Упрощая примеры, запись может предъявлять маркер сообщества, понятный только его членам, а также иметь «авторское лицо», кодируя в себе и определённый «язык чтения», способ обращения с текстом, направляя его «исполнение» (понятом в самом широком смысле). В этом плане «подразумевание» смысла всегда требует не только конкретного его обналичивания, но и общего опыта (знания способа) его извлечения.

«Общее» опыта не всегда сегодня достижимо, но именно оно отвечает за то, что запись обретает прозрачность, а слово, как и любой другой её маркер, будет стоять лишь там, где поставлено (и не сможет уже иначе). И не потому, что это диктует грамматика известного языка, но потому, что случилась и закрепилась именно (именем известного опыта) такая запись. Она - с её пустотой пробелов, ритмом строк – и есть чаемый лингвистами «индивидуальный язык», равно как и «алфавит», в потенциале «общий», для всех, кто захочет ему обучиться.

Интернет устанавливает свои режимы чтения и способы записи, которые формируют новое «сообщество» читателей и писателей (эти позиции здесь взаимнообратимы), что стабилизирует ситуацию, обращая наше внимание на «лицо» текста, находя в открытии и установлении множества таковых установлений меру пресечения пустой болтовни, как и путь конкретного в своём проявлении смысла. Мы читаем тексты, которые как бы ещё только должны стать носителями значения, в этом их «поэзия». Новые «контексты» в качестве «кодов доступа» каким-то образом могут быть интегрированы в текст, поскольку ищут возможности мигрировать вместе с ним при переносе, как в нашем случае, в другой режим чтения, опровергая и одновременно подтверждая тезис «о том, что корень понимания текста в его контексте». Каждый раз мы наблюдаем здесь формирование состава нового, или, по крайней мере, не до конца известного текстового (языкового) сознания.

Сопротивление текста произвольному толкованию, безусловно, не закроет до конца - в рамках принятых, или принимаемых заново конвенций записи и чтения – способность свободного обращения со смыслом. Любое выворачивание смысла наизнанку - непереносимое условие поиска его будущего исполнения, а значит, и обнаружения шифра текста. Но кто здесь поэт? Тот, кто изобретает новые способы записи как пути общего задания смысла, стремясь быть «понятным» в любом пространстве и времени? Активизация спора между пишущими в рифму или верлибром как условие формирования определённых «общностей» здесь не случайна. Или поэт - тот, кто делает из текста новую загадку? Вопрос открыт, разговор начат. Открывая «поэзию текста», идя навстречу новым условиям жизни, на которые поэт вправе, впрочем, как и любой другой человек, по-разному реагировать, не теряет ли он что-то ещё, что

определяло смысл его занятия? Нужно ли так ставить вопрос? А пока ответ созревает, несколько текстов, которые в некоторых случаях (что-то осталось и на свободное чтение) не избежали «общего знаменателя» - своего комментария, которым, при желании, можно ведь и пренебречь.

Кузнечик

*Хлебников*Каммингс*Айги**

куда подевался кузнечик
не видно его на дороге
не слышно в траве
представить невозможно
с кем теперь он дружит
в каком поле ждёт ветра

Cheka Sando - First Meeting. Part IV. Last Conques

средиземноморская деконструкция
не путать с реконструкцией
когнитОм в действии
на кону нечто
не кто-нибудь - коннектОм
квадры кадрами
за кадрами
комментарием
звуком Ом

Камень

камень к атеп
корнем нем
верен
предлогу разрыва
букве любви
ладоням исцеления

парафраз

Вс.Некрасову

каждое утро
что-то
где же
где же
или
и не
парафраз

Неврастения

А. Барашу

*

Всё будет хорошо,
сказать себе,
чтобы, чтобы.

*

Выходит, зря
молчали все
ради чего.

*

Ничего не случилось,
и это пройдёт,
более, менее.

*

Вместо оклика -
место занято,
неврастения.

Итоги конкурса

А. Драгомощенко

рас- вместе о-
пределение
с- вместе у-
лова
или вместо
вместа
за
место

Новый год с ДАДА

А. Осмоловскому

Зашёл как-то раз Дада в Новый год в гости к художникам, порешили движение воскресить, кабаре основать, как-нить. Резюме встречи:

опять кабак
о`на как
дальше на -ять
пятью пять
а вы думали, что будет?
гири материализма долой!
Далай-лама, дай сострадай
и Дада долгой!
мы ни е, ни ё, ни ку, ни ме
слово вяжем
куму куме
пере- не помере-
срок накажем
в Новый год
квоты Дада!
вот так вот
можем
квита на квит
когда захотим
гуляем

Как сказать правильно

*1

ветер да ария
ветеринария

*2

вечера вече
вЕчеря вечна
дактиль для ритма
анапЕст не вечЕря
анАпест
уже можно

*3

любви все возрасты покорны
и возраст возрастов
воз с ними

*4

грЕнки на стенке
могут на И
ударением гренкиИ

*5

ДО нотой
шах, мат
мой дОгмой
шАхмат
дОгмат
ДО
дОлгой
первой
в дар им ударим
ДАаа
не впервой

*6

тЕфтели тефтЕли
ели и в отеле

*7

тО
ртОв
тОртов
та ещё задача

*8

шАрфы шарфОв
арфы ослов
по-разному бывает

Запятая, или после седьмого слова*)

После седьмого слова найти свою лишь жажду,
запятую поставить для верности неслиянно и неразрывно
видимых и невидимых им же всем бывших
в эпоху готовых размеров истцу ответного слова.

**) У этого текста два источника – история из хроники ФБ про человека, который не знал грамматики, но упорно ставил после каждого седьмого слова запятую, и авторский текст 1998 года «Семь слов», своего рода отклик на известную в мировой культуре тему распятия:*

“Нет ничего, кроме...”, - ты показал на небо.
Знаю, на место Бога там, за облаками.
Едино - в небо пальцем, как и в бред писаний,
Разные боги, души. Конец и начало.
Истина в чём, не знаю, но слышу песню,
Когда Умирают Люди.
Семь слов и одно – Жажду!

*Это было давно, не сон,
Это снова с новыми нами.
Это пел человек, когда
Его распинали.*

Фотография на ФБ*)

***1

Не Мунк.
Народ.
Крик.

***2

кричит река
молчит человек
наблюдает
кричит река
человека нет
кто-то ещё наблюдает
река
никого
не картина
не кричит
не стихи рекою

**) Фотография имела большое хождение в соцсетях, поскольку предлагала образ зимней реки, похожей своими очертаниями на известную картину Мунка «Крик».*

Дверные ручки*)

ручки твои ручки
не дойти б до ручки
первая строка пришла
и вторая хороша

чтоб дойти до ручки
не хватает взбучки
по затылку два прихлопа
посередке три притопа

взбучки нахлобучки
взять себя бы в ручки
дамские не перьевые
не дверные чумовые

забирают в ручки
тех, кто ищет взбучки
ты частушку заверши
помяни всех от души

*) Куплеты частушки изначально представляют собой реплики из личной переписки с другом, в которой рассказывалось о новом приколе - конкурсе на написание разного рода текстов, включая философское эссе. По заданию, в этих текстах должны были фигурировать дверные ручки. Частушка подразумевает «сердечные страдания», которые обретали здесь иронию комментария над несуразностью поставленной задачи. При этом куплеты не теряли и план отношений с тем, кому реплики писались, ещё и с понятным только ему назиданием.

Краткая биоГрафия на ФБ

Графов много, жизнь одна. Только эхо в горах куда-то ещё за собою зовёт.
Чайф поёт: «Время не ждёт».

Такты

утреннее
не без такта
выходит

такт оно такт
таки не тик-такт

ехали греки
через реки
не знали такт в реке
ехали налегке

греки были
не только утром
не только греки
такта хватало

навалом такта
не быть террактom

эти глаза
в такт
куда-то
попали

рану солью
навзрыд болью
такта добавить
борщ на обед

Sunlight' 11/02-11/02*)

четыре дня любви и голых скидок

Сара моя, Сара, где ты

сделай же с этим что-нибудь

*) данный текст получил особую жизнь на ФБ, поскольку был включён в коммуникацию группы «Бойня в день святого Валентина», которая была образована художником Полиной Горецкой и журналистом Екатериной Спиваковской; строчки текста, явно или скрыто, но цитируют слова смс-рассылки Sunlight и известного еврейского анекдота...

Задание на И*

Д.Давыдову

ижицы икотой
ипсilon извергнута
ипостась играет
иное испрашивает
исполнение имени

АУМ'18/01*)

не исполнится розовый вечер
левых пристаней
правых причалов
перехода теней
перевода начало

смутой смерти проникнет отсчёта
лет ревнивых колец
на запястье
перепутан конец
не про счастье

дирижёр Абаддон
умирает Харон
лепит ветер укором ненастье
переполнен испуг
незапятнанный друг
просит милостыни и участия

перекрестия
снегом соцветья
басом пение про многолетье

*) Название здесь шифрует имя человека и дату его рождения. А также интуицию ещё одного человека, как бы застрявшего между двумя берегами в уравнении любви и смерти, «законы» которых он единственно и исповедует.

Эвфония лексики

на Ю***

Ю-ю Юй

на Ща***

щипачей типа чей
щека не чека
щавель равель
щенка венка
щадить рядить
щита счета
щедра гидра
щиколотка околотка
щупальце в пыльце
щёлкает ёкает
щука брука
щепка не репка
щелчок молчок

РПР*)

k Z

abc tracts
and I
on

about
vision

and I
pro
hear it too

*) Название «РПР» («Русская поэтическая речь») – это цитата на вышедшую в России антологию анонимных поэтов. В данном тексте анонимом выступает русский язык, который содержит шифр спрятанного внутри стиха высказывания, достаточно поэтического по своему содержанию.

Строки всегда есть

всегда есть держащие входы у выхода размахивающие палкой бьющие спины воду не льющие

всегда есть держащие землю тварью дрожащие сильно дорожающие когда невыносимо сокрушаются

верой бегущие откуда-то тоже есть куда-то попадающие не сюда как хотелось но неплохо можно устроиться

следом бредущие зачем-нибудь следящие местами не лишние в доме запоры открывающие встречаются

срока половиной яблока оживающие смоковницей не во ржи поющие в терновнике как вариант

События дня сворачиваются до коротких фраз. Именно так язык схватывает реальность. Чтобы реальность не растворялась, её надо фиксировать. Форма дневника – сама по себе слишком медленная, пока пишешь, многое надумываешь и перестаёшь быть свидетелем языка. Поэтому для фиксации я выбрал *более быструю форму письма, которую можно отнести к современной поэзии*. Публиковал я эти тексты в социальной сети ВКонтакте, они могли появиться только в ней. Иногда возникает желание прорвать ленту чем-то напоминающим лирическое высказывание. Хочется удивить друга по сети. Теперь я отправляю эти тексты в другой медиум.

Подслушано/ Подсмотрено

<Бесконечный цифровой лес
заурядности>
<|> «Учитель воспитай ученика
чтоб было у кого тебе учиться»

Идеологическая борьба
в литературе
<r> </r>
Человек человеку
друг товарищ и брат

Искусство должно
служить добру

Критерии <script>
нравственность
и эмоциональность

Последний день осени
<r>дневники </r>
скобки
закрываются
<! > комментарии
не удаляются
части речи
собираются
выборы [выбор]
обсуждается
голоса
за
скорость
голоса
за
ожидание
вставить картинку

О чём следует
задуматься
в столетний
юбилей
революции?

Начать
воспринимать
слово революция
буквально
:.....
революция
это периодическое
возвращение звезды
*

в определённую
точку
своей орбиты

Прогноз

погода
изменится

повторения
пройдут

язык
станет проще

процессоры
станут меньше

слова
< >
будут
нужны
для чего-то
другого

КОМАНДА МАТЕМАТИКА КУПЕРА

Пока делали выставки
Пока писали тексты
Пока говорили

об удерживании

вместе

разделённого

Команда математика Куртиса Купера
открыла новое простое число
потратила на его поиски целых 2,5 года.
Полностью записать это число не получилось
его запись содержит больше 22 млн. цифр
Но записать его всё равно можно
следующим образом:

$2^{74207281}-1$
(2 в степени 74207281 минус 1).

Простые числа чрезвычайно важны
в криптографии
но новое
найденное число слишком
ВЕЛИКО
для практического применения

Нет стихотворения без
несчастливого случая,

////////////////////////////////////

нет стихотворения,
которое не разверзлось
бы, как рана

но нет
и стихотворения,
которое не было бы
и нанесением раны.

назови стихотворением

тихий заговор,
немую рану,

которую от тебя,
из тебя
я хотел бы
запечатлеть
в своём сердце.

Деррида

Невидимое
[Направленное] движение
[заряженных] частиц

о чём думал художник?
часами смотрел на
провода

[всё ли работает]

кто купил эту картину
и в чём измеряется
её эмоциональное воздействие

Рецепт

1 в китч добавит мяса
2 зная об опасности
3 интересно
4 значит опасно

5 сожмётся смысл
6 до одной цитаты

7 скорость чтения
8 замедлится

9 ничего не будет
10 делать

11 режим поиска
12 режим ожидания

Поставят диагноз
в обед
прямо в кафе
расплатишься картой

..... : : : : :

заплатишь налоги
разорвав конверт
будет комиссия

#####

машина
создаст и опишет
разные типы связей

<>

Без теории

«В жизни художника
должно происходить
что-то странное»

слышит собственными ушами
«фонд хранителей воды»

записанные воспоминания
способны изменить жизнь

слабая защита от
принуждения к вниманию

объектно-ориентированное
программирование

симпатия к коротким словам

и вот опять они вышли на улицу
в холод
и вот опять они вышли на улицу
хотели проверить
что такое удар
зеркальные нейроны стали летать
быстрее
им всё мало
любимое слово
мало
и вот опять они вышли на улицу

Луна, мы её уже видели,
несомненно оказывает
какое-то воздействие
хотя бы эстетическое
хотя бы раз в месяц
хотя бы на кого-то

Искусство может быть
опасно
Луна может быть
опасна
Встреча с луной
Встреча с искусством
Искусство не ждёшь
Луну не ждёшь
Цитату не ждёшь
Чай заливает страницы
каталога с чёрно-белыми
фотографиями

«искусство это попытка понять наше
современное положение путём создания глубоко личных переживаний, но одновремен-
но и обращённых к нашему общественному контексту». Роберт Лонго.

Один поёт, что стесняться не надо
другая - что мало огня
стесняться чего?
мало огня для чего?
Беззвучно лопается
Пузырь языка
режим ожидания
режим интенсивностей
зачем ты это говоришь?
новая моральная задача

Дневной режим молодого художника

Встать не позже 9
Зарядка со всеми утренними делами
Стакан воды выпить
Приготовить хавчик и идти в душ
Поесть и покурить половину сигареты
Три часа сидеть в интернете разглядывая скульптуры, картины и всякие документалки
про них / параллельно вести конспект
Потом одеться и ехать в Оксфорд
Потупить
И идти в мастерскую – созидать

Какие-то моменты нужно уточнить
в каких-то абзацах сохранились
уже забытые аффекты
как дворовый пёс
бьются носом об руку
книга-оружие
запускаются снова
потoki
срезаи

Гербарии возвращаются
сменить веру
дверь не открыть
выйти в окно
инфинитивы
и типы связей
тесный мир
критика способности ожидания
парковка машины желания

Каждый молот
молод молод

кто такой
молодой?
молодая
кто такая?

рисовать
вешать
рвать

два в одном
не удержать

попробуй пиксели
дружба н0ля и единицы
0101010101010101
какие команды дать
тревожная надежда
подача сигнала
монтаж
cut

В какой-то момент готовые строки кончаются

память не держит их

.....

на месте забытых строк неясным усилием

.....

рождаются новые

.....

новые строки длиннее тех что исчезли

отменяется память
язык переходит в молчание
запах города становится неосязаемым
мысли теряют форму

Здесь были лошади
сейчас
толпа людей
наседает на ограду
чтобы прорваться
на рейв
«я такую очередь
видел в 91 году
за водкой»
очередь за звуком
посмотреть в этой давке
на звёздное небо
что вы чувствуете?
Здесь вас так много
громкий колокол
деревянный крест
6 тысяч накормлены
лучше закрыть глаза
какая культура победит?

Устойчивость перед лицом
неопределённости
Когда вы говорите свободные искусства
что вы имеете в виду
красивое молодое лицо
нищей у магазина
благодарные глаза
на проспекте поют
Wicked Games
фонд хранителей воды
где публичность
и где приватность
шёпот в винном бутике
копье протыкает горло змею
телефон разряжается
мелочь осталась в шляпе
свет чёртового колеса

Шамуме
особенное грузинское слово
в сочетании с другими словами
означает
так получилось
просто совпало
вокруг билингвы
винный погреб
старый грузинский актёр
говорит что искусство
физический удар в сердце в душу
затянувшаяся дегустация
есть те, кто собирают виноград
солнце над городским садом
город втягивает

часы конечно носят имя
«Улисс»

Город еды
выдать грант самому себе
нажать на кнопку готов хоть сейчас
если бы не
водопад внутри города
домашнего вина больше
je ne regrette du rien
слова и никаких образов
сделала тату и жизнь изменилась
двухчасовой сет социолога культуры
признание и участие
участие и признание
фарк говори

Говорят на кухне
интерфейс очень важен
создадим нейросеть
главное связи

у бара человек
с волком на поводке
не испугать бы вспышкой
поводок в руке

на стене деревянные хлеба
лектор связывает то, что уже связано
выбор той пластинки, что уже есть
мутный голос портативной колонки
зачёркнутое имя
много свежих газет
мысль правой руки
в книге о непокое

ЧТО У ВАС НОВОГО

Социология литературы
Символические модели поведения
Как применимо слово «дизайн» к стулу?
Женские платья
Выставка без картин
Художники - зрители
Медленное португальское кино
Выдержал 30 минут
Медленный самарский октябрь
L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie.
Искусство то - что замедляет

Разговор о безопасности
сведение совпадений к ритму
Луна убывает
Фаза луны
Уже середина осени

Скоро
Череда совпадений и мыслей о них
Реальность меняется
Боб Дилан
Получает нобелевскую премию
Он поёт времена меняются
Мы поём о новых подключениях
Как же реальны осенние жёлтые листья
Что-то витает в воздухе
Новая глава в жизни
три дня
Прямая бочка всё уравнивает
Подумать о том, что чувствуешь
О том, кто близок

Дройд с синими глазами
Несколько шаров
Шарик Лакана
Кактус цветок
Шар из музейного магазина
В Эйндховене
Сделали китайцы
Горизонт в окне
Горизонт на картине
Волжский горизонт
Слова соответствуют вещам
И я заканчиваю

Спит после гитарного хруста
Стол в другой комнате
Бутылки
Пустые
Старый торшер
Окурки
Принесли папирос
Высказывание
Денотат
Чтение в автобусе «Квадратуры круга»
Исполнение песни Михаила Круга
Что же ты, фраер, сдал назад?
Центр города
Съёмная квартира
Прекариат?

Предисловие автора

Когда я пишу как автор поэтических текстов, я, во многом, работаю как текстовый генератор.

Я не пишу, чтобы выразить или доказать мысль или чувство. Это, скорее, внимательное слушание или чтение. Фраза находит меня в услышанном обрывке разговора, прочитанном тексте, но так чаще всего бывает с моими английскими текстами или текстами на славянских языках. Я конструирую их из городского языка. Если я не знаю язык, как было в случае с норвежским (flying books), я могу собрать несуществующие лексические и грамматические конструкции, руководствуясь странной интуицией. Чаще всего материалом текстов на русском и на английском служат кураторские описания к художественным работам, фрагменты из лекций или поэтических чтений. Сложно сказать, что я выбрала эту практику, скорее она выбрала меня и этот выбор довольно навязчивый – я не могу отказаться от того, чтобы записать фразу, которая выбрала оказаться в моем тексте. Перечитывая некоторые старые материалы, я понимаю, что сюжеты, которые я не выбираю, дублируются.

Мне не слишком интересно брать слова и мысли из собственного опыта. Я не слишком верю в гуманистическую концепцию личности как целостного единства. Мне кажется, что есть более широкие общности. Кроме того, концептуальные практики показали, что выбор фраз и способы их композиционного построения – вполне достаточная для авторства функция. Моё письмо можно назвать письмом на поверхности готового языка, письмом на языке в смысле почти физического.

Можно проследить довольно много параллелей таких практик письма. Его можно сравнить с герменевтическим чтением в поиске скрытого послания. В случае моего письма это послание не скрыто – оно вполне явлено, но, тем не менее, невидимо и неслышно. Повторение важный принцип построения художественного высказывания. Повторенное снова, оно определенным образом реализуется. Возможно, такое письмо можно сравнить со спиритическим сеансом. Медиум доверяет свою руку духу, я доверяю медиуму речи свой дух. Слова из моих текстов в свою очередь обладают на меня собственным действием. Можно сравнить такую работу с cut ups Берроуза или со шляпой Тристана Тцара. Это даже не гадание, а разыгрывание жизни, разрушение причинно-следственных связей. Из всего, что было в реальности, должно было бы следовать одно, а из шляпы, из кураторского описания, из фильма, из разговора на улице или вывески – можно достать что-то совершенно иное. В этом смысле моё письмо должно было быть ещё более личной практикой, нежели если бы оно было исповедальным. Я исповедуюсь в том, чего даже ещё не знаю. Или в том, чего нет в моей оперативной памяти, но то, что хранится нечитаемым в сознании.

Слепым методом

Пелегрино Турри
слепой Каролине Фантоне
сделал машину для писем
машина письма оживает
ритмом засовов и секса
«мне нужна машинка
и женщина»,
вместо старой жены -
муза и печатная машинка
Мария Будберг
Мики
машинка пишущая не работает без веры

13 лет с Уэльсом
13 лет с Горьким
стихogramмы
Cc carbon copу
змеи пальцы

из Кандинского

птица райская Алконост
что близ рая пребывает
душа чиста
строит превыше солнца и луны
небесного царя державы крепки
не глядеть на картину
вращаться в картине
в ней жить
притча из зеркала
вelmi страшна и ужасна
всякому
славный
сильный
и храбрый
Еруслан Лазаревич
едет на чуде Великом
о трёх головах
мука жёнам блудницам
тебе оттуда не возвратиться
говорит мне томный глас
прежде времени сразит
все горю я как огонь
я не вижу разницы
между линией абстрактной
и рыбой
они живые существа

экскоммуникация

для
корнями в воду трёхлитровую
опалённые края еловой ветки
снежинка порезалась, осыпалась,
и
расплавилась -
затушили вовремя
счастья делания для
и
без определенного для
ради порождения
продуктивное
подражание
поражения для
безопасности
вещи не не оправдают
и честно будут
для
дольше владельцев

Зачем нужны выставки текстового искусства?

Письмо на поверхности языка возможно, когда разработана система знаков, есть инструменты или машины для письма, а сама поверхность материальна. Текстовое искусство работает с системами знаков, встраиваемыми и не встраиваемыми в текст, и возможными поверхностями или медиумами, которые служат для передачи сообщения. Текстовое искусство нельзя назвать новым направлением, вероятнее всего, его появление стоит отнести к лингвистическому повороту в гуманитарных науках и к концептуальному повороту в искусстве. В этот момент одновременно графический текст, его грамматика или поверхность могут оказаться внутри произведения современного искусства. В пример здесь можно привести инструкции Йоко Оно, нотации хэппенингов Капроу, наконец, коштувские стулья.

Письмо (в значении перекодирования фонетических символов в графические) – одна из самых эффективных технологий передачи информации. Возникнув одновременно с первыми городами и системами хозяйственных расчётов, оно приносит с собой и линейную перспективу построения нарратива. То, что, в частности, у этого текста будет началом, серединой и концом, происходит от того, что он записан алфавитным письмом, хоть и в почти уже постписьменную эпоху. Несмотря на развитие способов коммуникации без посредства визуальной или текстовой кодировки, т. е. через брейн-интерфейс, мы по-прежнему живём в тексто-ориентированной системе передачи информации. В ней каждый, кто умеет говорить, может создавать поэзию, каждый, кто умеет писать – может делать текстовое искусство. И если абсолют устной речи – это поэзия, то письмо находит свое художественное выражение в текстовом искусстве. И многовековая традиция ограниченной идеологически арабской каллиграфии, и герметическая мистика *carmina figurata*, и *paroli in liberta*, и концептуализм входят главами в историю развития текстового искусства.

Достаточно символично 18 января 2016 года закрылась одна большая, важная и системная выставка текстового искусства **“Интертекст”** в музее современного искусства «Эрарта» и открылась новая, небольшая, но проблематизирующая важный вопрос выставка **“Изображение как слово. Медиапоэзия как метод”** в лофт-проекте «Этажи». И это не случайное совпадение. Возможно, подстёгнутые годом литературы или постцифровым состоянием искусства в прошлом году одна за другой открывались значительные выставки текстового искусства: на Новой сцене Александринского театра, в Электромузее, в Эрарте, в Пушкинском музее и в ММОМА. Из этого ряда наблюдений можно сделать вывод, что визуальное текстовое искусство – это состоявшееся направление в современном российском искусстве.

Интересно, что под *языковым*, или *текстовым* искусством принято понимать лишь поэзию (или, если смотреть шире – литературу). По-прежнему в отечественных поэтических кругах это представление совершенно укоренено. Развитие сначала записи голоса – фонографа, затем способов его передачи – радио, затем распространение способов фиксации видеоизображения создают плюрализм способов передачи живой речи. Если аудиозапись фиксирует интонации, паузы и тембр речи, то при помощи видеоизображения становится возможным передать и жесты, и выражение лица, и положение тела говорящего. Когда передача устной речи отделяется от письма, его форма эмансипируется и становится смыслопорождающей. Куратор выставки “Интертекст” Елизавета Шагина называет такую форму на границе визуального и вербального – лингвовосточные каллиграммы (*linguEastic*) Баби Бадалова, тельняшки Никиты Алексеева – текстотворением.

У визуального текстового искусства и письма один материал – графемы. Элементы графем и сами графемы – базовые формы визуальной выразительности. Изгиб арки повторяет латинская “n” или русская прописная “п”. Графическая выразительность “o” (или око) напрямую указывает на собственный референт. Даже если не брать в расчёт идеографическую систему письма (хотя и асемические каллиграммы Ксюты, и стилизованные иероглифы До-

бровинского представлены на выставке), ясно, что невозможно говорить о разрыве текста и изображения, но лишь о видах, способах и смыслах их соединения. Тогда спор времён трактата Лессинга “Лаокоон” о возможностях поэзии и пластики также примиряется в текстовом искусстве.

Однако, говоря о текстовом искусстве, следует держать в уме материальность и непрозрачность графических знаков. Они обладают собственной формой и фактурой, способной образовывать смыслы. Так буквы Пригова в работе “*Horror*” – прозрачны, как будто написаны реальностью, в то время как буквы у Филиппова – это гексаграммы, состоящие из птиц. И тот и другой текст написан на “сложной поверхности”, а не на чистом листе. В случае Филиппова – это реалистичное фотографическое изображение, на котором мы видим следы человека и гексограммы птиц. Птицы по небу пишут гексаграммы из книги перемен. Вам выпало сегодня:

51. Чжэнь. Пробуждение, гром: “То, что вы стремились получить как необходимое вам, на деле окажется совершенно другим, не таким, каким представлялось, так что смело и со спокойной душой можете уступить это сопернику... Чуть позднее и вам улыбнется судьба”.

61. Чжун-фу. Тайная истина: “Работать не одному, а в сотрудничестве с другими для вас сейчас наиболее выгодно. Остерегайтесь переоценивать свои умственные способности, чтобы не стать спесивым и невыдержанным...”

У Пригова это вербальное документальное описание социально-исторической реальности – газета, на буквенной поверхности которой он пишет. Подобным образом в другой работе “*Калашников*” ряд букв КЛШНКВ лишён гласных, а гласные прорастают красными цветами в АА и ИО. Дмитрий Александрович Пригов наблюдал зазор между языком и миром, между языком и Богом, между потусторонним и посюсторонним. Если сообщение из мира потустороннего следует передать в этот – недостаточно просто написать повседневным фонематическим кодом, не подойдёт и сложный математический шифр – лишь их сплав – стихограмма. Визуальные текстовые композиции обладают пространственной архитектурой и языковой семантикой. Это работа с языком на границе его проницаемости, с языком, сопротивляющимся себе. Ольга Кройтор создаёт собственный художественный палимпсест. В нём цветная супрематическая фигура изображена поверх газетной страницы, на которой “думающие центры и их безумные планы” по созданию термоядерного оружия и нападению из космического пространства перечёркнуты красным копьем одинокого супрематического рыцаря.

Поверхность пёстрой и лоскутной повседневности “*Всё ничего*” (2015) Людмилы Константиновой напоминает самописные книги футуристов, напечатанные на обратной стороне обоев: “*Садок судей*” (1910), в который вошли стихотворения В. Каменского, Е. Гуро и Н. и Д. Бурлюков, В. Хлебникова, проза Е. Низен (Гуро) и С. Мясоедова. В блоке использовались обои двух видов, разные по цвету и рисунку; обложка имела свой рисунок. Тексты помещены на оборотной стороне обоев или “*Танго с коровами: железобетонные поэмы*” (1914) В.Каменского. И всё, и ничего становятся вариациями пёстрого тряпья жизненных ситуаций. Так же на ткани выполнены каллиграммы Бадалова, которые вписывают смыслы в уже существующие слова, немного корректируя их: *LinguEastca*

Жизнь пишет по смерти, добро по злу (“*Good and Evil*” Charles Sandison), а свет по темноте (“*В свете происходящего*” Смородинова). Не-событие пишет на событии в работе Надежды Анфаловой, которая состоит из фотографического изображения не-события и его регистрации, книги учёта наличия движения по лесопroduкции, – “пожара нет”. “В свете происходящего” событие бы отсутствовало, если бы не было подсвечено свечами, в момент отключения электрического света. Экранные искусства пишут светом по темноте, как отмечает Киттлер (“Набрасывать и выявлять. Аспекты генеалогии проекции”). От немногого изображения молодого мужчины, к говорящим на английском словам: стена, диван, стол, шкаф. Разобраться хо-

чется в мужчине, а возможно внутри постгуманистической парадигмы не меньше внимания заслуживают и вещи. Rachel says подытоживает, что нет ада. Биосемиотика учит тому, что информация – это форма жизни, и всё живое передаёт информацию. Возможность редактировать код ДНК приближает нас к постгуманистической парадигме, в которой физическое совершенство, благодаря полной заменяемости органов, будет одной из форм привелигированности. Почти живая информация передаётся в low tech “Фотосинтезе” Никиты Алексеева.

Капает дождь

Отвечает свет

Нигде ничего

Хнычет свет

Вокруг темно

Дрожит свет

Любят все

Страдает свет

Никита Алексеев, Фотосинтез, 2005-2006.

В полосатые тельняшки моря и воздуха вписывает Никита Алексеев, слова, которые узнаются принадлежностью к месту и времени, эти слова водятся только в этих местах и это даже не местный диалект, а местный воздух: ялтинский лук, барабулька, лунная дорожка, портвейн, “сидели в кафе на берегу”, “сидим у моря”, инжир, солнцепёк, татарская пахлава, “пошли купаться”.

Выставка **“Интертекст”** вписывается в ряд выставок текстового искусства и медиапоэзии, прошедших в этом году. Под *медиапоэзией* понимается направление текстового искусства, которое занимается поиском новых поверхностей письма или новых его форм и использует при этом как новейшие, так и архаичные технологии и телесные практики.

В январе, феврале и марте 2015 проходила программа резиденции **“Медиапоэтические машины”** в галерее-мастерской Сколково (куратор Елена Демидова). Итогом работы стала финальная коллективная выставка **“Алгоритм + вдохновение”** (кураторы Елена Демидова, Константин Гроусс), в которой приняли участие Анна Толкачёва, Андрей Черкасов, Ирина Иванникова, Евгений Кузин, Елена Демидова и Наталья Фёдорова. Выставка получилась коллекцией вновь созданных цифровых текстовых генераторов, и именно эта технология становится главной медиапоэтической машиной. Однако Толкачёва и Черкасов вместо рекламы на маршрутках помещают тексты Мандельштама и Бартеля, создавая кинетические машины городского письма.

Уже легитимированное в русском дискурсе понятие “медиапоэзии” уточняется и специфицируется на выставке **“Цифровой поэт”** (кураторы Алексей Шутьгин и Анна Толкачёва) в Электромузее. Здесь в каталог жанров входит ещё и текстовая инсталляция, и видеопоэзия. Последняя была представлена вовсе в ином ракурсе, нежели к ней привыкли зрители самого, наверное, почетного отечественного фестиваля **“Пятая нога”**. “Света” текст-группы “Орбита”, “Свобода” Анны Толкачевой, “Один человек” Люси Таатске-Пьетерсон – классика берлинского фестиваля поэтических фильмов *Zebra*. На деле, самым цифровым поэтом, в фигуре которого, конфликт чувственного и рационального, по словам кураторов, разрешается, оказывается текст-группа “Орбита”. Можно было увидеть и игру “Я-текст”, и трёхмерное стихотворение-кроссворд Александра Заполя на текст Семёна Ханина “Гляньте сами”, Объекты 2 и 3 из серии “Поэзия в интерьере” Артура Пунте. Пунте предлагает симптоматизирующий способ прослушивания текста. Объект 3 – “Координаты удач и достижений” – это одна из четырёх аудиоинсталляций на выставке: многоканальная координатно заданная звуковая поверхность, по которой можно перемещать головку стетоскопа и на слух нащупывать словесные зоны, оценивающие успехи и неудачи амбивалентного лирического героя в диапазо-

не от целеустремленных усилий до бездействия и от успеха до провала – во всех возможных промежуточных градациях.

Идеальный цифровой поэт оказывается за пределами релевантности гендерной, по gender conforming, теории и ближе к объектоориентированной постгуманистической парадигме. Он между мужским и женским Алексея Шульгина и Ника Дегтярева *«This page is in English. Would you like to translate it?»*. Одновременно цифровым поэтом оказывается и хомячок из толкачёвской *“Свободы”*, передвигающий состояние есть к *“свобода есть свобода”*, и обезьянка, способная напечатать *“Войну и мир”* из инсталляции Чернышова и Ефимова; он и голос-призрак Бродского из *“Шарманки”* Макарова и *“Кибер-Пушкин”* Тетерина.

Печатная машинка, один из любимых сюжетов медиатеоретиков от Маклюена до Китлера, представляется медиумом, через который можно рассказать историю русской литературы XX в. 16 декабря в ММОА открылась выставка **“200 ударов в минуту: пишущая машинка и сознание XX века”** (Анна Наринская). Именно печатная машинка ответственна за калиграммы Гийома Аполлинера и появление жанра конкретной поэзии, которая предопределила появление минималистских эстетик цифровой литературы. Если в начале века машинописная рукопись – это первый шаг произведения к изданию в значительном тираже, то ближе к середине – несколько машинописных копий – это и есть тираж. При этом самиздатовская практика во множество раз увеличивает число читателей одного манускрипта и их заинтересованность. Выставка получилась зрелищная, познавательная и интересная как широкому кругу зрителей, так и специалистам и в области литературы и в области теории и археологии медиа.

За выставкой одного медиума письма следует выставка одного художника книги. Пушкинский музей выставляет Ильяэда. **“XX век Ильи Зданевича”** и его книги художника, для которых графические работы выполняют Пабло Пикассо, Жоан Миро, Марк Шагал, Макс Эрнст, Фернан Леже, Жорж Брак, Альберто Джакометти. Здесь основной медиум работы художника – непропорционально и несимметрично, а орнаментально и ритмически использованные элементы наборной кассы.

Текстовое искусство – это не только вербальная и невербальная коммуникация, но и экскоммуникация, отказ от коммуникации, который обозначает её невозможность из-за различия знаковых систем: потустороннее и посюстороннее, язык живой – язык мёртвый, дактиль – Брайль. Вопросы коммуникации за пределами лингвистического языка рассматривают как выставки **“Транскрипция шума”** (куратор Елена Демидова), так и **“Дом голосов: на полях языка”** (кураторы Полина Заславская, Галина Рымбу, Константин Шавловский). Если первая выставка говорит о синхронной коммуникации на разных языках и даёт текстовому искусству гуманитарную функцию перевода между знаковыми системами стандартно и слабо слышащих и видящих, то вторая размышляет над тем, что остаётся, если умирают почти все носители языка. Работа *“Жест/свет/текст”* Черкасова участвует в обеих выставках. Она передаёт перевод траекторий рук со светодиодами при чтении на языке глухих нескольких хайку. Наложённые траектории складываются в единый иероглиф. *“Отражение речи”* Анны Толкачёвой возвращает дыханием произнесённую фразу – словно эхолотом можно ощупать себя. Работа *“Аппликатор Катрана”*, ремейк массажного аппликатора Кузнецова, даёт соприкоснуться искусством с кожей – массажным элементом в нём являются выращенные с помощью 3D принтера графические модели слова «искусство», произнесённого на 60 языках. Нотированный алфавит Елены Демидовой и Максима Калмыкова, в котором каждой букве присвоена нота, можно было ощутить тактильно, прикоснувшись ладонью к специальному объекту-коробке, из отверстий которой ритмично появляются и исчезают металлические стержни.

Во время первой выставки в Музее Москвы проект **“Дом голосов: на полях языка”** прямолинейно исследовал исчезающие языки на Сахалине и в Ленинградской области, и на выставке можно было услышать аутентичные записи водских, ижорских, нивхских, уйльтинских песен. Во второй части художники Маша Годованная, Владимир Беляев, Евгения Суслова,

Анна Толкачёва, Павел Арсеньев в большей степени исследуют то, как язык исчезает вместе со своим носителем, будь то человек или поверхность письма. Умирание языка или разложение языка – это и убывание, деформация и разрушение языковой способности вообще. Такое может иметь место при чрезвычайной социальной ситуации (блокада, лагерь), особых состояниях сознания (глоссолалии), сознательном разрушении языка в авангардной поэзии (заумь) и других случаях дефицита языка.

Выставка **“Интертекст”** куратора Елизаветы Шагиной – вторая на пути рассмотрения отношений между текстом и изображением. Первая выставка, **“После комикса”**, смотрела на то, что заимствовало современное искусство из принятого в массовом искусстве пикторального нарратива. Как будто из предыдущей выставки просачивается масштабный абсурдистский свиток -комикс *“Даблоид”* Леонида Тишкова, в котором главный герой – одноименная героически раздутая нога, среднее между таблоидом и двойником.

Мы не видим врагов, принимая их за друзей, и только водолаз нам может помочь, отдав свой последний скафандр.

Даблоид находит свои руки волосатая нога родины.

Любая планета имеет свой даблоид.

Огромный развёрнутый рулон – пространственное письмо, где развитие нарратива – продвижение вдоль свитка. Форма свитка значительно древнее книги, так Александрийская библиотека состояла из корзин, полных свитков. С появлением первых текстовых редакторов эта форма обретает новую жизнь – двигаясь курсором вниз, читатель словно разворачивает бесконечный свиток. Таким свитком становится каждая интернет-страница.

В постструктуралистской теории интертекст предполагает сплетение текстов, сплетение сюжетов и мотивов. На выставке в “Эрарте” было всё и ничего, добро и зло, темнота и свет, синяя и белая полоса, реальность и даблоид, тайная истина и гром, по ту и посястороннее – слово и образ. Нарратив выставки – между текстами: от палимпсестов к асемическому письму, от письма огнём или светом до закрашивания написанного, от папируса к граффити. Становится понятно, что текстовое искусство – это прежде всего игра со сложными поверхностями письма, будь то шифренный лист, рулон обоев, цветная ткань, вчерашняя или не вчерашняя газета, деревянная доска, городская стена или экранная поверхность.

Смена традиционной поверхности – это и смена модуса чтения. За свитком нужно двигаться в пространстве, на граффити смотреть с отдаления в постиндустриальной среде городского пространства, перефокусировать взгляд, читая каллиграму, чтобы узнать изменённую форму буквы (Бадалов, Муро), видеть графику исписанной страницы в асемическом письме (Ксута), нужен огонь, чтобы проявить написанное молоком (Патракеев), в целом, нужна темнота, чтобы увидеть свет (Смородинова), представление о событии, чтобы регистрировать не-событие – пожара нет (Анфалова). Некоторые сообщения – это лозунги или призывы к действию, годные для стен или плакатов: *“Я готов”* Семён Мотолянец и *“Нет негативу общества”* Гоша Острцов. Текст прорастает у Кройтор и закрашивается краской у Умнова, и нужны знания грамматики и контекстов, чтобы восстановить фразу. Асемическое письмо играет с оптикой чтения, при которой глаз интуитивно пытается выхватить знакомые графемы и расшифровать их, в то время, как должен считывать лишь текстуру визуальной композиции.

Логика построения выставки Шагиной – логика отсутствия, если в первом зале, где, в основном, выставлены работы концептуалистов, Пригова, Альберта, Филиппова, нет изображения, то во второй нет света. Через коридор Патракеева мы входим в темноту. Третий этаж – почти полностью письмо без семантического смысла. Свой грузинский язык выдумывает из путешествия по Грузии грузин по отцу и участник группы «Север 7» Александр Цикаришвили. От письма для другого на втором этаже мы переходим к асемическому письму для себя Ксуты, Умнова, Муро, Добровинского и Гришаева. На эти графические не-слова можно смотреть как на масштабный черновик, письмо подвижное, в случае Умнова, уходящее от значе-

ния и это значение ищущее, у Добровинского, Ксути и Цикаришвили. Умноф одновременно пишет и стирает, чтобы сказать и не сказать, Ксути и Цикаришвили пишут, чтобы понять визуально, пользуясь цитатой Умнофа: “Вопреки неясности его языка ...решение приходит само”. Муро пишет расшифровываемый код: I have a dream. Ксути пишет, чтобы выделить символы. Ведь у письма и графики один материалы – линия. Его автоматическое письмо служит для изготовления символов: снежинка, профиль, ветка, будда и полумесяц – ни одним словом не собрать модель мира, мандалу, зато кругом, вписанным в квадрат. Штак напоминает на сербском, “У меня для вас ничего нет”, что, как мне объяснил автор, на этом языке выражает: “Я вам ничего не должен”. Ведь ни язык, ни изображение вам ничего не должны поверх всего надпись на сербском, а они только форма.

Текстовое искусство проблематизирует способы построения высказывания, его формы, поверхности и знаки. Это многоплановая критика возможности, необходимости и способа передачи сообщения, и, одновременно, его возможного содержания. На сегодняшний момент – это сумма технологий записи и воспроизводства информации, накопленная к нынешнему веку: проекция, жидкокристаллический экран, запись голоса, запись движущегося изображения говорящего и звуков его речи, комбинаторная грамматика текстового генератора, надпись на листе и или предмете, предмет как форма письма, надпись поверх надписи и надпись стертая. В качестве отдельного медиума письма следует рассмотреть отсутствующее сообщение – чистая поверхность, которая, возможно, содержит сообщение в другом медиуме.

Проект «2х6» – это результат работы проекта Renderings в лаборатории Trope Tank Массачусеттского технологического института. Цель проекта – перевод текстов экспериментальной и электронной литературы. 2х6 – это книга, которая состоит из перевода на пять языков текстового генератора Ника Мондфорта “Двое”. При этом каждый перевод потребовал полного пересмотра алгоритма, поэтому у книги шесть авторов. «Двое» – это текстовый генератор, который выдает трёхстишья, каждое из которых содержит историю, неожиданно играющую со стереотипным родом таких профессий как «спасатель», «служитель правопорядка», «бомж». Первая строчка представляет героев исходя из профессии или социальной роли: «Студент стучится в дверь учителя» или «Бомж обращается к библиотекарю». Вторая строчка даёт развитие действия: «Он открывается ей» или «Он упрекает её». Местоимение мужского и/или женского рода заставляют читателя самостоятельно определить родовую принадлежность каждого из представленных в первой строчке героев, традиционными или нетрадиционными представлением о «женских», «неженских», «мужских» и «немужских» профессиях. Третья строчка содержит разрешение конфликта: «Шесть лет спустя никто не вспомнит об этом случае» или «Каждый чему-то учится».

Спасатель находит жертву происшествия.

Она сочувствует ему.

Они рассмеялись.

Бомж обращается к библиотекарю.

Она ударяет его.

От слез на душе легче.

Служитель правопорядка подходит к лицу, подозреваемому в преступлении.

Она умоляет его.

Каждый извлекает свой урок.

Покупатель смотрит на кассира.

Она спрашивает у него совета.

Шесть лет спустя никто не вспомнит об этом случае.

Няня подходит к ребенку.
Она открывается ему.
От слёз на душе легче.

Спасатель находит жертву происшествия.
Она умоляет её.
Шесть лет спустя никто не вспомнит об этом случае.

Бомж обращается к библиотекарю.
Он открывается ей.
Они спокойно ждут.

Студент стучится в дверь учителя.
Он ударяет её.
Они молятся вместе.

Водитель привлекает внимание пешехода.
Он бросает ей вызов.
Побеждает более сильный.

Бомж обращается к библиотекарю.
Он спрашивает у него совета.
Один сломил волю другого.

Служитель правопорядка подходит к лицу, подозреваемому в преступлении.
Она сочувствует ей.
Неудачник берёт своё.

Няня подходит к ребёнку.
Она открывается ей.
Они молятся вместе.

Студент стучится в дверь учителя.
Она бросает ему вызов.
Они рассмеялись.

Бомж обращается к библиотекарю.
Она спрашивает у него совета.
Один сломил волю другого.

Водитель привлекает внимание пешехода.
Он сочувствует ей.
Они рассмеялись.

Фестиваль медиапоэзии 101*),
апрель 2017 г.

*) Комментарий подготовила Дарья Петрова, участник проекта воссоздания генератора по текстам из сборника О.Э.Мандельштама «Камень»:

Генераторы рифм с избытком представлены в интернете и не вызывают всеобщего удивления. Мы являемся очевидцами текущей технологии и хотим заглянуть не только в будущее, в котором, например, совершенные нейросети создают произведение по законам заданной поэтики (пишут точно, как Пушкин), но и в прошлое, чтобы понять, какие алгоритмы стояли у истоков совместного творчества человека и машины.

Чем может быть интересен такой союз? Технологические эксперименты – это не только

продуцирование каламбурных сочетаний (хотя не обходится и без них), но и один из способов остранения языка, создания неожиданных комбинаций, переосмысления законов бытования синтаксиса и лексики.

Для создания словаря – базы данных для текстового генератора Бориса Каца было описано каждое слово, использованное Осипом Мандельштамом в сборнике «Камень». Мы встаем на позицию сверхвнимательного читателя, имеющего дело с атомарным строением вещества поэзии, и нас вознаграждают открытия в лексике. При задании алгоритма мы понимаемся на синтаксический уровень языка, задаем машине законы создания рифмы.

Если речь идет о переводе текстового генератора на другой язык, исследовательские задачи выходят на новый уровень.

Текстовый генератор Бориса Каца «Как делать стихи» был создан в 1978 году на ЭВМ.

Без воплощения на современном языке программирования мы могли бы представить эту работу лишь в своем воображении, составить мнение о машинной поэзии по итоговой статье автора. Язык непрерывно эволюционирует, и даже традиционные литературные произведения нуждаются в создании новых переводов, чтобы быть понятными современному читателю. Медиапоэзия имеет дело с языком технологий, и прогресс вынуждает нас актуализировать перевод на новых технических средствах. Это важная задача для истории литературы, и она становится все более актуальной. Так, сегодня из-за смены плагинов мы уже с трудом читаем работы, скажем, 2008 года.

Генератор Бориса Каца особенно важен, потому что его воплощение включает советский эксперимент в мировую историю работы с текстовыми генераторами. «Как делать стихи» в 2017 году будет переведен на английский и представлен мировому сообществу на конференции Ассоциации электронной литературы.

Анна Толкачёва

Отвечая на вопрос, что здесь поэзия?

Поэзия – авангард языка. Но язык это не просто набор слов и текстов, это ещё и способ их возникновения, и их функционирование. В этом плане генеративная поэзия органично продолжает линию развития поэзии в целом. Вполне естественно, что в эпоху «софт-культуры» поэтические тексты не просто описывают возникшую новую компьютерную среду, а сразу возникают в ней: возникают за счет её средств. Если программное обеспечение, став частью нашего мира, переформировало способы нашего взаимодействия, познания и произведения нового, то мы отрастили себе в нём дополнительные «органы-инструменты» и уверенно оперируем, в том числе и в языке.

Будучи и программистом, и художником, я использую программные языки как инструмент для создания произведений, будь то поэтических или визуальных. Это, например, позволяет вовлечь и зрителя в процесс создания: интерактивность работы делает его соавтором. А генеративное произведение тогда – это именно то, что увидел каждый конкретный зритель в момент просмотра-создания, без зрителя оно действительно не существует, есть лишь алгоритм. Мои способы создания работ изначально формировались при очевидности возможностей синтеза компьютерного и художественного. Но и в целом синтез всего со всем – это один из маркеров нашей эпохи. Это то, как любой язык сейчас (будь то язык искусства или естественный) исследует границы своей территории и расширяет их, заимствуя и присоединяя к себе их средства.

Подборку подготовила Наталья Фёдорова

КАК ГОВОРИТЬ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТАК, ЧТОБЫ ЕГО НЕ ДЕПОЛИТИЗИРОВАТЬ: К КРИТИКЕ ПОНЯТИЯ «ПОСТМОДЕРН»

Категория «постмодерн» является широко распространенным понятием как в рамках публицистического, так и научного дискурсов. Несмотря на преимущественно негативные коннотации, с ним связанные, термин легитимирован и в качестве объекта научного исследования, и в качестве (самоочевидного) способа описания текущего состояния положения дел в сферах культуры, науки и политики. «Постмодернистский» – фигура речи, давно и прочно укоренившаяся в русскоязычном критическом дискурсе, в особенности, в контексте дискуссий о современном искусстве. Однако наряду с обозначенной тенденцией появляется всё больше работ, обращающих внимание не только на бессодержательность данной категории, но и на (негативные) политические и концептуальные импликации общей теории постмодерна. Принимая их во внимание, тезисом настоящей работы является утверждение, согласно которому всякое обращение к постмодернистской риторике и способы анализа в её терминах представляют собой форму идеологического не распознавания действительной, актуальной проблематики. Понятие идеологии здесь используется в смысле Луи Альтюссера. И, говоря о том, что понятие «постмодернизма» является идеологическим (а не научным), «мы в одно и то же время выдвигаем два утверждения: мы говорим, что оно и в самом деле обозначает некую совокупность существующих реальностей, но в отличие от научного понятия не даёт нам средств, необходимых для их познания»¹.

Показательной и важной представляется недавняя статья британского философа Питера Осборна «Постконцептуальное состояние, или культурная логика высокого капитализма сегодня» (2014), в которой уже в названии работы обыгрываются классические тексты на данную тему². Осборн попытался указать, в частности, на апории теории постмодерна Фредрика Джеймисона, сформулировав свою задачу следующим образом. «Как после рассеяния постмодернистской иллюзии наилучшим образом охарактеризовать культурную форму этого состояния, самого/нашего исторического настоящего, или культурной логики высокого капитализма сегодня?»³. Осборн начинает свой критический проект с возвращения внимания к категории современность, потенциал которой, согласно его анализу оказался далеко не полностью реализован. «Смещение постмодерна современным как фундаментальной категорией исторического настоящего стало результатом не только дискредитации постмодерна как темпорального и критического концепта – и необходимости заполнить освободившееся концептуальное пространство, – но и, что более важно, следствием глобализации возрождающегося понятия «модерн», ответом на реальный исторический процесс, лежащий в основе критического заката постмодернизма, а именно: на развитие мирового капитализма после 1989 года»⁴. Примечательно, что конечная цель Осборна – предложить новый, более адекватный категориальный аппарат для дискурса о современном искусстве. А основная задача – указать на эффект деполитизации актуальных художественных практик, подвергающихся обработке в терминах постмодернистской эстетики.

В рамках данной работы будет рассмотрено три подхода к настоящему сюжету – Фредрика

¹ Луи Альтюссер. За Маркса / Пер. с фр. А.В. Денежкина. М.: Праксис, 2006. С. 316.

² Имеются в виду работы «Состояние постмодерна» Ж. – Ф. Лиотара и «Постмодерн, или культурная логика позднего капитализма» Ф. Джеймисона.

³ Питер Осборн. Постконцептуальное состояние, или культурная логика высокого капитализма сегодня // Художественный журнал, № 93. С. 99.

⁴ Там же. С. 100.

Джеймисона, Юргена Хабермаса и Жана-Франсуа Лиотара – и будут указаны причины идеологической обусловленности всякой теории, прибегающей за помощью к термину «постмодерн». Для текущего исследования не столь важна история понятия, берущего начало в испаноязычном мире 30-х годов, которую довольно подробно воссоздал в своей книге «Истоки постмодерна» Перри Андерсон. В первую очередь здесь важно указать на концептуальные причины, влекущие эклектизм значений данного термина, которые, среди прочего, делают его неустойчивым с точки зрения политических идентичностей, что зачастую полностью лишает художественные практики их критического потенциала.

«Постмодерн» в версии Фредрика Джеймисона

Уже в одном из первых своих текстов о постмодерне («Постмодернизм и общество потребления» (1983)) Джеймисон довольно чётко обозначает свою исследовательскую позицию. Феномен культурного постмодерна неразрывно связан с возникновением потребительского капитализма, а потому объекты искусства, которые и ранее существовали в режиме товаров, отныне меняют свою товарную форму. Они становятся более универсальными и удобными для потребителя, что отвечает массовому запросу на культурный продукт. В свою очередь, изменение художественных форм оказывается следствием изменений в рамках рыночной структуры общества. Эклектизм, как наиболее очевидная и распространенная характеристика культуры постмодерна, оказывается одновременно и характеристикой способов описания в рамках научного дискурса. Что прекрасно иллюстрирует перечень художественных практик, которые согласно Джеймисону могут быть схвачены новым термином: от Энди Уорхола до Джона Кейджа, от пост-годаровского кино до видео авангарда, от панк-рока до французского «нового романа». *«[Б]ольшинство упомянутых выше разновидностей постмодернизма возникают как специфическая реакция против утвердившихся форм высокого модернизма, против той или иной формы господствующего высокого модернизма, который завоевал университеты, музеи, сеть художественных галерей и фонды»*⁵. Согласно Джеймисону постмодерн есть в равной мере хронологическое и концептуальное следствие неразрешенных апорий эпохи модерна.

Джеймисон был одним из первых, кто связал изменения в сфере культуры с объективными процессами внутри капитализма. Постмодерн у него в первую очередь не эстетический феномен (как, например, преимущественно у Хабермаса) и не эпистемологический разрыв (как у Лиотара в «Состоянии постмодерна»), а культурный знак новой стадии в истории господствующего способа производства. Уже здесь становится заметен, в частности, разрыв между подходами Джеймисона и Лиотара. Если последний в «Состоянии постмодерна» уделит особое внимание критике метанарративов, указав на невозможность описания и анализа текущего положения дел с позиции большой Теории, то метод Джеймисона, претендующий на целостность теоретического подхода с позиций марксистского дискурса, вполне может быть выражен в терминах метанарратива. Таким образом, Джеймисону, как автору предисловия к английскому переводу книги Лиотара, в рамках разработки своей теории приходилось удерживать во внимании и критический выпад «коллеги» в адрес своей методологической позиции, и параллельно этому разрабатывать собственный подход теории с тем же названием. Однако не здесь кроется слабое место концепции Джеймисона.

*«Другая характерная черта этого перечня проявлений постмодернизма – стирание некоторых ключевых границ или различий; наиболее примечательно здесь разрушение старого различия между высокой культурой и так называемой массовой (или поп-) культурой»*⁶. Традиционные способы описания обозначенной тенденции пестрят амбивалентными суждениями и оценками. Очевидно, что с одной стороны, стирание жанровых, статусных и прочих границ обладает эмансипаторным потенциалом, так как освобождает художественные практики из логики куль-

⁵ Фредрик Джеймисон Постмодернизм и общество потребления // Марксизм и интерпретация культуры / Пер. с англ.. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 288-298.

⁶ Там же. С. 289.

та элитарности, во многом определявшей социальную структуру эпохи высокого модернизма. Если граница между повседневным опытом обывателя и изначально замкнутым художественным миром становится проницаема, то это весьма специфическим образом реализует до некоторой степени цель раннего авангарда, направленную на уничтожение границ между жизнью и искусством. Дюшановская парадигма реди-мейда, в условиях произведения искусства как массового товара, реализует свой критический потенциал посредством всё более распространенного акта профанации, который резюмируется формулой Тьерри де Дюва «*делай что угодно*»⁷. Однако с другой стороны, одним из следствий постмодернистской деиерархизации оказывается ещё большая рыночная включенность всевозможных объектов искусства, которые становятся практически неотличимы от своей товарной формы. Таким образом, с политической точки зрения, в частности, с позиций марксистского дискурса, феномен постмодерна наделен предельно амбивалентным импульсом – в равной мере критическим и реакционным.

Однако двусмысленность проявляется и на уровне художественных форм, характерных для данной стадии в истории искусства. Джеймисон особенно заостряет свое внимание на таком приёме, как пастиш. «*Пастиш, как и пародия, является имитацией конкретного, или уникального, стиля, ношением стилистической маски, речью на мёртвом языке. Но это нейтральная мимикрия, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса, без смеха, без этого ещё теплящегося в глубине чувства, что существует нечто нормальное, по сравнению с которым объект подражания выглядит весьма комично*»⁸. Пастиш оказывается такой формой присвоения художественных опытов, которая стирает границу, что ранее ещё сохранялась между оригиналом и пародией. Однако эгалитаризм подобной художественной практики, не столько «*ставит под сомнение законный статус создателя, обладающего, следовательно, авторскими правами на созданные им произведения*»⁹, сколько предлагает переосмыслить сам институт авторства, предлагая критическое переосмысление истории искусства в терминах насильственного заимствования и присвоения. Но подобная художественная форма в равной мере идёт и рука об руку с расширением границ и сфер влияния рыночной логики. Если культурный продукт не обязательно привязывать к оригиналу, то появляется возможность расширения рынка за пределы логики культа авторства и уникальности. Таким образом, пастиш может быть описан как симптом, но он не может быть понятием критического осмысления социокультурных процессов.

На это обратил внимание один из самых проницательных критиков теории постмодерна Джеймисона американский теоретик Даглас Кримп. В статье «Присваивая присвоение» он пишет: «*методы присвоения, пастиша, цитирования распространяются почти на все аспекты нашей культуры, от цинично просчитанных продуктов моды и индустрии развлечений до идейных критических проектов современного искусства, от очевидно ретроградных произведений (здания Майкла Грейса, фильмы Ханса-Юргена Зиберберга, фотографии Роберта Мэпплторпа, картины Дэвида Салле) до самых, казалось бы, прогрессивных практик (архитектура Фрэнка Гери, кинематограф Жан-Мари Штрауба и Даниэль Юйе, фотографии Шерри Левин, тексты Ролана Барта)*. И хотя эта новая операция используется во всех сферах культуры, сама по себе она уже не может указывать на определенную рефлексию по поводу культуры»¹⁰. Кримп, представитель критической линии постмодерна, пытается указать на необходимость иного концептуального аппарата, нежели тот, что предложен Джеймисоном, в частности, в терминах пастиша. Парадоксальность подхода последнего заключается в том, что связав теорию культуры постмодерна с процессами внутри экономической структуры современного капитализма, Джеймисон сам оказался в ситуации, когда ему нечего сказать именно о роли данного типа культуры с позиции критики. Та гра-

⁷ См.: Тьерри де Дюв Делай что угодно // Именем искусства. К археологии современности / пер. с фр. Алексея Шестакова. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 139-191.

⁸ Там же. С. 292-293.

⁹ Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргиен Пресс», 2015. С. 624.

¹⁰ Даглас Кримп На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 163.

ница, которую проводит Кримп между «прогрессивными» и «ретроградными» художественными практиками, требует концептуального обоснования, преодолевающего риторику эклектизма, плюрализма и пастиша. Такой защитник теории Джеймисона как Перри Андерсон усмотрел в подобной некритичности своего коллеги желание избежать впадения в морализм.

*«Искушением, которого надо было избежать в первую очередь, был морализм. Пособничество постмодерна логике рынка и спектакля не вызывало сомнений. Но простое осуждение его как культуры было бесплодно. Снова и снова – к удивлению как левых, так и правых – Джеймисон говорил о бесполезности морализаторства относительно расцвета постмодерна»*¹¹. В этой позиции проявляется лишь следование уже ранее заданной методологической установке, в которой Джеймисон выразил опасность всякой этической риторики. *«Этика, где бы она не проявлялась, может рассматриваться как знак намерения осуществить мистификацию, в частности, заместить сложные и амбивалентные суждения преимущественно политической и диалектической перспективы комфортабельными упрощениями бинарного мифа»*¹². Сложно не согласиться с подобным образом сформулированной ролью «морализаторства». Однако встает вопрос: не является ли этическая нейтральность и политическая амбивалентность, своего рода, новой формой этики, для которой отказ занять позицию представляет собой продолжение логики «нового духа капитализма»? Перри Андерсон прав, утверждая, что *«сопротивление может начаться только после того, как мы рассмотрим весь этот порядок, как он есть»*¹³. Вопрос лишь в том, возможно ли рассмотреть этот порядок, исходя из заданной перспективы теории постмодерна?

Хабермас: постмодернизм как неоконсерватизм

Хабермас согласен с Джеймисоном в том, что новый этап развития общества – следствие реакции на проект модерна и, в частности, на различные версии «высокого модернизма». Однако немецкий философ предпочитает сосредоточить свое внимание не на анализе изменений структур в экономике, но обратиться к парадоксальному месту и роли современного искусства в жизни общества. Феномен постмодерна по Хабермасу, равно как и у Джеймисона, суть следствие противоречий внутри самого проекта модерна. Однако эти апории заложены в хитростях современного разума, которые наилучшим образом проявлены в сфере культуры.

Впервые Хабермас обратился к данной теме в 1980 году в докладе «Модерн – незавершённый проект». Проблема постсовременности обозначается Хабермасом в терминах (нео)консерватизма, который довольно однозначно определяет политические импликации нового режима Современности. Однако в отличие от Джеймисона причины происходящего Хабермас связывает преимущественно с диспропорцией тенденций в рамках проекта Модерна и особой ролью культуры. *«[Р]астёт дистанция между культурами специалистов и широкой публикой. То что «прирастает» к культуре посредством осуществляемой специалистами обработки и рефлексии, оказывается в распоряжении повседневной практики не без осложнений. Более того, культурная рационализация грозит обеднением жизненного мира, чья традиционная субстанция обесценилась»*¹⁴. Проект модерна по Хабермасу представляет собой не столько обособление и выведение на первый план трёх отдельных сфер (наука, искусство, морально-юридическая область), сколько их автономизацию, институционализацию и всё большее дистанцирование от жизненного мира повседневных человеческих практик. Проще говоря, импульс рационально обосновать структуру опыта жизни современного человека выхолащивается в сложной, разветвлённой структуре всякого специального знания. Именно здесь, согласно Хабермасу, наиболее ясно проявляется парадоксальность Современности: сочетать автономию и универсализм, соединить

¹¹ Перри Андерсон Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова под ред. М. Маяцкого. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. С. 85.

¹² Цит. по: Перри Андерсон Истоки постмодерна. С. 85.

¹³ Перри Андерсон Истоки постмодерна. С. 145.

¹⁴ Юрген Хабермас Модерн – незавершённый проект // Политические работы / Сост. А.В. Денежкина; пер. с нем. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2005. С. 17.

специальное знание с общезначимым опытом, преодолеть разрыв суждения и жизни.

Согласно Хабермасу, единственная область, где подобные попытки преодоления своих границ имели место, есть сфера искусства. Опыт дадаистов и сюрреалистов начала XX века – это опыт провалившейся попытки соединить повседневную жизнь и искусство; упразднить искусство методами самого искусства. Однако ранний авангард, как практика преодоления такой границы, выявил обратную реакцию. Чем ближе авангардистское искусство стремилось стать к человеку, тем дальше оно от него удалялось в силу своей специфичности и сложности. Сама по себе подобная констатация лишь повторяет выводы из «Теории авангарда» (1974) Петера Бюргера, поэтому куда интереснее обратить внимание на причины, которые согласно Хабермасу привели к сложившейся ситуации.

«[Е]сли разбить сосуды своевольно развившейся культурной сферы, то их содержимое растекается; если десублимировать смысл и деструктурировать форму, то ничего не останется и никакого освобождающего воздействия не получится»¹⁵. Преодоление границ должно носить не локальный (сфера искусства), но всеобъемлющий характер (жизненный опыт каждого). И искусство не должно полностью порывать с рациональностью. Следовательно, эмансипация, заложенная ещё проектом Просвещения, возможна лишь в целостном ключе, но не путём отдельных автономных практик. «[П]ример восприятия искусства может послужить, по меньшей мере, эскизом выхода из апорий культурного модерна»¹⁶. Таким образом, Хабермас указывает на необходимость переопределения проекта Модерна в категориях целостности, тотальности, обнаруживая во всякой автономизации «казус искусства», чьи модернистские практики вызвали к жизни феномен постмодерна как (нео)консерватизма.

В этом месте, несмотря на разные маршруты, исследовательские пути Джеймисона и Хабермаса пересекаются. При различии в оценках (пессимизм немецкого философа и «отказ от морализаторства» американского теоретика) оба автора констатируют: эксперименты модернизма выродились в «птичий язык», который стал поводом для рыночной апроприации старых художественных форм, что, в свою очередь, вылилось в востребованность старого нового «реализма» в искусстве. «Высокий модернизм» не оправдал возложенных на него надежд по освобождению человеческой чувственности, превратившись либо в маргинальный авангардизм, либо в элитарный конформизм. Однако существенным отличием от позиции Джеймисона является критическая настроенность Хабермаса по отношению к капитализму.

«Однако же дифференцированная обратная связь современной культуры с повседневной практикой, что вынуждена обращаться к живым – хотя и обеднённым беспримесным традиционализмом – традициям, будет успешной лишь в том случае, если и общественную модернизацию удастся направить по другим, некапиталистическим путям»¹⁷. Этот центральный эпизод доклада, прочитанный в Германии во время получения премии Адорно, загадочным образом исчез из американской версии того же самого сообщения. Подобная (само)цензура представляется симптоматичной, причём вовсе не из конъюнктурных соображений. «Направить модернизацию в некапиталистическое русло» – значит оторвать проблематику состояния культуры от состояния экономики. Как представитель (в прошлом) франкфуртской критической теории Хабермас не мог не видеть, что сталкивается здесь с неразрешимым парадоксом. Либо он предлагает теорию современной культуры, которая остаётся полностью дескриптивной, и не идёт дальше изящных классификаций («младоконсерваторы»¹⁸, «староконсерваторы», «неоконсер-

¹⁵ Там же. С. 23.

¹⁶ Там же. С. 25.

¹⁷ Там же. С. 28.

¹⁸ Именно в этот ряд попадают, так называемые «философы-постмодернисты» «от Жоржа Батая через Фуко к Деррида». См.: там же. С. 29. Более подробная критика этого круга авторов будет предложена Хабермасом три года спустя в лекциях, составивших основу его книги «Философский дискурс о модерне». Однако, предложив подробное прочтение корпуса текстов Фуко, Деррида и прочих, Хабермас совершенно не изменил концептуальную рамку, в которую помещена его критика данной мысли как консервативной.

ваторы»). Либо обращается к утопической критике капитализма, попутно игнорируя связь процессов внутри политико-экономических структур с тенденциями в сфере искусства, тем самым, отказываясь от своего метода. Если модерн в версии Хабермаса предстал как *«незавершённый проект»*, то его версия культуры постмодерна осталась лишь эскизом того, что грядёт после модерна. Здесь вновь стратегии Хабермаса и Джеймисона пересекаются. Для обоих феномен постмодерна помещён в диахроническую логику стадий в развитии этапов капитализма.

Жан-Франсуа Лиотар: синхрония модерна и постмодерна

Возможно, одна из самых известных работ на данную тему «Состояние постмодерна» (1980) Ж. – Ф. Лиотара, в действительности, не предлагает никакой теории постмодерна. Второе название исследования – «Доклад о знании» – довольно точно ограничивает рамки поставленного вопроса. Лиотар описал роль, место и задачи научного знания в новых рыночных условиях 70-х годов. Согласно его анализу *«знание производится и будет производиться для того, чтобы быть проданным, оно потребляется и будет потребляться, чтобы обрести стоимость в новом продукте, и в обоих этих случаях, чтобы быть обмененным»*¹⁹. Таким образом, критерием обоснованности знания является его эффективность, которая, в свою очередь, определяется исходя из рыночных запросов. Удивительно, что настолько банальный тезис связан с книгой, название которой ассоциируется с принципиально новой теорией. Более того, в том же году, когда Лиотар работал над текстом (1979), Мишель Фуко прочитал в Коллеж де Франс курс лекций «Рождение биополитики», в котором предложил анализ неолиберальной парадигмы управления. То, что Лиотар описывает как новое состояние научного знания, суть частный случай проявления неолиберальной логики, согласно которой принцип рыночного регулирования должен стать имманентным, в том числе нерыночным социальным пространствам. Однако пару лет спустя, уже в качестве ответа на работы, в том числе Хабермаса, Лиотар предложит свою теорию постмодерна, которая довольно существенно отличается от подходов и Джеймисона, и Хабермаса.

В статье «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?» (1982) Лиотар встаёт на защиту термина и отчётливо формулирует критическое содержание данной категории. *«[Д]ля всех этих авторов [Хабермас среди прочих – О.Г.] нет задачи настоящей, чем ликвидация наследия авангардов»*²⁰. То, что для Хабермаса было знаком провала эмансипации в условиях Современности, для Лиотара оказывается предательством самого движения освобождения. Лиотар верен установке Шиллера из «Писем об эстетическом воспитании человека», согласно которым именно искусство может указать на выход из политического (и экономического) кризиса современного общества. Французский философ прекрасно отдаёт себе отчёт в том, что *«эстетическим творениям легко найти себе публику»*²¹, однако из этого делает вывод не о том, что постмодерн амбивалентен в духе Джеймисона или Перри Андерсона, а о том, что ошибочно смешивать прогрессивную и реакционную тенденции в рамках общего понятия. Согласно подходу Лиотара постмодерн никак не может быть знаком возвращения «реализма» в искусстве, так как основной целью постмодернистских художественных практик является *«реальное»*, от которого всякий «реализм» уводит всё дальше. Или, как это пронизательно формулирует сам Лиотар: *«реализм, единственное определение которого состоит в том, что он пытается избежать вопроса о реальности, подразумеваемого в вопросе об искусстве, всегда локализуется в промежутке между академизмом и китчем»*²².

«Я не собираюсь здесь в деталях анализировать способ, каким различные авангарды смирили, так сказать, и развенчали реальность, дотошно разобрав те средства, которые заставляют

¹⁹ Жан-Франсуа Лиотар Состояние постмодерна / Перевод с французского Н.А. Шматко. Москва; Санкт-Петербург: Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 1998. С. 16.

²⁰ Жан-Франсуа Лиотар Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982-1985 / Пер. с фр. А.В. Гараджи. М., 2008. С. 15.

²¹ Там же. С. 21.

²² Там же. С. 19.

в неё верить, т.е. технические приёмы живописи. Локальный тон, рисунок, смесь красок, перспектива, свойства суппорта и инструмента, «фактура», помещение, музей; авангарды не устают разоблачать хитрости представления, позволяющие подчинить мысль взгляду и отвлечь её от непредставимого. Если Хабермас, как и Маркузе, понимает эту дереализаторскую работу как характерный для авангарда аспект (репрессивной) «десублимации», то происходит это потому, что он смешивает кантовское возвышенное с фрейдовской сублимацией, а эстетика как таковая остаётся для него эстетикой прекрасного»²³. Таким образом, главный вопрос эпохи постмодерна, согласно Лиотару, это вопрос о представлении. Вернее, способности искусства, всё ещё избегая «реализма», предоставлять голос «непредставимому».

Однако очевидно, что такой подход немислим в перспективе диахронии. Модерн и постмодерн у Лиотара не могут сочетаться в логике телеологии, как это было у Джеймисона и Хабермаса. Постмодерн – не может быть реакцией на апории эпохи модерна, но скорее представляет собой его нереализованный потенциал. Именно поэтому Лиотару необходимо дать определение в терминах синхронии. *«Творение может стать творением модерна, только если уже принадлежит к постмодерну. Понятый подобным образом постмодернизм – это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это ни на миг не прекращается»*²⁴. Диалектическая схема развития, от которой зависимы подходы Джеймисона и Хабермаса, в случае Лиотара уступает место ницшеанскому процессу становления. Если немецкий и американский мыслители «лишают становление его невинности», то французский философ, напротив, стремится «восстановить вновь невинность становления»²⁵. Постмодерн оказывается тем внутри модерна, что не может быть включено в рыночный оборот, так как все ещё находится на стороне «непредставимого». *«Постмодерном оказывается то, что внутри модерна подает намёк на непредставимое в самом представлении; что отказывается от утешения хороших форм, от консенсуса вкуса, который позволил бы сообщая испытать ностальгию по невозможному; что находится в непрестанном поиске новых представлений – не для того, чтобы насладиться ими, но для того, чтобы дать лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое»*²⁶.

Цель Лиотара – освободить термин «постмодерн» из реакционной риторики и консервативного контекста. Но куда важнее его попытка мыслить новый режим экономических структур общества синхронно. Лиотар пытается различить прогрессивные критические тенденции внутри постмодернистского искусства и реакционные востребованные рынком формы художественной терапии. Однако его мысль всё равно оказалась поглощена логикой рынка, доказав неспособность даже принципиально альтернативной теории постмодерна вырваться за рамки консервативной риторики. Как бы сильно не отличались подходы всех трёх рассмотренных авторов – феномен постмодерна оказался достоянием «правых».

PS: Даглас Кримп и критика теории постмодерна изнутри

В статье «Постмодернистский музей» Даглас Кримп лаконично описывает то, во что выродился критический импульс «раннего постмодерна» 70-х годов, который он связывает с именами Даниэля Бюрена, Марселя Бротарса, Ханса Хааке и др. *«Возрождение искусства, которое комфортно вписывается в музейное – как физическое, так и дискурсивное – пространство, возвращение станковой живописи и литой бронзовой скульптуры, возобновление «архитекторской» архитектуры – именно это теперь широко известно как постмодернизм»*²⁷. Тогда как «мой» постмодернизм подвергает господствующий идеализм мейнстримного модернизма материалистической критике и тем самым показывает, что музей, основанный на идеалистиче-

²³ Там же. С. 26-27.

²⁴ Там же. С. 28.

²⁵ Фридрих Ницше Сумерки идолов // Полное собрание сочинений в 13 томах / Т. 6. М.: Культурная революция, 2009. С. 47, 48.

²⁶ Жан-Франсуа Лиотар Постмодерн в изложении для детей. С. 31.

²⁷ Даглас Кримп На руинах музея. С. 335.

ских предпосылках, является устаревшим институтом, находящимся в непростых отношениях с новаторским современным искусством»²⁸. Казалось бы, Кримп лишь присоединяет свой голос к линии Лиотара, признавая поражение прогрессивной ветви постмодернистских художников, тем не менее, уповая на нереализованный критический потенциал подлинно авангардистского искусства. Однако полемика Кримпа с Джеймисоном позволяет увидеть, как сам представитель данной теории всё больше отходит от аргументации в её терминах, прибегая к иным понятиям для прояснения своей позиции.

*«Убедительность проекта Джеймисона не подлежит сомнению. Он действительно заложил фундамент для дальнейшего развития культурной критики. Однако проблема в том, что из-за своей невнимательности к отдельным оппозиционным практикам, как историческим, так и современным, Джеймисон воспроизвёл то же самое забвение истории, которое согласно ему, определяет состояние постмодерна»*²⁹. Кримп обращает внимание на то, что теория постмодерна Джеймисона принципиально зависима от его теории модерна, а политическая амбивалентность новой современности есть результат нерешённого вопроса о модернизме. А именно *«модернизм Джеймисона на самом деле представляет собой вариант экспрессионизма, и в этом смысле вполне показательно, что в качестве образцов он ссылается на Ван Гога, Мунка и абстрактный экспрессионизм. Здесь также нет места Хартфилду. Версия модернизма от Джеймисона, увы, абсолютно аналогична версии от постмодернистского музея»*³⁰. То есть идеалистической реконструкцией художественных практик прошлого³¹.

Анализ Кримпа показывает, что основанием для проведения различия «прогрессивный/реакционный» постмодернизм становится другая оппозиция – «материалистический/идеалистический». Следует согласиться с Джеймисоном в том, что вряд ли сама эта оппозиция является не проблематичной, и что её гипостазирование так же методологически не обоснованно. Но с функциональной точки зрения она куда точнее позволяет определить тенденции в рамках, в частности, современных эстетических дискурсов, чем любой анализ в терминах «постмодерна», который деполитизирует художественный жест. Чтобы не выхолостить критический и эмансипаторный потенциал современных художественных практик, предпочтительно встать на позицию синхронии и понять, что «постмодернизм» оказался достоянием «правых» в силу того, что в очередной раз революционный импульс, заложенный в искусстве, оказался задавлен способами его описания и анализа. Чему в немалой степени способствует всякий анализ в терминах «постмодерн».

²⁸ Там же. С. 336.

²⁹ Там же. С. 358.

³⁰ Там же. С. 359.

³¹ Ср. ответ Кримпа на критику Джеймисоном самой оппозиции «идеалистический» / «материалистический» по вопросу о месте и роли музея: *«Если Джеймисон имеет в виду, что музей на заре своего существования был прогрессивным институтом, то я отвечу, что он был настолько же прогрессивен, насколько таковым было укрепление буржуазной гегемонии, поскольку музей был одной из институций, выступающих гарантом этой гегемонии в культурной сфере. Будучи однажды материализована в музее, идеалистическая эстетика нейтрализует любую возможность революционной практики или сопротивления в искусстве»*. См.: Даглас Кримп На руинах музея. С. 355.

Ширяевская биеннале, организованная в 1999 году художниками Нелей и Романом Коржовыми, сегодня стала самым известным в международном сообществе проектом Самарского региона в сфере современного искусства. В разное время участниками биеннале становились художники и кураторы из России, Казахстана, Германии, Франции, Великобритании, Швеции, Австрии, Италии, Литвы, Эстонии, Армении, Дании, США, Нидерландов, Сингапура, Норвегии. Биеннале была учреждена Самарским региональным общественным благотворительным фондом «Центр Современного Искусства» в лице Нели и Романа Коржовых. С 2007 года учредителем биеннале выступает Государственный центр современного искусства, который в 2016 году обрёл соучредителя - Министерство культуры Самарской области. Проект IX-й Международной Ширяевской биеннале шёл ещё и при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Правительства Самарской области, Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО».

Жёсткий леденец искусства

Приход государства на территорию искусства – это всегда вопрос, зачем. А в данном случае впервые в истории биеннале принял участие министр культуры Самарской области. Сергей Филиппов, впрочем, довольно органично вписался в общее действие. Он прибыл на биеннале на лодке, подобно бурлаку из проекта группы YUNRUBIN, в которую вошли Джоан Панг Руи Юн, Йонас Рубин (Сингапур/Дания), не побоялся босым ступить на ширяевскую землю, прошёл вместе с номадами-зрителями часть маршрута, произнёс речь в середине события, на площадке, предназначенной для выступления художников, наконец, дал интервью СМИ, из которого стало окончательно ясно, чем contemporary art интересен министру, а в его лице и государству. А именно, в качестве неординарной культурной инициативы и действенного инструмента для выявления и обсуждения актуальных для общества проблем.

Искусство не может не включаться в критическую оптику социальных преобразований, современное искусство более всего работает с социальными контекстами, собственно, на выступление российской группы «U/n Multitude» (Никита Спиридонов, Елена Зубцова, Илья Фомин), поднявшей тему банков и кредитов, министр и среагировал. Другое дело, что художник ищет не упустить свой предмет, который выводит его из плоскости злобы дня в область поиска более «универсальных» размышлений и «возвышенных» (каким-то образом всё ещё «художественных») событий. В рамках программы номадического шоу был заявлен проект художницы из Франции Ольги Киселёвой «Ширяевская валюта», который носил характер социологического исследования, поскольку предварялся анкетированием жителей Ширяева на предмет введения ширяевской валюты. В анкете предлагалось определить стоимость валюты по отношению к рублю, обсудить название, а также высказаться по тому, какая картинка на денежном знаке имела бы предпочтение. Через работу с результатами исследования художник выясняет, что для людей ценно, готовы ли они к предложению своей меры вещей, через которую, по замыслу художника, жители Ширяева могли бы заявить о своей культурной уникальности, общаться «на равных» не только с региональным контекстом, но и вписаться в логику сообщения глобального мира. Отчасти игра, поскольку проект идеальный, отчасти природа, ведь собираются только частные мнения, однако вирус «культурной инициативы» сделал своё дело – предъявил визуальную оценку тому, что есть в сознании рядового человека, при этом задал её на подобающей искусству дистанции эстетического опыта (проект не ограничивается исследованием, но содержит и «художественную часть», которая включает выставку, где новая валюта предъявляется как визуальный продукт).

Включением воображаемого в реалии художественного задания и опыта привлекла внимание группа Serious Collision Investigation Unit Coalition (буквально «Отдел по расследованию серьезных происшествий»), состоящая из семи человек (Феликса Гмелина, Алана Армстронга, Йоакима Форсгрена, Микаэля Горальски, Аманды Харсмар, Ронаки Моштаги и Кьерсти Аустдаль). Группой они назвались ещё и потому, что в сообщество их собрала идея коллаборативных исследовательских арт-проектов. “Art workers coalition” (буквально «коалиция работников искусства»), так они себя называют. Каждый из этих художников совмещает в себе разные возможности, трактуя себя как художественную функцию каких-то общих коллективных действий. Имея за плечами зачастую уже довольно успешный и обширный опыт в contemporary art, этот опыт они и привносят в сообщество. Для проекта, заявленного на биеннале, группа избрала формат инсталляции Wunderkammer (буквально «чудесная комната»), его они приспособили к Ширяеву, где нашли уже не Комнату, но Дом и Сад. Здесь пригодился опыт Йоакима Форсгрена и Микаэля Горальски, которые последние несколько лет разрабатывали выставочные концепции в этом формате, в неприготовленных для искусства пространствах. Мифология дома, унесённого ветром и безумного сада, которым оброс проект, вторили мифологии предложенного кураторами пространства, а они предложили для реализации проекта дом-усадебу Ананьевых, где всегда останавливался один из пионеров и теперь уже символов биеннале, Ханс-Михаэль Руппрехтер. Это был точный выбор, старожилам биеннале это пространство хорошо известно своими превращениями в концептуальных проектах художников. Так что, надо признаться, проект группы Serious Collision Investigation Unit Coalition оказался здесь, как говорится, «у себя дома», художники сразу включились в игру, предложив для просмотра зрителей многоуровневую инсталляцию, которая удивляла, завораживала и приводила в замешательство своими подробностями, а также тем, насколько «органично» она вписалась в контекст. Каждый поворот тела и взгляда обнаруживал новую дикий вещь или картинку, уютно расположившуюся в самых неожиданных для себя местах. Странные вещи включали в себя тарелку с глазуньей из чьих-то смотрящих на тебя глаз, топор, привязанный к концу грабеля, тому самому, который всегда бьёт по лбу, череп грабителя банка на вешалке у входа, Дарт Вейдера персонажей за хозяйским столом, полицейского, сторожащего в бане свою зарплату, и многое другое. Супрематические иконы находили соседство с традиционной, а бумага формата А4, которой были оклеены стены в веранде, содержала в себе копии писем с обращением весёлых попрошайек конторам и людям, в число которых оказались зачислены и Санта Клаус, и президент Борис Ельцин, и Мик Джеггер, и ФБР.

Для своего проекта Wunderkammer в Ширяеву “art workers coalition” отобрала работы 27 художников и студентов, которые делегировали им свои права на распоряжение этими работами. Чтобы пояснить название проекта “Workers and Weasels”, которое в русском переводе звучало как «Работники и хорьки», нужно упомянуть известную историю с Большим адронным коллайдером, провода которого с напряжением в 60 тысяч вольт 29 апреля 2016 года перегрызла куница (в Европе это весьма распространенный хищник и настолько привыкший к человеку, что часто забредает на территории заводов и других объектов). Проект обыгрывал разного рода образы и метафоры, отсылая к текстам и трюкам, между которыми сложно найти общее, так что персонажи из «Звёздных войн» здесь легко рифмовались с диснеевскими образами из «Белоснежки и семь гномов», а «В ожидании Годо» Самуэля Беккета с образом дома, уносимого ветром. Все эти включения и исключения удивительным образом осуществляли контакт реального и воображаемого мира, где полагают авторы, мы сами являемся как функционалами сложного коллайдера, так и хорьками, перегрызающими провод. Энергия коллективного творчества оказалась столь велика, что Андре Талборн свой проект «Energizers», который был заявлен в программе как отдельный, посчитал возможным расположить на «общей» территории Безумного сада, считываясь уже как артефакт одной инсталляции.

Нити воображаемого коллаидера, впрочем, протянулись и к другим проектам, обнаружили связи в более широком пространстве и времени. Так вспомнилась строчка Генриха Клейста, которую можно было видеть на светящейся панели Катрин Корнек в пещерах VIII-й биеннале: *«Всё держится по-прежнему, потому что хочет рухнуть одновременно»*.

От художника всегда ждут свежих идей и некоторого зеркала, которое бы показало человеку, что есть из себя мир, которому он сообщён, и какой здесь возможен процесс развития. В рамках этого запроса художник contemporary art приглашает зрителя построить это зеркало вместе, здесь и сейчас включая его процесс осмысления того, что оно проявляет. Проект «Жёсткий леденец» группы «Club Fortuna», в состав которой входят Курдвин Аюб (Австрия), Ксения Лесьневски (Австрия), Юлия Рублов (Германия), Сара Стернат (Германия), Нана Мандл (Австрия), предложил жителям Ширяево конкурс. По условиям те могли предъявить на него любой свой творческий продукт, а выигравшие конкурс получить денежный приз в 20 тыс. рублей, выделенных из личных средств художников. Результатом конкурсного общения стала инсталляция из отобранных предметов, которая участвовала в номадическом шоу. Проект группы «Club Fortuna», которая работает в формате социальной скульптуры, фокусировал внимание участников и зрителей на преодолении разрыва между зрителем (в данном случае жителем Ширяева) и современным художником. Предложением конкурса художники пытались показать человеку, что граница преодолима, «он тоже так может». Но второй посыл проекта - концентрация внимания на конкурсе как рамке такого включения, позволяла занять к такому включению критическую дистанцию, «не в этом дело»...

Привлекательность конкурсного формата для самой разной категории людей сталкивается здесь с иронией сделать конкурс критерием оценки и такой уникальной формы опыта как художественное творчество. *«Всё проходит по конкурсу, - комментирует проект куратор. - Нашу жизнь захлестнули выборы, тендеры, кастинги. При этом ты не можешь найти ответа на вопрос, почему тебе плохо дом отремонтировали, кто подпустил этих людей реставрировать уникальный памятник архитектуры, они же ничего не умеют, а конкурс на реставрацию выиграли. И это глобальная проблема, вспомним сериал «Карточный домик». Никого не интересует, что будет потом. Конкурс всегда жёсткий леденец, об который все обламывают зубы. Поначалу только кажется сладким»*.

Что-то нужно уметь делать ещё... Примеряя на себя роль судей, отбирая произведения для «выставки искусства», художники иронизировали над предвзятостью и ограниченностью любого суждения в этой области, возвращая утрачиваемую таким суждением свободу искусству быть самим собой. Вопрос, впрочем, остаётся, происходит ли это возвращение, или перед нами возникает что-то другое. Однако, в конечном итоге, торт, приготовленный одним из участников проекта, был всеми съеден, зубы не пострадали, а деньги разделили поровну между всеми участниками.

Номадическое шоу включало в себя разного уровня проекты, которые каждый по-своему окликали ширяевское пространство, или включались в него. Более прямолинейно и не требуя обдумывания, но только соучастия в действе как в проектах группы «Antibody Corporation» «Антимиры», в уже упомянутой работе «Долларовый бурлак на Волге» группы YUNRUBIN и у Мерседес Стурм-Ли в перформансе «Выходя из сумрака». Либо строя пространство более сложных ассоциаций, как в проектах Эрики Делленбах «Старше, чем любовь», группы S'ilTePlait «Спекулятивный пузырь». Погружая всё в игру воображения как у группы Serious Collision Investigation Unit Coalition, но и заставляя посмотреть на происходящее из социологической рамки, как в уже рассмотренных проектах группы «Fortuna», или Ольги Киселёвой. Предлагая смотреть на мир буквально сквозь призму камеры-обскуры, воспевающей в самых разных состояниях дня (и каждый раз неповторимо!) продукт ширяевского огорода, как в проекте Маартена Хейкампа «Триумф сада». Или реализуя художественный ход, позволяющий объединить номадическое шоу и его участников визуальным первоэлементом. В качестве такого выступил на биеннале проект «Золотой запас» Алисы Николаевой и Нико-

ля Куржона, ими были выбраны развевающиеся на ветру знамёна из фольги, реализующие идею художественной солидарности. Цвет золота и серебра в этом проекте вспыхнул уже на корабле, сопровождал группу номадов-зрителей во время всего шествия, а также нашёл отражение в инсталляции на горе, вызывая невольно эмоцию праздника и ликования.

К проектам номадического шоу вернёмся ещё раз в конце нашего обзора. А пока сделаем переход в Самару, в пространство Художественного музея, где проходила выставка «КЭШ – от символа и мечты к суровой реальности», которую предложил шведский куратор Мартин Шибли. Выставка была размещена в белом кубе зала, второе отличие от номадического шоу – зритель имел здесь неограниченный лимит времени для просмотра, что позволяло сконцентрироваться на содержании каждой работы. Начнём обзор с работы Конни Блом и Нины Слейко-Блом «Медвежья шкура», название которой взято от имени фонда художественных инвестиций. Работа предъясняет в качестве артефакта контракт сделки художника с куратором, который становится пропуском на выставку. В этой работе художники предлагают зрителю для осмысления тот невидимый порядок экономической власти, который чётко указывает, а кто здесь главный оценщик. Фокус оценки дрейфует по полю невидимых иерархий арт-рынка и оставляет вопрос открытым, остаётся ли у искусства в социуме другой кэш, который не был бы связан с выгодой и растратой? Художник Кит Бантинг подходит к теме с другой стороны, он продвигает идею, что все люди обладают тем или иным капиталом, который каждый способен оценить самостоятельно, а также торговать им. Вместе с тем, банкноты с изображением художника, которые предъясняются в качестве индивидуальной валюты, становятся ещё и своего рода удостоверением ценности его искусства, которую никакие другие деньги не способны представить.

Работая с довольно разными контекстами, которые вскрывают невидимые взгляду разрывы и разломы глобального миропорядка, художники уподобляются философам. «Видимое и невидимое», так называется фильм Оливера Ресслера, который позаимствовал своё название у работы французского феноменолога Мерло-Понти, обыгрывая его тезис «мир есть то, что мы воспринимаем». Фильм даёт в своём визуальном решении чередование исчезающего и вновь проявляющегося изображения, демонстрирующего в самом режиме задания видимости, что поле зрения, в котором мы различаем виды корпоративных квартир, расположенных в Швейцарии и осуществляющих торговые сделки, не может быть не замутнено дымом от токсичных производств по добыче сырья на глобальном Юге. Художник предлагает зрителю включиться в медитацию на тему гуманитарной катастрофы глобального обмена и, быть может, прийти к сходным с художником выводам, касающимся развенчания капиталистического мифа о том, что безбедное процветание глобального Севера никак не связано с нищетой Юга. Йонас Лунг развивает эту тему в игровом формате, предлагая зрителю нарезку фрагментов из известных художественных фильмов. Их объединяет фигура своеобразного «учителя», которым может быть законодатель моды, продающий душу дьяволу финансового успеха и власти над миром, брокер, делящийся странными правилами своей профессии, позволяющими опять же иметь огромный доход, прочие фигуры эфемерной экономики. Работа Сесилии Парсберг даёт две проекции взгляда на феномен попрошайничества, которое лишается сегодня своего жертвенного ореола и представляет собой более успешную бизнес-стратегию. Выставка содержала также документальный фильм Мерседес Стурм-Ли, в котором она вступает во взаимодействие с охотниками на лосей, рисунки Альбы Энстрем, обыгрывающими тему социального статуса изображения сегодня. Отдельно имело смысл обратить внимание на двойную инсталляцию Хуана Кастилио, в которой лаконично и визуально изысканно ставится вопрос о капитале самой идеи, а также о праве визуальной проекции образа присваивать себе реальное пространство. Если в первой работе слово идея на 40 языках находит ироничный образ, когда появляется и исчезает на лбу глубоко дышащей девушки, закрывшей глаза, то во второй фраза «забери свой образ», начертанная на растяжке, поставленной на фоне меняющегося пейзажа, сгорает, как бы освобождая изображение (или всё-та-

ки пейзаж?) от символических оков технического формата производства образа.

Кураторский проект Мартина Шибли можно рассматривать и как самостоятельное высказывание, и как комментарий к современному искусству в целом. Он подключил российского зрителя к обсуждению слепых и проблемных зон глобальной экономики, где художник в структурах жизни постфордистского производства теряет возможность работать с социальным пространством в привычных схемах прямого противостояния «творца и толпы». Тем не менее, став частью этой системы, он рискует играть на флейте новых глобальных зависимостей собственные «чудесные» мелодии. Из доклада Мартина на симпозиуме, который состоялся после номадического шоу, можно было сделать вывод, что иногда эти «мелодии», как в Чили, слышат и подхватывают люди, выбирая себе будущее, в которое таких фигур, как Пиночет, с собой уже не берут. Безусловно, свобода и несвобода художника резонирует здесь с позицией любого человека в системе глобальных взаимосвязей, художник лишь проявляет то, на чём они держатся, мигрируя по условно задаваемым им границам возможного и невозможного, реального и воображаемого опыта.

Программа биеннале включила в себя ещё один кураторский проект, который по-своему развивал заявленную здесь тему «Кэш». Речь идёт о специальной программе московского куратора Виталия Пацюкова «Экология художественного пространства», которая предъявила, как должен выглядеть кэш вневременной ценности искусства. По своей фактуре работы с пространством экспозиции программа оказалась в перекличке с проектами, представленными в рамках номадического формата. Куратор поместил работы известных российских художников в общую стационарную экспозицию областного историко-краеведческого музея имени П.В.Алабина, создавая, таким образом, новые зоны восприятия и способы производства смыслов, непредусмотренных исходной экспозицией, но в ней как бы потенциально обнаруживаемых. Работы даны во временном диапазоне 1972-2016. Они, как и имена их авторов (перечень включает Илью Кабакова, Владимира Тарасова, Леонида Тишкова, Олега Кулика, Дмитрия Александровича Пригова, Ираиду Юсупову, Александра Долгина, Виктора Скерсиса, Михаила Рошала, Геннадия Донского, Сергея Катрана, Марину Фоменко, Владимира Смоляра, Владимира Селезнева, Артёма Го), здесь говорят сами за себя. Обратим внимание на то, что размещение работ в неоднородном по экспозиционному решению пространстве, к тому же ещё и заполненному различного рода историко-культурными артефактами, заставляет работы с ними как-то резонировать. К примеру, известная работа Ильи Кабакова «Полетевший Комаров» 1972 года здесь обретает не присущую ей изначально информационную оптику, чем открывает, возможно, новую страницу самарского краеведения. Улыбнёмся, а что это «краеведение» знает и может рассказать «о нереализованных возможностях человека, о его особых состояниях, критических ситуациях, позволяющих преодолевать силу гравитации и парить в небесных слоях»? Или работа Марины Фоменко «Альт и лотос» вовсе преодолевает границы заданных краеведением тем, выводя представление местной флоры и фауны в глобальную проекцию обсуждения общих экологических проблем.

«Экология пространства», фигурирующая в названии выставки, здесь связана с внедрением в смысловую органику стационарной экспозиции имплантов другой - не информационной, но современной художественной - культуры, которые переключают внимание на подавляемые её исходной логикой смыслы. Новые артефакты как бы «уводят» зрителя из основной экспозиции с тем, чтобы вернуть небезразличные для её живого человеческого восприятия отношение. Или, цитируя уже самого куратора: *«Космическое тело, оказываясь в нашей повседневной жизни, превращается в особый организм, способный полностью изменить обычное человеческое существование, наделив его волшебными качествами и смыслами».*

Вопрос о трансформации пространства был затронут Виталием Пацюковым и на симпозиуме «О музее нематериального», который стал ещё одним событием биеннале и о котором речь впереди. Речь идёт о реплике, в которой куратор предложил Ширяевскую биеннале рассматривать ещё и как форму вторжения культуры в природу, и как способ задания их нового

равновесия. Взяв в качестве примера проект Ильи Саморукова и Марии Крючковой «Обмен и любовь», он показал, как окликается здесь природа, как возникает органика взаимодействия зрителя и художника. Имея последствия в отношениях пары (от выбора зрителя зависело, останутся ли они вместе), этот оклик участвует и в задании новой «органики» территории: в неё вошла вода, по которой уплывает в одиночестве юноша, когда обмен перевешивает любовь.

Возвращаясь к биеннале, отметим и такие две работы, которые работают с пространством, в которое нечто инкорпорируется. Речь идёт о работе польских художников, Доминики Скутник и Марека Франковски, «Ожерелье для горы», которые осуществили здесь своеобразный ритуал. Они буквально возвратили земле драгоценные камни (художники замуровали их в горе), символизируя этим жестом предложение другой формы обращения человека с природой – не опустошать природу ради эфемерных ценностей, но возвращать земле отнятые у неё дары. Самарские художники Дарья Емельянова и Дмитрий Кадынцев в проекте «Вытеснение» среди разбитого, отслужившего свой срок кирпича в полуразрушенном помещении, носящим следы производственной деятельности, выставляют множество аккуратных светлых яиц, выполненных из известняка, который добывался в местных горах. В архаическом символе перехода, совмещающем в себе значения жизни и смерти, художники предлагают увидеть знак вытеснения жизни из тела природы, которое происходит в результате деятельности человека. Впрочем, материальную форму можно трактовать и как приношение земле, и как знак надежды на её возрождение.

Музей нематериального

В номадическом шоу участвовало ещё два проекта, которые, на мой взгляд, своими вопросами, которые они ставят, перекидывают свои мостики от темы «Кэш» к теме симпозиума «О музее нематериального», заявленного как дискуссионная платформа IX Международной Ширяевской биеннале современного искусства. Проект «Larifuga» группы Radesign представил зрителю оригинальную кинетическую конструкцию. Художники Антон Раков и Юлия Ратиева так комментировали техническую сторону проекта: *«Это реализация совершенно новой схемы преобразования вращательного движения в шаг, которая была разработана для шагающей архитектуры и впервые представлена на Ширяевской биеннале современного искусства. Наша кинематическая схема принципиально отличается от всех известных схем - у нашей схемы нет подвижных частей конструкции над точками прикрепления опор. Это позволяет размещать над опорами любые полезные площади»*. Проект оказался достаточно зрелищным и включал интерактивное соучастие зрителя при своём запуске, но, как заметил Кирилл Светляков, «не вся картина – искусство». Данный проект, как мне кажется, нужно прочитывать больше как реплику на грядущие обстоятельства. Ларифуга символизирует, по словам куратора, тот «шагающий павильон» художника, который может не только перемещаться в пространстве, но и моделировать в себе площади для выставочных целей. Если комментировать проект через дискуссию, развернувшуюся на симпозиуме, то перед нами арт-объект, который воссоединяет в своём образе номадическое шествие и будущий музей современного искусства на фабрике-кухне.

Проект Алексея Трубецкого «Нарушение талиона или новое создание денег» предложил перформанс. Каждый из 32 «зубов художника», заранее упакованный в коробочке, художник был готов обменивать на встречное предложение зрителя, обыгрывая известное выражение «зуб за зуб». Впрочем, зуб имел здесь уже символическую стоимость, отсылая к денежной практике, которая такой тип расплаты как раз и утвердила. По поводу нового обмена, если он происходил, составлялся договор, который как бы уравнивал предметы устанавливаемых здесь отношений. На симпозиуме проект был прокомментирован следующим образом: *«Мне показалось, что и тема обсуждения «Музей нематериального», и тема биеннале «Кэш» находятся в бинарной оппозиции. Любой музей предъявляет нам искусство как ценность нематериальную,*

история которой – это одновременно и развитие наших представлений, что такое материальное, материальные ценности». Однако помимо той градации «материального» в собственном проекте, которую предложил художник, здесь имеет смысл обратить на ещё один важный для обсуждения будущего музея современного искусства аспект – пока в качестве вопросов к художнику: каким образом в его проекте устанавливается мера обмена между предметом, имеющим символическую стоимость, и профанным предметом, таковой не имеющей? Что она такое, эта мера? Будет ли она художественной там, где «зубы художника» выступают и в качестве понятной всем символической вещи, и в качестве новой денежной системы, достаточной для производимого обмена? На данном этапе, когда вопросы остаются без ответа, либо мы здесь апеллируем к ощущениям художника, которые могут показаться неубедительными для другого человека, можно попробовать зацепиться за «материальный» аспект. По крайней мере, выявить в качестве работающего критерий «вещь за вещь», когда вместо «зуба художника» предъявляется другая вещь, широко понятая, в виде договора, конкретной вещи, фотографии, рассказа художника о символической ценности зуба. Именно «такая вещь» во всех ипостасях своего «материального и нематериального» производства удостоверяет произведённый обмен и в качестве такового удостоверения и будет, как полагает художник, представлена в будущей экспозиции. Поскольку проект не завершён (ожидается экспозиция в саратовской галерее «Имхо»), позволю себе предположить, что «мера зуба», которая здесь исследуется, символическая и материальная, даёт возможность задуматься, может ли искусство, став эфемерным, ограничившись лишь своей идеей, даже полностью отказавшись от материального эквивалента, ускользнуть из поля экономического обмена? (Напомню читателю, для западного концептуализма это было программным решением, оставить только идею и тем самым вывести искусство из товарно-денежных отношений, в которых оно, по мнению концептуалистов, уже к 60-м годам XX века, безнадежно увязло). Похоже, что в проекте Алексея Трубецкого не всё так просто решается. Художник показывает, искусство способно предложить себя в качестве новой денежной единицы, вполне виртуальной, но способной обмениваться на реальные вещи. Более того, она вполне готова установить свою меру вещей, вступить в состязание за право самостоятельно распоряжаться своим наследием, как и за то, чтобы быть состоятельным экономическим партнёром, который, очерчивая границы своей «территории», существует локально, да действует глобально. Добавим, невзирая на наличие или отсутствие мирового экономического кризиса. Заявка, однако.

Симпозиум «О музее нематериального» заслуживает отдельного комментария, поскольку он по своим задачам вышел за рамки собственно ширяевского проекта и был нацелен на обсуждение вопросов, связанных с формированием музейной институции нового типа, которая бы позволила корректно представить как историю регионального опыта современного искусства, так и обеспечить векторы его развития. В дискуссии приняли представители ведущих художественных институций России (сотрудники ГЦСИ – директор Среневолжского филиала Роман Коржов, директор Волго-Вятского филиала Анна Гор, кураторы Неля Коржова и Виталий Пацюков; заместитель генерального директора Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО Вера Лагутенкова; заведующий отделом новейших течений Государственной Третьяковской галереи Кирилл Светляков; ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Русского музея Олеся Туркина; арт-критик Анна Толстова; деятель саратовской арт-сцены художник Алексей Трубецков; представители самарской арт-сцены – Илья Саморуков, Сергей Баландин, Константин Зацепин, Елена Богатырева) и зарубежные деятели современного искусства в лице куратора Мартина Шибли (Швеция), Группы Serious Collision Investigation Unit Coalition в составе: Феликс Гмелин, Алан Армстронг, Йоаким Форсгрин, Микаэль Горальски, Аманда Харсмар, Ронак Моштаги, Кьерсти Аустдаль (Норвегия / Великобритания). Модератором симпозиума выступил известный критик и куратор, основатель и редактор «Художественного журнала» Виктор Мизиано. Суммируя, можно выделить несколько ключевых моментов обсуждения.

Первый блок вопросов, которые поднял симпозиум, был связан с осмыслением специфики ширяевской биенале, уникальность которой состоит, безусловно, в её основном формате - номадическом шоу. В отличие от других биенале, Венецианской, или Московской (я беру те сравнения, которые использовали участники симпозиума), Ширяевская биенале представляет работы художников, которые включены в маршрут следования группы номадов-зрителей, приехавших на событие, здесь нельзя прийти раньше или позже, в другой день, работы можно увидеть в строго отведённое время. Это налагает свои ограничения на восприятие работ, хотя и способствует определённого рода включению зрителя, как правило, вовсе не подготовленного, в происходящее как в своеобразный ритуал. Безусловно, номадическое шоу – это действие сугубо художественное, и не только потому, что художники здесь представляют свои проекты, но и потому, что главная цель – посвящение зрителя в художественное событие, одновременно в контекст современного искусства. Последнее, впрочем, никогда не становилось предметом исследования и обсуждения, оставаясь прерогативой личного опыта, зачастую до конца не опознаваемого и непереводаемого. Кураторы предлагают зрителям пройти по своеобразным художественным стоянкам, которые могут располагаться где угодно (в домах, поле, на горе, деревенской улице, музее, реке), и где номады в отведённое на просмотр время находят следы пребывания художника – его арт-проект, который зачастую он сам и комментирует.

Важно отметить ещё один момент. Село Ширяево избрано художниками ещё в 1999 году как территория, не занятая искусством, но, тем не менее, имеющая к нему отношение. Это особенное место для жителей Самарской области, которое они отчасти воспринимают через рамку мифа о репинских бурлаках, что и позволило приложить именно к этому месту новую рамку современного искусства. Для удобства будем называть её номадической, она определила радиус своего захвата и действия столь точно, что позволила участникам биенале довольно широко трактовать «память места» и предлагать месту новый способ осмысления мировых перемен и событий. Этот способ столь же локален, сколь и глобален, как заметил модератор симпозиума Виктор Мизиано. Двухнедельная лаборатория художников, которая каждый раз предшествует центральному событию, открыта опыту проживания художника в домах деревенских жителей. Казалось бы, что может быть проще, Репин по слухам тоже жил здесь, делал этюды, да и местные художники включают Ширяево в качестве любимых мест для пленэра. Но вместо пленэра здесь мы находим лабораторию, которая включает в себя множество голосов и прочтений, в каждом проекте художника мы встречаемся с неповторимым подходом и видением, всегда неожиданным, как кажется, для понимания заданной куратором темы. Адаптация к месту, но и исследование, которое для зрителя выступает зачастую в виде находки, сообщённых данному месту историй, предметов, особенностей ландшафта, которые образуют материал для трансляции идей художника, но и содержат в себе предложение увидеть и прочитать их заново. Само это множество подходов и ракурсов могло бы быть, в свою очередь, осмыслено, как то, что производит в сознании зрителя идею кураторского (тематического) задания, но не управляется им. На сегодняшний день симпозиум только наметил уровни интерпретации номадической рамки, не всегда уже собирая их в единый фокус, но предъявляя для осмысления различные мнения, среди которых найдём и высказывания художников биенале, представителей самарской арт-сцены, и экспертную оценку биенале искусствоведов ведущих российских институций, кураторов, сотрудников ГЦСИ и РОСИЗО. Интересным в развернувшейся здесь дискуссии стало предложение найти номадический формат и в других проектах Средневолжского филиала (выставка на остановках, которая кочует по всему периметру города, здесь самый показательный пример, как и идея фестиваля «Улица как музей, музей как улица» в целом), а также рассмотреть фабрику-кухню, будущий центр современного искусства, через номадический ракурс, сделать его местом реализации проекта художника (Роман Коржов, Виктор Мизиано, Виталий Пацюков, Неля Коржова, Елена Богатырева).

Второй блок вопросов, который был посвящён музеефикации современного искусства, способствовал отчасти прояснению такого задания. Эти вопросы можно разделить условно на три группы: первая связана с осмыслением пространства фабрики-кухни в качестве музея, причём нового типа, его позиционированием в регионе и городе (Роман Коржов, Виталий Падюков, Виктор Мизиано, Анна Гор), вторая выстраивала аналогии с опытом музеефикации современного искусства в ведущих музейных институтах России (Олеся Туркина, Кирилл Светляков, Вера Лагутенкова), третья обращала внимание на развитие новых неформальных практик музейного экспонирования, которые осуществляют подвижники «из народа» и сами художники (Сергей Баландин, Илья Саморуков, Алексей Трубецков, группа Serious Collision Investigation Unit Coalition).

Обсуждение институции нового типа как аутентичного современному опыту искусства пространства содержало в себе не только поиск решения вопросов экспонирования, но и выдвижение концепции нового музея, которая могла бы вести диалог, как это сделала биеннале, из этого конкретного места с остальным (втянутым в процессы глобализации) миром, не утрачивая специфику наработанного формата. Перед новой институцией ГЦСИ сегодня встаёт важная задача налаживания системы взаимодействия с городом, для которого он может выступить как открытой публичной площадкой для исследования средствами искусства его проблем, а они сегодня не бывают только локальными, так и центром актуализации его исторической памяти. Фабрика-кухня – это уникальное историческое здание, выполненное в стиле конструктивизма, который несёт в себе ещё и память о неосуществлённом проекте – создании центра нового культурного опыта, а не просто места, связанного с едой. В этом плане, задача нового центра искусства состоит в реконструкции и воплощении изначальной идеи фабрики-кухни. Наличие своего здания у ГЦСИ позволяет ставить вопрос о коллекции, на симпозиуме прозвучали идеи разместить здесь часть коллекции РОСИЗО, посвящённой искусству периода конструктивизма.

Появление музейной институции даёт возможность развивать и рефлексию накопленного опыта, и более комплексное планирование будущих проектов, включая биеннале. На развитии интеллектуальной составляющей будущего центра особый акцент сделал Виктор Мизиано. Задачу включения образовательных и культурно-воспитательных проектов в будущее планирование деятельности центра сформулировала представитель РОСИЗО Вера Лагутенкова, доводя до присутствующих видение правительства. Безусловно, выдвинутую в её докладе идею интеграции опыта contemporary art в традиционные образовательные процессы требуется всесторонне обсуждать, как требует продумывания и идея вовлечения традиционного художника в диалог с современным искусством, к которому он, как правило, не расположен. Впрочем, должен ли быть непременно диалог, с позиций кого он должен вестись, что всегда предмет спора, разве сосуществование рядом не позволяет чему-то друг у друга непременно научиться? Всё это предполагает прояснения концепции художественного образования, собирание, возможно, его идеи через предложение различных (назовём их множественных, а не частных) практик. Однако вопрос, который маячит за всем этим и который симпозиум не поднял совсем, это вопрос о финансировании. А ведь именно экономическая сторона дела вносит корректировку во все наши радужные планы и построения. Как и вопрос о нематериальном искусства возвращает нас к теме биеннале «Кэш». Завершить этот обзор мне хочется репликой-предупреждением, взятой из анонса одной из выставок биеннале: *«Кэш – притягательный символ, некое универсальное орудие, необходимость. У кого-то денег слишком много, у кого-то слишком мало, но и те, и другие хотят больше. Деньги дают безграничные возможности тем, кто обладает ими в большом количестве; для тех же, кто лишён даже насущного минимума, деньги – яд, разъедающий душу и сознание».*

ВЕЛОСИПЕД

В полузабытом полуцарстве
Безветрие
Но в реках и каналах
Вода всё выше
Селезень плывёт
По площади
Ротвейлер на скамейке скулит
Но не решается покинуть
 последнее прибежище
В саду
 ствол спиленного дуба
 уже без сучьев
 грузят на машину
Помятая «Победа» на боку
Велосипедом трёхколесным из памяти неверной выползает
Но тут все заслоняет жёлтый лист
Качаясь на мосту
Пустая подворотня
Дверь
И восходит солнце

Окно
 на верхнем этаже
Двор пуст
Велосипед скрипит
Пойти проверить
горит ли свет в окне
Широкие ступени
в подъезде
Лягу на перила
И в зеркале плевка
Себя увижу
Не приведи Господь
Сжимается в гармошку
Пакет из-под кефира
 под ногой
Кукушечка без гирьки
 не кукует
Окно на верхнем этаже
Задраено рассветом

Вредоносная жизнь
Каблучок выстукивает празднично
на поминках
Не успели поднять стаканы
райское пение

Облако пролетает
Хвост ангела
болтается на жезле
в руках капельмейстера

Царапины долго не заживают
Капелька крови
ползёт по руке
божьей коровкой

Дунул
красная лужица вместо полёта

Обломок радуги торчит из шпиля
Шприц хрустит под ногами
За поворотом собачий двор
Затычки во лбу
Но не вспомнить
как они лаяли

Ртом пересчитывает десятки
безрукий нищий
разворачивает фантик
тянется за папиросой

Барабаны судьбы
то громче салюта
то тише шёпота

Спустился в метро
Пустая бутылка
катается по вагону
За наклейкой
только стекло и пена от пива

Надо бы научиться писать
медленно
и разборчиво
Хорошо бы ставить точки в конце
и кое-где запятые

Полированный носок соседа вызывает зависть
Но ненадолго
Отвлекают провалы в стене туннеля
Мёртвая станция не успела родиться
Поезд опять ускоряется

Пропустил страницу

Шизик Витя
 раскатывает
 на велосипеде
 по городу
Что у него в картонной коробке

Ты уже всё знаешь
А что толку

Переписывание
Переговоры с бликами
Тайное желание
превратиться в тень
и бродить между живыми

Дохлая мышь в старом ботинке
Хвостик пыльным шнурком
торчит из дырки

Хрустальная рюмка у чёрной доски
Пора выносить битое блюдо

Шизик Витя с коробкой
 на велосипеде
Пропал из виду

Улитка посланная за смертью
ползёт слишком быстро

Выманить себя

Расстояние измеряется в судорогах

Раньше или позже

никогда вовремя

Выдумываешь

но всё похоже

Велосипедные рамы по стенам

Толстые узлы верёвок

Ключ проворачивается в замке

Осень протаранила время

Разбросала ошмётки по грязным обочинам

Карлики бегают

прячутся в жёлтой траве

Велосипед застревает в луже

Пора поворачивать

На всех тропах шлагбаумы

Топор ржавеет на пне

Озеро вышло из берегов

Одинокий гриб поднимает голову

И спрашивает

Зачем огородили лес

РЭЧЕЛ БЛАУ ДЮПЛЕССИ (Rachel Blau DuPlessis)

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Рэчел Блау ДюПлесси, чья литературная карьера включает несколько десятилетий авторского труда, работает в точке пересечения гендера, поэзии и поэтики – редкому критику удавалось лучше запечатлеть их взаимосвязь и переплетения.

В одном из своих интервью [1] автор рассказывает о том, что, как и большинство начитанных подростков, она начала писать стихи в 12 лет. Примечательно, что первое стихотворение ДюПлесси называлось «Память» («Мемогу») и было посвящено феномену сознания: субъект замечает, где он был только что, шаг за шагом, и наблюдает, как этот опыт моментально становится памятью. Много лет спустя в своём знаменитом стихотворении «Черновики» («Drafts», а именно в части «Draft 33: Deixis») длиной в 26 лет (ДюПлесси писала его с 1986 по 2012 годы) она опишет этот же момент снова.

Кстати, о «Черновиках». Пусть название этого «длинного» (или «долгого»? – «long poem») стихотворения не вводит читателя в заблуждение идеей некой предварительности, незавершенности, возможности вернуться и переписать, исправить. Сама ДюПлесси уверена – каждая его песнь полностью закончена. Хотя, бесспорно, в основе самого текста лежит ощущение, что ничто и никогда не закончено, не завершено. Кроме того, в «Черновиках» ДюПлесси использует приём самоцитирования (помимо цитирования внешних источников) – строки из предыдущих «Черновиков» встраиваются в новый контекст в очередных, тем самым создавая эффект рециркулирующего построения, эффект «неясного чувства запоминания».

Тонкие, но прочные переплетения, взаимоопределённости, «запоминания» или воспоминания, на-поминания всего во всём – не только о поэтических текстах ДюПлесси, но и о её жизни, «двойной жизни» («double-life») [2]. Речь идёт, конечно, об амплуа поэта и критика, которыми обладает ДюПлесси. А ещё о том, в какой степени феминизм повлиял на её творчество. «Если бы я не стала феминисткой, я бы, вероятно, не смогла написать многое или думать о чём-то, действительно, интересном неким особым образом» [3], пишет ДюПлесси в «Blue Studios» – одной из трёх своих знаменитых книг (вместе с «The Pink Guitar» и «Purple Passages»), посвящённых гендеру и поэтике. Помимо прочих аспектов (преимущественно проблематики социальных норм), в этих работах ДюПлесси обращается к вопросам, почему интеллектуальная борьба за литературный анализ институций гендера и пола, идеологии и других социо-эстетических материалов необходима для того, чтобы получить общество, в полной мере существующее по принципу объединённости, но не разрозненности и противопоставления.

«Миф – это история, которая, несмотря на свой открытый финал, утверждает согласованность и когерентность в культуре. Таким образом, когда женщина-писатель вступает с ней в разногласие, когда колеблется между ролями члена или критика культуры, она может обратиться к мифу, потому что именно так она может достичь максимального напряжения в отношениях с доминантными историями и максимальной их пленительности», рассуждает ДюПлесси о «переписывании», «перекодировании» [4] мифов на примере некоторых авторов-женщин в своей книге «Writing beyond the Ending» [5]. Так и в творчестве, примеры которого приведены ниже, ДюПлесси знакомит своего читателя со своего рода «the Other-side of Everything» / «другой стороной всего» [6], перекодируя, напоминая, цитируя – связывая во-

едино, создавая напряжение. И в результате звуча тем самым собственным, неповторимым «внутренним голосом», создавая ту самую «грандиозную неясность» [7], которые и определяют уникальную сущность современной американской поэзии, в целом.

Анастасия Бабичева

[1] An Interview with Rachel Blau DuPlessis by KRISTIN GROGAN // The Oxonian Review, 7 December, 2015, Issue 29.4.

[2] Там же.

[3] Rachel Blau DuPlessis. Blue Studios: Poetry and its Cultural Work. University Alabama Press; 1st Edition (September 3, 2006).

[4] Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: «Новое литературное обозрение», 2014.

[5] Rachel Blau DuPlessis. Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers (Everywoman.) Paperback – April, 1985.

[6] Там же.

[7] Эдмундсон М. Поэтический слэм, или Закат американской поэзии. Перевод А. Бабичевой. Вестник современного искусства «Цирк Олимп». Самара, 2015.

ГЛУПОСТЬ ПРАКСИЛЛЫ

ведь только глупец станет огурцы
и тому подобное сравнивать с солнцем и луной
Зенобиус, Поговорки: *Lyra Graeca*, III.

Почти
полная луна
Её непроливаемый
мениск –

Свет.

Медовое лицо пророческой
земли.

Всё сообщает, каждая случайность
ветви упавшие просто так здесь

ярко очерченный выпуклый квадрат.

Тыква тыква тыква
спелый как птица
плод дыни, огурец, мякоть, тык-
ва

с липкими зёрнами кричит жарко
Август грохочет.

Сладость сочится сочится из клетки

бледная мята на обочине
базилик с мягкими листьями
с густым прицветником на верхушке

фазы луны.

Под ногтями
грязь, мука, дрожжи

фазы солнца.

Иди вниз по дороге, пока дорога не кончится.

* *

Роса на пшеничном поле питает хлеб.
Звёзды, трава, плоды, все варианты

Срубают.

Свет блуждает как соль
Тьма это жажда
глубокие тени
стремления к большему свету –

Но не стремление к теням
яркость

земля встречающихся приливов и отливов?

* *

Белые как древесина
большие белые маленькие белые
ещё меньшие нимфалиды

сбившиеся с пути

«повелители» воздуха.

Зелёные сливы красные сливы жёлтое солнце
в серых точках (газетная бумага) сок
фрукты с косточками

знаки
места

вечно отлынивая где-то

Тонкий полумесяц влажной листвы освобождается.

О серебряно-восковых бутонах
о разросшихся огурцах
я пою.

Огоньки светлячков оживают на
одной подогнутой ноге в темноте.

Знак.

* *

Написанные вены интрузии камней

блуждают
по непереведённым скалам.

Я то вдруг наполняюсь, то опустошаюсь.

Теперь мёртвые смеют подойти ближе.

Всё записано,
ничто не может насытить их,

каждый день тяжёлая булка вульвы.

Ты готов
спуститься
к воде?

То, что нельзя сказать,
будет выплакано.

Мы проживаем маленький клочок, он действительно

движется
к скорби

*маленькая сирень в листве
не цветение
белое оперение, цветение.*

* *

Пройди через
отбор и омовение

Уровень плоти, переливающейся.

Дороги проезжие, дороги непроезжие
обычно одинаковые.

Тяжёлая, как камень, текучая, как мёд,
Земля
постоянно погружается в землю.

Итак, оденься для путешествия.
Розовое для пещеры
Розовое для бездонного лестничного колодца

Один ад, две смерти,
три безвкусные овсяные лепёшки.

* *

Что это начинает петь и свистеть
среди долгой тикающей ночи?

Литораль, на йоту, на самую малость береговая

линия,
плюх,
что
невысокие приливы
заманивают в гальку, звёзды.

*Когда я умру, больше всего я буду скучать по путешествиям
и после, по звёздам
по сияющему солнцу и луне*

*по хрустящим огурцам в самый сезон
по ярким яблокам
по персикам с чёрными косточками.*

Но пока я живу, вгрызаюсь
в перекрёсток

сочные огурчики и сладкие яблоки
могу петь и могу есть.

* *

Хорони
не хорони

жизнь скоротечна, как луна.

1983

МЕГАЛИТЫ

Находясь за порогом тишины
они появляются из шёпота
застывшие так давно и прочно

Эти танцоры
манят ожиданием
коренной гласной –

Где они, там пространство
где я, падение.

Но они памятники речи моего тела:
пути стихотворения
это пути
границы
растущая –
тёмная, вероломная
вода –

Весь горизонт

затопленный, карты сбивают с пути
глинистый от вещества; грязь
обволакивает потонувшие в ней ноги:
двигает знак к знаку и превращает пересечение
в безграничный танец.

i.m. M.K.

На сером ровном горизонте
сверстники-танцоры
мокрые как мгла во мгле

Они неписанное
широкое впереди, широкое позади
соединение –

Пространство, пространство
я не могу больше –

высокие кучевые облака
хаотичного неба
подходящие к концу
если это
не вся
тропа
это не тропа

это провал:

тусклый огонь
уравнивает, скудно, сведясь к шипению
так что каждый
вздых выдувает себя
очень пустой темнотой.

1980, май

ЦВЕТОК

вспоминая О'Киф

1.

Футляр для ножа сломан
появляется белый нож

2.

Твёрдый цветок.
Скала скалы.

3.

Полоса безграничного расколотого давления
это тёмный глаз в центре
это сустав центра
это толчок в бурлящем центре
это жизнь в птичьих гнёздах.

ДВЕ ЦЫГАНКИ

Цыганки две в лесу живут,
гитары вдалеке.
Пусть погадают мне они
по звёздам и руке –

хотелось мне. И я пошла
через листву тропой.
Деревья здесь взмывали вверх,
закрыв луну собой.

Сказали мне, к ним человек
из-за холма пришел,
У нас с ним общая судьба.
Не обещали зол.

И был на каждый мой вопрос
ответ тотчас готов.
Огонь так дико танцевал,
спасал от холодов.

И по тропе в обратный путь,
сквозь папоротник прочь.
И листья гнулись под росой,
потяжелев за ночь.

Уж бледно утро, слаб мой шаг,
от ветра зябко мне.
Ни огонька. И я теперь
несчастнее вдвойне.

От слов услышанных пуста,
себя я потеряла.
Тень поперек моей легла,
я обернулась, зарыдала.

Мужчина рядом был. Красив,
пот тёмный в волосах,
он бел, как я сама, лицом,
чёрный янтарь – глаза.

Он мне сказал: «Ты быстро шла».
«Я за тобой бежал».
«Останься навсегда со мной».
И мою руку взял.

И по тропе вдвоём пошли,
ещё моя слеза
не высохла. Пусть падает,
как на листву роса.

И если он стремится в путь,
я не могу мешать.
мой шаг назад ведёт в начало,
кольцо замкнув опять.

Дорога-лента вдаль ведёт,
судьбу мою связав,
мне не давая прочь взглянуть,
меня в рабыни взяв.

Сказал мне тот, что близ меня
везде, судьбу мою
он под свою опеку взял,
а я ни с чем стою.

В российской литературной жизни есть проблема массового невосприятия одной из очень распространенных в мире форм стихосложения. За пределами же России эта форма стиха практически единственная, и ею пользуются все поэты в современном мире... Речь идет о верлибре (верлибр – он же свободный стих), или о стихе без рифм и размера, сложенного метра, регулярной строфики и без симметрии строк. Это комментарии к ситуации необычной – ведь во всем мире (но не в России!) под понятием поэзия подразумевается именно верлибр. Это и есть поэзия. И уже очень-очень давно эти два понятия – свободные стихи и поэзия – подразумевают ровно одно и то же. Так уже почти 100 лет.

В то время, как рифмованная поэзия означает другое – означает стихи для песен, для эстрады. То, что современный американец понимает под английским словом *poetry*, означает стихи без рифм, верлибр. Рифмованные стихи обозначаются им словом *songs* – песни. Причину отыскать просто – в переводных русских антологиях американской поэзии XX века, а их выходило немало, вообще нет поэтов, употреблявших размер и рифму, писавших за последние 70 лет, а за редким исключением и за последние 90 лет. Соответственно, почти нет рифм и нет размера также в современных профессиональных американских литературных журналах. Времена Генри Лонгфелло, Эдгара По, Роберта Фроста, Эмили Дикинсон давно прошли. В конце 50-х если кто ещё и писал стихи с рифмами, то это были уже убеждённые седины, очень пожилые поэты вроде Роберта Фроста, приверженцы архаического стиля. Сейчас рифмы попадают редким вкраплением в текст и только для того, чтобы ещё раз подчеркнуть отсутствие размера и уход от регулярной гармонии повторов. Даже американские слависты, специализирующиеся на русской поэзии, признаются, что им рифма уже настолько сильно режет слух, что они с трудом могут себя заставить на русском читать современную русскую рифмованную поэзию. Та же картина в европейской поэзии уже долгие десятилетия, 70 лет, а в целом и гораздо более, если не считать отдельные исключения, но и они заканчиваются где-то в 50-е годы прошлого века.

Не так как в остальном мире дело обстоит в России, где налицо массовая приверженность русского читателя рифмованной поэзии. Конечно, всё относительно, и нет полного отрицания самого факта современных жизненных реалий. Размеры, метр русского стиха всюду (как в творчестве российских декадентов, так и творчестве советских поэтов, то там, то здесь, то в большей, то в меньшей степени) нарушался, приобретал некоторую свободу, и сегодня авторами нарушается для большего его приближения к реалиям живого языка. Изменялись и рифмы, становясь не столь точными и чёткими, рифмованные стихи от этого приобретали узнаваемые черты прихотливой угловатой современности и живой речи. Но сути это не меняло. Факт остаётся фактом. Русская поэзия при помощи рифмы и размера изолировалась от сегодняшнего мира – от мировой поэзии. Когда-то партия хотела построить социализм, а затем и коммунизм в отдельно взятой стране, отгородившись от всех. Теперь у россиян есть рифмованная поэзия в отдельно взятой стране.

¹ Статья известного в мире поэта Юрия Милорава опубликована в журнале «Поэтоград» в № 1 (258), 2017 г., который легко найти в сети, и вызвала различные на себя отклики. Поскольку в Самаре традиция верлибра достаточно распространена, мне показалось правильным подключить к разговору и читателя этого альманаха, среди которого есть и такой, который до сих пор наивно считает, что умение писать в рифму только и есть стихи. Статья полезна как для массового читателя, так и для начинающего поэта, поскольку выводит к разговору о том, что считать сегодня поэзией, как формируются поэтические «традиции» и как учиться видеть поэзию национальных культурных миров в оптике мирового опыта. В статье использованы авторские пунктуация и орфография. (Прим.ред.)

А что у остального мира, что осталось для него? Вот интересная тема. Неужели весь остальной мир, уже почти 100 лет пишущий такие уродливые, на взгляд некоторых россиян, стихи ошибается, идет не туда?

Верлибр (или не рифмованная и не сопряженная с размером поэзия) для подавляющего большинства русских читателей слишком экзотичен – до полного и абсолютного отказа его воспринимать. Но с точностью до наоборот – практически для всех читателей Европы и всего западного мира, и не только, для большинства читателей за пределами России, во всем остальном мире – рифмованная поэзия, – вот уже почти 100 лет, – абсолютный музейный раритет, до полного недоумения, – какое – она – рифмованная – может иметь отношение к современной литературе и отражению ею современной жизни, так непохожей на жизнь XIX века и начала XX, – когда всюду звучали рифмы, размеры, вся эстетика и окружающее пространство были не слишком внезапны, неожиданны, но всё было стремящимся к убаюкивающей симметрии, к узнаваемости повторов, к искусственной барочности, к витиеватому декору. Однако жизнь далеко ушла вперед, изменилась психология, естественно воспринимающая непростое жизненное, но по-новому утонченное эстетическое пространство наших дней. Как же при этом могла остаться живой любовь к рифмам?

Казалось бы, тупик очевиден – всё, что можно зарифмовать, перерифмовано, рифма при появлении её в стихе управляет всем – от сюжета до эха во внутристрочных, звукописных и семантических переключках, размеры педалируют на знакомые интонации, эффект домино, самого прогресса рифмы нет, в России вышел словарь рифм и много учебников по написанию традиционной поэзии... Стихи рифмованные пишет каждый второй, техника стихосложения приобрела инерционный, виртуозный размах, и стирается уже само значение слова, декорированного рифмой. Не есть ли это движение задом наперед? Один американский поэт мне сказал по поводу творчества одного нашего общего знакомого, пишущего по-русски: «Это выдержки из словаря рифм».

Увы, это похоже на правду. Ведь привычка к рифме, к размеру обычно отбивает желание и умение писать без рифм и воспринимать верлибры, и наоборот. Тоже самое у читателя. Это антагонистические формы. Хотя, конечно, авторы верлибров умеют писать рифмованную поэзию, а авторы рифмованных стихов могли бы попробовать написать верлибр. Но практика ставит их по две стороны баррикад очень четко, и за этой высокой стеной баррикад – полное нежелание двух антагонистических групп видеть друг друга.

До образования СССР российская поэзия была частью европейской поэзии. Поэты России (от Державина и Пушкина до Блока и Маяковского) открыто и естественно изучали литературное наследие Европы, все инновации, делали это с большим интересом. И это не обезличивало русскую словесность. Даже небольшое отставание от общемирового развития чревато вторичностью, искусственностью и, как следствие, – недостаточно полным отражением меняющейся жизни, возможностей языка, чревато уклоном в уход от верного описания психологии, – от её реальной красоты, формы, в уход от истинных возможностей самовыражения. Люди мыслят по-разному в разные исторические эпохи. Время вернуть нельзя, и приёмы ушедшего времени, его ушедший язык вернуть при помощи языка современной эпохи – нельзя. А реконструированное задним числом приводит к искажениям – произведение получается неестественным, условным, искусственным, надуманным.

Маяковский назвал это «желанием натягивать слово на вещи, переросшие слово».

Да и сама русская поэзия очень молода – ей немногим более 200 лет, в то время как во французской поэзии уже 900 лет тому назад формировались все существующие в Европе способы рифмовок и размеров, в эпоху провансальской лирики при дворе королевы Маргатиты Наваррской, покровительствовавшей всем искусствам, и тогда же начали создаваться массово лирические произведения трубадуров и во множестве длинные романы в стихах. 900 лет тому назад. Что уж говорить об итальянской и греческой поэзии! Да и о грузинской – более 800 лет назад в Грузии уже была большая литература. В отличие от русской прозы, русская

поэзия до появления авангардистов была почти не востребована на Западе, из-за вторичности. Все новые идеи, литературные течения развивались на русской поэтической почве после задержек, как необходимость догнать, чтобы полностью не отстать.

Наши прорывы сознания были уже пройдены на Западе, поэтому наши кумиры не становились общемировыми. И это было закономерно. Но отставание – в русле догоняющего развития, вослед приходящим из Европы литтечениям, – романтизма в XIX веке и символизма в начале XX, – с лихвой восполнили русские авангардисты. Они, – эти новые классики, – начиная с 1912 – дали миру изумительные образцы огромной силы новаторской поэзии – дадаизм, – своевременно синхронно с европейскими дадаистами, а далее и синхронно, – поэтический кубо-футуризм, предвосхитивший последовавшие за тем поразительные открытия французских сюрреалистов и поэтов других авангардных течений, далее – конструктивизм, имажинизм, обэриу, концептуализм и др. Что и было высоко оценено во всем мире.

Русские авангардисты писали рифмованные стихи. Но это были новые рифмы, новая эстетика, новое сознание. Из всех мировых авторов XX века – Владимир Маяковский стал поэтом, оказавшим наибольшее влияние на поэзию во всех странах. Тщательнейшим образом, скрупулезно на Западе и по сей день изучают новаторский, богатый новыми идеями, опыт русских авангардистов, писавших в рифму. Другая красота меняла мир, как и американские небоскребы, фото, кино и технологии, как и картины импрессионистов и абстракционистов. Конечно, лошадь красивее автомобиля. Несомненно, многим картина «Три богатыря» нравится больше, чем головоломные, полифонические, цветовые пятна абстракционизма, или трудные, намоленные, нюансированные, философские супрематические конструкции, скрывающие космичность и социум будущего.

Но ничего не сделаешь с тем, что прогресс и в области эстетики, и в области техники нельзя остановить. Обычно на бытовом уровне, на уровне потребления дизайна новая эстетика нашими читателями воспринимается прекрасно, но не на уровне искусства.

Постепенно становился привычным для Европы и США верлибр, рифмованных стихов писалось все меньше. К середине XX века они уже окончательно, полностью сходят на нет. Само слово авангард неупотребимо, забыто, так как лидеры литературного авангарда стали нормальными современными классиками, со всеми последствиями, вплоть до Нобелевских премий. Уже более 40 лет назад начали проводиться ежегодные международные симпозиумы по изучению творчества Велимира Хлебникова.

Это не устраивало тех, кто манипулировал культурными процессами в СССР.

Поэтов стали отучать от писания стихов, носящих на себе черты всемирного литературного процесса. Советский читатель и советский поэт должны были быть не такими, как весь остальной мир, советский – это значит не похожий на Запад. Всех нас приучали к простому и ясному, риторическому, сюжетному и бытовому, визуальному – пластическому – предметному – восприятию стихотворного текста. К симметрично повторяющимся периодам, к границам размера, метра, узнаваемым интонациям, к четким, конкретным, плоским, грубым смысловым ходам. Об этом как о катастрофе искусства и поэзии пишет Борис Пастернак в последних абзацах романа «Доктор Живаго».

О верлибре речи не шло. Новая эстетика тщательно контролировалась.

Сложные авторы, вдававшиеся в трудные формалистические, самодостаточные изыски, зовущие за собой мыслящего читателя, или уничтожались физически, или вытеснялись из литературной жизни. Верлибр, как крайняя форма подражания Западу, был под полным запретом. Несмотря на прекрасные переводы зарубежного верлибра на русский, внедрялся миф о неестественности верлибра для русского языка, вокруг этого городилось много грубой лжи и намеренной дезинформации, представлявшей дело так, что это положение вещей отчасти естественно и не столь уж контрастно по отношению к остальному литературному миру.

Так и в наши дни – всё по старому, в статье о верлибре в русской Википедии читаем, что

верлибр – «стих, занявший довольно широкую нишу в европейской, в частности – англоязычной поэзии XX века». Это анекдотичная ложь и смехотворная попытка прикрыть факт того, что рифмованная поэзия по большому счёту ушла из европейской культуры, начиная с 50-х годов XX века. Во всяком случае, она точно исчезла из профессиональной среды. В дополнение к статье в Википедии приложен в виде примера убогий в своём абсурде и хитрости некий список поэтов, называемых глуповатым словом, которое придумали в России, – верлибристы, – там авторами статьи горстка подлинных мастеров выгодно микширована с не имеющим к ней никакого отношения длинным рядом людей, по-видимому, состоящих между собой в приятельских отношениях, а многие лучшие, естественно, не упомянуты, в том числе и те, кто на слуху у всего мира. Сомнительные, провинциально-византийские интрижки и нездоровая атмосфера в литературной среде остались всё те же.

Но вернёмся во времена СССР. Как всегда, для отчётности и для запудривания мозгов Западу было исключение – им стал переводчик зарубежной поэзии Вячеслав Куприянов, выступавший (и выступающий) как автор со своими простейшими экзерсисами, выдаваемыми за советский вариант свободного стиха. В. Куприянова посылали от имени СССР на многочисленные поэтические фестивали. В литовской поэзии верлибры писал, словно имел такую должность, Эдуардас Межелайтис, в грузинской литературе не писал в рифму и печатался Бесик Харанаули. Этим авторам почему-то было разрешено публиковать верлибры достаточно широко. Остальные свободолюбивые авторы (во всех остальных республиках) и мечтать не смели напечатать верлибры. Ежегодно поступали многие приглашения Геннадию Айги, как от министерств культуры разных зарубежных стран, так и от устроителей международных литературных фестивалей, биеннале, поэтических форумов и от других западных организаций, – они приходили официально на адрес Союза писателей СССР и десятилетиями ложились под сукно. Айги в советское время был невыездным. Посылался стандартный ответ о том, что он болен, и вместо него предлагались другие кандидатуры, и в качестве представителей Союза писателей ездили на Запад Е. Евтушенко, А. Вознесенский, В. Куприянов и другие.

Для пущего кокетства и дозирования в поэтическую книгу почти каждого советского поэта разрешалось вставить не больше одного верлибра, чтобы щегольнуть – что и мы, мол, сами с усами, мол, не хотим, но уметь умеем.

Как результат – слабейшая традиция верлибра в сегодняшней российской поэзии. А в доверок – неприятие большинством российских читателей верлибра и сегодня. Для широкого читателя и по сей день верлибр – на обочине литературы, в стороне. Это болезненная тенденция, национальная замкнутость, отгороженность от мировой поэзии.

Во вред творческой свободе недоверчивое, опасливое отношение к опыту западной поэзии, сохранилось не только у массы современных читателей (в России и у русскоговорящих эмигрантов), но и почти всех русских поэтов. Даже у тех авторов, кто пишут сегодня верлибры, хотя свободные стихи, наряду с традиционной рифмованной поэзией, всё-таки публикуют некоторые современные российские толстые литературные журналы.

Эти новые поэты, работающие только с верлибром, катастрофически стараются себя противопоставить опыту мировой литературы и ищут что-то путаное и неведомое, российское, не встроенное в остальной мир, отличающееся в принципе от традиций современной эстетики, от чётких представлений об уровне профессионализма, от того, что создавалось корифеями европейского свободного стиха, мировыми классиками, что странно, и не может привести к созданию такой русской поэзии, которая бы стояла над мировым литературным процессом как принципиально иное и способное перетянуть на свою сторону устоявшиеся общие представления об уровне поэтического творчества и всех его достоинствах. но если приглядеться... Манипуляция литературой косвенно, но деятельно продолжается, в виде насаждения – согласно советской традиции – агрессивного-пугливого неприятия всего, что не наше. Это подхвачено многими литературными журналами, критиками, – теми, от кого зависят общие тенденции, нивелированные настроения литературной общественности.

Такая упорная, жёсткая предвзятость давно граничит с измелечанием, оболваниванием читателя сомнительными играми, с одичанием, и не приносит пользы нашей культуре, всегда бывшей признанной, составной частью культуры мировой и прежде всего европейской.

К верлибру обращались – и не от случая к случаю, а часто! – гениальные Велимир Хлебников, Алексей Кручёных, Елена Гуро, Ксения Некрасова. С безукоризненными образцами современной поэзии, написанной верлибром, сделавшими бы честь любой национальной литературе, ассоциируются Всеволод Некрасов, Аркадий Драгомощенко, Полина Андрукович, Анна Гальберштадт, Елизавета Мнацаканова. И легендарный, прославленный российский авангардист Геннадий Айги – имевший мировое имя в 32 года, ставший безусловным классиком мировой поэзии при жизни. Немало самых достойных произведений в форме свободного стиха у других российских поэтов. В заключение хотелось бы привести слова Кручёных, которые любил вспоминать Айги – «Море не метрично, а ритмично».

КОГДА ХУДОЖНИК ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА**О книге Робера Десноса «Когда художник открывает глаза.****Заметки о живописи и кино 1923-1944.»**

(М.: ООО «Изд-во Грюндриссе», 2016.– 204 с.)

В издательстве Grundrisse вышла книга эссе Робера Десноса в переводе С.Дубина («Небеса Констембля» и «Знаки на стене» Б.Дубина).

Фраза Робера Десноса «Когда художник открывает глаза» наделена ароматом ушедшей эпохи и прекрасна тем, что сейчас уже никто не выскажется подобным образом всерьёз. Тем более, всю эту книгу гораздо в большей степени можно было бы воспринимать, как сновидение или грёзу, которая зачастую оказывается гораздо ярче и невероятнее реальности. Грёзы, чья сила сквозит в каждой строчке и оказывается почти зримой. Луи Арагон говорил о поэзии, как о «тьме с открытыми глазами». «Когда художник открывает глаза» – в его власти заклясть реальность силой этой грёзы. Всё это путешествие от одного эссе к другому позволяет очутиться в той эпохе, когда повседневности слишком не было места, когда кинематограф слишком не мог не быть магией, любовь – фатумом, а смерть – наградой. Но искры слов прочерчивают во времени огненные дуги – ведь их достоверность не подлежит сомнению. И она не даёт забыть о себе даже тогда, когда отданное течению авторского воображения читательское внимание оказывается в месте, противоположном от предполагаемого. Потому что автор, словно фокусник, извлекающий из шляпы заячьи уши – гирлянды невообразимых вещей, освобождает силой своей фантазии невидимые пути смысла.

Эти вновь переведённые эссе позволяют открыть для себя нового Десноса. Начать с того, что в России имя Десноса поначалу связывалась с весёлыми стихами для детей – считалками, дразнилками, кричалками, небылицами. В одной из детских книжек был нарисован человек в узких брюках со взъерошенными волосами, который ведёт диалог с муравьедом. И это разноцветное имя долгое время было именем оттуда – из букв, бабочек, котов и облаков. Потом, вместе с публикациями переводов серьёзных стихов, на смену детскому Десносу появился другой – и это уже был очень серьёзный человек. Увы, публикации были редки, и то немногое, что удавалось прочесть, оставляло ощущение, что настоящий *другой* Деснос остался там, в неузнанной реальности.

В книгу вошли эссе Десноса, написанные им с 1923 по 1944 год. Всё, что происходило в эти годы во Франции, и о чём писал Деснос, было ничем иным, как революцией духа во многих областях искусств, когда его раскалённая магма ещё не приняла окончательные, затвердевшие очертания. Именно поэтому музыка, поэзия и живопись перетекали друг в друга, а не механически дополняли – и это было особенностью французской культуры того времени.

Так, в эссе об Андре Массоне Деснос пишет: «каждое цветное пятно становится оглушительным – по настоящему звуковым зрелищем» [105]¹.

Этому единению искусств предшествовали аполлинеровские каллиграммы, «воображение картин и музыки словом у Пруста», «дадаистские эксперименты с типографикой» [10]. Речь идёт об особом видении, «не замыленном принадлежностью к группе, клану, школе, роду искусства» [10]. Кстати говоря, полиграфия книги – родом оттуда – плотные страницы цвета топлёного молока, на слегка шершавой крафтовой обложке – принт, «Морская звезда», именно так назывался фильм фотографа-новатора и кинорежиссера Ман Рея по сценарию Десноса. Матовые фотографии, среди которых – киноафиши, фото актёров немного кино, графика французских художников, а также фотографии самого Десноса – на гипнотическом сеансе сюрреалистов, в кругу поэтов. И ещё одно, удивительное фото, с Люси Бадю, где от неё

¹ [105] и далее – ссылка на страницу издания.

самой лишь летящий силуэт – шляпа, овал лица, а от Десноса – ничего, кроме невероятно счастливой улыбки во всё лицо. Помимо прочего, книга содержит неистощимые запасы примечаний и биографический очерк. Конечно же, всё это разнообразие письма Робера Десноса имеет некий общий колорит благодаря интонации переводчика. Авторское письмо Десноса, как человека стиля, подразумевает, что его носителем является также и автор перевода. Кстати, здесь же, на обложке – цитата об авторстве, из эссе Робера Десноса: «...имя автора – самая важная часть произведения, отображение значения в жизни, ключ».

При всём при этом, Деснос обращается с именами с присущей ему непринуждённостью. Художники, о которых он пишет, – это всё что угодно. Гении места, сгустки мгновений, следы времени – в истлевшей калитке, вмятинах ступенек, окне мансарды – они неотделимы от запахов и звуков, от всей сопутствующей музыки обстоятельств и событий.

Можно ли самым серьёзным образом восхищаться художником и при этом отпускать по поводу его роскошной репутации весьма неоднозначные шутки? («Пикассо – человек чрезвычайно обходительный, с которым лично я знаком мало, но который неизменно узнаёт меня при встрече») [148]. Почему бы и нет, если их истинная цель – слегка оживить репутацию от налёта бронзы, наведённой настолько же усердными, насколько и бездарными авторами величественного глоссария. И можно только позавидовать изыществу, с которым дружелюбие балансирует на границе с иронией. Хотя все эти вещи приходят в голову потом, после того, как удаётся унять лёгкое головокружение, совершая виражи по спиралям авторского воображения. Встреча на улице с Пикассо отнюдь не гарантирует, что в ту же минуту автор не окажется где-то ещё, например, на площади перед вокзалом Сент-Лазар, которая – «единственное место в Париже, где хочется порой присесть и заказать аперитив. Чувствуется, как к запахам дёгтя, пота и бензина примешивается аромат абсента, настоящего абсента. Да и женщины здесь совсем не похожи на остальных. Не знаю, чем это объяснить – дело не в их платьях, духах, или какой-то особой красоте. В сотне метров отсюда, на бульваре Османн, я не отличил бы их от любой другой. Меж тем, с кем угодно в «Критерион» или в бистро на улице Амстердам не зайдёшь, иные там чудовищно не к месту» [154] ...

Участие Десноса в гипнотических сеансах Андре Бретона, которые проводились с целью высвободить подсознательное, а вместе с ним – и новые творческие возможности, не помешало ему присоединиться к так называемой «группе с улицы Блюме». Он сближается с художниками Андре Массоном и Жоаном Миро, а также с Арто, Лейрисом и Салакром. Про дом номер 45 по улице Блюме он напишет эссе – ничто иное, как стихотворение в прозе, хотя на самом деле оно посвящено Жоану Миро, снимавшему в этом доме студию.

Андре Бретон утверждал в манифесте движения 1924 года, что Деснос «свободно говорит на языке сюрреализма», но сам Деснос в какой-то момент почувствовал узость формальных ограничений, диктуемых Бретоном, и к 1930 году окончательно расстался с сюрреалистами, подписав напоследок коллективный памфлет «Труп» против Бретона.

В предисловии к книге Сергей Дубин пишет о Десносе, как о «сюрреалисте по касательной» [11], каковыми были также Андре Массон, Мишель Лейрис и Антонен Арто. Так или иначе, Деснос сумел реализовать лозунг сюрреалистов – «вернуть речь её истокам».

Он искал новых путей искусства изнутри шквала нового времени, отдавшись великой грёзе со всем пылом служения.

И его эссе пронизаны искрами этого огня. Он пишет об откровении, о том, что без «исключительности чуда» нет реальности, и вместе с тем утверждает, что без самой реальности чуда не будет. «Сирена выглядит куда удивительнее в столовой ампир, нежели в зыбких декорациях псевдомифологий» [133]. И затем, в том же эссе о норвежском художнике Питере Кроге, он пишет о необходимости быть открытым этой реальности чуда. Ибо всё стареет – деревья, люди, самый прекрасный пейзаж, «но не деталь в жизни земли» [134].

И далее: «Без такого осознания старения материи – осознания, в ужасном пламени которого сгорает любовь, – без этого ощущения близости смерти, без тревоги, что охватывает

стоящий на пороге переобращения дух, поэзия попросту немыслима» [133].

Рассказывая в своём эссе о художнике Питере Крое, как о «настоящем человеке – человеке перед лицом реальности и чуда» [133], Деснос как будто рисует собственный портрет, ибо он сам, своим правом поэта утверждает эту реальность. И в конечном итоге ощущение чуда оказывалось сильнее всего.

«Моя собственная смерть, я убеждён, станет лишь одним из эпизодов моей жизни, которая в любом случае пойдёт дальше, своим чередом» – эти строки, предпосланные биографическому очерку, заключающему книгу, были написаны Десносом в 24 года.

Чувство опасности придавало ему силы. Так с приходом к власти национал-социалистов во главе с Гитлером Деснос перестаёт быть только поэтом – с 1934 года он сближается с Народным фронтом и участвует в ряде движений интеллектуалов-антифашистов. В 1939 году идёт на фронт т.н. «Странной войны». В 1940 году он пишет в письме к Юки: «Из войны я решил вынести все те удовольствия, которые она может мне дать: подтверждение моего здоровья и ни с чем несравнимое наслаждение насолить Гитлеру».

Парадокс французской культуры конца 30-х начала 40-х годов – периода, когда началась оккупация Франции немецкими войсками, заключается в том, что именно в это время во Франции выходят лучшие книги, пишутся картины, снимаются фильмы, которые впоследствии станут легендами французского кино. Как, например, «Набережная туманов» или «Дети райка».

В эти годы Деснос пишет, помимо стихов и прозы, сценарии к фильмам – известны одиннадцать его сценариев и набросков. Вместе с тем, с началом оккупации он выступает по партизанскому радио и собирает сведения о передвижении германских войск.

В феврале 1944 года оставаться в Париже стало опасно. Друзья предупредили Десноса о готовящемся аресте. Однако скрываться он не стал, поскольку считал, что его побег спровоцирует арест жены Юки.

Деснос был арестован 22 февраля 1944 года. За неделю до ареста состоялась премьера фильма по его сценарию «Здравствуйте дамы, здравствуйте господа!», снятого Ролланом Тюалем. Робера Десноса отправили сначала в лагерь для политзаключённых Компьен, затем были Освенцим, Бухенвальд и Терезин. В июне 1945 года его не стало.

Написанная в лагерях «Последняя поэма» (Le dernier Poème), переправленная во Францию чешским студентом Йозефом Стуной, была посвящена Юки (Люси Баду).

В эссе о Маке Сеннете, «освободителе кино», Деснос замечает, что «все выдающиеся жизни пронизаны неким бурлеском, этим лирическим юмором до такой степени, что бурлеск в конечном счёте оказывается самой неожиданной разновидностью лиризма» [25]. Таким бурлеском отличалось воинствующее свободолобие самого Десноса – он всё время был *другим*, меняясь в поисках единственного пути. Именно этим и объясняется его судьба, вместившая в себя зарифмованные друг в друга жизнь и смерть.

О повести Александра Давыдова "Тений современности"
(Из кн.: Александр Давыдов. Бумажный герой. М.: Время, 2015.– 512с.)

Пожалуй, эта почти детективная история заставляет припомнить историю русской литературы, в которой рефлектирующий герой, он же – повествователь, он же ничем вроде непримечательный человек (здесь обозначает себя заурядной личностью), становится свидетелем выдающегося явления, полностью меняющего его жизнь. Если быть ближе к тексту, то здесь этим событием становится видение человекоподобного образа, в котором герой находит некое обобщение, своего рода демона эпохи, которого он называет, в конечном итоге, гением современности. Не имея, как ему кажется, словесного дара описать его облик, повествователь обращается к своему приятелю-художнику с просьбой сотворить этот образ, составляя его фоторобот из припоминаемых деталей. Сами эти детали, впрочем, нужно было ещё найти, фабулу составляют блуждания героя по закоулкам своей памяти, поскольку он полагает, что должно было быть что-то ещё, возможно, в раннем детстве, быть может, забытое или не узнанное, что готовило бы встречу. Не удовлетворившись воспоминаниями, он буквально ныряет в гущу жизни, внимательно приглядываясь к живым, «а не оболганным иль возвеличенными памятью людям».

Ирония повествования, как и странность не случайно выбранного сюжета, не позволяют последнему совпасть с историей литературы, как и с тем, что вслед за автором можно обозначить как «причастие к нынешней, растерянной и почти бесцельной», хотя отчасти в самом внимании к духу эпохи можно найти оборот современного сознания, хотя и с некоторыми метафизическими экспликациями. Образ гения современности, пустоты которого с самого начала взывали как к невидимому плану подлинного бытия, так и к неведомому будущему тех, кто взялся за его проявление, а заполнение которых новыми найденными подробностями меняло существо их жизни, тем не менее, остаётся для читателя лишь в зоне воображаемого опыта, опыта субъективного прочтения. Повествование занято разъяснением всех перипетий поиска и значения такового для героя, оно максимально приближено к читателю, что, кажется, не остаётся никаких тайн, или непрозрачных ответов. И, тем не менее... Перемены происходят на уровне видимого смысла, отсылая чудом своего проступания к реальности иного мира, который не подлежит своему ограничительному схватыванию «в общих местах, банальностях и штампах». Этот знакомый, казалось бы, по современной философии, кунштюк отречения от позитивности здесь лишается тривиальности. Сама возможность утвердиться в реальности невидимого дана как игровая, на уровне письменного произведения текста о гении современности. Из текста понятно, что утвердиться и не более, чем сам его образ позволяет это сделать нашему герою. Казалось бы, реальность образа не сводима к видимости, обнаруживающей на каждом повороте сюжета свою пустотелость. Множественные «прообразы» гения, находящиеся в действительности, лишены значения целого образа, они, а не наоборот, похожи на него какой-то чертой, причём, скорее, случайно. Внешняя собирательность и материальность его портрета из найденных характерных для него, а не для них, черт, симулирует их связь, не открывает доступ и к тому, через что существует любая вещественность, последняя легко обнаруживает свою не подлинность. Явление образа современности, растворяя в себе слова, картинки памяти, звуки, лишая их своим излишеством известного смысла, приводит к тому, что жизнь героя вскоре «рассыпалась и утекла сквозь пальцы». «Всё, что было, куда-то подевалось, а не только безумный художник, – даже и родители мои как-то смерклись вдали; надеюсь, те всё-таки живы, – будто демон или ангел смёл мое прежнее существование одним взмахом крыла».

Язык, которым написана повесть, примечателен. Он работает на уровне довольно разветвлённого синтаксиса, бдящего переходы через границы разделов, которые содержат странные включения внутрь начатого абзаца промежуточных заголовков. Последние не становятся станциями прибытия смысла, местом окончания мысли или началом отсчёта нового пути. Их явление настраивает партию контрапункта, который подобно призраку то ли пытается дать читателю подсказку, быть может, ключевое слово, должное объяснить, где он оказался и что происходит, то ли иронизирует над его безмятежностью и наивностью. Оставляя читателя в недоумении перед непонятно откуда взявшимся сбоем повествования и как будто что-то собой говорящим помимо него, заголовки образуют визуальные скрепы видимой фабулы. Не обрывая содержание повествования, не желая завершаться, но перебивая его письмо, заголовки выступают ещё и как бы титрами его перевода, того, что должны сразу увидеть и понять читатели в целом. Производя зияние разрыва предложения, они предъявляют образ бредущих уже своей дорогой (стороной) строчек, привлекая внимание к самому письму как знаку и акту, имеющему значение для сюжета. Экранизация письма связана с его частичной визуализацией, как бы напоминая, что границы его существуют как грани того, что лишено своей глубины и готово поставить под вопрос письмо как условие связи с чем-то, что его осмысляет, впрочем, как и оспорить в нём предел любого наследования.

Всё это втягивает читателя в странную игру по опознаванию образа современности. Не является ли он самим письмом, играющим с читателем в прятки, оборачивающимся лёгким интеллигентским трёпом и добротным синтаксисом? Не здесь ли реализация необъяснимого по своим родовым истокам желания героя стать садовником или пусть мусорщиком (как будто это одно и то же – возделывать и убирать) в Гефсиманском саду, финал, который окликает воображаемое иронией реальности, в которой завеса картины сдёрнута, а за окном в иное обнаружен садик, благоухающий цветами. По поводу видения «садика» (ирония уменьшительного суффикса по «величине» гения современности?) задаётся странный вопрос – он «не тоже ль некий образ современности»? Или перед нами, можно подумать и так, всё же последнее, что защищает героя от окончательного перехода в сон, подобный смерти, как «гул всеобщего бытования в мире»? По странному садику «бродили животные, прикинувшись мифическим зверьём. Бородатый служитель месил лопатой – то ль вскапывал грядку, то ль рыл кому-то могилу». Загадки остаются, да и была ли задача что-то растолковать?

По ходу развёртывания письменного действия повествование лишается своего горизонтального «сюжета», который как бы съедается вехами того, что казалось фабулой, но предстало вдруг «надёжной памятью» невидимого оператора действия (я бы не стала уподоблять его автору), искусно позволившего этому всему оставить свои видимые следы, закрепиться в памяти читателя в качестве какого-то «краткого содержания». Сделаю предположение, это делается и затем, чтобы переключить сонастройку общего и целого. Выявить ситуацию, когда крен в «метафизику», при всей иронии запроса, поскольку невозможно выйти из горизонта явленных возможностей, тем не менее, по ходу действия, неизбежен. Произрастание же неочевидного – «метафизического» – сюжета здесь происходит не только на уровне языка, но и на уровне формы, когда повествование нащупывает вертикальную линию своего воплощения. Что-то в тексте об этом говорится, есть какая-то подсказка там, где повествователь пытается приложить определение живописца – диалог вертикальный и горизонтальный – к оценке поэта. Можно ли гарантировать результат «в целом»? Финал, повторюсь, открыт, повествователь проявляет на последних страницах кого-то, кого именует «друг мой», заставляя, как кажется, увидеть адресата своего сообщения, с которым читатель ненадолго, но ассоциирует самого себя. Этот неожиданно проявившийся друг-соглядатай открыт для перехода, впрочем. Вопрос, не в новое ли повествование? Он недолго совпадает с читателем по своей позиции в тексте, но обретает в самом финале своё недолгое и до конца присутствие в качестве персонажа действия – ему отдаётся портрет, он встревожен видом героя, он щупает лоб, приоткрывает веки, испытывает облегчение, убедившись, что сон героя не к смерти, он выходит из комнаты, тихо при-

крывая за собой дверь. Можно предположить, своим выходом, который описывает всё тот же повествователь, именно ему поручается завершение истории заурядного человека. Насколько реализуется здесь надежда героя на обретение пророчества? И что это такое? Обличение современности с позиции высшего видения? Удержание духа целого? Безусловно, текст сопротивляется прямым выводам, уповая на практику внимательного чтения, быть может. Впрочем, так далеко автор, как кажется, в сторону другого не заглядывает, оставляя читателя на пороге осуществления воображаемого действия (куда-то, но и откуда-то выйти как из комнаты и тихо закрыть за собой дверь). Тем не менее, не бросая его совсем, позволяя ненадолго побыть в качестве субъекта обращения. Не тебе ли, друг мой, читатель, он отдал портрет свой? Что это, как не приглашение к диалогу? Тебе, друг-читатель, решать, в каком направлении ему вестись. Как и реплика (или всё же молчание?) – за тобой.

Михаил Богатов

ПИСЬМО НУЛЕВОЕ ЯЗЫКУ

О книге Анатолия Рясова "Сырое слово"

(М.: Опустошитель, 2015.– 240с.)

Стало быть, об Анатолии речь, о Рясове который. И сколько о нём говорилось-наговаривалось, а он всё в никакую, знай, продолжает себе что-то там пописывать, в мегафон покрикивать, статьи выпестовывать. Снова-снова, это уже не ады в числе трёх, и не пустыри деревенские, письма теперь сказались, в слове самом что ни на есть сыром. Что ж, нас так просто не проймёшь, тем более нас мало осталось и мы друг друга наперечёт помним. Кажется, человек пять, или даже не человек, ну пусть пять будет. Если хотите, тридцать один, чем число хуже, почти как букв, от двух ё-моё, как не подъедешь, а отказаться можно, но и из нас-то последние какие-то никудашные, пустые, знаки подают невнятные, но кто ж на них поглядеть-то вздумает? Когда пауза неловкая возникает, всегда кто-нибудь сказку сказывать начинает или песню петь или анекдоты неkdотить. Или, на крайний случай, частушки часто-часто тушить.

Отправился однажды А. в страны южные покоем семейным в радостях туристических наслаждаться, да с книгой зелёной под мышкой, лидера одного уже безызвестного стран беззимне прозябающих. А тут вон оно как, не по-людски выходит, кругом вонь такая, жара саякая, мерзости эдакие, да языки не такие. Вынести подобное под силу можно лишь панцирем себя обравив, аки при Петре мужики бороды постыдно сбрывали – то же самое, да в сторону обратную. А в той стороне – леса, болота, волглые места и не места даже, но местечки, и всё былью поросло плесневелой, будто автора книги зелёной здесь только ждали-ждали да не дождались. Панцирь говорить не позволяет, лишь слушать даёт, но ежели кто слушает, да знаков о слышимом не возвёртывает, тот почитай и глухонемым зовётся, тут уж впору его в свидетели чего угодно брать можно, вот и берут, вот и взяли. Загадка на загадке прямо вырастает подобно грибам ризомным: один, скажем, кузнечиков боится, но не кузнец, угадай кто? Другой дурак дураком, а сболтнёт такого, что хоть стой, хоть падай. А как остаться, чтоб притом и не упасть, и не стоять? Правильно, висеть надо, и виселицу себе под стать выбрать, между небом и землёй чтоб, где обитает тот, о ком ни слова. Да и какие слова, когда глухонемой, а другой мёртвый, и кто из них кто, неведомо вовсе? И говорить теперь там некому, проволгло всё до потусторонности, и голуби не прилетят лесные даже, и гореть бы месту тому, да не горит оно – как не говорит ни один из двух. И голубики не собрать, и гортань сводит будто, заиканье что ли, и горе широкое по всей земле той, если б было кому оплакать Игошу. Исчез с горизонта, за

горизонтом всё и так пустырьём было, а теперь опустошилось, распушилось, и можно в чаще дремотной потеряться. А уж ежели догнали, поймали, велели панцирь показать, пожалуйста, снимайте. Стягивают – а там пустота, мухи и небытие кропотливое без кровинушки копошиться себя начинает, будто гусеница в голову забралась. Нет новостей, и вроде сказать нечего больше, а вдруг, из ниоткуда, письма в самые высочайшие инстанции с самой незначительной станции железнодорожной слаться начинают, и всё мелочами заняты – то ложь с ложкой адресат путает, то хитрит и префиксы ему всюду видятся, но кто ж знает? – у почтарей ноги вином забрызганы, а некоторые из них даже в Замке ни разу не бывали, и молитв не читали, и Имени Его вслух не произносили даже. Непростое дело, но видно, адресат безвестный, коему батюшка завещал в имение букву лишь заглавную, А., но кто ж знает батюшку, может он весь алфавит и азбуку всю подарил языка не одного, “А” буква интернациональная, простите, может, Беккет тоже пишет с языка, где А. – первая, и Кафка тоже, и Саша Соколов, да мало ли кто? – богата земля наша на этих “мало”, повсюду мишками в лесах бродят, как на картине шишки собирают, на лес библихинский уповают, хитрый батюшка, в общем, не хуже кота в сапогах подарок содеял, мельницу филологическую пусть мучёные мелют, и, видно адресат наш безвестный (к началу предложения возвращаемся, которое то ли ложь, то ли ложка, то ли клад, то ли кладка) взволнован пресерьёзно, ругаться начинает, с ума сходит.

А с той стороны к нему чеканная речь зайки Игоши повешенного подбирается стихоприем, словотворством. В тридцать первый раз говорю вам, ищите и не найдёте, рящьте и не обрящите, письмо между небытием и бытием, место то чудесное, где не то, что кавычки от слов отлетают, вещами обряжаясь всамделишными, но и знаки любые бумагу прожигают, узорами ожогов табулу расу навсегда увечивая, и пытливым корреспондентом оказывается негатив страницы бумажной, но так ведь и литература подлинная никогда, не подлая, быть другой, чтобы позволить себе не.

Александр Поляков

ПРОБЛЕМА ОБЩИХ МЕСТ: О СЛУЧАЙНЫХ ВСТРЕЧАХ В МИРЕ ЛИТЕРАТУРЫ

По книге Анатолия Рясова “Сырое слово”

(М.: Опустошитель, 2015.– 240с.)

*«Так называемые авторские парадоксы, от которых коробит читателя,
часто находятся вовсе не в книге автора, а в голове читателя»*

Фридрих Ницше «Человеческое, слишком человеческое»

Слова, полнящиеся убедительностью каждодневного использования, задают тон нашему спокойствию. Величайшим гарантом всегда свободного их использования служит ощущение законодательной силы, которой сопутствует уверенность в том, что вещь способна поместиться в слово, неизменно прочное в своей подчиненности. Возникает иллюзия того, как речь связана непосредственно с существующим, с сущностью явлений, на основании которой выносится приговор о невнятности выделенных отрывков повествования. Выявляются места, в которых речь уже не выдерживает проверки на нацеленность, присущую общей для людей основательности повседневных действий. Более того, такой же подход становится возможным при рассмотрении речи литературной, и в истории художественного слова мы можем найти немало примеров сопротивления этому. Произведения сюрреалистов, работы Антонена Арто выражают собой противоречивость речи, которая слишком мало значит в той опосредованной области, заключающей ее в рамки договора. Но выносимые требова-

ния к тексту, как со стороны читателей, так и в русле литературной критики, уже впитывают в себя такого рода интуицию. Как пишет Жан Полан в своей книге «Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности», общим для всех критических позиций является негласное утверждение, гласящее, что роман «не называется *искусственным* без порицания и *правдивым* без похвалы». Здесь мысленному процессу выявления искусственности сопутствует разделение слова на своего рода компоненты, обозначающие его всегда последовательную принадлежность к вещи, мысли или «всего лишь слову». Суждение, выносимое постфактум, создает пространство для выявления его причастности к объектам повседневной жизни. И как эхо этого недоразумения звучат укоры в «недостатке жизненности», «излишней искусственности», «отсутствии характеров» и «нелепости чувств». Возникает императив оригинальности строки, в борьбу с которым ввязывается автор.

Со стороны читателя мы уже не раз слышали упреки в форме выражений «это мы уже видели», «банальная мысль», «фраза, использованная тысячу раз». Для него неоспоримой является близость идеалов, которая связывает его с писателем. Чаще всего основой этого ощущения является соотнесенность собственных обстоятельств с обстоятельствами, оговариваемыми в контексте произведения. В противном случае чтение проходит в ожидании проявления возможности создания таких аналогий и в результате оказывается бесплодным. Нет такого порога, переступив через который, читатель открыл бы для себя совершенно иное, полностью чуждое тому, что он сохраняет в себе. За этим пределом предполагаемая вариативность в отношении подбора слов выказывает свою несостоятельность, но дело в том, что вынужденность положения оговариваемой нами близости становится слишком очевидной. Встречаясь с трудностями, которые всегда возникают при столкновении с формой *целого* произведения, читатель, рассчитывая собственные силы, производит операцию «расщепления». При этом сам исток, являющийся основой порождения выявляемых частей, остается сокрытым. Отказываясь от рассмотрения текста *в становлении*, он осваивает его лишь в той мере, в которой он смог захватить его чем-то «своим», и это «свое» есть либо часть целого, либо целое, составляемое из частей. Отсюда – потеря границ, вызывающая страх, страх непонимания, который резче всего проявляется в отношении «общих мест». Как пишет Полан, такие места непонимания могут возникать в любых условиях, но дело в том, что мысль о них, единожды высказанная, привела к тирании долженствования их отсутствия. Более того, этот же страх приводит к отчуждению, которое и не позволяет довериться автору.

И, возможно, именно дефицит времени препятствует возможности *перспективного видения*, которое предусматривает в себе отдаленность и открывает тот проблеск-момент вдохновения, явленность которого очевидна для писателя. Но спешка сама по себе уже вызвана ощущением неполноты, с которым читатель подходит к произведению. Такой подход предусматривает в себе попытку охвата *со стороны*, претензию на некоторую «собственность», которая, тем не менее, есть лишь в непрекращающемся процессе отчуждения. Мы можем восторгаться чем-то, но затем это нечто входит в привычку, и мы это отбрасываем, как ребенок – надоевшую игрушку, *виновность* которой состоит в том, что она уже более не способна его развлечь. Полан описывает в своей книге детское удовольствие от сотворения оригинального выражения. Но дело в том, что нам стоило бы усмотреть то далекое, не зависящее от нас, то, что, не имеет по отношению к нам никаких намерений. Именно ближайшее к нам, с легкостью входящее в нашу жизнь, становится привычным и более не вызывает тех чувств, которых мы ожидали при радостной встрече. Подобным образом происходит и с тем, что мы называем «общими местами», «клише» в литературе.

Предполагается, что писатель отрицает свою принадлежность к условиям тех дней, необходимых ему для творчества. Если бы это было только так, то мы могли бы усмотреть в этом отрицании определенную зависимость от того, *что* отрицается и увидеть всех тех «прототипов персонажей», стоящих за порогом с улыбкой на лице. С самого начала он имеет дело с неясным чувством заготовленной формы, в распоряжение которой он отдает свое

мастерство. Эта предопределенность дает толчок надвигающийся работе, но в себе не содержит тот материал, накапливающийся на дороге влечения. То, что Морис Бланшо называет «отрицанием отрицания» есть та не-явленность фигуры автора, перед взором которого проявляется *сделанность* прекрасной вещи. Именно такова действительность истории литературы, в которой мир каждый раз раскрывается по-новому, но каждый раз – мир, и в которой звучит вопрос, пронизывающий книгу Полана, – «Как возможна литература?».

Есть фразы, законченность которых и заключается в их красоте. В той дали, ответ перед которой держит писатель, нет никакой свободы в выборе. То, что выражает полноту ответственности автора, не могло быть иным. Но для тех, чей голос не может попасть в цель, кто вынужден прокладывать к ней путь чередой нескончаемых промахов, всегда под рукою есть костыли на распутье заготовленных форм. Их очевидность взывает к читателю. Нет никакой судьбоносной линии, извлекающей его из пространства возможных изменений, перебора фраз, где его решение всегда будет в пользу того спокойствия, исключающего все трагическое. Что ж, автор уже более не владелец собственных слов и нет такого усмотрения, по которому он мог использовать то, в чем позже обнаружат едкий запах «общего места», *намеренно*.

При этом, в разговоре о литературном пространстве как о лежащем не вне пределов мира, но как о неприкрашенном выражении истины, утверждается необходимость исключения лживых нарядов мнимой действительности человека культуры. Но проблема в том, что понятие культуры сегодня слишком неопределенно. Даже сам разговор о культуре видится излишне культурологичным. В нашей осмотрительности, *в оглядках на соседа*, как сказал бы Бодлер, видится потребность в изменениях за счет сиюминутного и преходящего. Здесь и включается принцип суждения «по аналогии», в рамках которого часть одного произведения становится общей для нескольких. Здесь же становятся возможными рассуждения о различиях в мышлении, а также в подборе образов и слов. В таком подходе к литературе мы не покидаем область культуры. *Все уже приукрашено* и все может стать привычным. Художественный образ, идея *уже понятны*, уже разъяснены, и выглядят тускло ввиду своей неоригинальности. Но есть нечто, что «слишком понятно», то, что указывает на избыток в себе. Это место, в котором мысль обнаруживает внутреннюю апорийность, и наше отношение к такого рода сложностям во многом определяет наше отношение к литературе.

У читателя создается ощущение принадлежности к языковому пространству за счет того знания, в ожидании исполненности которого он обречен находиться. Но дело в том, что данное ему в распоряжение начинает распоряжаться им самим. Определение, которое он дает литературе, таким же образом определяет его самого. Вспомним здесь пример с теннисной ракеткой, который приводит Полан. Игрок искусен в игре, и лишь в момент неудачи он обращает внимание на собственное орудие. И впредь мы можем говорить о нем не как о прекрасном игроке, но лишь об его отношении к теннисной ракетке.

Отметим также здесь, что при таком положении дел меняется позиция критика. Мы могли бы сказать, что задачей критика является выявление новых возможностей. Дело не в том, что при этом он бы открывал нечто оригинально новое, но скорее указывал бы на важность определенных мест в уже существующем мире литературы, на то, что нечто имеет вес, или, – могло бы иметь вес. Но сегодня, держа перед собой уже готовое произведение, он в своей беспомощности всегда находится в ожидании Автора, способного на собственное искупление. Таким образом, на плечи писателя ложится задача оправдания собственных действий. Оправдывается же он всегда перед читателем.

Мы должны сказать, что любые разграничения, с которым мы подходим к языку, есть лишь потому, что язык *позволяет* эти разграничения делать. Правила риторики же устанавливаются для того, чтобы полнее язык выразить. Под полнотою языка хотелось бы иметь в виду единство слова и мышления, в котором видится не что-то внешнее по отношению к нам, но собственную внутреннюю жизнь, ту, безусловность которой обнаруживает для себя автор, открывая дверь в свою комнату.

Это она. Лёгкая. Пронизанная светящимся воздухом. Нежная кожа, мякоть персика чуть тронутая первым весенним загаром. Золотистый свет сквозь рыжую вьющуюся стружкой лёгкую паутину вокруг маленькой овечьей головки. Дотронуться, коснуться? Нет, нельзя.

Вот она выскакивает на крыльцо – мраморные ступени, вьющийся по стене дикий виноград, фисташковые пятна плесени. Деревянные призмы колонн, стёкла окон моментально становятся ярче, как будто освещаются внутренним светом, веселеют. Простучала красными сандалиями – тук-тук-тук – прокатилась сухим горохом по мрамору и – скок – на залитую жёлтым песочную речку Хуанхэ и маршевым шагом под летящую из окон «Елоу сабмарин». О соле, о соле мио!... Порх-порх мотылёк по малахитовому покрывалу травы, по мхам Эдема. Платьице и личико в разноцветную крапинку мелькают, вздрагивая на лету, через сад камней, мультяшные скалы. Из дверей, через двор, в рай и вслед за её голыми яблочными лодыжками проскакала на одной ноге весёлая совсем ещё нестрашная Тайна. Мурлыкает, жуёт, смешно растягивая рот, что-то сладкое и тягучее, раздувает пузыри. Они лопаются, издавая сухие щелчки, облепляют мордочку розовыми обрывками воздушного шара. Солнце спряталось за серьёзным солидным каштаном, делая его плотную жестяную листву из тёмно-зелёной в почти чёрную. *Glücklich*. Тень светлая в сравнении с темнотой листвы. Воздух звенит, вибрирует скрипичной струной. К сожалению, рядом нет Моцарта. Он есть, но он весь не здесь. А девочка где? Чуть не потерял. Да, вот она. Прильнула к белому пиону и пьёт нектар. Нет, это пион, как медуза, присосался к её лицу, всасывает его в себя, вытягивая из неё дыхание и жизненный сок. Ещё мгновение, и она задохнётся. Уже подгибаются и начинают трястись колени, судорожно раздвигаются тонкие прозрачные ручки и по ногам побежали крупными рубиновыми каплями муравьи и ядовитые членистые сороконожки, пятнистая болотная змея поползла под платьице, по ногам потекла тонкими струйками жёлто-зелёная водица.

Нет, не могу! Прочь муравьёв, жужелиц и змия! В последний миг девочка отрывает лицо от цветка. Она рвёт зубами его белые мясистые щупальца, забивает ими рот. Не успевает проглатывать. Выплёвывает пережёванную кашу – смесь слюны, цветка и розовой жевательной резинки. Бледно-розовые сгустки падают ей на грудь, на платье. Глаза блаженно закатились. Рот и губы взрослеют, становятся женскими и груди набухли, топорщатся на поверхности лёгкой льняной ткани двумя пуговками сосков. Рыжими маленькими иголками пробиваются волосики на лобке. Щекотно...

Слава Богу, ты жива. Будь счастлива, Ева!

АЛЕНУШКА

Алёна на кухне варит в эмалированной кружке одно куриное яйцо. Когда вода в кружке закипела, она стала помешивать содержимое чайной ложечкой. Само действие помешивания она производила осмысленно или точнее сказать глубокомысленно. По-видимому, Алёна знает некий кулинарный секрет. Иначе невозможно понять: зачем помешивать яйцо в кипящей воде? Я не решился спросить её об этом, поэтому до сих пор нахожусь во тьме невежества.

И вообще Алёна старушка в своём роде уникальная – она умеет так соединять слова

и предложения, что совершенно не понятно, что же она всё-таки хочет сказать. А это, согласитесь, большое искусство. Всякий дурак, мнящий себя Спинозой, может гладко озвучить пару-тройку истёртых временем и чужими губами сентенций. Алёна же Ивановна «ни о какой Спинозе» слыхом не слыхивала, поэтому имеет мозги светлые, ум незамутнённый, в первоизданной своей стерильности. Впрочем, иногда там у неё что-то происходит. Слышно какое-то шептание: ше-ши-бур-бер-быр-ша. И тогда Алёнушка выдавливает из себя мёртво-рождённые фразы, аккуратно заворачивает их в ватки, ватки – в полиэтиленовые мешочки и складывает их в пакет для мусора.

Слова, выпущенные из её ротового отверстия, поворачиваются к вам спиной, и вы видите их грязные зады и изнанку. При этом светлые души и живое тепло слов куда-то исчезают.

Но всё же, мне кажется, со временем её мыслительный аппарат начинает сдавать. То есть сам процесс мышления остался таким же, как и в молодые годы. Она и тогда умела облекать суетливые мысли в бессмысленные фразы. Говорила она так безапелляционно и уверенно, с таким умным видом, что окружающим её людям действительно казалось, что она понимает то, что произносит её ротовая полость и поганый язык. Но со временем апломб и самоуверенной наглости поубавилось. Тельце ожирело, лишилось гибкости, стало дряблым и беспомощным. Сквозь обвисшую, поражённую целлюлитом кожу стали просвечивать злоба и эгоизм.

Она любит и может бросаться словами и они, вылетая из дырки в её голове, иногда холостыми зарядами пролетают мимо меня, не попадая в цель, а иногда бессильные и пустые падают на пол у её ног. Так что, когда я по субботам занимаюсь уборкой, то выметаю с пола кучу бессмысленных, сухих и мёртвых слов. Я их собираю и складываю в коробочку из-под шоколадных конфет «Волшебное чудо», а ночью произношу над ними заклинания и пробую их оживить. Иногда мне это удаётся. Многие слова настолько изувечены, что требуют срочного филолого-хирургического вмешательства и искусства.

Алёнушка обладает ещё одной важной особенностью, которую в свою очередь можно считать достоинством – никогда прямо не говорит о том, чего она от вас хочет. Это можно было бы принять за деликатность с её стороны. Но со временем ты понимаешь, что такт и деликатность тут не причём. Она шевелит фиолетовыми от злобы губами и произносит: «Я всех вас люблю и жалею», – и вы понимаете, что любит и жалеет она только себя и требует этого от других. Мне кажется, она просто врёт и делает это совершенно бескорыстно, в силу данной от природы склонности. Это просто привычка.

Я человек весёлый и люблю пошутить. Одно время я развлекался тем, что выключал свет, когда Алёнушка заходила в ванную, туалет или кухню. Но она в свою очередь оказалась находчивой и вообще перестала зажигать свет, делая свои дела в темноте. Тогда я нарочно стал включать свет. Светлые этапы у нас перемежаются с тёмными. Столкнулись два стойких бойца, два упрямых, непримиримых характера. Кто кого?! Сейчас мы как раз находимся в «светлом» периоде наших отношений.

Мне кажется, что она больше похожа на старую механическую говорящую куклу, а иной раз (что ещё страшнее) – на уже умершую, но почему-то двигающуюся и говорящую старуху. Куклу можно было бы разобрать на части, открутить башку, или заклеить рот пластырем. С говорящими старушками так поступать не полагается, поскольку они от этого делаются ещё злее и свирепее. Поэтому надо всегда держать наготове намордник и палку.

Я даже думаю, что злых старух и стариков надо собирать и показывать в цирке. Приходили бы дети и усталые взрослые люди. Я выходил бы на арену под грохот оркестра в кожаной куртке и высоких ботфортах, в цилиндре с чёрными, торчащими вверх усами.

Перечитал последнюю строчку и понял, что допустил грубую ошибку. Получилось, будто не я с усами, а цилиндр. Так что простите и можете считать, что я выхожу на арену без усов, но зато с длинной чёрной бородой. Эдаким цирковым Шатобрианом. Рассаживаю группу

злых и диких стариков на тумбы. Щёлкаю длинным чёрным кнутом и кричу «Але-оп!», и они послушно становятся на задние ножки, смешно выпучив свои недобрые очи, и делают совсем не страшными и мягкими, пластилиновыми. Дети радостно бегут на арену и лепят из них то, что они любят и хотят, о чём мечтают. Родители умиляются этой картине, и всем становится весело и тепло. Все поют, танцуют, хлопают в ладоши и пускают вверх под купол разноцветные воздушные шары.

И вот, в то самое время, когда пишу эти бессмертные строки, я, кажется, начинаю понимать – для чего нужно помешивать яйцо в кипящей воде. Разгадка, признаюсь, удивляет меня самого: потому что так надо, так правильно. Каждый может попробовать и в этом убедиться. И не надо задавать никаких дополнительных глупых вопросов.

Оревуар, мон шер. Я сказал всё и даже больше, чем хотел, но меньше, чем мог, и так, как смог, и иначе не могу.

P.S. Чуть позже всё-таки выяснил у Алёнушки: почему она помешивает яйцо? Её ответ поразил меня ещё больше. Она на совершенно серьёзном глазу сообщила мне, что, если не помешивать, то яйцо сварится только наполовину: та часть яйца, которая находится над поверхностью кипящей воды, останется сырой. Этот ответ меня удовлетворил полностью.

Алекс Гагаринова

ИСТИННОЕ ПРИЗВАНИЕ

Объявление в газете обнадёживало: «Врач на час, выезд на дом. Без обеда и выходных. Все услуги, включая хирургические. Наши специалисты ждут вашего звонка!»

Посмотрев на экран монитора ненавидящим взглядом, Никита потянулся за телефоном. Белизну созданного утром документа нарушал только мигающий курсор. За окном тем временем зажглись фонари.

– На что жалуетесь? – доктор был седобород, очкаст и деловит. Халат, шапочка, красный крест на кожаном боку чемоданчика.

– Не пишется...

– Журналист?

– Писатель! – Никита приосанился.

Врач внимательно на него посмотрел:

– Выведение из запоя, как понимаю, не требуется?

– Нет, что вы, конечно не требуется! Я только кофе пью... Но много, как Бальзак. Не помогает.

– Пушкин лимонад жаловал...

Никита помотал головой:

– С него и начинал, без толку.

– Стоя писать пробовали? Кажется, Гоголь и Хемингуэй...

– И стоя, и лежа, и присев на корточки.

– Режим работы меняли?

– И по ночам писал, и днём, с перерывами. Сегодня с самого утра сижу..., – голос Никиты дрогнул.

– Ну-ну, голубчик, всё будет хорошо! Может, ручкой по бумаге попробовать?

– И ручкой, и гусиным пером! На бумаге, на бересте, даже стилем на глиняных табличках! Набивал письменный стол гнилыми яблоками, как Шиллер! Наводил на столе идеаль-

ную чистоту и устраивал творческий беспорядок! Рубил дрова и косил сено, как Толстой! Не пишется!

- Тяжёлый случай..., – врач задумался.
- Помогите мне, доктор! – Никита обхватил голову руками.
- Есть одно средство... Если только вас не пугает возможный... побочный эффект, назову

это так.

- Нет, не пугает! Я готов! – в глазах Никиты загорелись огоньки надежды.
- Даже не спросите, в чем он заключается?
- Мне всё равно! Лишь бы преодолеть этот ступор! Что за средство?
- «СТС», стимулятор творческих способностей, – врач извлек из недр чемоданчика бли-

стерную упаковку, отделил одну таблетку.

Никита протянул руку.

- Мой долг – предупредить вас. Препарат может подействовать... своеобразно.

Никита нервно хохотнул:

- Буду писать до изнеможения? Пока не кончится действие пилюли?

Врач вежливо улыбнулся:

- Видите ли, препарат пробуждает истинное призвание. И порой это бывает для пациента весьма неожиданно.

– Я писатель! – Никита выпрямил спину. – Давайте сюда ваше лекарство! Сколько я вам должен за визит?

Выйдя от пациента, врач задержался на лестничной площадке. Постоял, прислушиваясь к торопливым шагам внутри квартиры. «Сбегал на кухню за водой, – подумал он. – Интересно, что будет на этот раз?». Через минуту из-за двери донеслось вдохновенное жужжание лобзика. Доктор улыбнулся и, помахивая чемоданчиком, начал спускаться по лестнице.

1.

Листья шуметь умеют, умеют жить.
Под листьями стоя, тебе слышать уметь.
Дуб, берёза, клён, берёза, берёза.
Посередине – ель.
В стоге иголок искали сена одну палку.
Плакали, больно остры носы иголок.
Горько от смолы на губах стало.
Колко.
Рисовал на земле зАмок, на зАмок шишка
Упала.
Осталась в нём.
Заканчивали огнём.
Тепло давало каждое мёртвое дерево.
А листьям шуметь и ночью. Громче.

2.

Капитанские реплики об иных берегах перестали слушать.
Очередной помешанный – новый Немо, где- то Ахав.
Не Грей.
Кажется, драить палубу стали хуже.
Но нет.
Не всё можно стереть.
Матросы уходили, уходили. Ушли.
Потом их спины узнавали на других судах.
Коки важнее. Кок ждал, когда его позовут.
По зову сгинул.
Скинули шкуры змеи, не убрав за собой.
А море спокойно.
Океан спокоен.
Только это имеет значение.

3.

Угол, край и речка, которая была всегда.
Все четыре времени года: здесь.
В постепенно леденеющей поверхности отражаются птицы,
Которых ждёт нетерпеливый Юг.
Речка встретится с морем. Останется пресной.
Как интересно, как интересно деревянный осколок отскакивает от оставшихся волн.
Луна близко, длится светом и небо чище глаз любимого человека.
Время не знаю то ли, но место- то.
И дышать легко.
И быть легко.

4.

Окна соседнего дома выстроились в серп и молот.
Часы пропищали десять послезакатных.
Обычно, ко мне в это время приходит голод,
А сегодня – даже он не заглядывал.
Кто-то вышел гулять с собакой, она одета
В нелепую синюю курточку с капюшоном.
Неподалеку пьяная мать полуголого ребёнка
Ругала за то, что он за сигаретами долго бегал.
Если есть подземное царство, то у Аида
Из головы струится огонь ледяного цвета.
Если существует Эдем, то там розы не знают, что есть шипы.
Есть люди, которых пугают свои скелеты,
Есть скелеты, которые ненавидят своих людей.
Что срезал этот серп? По чему колотил этот молот?
Окна соседнего дома не дорисовали историю.
Окна соседнего дома погасли почти одновременно,
Всё закончилось вместе с популярным ток-шоу.
Человек, выгуливающий собаку, давно ушёл.
Он не знает, что за ним наблюдали.
Я видел что-то, значит что-то произошло.
Стрелки настенных показывают новый день.
За нолями следует один, затем два часа.
Я должен спать.
Сон задерживается с отсутствующим голодом.
Главное, чтобы пришли не вместе.
Я жду.
У потолка есть вены, их называют трещинами.
Потолок – неодоушевлён.
Одежду сложу на стул. Что теперь?
Аид?
Эдем?

5.

Мятой звучали листья, покрытые первым снегом.
Трамвай таким красным не был, наверное, никогда.
И тот мужчина на синем велосипеде
Доказывает, что не торопится никуда.
Время пришло достать сапоги теплее,
Надеть отпугивающий пуховик и шапку,
Которая мне не идёт, но отлично греет.
Пузыри утонувшей осени играют в чужом стакане.
У костра, где ночуют месяцы, за кольцом следить перестали.
Кто будет расстраиваться, когда девушка, опоздав, приходит красивая?
А когда красивая зима приходит раньше?
Мело, мело по всей земле...
И свечи гасли.

6.

Знает тело, что должно быть иначе.
Понимает, что ежедневно не туда ходит, не тем протягивает руку, не то ест.
Тело есть у души. Ты – душа.
Говорили и говорят ей про слово «надо».
Обязательства, обстоятельства – консистенция жизни.
А сам всегда прятался лучше всех.
До дна, чтобы тело смогло оттолкнуться.
Объяснять нельзя.
Из подушки сочатся перья.
Не отпускай дыхание.

7.

Отмучилась дворовая скамейка – её снесли.
На ней никто отныне не будет ругаться матом,
Ставить тяжёлый, неблагодарный пакет,
И, выпивая, устраивать пьяные танцы.
Солнце не будет жечь её дерево,
Теперь там пустое место.
Была скамейка – и нет её.
Такое вот происшествие.
Никто не будет, сидя на ней,
Смотреть на луну, считать звёзды.
Никто не будет. Потому что теперь –
Поздно.
Листва с осенних деревьев приземлится на асфальт.
Сразу и без задержек.
Пустое место только первое время глаза режет.
Скоро здесь поставят новую лавочку.
Заполнят пустое место.
А скамейка отмучилась. Её снесли.
Такое вот происшествие.

8.

Морское дно останется тебе единственной основой.
Сквозь сон, который кажется теперь реальностью
Ты льёшься словно свет
И достигаешь так своей опоры.
В седых песках, в глухом молчаньи рыб
Больше тебя, чем в месте, где поверхность
Всё время пробует тебя менять.
И, неспособная тебя принять,
Шлёт солнца жар,
Или порывом ветра желает навсегда тебе смести.
Она не может дать тебе уйти.
И ты уходишь сам.
Ты дышишь здесь. Вода тебе не враг.
Здесь всё – твоя родная атмосфера.
Мимо камней, ракушек и коралл
Проходишь ты.

Проходишь первым.
Ты гравитационно единен
С такой непокоримо-мощной силой,
Что с каждым днём всё больше удивлен
Её смирением тебя носить,
Её возможностью тебе дать шанс
Быть созерцателем её святых богатств.
Быть частью мира чуждого для нас,
Для тех, кого до этого губила без колебаний
Голубая гладь.
Морское дно стать для тебя смогло единственной основой.
Глаза сомкнув однажды, ты нашёл
Свой настоящий дом.
Вошёл туда без боя и борьбы.
Почувствовал, что ты здесь уже был.
И отказался разомкнуть глаза.
Так ожил, перестав существовать.

9.
Как потерянный мальчик, кричало небо.
Одинокое билось в раскатах грома.
И хотелось обнять его очень, чтобы,
Хотя бы немного, но успокоить.
По омытой дороге бежали люди,
Оттопырив зонты, не видели неба.
Ненавидели капли, ругали люди
День за то, что в нём солнца не было.
А небо кричало, как потерянный мальчик.
Чертило дождём детям родинки на щеках.
Дети спрашивали: «Мама, отчего небо плачет?»
Звучало:
«Круговорот.
Испарение.
Конденсат...».

10. "Больничная палата"
Будто кто-то пришёл,
Но на деле никто не пришёл.
Сквозняк, дверь не жалея,
Стремится обратно к окну.
А ты всё равно ждёшь.
Пусть давно должен был отпустить
Всех своих, отпустивших тебя.
Гром гремит. Делит небо напополам
Серебристая молния.
Говорить теперь нечего.
На мониторе линия всё ещё скачет:
Вверх – вниз.
Всё ещё бесконечные, опрометчивые:

«Держитесь! У Вас впереди ещё целая,
Целая жизнь!»
Вверх – вниз. Слышишь. Смотришь.
Вверх – вниз. Молишь:
«Остановись».

11.
Уши слёз полны.
Потолок вот-вот, кажется,
Упадёт.
Я боюсь дышать. Не хочу дышать.
Я не знаю, зачем дышать.
Вдруг раздался шин беспардонный рык.
Я не двигаюсь, я привык.
Кошка когти об дверь.
Мне не встать теперь.
Голова от потерь гремит.
Даты и имена мне забыть пора,
Но у памяти план иной.
Я не сплю. Я не жаворонок, не сова.
Я не знаю, кто я такой.
Уши слёз полны.
Потолок падёт.
Пусть.
Спасай меня,
Потолок.

12.
От нынешнего топота копыт
Нет пыли, да и поле подвело.
Теперь кого-то в этом обвинить -
Необходимо.
Конь был очень слаб.
Быков коррида превратила в цирк.
А кто ещё? Коровы? Кабаны?
Всё не о том.
У поля пыли нет.
Тут даже не к чему сказать перекаати.
От перемен туманятся глаза.
В глаза ушла вся полевая пыль.

13.
Каждому брошенному когда-то камню, теперь – передай привет.
Рубцы остаются, я понимаю, но боли, признайся, нет.
Откинься на кресле закрой глаза и
Вспомни хорошее.
Может на этот раз хватит мудрости
Отпустить прошлое.
За дверным глазком темнота и блеск
Кошачьих, зелёных глаз.

За твоим окном еле слышен треск
Снега и громких фраз.
Оставайся здесь, будь уверен в том,
Что нас нет ни в одном мозгу.
Оставайся здесь, без привета будь
Камнем
В имени
Собственном.
Ожидай в тиши низ посланного
Добра.
И последним рубцом говорю тебе,
Что пора научиться ждать
Чего-то кроме
Железного
Топора.

14.

Города просыпаются с нотой "Do" -
На октаву выше их горизонта.
Человек просыпается с нотой "Fa" –
Человеку проснуться
Непросто.

Всякий транспорт вступает на ноту "Re",
Начиная движение ровно в 6.
Дети в садик идут, наступая в "Mi",
А родители их говорят на "La"

Мы обедаем в полдень под ноту "Sol",
Возвращаемся вечером мы без "Si"...

Города засыпают под ноту "Do",
На октаву ниже стоящих гор.
И берёт аккорд на Морфеев лад,
Новый круг запуская,
Луна.

«Строчки выписывают меня вписанного в четыре стены на все четыре измерения»

Игрок

Может быть, будучи в действительности ребром,
ты пребываешь вопросом.
Но у бога смешаны карты - вместо дамы валет.

Я крою масть, без конца, конечно,
претерпевая в финале фиаско - крыт.
Карты чертят меня, чёрт бы попутал их.

Вопрос ребром о ребре, покинувшим лоно -
лишь блуд неугомонной извилины.
Но она возвращается в лоно, чёрт бы её... наконец.

Может быть, будучи в действительности ребром,
ты пребываешь
восторгом,
востоком,
солнечным током,
струящимся к окнам...

Привычное

Не чувствуя принадлежности,
когда ветер намеками шлёт к волжским устам,
я бегу медленным шагом через проспекты и шоссе
по своим по делам.

Не чувствуешь принадлежности;
и когда тебя много, часто прогуливаешь дни и ночи в приятном бреду, сочиняя без страха
забыть
свою *vita nuova* - строку.

И чувствуя принадлежность,
внимая самым внезапным вниманиям ритмов,
быстро и ловко ползёшь,
оттеня случайные блики, внушая себе вязкость «измов».

Не чувствуя чувства,
когда ветер струится карпускулами,
принадлежишь только себе, обегая медленно в танце весь город,
с его нервами, хрустами, пульсами,

оживаешь и чувствуешь -
принадлежишь.

*

Деталь мастерства:
в непорочной связи
разрешаются затемно
не дающие спать дела;

в их естество
можно не верить,
можно плыть в никуда,
пряча за шкафом лицо.

Не надо смотреть
на лица домов, на их ноги
не стоит надеяться.
Только воспеть,

и уйти, как завещано
богами предшествия.
Не волоочь камень,
однако — выполнять, что обещано.

Гибель вавилонской библиотеки

Всмывь льёт летами-лентами
вода расхищает наше.
Тише, всё тише тушит скелеты с книгами-стенками,
на дыбы поднимает монашье.

Сломается Вавилон метеориями
великий размоется в прямь.
Встарь мы не молчали при горе,
ибо выкрики суть веская брань.

Мысль как ставшее: вылезши,
больше не станем потомками и, конечно, отцами.
Образовавшись, мы сдвинуты, ибо не смысливши
мы звучали сквозь Вавилон голосами.

Бессильному силы бессмысленно мало
равно как сильному — тяга.
Оба впроголодь вязаны, так что чисто фигурально
они есть часть дуального стакана.

Всмывь льёт летами-лентами
вода расхищает наше.
Тише, всё тише тушит скелеты с книгами-стенками,
прибирает осколки оставшихся.

Реинкарнация

Если N раз изгибать искривленное,
выйдет прямое.
Как ветром поломанный парк, впитавшийся в землю.

Поэтому ждать - резать слух,
ибо кричать о пощаде -
значит резать под корень, зная закон.

Метаморфозы

Неизменное изменяемо.
Период полураспада
сменяется периодом формо-мирования .
Частицы мозаики в единстве -
палитра оттенков.
Жизнь - таблица умножения цветов.

Георгий Калихман

* * *

Ангелы захватывают Манхэттен,

Пока ты сидишь и чиркаешь авторучкой
Строчки о белой метели и серых тучках,
Ангелы думают: «Лучше б спустились к ним летом».

Ангелы захватывают Манхэттен,

А он пустынен, заброшен, кругом ни души,
Неоновый свет, и город, который всегда спешит,
Плывет кенотафом меж чёрной водой и светом...

Ангелы захватывают Манхэттен,

Весь, какой есть, обезлюдевший и железный, -
Мычит контрабас и мечется дух над бездной,
И сыплет слова в пересохшие рты поэтам, -

Ангелы захватывают Манхэттен,

Сразу наскучивший им,
И улетают дальше,
Надеясь, что там
Повезёт больше.

* * *

Тоскливая серость: дыра дырой,
Пыль затмевает свет.
Герой забывает, что он герой,
Если дракона нет.

Мельком кивает на свой силуэт:
Расплылся, живот торчит...
Поэт забывает, что он - поэт,
Когда каждый день молчит.

* * *

...Платон мне, разумеется, не друг,
А истина постольку лишь дороже,
Поскольку разбавляется вином.
Стаканы перевернуты вверх дном,
Что значит: истину искать - не вышел рожей,
Пойдём со мной, похоже, мы - похожи,
Пойдём со мной, плясать в мой ведьмин круг.
Платон мне, разумеется, не друг.

Платон мне, разумеется, не враг.
Мы ищем способ незаметно влезть на плечи,
Чтоб видеть дальше - только и всего.
Хоть оду, хоть курган вокруг него
Сложи из этих варварских словечек, -
Скажи, что мудрому Платону человек
Такой, как я? Что умному - дурак?
Платон мне, разумеется, не враг.

Платон мне, разумеется, никто:
Что эллину - идеи иудея,
Что орфику - непризнанный орфист?
Молчит проклятый ангел Эртебиз,
Тревожно заигравшийся в злодея,
А мне - темно, я спрашиваю: «Где я?», -
Вопрос повис над призрачным плато...
Платон мне, разумеется, никто.

* * *

В соцветии мира и мифа,
На узкой полоске земли
Стоит молчаливая нимфа
И смотрит на что-то вдали,
Клубящийся пепел вулканов,
И шум пролетающих птиц
Свиваются в петли туманов
Под шелковый шепот страниц,
И море вздыхает и бродит
Пьянящим песчаным шаблями,
И детские руки выводят
Плывущие вдаль корабли.

* * *

...тогда я узнал, что смерть - это время на свалку
стоять вереницей и прятать по разным углам
знакомое горе, нырять по стропилам и балкам,
прогорклое слово молчать, напиваясь в хлам,
сливаться с работой, искать подходящую маску,
смотреть в темноту и мыслить тягучестью вод,
пока наверху
зацветает болотная ряска
и день ото дня
превращается в паковый лёд

Здравствуйте, дорогой месье Дени!

Спасибо Вам за письмо, которое оказалось для меня несколько неожиданным.

Если помните, во время нашей встречи в Париже мы говорили с Вами о «невидимой литературе», о несправедливо обойдённых вниманием именах. Так вот, среди русских поэтов действительно есть те, кто по-настоящему талантлив. Но, как Вы знаете, в центре внимания нередко оказываются люди, угодные литературным чиновникам. В этом смысле мой проект реализован вопреки сложившимся правилам. Всё это, я думаю, Вы понимаете – недаром в шутку посоветовали мне «подружиться с мафией». Важно то, что в данном проекте у меня была определённая задача – представить современную поэзию разных направлений. Я понимаю, Вы считаете, что **другое** – это просто не-поэзия... но мне кажется, границы другого позволяют обнаружить себя – поэт Х есть благодаря поэту Y.

Так или иначе, мой проект правильнее всего было бы рассматривать, как редкую возможность познакомиться со стихами современных русских поэтов. Ведь до сих пор их имена во Франции были представлены крайне скупой. И то небольшое, что появилось, благодаря этим переводам – попытка восполнить огромный информационный пробел. Пусть кто-то сделает больше и лучше (хотя желающих что-то не видно). Здесь важно и то, что на фоне постоянных культурных противоречий и разногласий, да и просто межнациональной ненависти, которую мы все сегодня наблюдаем, такой диалог культур оказался возможен. Ведь современная поэзия, в силу её многообразия, требует от читателя некоторой внутренней свободы и широты восприятия, что не означает отказа от своих эстетических принципов.

Возможно, Вы в чём-то не согласны с позицией ассоциации Le Printemps des Poètes, но она делает очень большую работу для популяризации поэзии в целом – и классической, и современной. Причём не только в Париже, но и в дальних уголках Франции, где простому обывателю нет до поэзии никакого дела.

Но перейдём ближе к теме, которую Вы затронули. Она неоднозначна и требует от меня серьёзного литературоведческого анализа. Думаю, у меня нашлось бы достаточно аргументов, чтобы прокомментировать стихотворения, которые я считаю талантливыми. Но, если говорить о критериях подлинности стихотворения как поэзии, ситуация далеко не однозначна. Особенно в тех случаях, когда мы имеем дело со сложным поэтическим языком, когда поиск новых форм продиктован стремлением максимально уйти от «литературы» (по выражению Поля Верлена), а вовсе не следовать моде или тем более, «делать вид» «faire du genre». Слова ведь это дистанция, граница, словесная оболочка дробит одно, единое **слово**, в котором заключено откровение. Я думаю, говоря о непрерывности движения, Вы подразумевали то же самое. Во всяком случае, приведённые Вами строки стихотворения Yannis Ritsos свидетельствуют об этом. Так или иначе, в том, что поэт говорит о бесконечном, но использует конечное слова, есть известное противоречие. И некоторые современные поэты пытаются его радикально разрешить, через ломку синтаксиса и установление новых взаимосвязей между словами (в этом суть поэтики Андрея Таврова). Стихи Сергея Шестакова уходят корнями в русскую народную поэзию, которая в его интерпретации приобретает свойства глубоко личного, светлого и трагичного переживания. Так или иначе, та огромная энергия, которую несёт в себе подлинная поэзия у талантливых поэтов продолжает сохраняться. Другое дело, насколько такое стихотворение открыто для восприятия. Стихи Сергея Шестакова, Андрея Таврова, Юрия Казарина содержат в себе эту внесловесную энергию и целостность. Однако, когда речь идёт о сложных по форме стихотворениях – очень важную роль играет мастерство переводчика. Переводы выполнены Кристиной Зейтунян-Белоус – ею были переведены многие книги русских поэтов и писателей, изданных в Галлимаре и других французских издательствах.

Надеюсь, Ваши знакомые смогут Вас сориентировать с переводами Леонида. В своём

комментарии переводчика он очень интересно написал о своём понимании Вашей поэтики, и более широко – о назначении поэзии. Мне кажется, переведённые Леонидом эссе, опубликованное в журнале «Чёрные дыры букв», открыли другой уровень глубины Вашей поэтики и философии, наряду с изданной в России книгой «Искусством почти ничего не делать».

Благодарю Вас за эссе о René Char. Ваше язвительное остроумие заразительно. Такой жанр в России практически не представлен – литературная полемика, как сатирический памфлет. Мне бы хотелось более подробно вникнуть во все нюансы этого эссе, чтобы прокомментировать его¹.

Ещё раз благодарю Вас за Ваше искреннее письмо и эссе.

Дружески,

Ольга

ДЕНИ ГРОЗДАНОВИЧ – ОЛЬГЕ СОКОЛОВОЙ

Дорогая Ольга,

так вышло, что я только что (вчера!) завершил окончательную вычитку гранок моей последней книги (озаглавленной «Гений бесстыдства»), которая выйдет в издательстве «Грассе»² в ближайшем январе.

Только сегодня у меня появилось время перечитать ваше последнее письмо, и я хочу поблагодарить вас за роскошную аргументацию, развернутую вами в подтверждение любви и заботы, которую вы проявляете к тому литературному бремени, что ложится на вас теперь. Я искренне восхищён вашей отвагой и вашей заботой. Современный мир очень нуждается в таких людях, как вы. Благодарю вас, что занимаетесь этим!

Эстетический спор о поэзии один из самых сложных, поскольку он обращается к тому, что называется культурным и чувственным «бэкграундом» для каждого из нас, то есть к тем историческим и географическим опасностям, которые мы видим с рождения. Тем не менее, мне кажется, что некоторые точки соприкосновения всё ещё остаются универсальными, и именно их, как я полагаю, и следует обсуждать. И всё же трудно чётко определить эти точки соприкосновения между русским и французом (хотя между двумя нашими духовными пространствами существует культурная циркуляция, лёгкая и почти непрерывная в течение довольно долгого времени – особенно в эпоху модернизма, которой я веду отсчёт с начала XVIII века).

И всё же, чтобы лучше описать мою личную поэтику, следует повторить, как я уже говорил вам, что я не считаю поэзию исключительно словесным явлением, слово для меня – только перевозчик. Для наиболее полной иллюстрации я обращаюсь к достаточно современному материалу, ведь и я сам принадлежу к школе поэтической чувствительности, которая была обоснована в тексте Гуго фон Гофмансталя, озаглавленном как «Письмо лорда Чандоса» (опубликовано в 1902 г.). Чандос – это писатель, который больше не способен писать, так как глубокий онтологический кризис приводит его к языковому банкротству, в том смысле, как ему это видится, что язык только очень несовершенно, поддельно способен передать эмоции, которые нас вдохновляют. И более того, язык никогда не входил в суть даже практических вещей. Фактически, Чандос внезапно открыл, что вещи отсылают только к самим себе и что, если уж они упорствуют в желании перевести хотя бы свои тени в язык, то будет подобрана новая словесная форма, совсем не понятийная; другими словами, язык довольно

¹ Перевод эссе, как и комментариев, планируется к публикации в следующем номере альманаха «Чёрные дыры букв».

² «Грассе» (Grasset) – парижское издательство, конкурент издательства «Галлимар». Основано Бернаром Грассе в 1907 г. В «Грассе» в 1913 г. был опубликован роман молодого М. Пруста «По направлению к Свану» (за счёт автора).

«неточен и расплывчат» – в логическом и грамматическом смысле, – он способен *слегка* за-трагивать магию, невесомый и парящий магнетизм, который исходит из самих вещей, а значит, и вызываемые ими эмоции.

Парадокс, часто отмечаемый многими комментаторами, в том, что Гофмансталь констатировал банкротство языка в безупречном классическом стиле. И всё же, в моих глазах, это лишь мнимый парадокс, ибо он радуется обозначением задачи, которую надо решить, и, во всяком случае, мне кажется, вполне допустимо довольствоваться *призывом* к помощи любых словесных средств, с того момента, как – издавля – заходит речь о туманном прояснении чуда существования – касается ли это вещей-в-себе или глубин нашей души – коллективной или индивидуальной, – это остаётся одной из самых старых и самых непроницаемых проблем философии. Важно никогда не путать слово с вещью или же не позволять насущной вещи – вечно непостижимой – скрываться в понятии, которое остаётся лишь инструментом вербальной коммуникации между людьми. Короче, согласно этим чувственным излияниям, поэзия – это, прежде всего, состояние души, почти мистическое (подсознательное) свойство всех и каждого. Это состояние внутреннего лиризма, и можно поспорить, что об этом параметре величайшие поэты человечества никогда не смогли написать ни одной строки. Им достаточно этого интимного экстаза, и они справедливо предвидят, что любая попытка его выразить испортит всё лучшее в этой благодати, дарованной богами. Между тем, если некоторые из поэтов всё-таки мучаются необходимостью делиться этим состоянием, разглашать его, разделять с другими, то это и приводит к искажению универсального языка, это и позволяет ему что-либо сообщать *побочным способом*, переносить почти незаметно для него лирическую ношу, тайное содержимое наших душ, изредка принимаемых в нашей груди баснословных странников, эти психические частицы, которые иногда цепляются к словам, в коих мы себя выражаем. Между тем, оказывается, что многие из тех, кто жаждет выразить себя, особенно – со всей искренностью, ни в чём не выговаривают эти психические частицы, эту душевную ношу, без которой язык не резонирует, остаётся, увы, исключительно формальным ... Это и есть феномен, по правде говоря, мистический и, разумеется, в глубине своей несправедливый и неупорядоченный. Одни получили дар, а другие – нет! То есть, я считаю, это выбор, и делают его боги – несомненно, жестокие, бесцеремонные и игривые. Однако, – следуйте за моей мыслью, дорогая Ольга, – это не позволяет всем и каждому стать поэтом, в моём понимании, то есть поэтом живым, встревоженным и глубоко очарованным лиризмом существования в гармонии с миром, окутанным космосом. (Разумеется, есть исключения, и это, несомненно, причина, по которой мы так сильно хватаемся за тех, кто пытается выразить это при помощи языка, ведь теперь современный мир умудряется вместе с математичной технологией упорно отрицать этот лиризм в пользу утилитарной иссушающей логики, лишённой души, инфернальной и, в долгосрочной перспективе, вероятнее всего, самоубийственной...).

Итак, течение актуальной поэзии, которое я осуждаю, – отчётливо перетекает в сферу интересов маркета, марта и прочих «Поэтических вёсен» (сама аллюзия на *маркет* и *март* достаточна, чтобы ухватить банальную подоплеку всего предприятия) – не прекращает, по-моему, производить эту пагубную путаницу между поэзией изречённой и поэзией глубоинной, и причина этого, вероятно, в том, что большинство из так называемых нынешних поэтов (имя им – легион!) бессознательно обременены логической концептуализацией и техно-нудным материализмом нашей эпохи. Быть поэтом в наши дни, я верю в это, значит – жить за краем, жить по-другому, упорно сопротивляться слабоумной современности. Ваш поэт Иосиф Бродский стал жертвой своей эпохи, столкнувшись с советской властью, но, честно говоря, отныне нас, покорных, в скрытой раковой форме тоже пожирает другой вид тоталитаризма, приторный и относительно невидимый, конечно, но не менее жёсткий: потребительский тоталитаризм.

Быть поэтом сегодня, – это форма скромного героизма, аскеза, и, для тех, кто занят поиском перевода этого состояния души в слово или в иной способ выражения: это – вид слу-

жения! И, к сожалению, в той точке, где мы добираемся до актуализации вторжения этого тоталитаризма в человеческую душу, служение, к которому я призываю, не может обойтись без минимального критического мышления, то есть без толики рефлексии, – ибо необходимо недоверие, чтобы избежать загрязнения в аминокислотах уравнивающего Левиафана, требуется оставаться сверхбдительным, уметь мгновенно разбираться в новых избыточных завозах художественной продукции, в эпоху пресыщения необходимо выразить души, раздробленные, как наша. (О! Все эти бедные обеспокоенные души, которые хотели бы хоть сколько-нибудь существовать в глазах других, в мире, где расширение коммуникативной лжи – кстати, Интернет, в первую очередь! – обязывает большинство из нас становиться прозрачными даже для своих близких – все ловят межпланетное радио-галлюцинацию, непрерывный поток которого важнее чувств и непосредственных эмоций!..).

Недавно, в разгар августа, мы организовали ужин в нашем саду, и закончили его далеко за полночь. Присутствовавшие на этом застолье, весёлое собрание прекрасно образованных людей – профессора, учёные высшего ранга, врачи, адвокаты и так далее; короче, gentry³ из людей воспитанных и «особенно» образованных. Оживлённый разговор касался политики, литературы, философии и прочего... Была ясная ночь. Внезапно я осознал, что, не теряя в общительности и радушии, я был единственным, чей взгляд время от времени скользит к звёздам, представшим в большом количестве. Тогда я понял (более остро, чем это обычно мне свойственно), насколько это поэтическое сознание, с самого детства вживлённое в мою душу, тайно изолирует меня от моих собратьев – более чем когда-либо приверженных мировой злобе дня. Мгновенно мне открылось, что мне никогда – среди самых ярких перипетий моей жизни – не приходилось терять контакт с атмосферными явлениями или, точнее, с окружающим космосом. Так было, например, в годы моих занятий теннисом, когда, физически погруженный в спортивное состязание, я всё же никогда не терял связи с обстановкой и атмосферными явлениями момента. Интимное психическое устройство, как я описал это в моей последней книге, никогда бы не позволило мне стать подлинным чемпионом.

Итак, я сделал вывод тем вечером, какой редко выпадал раньше, что это состояние души было не только моим выбором (что позволяет мне наполнять жизнь благодатными событиями во внутренней эхо-камере, которая удваивает удовольствие), но ещё и недугом, который защищает меня от всеобщей «эротической» суетности. Мне хорошо известно, что поэт во все времена обречён на одиночество среди своих современников (Гофмансталь говорит, что он шпион богов среди своих...), но я считаю, что такая изоляция в наше время укрепляется (повторюсь) потребительской эволюцией и «общительностью» современной цивилизации. Легко заметить, увы, что многие из тех, для кого естественно созерцание и поэтическое воодушевление, в ком бы мы встретили чувственных товарищей, сегодня скованы и низведены до самих себя могуществом сенсаций и постоянно обновляемой прелестью «Универсальной Информации», которая транслируется со всех сторон рьяными агентами пугающей фактичности.

Тем вечером, пока деликатесы и пересуды скользили по нашим устам, в небе возникали, без сомнения, так же, как и двадцать миллионов лет назад, созвездия Ориона, Большой Медведицы, прерывистые и мигающие Плеяды, созвездие Лебедя, и, на мой взгляд, светящаяся загадка, которой они с незапамятных времён тщетно продолжают укорять наше эфемерное и непоследовательное содержание... и так же точно, боюсь, заранее сведена к нулю попытка выразить это здесь, на этой самой странице, этими ничтожными словами... Смятение, которое всё же не мешает нам продолжать – сквозь браваду, сквозь мелкое тщеславие метафизики! – упорствовать в заполнении наших дорогих блокнотов.

Правда, ещё одно обстоятельство, более земное, непривычно легко отвлекало меня от дружеского пира: присутствие моего кота Рикардо, который держался в некотором отдалении от нашего круга в позе сфинкса, молчаливый и неподвижный, его зрачки отражали мер-

³ Gentry – английское нетитулованное дворянство.

цающее пламя свечей, но взгляд его оставался таким же загадочным, как небесные светильники в ночной бездне, простёртой над нами...

Дорогая Ольга, это послание, боюсь, уже достаточно длинное (особенно для доброй души, которая возьмётся за перевод...), чтобы продлить поэтическую и литературную дружбу по ту сторону неизбежных эстетических разногласий между отдалёнными собеседниками, и особенно, чтобы упорствовать, несмотря ни на что, в общении при помощи этих подставных идолов, которым теперь (но мы ещё приспособимся) так неловко путешествовать по электронным волнам,

Дени Грозданович

P.S.: Я посылаю Вам текст, который касается моей концепции французского языка, недавно появившийся в парижском журнале, и, кстати, не могли бы Вы сообщить мне свой почтовый адрес, чтобы я мог отправить мой единственный опубликованный на сегодняшний день стихотворный сборник?

Перевод с французского выполнен Леонидом Немцевым

Опыт практической работы, который возник в результате поэтического обмена с кураторами французской стороны, в ходе проекта «Другое небо» и письменного диалога с писателем Дени Гроздановичем, позволили мне увидеть пусть и неполную, но достаточно неожиданную картину поэтической среды современной Франции, которая особенно интересна в сопоставлении с русской поэтической средой.

Современная французская поэзия в России почти не издаётся. И всё же русский читатель мог познакомиться со стихами французских поэтов благодаря вышедшей в 2003 году антологии французской поэзии 20 века, куда были включены стихи Бернара Нозля, Филиппа Жакоте, Ива Бонфуа, Андре Дю Буше, Жака Дюпена, Пьера Дэно, Доминика Граммона, Жака Рубо. На страницах журнала «Октябрь» в 2007 году печатались стихотворения Жана-Мари Барно, Албан Желле, Жан-Пьера Симеона, Жан-Марка Дежана и Розали Лессар.

Жан Мари Барно и Альбан Желле – поэты, чьи стихи были опубликованы ещё и в рамках проекта «Другое небо», а Жан Пьер Симеон, художественный руководитель Поэтической ассоциации Le Printemps des Poètes выступил в проекте как организатор и эксперт².

Комментируя стихи русских и французских поэтов, опубликованные на сайте Le Printemps des Poètes, Дени Грозданович написал о своём понимании поэзии, как таковой, и об умении говорить «о чудесной непрерывности самых неуловимых движений», без которой не существует стихотворения. Однако мне хотелось более детального разговора, поскольку речь шла о конкретных стихах. И вот здесь возник вопрос – какими словами обозначить эту «неуловимость движений»? Ведь выявление внешней смысловой связи происходит в ущерб внутренней, более тонкой, внесловесной. И эти невесомые вещи избегают обозначений, они рассеиваются в общей тайне слов.

Впрочем, о напрасности и недостаточности речи пишет и сам Грозданович, в эссе «Краткая апология словесной игры», которое было переведено Леонидом Немцевым и опубликовано в прошлом номере альманаха «Чёрные дыры букв»³. В ситуации, когда стихи пишутся не поэтом, а поэзией, а событием становится со-бытие, весь арсенал филологических возможностей как будто требует пересмотра, вызывает к изобретению специального языка – единственного, который может совпасть с невозможной задачей определения стихотворения.

В процессе переписки стало очевидно, насколько сложно высказаться о стихотворении, не имея в арсенале общих понятий, конвенциональных договорённостей. И тут дело даже не в разнице языков, а в разнице поэтической среды и системы координат внутри этой среды.

Насколько различается эта среда во Франции и в России?

В одном из писем Дени Грозданович говорил о том, что «belles lettres», и, главным образом, поэзия, в последнее время претерпели существенные изменения. Как он полагает, во французской литературе сложилась своего рода мода на имена, как в мире prêt-à-porter есть мода на кутюрье. И таким образом, подобный текст превращается в один из способов интеллектуального надувательства. По мысли Гроздановича, вся эта игра в бисер, «faire du genre», лишённая духа поэзии, самым своим существованием вытесняет этот дух и утверждает под-

¹ Запись выступления на Летней филологической школе Самарского университета в августе 2016 года.

² См. предыдущий номер альманаха, страницы, отведённые проекту «Другое небо» (Чёрные дыры букв. Альманах творческой лаборатории «Территория диалога». Выпуск 5. – Самара: ООО «Медиа-Книга». С. 25-51).

³ Немцев Леонид. Ток поэзии: заметки переводчика // Чёрные дыры букв. Альманах творческой лаборатории «Территория диалога». Выпуск 5. – Самара: ООО «Медиа-Книга». С. 23-24.

мену. Он полагает, что подобные «литературные кутюрье» разрушают целостность поэзии.

Из эссе «Краткая апология словесной игры» мы можем понять, что «внезапное молчание лорда Чандоса» исходит не из недоверия к языку, а из отвращения к языку понятий, абстракций и обобщений.

И опасность этого надувательства – не только в искусственности словесной игры, но и в особом способе высказывания, затрудняющего восприятие. По мнению Гроздановича, это тексты из того разряда, что могут вызвать расстройство языка несообразностью синтаксиса.

Дени Грозданович, говоря об интеллектуальном надувательстве читающей публики, имеет в виду отнюдь не новичков в поэтическом сообществе. Поскольку вредоносность текстуальной поэзии, о которой он пишет, распространена как раз в среде профессионалов, где такая поэзия представляет собой удобный материал для написания статей и диссертаций. И эта умозрительность несёт в себе разрушительное для поэзии начало. Для Дени Гроздановича это не просто повод для рефлексии, а положение вещей, которому он объявил войну. Один из последних его текстов – не философское эссе, а памфлет в адрес известного французского поэта Рене Шара, чьё имя он связывает с разрушающим фактором современной поэзии.

По правде говоря, мне, в свою очередь, трудно оценить степень невежества французской читающей публики, и то, что под этим подразумевает Дени Грозданович. Боюсь, что французское «невежество» в любом случае имеет иное происхождение, нежели отечественное. Хотя бы потому, что идеологические спекуляции в области поэзии в России двадцатого века привели к имморализму, отвергающему всякое поэтическое высказывание, претендующее на концепцию мира, как целого. Таким образом, стихотворение, которое и есть «неуловимость непрерывных движений» в этом контексте – самим своим существованием угрожает «свободе поэзии» от каких бы то ни было «идей» (ибо целостность воспринимается именно как «идея»).

Меж тем в отечественных реалиях практически не встаёт вопроса о том, не является ли профанацией подход, при котором поэзия оказывается областью языковой технологии. Так или иначе, технологичность чаще всего трактуется как новаторство и разнообразие речевых практик.

Таким образом, в контексте технологичной поэзии вторичной является сама способность стиха быть откровением. Можно ли отнести подобную ситуацию к области невежества, или интеллектуального надувательства, как это делает Дени Грозданович? Вряд ли. Очевидно, что внутри поэтических сообществ существуют свои правила, и в России среди такого рода «невежд» оказываются весьма преуспевающие на литературном поприще люди.

В письмах и при личной встрече Дени Грозданович говорил о том, что он «не удобен» для многих, но, так или иначе, продолжает оставаться постоянным участником литературных клубов и вечеров, которые проходят в знаменитом литературном кафе де Флор.

Как может выглядеть полемика внутри поэтического сообщества в условиях российских реалий? Способна ли она быть открытой, как это происходит во Франции? Или же разговоры о поэзии являются лишь предметом спекуляций и подковёрной борьбы? Насколько далеко всё это может зайти, и дело ли поэтов участвовать в подобной борьбе?

Так или иначе, если внимательно читать эссе Гроздановича «Краткая апология словесной игры», становится понятны истоки такого несовместимого, казалось бы, с поэзией явления, как сатирические памфлеты в адрес поэтов.

Вместе с тем, если обратиться к истории французской литературы, можно заметить, что во Франции памфлеты вполне могли быть адресованы достаточно прославленным поэтам и писателям. Так, Борис Виан вывел в своём романе такого комического персонажа, как Жан Соль Партр, автора произведения «Ничто и Нечто»⁴. В 1924 году был написан памфлет сюрреалистов «Труп» – на смерть Анатоля Франса, а спустя несколько лет памфлет с тем же названием сюрреалисты написали уже против самого основателя сюрреализма, Андре Бретона.

⁴ Жан-Поль Сартр «Бытие и ничто».

Ну, а Поль Валери вообще почти никого не признавал в качестве литературных авторитетов, и даже в своих официальных речах по случаю юбилея того или иного классика умудрялся представить его творчество таким двусмысленным образом, что эту речь весьма трудно было отнести к юбилейной.

Любопытно, что при всём при этом соперникам не удавалось уничтожить друг друга раз и навсегда, и все они, так или иначе, остались в истории французской литературы.

Но вернёмся к эссе «Апология словесной игры». Комментируя отрывки из статей и писем Гофмансталя и лорда Чандоса о невыразимости слов, Грозданович идёт дальше, обнаруживая за этой проблемой причины более глубокие, чем недостаточность речи.

Гофмансталь, наряду с высказыванием о том, что «слова – не из этого мира», и что они – «мир для себя», говорит и о «бесконечно сложной лжи эпохи» – лжи власти, лжи индивидов... лжи, «которая садится на нашу бедную жизнь, как мириады смертельно опасных мух». Внутри этого своеобразного общественного заговора вступает в силу закон, при котором человек – с каждой уступкой общественному мнению постепенно перестаёт быть самим собой. Для литераторов последствия этого положения вещей становятся особенно ощутимыми в силу герметичности литературного сообщества, недостаточности обратной связи и критических статей. Вместе с тем – каждый случай, когда поэт или литератор оказывается в ситуации кризиса – индивидуален. И в этом смысле весьма любопытны ремарки самого Гроздановича, где он высказывает предположения относительно кризиса двух вундеркиндов в области поэзии – Гофмансталя и Рембо. В кризисный период Гофмансталь продолжал оставаться в многоголосии городов, в то время как Рембо, в силу большего темперамента, предаётся странствиям. Дени Грозданович уточняет, что Артюр Рембо в своём неудержимом стремлении высказать жизнь обогнал самого себя. Его поэтическое дарование оказалось слишком бескомпромиссным, чтобы приобрести неизбежные в этом случае навыки поэтического ремесла, то есть, овладение формой, что, так или иначе, предполагает повторение.

Но это, конечно, не единственная ловушка, в эссе подробно прослеживаются все смысловые капканы, все невозможности договориться о понятиях в общем деле, о коллективных созданиях человеческого разума, несущих в себе внутреннюю дисгармонию.

Таким образом, рассогласование между словом и делом находит, по мнению Гроздановича, своё выражение в искусстве в момент упадка, когда болезненное развитие формального начала приобретает тираническую власть. Именно поэтому Дени Грозданович считает, что слова и дела должны быть приведены в соответствие не только в сфере отвлечённых рассуждений.

Вместе с тем, он пишет и о поэзии, как общем деле – единственном, что способно объединить. Упоминая о взаимопроникновении, о возможности поэтической общности, он цитирует Стендаля, призывающего «сомкнуть ряды чувствительных душ», и говорит о передающей от души к душе энергии поэтического слова.

Попытки высказывания происходят на пересечении этих парадигм. При этом сами тексты и то, как они воспринимаются в литературной среде – предмет особого анализа. Так, на фестивале «Центр Весны», который прошёл этой весной в Саратове, один из поэтов высказал интересную мысль о том, что «поэт создаёт смыслы, но он не волен производить среду, где эти смыслы раскрываются до конца. Это задача критики». В самом деле, литературоведческие статьи актуализируют текст и позволяют обнаружить состояние дел в самой литературной среде, увидеть степень её поляризации, либо стагнации. Но даже если статья вызывает столкновение мнений, это позволяет глубже понять, что происходит. В отсутствии полноценной среды не происходит обновления, а вместе с ним – и обретения определённой степени свободы. Во Франции эта свобода достаточно велика, и прямое высказывание не вызывает столь болезненных последствий.

Так или иначе, самым хрупким и ценным является возможность глубокого понимания, переживание другого, не похожего на собственный, опыта, как своего, обнаружение общей глубины, позволяющей это сделать

Вновь возвращаясь к эссе «Апология словесной игры», мы увидим, что Грозданович, исследуя возможности языка вслед за Бруно Шульцем и его работой «Мифологизация действительности» говорит о «победе языка над мыслью». (Я понимаю это как победу Логоса над мыслью). Ибо язык гораздо более стремительно преодолевает преграды, не подвластные мысли, обусловленной понятием. То есть, если обратиться к началу нашего разговора, языку доступна та сфера непосредственного переживания, которое всё больше вытесняется на обочину сознания, подчинённого диктату конечных форм. Ибо вещество языка, так или иначе, является рудиментом древней всеобщей мифологии и имеет тенденцию к восстановлению ради цельности смысла. Таким образом, именно язык несёт в себе экзистенцию внесловесно-го пространства.

И здесь хочется сказать о поэтах, которые пытаются преодолеть конечность слов – они ломают синтаксис, слова-границы, и происходит перенос значений на другом уровне взаимосвязи. И когда свобода языка восполняет недостаточность речи, когда в попытках «выразить невыразимое» она ищет новые способы высказывания, появляется прецедент, где стихи поэта являют собой уникальную ситуацию восприятия, которая требует от читателя вдумчивого подхода, поскольку эта языковая свобода для человека предвзятого принимается за формальный эксперимент. Доказать эту разницу даже на русском языке представляется делом весьма не простым...

В одном из последних писем Дени Грозданович упомянул греческого поэта Яниса Рицоса и его стихотворение, в котором присутствуют едва уловимые приметы реальности – вечер, человек, снимающий на ночь часы, ветер за окном – почти ничего...

Если мы возьмём стихи из французской поэтической подборки в рамках проекта «Другое небо», то к этому типу поэтического высказывания ближе всего окажутся стихи Патрисии Кастекс Менье. Кстати говоря, одно из её стихотворений посвящено именно Янису Рицосу. И в нём поэтесса говорит о стихах, как о посланиях, замурованных в бутылку, и брошенных в море. Во всех её лаконичных пятистишиях присутствует это «почти ничего», лаконизм иероглифа.

Стихи Жана Мари Барно, (ещё одного поэта из числа опубликованных в рамках проекта) так же обращены к поэзии: «Кто же пишет стих?// Кто же так// мусолит// и ни за что не признается открыто// что повторение, это любви// наказание?»

Клод Версей, в свою очередь, ищет свои определения стихотворению «Стих// ловит жизнь// на слове// принимает книгу на веру//», «Алмазный твёрдый стержень// поэзии// пишет по стеклу жизни».

Но, так или иначе, стихи французских и русских поэтов включены в особый контекст, который в ходе переписки мы пытались прояснить.

По сути, в письмах стоял вопрос о том, как провести грань между искусством и искусственностью словесной игры. И диалог, возникший в связи с проектом, состоялся, скорее, вопреки сложившейся системе координат.

При том, что разность контекстов существует, достичь понимания можно, вдумчиво и бережно пытаясь найти верные слова, упорядочив терминологию. Возможно, межкультурные диалоги могут оказаться более продуктивными, чем попытки «договориться о понятиях» в условиях отечественной литературной полемики. В России «ложь бесконечно сложной эпохи» более катастрофична, чем можно предположить, поскольку она провоцирует кризис поэтов, честно рефлексирующих, требовательных к себе, что свойственно наиболее талантливым из них.

Между тем, поэзия, как общее дело – это более всего – игра, и менее всего – сведение счётов.

Что ж, тогда эта игра приобретает привкус азартной игры на выживание.

Во всяком случае, сам Дени Грозданович заканчивает своё эссе в пользу игры.

Авилкин Лев - родился в 1932 г в Самаре. Образование высшее. Окончил Ленинградское Нахимовское Военно-Морское Училище и штурманский факультет Высшего Военно-Морского училища (ныне Военно-Морской институт, Морской корпус Петра Великого). Служил на боевых кораблях Балтийского флота, работал капитаном судов Морского флота, начальником морского порта (в Эстонии), капитаном-наставником судов заграничного судоходства, преподавал морские дисциплины в училище. Ныне пенсионер. Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Айвенго - 1971 г.р. В 90-х участник лит. группы «Олимпийские Игры». Тексты в самиздате, Интернете, различных бумажных изданиях. Несколько стихов переведено на фр. язык. Книга «Стихи Как Стихи» (2015 год). Живёт в г.Тольятти.

Бабичева Анастасия - переводчик современной англоязычной литературы, имеет публикации в изданиях Самары, России и зарубежья, а также в сети Интернет. Соорганизатор регулярных семинаров-мастерских перевода современной американской поэзии. Живёт в г. Самара, воспитывает двоих детей. Общественный деятель, лауреат премии «Благородство 2011», «Гражданская инициатива» (2014 г) и др.

Багирова Ляман Сархадовна - родилась 6 августа 1969 года в Баку (Азербайджан), филолог по образованию, живёт и работает в Баку. Заведующая сектором новых книг в Азербайджанской Национальной Библиотеке им.М.Ф.Ахундова. Член СП Азербайджана и Российского Союза Писателей. Публиковалась в журнале «Литературный Азербайджан» и газете «Мир литературы». Автор 3-х книг «Немного о разном» (Баку, 2013), «Нитка памяти» (Вильнюс, 2015) и электронной книги «Смородинка» («Литрес», 2014). Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Бобылев Дмитрий - родился в 1987 году в г. Серове. Читал стихи в Совете Федерации, на «Радио России», публиковался в «Парламентской газете», в «Московском комсомольце», в журналах «День и ночь», «Путеводная звезда. Школьное чтение» (бывшая «Школьная роман-газета») и других. Живёт в Санкт-Петербурге. Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Богатов Михаил - философ, прозаик, поэт, критик. Автор монографий «Манифест онтологии», «Искусство бытия», поэтических сборников «Лолита в Греции», «Люди Прометея», романа «Имя твоё» и др. Живёт и работает в Саратове. Организатор ежегодного фестиваля актуальной поэзии «Дебют - Саратов». Редактор журнала «Res cogitans».

Богатырева Елена – по образованию музыкант, филолог, философ, доцент кафедры философии Самарского университета. Руководитель творческой лаборатории «Территория диалога». Организатор литературных фестивалей в Самаре, философских и литературных чтений в СГАУ. Автор статей по философии и художественной критике в российских и международных изданиях. Редактор альманаха «Чёрные дыры букв». Автор поэтических сборников «Цветные мысли», «Не цветы», «Видения Юлии Крейзер».

Гагаринова Алекс - автор фантастических рассказов, публиковалась в журналах «Знание-сила. Фантастика», в антологии «Астра Нова: альманах фантастики». Живёт в Санкт-Петербурге. Окончила исторический факультет Кишиневского государственного университета и экономический факультет Санкт-Петербургского государственного университета. В 2014 году прошла обучение на литературных курсах издательства «Астрель-СПб». Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Глотова Любовь - поэт, автор песен. Родилась и живёт в Самаре. По образованию - журналист (в 2007 году окончила Самарский государственный педагогический университет, отделение журналистики). Участница форумов молодых писателей России, стран СНГ и зарубежья; семинаров молодых писателей при Союзе писателей Москвы; семинаров молодых писателей, пишущих для детей; лауреат 2-го форума молодых писателей ПФО. Шорт-лист Международного Волошинского литературного конкурса (2013-2016 гг.). Основные публикации - в журналах "Арион", "Знамя", "Октябрь", "Кольцо А"; в сборниках и альманахах "Новые имена в литературе", "Детская литература: новые имена", "Новые писатели", "Литеры", "Название", "МоРКОВЬ". Автор короткометражного любительского документального фильма о Самаре и поэзии "Стихотворение" (2011 год), автор поэтической книги "Кракозяков" (2008 год).

Горяинов Олег - независимый исследователь. Родился в 1984 году. В 2005 году окончил юридический факультет Самарского муниципального университета Наяновой. В 2008 году в Московской государственной юридической академии защитил диссертацию по политической философии Томаса Гоббса и её влиянию на французское Просвещение. Член редколлегии интернет-журнала Cineticle. Основные сферы интересов: современная философия, политическая философия, эстетическая теория, философия и история кино, политика эстетики.

Давыдов Александр - поэт, прозаик, переводчик, редактор нескольких издательств и изданий, среди них культурологический журнал «Комментарии» (совместно с А. Драгомощенко). Живёт и работает в Москве. Автор книг «Повесть о безымянном духе и чёрной матушке» (2004), «49 дней с родными душами» (2005), «Свидетель жизни» (2005), «Три шага к себе...» (2006), «Бумажный герой» (2015) и др.

Земских Валерий – поэт, член Союза писателей Санкт-Петербурга, Союза российских писателей, Союза писателей XXI века, редактор-составитель пятитомной антологии петербургской поэзии «Собрание сочинений» (совместно с Д. Григорьевым, А. Мирзаевым и С. Чубукиным). Лауреат премии им. Н. Заболоцкого. Закончил физический факультет Ленинградского государственного университета, работал на атомных станциях программистом, затем в сторожах, бойлерных, издательствах: редактором, верстальщиком, дизайнером. До 90-х годов печатался в самиздате; «Наст», «Синтагма», «Сумерки», «Топка» и др. Публиковался в газетах, журналах, сборниках, альманахах, антологиях. Переводился на итальянский, английский, польский, чешский, румынский, хорватский, словацкий и др. Изданы пятнадцать книг стихов: «Неверный угол» (Санкт-Петербург), «Страстная неделя» (Санкт-Петербург), «Послекнижие» (Санкт-Петербург), «Безмолвное пение каракатиц» (Санкт-Петербург), «Слегка чуть-чуть и кое-где» (Санкт-Петербург), «Книга (девять шестых)» (Санкт-Петербург), «Хвост змеи» (Москва), «Кажется не равно» (Москва), «Неразборчиво» (Москва), «Ветреность деталей» (Шупашкар), «Времяповреждение» (Таганрог), «Несчётное множество» (Санкт-Петербург), «Шестьдесят шесть и шесть» (Санкт-Петербург), «Почти всё» (Шупашкар), «Ну и» (Москва). Участник множества литературных фестивалей, в том числе и международных (Бельгия, Финляндия, Эстония, Польша), различных художественных и фотовыставок. Живёт в Санкт-Петербурге.

Калихман Георгий – поэт, закончил Самарский государственный университет в 2009 году, механико-математический факультет, специальность «Прикладная математика и информатика». Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Поэзия» (2016).

Капустин Евгений - поэт, прозаик, драматург, переводчик. Живёт в г. Санкт-Петербург. Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Катя Сим (Екатерина Безгинова) – поэт, публиковалась в «Контрабанде» и в др. изданиях, выступала в качестве приглашенного поэта на «Метафесте», фестивалях «Сквот» и «Пя-

тый Угол»(Тольятти), «Живое» (Рязань). Победитель SLAM.TLT.2016. Куратор самарской дискуссионной литературной площадки «Культисты Красного Лиса» (т.о. Мост). Недавно вышел первый самиздат-сборник «Так я/ ушёл из строителей».

Колесников Илья – выпускник и магистрант философского факультета СГУ им. Н.Г.Чернышевского. Проза: «Скорбь» (СПб. – Саратов – Пермь, 2015), Франц Штернбальд» (Москва, 2016). Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Крофтс Наталья - родилась в городе Херсоне, окончила МГУ имени Ломоносова и Оксфордский университет. Живёт в Австралии. Автор двух поэтических сборников и многочисленных публикаций в русскоязычной периодике (в журналах «Нева», «Юность», «Работница», «Новый журнал», «Интерпоэзия», «Новый берег», «Австралийская мозаика» и многих других). Стихи на английском опубликованы в четырёх британских поэтических антологиях. Лауреат конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Куминская Екатерина – прозаик, родилась и живёт в городе Нижний Новгород. Закончила Нижегородский государственный университет по специальности «юриспруденция» и «социальная философия». Печаталась в альманахе «Ликбез». Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Милорава Юрий — поэт, переводчик. Родился в 1952 году в Тбилиси. Окончил Тбилисский институт иностранных языков. Печатался в журналах «Континент», «Крещатик», «Черновик», «Дети Ра», «Воздух» и др. Изданы три книги стихов. Автор критических и литературоведческих статей, воспоминаний о Викторе Шкловском, переводов с французского и грузинского языков. Живёт в Чикаго (США).

Немцев Леонид – писатель, поэт, переводчик. Автор книги стихотворений “Неф певчих, неф бродяжий” (2001) и книги стихотворений и прозы “Наставники кусающих страниц” (2003), вместе с писателем Андреем Темниковым и художником Сергеем Рутиновым один из издателей литературно-художественного журнала “Белый человек”. Доцент кафедры русского языка и литературы Самарской государственной академии культуры и искусств.

Нечаева Екатерина – прозаик, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью филологического факультета Самарского университета. Лауреат конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Оганесян Юрий – учится в Самарском университете по специальности «Журналистика» на 4 курсе бакалавриата, факультета филологии и журналистики. Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Поэзия» (2016).

Поляков Александр – поэт, выпускник СГУПС, в настоящее время магистрант 2-го курса философского факультета СГУ, печатался в различных литературных сборниках.

Рубцов Сергей - Лауреат поэтического конкурса «Звезда полей – 2013», финалист Волошинского конкурса 2013 шорт-лист проза, рассказ «Прощание с Розой» в номинации журнала «Дружба народов». Финалист Волошинского конкурса 2014, шорт-лист драматургия пьеса «Страсти по Даниилу» номинация «ЖЗЛ». Финалист Волошинского конкурса 2015, шорт-лист, малая проза, рассказ «Тёмная история», номинация журнала «Октябрь». Художественные выставки - 1992-1993 г.г. выставки народных мастеров Литвы г. Вильнюс, (живопись, графика, станковая фреска.) 1994 г. – персональная выставка графики, живописи, станковой фрески г. Вильнюс, Литва. 1995 г. выставка графики – частная галерея, Сан Хосе, Калифорния. Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Проза» (2016).

Рясов Анатолий - автор романов «Три ада» (2003), «Прелюдия. Номо innatus» (2007), «Пустырь» (2010) и поэтико-прозаической книги «Сырое слово» (2015). Основатель арт-про-

ектов «Кафтан смеха» и «Шёпот», соавтор постановки «Голодарь» по новеллам Франца Кафки. Финалист премии Андрея Белого, автор многочисленных публикаций в российских изданиях, специалист по творчеству Антонена Арто и Сэмюэля Беккета.

Рясова Татьяна - окончила ИСАА МГУ, кандидат исторических наук.

Саморуков Илья – научный сотрудник Музея Модерна, кандидат филологических наук, куратор.

Соколова Ольга - литератор, член союза журналистов России, автор и режиссер цикла телевизионных передач о культуре и радиопередач, «Буквояд» и «Nota Bene», посвященных современной литературе. Редактор портала СлоВолга и одноименного книжного клуба. Куратор русско-французских поэтических проектов «Другое небо». «Nouvelles poétique». Публикации в международных и российских изданиях «Новый берег», «Новый журнал», «Книжное обозрение», портал «Мегалит», «Maxime&Co», альманах «Чёрные дыры букв», «СлоВолга».

Уланов Александр - доктор технических наук, доцент кафедры КиПДЛА Самарского университета. Поэт, критик, переводчик. Руководитель семинара по переводу современной американской и английской поэзии. Премия Андрея Белого за критику (2009). 4 книги стихов, книга прозы.

Федорова Наталья – медиапоэт, исследователь языкового медиаискусства и куратор 101.Фестиваля медиапоэзии, преподаватель СПбГУ, Факультета свободных наук и искусств, со-основатель медиапоэтической группы «Machine Libertine» (Наталья Федорова / Тарас Машталир). Премьера брейн-оперы Noor (автор либретто) прошла в рамках ISEA 2016 в Гонг Конге. Аудио и видео стихотворения опубликованы в TextSound, Rattapallax, LIT magazine, Ill-Tempered Rubyist, Räume für Notizen | rooms for notes, “Чёрные дыры букв”, демонстрировались на международных биеннале и фестивалях: ISEA 2016, ELO 2015, 6 Московская биеннале современного искусства, Manifesta 10, REVERSE, ММКФ, E-Poetry, LUMEN EX, Interrupt II, VideoBardo, Liberated Words, Tarp и др. Защитила кандидатскую диссертацию на тему «Гипертекстуальные формы и функционирование их единиц в русской литературе XX – начала XXI века» (РГПУ им А.И. Герцена). 2011 – 2012 по программе Фулбрайт проходила стажировку (postdoctorate) в Массачусеттском технологическом институте (США). В 2013 году проходила стажировку (postdoctorate) в Бергенском университете (Норвегия), где работала над коллекцией русской электронной литературы.

Фральноц Александр – поэт, выпускник СГАУ, лауреат литературных конкурсов молодёжного фестиваля искусств «Созвездие мысли, слова, образа и звука»-2008 (1 место) и «I-го окружного студенческого конкурса поэзии “УЗНАЙ ПОЭТА! — ПОВОЛЖЬЕ — ПЕРМЬ — 2009” (3 место). Работает инженером-конструктором ЦСКБ «Прогресс».

Чеганова Олеся – учится в Самарском университете на факультете филологии и журналистики, пишет стихи. Шорт-лист конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Поэзия» (2016).

Шиповская Анна - учится на третьем курсе филологического факультета Самарского университета. Дипломант Всероссийского юношеского поэтического конкурса «Поэзия Шекспировской весны» (2014), лауреат конкурса альманаха «Чёрные дыры букв» в номинации «Поэзия» (2016), есть публикация на сайте «TextOnly».

ПЕРЕВОДЫ

Антонен Арто - (фр. Antonin Artaud, 1896—1948)—французский писатель, поэт, драматург, актёр театра и кино, художник, киносценарист, режиссёр и теоретик театра, новатор театрального языка, посвятивший жизнь и творчество вопросу о новом обосновании искусства, его места в мире и права на существование. Арто разработал собственную театральную концепцию, называемую «театр жестокости» («крюотический театр»). В 1920-х - первой половине 1930-х сыграл ряд ролей в кино у таких режиссёров, как Абель Ганс, Фриц Ланг, Георг Вильгельм Пабст, Карл Теодор Дрейер, Марсель Л'Эрбье, Жермен Дюлак, Клод Отан-Лара, Морис Турнёр и др.

Рэчел Блау ДюПлесси (Rachel Blau DuPlessis, 1941 г.р., Бруклин, Нью-Йорк) – американская поэтесса и эссеист, известная как критик-феминист и научный деятель (сфера научных интересов – модернистская и современная поэзия).

Грозданович Дени (Denis Grozdanovitch, род. в 1946 г.) – современный французский писатель, представитель интеллектуального направления «belles lettres», его книга «Небольшой договор бесцеремонности» получила премию ассоциации литературных критиков. (Prix de la société des gens de lettres). Среди французских читателей популярны его книги «Мечтатели и пловцы» (издательство «Corti», 2002 год) «Искусство почти ничего не делать» (издательство Denoël, 2009) , «Таинственная мощь случая» (издательство Denoël, 2012 г.) и другие.

Чёрные дыры букв

*Альманах творческой лаборатории
«Территория диалога»*

Редактор — Богатырева Е.Д.
Дизайн, верстка — Пономарев А.Д.
Идея проекта — Ислеева С.Я.

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 14.03.2017
Формат 84х108 ¹/₈. Объем 23,5 печ.л.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 200 экз.

ООО «КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО»
443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1; тел.: (846) 267-36-83,
e-mail: izdatkniga@yandex.ru

Отпечатано в типографии ООО «КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО»
443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1; тел.: (846) 267-36-82