

# ЧЁРНЫЕ ДЫРЫ БУКВ

Альманах СГАУ  
творческой лаборатории «Территория диалога»

Самара 2012

№2

УДК 82-1  
ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5  
Ч 49

**ЧЁРНЫЕ ДЫРЫ БУКВ.** Альманах творческой лаборатории  
Ч 49 «Территория диалога». Выпуск 2. — Самара: ООО «Книга»,  
2012. — 200 с.

**ISBN 978-5-91899-049-0**

В настоящий альманах вошли литературные и философские произведения участников Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки», который прошёл в Самаре в январе 2011 года, ежегодных литературных чтений в СГАУ, летнего лагеря по философии-2011, организатором которых была творческая лаборатория «Территория диалога». Сквозным мотивом номера стал вопрос «Что такое литература?», поставленный на круглом столе Зимнего фестиваля и составивший тему высказываний некоторых авторов альманаха, среди которых можно найти участников и двух других проектов. В свете этого вопроса, а также реализуя основную интенцию лаборатории, редактор старался представить вниманию читателя не только различные точки зрения на литературу, но и различные формы современной литературной практики, зачастую не пересекающиеся между собой. В сборнике представлены также молодые авторы, для которых подобные перекрёстки, безусловно, помогут сориентироваться в их содержательных поисках и формальных экспериментах.

УДК 82-1  
ББК 84 (2Рос-Рус) 6-5

ISBN 978-5-91899-049-0

© Самарский государственный аэрокосмический  
университет им. академика С.П. Королева, 2012

# Александр Давыдов

## ПОКА БЕЗ НАЗВАНИЯ

*Дамы и господа, этот текст, пока что без названия, без окончания — не исключено, что и без начала, — надеюсь, когда-нибудь станет частью законченного произведения. (А м.б. он уже закончен?) С героем автор отнюдь не во всем согласен, но местами вынужден признать его правоту. Впрочем, дело, как я догадался, происходит в далеком будущем, когда уже разрешены многие проблемы, теперь нам кажущиеся роковыми.*

Автор

Дамы и господа, созерцатели, соглядатаи и просто зеваки, судьи, прокуроры и присяжные, — как официальные, так и доморощенные — уж вы извините, но язык не поворачивается назвать ваш суд высоким. Да и никакого суда я не признаю над собой, кроме суда наивысшего, который и вынесет справедливый приговор всем нашим бездарным судьбам. Вас-то он наверняка признает легковесными вместе с вашим коробом чужих мнений, невыстраданных поступков и мелких, смердящих грешков. Вы, должно быть, считаете меня гордецом, и уж наверняка отчаянным честолюбцем. Чушь, разумеется. Но хоть бы и так: в вашем стерильном мире мелкотравчатых забот и ничтожных помыслов все, что выше пригорка, уже Эверест. В вашем сонном озере сплошь задремавшие караси, а я, должно быть, последняя щука. Одна газетенка, помню, меня назвала ратоборцем истины, а популярный интернет-портал — террористом-идеалистом. Оба раза, конечно, иронически, но и едва ль не в точку.

Кто мне судья, не этот ведь шут гороховый, облаченный в ему пристойную шутовскую же мантию, в которой выглядит нелепо? Видимо, отвык от своей униформы, судить-то уже давно некого. Знаю, что к нему следует обращаться «ваша честь». Уж точно ваша, а не моя. Скорей бы уж называл «ваша милость», но и милостей от него не жду. Видите, слышите: сладострастно стучит своим молоточком, будто представляя, как вгоняет гвозди в мой гроб. Дудки! Вы ж в отличие от меня люди гуманные, цивилизованные, у вас всякие гаагские-женевские конвенции. Понятное дело: к чему вам обременять свою коллективную совесть, притом, что о личной давно уже и помина нет? Полновесной, сочащейся кровью трагедии вы уж точно предпочтете слезливую мелодраму. Уже ведь лет десять, как последний электрический стул перекочевал в краеведческий музей штата Айова, кажется, а последнюю виселицу торжественно сожгли, после того как вздернули последнего африканского тирана. Еще бы, смертная казнь — потачка людям чрезмерным, которые, как ни повернутся в этом заповеднике лилипутов, кого-нибудь да придавят или хотя бы унижат. Для таких смертный приговор — последнее исповедание истины. Вот и прозвучало это слово, и еще прозвучит не раз. Именно истина, а не ваша «правда», во что вы превратили истину — великий дар Божий, ради которого только и стоит жить, — ее исказив, изгадив, изнасиловав скопом. Так вы и бродите в своей чуть озаренной полутьме с ненадежными поводырями. По сути дела, истину здесь и судят, спасая свой

плоский мирок от меня — последнего ее исповедника, а судьей — ваш кумир, ваш царь, ваше все. Кто таков? Не надо прикидывать, кого из безвластных властителей или тем паче лидеров международных гуманитарных организаций, которые давно уж приобрели, по-моему, чрезмерное влияние, я имею в виду. Это ж просто клоуны, жалкие плоды всемирной обезлички. Ничтожнейшая публика возносит даже и среди нее ничтожнейших, опять-таки, чтоб себя не чувствовать униженной. Нет, не они правят миром! Здесь царит демон полуправды, коварнейший из всех. Не бес, обратите внимание, не гений зла, не какой-нибудь Доктор Зло, а нежный искуситель.

О судьбе я уже высказался: шут — он и есть шут. Уже потому, что сам не знает, кого-что судит. Меня? Всю мою бесконечно долгую жизнь? Так ведь сколько уж раз я менял шкуру, от себя ускользал на любой жизненной развилке — да и в каждый миг я не целен. Уже поэтому он, бедняга, обречен на шутовство. Теперь, дамы и господа, хочу обратить ваше внимание на присяжных. Для меня это даже кошунственное зрелище: двенадцать апостолов этого поганенького демона. Гляньте на их постные лица с выраженьем замшелой серьезности. Лица!? Громко сказано. Вся эта дюжина — апофеоз безликости. На каждой из этих физиономий будто б почил тот самый демон полуправды. Верней, там присел, чтоб их целиком загадить. При чем тут оскорбление? Или у нас нет свободы слова? Кто ж, как не вы, господа, ее всегда объявлял высшей ценностью? Мол, всяк трепись сколько влезет, наворачивай ложь на ложь, сули невозможное, клеветщи, отмежевывайся. Что ж удивляться, что слово теперь до конца профанировано? В нем ни чести не осталось, ни совести, а истины, уж разумеется, ни самой малости. Так и хочется ржать, бляеть и кукарекать, только б не пользоваться человеческой речью, которая стала бесцельной.

Ну, хорошо, признаю, что, может быть, допустил бестактность, по крайней мере по отношению к этим вот двум тетям. Не тети? Разве? А кто же, неужто дамы? А-а, госпожи присяжные? Пусть будет так. Не понимаю, с чего это госпожей присяжных вдруг обидел мой упрек в «безликости»? Разве они сами себя не обезличили, сознательно не убили свою богоданную индивидуальность этим вот макияжем в пять слоев, платьями прет-а-порте, заученной мимикой, наверняка и предвзятыми мнениями — вот ведь глядят на меня, как волчицы, словно б уже в сердце своем вынесли мне приговор. И всем ясно, какая из них кому подражает: расхожих типажей-то раз-два и обчелся. Сами ж себя свели к общетипу, а я, выходит, виноват. Все в них искусственное, взятое напрокат, причем по дешевке. Нынешние женщины, вы уж простите, во мне даже не вызывают похоти. Сколько ведь наносного пришлось бы отвезть, чтоб докопаться до их женской сути и плоти. Да еще окажется, что и плоти-то не осталось — одна труха без цвета, вкуса и запаха — ибо вся источена демоном полуправды. Как он коварен, как изобретателен, как умело мешает истину с ложью — в точнейших пропорциях, этот гениальный алхимик. И в результате — ни ада, ни рая: унылое всемирное прозябание в скучном благоденствии. Вон, вон, глядите, он раскачивается на люстре, глумится и строит рожи. Ладно, голубчик, радуйся до поры, пока добытая мной хоть и малая крупица истины выжжет тебя из пространства или, наоборот, выжжет пространство, чтоб тебе было больше негде куролесить. Увы, нет ничего под рукой, ни пера, ни чернильницы, чтоб запустить в тебя, так посылаю ж тебе свое устное проклятье!

Понятно, что я отказался от адвоката. Это крапивное семя уж точно наймиты полуправдивого демона, который, кажется, и вещает их устами. Наверняка он попытался бы вас разжалобить, поупражнялся б в бездарном психоанализе, своими

грубыми лапами порылся бы в моем нежном младенчестве. А то б и вовсе меня объявил психом. Это меня-то, единственного целиком нормального человека в этом ополоумевшем мире! Не нуждаюсь я в чьей-то жалости. А в детстве моем тщетно копать, выискивать там какую-нибудь душевную травму, корень зла в вашем понимании слова. Детство-то как раз было банальным и незапятнанным, рутинно-благополучным. Придется вам поверить мне на слово. Сами знаете, господа судейские и просто любопытствующие, что свое детство я сжигал дотла, за метал все следы. Думаю, тут неуместен вопрос: зачем? Только неискушенный преступник оставляет улики. Я человек ниоткуда, даже и моя память теперь путает быть с небытью. Словно б я запустил корень в великую пустошь, где все и ничто. Но все-таки я вас порадуя единственной все же сохранившейся уликой, тем более что она, по сути, безмолвна. Хотите полюбоваться моим детством? Тогда внимание на экран! Да наладьте же свою технику, господа судейские. У меня-то вечный конфликт с техногенным миром, а вас она должна любить — ведь вы и сами будто роботы. Ну вот, наконец-то.

И что, разве интересно? Мальчик как мальчик, златовласый мальчуган, ангелочек, будто из какого-нибудь ренессансного гламура. Только уж очень предвзятый взгляд задним числом угадал бы, что в нем зреет будущий враг общества № 1, как меня обзывают щелкоперы. Скучная у них, надо признать, фантазия. Сколько уж было этих врагов № 1. Я-то не первый враг, но, надеюсь, последний. Где тут недоверие к миру, где тут злоба на него? Наоборот, выражение слишком уж большой доверчивости, которая чревата тягостным, даже космическим разочарованием. Да, уже тогда прочерчены были тайные пути, которые вы теперь так ловко научились пресекать, уже кем-то мне был внушен мой единственный дар — чужая ложное и единственная страсть — беспощадное взысканье истины. Если я и не лучше вас, так хоть честнее.

Полюбовались, каким ангелочком я и впорхнул в мирозданье вековечной рутины? Тут почти еще чистейшее детство, когда еще не отзвучал до конца экстатический крик существа, ворвавшегося в бытие, — вроде б еще не психология, а пока только биология. Но и чистая метафизика, еще не замусоренная, не заболтанная. А вон видите там, на фотографии — слева, справа — черные тени? Это все, что осталось от самых родных мне душ, которые меня щедро одарили своей любовью и не менее щедро — собственными заблуждениями, что их изжить мне едва хватило моей бесконечно долгой жизни, длящейся века. Может, потому я изжил свою память, чтоб она не тревожила родные тени. Это моя беда, это мое счастье — то и другое невыносимой мощи, ибо душа моя тоже не безмерна.

Беда ангелочку, пообломались его стрекозьи крылышки. Но тогда мир, надо признать, был куда живей и природней, чем нынешний, проще и трагичней. Мои родители, как и учительствующие, были истинными доброхотами: так уж тщательно меня упасали от жизненного трагизма, что и безысходность смерти мне открылась поздно и по чистой случайности — как-нибудь расскажу, при случае. Хотя смерть тогда еще не прятали стыдливо, безнадежно больных не упекали насильно в хосписы, публичные похороны не были запрещены международным законодательством, а некрологи еще печатали в газетах. Смерть считалась хотя и очень большой неприятностью, но и контрапунктом существования, в обрамление траурного марша и погребальной процессии. Да, затравили вы, господа хорошие, присяжные и неприсяжные, мою черную матушку — превратили в горстку праха последнюю истину, ускользающую реальность этого бутафорского мироздания, — ведь даже

и смерть любого из вас не трагедия, ибо не последняя истина, а успенье во лжи. Только я ее верный рыцарь. Аминь.

Так вот, взамен адвокату, немного скажу все-таки о своем детстве. Когда я пытаюсь его припомнить, вижу лишь искусственную картинку благополучного мира. В младенческом зрении, как мы знаем, все вверх тормашками. А может, так было верней? Может, как раз теперь мирозданье перевернуто с ног на голову, добро почитают злом и наоборот? Не в том ли, самом нежном и беспомощном, возрасте у нас похитили истину — и не какие-нибудь там злодеи, а самые родные из родных душ, что нам внушили вселенский конформизм, приобщили к взрослому миру, то есть каторге рутинного бытования? Не по злomu, конечно, умыслу: сами ведь они жертвы демона полуправды, которая ни то ни се, что встречал на пороге жизни каждого из нас, дамы и господа, судьбы и подсудимые. Нежен был его лик, исполненный коварного соблазна. Всех он соблазнил, лишь я один устоял. Коль не собственной силой, то благодетельной задумкой Провидения. Необходим хоть единственный добросовестный свидетель этого перевернутого существования, которое не отблеск высшего бытия, а чья-то недостойная уловка. Не так ли, господа присяжные заседатели?

Чуткость на фальшь — вот мое исключительное свойство, единственный мой, должно быть, талант, зато щедро отпущенный. Вот он ваш мир, гляньте — преподношу вам его на ладони, с его кем-то вымышленным временем, пространством, законоположениями и ценностями. Весь-то он с ладошку, истинно демократичный, понятный даже и дурачку. Живи в нем да радуйся, лишь избегая неприятностей, к чему снабдят множеством рекомендаций семья, школа и полиция...

Что за недостойные выкрики? Мне опять затыкают рот? Надеюсь, не будете меня закидывать тухлыми яйцами и гнилыми помидорами, я ведь не осипший тенор и не просравшийся политикан. Мол, говорите, не за детство меня судят, а за вполне конкретные уголовно наказуемые преступления. Знаю, знаю, выучил наизусть: террор, массовые убийства, создание преступного сообщества, разрушение материальных ценностей и еще восемьдесят семь, если не ошибаюсь, статей Международного кодекса, десяток из которых не имеет срока давности. Уклонение от уплаты налогов тут даже какой-то добродушно-комический привесок, хотя по вашим законам — тягчайшее преступление, хуже убийства. Вот за него-то вы мне и намотаете срок, превышающий мне Богом отпущенный, даже если б я оказался долгожителем. Остальные, так называемые преступления не докажете. Где свидетели? Где свидетельства? Одни слухи и кривотолки. Ну, скажу: да, совершал. Но, может, ведь это всего лишь плод моей фантазии. Честно говоря, мне и самому иногда так кажется. В своих мечтах-то мы все отчаянные преступники. А в последнее время наши мечты особенно разнуздались. С тех пор, имею в виду, как полицейские браслеты, камеры слежения, мыслеуловители, мыслепередатчики, регистраторы преступных намерений и все подобные демонические уловки сделали наш, точнее ваш, мир окончательно пресным. Где подлинные страсти, где зверство, тот перегонной, на котором возрастает великое милосердие? Где хотя бы мелкие кражи, что воспитывают совесть малолетних воришек? Где коррупция, взяточничество, что лучший стимул экономики? И уклоняться от уплаты налогов теперь, как известно, себе дороже. Что ж удивляться вечным кризисам при личной незаинтересованности политико-экономических субъектов?

А взять, к примеру, прелюбодеяния, с их сладкой греховностью. Какое там, коль супружеские пары могут теперь постоянно друг за другом шпионить, призвав на помощь современную технику? Не восторг плоти, а всего лишь утеха эксгибициониста. Что ж удивляться, что ныне совсем захирела лирическая поэзия, что песни теперь не нежны, как были прежде, а резки и обрывисты, словно матерная брань, что музыка нынче не ласкает душу. Вам не в чем каяться? Зато ведь человеческая душа превратилась в помойку. Так и бурлят там разнузданные страсти, которые утолишь разве что в сновидениях. Все вы грешны помыслом, каждый утаивает в себе свой ад. Ликуй, ликуй, мерзкий демон полуправды!

Вы требуете от меня правды, а я вам талдычу об истине. Правдой вы намерены меня побивать, а я вам преподнесу истину, которая, надеюсь, крупинкой сверкнет среди всем опостылевшей словесной трухи. Я, кстати, — еще раз напомню — вовсе не любитель воспоминаний, которые вытравил напрочь из своей души, но уж коль устроили это судилище, так выслушайте меня до конца, хотя сам знаю, что слух вам дан лишь для собирания сплетен или стяжанья мелких выгод. На своем детстве я и не собираюсь надолго останавливаться, учитывая — как уже сказал — его обобщенную банальность. Нет, тогда еще я вовсе не был бунтарем. Но уже в самые ранние годы почувствовал недоверительность мне преподнесенного мира. Он был укрощен чужим разумом, расхожими мнениями, разъяснен от начала до конца, псевдовнятен, каждая еще щель словно была законопачена от вторженья вселенского ужаса, но и благодати. Но как же мои горные страхи, а иногда и чувство вселенского восторга, что, случалось, взрывало мою душу? Все это было уж отнюдь не общим местом, а именно переизбытком, отчаянным зовом никем не внушенной и ничем никому не обязанной, самой чистосердечной реальности. Откуда ж взялся мой душевный переизбыток, где та истина, что его питает? Такими вопросами я и задавался уже в молодые лета. Даже не словесно, а упорным чувством. Ненависть к внушенному миру растревляла мне душу. Что поделать, коль я вовсе не умерен, так и не сумел найти здравую меру между идеализмом и практицизмом. Да если по правде, то никогда и не искал ее.

Сперва, уже с ранних лет недоверчивый, я думал, что тайну жизни скрывает родительский шепоток, их стыдливые умолчания. Ах, наивный, подумаешь, тайна! Всего-то, оказалось, чуть стыдные подробности физиологии, в которых меня вскоре просветили дворовые пацаны. Как знаете, враг новаций, я все ж приветствую нынешнюю откровенность в вопросах пола. Дело не в том, что уже с детского сада малолеток призывают пользоваться презервативами, во избежание заразы и абортот. Важней, что физиологию наконец-то лишили ее мистического ореола, а то ведь многозначительные умолчания веками создавали ложное чувство, что именно где-то там и коренится истина. Иль, пускай даже, совершенное зло. Тут снимаю шляпу пред вашим коллективным разумом: именно в этом скользком вопросе как раз уместна правдивость. Правда-то у вас торжествует повсеместно, а истина вечно в загоне. Эрос не физиологичен, как и Танатос чурается гниющей плоти.

Так вот: я, живой человек, с самых молодых ногтей себя чувствовал одиноким в толпе масок, функций и фикций. Да и сейчас, кому я вещаю? Вы все для меня — господа манекены, облеченные ложью прет-а-порте. Знаю, что мои слова отлетают, как от стенки горох, от ваших целлулоидных лбов. Вы, конечно, разные, не вовсе одного покроя, но это лишь доказательство, что ложь многолика. Зачем же, спросите, мне метать бисер пред вашим свинством, господа полупочтенные, полуправдивые и неполновластные, не способные даже меня приговорить к смерти? Признаться, и

сам не знаю зачем. Разбередилось утаенное слово после уж стольких лет молчания, потекла речь кое-как, смывая запинки, недомолвки, одолевая собственное косноязычие. А то ведь временами мне самому казалось, что я потерял дар речи, который, если разобраться, вовсе не дар, а скорее проклятие. Все мы запутались в тенетах ложной грамматики, которая навсегда изолгана, сформирована заблуждениями и ложными понятиями, — о лексике даже не говорю, это и так очевидно. Ваши богословы не преминут меня обвинить в кощунстве: мол, я вовсе отрицаю в вас человеческую, тем самым божественную природу, коль манекен внутри пуст и бездушен. О нет, Божественные объятья уж столько веков вас ожидают распахнутыми, но вам милее демонические объятья полуправды. И все ж, видите, я к вам взываю, ибо истинно благочестив, хотя и бесконечно грешен, — но эта грешность живая, исполненная страданья, оттого может быть искуплена. Вам же, нынешним, грех — не вина и добродетель — не заслуга. Не сомневаюсь, что вы все же люди, но люди не до конца. К этим все ж остаткам человеческого в вас я и обращаю слово. Я выдыхаю, пусть и слабое, дуновенье истины, остальные же — исключительно углекислый газ.

К диалогу я уж издавна потерял и вкус, и способность. Что толку, думал, перетирать всеобщие места, обмениваться стертými словами, как фальшивыми монетами? Думаете, оттого что не встретил доброжелательного понимания? Да сколько хочешь было доброжелателей, да и умники попадались, и правдолюбцы. Однако ни одного человека воистину надмирного, ибо безвозвратно миновали времена пророков, остались лишь ньюсмейкеры и телекомментаторы. Всегда я себя чувствовал единственным хищником среди навсегда укрощенного, дрессированного зверья. Не по злобе, а по неукротенности духа, страстей и мысли. Да, таился, изображал одомашненного зверька, подчас захлебывался собственным безмолвием. С собой, да, подчас беседовал, извертывая монолог и так, и сяк. Бесцельное, в общем-то, дело, чистое самоедство. Ан все же не целиком: среди словесной трухи, бывало, вдруг попадались чистейшие алмазы истины. Не думаете же вы, что я вам сейчас ее преподнесу на ладони. Ведь истина — путь, а не вещь, не слово, не фраза. Кто еще был моим собеседником? Только не удивляйтесь: именно демон полуправды, который сейчас — вон там, глядите — раскачивается на бархатной шторе. С самого малолетства он у меня сидел занозой в глазу. Поначалу уважавший слова, я и его пытался низвергнуть именно словом, то есть переспорить. Разоблачить, даже пристыдить. Да, в общем-то, чего ж удивительного? Чем убеждать шестерок и клеветов, поющих с чужого голоса, не лучше ль обратиться прямо к суверену, рожки которого торчали из всех видений моей жизни?

Не буду утверждать, что всевластный дух со мной был слишком разговорчив, больше ухмылялся, усмеялся, передразнивал, корчил рожи. Это он с вами льстит, особенно когда вещает устами какого-нибудь политика или филантропа. Тогда он и культурен, и убедителен, и благообразен. К вам он обращался, меня избегал. Бывало, гонялся за ним по улицам, пытаюсь ухватить за его скользкий хвостик. Со мной он бывал даже груб, то есть без дипломатии, простецки откровенен. Когда достаивал ответа, примерно так говорил: «Перфекционист ты хренов, да чем тебе негод этот умеренный, расчисленный, толково слаженный мир, где зло почти уже вытравлено усилиями последних поколений? А главное, добро — от которого, как знаем, больше бед, чем от самого по себе зла — укротили, оставили только необходимый минимум. Добро, в его высшем, жертвенном смысле, вы свели к добродушию, доброжелательству — к своим, разумеется, похожим, а не таким,

как я, — и добродетели. Повывелись, к счастью, полубезумные правдоискатели, придурковатые честняги, умники-маргиналы, от которых весь разор. А уж из добытчиков истины один ты и остался, как дурная мутация. Ты что, хотел бы вернуться к прежней дикости? Мир теперь почти безопасен, люди умеренно добродетельны, хорошо воспитаны и уважают старших. Сбылись наконец-то мечты всех величайших мыслителей, педагогов и робкие надежды простецов. Что ж касается смерти — последней, ты утверждаешь, истины, — то, как знаешь, относительно нее существует десяток успокоительных теорий, каждая из которых безупречно мотивирована и неоспорима. Да смерть и сама при смерти. Это пугало всего оказалось мелкой точкой под микроскопом — какой-то, выяснилось, взбесившийся ген. Твоя черная матушка в своем страхолюдном балахоне, в прошлом выдающаяся балетмейстерша, предстала всего-то научной проблемой, что благополучно разрешится в ближайшие годы. К смерти тебя не приговорят, не надейся, а вдруг да приговорят к бессмертию?»

Что тут, казалось бы, возразить этому хитренькому демону, сборовшему мириады бесов и ангелов, речь которого так же неоспорима, как им помянутые успокоительные теории. Можно сказать, что вернулся золотой век, который люди теперь коротают либо в деловитой праздности, либо в необременительном умствовании, а большинство — в разнообразных отвлечениях и развлеченьях. Но кому, скажите, будет преподнесен этот вовсе не роковой мир? Что за скудный дар, недостойный вышних небес? Не сладость, не горечь, а подслащенная водичка, да еще и кипячая, чуть тепленькая: не жар, не холод — вот что такое современная жизнь.

Демон полуправды — умелый умствователь, он строго логичен, и произрос-то ведь из зернышка здравого смысла, что тайно вызревало тысячелетиями. У него-то, конечно, всегда сходятся концы с концами, из посылки следует однозначный вывод. Я ж себя никогда не затруднял, не обременял логикой, зато питал мысль живым чувством. Ничем не вдохновленная мысль суха; уверен, что не приведет к верным выводам. Если быть строго логичным, так и бытие целиком обернется банальностью. Если ж логику просто вывернуть наизнанку, получится словоблудие. Вы почитали бы, господа, труды современных умников. К их щебету на их птичьем языке, годном только для семинаров, каких-нибудь там симпозиумов и научных конференций, никто давно уж не прислушивается, и поделом им. Они и сами запутались в своих бредовых понятиях, давно уж ничего не выражающих, но мазохистски упиваются агонией собственной мысли. В их писаниях сухой, путанный мир, никуда не зовущий, лишь вызывающий рвотное чувство. Они окружили мысль частоколом какого-то вымученного словоблуда, ей придающего важность, будто чтоб навсегда отвадить от мышленья любого здорового и жизнерадостного человека, его оставив угрюмым педантам, — мыслят ведь они только головой, а не всем телом, которое дар Божий. Человек робкий в жизни, как они, и в мысли непременно будет робок. Хочу напомнить, что смерть и мертвечина вовсе разные понятия. А ведь нынешние так называемые философы хитры: только и заняты, что стараются вылущить из жизни крупинку исконной реальности, малейшую малость, которая и есть величайшее нечто: разрешение всех наших судеб. (Для них даже и Господь — ускользающая мелочь, досадная помеха уже полному благополучию мысли. Да и вы все его превратили в мертвую концепцию своей безумной толерантностью.) При чем с такой комичной серьезностью, будто не стоит за спиной у каждого моя черная матушка, наострив свою косу. Вот она истинная реальность, может и неказистая в своем траурном величии. Современное обще-

ство им платит невеликую дань в виде академической зарплаты, подачек благотворительных фондов и международных премий, им и довольно. То есть их ум по-своему практичен, хотя и неглубоко, а этот гаденыш уверял, что у меня ум самоубийственный. Вынужден признать, что с точки зрения обыденного здравого смысла так оно и есть. Я даже горд: это ж какая ж сила нужна, какое бесстрашие, чтоб себя вымарать из времени и пространства.

Да, обращаясь ко мне, он подчас был логичен и разумен, очень даже ловок в своей подтасовке — а ведь как, бывает, этот демон забавно корчится в косноязычных устах властителей века сего — в отличие от какого-нибудь нахального бесенка, лишь изредка допускал парадоксы. Он восклицал иногда: «Что ж такое истина? Мельчайшая искорка, почти мнимость. Она беззащитна и неприменима. Кокон лжи — ей защита и достойная приправа. Как ведь и из чистого золота не отольешь монету». Ох и не глуп, шельмец, умел, умел иногда озадачить — хотя на хрен мне нужна эта мертвая, мумифицированная истина? Но вы б посмотрели, господа и граждане, в этот миг на его физиономию. Он-то поумней ваших немудреных мудрецов, и куда уж поизощренней. Вроде бы меня вразумлял, но с ужимочками, с гримасками, подмигиваниями: мол, так-то оно так, но мы то с тобой знаем, как все на самом деле, сколь дешево стоит это житейское здравомыслие. И конечно, грош цена этой логике, скрепляющей этот ваш мир, как ржавый обод рассохшуюся бочку. Словно б этот проказник-демон не столь убеждал меня, как склонял к предательству, ни больше ни меньше. Все он как-то гнусно извращал, меня стремился запутать. Причем купить мою единственную живую душу в вашем обездушенном, обезличенном мире пытался за понюшку табака. «Не воображай, — говорил, — себя Фаустом, вовсе тебе не буду сулить ни богатства, ни славы, ни любви, ни поучительных странствий — а от возвращенной молодости ты и сам, уверен, отказался бы. (Тут он прав: ни за что б не хотел повторить вновь трагическую, драматическую, фарсовую, если хотите — преступную историю свой жизни, которая уже свершилась, которую все ж признаю каллиграфически-безошибочной, ибо она цельна, и каждый провал — предвосхищенье взлета.) Лишь благополучную повседневность, отупенье совести, стандартизацию мысли, короче говоря, бездумное существование в безвольном добродушии и разнузданных фантазиях. То есть нехлопотную жизнь рядового гражданина нашей гуманной и необременительной эпохи. Разве мало?» Экий выискался! Этот демон, надо признать, умелый коммерсант. А как иначе, если он и есть творец мира сего, коим правит коммерция? Мою бессмертную и, главное, неразвращенную душу хотел купить подешевке. А, возможно, был уверен, что им покоренный и ему покорившийся мир со мною сам расправится, вразумит и без его участия, избавит от тщетных, по его мнению, иллюзий и видений неприкровенной истины. Так вот не вышло же! Этот неправый суд как раз и выражает ваше общее бессилье. Если уж и засудите, то, наверняка теперь не отмахнетесь, как от надоедливой мошки.

Что, спросите, я отвечал проказнику-демону? Да уж находил, что ответить, я ведь совсем неплохой полемист не хуже него — понаторевший в диалектике и риторике. Но главное, его побивал своей убежденностью, что неистинный мир обречен. «Это, — резонно отвечал он, — в конце концов, вопрос веры». Ну и посмотрим, что в результате победит: моя вера или ваше с ним безверие.

О детстве моем вы не желаете слушать. Знаю, почему. Любое детство — исток и неиссякаемый источник обновленья мира и гениальности. А на хрен она кому надобна

в этом завершеном и совершенном мире? Кому нужна теперь чистая душа и ясный взгляд, еще не разучившийся видеть мир, каков он есть? Проблему детства вы тоже решаете деловито и по-научному, стараясь его заразить злокачественным вирусом тупого существования. Недаром ведь теперь детишек уже с трех лет учите чтению и письму, заставляя копировать общие места. Так прививаете к этим еще неокрепшим душам взрослое тупоумие. Но это старинная уловка, издавна внушенная полуправдивым демоном. Теперь, когда наука всеильна, вы получили прямую возможность избавить мир дивных прозрений и богоданного таланта. О чем я? Сами знаете, хотя не любите об этом вспоминать, гуманисты. Любой неформат вы губите прямо в зародыше: силком вытравляете плод с дефектными, по-вашему, генами. Чем тогда вы лучше царя Ирода? Гуманизму вашему грош цена. Говорите, что так боретесь с деградацией человечества. Да к тому ж избавляете всемирное сообщество от потенциальных преступников, уродов, оскорбляющих глаз и пробуждающих совесть, от идиотов и дебилов, которые обуза для родителей, да и самим жить в тягость. Уверяете, что благодаря этой разумной мере удалось целиком искоренить преступность. Но сколько истинных талантов сгинуло под вашим лазерным скальпелем — или, не знаю, какие вы там применяете самоновейшие средства уничтожения. Кто ж подхлестнет ваш уже полузадохшийся прогресс? Опомнитесь, да уже поздно будет, окажется, что искоренен возможный спаситель вашей проклятой цивилизации. Уж не говорю про чистейшие слезы матерей, скорбь которых — великая истина и обещанье высшей реальности.

Мое детство прошло — так случилось — в доме, возведенном на кладбище некрещеных младенцев, разумеется, бывшем: от него не осталось ни могил, ни крестов, лишь округа хранила сладко-романтическое веянье ранней смерти. Своим чутким ухом я слышал в ночи бессильные младенческие жалобы. А теперь весь мир — такое кладбище, коль по статистике только в Европе за год 10132 раза была прервана неформатная, с вашей точки зрения, беременность. Куда там Ироду.

Войдя в мир, я уже застал его извращенным и перевернутым. Но ложь тогда была наивна. Не нынешняя злокозненная полуправда, а, скорей, множество самых различных заблуждений, как сугубо частных, так и в отношении проблем необъятного масштаба, вроде пространства, времени и устройства вселенной. Теперь, издали, тот мир кажется привлекательно простоватым, и его соблазны — простодушными. Что вы хотите? То была узенькая реальность малообразованного и дурно воспитанного общества — подлинному злу и негде было развернуться в тех зауженных, плосковатых душах. Оно только-только с себя отрянуло адский морок и, может быть, как раз оттого чуралось глубин. Я, кажется, уже признался, что так скрупулезно вытравлял время из собственной памяти, что истер его в труху, в песок, и его упустил сквозь пальцы, потому стал человеком не историческим: кажется, живу спокон века и в любые времена, которые для меня не даты, не вехи исторических событий, а страсти и веянья или, бывает, эмблемы усопших царств. В моей по-особому цепкой памяти растворились события, зато остались цвет, вкус и запах любой мною прожитой эпохи. Это я к тому, что не припомню, каков был ад, предшествовавший моему рождению: предпоследняя ли атомная война или какая-нибудь извращенная тирания. Только мое ретроспективное чутье, если позволите так выразиться, мне подсказывает, что общество в ту пору пугливо отползло от бездны. Души тогда были еще живые, хотя и простенькие: мое детство совпало с его детством. А у ребенка какие преступления? Только мелкие шалости. Тогдашние политики,

понятное дело, ввали напропалую, но, как детишки-фантазеры, кажется, сами веря собственной лжи и наведенным иллюзиям. Государственных мужей я и вовсе никогда не упрекну во лжи — пусть это делают оппозиционные партии. Она им подобает. Только последний придурок и конформист верит какой-либо державной риторике. Но надо ж такому случиться, что почти ведь осуществились инфантильные утопии простецов и политиков моего детства, пускай во все иными средствами и путями, чем ждали. И, обратите внимание, опять-таки зло пробралось в мир в обличье добра, теперь сделавшись полновластным.

Поганенькое, вообще-то, было царство, хотя уютное. По сути, ветхое жилище, в щелях которого, однако, настойчиво сквозили вечные звезды. Бывали эпохи куда более цветистые, красиво орнаментированные, изошренные в своих красотах, непротиворечивые внутренне, четкие, как силлогизм, и вдохновенные, как молитва. По крайней мере, так смотрятся во временном отдалении. Но ведь то и бывал апофеоз демона полуправды, коварная ловушка для непредвзятого ума и простодушного зрения. А ложь моего времени была наивна, как мелкое жульничество. В том царстве я был неуместен, конечно, но все же терпим, как невеликая досада. Родись я лет на сто позже, меня б уж, конечно, изъяли из материнского чрева как носителя ублюдочного гена. Чрезмерное и тем более беспощадное тяготенье к истине, разумеется, еще какой перекосяк. К счастью, тогда наука не достигла нынешнего расцвета, не существовало столь совершенных методов генетического анализа. Потому еще в нескольких поколениях рождались серийные убийцы, безумцы, гении. Или же личности подобные мне, с гипертрофией какого-либо чувства или с обостренным к чему-либо вниманием. С тем, то есть, дефектом, который дар Божий. Да, возможно, и впрямь дефект, но провиденциальный: не исключено, что я от природы туповат — хуже других усваиваю общие места. Любое своеобразие — ущерб с точки зрения стандартизированного мира.

Что притихли, господа, или наконец прислушались к моему слову, звучащему в многоглаголящей немоте? Или, может, попросту уснули еще более глубоким сном, чем это было прежде? Слушайте, слушайте мое непредвзятое слово, насколько речь может быть непредвзятой. Вы не думайте, что с самого малолетства я был безнадежным ботаном (или уж не знаю, как теперь называют юного зануду-книжника), таким тихим интеллектуалом-мерзавцем, лелеющим злобный замысел. Напротив: до поры это профаническое царство мне казалось каким-то, что ли, парком развлечений. (Коль кругом все неистинное, то что еще делать, как не развлекаться помаленьку, отвлекаясь от подступающей к губам вселенской скуки, — так, наверно, думал, если думал вообще.) Можно сказать, что порушенным райским садом, где не выметена прелая листва и разломаны скамейки. Чьей волей он существует? Зачем раскинулся во всю ширь мироздания? — такими вопросами я в раннюю пору даже и не задавался. И уж его хозяина, если он и предполагался, я вовсе не считал воплощением вселенской истины. В ту эпоху, стыдливую к горнему, я счел бы недостойной уловкой обратиться к Всевышнему. Да и образ его был нечеткий, вырвавшийся из каких-то пересудов дряхлых соседок во дворе. Но даже если б я поверил в Его существование, то воззвать к нему мне помешала бы застенчивость: зачем отвлекать, подумал бы, от беспредельных пространства-времени и с ними связанных великих забот на свои мелкие нужды. Истина мне виделась не победной, а какой-то отброшенной мелочью, никому давно уж не насыщенной, кроме одного меня.

Так я развлекался в Скучном саду, и лишь постепенно понял, что этот сад есть таинственное Нечто, не профанация, а изгаженная истина. Развлечения-то, признаться, были незамысловатые. Да вы сами можете представить, какие. Почерпнутые из стыдливых шепотков и недомолвок, а также из откровенных похабств раньше меня созревших приятелей. Надо сказать, что довольно быстро я оборвал в этом саду все цветы удовольствия и мелкотравчатого зла. Либо их было не так много, как поначалу казалось, либо же моя натура — то есть душа с телом совокупно — оказалась не так уж ненасытна. Все эти радости, поначалу свежие, как-то быстро увяли, превратились в занудство, в бесцельную растрату душе. Нет, вовсе не явился бдительный и благодетельный сторож, чтоб меня за ухо вывести из того сада. Я сам его покинул, исчерпав до конца, да еще подхватив какой-то душевный понос от там произраставших незрелых плодов познания. И мне вслед голосили брошенные Евы, которые для меня не стали ни величавым соблазном духа, ни диалектическим противоречием, что основа вселенской гармонии, — исключительно по моей, разумеется, вине. Как сможете заметить, господа любопытствующие, мне вовсе не свойственно на кого-либо спихивать вину, наоборот, готов принять и чужую. Давайте, валите на меня всё — сдую, как ведь взвалил на свои плечи звездное небо и сколько уж столетий ему не даю пасть.

Уточню, что даже и в раннем возрасте я не просто упивался уладами жизни и холил свою биологию, что простительно юности. Во мне довольно рано проснулся испытатель жизни, научившийся ее озадачивать коварными, с моей точки зрения, вопросами. Я себя воображал провокатором жизни, но задачки, которые ей задавал, были вовсе не глубоки. Что, разве жизнь в том была виновата? Вовсе нет, мои душа и разум еще были в зачатке, оттого способны вместить лишь недолговечное и небезграничное. Но притом крупица мудрости, видно, заложенная от рожденья, мне позволяла если не понимать, то чувствовать ограниченность мне открывавшейся правды. Да и здравый смысл подсказывал, что не может быть конечная истина столь безысходна, безотраднa, бездарна и бессмысленна. Об этом свидетельствовали мои — пусть редкие — озарения, когда безбрежный мир нисходил ко мне во всем объеме, разрывая мою незрелую душу в клочки. Сперва охватывал ужас, который куда, разумеется, грандиозней повседневных страхов и опасений. Словно б черный колокол спускался с небес и мрак делался безысходен. Потом будто кол пронзал мою тогда вампирическую душу — от высочайших небесных сфер до самой преисподни, — и он ощущался явлением истины. Она мерцала мне, вечно мерцала с самых ранних лет неухватываемая, неприменимая, неприметная истина, которая все и ничто. Без которой даже и всё — ничто.

В окрестной жизни ее не удавалось отыскать, если и являлся изредка ее образ, то он был смутен. Я обратился к книгам, ибо в ту пору был велик престиж литературы и книжного знания. Писателей тогда уважали, как теперь политиков, футболистов, системных администраторов и мистиков-шарлатанов. Некоторые книги и теперь уважают, хотя и не как прежде — серьезные, без малейшего вымысла. Вон, вижу перед нашим полупочтенным судьей лежат стопкой все 23 тома Международного кодекса, который он считает хранителем истины. Или вот еще я знаю уважаемые книги, по-моему, они так называются: «Как добиться успеха на любом поприще и манипулировать людьми в своих интересах», «Как влиять на свою и чужую судьбу», «Как стать желанной», «Как дать пинка ближнему,

притом избежав наказания», «Заклинания и заговоры» и тому подобное. То есть как бы практические руководства — просто обман, а не вымысел. Кстати, и мне приписали авторство ничтожной книжонки с тупоумным названием «Как уничтожить мир». Ясное дело, что это афера. Мое имя бесстыдно использовали как популярный бренд, пускай с негативным окрасом. Будьте спокойны, издатель и автор этого подложного, меня компрометирующего сочинения примерно наказаны безо всякого суда и следствия. В мою тяжбу с Провидением никому б не советовал вмешиваться. Помните, господа.

Но в годы моего детства к книгам испытывали куда более глубокое почтение. «Книги», — торжественно, значительно возглашали мои простодушные родители, медленным жестом обводя запыленные полки. Так что, еще и не умея читать, я уже уповал на эти скучные с виду параллелепипеды спрессованного знания. Так выходило, что именно там подлинная жизнь, человеческая душа в ее прошлом, настоящем и будущем. Там вечное, а тут, вне книжных листов, лишь его эфемерный отблеск; суэта, по сути, не имеющая никакой реальной санкции. Исчерпав жизнь как парк удовольствий, я увлекся чтением, читал, как безумный, все подряд. И впрямь — существование не в своей дикости, а уже освоенное чьими-то, бывает, могучими мыслью и чувством казалось куда приглядней, чем меня окружавшие будни. Пред этим вечным живое бытование казалось каким-то мизерно нелепым. Но довольно скоро я понял подвох: в книгах лишь иллюзия жизни, а, по сути, там она заперта сразу на два замка. Не прошлое, не будущее, а омертвевший след когда-то, может, и величайший прозрений. Это была, превратившаяся в безвольную небыль. Уж не говорю о современных сочинителях, которые будто насмех творят в каком-то ничтожном пространстве и времени. Зачем, спрашиваю, и мараются, коль хитроумный Интернет уже давно сделал писательство вовсе не прибыльным? Какая-то, видимо, дурная привычка — умственный онанизм и растравление чувства. И без того опустошенному, но все ж прагматичному, пригодному для употребления слову они дают совсем уж бесцельное применение. Их слова напрочь теряют связь со всеобщим и вселенским, ползают по земле будто черви. Недаром теперь это занятие презираемое.

Признаюсь, что я и сам чуть не стал сочинителем. Но особого рода: свою руку я разгонял до почти космической скорости. Она вертко сновала по бумажному листу (тогда еще письмо было примитивным), стараясь ухватить за хвост вечно ускользающую истину, а с другой стороны — стремясь обогнать обыденное мышление и банальное чувство, то есть чтоб не быть захваченным тем самым демоном полуправды, образ которого для меня становился с годами все ясней и навязчивей. И что ж? Живой след письма тотчас вслед за моей рукой делался мертвым и бессильным, как прожитый день, как исчерпанное чувство. То ль демон полуправды меня настигал, то ль попросту мертвечина существования, коей мы полнимся.

**ГОРОД**

-1-

Небо прячет зрачок:  
нельзя без усталости смотреть на зимы —  
раздражённый воздух нипочём  
только неуязвимым.

\* \* \*

Труба с холодной водой прорвалась  
и, кажется, любит барокко,  
которое март увидит как грязь,  
продирая око.

Братец иванушка пьёт из лужи,  
пока богатырь отрубает змию главу седьмую,  
пока курочка несёт то, что никому не нужно,  
пока на одно земноводное три царевича претендуют.

-2-

Потеряв презентабельный вид  
из-за кариеса и трещин,  
город стоит  
мрачен и безутешен.

Но всё изменилось: он выпил всю лужу пепси,  
вырос богатырём, но с козлиной мордой.  
Он закрывает глаза, чтобы слышать эльфийские песни.  
Он открывает глаза, чтобы глядеть на мордор.

Его оживляют летящий снег  
и проезжающие машины,  
но на белом фоне ясней  
выступают его морщины.

Богатыри тридцать лет борются с похмельем.  
Царевичи вымерли из-за несоответствия хромосом.  
Щука по-прежнему слушает, что говорит Емеля,  
но в ответ только хлопает лживым ртом.

Обнажают дороги грязь,  
порождённую силой трения  
шин о снег, а иной раз  
нечто более древнее.

Снова змий миллионоглав и однопартиен,  
курочка служит ему — плачут дед и бабка.  
— Ох, Алёнушка, стал белый свет противен!  
Выплывь на бережок, хватит плавать в баксах.

**УРОК КАРТОГРАФИИ**

Я обниму тебя — прикосновенья хватит,  
чтоб горечь расставания с тобой  
взметнулась голубем над пауком объятий  
и растворилась в выси голубой.

— Не обернёшься, Иванушка, сколько не прыгай:  
этих голов некому отрубить — все кто могут — сыты,  
и ни единый невод с заокеанской рыбой  
не справится с медным тазом так, как с корытом.

Поскрипывают окна, вентилятор  
гоняет воздух — бесполезный и пустой —  
Ты здесь была. Была и вот — изъята  
из-под ребра, как короб с наркотой.

Но завтра поезд, самолёт или автобус —  
как по решению международного суда —  
перекроит несправедливый глобус  
и совместит, как две ладони, города.

## ШЕСТЬ СОТОК

-1-

я пишу книгу в ней нет страниц  
я гребу к берегу вянют в песке вёсла  
мимо идут люди меня хоронить  
я ещё жив — ты скажешь об этом после

а пока пески выцеливают лицо  
и архитекторы обыгрывают бога в шашки  
по вымершей мостовой тихо бродит борис немцов  
и считает пуговицы на рубашке

-2-

душа была бестелесна — лопнула оболочка  
сдулась сомкнулась в точку —  
не жалко отдать за строчку  
идёшь размышляешь  
внутри ничего будто ложкой ели а потом лизали  
кошачьим шершавым  
языком пустоты пробелы дали  
закачайте хоть сто атмосфер — не стали

вот тебе палочка и песок  
не смотри ни на запад ни на восток  
твоя книга в тебе сосунок  
открывай пиши  
и возделай шесть соток своей души

## КОТОПЁС

Я всё мечтаю, что на родину абсурда,  
чтоб побродить среди чужих берёз,  
заедет к нам не будда, не иуда,  
а замечательный грузинский котопёс.

Какая светлая была на сердце радость,  
когда на яндексе попало в ленту новостей,  
что кошке — жизнь на пятую в награду —  
бог подарил невиданных детей:

щенки с кошачьими когтями и ушами,  
чтоб их хозяин после смерти смог  
взобраться в рай, а не остаться в яме —  
любой щенок пожертвует когтями — любой щенок.

И жаль немного остальных собаководов,  
а больше жаль собак их преданных,  
что для своих хозяев жертвуют свободой,  
но после смерти — ничего не сделают для них —

не потому, что вся любовь иссякла,  
не для себя, не злобу затая,  
а потому что бескогтистая культяпка  
лапа обычная собачая.

**«МОЁ ЛЮБИМОЕ ВЕЛИЧЕСТВО»**

Ты похож, знаешь, на кусок золота,  
Такой неотмытый, новый, блестящий,  
Но не на тот, от которого холодом  
Тянет, а от которого даже воздух горячий.  
Ты похож, знаешь, на банку мёда,  
Но не потому, что липкий и тягучий,  
И не потому, что характер нетвёрдый –  
Он у тебя даже покруче  
Чем шпага, что прибита к моей стенке  
И ловит лучи заходящего шара.  
И ты похож на горячие гренки –  
Утром, прямо со сковородки, с кольцами пара.  
Ты похож, знаешь, на чашку кофе,  
Без которого мне никак не проснуться.  
Ты похож иногда на стыдливые вздохи,  
А иногда — на разбитое блюдце.  
Ты похож даже на сумасшедший будильник,  
А иногда я представляю тобой подушку,  
Прижимаю её к себе сильно-сильно,  
И мне уже будто совсем не скучно.  
Ты похож на кофе — я уже говорила, —  
Без которого день совсем невозможен,  
Точно так же, как верёвка не может без мыла,  
И так же, как табуретка без ножек.  
Ты похож, знаешь, на электричество,  
Что прошибает тело насквозь разрядом...  
Ты теперь Моё Любимое Величество  
С пронзительным янтарным взглядом.  
Ты похож, знаешь, на жёлтый цвет –  
Не на синий и не на зелёный.  
И так хочется плакать и реветь,  
Что ты в меня не влюблённый!..

**«Я. КУКЛА»**

Пульс не слышен в слабой руке —  
Это часы настенные.  
Белая кукла в синей тоске,  
Тихая и весенняя.

Сердце не бьётся в ватной груди,  
Кровь в проводах не сочится.  
В синих стеклянных глазах один —  
С золотом под ресницами.

Белая кукла — разбитый фарфор,  
Рванный лоскут ситца.  
Странен и нов мокрый узор  
Под твоими глазницами.

Новая боль — не сердца порок,  
Рвущий нервные струны.  
Чувство твоё — электрический ток  
В проводах казнящего стула.

Так не хватает родного тепла  
Твоей керамической коже!..  
Кто-то сказал, наверно, со зла,  
Что кукла любить не может.

\* \* \*

Ты преследуешь каждый мой крохотный шаг,  
Каждое дрожание нервов.  
Ты теперь — мой персональный маньяк,  
Неотступный, любимый и верный.  
Ты прячешься в телефонном звонке,  
В завитом в пружину проводе.  
Мне кажется, ты в дверном глазке  
Или даже в подъездном топоте.  
Ты знаешь каждое движение рук  
Моих, растерянных и неловких.  
Ты — сочетанье знакомых букв  
По радио и электрической коробке,  
В афишах улиц, разорванных корешках  
Со страницами пыльными,  
В электронных и живых голосах –  
Ни дня без твоего имени.  
Ты в ударе тугой капли о раковину,  
В скрипе потустороннем половиц.  
Ты нарисован японскими знаками  
На решётке лекционных страниц.  
Ты в любом металлическом звуке –  
Как удар ножом по венам.  
Ты в настойчивом ритмичном стуке  
В мою любимую зелёную стену.  
Ты знаешь каждый мой поворот головы,  
Знаешь, с какой частотой сердце бьётся,  
Каждую бурю, каждый взрыв  
Моих растрёпанных эмоций.  
Ты будто связал наши с тобой судьбы  
Тесно одной не рвущейся нитью,  
И всё шепчут и шепчут упрямо губы:  
«Ты — мой любимый телохранитель...»

**ТБП**

это тщета. забыть. забить. уйти.  
дотянуть. дотерпеть. извиниться: прости.  
дошагать, доползти. через час и в рассвет.  
допытать, попытаться. услышать ответ,  
умереть, умирать. на столе в тишине  
на нейтралке. на истине или — в вине:  
им пропах табурет, а седая петля  
пахнет потом с хозяйственным мылом. зазря  
прозвонив, прописав всё что было теперь  
остаётся равнять горизонт. стены, дверь,  
потолок, вертикаль-параллель, табурет.  
что-то было когда-то. увы, больше нет  
ни часов, ни секунд, ни меня ни тебя.  
только стен параллель, вертикально — петля,  
ни шагов, ни звонков, ни потресканных губ,  
ни симфоний, ни флейт водосточенных труб,  
ни теней, ни людей, ни числа, ни звонка,  
лишь хребет от верёвки завверх позвонка,  
да тупая усталость и серость внутри  
как желанье забыть. забить, уйти  
через всё шаг вперёд. через плоскость и вниз.  
сделать шаг это просто. ступи-оступись:  
впереди пустота. позади эдцать лет.  
шаг вперёд.  
это тщета.  
и скоро рассвет.

**Б**

если бы у меня был голос, я мог бы петь,  
как если был пряник, то будет плеть,  
как если есть ветер, то будут крылья,  
как если есть плоскость — то будет пыль. я  
смог бы пройти те двенадцать шагов,  
к тебе от себя, от друзей и врагов,  
до края от края листа, насквозь,  
к холодному вместе от тёплого врозь,  
как через порог изнутри наружу,  
сквозь рваный кашель, когда простужен,  
сквозь горький привкус табачного дыма,  
как сквозь мишень — и куда-то мимо,  
как в сторону двэри безмолвный жест,  
как быть распятым в нательный крест,  
той частью речи на слух немой:  
слова не склоняются надо мной  
пустым окончанием. или концом,  
и волосы пахнут терна венцом  
как дыры в ладонях с тупых гвоздей;

как белый становится чем-то серей  
чёрного, если он — цвет,  
и будущего — если нет.

## ПЛЫТЬ

берег теперь навсегда  
сзади. вокруг — вода.  
ветер в волнах поёт,  
плыть под него — вперёд,  
дать им себя нести.  
практически не грести,  
воду солёную пить,  
это так просто — плыть.  
от берега — поперёк  
горизонта, меж фаз и строк,  
сквозь воду, плыть одному  
от синего — в синеву.  
в свете луны — сквозь ртуть,  
в золоте дня — тонуть,  
плыть от тебя — всплывать,  
плыть, и куда — не знать,  
полубесцельно — от  
глупых мирских забот,  
плыть, игнорируя ил  
на дне. пока хватит сил,  
плыть через ночь до дня  
от самого себя,  
плыть и начать тонуть.  
плыть — и не повернуть.  
плыть под солёный бриз  
плыть не вперёд — но вниз,  
падать, не плыть — держать  
воздух и не дышать,  
дав себе утонуть  
выдохнуть  
— и вдохнуть,  
мягко упасть на дно.

солнце взойдёт одно,  
берег один — забыт,  
вспыхнет песком навзрыд,  
и аритмичный прибой  
сломает небо собой.

## ЧЕТЫРЕ АСПЕКТА

Пустота, невесомость и вакуум.  
небрежно стряхнув седой пепел с ливреи,  
я произношу то, что писал пророк Авакуум:  
закажите мне шлюху, да поживее:  
в этом городе невозможно спать одному,  
равно как и смотреть на небо, каплями переломанное,  
и если я что-то знаю, то — потому,  
что знать этого не хочу. всё обусловлено.  
и —  
я спокоен. два города на холмах и Санкт —  
что-то там определяют алкоголизм не в пропитом —  
но в этапах,  
оставляемых в забытьи. « — официант!  
ещё тройной одеколон и такси до ближайшего гестапо».  
миттельшпиль Фишера в размен ладьям  
относится к моей жизни как к фобиям — их простота:  
знать, понимать, признаваться в любви блядам.  
я спокоен. невесомость. вакуум. пустота.

## PROTEGE MOI

от нашей с тобой неминуемой встречи,  
от Бога, вселенной, случайности, знаков,  
каменной на не то чтобы сильные плечи  
мои и твои. от-смеявшись. от-плакав  
все слёзы, все лёгкие. от тишины,  
от соблазна, от скуки. от лезвия в глотке,  
кинжала в спине. от вины,  
героина, травы или попросту, водки,  
последней всегда сигареты,  
от памяти, воспоминаний и снов,  
молчаливых, невнятных ответов,  
во время не сказанных слов,  
от тоски. от логических шрамов,  
и логики в общем. от выходных  
и от будней. от левых и правых,  
от этих, от тех, от других,  
от обычных и не, от больных,  
от здоровых. от мёртвых и тех, что вот-вот,  
будут мёртвыми здесь. от живых,  
от того что прошло,  
от того, что пройдёт.

от ничто. от меня. от всего.  
геометрии звука глухих полутонов,  
чужого и от своего.  
от нещадного крика и тихого стоны,  
фальшивых баррэ и глухих флажолетов,  
снобизма поверхностей и площадей,  
от весны. от зимы. от банального лета,  
от осени. нелюдей и от людей.  
от жизни и смерти. могилы и праха,  
от времени, рук, разговоров, от книг,  
от стихов и от музыки. дрожи и страха,  
от вечности длительностью ровно в миг.  
от последнего слова в не сказанной речи,  
от месяцев, лет, от минуты до дня  
этой нашей с тобой неминуемой встречи,

от нас и до нас

защити меня.

## RUNAWAY

где-то там, где-то здесь. в никуда  
убежав от себя, не ворачивать вспять —  
первоцель. по тебе здесь стучат теперь все поезда,  
без возможности выбирать

пункт прибытия. ну и что ж,  
если снова в стекло затухающий вой  
ветра в рамках частично похож  
на стихи, с разницей только лишь той,

что читается без запятых.  
убегая водой вне контекста ручья,  
но скорее — к другим от одних  
суть бессмысленность. мерно стуча

угловыми ступеньками лестницы шпал  
о колёса, бежать на восток.  
убегать — значит падать. и если упал,  
то уже не поднялся. не смог,

если падал не вверх, и не в сторону, а  
как в февраль новогодняя ель —  
тёмным росчерком холода порванного,  
спрятавшись за метель.

падать вниз, замыкаясь на цепь из гирлянд.  
убегать, как всегда, налегке,  
или в баре:  
« — скажите, ведь вы — музыкант?  
— в общем да. я играю здесь на коньяке.»

убегать в частном случае наверняка  
всё равно что остаться и ждать.  
убегать строгим западом товарняка  
без возможности наблюдать

за тобой и в окно — сероглазная резь.  
в общем случае — так же легко  
как с тобой где-то там.  
я бегу где-то здесь.  
далеко. далеко. далеко.

\* \* \*

в Новый год должен был пойти дождь,  
как ноль и завершение происходящего в широте.  
не пошёл даже снег. ветер похож на нож,  
моя комната напоминает «нигде»,

время снова закончилось пустым дном  
бутылки, показавшись из горла.  
снаружи улицы, [в комнате] за окном  
отражается от стекла

моё лицо, слепо всматриваясь в пустоту.  
расстояние в ней до тебя это вектор,  
сворачивающийся в кольцо. пестроту  
красок заменяет урезанный спектр

оттенков, присущих скорее серому.  
как слова к отсутствию смысла, и как  
дождь, будучи нулём, относится к первому  
снегу, я отношусь к «никак»,

как к тому, чем сейчас являешься ты,  
или, в общем-то, бог, (что по сути синоним).  
удалённость не отличается от пустоты,  
как и «Бог» суть высший акроним<sup>1</sup>,

а расстояние от него до моего лица  
неслучайно кратное длине этой строки.  
и, как вектор принимать форму кольца,  
я устал искупать грехи.

смысл вектора есть направление,  
обычно веры, если он обращён к богу.  
и когда бог уходит, то это явление  
очень похоже на эту строку,

а вышеописанное берёт статус «ложь».  
и, как результат приближения — предел,  
строки меняются. ветер похож на нож,  
ты ушла. я тебя хотел.

<sup>1</sup> **Акрóним** (от греч. *ἀκρός* — «высший, крайний» и *ὄνομα* — «имя») термин используется не в смысле аббревиатуры из начальных букв, а в смысле своей этимологии: Высший + Имя. и в этом смысле, на мой взгляд, ничто не может выступить сутью лучше, нежели «Бог» как бог, ведь, «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», если верить канонам.

## NEGATIO\*

в этом и основное свойство  
отрицания.  
Д.Н.

отрицание — это твой выход по логике мира,  
выход в окно и твой способ бороться  
за оный же выход. оно же и вира\* \*  
в размере таблички «вход». здесь остаётся

уныло рассматривать брошенный жребий  
в формате герба или решки в ладони.  
герб — профиль мессий из бесчисленных релий,  
решка суть самооценки на фоне

людей, гордых тем, что у них «паранойя»  
(чей внутренний мир куда обогащённей  
урана с Оук-Ридж), тех принцесс и героев  
не нашего времени. ты им смущённым

кивком головы вновь ответишь. к тому же  
без них ты никто, как никто ты и с ними,  
и это тупик, и вот здесь тебе нужно  
твое отрицанье словами простыми.

щелчок, звон монеты и аверс, а значит  
пришло время бога ходить с опозданием  
в разбитых часах. кто кого здесь дурачит  
по сути не важно, а суть — наказание:

табличка как вира. спасенье: « — покайся,  
и ты невиновен». что есть утверждение  
всё отрицанья. раз так — отрекайся,  
(по логике здесь наступает спасенье

и выход в окно). возьми свой карандашик,  
впиши слово «вход» на оконную раму  
и выйди в него усмехнувшись, и даже  
успев восхититься красой панорамы.

в полёте становится ясным сознание,  
что не-отрицание не утверждение,  
и факт отрицания не-отрицанья  
вплетаются в логики цепь пунктом «звенья»,

а жребий не важен в полёте монеты.  
что аверс, что реверс вне определения  
жизни. зима — отрицание лета,  
а ты — лишь нестрогое «не» утвержденья.

## Л.

ты знаешь, она стала так незаметно  
и бескомпромиссно врываться в мою,  
ране детско-наивную и бесприметную  
в общем-то, — взрослая жизнь. я стою  
перед выбором каждый свой день и сейчас.  
и особенно. знаешь, я очень скучаю.  
по тем временам. по тебе. и подчас  
спотыкаюсь о «нет больше сил» — и опять забываю  
тебе позвонить. хотя это так просто,  
и сил-то хватает, и мне с себя мерзко,  
и я покупаю бутылку вина вместо тостов  
на утро — на вечер. и — я говорил с тобой резко,  
когда не имел на то права, верней — никогда  
не имел его. знаю, мне нету прощения,  
знаю, что мог бы и лучше, но вот — я как все.  
я как все теперь, знаешь, и без допущения  
«это период такой, он пройдёт по весне,  
вместе с первым дождём». нет, увы не пройдёт.

а я, знаешь, курю. ну, бывает, с друзьями,  
иль просто, когда вновь бессонница нагло крадёт  
у меня пачки нервов из ночи и в ночь,  
а я — их краду у тебя, не давая отчёта  
себе в этом чаще. точь-в-точь  
как когда-то, срывая по восемь ступенек с пролёта —  
и в детство, я падаю в каждый «сегодня»  
угрюмым сутулым «как все»-настроением  
спавшего в месяц пол четверти часа, и то для  
того, чтобы не наблюдать представления  
быдло-уродского цирка в маршрутке. ты знаешь,  
я очень боялся стать ровно таким,  
каким стал. от чего убегаешь —  
к тому и приходишь, так часто, простим  
исключениям их исключительность: я не такой,  
чтобы мог бы быть кем-то. я в целом никто,  
и сказать гордо «он-то? он — нет, он другой»  
ты, прости, но не можешь. мне плохо, и то,  
что мне плохо становится чем-то твоим,  
от этого тоже не легче. но я обещаю,  
я буду стараться. я буду идти по одним,  
и грызть глотки за солнце другим. я не знаю,  
получится ли, но стараться — я буду.  
ещё, извини за дурацкую рифму на строчке внизу:  
обещаю, что завтра — уже не забуду,  
сумею. смогу, дотяну, доползу,  
и пока я жив, знай это, ты не одна:  
пока не обманул, огорчил, оскорбил тебя снова,  
я куплю «позвонить» вместо пачки вина,  
наберу тебя, просто скажу два-три слова.

а снег за окном пойдёт проседью поблос,  
в неровном квадрате окошка-экрана:  
он чем-то похож на твой ласковый голос.  
ты знаешь, я очень люблю тебя,  
мама.

# Александр Калинин

## ПОСЛЕДНЕЕ ДЕЛО

Франция. 1806 год. В подвал госпиталя “Святая Елена” по винтовой лестнице спускался Адриан в сопровождении главного врача. Врач шел впереди, держа в руках факел:

— Вы уж извините, за неудобства, которые мы доставляем полиции, но разместить его в обычной палате мы просто не решились.

Адриана не устраивал спертый запах и сырость подземного помещения. Он вел носом от каждой крысы, забившейся в углу ступеней. И он искренне ненавидел свою работу.

Спустившись до конца, врач повел его к дальней стене. Полицейскому не хватало воздуха, а тот смрад, что доставался его легким только еще больше усугублял его состояние. По обе стороны от них шли помещения, не огороженные ни дверьми, ни решетками. Каждая из комнат была завалена хламом. И судя по ножам и столам с креплениями — хирургическим хламом.

— А здесь ему предоставлены все условия? — спросил Адриан, считая свой вопрос скорее риторическим.

Врач засмеялся:

— О, не беспокойтесь! Он не из требовательных. Мы ему спустили кровать и приставили одну из сестер. За три дня не поступило ни одной просьбы, — он снова зашелся громким гоголом.

Адриан заглянул через плечо провожатого, и увидел в одной из дальних комнат тусклый свет.

— Свободна была только эта комната, — сказал врач, будто предвкушая вопрос. — Почти дошли.

Полицейский продолжал мимолетно изучать темные заваленные помещения, и внезапно его взгляд остановился на одном куске металла. Адриан замер. Врач с факелом ушел дальше, а полицейский продолжал смотреть на кусок металла, уже по памяти нарисовав его в пространстве. Пару лет назад убийца, к которому он сейчас направлялся, привязав Адриана к стулу, именно это орудие хирургии хладнокровно вонзал и медленно вытаскивал из его тела. Сумасшедший, помешанный на пытках садист. Он не хотел смерти полицейского, он получал удовольствие от его мук.

— Вы там заснули? — голос врача пробудил Адриана от воспоминаний. Не сказав ни слова, он быстро подошел к собравшимся в комнате работникам госпиталя.

Возле западной стены стояла кровать, с очертанием человека на ней. Светильник стоял на столике возле противоположной стены. Света от него, и от факела не хватало, чтобы изучить лицо больного. Рядом со столиком находился строгий монашеский стул, на котором сидела сестра с книгой в руках. Адриан не разглядел название, но совсем не нужно тринадцатый год работать в полиции, чтобы догадаться, что это Библия.

— Вы оставите нас? — спросил Адриан.

— Конечно, — сказал врач и, обернувшись к сестре, продолжил, — сестра Анна, пройдемте наверх. Оставим господина полицейского с нашим пациентом.

Сестра послушно встала и ушла в тень коридора. Врач с прищуром посмотрел на полицейского:

— На столе мензурка. Он очень слаб для разговора. Если Вам нужно, чтобы он отвечал, просто влейте в него половину, — Адриану стала очевидна причина смеха — вряд ли кто желал, чтобы он произносил хоть слово.

— Я Вас понял. Оставьте меня.

Улыбнувшись напоследок, врач проследовал за сестрой.

Пододвинув стул, Адриан схватился за тяжелый дубовый стол и с трудом поставил его чуть ближе к кровати. Теперь света было достаточно, чтобы разглядеть тело, бережно укрытое простыней. Прикрыв глаза, садист недовольно отвернулся в тень. Полицейский сел на стул, сжав в руке мензурку.

— Жером Аффрау Дэ Ивес, — отрапортовал Адриан. — Настоящее имя никому не известно. Уроженец Испании, прибывший караванным путем в июле 1801-ого года, и обосновавшийся в нашем тихом городке. В этом же году участились пропажи детей, — преступник обернулся на голос полицейского. — В этом же году началось мое самое сложное дело.

Адриану стало душно в тесной комнатке под землей, и он расстегнул пиджак.

— Ты знаешь, кто я? Моргни один раз, если узнал.

Небритое лицо Жерома не выдавало эмоций. Его глаза были пусты, как и его сознание — чего Адриан боялся больше всего. Ведь тому отрубят голову, прежде, чем он получит ответ. А садист всё молчал, уставившись в грудь полицейского. На Адриана накатила вспышка ярости. Он подскочил к убийце, разжал его рот и влил все содержимое пузырька.

— Говори! Кто я!? — он отпустил лицо. — Одному Богу известно, что ты вытворял с бедными детьми! А теперь говори! Ты узнал меня!?

Сдерживая себя от насилия, Адриан уселся обратно на стул. Через какое-то время лицо Жерома начало содрогаться, он сильно зажмурил глаза и с криком попытался прыгнуть с кровати. Простынь съехала на пол, и полицейский увидел, насколько сильно тот связан ремнями. Оковы быстро успокоили садиста, и он открыл глаза. Часто вздыхая, Жером смотрел в потолок, с силой сжав рот.

— Я задал тебе вопрос — ты узнал кто я?

Преступник успокоился, и, не поворачивая головы, изрек:

— Как можно забыть Вас, — он улыбнулся, — я часто вспоминаю ту ночь, — Жером перевел взгляд на полицейского. — Выходит, я не задел ни одного из внутренних органов, если вы сейчас сидите рядом. Кто, как ни вы, должны отметить мой профессионализм в своем деле.

— Легко было тренироваться на беззащитных детях, — Адриан и не думал поддаваться на его провокацию. — Скольких ты убил? Нам известно только о двадцати трех жертвах с твоим почерком.

Жером задумчиво отвел взгляд в сторону:

— Странно, я думал их меньше.

— Ты лишен разума. И ты очень опасен. Ты осознаешь, где находишься?

Садист осмотрелся.

— Почему Вы, — Жером снова начал смотреть на полицейского, — не соблюдаете правила хорошего тона, общаясь со мной на “ты”?

— Потому что ТЫ гниющий кусок падали, никчемный и загнанный в угол.

— Что ж... В таком случае я снимаю свои обвинения, — Жером отвернулся в тень.

Адриан посмотрел вокруг, в поисках графина с водой, но ничего подобного в комнате не было. Он продолжил:

— Церковь святого сердца. Ты был в ней схвачен отрядом, собранным из числа горожан. Тебя нашли и избili на третьем подземном этаже. Но похищенной на днях Вероники не обнаружено, — преступник повернул лицо к свету. — Я знаю, ты готовился к очередной своей операции. Все указывало на это — и в чем ты был одет, и твои аккуратно разложенные инструменты... Вероника должна быть там, но ее там нет, — Адриан прикрыв глаза и глубоко вздохнул. — Тебе уже все равно, а девочка хочет вернуться к маме. Скажи, где она?

— Сколько Вы сказали подземных этажей у церкви?

Адриан разозлился:

— Три! Я сказал там только три этажа! И ни на одном нет девочки!

— О... — Жером улыбнулся. — Вы ошибаетесь.

— Что? — злость Адриана сменилась негодованием.

— Есть еще один этаж.

Эта информация все перевернула в душе у полицейского. Ну, конечно! Как же он сам не додумался искать дверь на нижний этаж?!

— Почему я не заметил вход? Он замаскирован?

— У южной стены висит летний пейзаж долины Сан-Дизье. За ней дверь.

Быстро поднявшись, Адриан направился к выходу.

— О да... — голос Жерома остановил его.

Полицейский обернулся.

— Быстрее идите к ней, — преступник с трудом пережевывал слова, видимо действие препарата подходило к концу. — Ей очень страшно. И она хочет к маме, — Жером расплылся в улыбке. — Скорее идите. А иначе пропустите сюрприз, который я Вам приготовил. Я думаю, Вам все-таки придется оценить мою гениальность и мой профессионализм, — выдавив смешок, он замер с улыбкой на лице.

Немного постояв, Адриан вышел в коридор и пошел на свет, маячивший в дали. Скорее на выход и ехать к церкви святого сердца. Должно быть, девочка уже с ума сходит от страха.

Лошади не жалели повозку так, что каждый ухаб с силой отдавался в позвоночник Адриана. Крепко держась за поручень возле крыши, он пытался выстроить самое страшное предположение об ожидаемом его на четвертом этаже. Он представлял девочку расчлененной, он видел ее без кожи, но живой. Он пытался приготовиться ко всему, что мог устроить человек подобного склада ума. На последнем повороте его начало мутить.

— Останови здесь! — крикнул он извозчику, не доехав пару кварталов.

Выйдя из повозки, полицейский побежал. Он увидел, что возле церкви собралось много людей из его управления, были и солдаты, огородившие проезд по улице. Адриана это крайне удивило — не было на его памяти случая, чтобы место преступления собирало столько правительственных людей. Когда полицейский перешел на шаг, его заметил Патрис. Молодой человек, недавно поступивший к ним на службу. Адриан презирал его, уж слишком тот старался ему понравиться. Патрис только что вышел из церкви, и, заметив полицейского, побежал ему на встречу.

— Комиссар! Комиссар! — кричал Патрис.

Аккуратная форма, звонкий голос, детский нрав — все раздражало Адриана. Он не понимал, что такой человек делает в его управлении. Он отказывался верить, что когда-то этот юноша займет его место. Наконец-то добежав, Патрис сорвался на крик:

— Господин, Комиссар! Слава Богу, Вы здесь!

— Успокойся! — у Адриана не было никакого желания выслушивать его лепет на повышенных тонах.

Сделав пару глубоких вздохов, юноша продолжил:

— Девочку нашли.

— Где?! — крикнул полицейский и зашагал в сторону церкви.

Подчиненный держался позади:

— За картиной была дверь на четвертый этаж. Подождите!

Церковь уже была через дорогу. Адриан повернулся к Патрису:

— Почему я должен ждать?

— То, что он сделал с девочкой... — Патрис терялся в поисках подходящих слов.

— Он ее убил?

Юноша широко раскрыл глаза и сложил руки:

— Она жива. Мы отправили за хирургом.

Полицейские оцепенел:

— Что же он сделал с ней?

Патрис покачал головой:

— Я не знаю, как..., — он смотрел в одну точку, видимо представляя недавнюю картину.

Адриан не собирался больше тратить время впустую. Перебежав дорогу, он подошел к охране возле входа в церковь — небольшое здание, служившее лишь пародией на белоснежный храм, возвышающийся на холме Монмартр. Сказав свое звание и фамилию, его пропустили внутрь. Кривые скамьи, небрежно расписанные стены, ни одного священнослужителя — лишь люди в форме сейчас наполняли церковь. О какой религии в этих стенах может идти речь? Не иначе как, место проклято дьяволом, если на нижних этажах дозволено совершать... Нет, не убийства. Девочка, к сожалению, жива.

После коридора сразу направо, в стене невзрачная дверь. Конечно, она открыта и судя по количеству людей собравшихся в зале церкви — внизу никого. Снова винтовая лестница и гнилая сырость. Его путь сопровождали зажженные факелы. Первый подземный этаж, второй, третий. Здесь было все как в мастерской, но все инструменты мастера уже служат вещественными доказательствами и аккуратно сложены наверху. Возле южной стены картины нет, зато появилась дверь. Адриан быстро подбежал к ней и распахнул. Уже обычная лестница уходила вниз, откуда виднелся свет. Полицейский неуверенно шагнул вперед и продолжил спускаться. Сделав пару шагов, он услышал мужской голос:

— Только не говори, просто моргай. У тебя есть сестры?

Адриан сошел с лестницы. У дальней стены он узнал Жюлиана. Тот склонился над столом, на котором лежала Вероника, накрытая простыней. С другого края от стола находился светильник. Адриан не сразу разобрал, что простынь не обрисовывает тело девочки, а скорее укрывает гвозди не до конца вбитые в стол или в ее тело. Жюлиан услышал его шаги:

— Адриан. Рад тебя видеть.

Полицейский подошел ближе и увидел, что голова Вероники прочно стянута ремнем к столу.

Простынь укрывала ее до подбородка, причем, судя по контуру — один гвоздь был вбит в шею. Девочка встретила его испуганным взглядом. Жюлиан обратился к ней:

— Не бойся. Это мой друг, он работает вместе со мной в полиции. Он не причинит вреда. Ему нужно на тебя взглянуть, поэтому я ненадолго уберу простынь.

У Вероники скатилась слеза. Жюлиан взялся за ткань с одной стороны и медленно стащил к ногам девочки. Ее грудь, руки, таз и ноги были также стянуты ремнями. Адриан ошибся на счет гвоздей. Обнаженное тело девочки насквозь пронзало множество лезвий. Одно проходило сквозь горло, в районе кадыка, если бы она была мужчиной. По три лезвия в руках, в ногах — по четыре, и семь лезвий он насчитал в животе. В сравнении с полученными травмами, крови на ней было совсем немного.

— Двадцать два лезвия, — сказал Жюлиан, сбив Адриана со счета.

— Почему она жива? — его взгляд не отрывался от Вероники.

— Жерому как-то удалось остановить кровотечение. Прочно ее связав, он зафиксировал лезвия в теле, — Жюлиан подошел к столу и натянул простынь обратно. — Она не может себя поранить, смещая их.

Адриан ненадолго прикрыл глаза и посмотрел на друга. Вот-вот рухнут все его предположения и догадки, и пятилетний труд окажется никчемной тратой времени. Адриан спросил:

— Сколько, ты сказал, лезвий?

— Двадцать два. Что с тобой? — Жюлиан принял обеспокоенный вид.

Адриан схватился за голову и рухнул на пол возле стола. Жюлиан подбежал к нему:

— Что случилось?

Комиссар обреченно уставился вдаль. Столько лет он мучился кошмарами, пережил страшную пытку садиста. Он мог до мелочей воспроизвести каждую его экзекуцию, каждый следующий шаг был ему известен. Но Жером просто посмеялся над ним. Как глупо было считать, что в ту ночь пытка закончилась. Ведь он подготовил нечто мучительнее боли. Его главный сюрприз удался на славу.

— Ответь же! — крикнул Жюлиан.

— Двадцать два лезвия, — в голосе ни одной эмоции, лишь холодное признание поражения. — Но двадцать три жертвы найдено с почерком Жерома. Когда я ему сообщил количество убитых, он ответил, что думал, будто их меньше. Понимаешь?

Жюлиан растерялся:

— Не совсем.

— Я имел дело со многими убийцами, и каждый из них знал точное количество своих жертв. Они постоянно делали засечки. А перед казнью никто не раскаивался в содеянном. Каждый хотел, чтобы о его подвигах узнало большинство, — Адриан закрыл глаза. — Засечки Жерома — это лезвия в Веронике.

Жюлиан посмотрел на девочку, затем обратно на комиссара:

— Что ты хочешь сказать?

— Двадцать третья жертва убита его учеником.

Адриан вышел из церкви, сел в повозку и повелел ездить домой. Он был обессилен. Если Жером о чем и жалел, то только о том, что был лишен возможности наблюдать за отчаянием комиссара. Двадцать третья жертва — Диана Женивье Ля Фер. У нее было обезображено лицо. Художник, изображая ее мертвой, постарался как можно точнее восстановить черты лица. Перебирая факты из ее дела, Адриан поднялся в свою комнату на втором этаже. Кровать, зеркало и стол — все его имущество на тот момент. Гонимый за садистом, он совсем забыл о своей жизни. Упустил возможность создать семью с Ивет, оставившей его в 1803 году после того, как он восстановился от полученных ран в ночь пыток. Она больше не могла выносить страх перед его смертью. И она ушла. Именно тогда Жером Аффруа Дэ Ивес стал его жизнью. Адриан поклялся, что он станет его последним делом. И все оказалось бессмысленно.

— Диана..., — в полголоса произнес он. — Я же все помню о ней...

Снова череда фактов пронеслась в его сознании: где она жила, где училась, кто были ее родители. Адриан встал напротив зеркала. Отражение показалось ему незнакомым — небритый мужчина, забывший о стирке и элементарной гигиене. Вдруг отражение ожило и спросило:

— Что ты смотришь на меня, как невинная овечка? — оно улыбнулось. — Задаешься, вопросом, кто же стал его учеником?

Адриан молчал.

— Все-таки скажи мне, откуда тебе столько известно о двадцать третьей жертве?

Адриан замялся:

— Когда Жером убил ее, мне было необходимо все выяснить для оформления дела.

Отражение не устроил такой ответ:

— Или?

Адриан не выдержал:

— Никакого или! Все так, как я сказал!

Отражение разозлилось:

— Или это ты убил ее! Ты! Ты запутался в деле с пятилетнем прошлым! И единственный выход, который ты нашел, — оно перевело дыхание, — совершить подобное преступление. До конца влезть в его шкуру, чтобы понять...

Адриан закивал головой в разные стороны:

— Нет... Нет, — он подошел к зеркалу. — Нет!!!

— И ты понял, — отражение было невозмутимым, — ты все понял. Ты узнал, какое удовольствие он получает и тебе это понравилось. Эта безнаказанность. Этот сладкий миг, когда ее жизнь была в твоих руках, когда ее муки стали ярким продолжением ее существования.

Адриан успокоился. Он все вспомнил. Как выслеживал ее, как изучал ее привычки. Несколько дней он готовился к казни. И он сумел забыть об этом. А значит, он сошел с ума. Отражение улыбнулось и сказала:

— Ты знаешь, куда нужно вонзить лезвие, чтобы закончить с этим делом.

Адриан отошел от зеркала, рукой нащупал стул и сел, оперевшись в стол локтями. Да, он знал, он точно знал, что нужно сделать. Открыв нижний ящик, он извлек сверток, в котором лежали инструменты Жерома. Действительно, к чему их прятать, если убийца для всех очевиден и комнату Адриана никто обыскивать не будет... Он развернул сверток и взял в правую руку тот самый нож, которым два года назад его пытал Жером. Отодвинул руку и направил острие клинка в сердце.

— На этом все. Дело закрыто.

Сильным ударом он пронзил грудь, легкое и сердце. Его дыхание резко участилось, затем успокоилось и замерло на выдохе. Он умер, а вместе с ним закончилась история самых грозных преступлений во Франции. Таким был 1806 год для этой замечательной страны.

## В ОЖИДАНИИ НОВОГО ГОДА...

В одном очень старом лесу стоял небольшой домик, скрытый от посторонних глаз. Найти дорогу к нему было совсем не просто. И только опытный следопыт мог разглядеть тропинку, ведущую прямо к входной двери. Жили в нем лесник со своим маленьким сыном — Егором. Весной они вместе сажали урожай, летом ходили на рыбалку, осенью собирали грибы, а зимой грелись возле печки, в ожидании, когда отступят холода. Егор не знал другой жизни. Ему были не ведомы детские радости, доступные каждому в городе: кататься на велосипеде, играть в футбол, отмечать свой день рождения с кучей сладкого и немислимым количеством подарков. Но Егор никогда не переживал из-за этого, ведь он родился в канун нового года. А он совершенно точно знал, что со всеми, кто рождается 31 декабря, однажды случаются чудеса.

Свой одиннадцатый день рождения Егор ждал уже несколько месяцев. Отец мастерил ему в подарок целый заводной город с паровозом, домами и людьми. Конечно, он легко помещался на столе, но, тем не менее, мальчику он казался огромным. Отец не хотел, чтобы сын до своего дня рождения узнал о подарке, и поэтому доставал город только поздно ночью. Но когда в доме всего одна комната, сложно утаить секрет. Свет от лампы, звук падающих инструментов — все это будило Егора, и вот уже несколько месяцев он любовался своим тайным подарком. Он представлял, как будет играть с этим городом: как маленькие человечки будут торжественно приветствовать своего короля, полиция будет арестовывать преступников, а все жители будут собираться на площади, где выступает бродячий цирк. Дождавшись последней ночи перед днем рождения, он впервые заснул в предвкушении большого праздника.

Утром на весь дом раздался сильный грохот. Егор вскочил на кровати и увидел, как отец что-то собирает на полу. Мальчик никак не мог понять, что же могло упасть с таким шумом. На первый взгляд все в доме осталось целым, пока он не заметил перевернутый паровоз, выглядывающий из-под стола. Упал его город! Целый город разбился об пол случайным движением руки. Егор не мог и пошевелиться, он не мог и слова из себя выдавить. Мальчик так и сидел, наблюдая, как отец складывает на простыню обломки его мечты. Когда же он связал их и убрал в шкаф, Егор решил спросить:

— А что это было?

— Да, так. Ничего особенного, — ответил ему отец и подошел к столу приготовить завтрак. — Скорее вставай! У меня для тебя особенный подарок.

Егор даже не сразу разобрал его слова. Как это подарок? Ведь город только что разбился об пол. Неужели он приготовил нечто более особенное? Егор улыбнулся и быстро поднялся с кровати.

На столе его ждала каша, горячий чай и пара вареных яиц. Съев несколько ложек, Егор никак не мог понять, о чем задумался отец. Он смотрел на сына, как никогда раньше. Как будто впервые увидел его после долгой разлуки, и боялся потерять снова. Когда Егор принялся за чай, отец глубоко вздохнул и сказал:

— Сегодня твой одиннадцатый день рождения. И сегодня тебя ждет особенный подарок. Когда закончишь завтракать, ты отправишься в небольшое путешествие.

У Егора широко раскрылись глаза:

— Как это в путешествие? Куда?

— Помнишь, когда мы проходили мимо ручья возле старого дуба, ты увидел большую красивую избу и спросил, кто там живет?

— Конечно. Ты сказал, что не знаешь.

Отец перевел взгляд в сторону:

— Там живет один волшебник. И сегодня он исполнит любое твое желание.

— Волшебник?! Желание! Вот это да! — вскрикнул Егор и подпрыгнул на стуле. — Это правда?

— Да, — ответил отец. — Он уже ждет тебя.

Егор побежал одеваться, а отец смотрел на него и вспоминал себя одиннадцать лет назад. Когда он пришел в эту избу, за воротами его встретила маленькая девочка на желтом игрушечном снегоходе. Она проводила его через целые конвейеры с игрушками и шоколадными конфетами к самому главному. Это был старый волшебник в красной шубе и с длинной седой бородой. Волшебник спросил его:

— Что привело тебя ко мне?

— Говорят, вы исполняете желания.

Старик кивнул девочке:

— Ступай, займись игрушками, — затем снова посмотрел на путника. — Желания, конечно, исполняю, но далеко не всякие.

Путник снял с себя шапку:

— А какие? — спросил он.

— Только те, что в сердце твоём рождаются. Только те, которые не дают тебе покоя и отправляют в путь, чтобы воплотить их в жизнь. А теперь скажи мне, чего же ты желаешь?

Немного помявшись, мужчина ответил:

— Мне нравится жизнь в лесу. Я бы никогда не поменял природу, которая меня окружает, на город, где люди утопают в своей злости друг к другу. Меня здесь все устраивает, — путник поменялся во взгляде, — но всю свою жизнь я мечтал о сыне. Я хочу воспитывать его, передать ему свои знания, показать всю красоту природы.

Старик не мог упомянуть, чтобы когда-нибудь к нему обращались с подобной просьбой.

— Хорошо, — ответил волшебник, — я исполню твое желание. Но ты должен понимать, что для него такая жизнь может быть и не в радость. Ребенку нужно играть с другими детьми. Ему нужно больше, чем просто природа вокруг него.

— Я буду стараться...

— Как бы ты не старался, — перебил путника волшебник, — ты не сможешь дать ему детство, которое заслуживает каждый. Поэтому, когда ему исполнится одиннадцать лет, ты отправишь его ко мне. И если все, о чем он будет желать — это другая жизнь, я заберу его у тебя. Старайся сделать так, чтобы он всем сердцем хотел остаться с папой. А теперь ступай домой.

\* \* \*

Пробираясь сквозь сугробы, Егор наконец то увидел старый дуб, а за ним и избу волшебника. Сделав последние усилия, он дошел до ворот и постучал в них. Сначала была тишина, но потом за воротами послышался звук электродвигателя. Спустя минуту тяжелые бревна за скрипели, открывая проход внутрь, и перед ним оказалась маленькая девочка на желтом снегоходе.

— Наконец-то пришел, — сказала она. — Сегодня только и разговоров, что о тебе. Садись скорее.

Егор сел позади нее, и они поехали к дому. Уже внутри избы девочка немного сбавила ход, и Егор мог вдоволь насмотреться на различные игрушки, о которых он и не мечтал. Кругом летали маленькие вертолеты, разнося упакованные подарки. Причудливые роботы собирали других роботов, но поменьше. А запах шоколада пробудил у мальчика спящие детские инстинкты. Он словно утонул в аромате какао, и все вокруг для него на мгновение исчезло.

— Приехали! — крикнула девочка, пробуждая Егора от сладкого сна.

Теперь они были не в огромном цеху, а в маленькой комнатке. А посреди комнаты стоял большой толстый старик с длинной седой бородой. Его красная шуба спускалась до самого пола. Определенно, это и был волшебник — подумал Егор. Старик сказал:

— Встань и подойди ко мне.

Как только Егор поднялся, девочка развернула снегоход, и уехала обратно в цех.

— Скажи мне, Егор, — продолжил свою речь волшебник, — у тебя есть какое-нибудь желание?

Мальчик робко смотрел на него, и терялся с чего начать разговор:

— Мой папа сказал, что вы исполните любое мое желание.

— Ну, конечно. Скажи, чего ты хочешь всем сердцем.

— Я думал над этим пока шел сюда. И вы знаете, единственное, что я хочу, так это город, которые собирал мой папа. Сегодня он случайно разбился. Можно сделать так, чтобы он стал целым?

— Конечно, можно, — засмеялся старик. — Но подумай, разве этого ты желал всю свою жизнь?

Егор отвел взгляд в сторону:

— Этого я желал последние месяцы перед днем рождения.

— Ну, вот! — воскликнул волшебник. — Я о том и говорю! Подумай, Егор. Ведь я могу исполнить совершенно любое твое желание. Подумай, о чем ты мечтал всю свою жизнь? Слышишь, Егор? Не последние месяцы, а всю жизнь...

Мальчик сосредоточенно уставился в одну точку. Несколько минут он стоял так, прежде чем начал говорить:

— Есть кое-что.

Волшебник опустил на одно колено, чтобы лучше расслышать Егора.

— Всю свою жизнь я прожил с папой. Мне с ним очень хорошо, но я всегда чувствовал пустоту. Я знаю, то о чем я вас попрошу, наверное, очень сложно, но не могли бы вы...

— Да, да! Все, что угодно! — успокоил его волшебник.

— Дело в том, — Егор никак не мог выдать из себя эту просьбу, — дело в том, что...

— Не бойся, Егор. Поверь, в твоей просьбе нет ничего страшного.

— Хорошо, — наконец, он собрался. — Дело в том, что я никогда не видел свою маму. Папа мне сказал, что она ушла, когда я был совсем маленьким. Что я не мог запомнить ее. А можно теперь хотя бы одним глазком посмотреть на нее? Мне больше не надо, правда! Я запомню ее навсегда! Мне этого будет достаточно. Но можно хотя бы раз взглянуть на нее, узнать, какая она красивая?

Старик молча поднялся, посмотрел по сторонам, а затем сказал:

— Конечно, можно. Беги скорее домой.

На подступах к дому Егор увидел, как в окнах горит свет, а из трубы валит дым. Подойдя еще ближе, он разглядел через окно отца — тот сидел за столом, и радостно смеялся. На последних шагах до двери, мальчик задавался вопросом — что же так развеселило его отца.

Открыв дверь, он почувствовал непривычный аромат печенья и уюта. Невольно улыбнувшись, Егор прошел дальше в комнату, откуда раздавался оживленный разговор. Заметив сына, отец радостно крикнул:

— А вот и наш гулёна! — он подбежал к Егору, поднял его на руки и начал подкидывать вверх. Егор засмеялся и не сразу обратил внимание на женщину, которая скромно стояла возле стола.

— Пап! — кричал Егор. — Пап, хватит!

Когда он опустил его, мальчик уставился на женщину:

— Пап, а кто это?

— А это...

Женщина подошла поближе и опустилась, чтобы разглядеть Егора:

— А я твоя мама, — она улыбнулась. — Садитесь за стол, все уже готово.

Егор не мог оторвать от нее взгляд. Она казалась ему ангелом, ненадолго посетившим их домик. Она была прекрасна, и теперь она была с ним. Повернувшись к столу, Егор увидел город. Тот самый, о котором грезил столько времени. Но он не был сломан! Паровоз катался по рельсам, а все жители вышли из домов, чтобы встретить своего нового короля.

— С днем рождения, сынок, — сказал папа и поцеловал его в щеку.

— Пап, — позвал его мальчик, чтобы прошептать на ухо, — а она красивая, правда?

— Конечно, правда.

Они обнялись и сели за стол, чтобы впервые по-настоящему отпраздновать новый год.

## ВСЕГО ЛИШЬ СОН

Я перестала любить снег. Хотя сложно не согласится, что сегодня вечером он падает очень красиво. Тем более на улице тепло. А весь этот рождественский пейзаж дополняет то, что я стою возле огромной ели. В свете фонаря видно, как снег спокойно ложится на землю, на деревья и на мои щеки. Я перестала замечать, как он тает на моем лице, скатываясь вместе со слезами к шее. Я просто устала ото всего этого. Ведь это сон. Сон, который повторяется снова и снова, и в котором я не могу ничего изменить.

Скоро ко мне подойдет он. Я не знаю, как его зовут, мне это неинтересно. Он будет, как всегда, одет в черной куртке, которая больше подходит для осенней погоды, без шапки и с шарфом, слабо повязанным вокруг шеи. Я должна его дожидаться, ответить на вопрос и уйти, и все потому, что я не могу иначе. Ведь это его сон.

Я поворачиваю голову, и вижу, как он бежит ко мне. Запыхавшись, он останавливается рядом и, тяжело дыша, начинает говорить:

— Я не могу найти тебя, когда просыпаюсь. Я чувствую, что ты не просто сон, что ты существуешь! Но скажи, где тебя искать?

Он тоже понимает, что это сон, но он просыпается. У него есть своя, другая жизнь, вечера в которой, наверное, не так похожи друг на друга, как здесь. А все что помню я: этот проклятый снег, ель, фонарный столб и этого парня. И я не могу проснуться. Я ведь тоже чувствую, что существую. Иначе быть не может. Но отсюда невозможно выбраться... Я уже давно перестала искать выход, я отчаялась. А вслед за отчаянием пришел и страх, что когда-нибудь ему надоест, и он перестанет видеть этот сон. И все вокруг исчезнет навсегда. Исчезну и я. Вот тогда мое существование окажется под вопросом. Вся моя жизнь, если это можно назвать жизнью, стала зависеть от него. Хотя, возможно, это говорит во мне страх. Чтобы ему не наскучили встречи, наш сон должен быть коротким, а я должна каждый раз оставлять надежду на встречу в реальности. Поэтому я отвечаю:

— Я сама найду тебя, — и разворачиваюсь, чтобы уйти.

Я иду медленно, а он все равно меня никогда не останавливает. Скоро он проснется и снова заснет. И я, надеюсь, не уйду в его забвение, а снова окажусь у ели. Правда, хотелось бы поменять надоевшее место и время года. Господи, как же я стала ненавидеть зиму.

Я почти не помню свою прошлую, настоящую жизнь. Лишь отрывки: я стою на набережной, стою возле высокого красивого дома, иду через мост. Вокруг лето. Но ни одного лица не всплывает в памяти, только лицо этого парня, которого я оставила за спиной. В моих воспоминаниях мы всегда рядом, и, кажется, любим друг друга. Видимо, никакая это не память. Просто я так давно мечтаю оказаться в другом месте, что разум начал рисовать мне эти иллюзии. Просто я так давно мечтаю проснуться.

— Подожди! — впервые он решил окрикнуть меня.

Я оборачиваюсь, он быстро подходит ко мне.

— Нет, — говорит он и махает головой в разные стороны. — Нет, я больше не могу ждать. Позволь мне самому прийти к тебе.

И тут я разрыдалась.

— Да как ты не поймешь! — кричу я. — Я сама не знаю, куда тебе идти.

— Я тебя не понимаю.

— Я не просыпаюсь. Вся моя жизнь, это твой сон. Хочешь посмотреть на меня? Смотри! Хочешь взять за руку и сказать, что любишь? Скажи это мне! И пожалуйста, смени этот чертов пейзаж! Ты помешан, что ли, на снеге?

Он замер. На секунду мне показалось, что он не дышит. Но, наконец, он заговорил:

— Так, значит, ты всего лишь мой сон...

Не такой реакции я ждала. Хотя чего я ждала — непонятно. Я просто сорвалась. Возможно, было необходимо исправить положение, пересказав свои рассуждения на тему: существую я или нет. Но я больше не могу терпеть его сон, уж лучше навечно погрузиться в пустоту, чем еще раз оказаться возле ели.

Я поворачиваюсь и ухожу. Надеюсь, теперь он не захочет встречи со мной. Надеюсь, больше он не окрикнет меня из-за спины. Надеюсь, я перестану быть всего лишь чьим-то сном.

\*\*\*

Этот сон он видел в последний раз. Когда он проснулся, черты ее лица уже с трудом угадывались в его памяти. Прошло время, и он окончательно забыл девушку, когда-то преданно ожидавшую его возле ели. Его сознание случайно создало ее, оно же и стерло. Она действительно была его сном. Коротким, почти молчаливым, но очень красивым сном.

## ЛИТЕРАТУРА В НЕЛИТЕРАТУРНОЕ ВРЕМЯ, ИЛИ В ПОИСКАХ СМЫСЛА

### Анонс круглого стола

В 1948 году вышла знаменитая работа Ж.-П. Сартра, где он написал: «Нет никаких признаков того, что литература бессмертна». Определив литературу как опыт свободы, он все же рассуждает о конкретном опыте отдельных направлений и авторов на фоне их времени. Литературе всегда приходится отвечать на вызов времени, она ангажирована временем, которое каждый раз ставит перед писателем, читателем и критиком вопрос *о сути и месте литературы*.

### Вопросы:

1. Современная литература: смысл языка или язык смысла. Как современная поэзия может (и может ли) производить новое знание о мире, матесис?
2. Литература была одним из первых и долгое время привилегированным медиумом нового времени. Какое место занимает литература в современном медиа пространстве, где преобладают визуальные и секундарные носители информации?
3. Материал современной поэзии / литературы. Из какого «сора» вырастают сегодня стихи? Насколько книжная поэтическая традиция актуальна для современной поэзии?
4. Современный автор. Можно ли говорить о миссии, профессии, образе жизни и т.п. в применении к человеку, создающему стихи, романы и пр.
5. Формы бытования современной литературы. Клубная поэзия и сетевые ресурсы. Как осуществляется встреча читателя и текста.

### Ответы Ирины Саморуковой:

Поскольку я сама составляла этот вопросник, отвечать мне особенно трудно. Если бы знали те, кого мы учим, что задаваемые им преподавателем вопросы практически никогда не имеют четких и определенных ответов. Последовательные ответы на вопросы 1-4 должны представлять собой нечто вроде идеологии современной литературы, иначе говоря, литературный манифест. Пятый вопрос предполагает у отвечающего какую-то невероятную компетентность в современном литературном процессе, что при его аморфности и разнородности, практически невозможно. Но ведь вопросы о современной культуре, об искусстве задаются вовсе не для того, чтобы получить на них непротиворечивый ответ. Скорее их роль заключается в том, чтобы привлечь внимание к проблеме, в данном случае к литературе.

Еще лет десять назад я бы ответила, что современная литература призвана раскрыть смысл языка, если подразумевать под языком некий символический порядок, а точнее беспорядок, хаос, образовавшийся на руинах эпохи модернизма, где главным в культуре была фигура Художника (или кого-либо аналогичного художнику — Вождя, Тирана). Косноязычие ранее не представленной в искусстве речи нуждалось тогда в том, кто ее артикулирует, в некой фигуре (функции) заменяющей автора, но уже с маленькой буквы. Сегодня этих афтариф стало слишком много. Поэтому в наши дни литература, поэзия, в частности, должна озаботиться проблемами смысла: если писать, высказываться, то для чего. В условиях «визуального поворота», когда произведение искусства, современного искусства (в нашем контексте перевод апроприирован оригиналом — contemporary art) существует как вещь или жест, обозначающий

искусство, только литература, с ее временным измерением и неочевидностью значения способная создавать модель смысла, и следовательно проектировать, развертывать в будущее человеческую жизнь.

Вынуждена признать, что по факту довольно скромное. Мы словно стыдимся того, что так долго считали литературу учебником жизни. Действительно, довольно смешно каким-то образом принимать во внимание любовные перипетии какого-нибудь вымышленного персонажа, которого и в глаза-то никто не видел, да еще и извлекать из этого некие моральные и прочие уроки. То ли дело наглядно представленный кинообраз или герой массмедийного скандала. Литературных произведений к тому же стало лишком много. Кто только не объявляет себя писателем! В таких условиях литература — и как чтение и как креатив — становится делом почти интимным, требующим благородного одиночества. Чтение становится интимнее секса. К этому стоит добавить, что в наше время уже нет большой литературы, прокладывающие магистральные пути духа, как это было еще в XX веке. С одной стороны, этот факт печален, но с другой — именно разнообразие способствует тому, что выбор того или иного писателя, поэта или художественной стратегии становится более индивидуальным — никто ведь во всенациональном масштабе не подсказывает.

Есть, конечно, немало прекрасных поэтов, для которых книжная традиция остается вечно живой. Сказала и сама ужаснулась. Вечно живой как кто? Мумия, Ленин какой-нибудь. Думаю, что понятие «книжная традиция» сегодня очень нуждается в конкретизации. Вот, например, Захар Прилепин не устает восхищаться советской книжностью. Всё говорит — поколение, моё поколение, а это ведь те, кто учились в уже мёртвой советской школе. Для литераторов, родившихся в середине прошлого века, советская книжная традиция отдает тухлятиной. Но все это не отменяет ахматовскую максимум о стихах, растущих из сора. Важно, найти этот сор. В современной культуре очень мало сора. Любой мусор кто-нибудь да обработал. Образ свалки — один из самых распространенных в современном художественном творчестве. Можно сказать и по-другому: в современной культуре один лишь сор и есть, но и это не облегчает задачу: увидеть смысл там, где очевидность его даже и не предполагает.

Современный автор — это, на мой взгляд, образ жизни, образ мысли, дыхание. Такое утверждение, естественно не гарантирует никакого качества выдаваемого им продукта. Но это всё же необходимое, хотя и не достаточное условие. Достаточным условием я бы назвала среду, социальный и культурный контекст, где будет иметь место этот образ жизни. Я не писатель, не поэт, а преподаватель литературы, немного критик, немного идеолог. И моя задача — попытаться создавать такую среду.

Мы, хотим ли мы этого или нет, живем в постпоэтическую, или в постконцептуальную эпоху. С середины прошлого века, а может, и ранее, прямое поэтическое высказывание изживает себя, опошляется, уходит в масскультуру. Но всё же потребность в искренности и подлинности не умирает. В клубной поэзии мы сталкиваемся с тем, что слово пытается обрести свой вес в теле поэта, в его жесте. Сетевая же форма бытования поэзии позволяет авторам выскользнуть из тенет культурной индустрии с её маркетинговыми стратегиями, даёт свободу, чистую голую свободу, не отягощённую авторитетом и ответственностью. Бахтин писал, что без ответственности не может быть авторитетного высказывания. Ну что ж, значит, не может.

# Георгий Квантрицвили

## ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ КРУГЛОГО СТОЛА

1. Современная литература: смысл языка или язык смысла. Как современная поэзия может (и может ли) производить новое знание о мире, матесис?

Может ли производить новое знание плетение макраме? Даже если материал — не веревки, а письменная речь? Очевидно, может. При квалифицированном подходе. При котором новое знание обнаруживается во всем: от связки редиски до кучки-почемучки. Другое дело, что вменяемые поэты обладают если не новым, то, как минимум, не мелким и не узким знанием о мире. Но знание такого рода — роскошь. А роскошью хвастаться неприлично. Особенно перед бедными соотечественниками.

2. Литература была одним из первых и долгое время привилегированным медиумом нового времени. Какое место занимает литература в современном медиапространстве, где преобладают визуальные и секундарные носители информации?

Сразу оспарю первый тезис. Место привилегированного медиума занимала не литература, но лишь то в ней, что укладывалось — охотно или неохотно — на прокрустово ложе этого «места». Лично меня интересует то, что было «отсечено» в процессе «укладывания». Современное медиапространство литературе скорее союзник, чем могильщик. Вот простой пример: я вспоминаю те стихи, что читал за последний год, заглядываю на сайты самарских книжных магазинов и понимаю, что, — имея я желание нанести удар по семейному бюджету, — купить в бумажном виде мне удалось бы, дай Бог, тысячную их долю.

3. Материал современной поэзии / литературы. Из какого «сора» вырастают сегодня стихи? Насколько книжная поэтическая традиция актуальна для современной поэзии?

Во внутреннем строе поэзии ничего не меняется от того, где ты видишь строку — на листе бумаги или в букридере. Актуальность — калейдоскоп трендов. Найдется там место и книжной поэтической традиции, и дикому примитиву, и новой искренности. Каждый пишет, как он дышит.

4. Современный автор. Можно ли говорить о миссии, профессии, образе жизни и т. п. в применении к человеку, создающему стихи, романы и пр.

Вот я современный автор, заявляю: НЕЛЬЗЯ говорить о миссии. Если бы у меня была миссия, я бы ее нес. Я ничего не несу и нести не хочу. НЕЛЬЗЯ говорить о профессии. Как правильно заметил Маяковский: «Мне и рубля не накопили строчки». Ему «рубля» накопило то, от чего честным людям остается только самоубийство. Меня увольте. НЕЛЬЗЯ говорить об образе жизни и т.п. Почаще консультируйтесь со мной: чего можно, а чего нельзя. Мои консультации небескорыстны. Гибкая система скидок.

5. Формы бытования современной литературы. Клубная поэзия и сетевые ресурсы. Как осуществляется встреча читателя и текста.

Интереснее был бы вопрос: как НЕ осуществляется встреча читателя и текста. Скорбь утрат, упущенные возможности, etc. Поэт — такой же читатель, как и остальные. В том числе — читатель собственных текстов. Способен ли автор впустить себе в душу собственные тексты? Сомневаюсь... Всё равно, что заново употребить в пищу свои же экскременты.

## ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ

### 1.\*.\*.\*

Как в цельнолитую глянцевую  
бесшумную центрифугу  
мы впали в галлюцинацию  
и бегаем в ней по кругу.

В турнирах без права выиграть  
заведомо проиграли  
насаженные на изгородь  
гирляндами-черепами.

Давно проморгали мужество,  
самих себя отрицая,  
сращённые по окружности  
сиамскими близнецами.

Какими нам фарисеями  
предписан и цикл, и фатум  
лошадками карусельными  
на празднестве одноактном?

Убийственно одинаковым  
ни прав ни дано, ни дара  
узнать, кто втолкнул их в вакуум  
подопытного кошмара.

Так что же оно, инкогнито, –  
бог, дьявол ли, мать, убийца? –  
то, что от рожденья воткнуто  
под рёбра нам, точно спица.

Над безднами философскими  
кипенье мозгов, быть может,  
окажется лишь присосками  
на щупальцах осьминожьих.

Возможно, и вся-то истина:  
увидеть в конце маршрута  
не свет во тьме, а мясистого  
подмявшего небо спрута.

### 2.\*.\*.\*

Возможно, и вся-то истина:  
увидеть в конце маршрута  
не свет во тьме, а мясистого  
подмявшего небо спрута.

Над безднами философскими  
кипенье мозгов, быть может,  
окажется лишь присосками  
на щупальцах осьминожьих.

Так что же оно, инкогнито, –  
бог, дьявол ли, мать, убийца? –  
то, что от рожденья воткнуто  
под рёбра нам, точно спица?

Убийственно одинаковым  
ни прав ни дано, ни дара  
узнать, кто втолкнул их в вакуум  
подопытного кошмара,

какими им фарисеями  
предписан и цикл, и фатум  
лошадками карусельными  
на празднестве одноактном.

Давно проморгали мужество,  
самих себя отрицая,  
сращённые по окружности  
сиамскими близнецами.

В турнирах без права выиграть  
заведомо проиграли  
насаженные на изгородь  
гирляндами-черепами.

Как в цельнолитую глянцевую  
бесшумную центрифугу  
мы впали в галлюцинацию  
и бегаем в ней по кругу.

На вопросы, поставленные Ириной Саморуковой я могу ответить только другими вопросами, которые вертятся у меня в уме — как у автора прежде всего. Самое интересное, что ситуация с возможностью художественного высказывания сегодня настолько неоднозначна, что вопросительность — это действительно чуть ли не единственно адекватное состояние, в котором художественное высказывание может себя заставить. Еще десять/пятнадцать лет назад все было более или менее ясно. Ясно было, что художественное высказывание — это проблема, практическая и рефлексивная проблема каждого автора, если он хочет состояться как автор, обладающий лица необщим выраженьем. Ясно было, как эту проблему решать. Тут персональные поэтические изобретения шли рука об руку с биографически мотивированной событийностью и обостренным чувством языкового штампа. Изобретения, события, языковая чуткость могли быть разными, но негласные конвенции по поводу главного смысла литературы, поэзии в частности, были как ни странно общими. Поэзия опознавалась всеми как возможность персонального выживания в мире отчуждения, как возможность своего — там, где все чужое. Экзистенциальный, приватный смысл поэзии, который новейшая русская литература сохранила благодаря советскому андеграунду и активно воплощала вплоть до 90-х годов был несомненен и централен. Даже не смотря на то, что литература выполняла и другие социальные функции, например, именно она рассказала правду о сталинизме, будучи наиболее точной формой исторической памяти, до сих пор, кстати, опережая на этом поприще отечественную историческую науку, и именно она продолжала быть способом языкового и ценностного самосознания общества.

А что же сегодня?

Вроде бы все тоже самое. Разве перестал поэтический опыт быть способом приватизация собственного существования? Разве перестал он генерировать семиотически (сейсмически) активную среду смыслов, в которой каждый может кружиться, как хочет. Разве исчез игровой смысл поэтического слова, рожденный одновременно слепой игрой жизненных сил, бесконечными ресурсами языка и всей той неумолимой серьезностью, с которой играет с нами в шашки наша собственная смерть? Все это вроде бы никуда не исчезло. Однако в тоже время все изменилось. Есть ощущение, что все изменилось, но что именно, понять сложно. Видимо, изменилась в очередной раз ситуация художественного высказывания. Она в очередной раз мутировала, причем и в социальном, и в эстетическом, и в экзистенциальном смысле. Прежде всего, кажется, что настала эпоха всеядной и всепримиряющей эстетической плюральности, эпоха, в которой эстетические войны, бои за эстетическую истину кажутся смешными. Все спокойно разошлось по своим компаниям, нишам, сообществам, так что заинтересованная и неформальная полемика выглядит искусственной, излишней, истеричной. Сходную ситуацию мы наблюдаем и в мировой философии — главное определиться со своей методологией, своим кругом общения и институтами признания. Попытки определить эстетический мейнстрим, будь то гламур или патриотическая риторика, неубедительны. Мейнстрима нет. Все условно, и все это знают. Поэтому жест эстетического (стилистического) противостояния становится нерелевантен. Да даже если бы этот новый мейнстрим вдруг снова возник, то, как сказал

недавно Александр Бараш, ничем кроме как навязанной повесткой дня, навязанным дискурсом он бы не стал, трансформации в области исходных условий художественного высказывания, видимо, связаны с более глубокими причинами. Сегодня художник должен как-то отнестись к новому феномену эстетической плюральности, маркирующему общество как современное, диверсифицированное, постмодерное.

Мы, конечно, видим и другие тенденции — архаизацию поэзии и ее социального статуса, попытки вернуть ей магическое значение, власть над вещами и умами. Примечательно, что в этом дерзновении сходятся и левые социалистические поэты, настаивающие на классовом смысле литературы, на поэтической прагматике, на восстановлении прямой действительности поэтического слова, способного пробудить в адресате классовую совесть, и крайне правые поэты-фундаменталисты, мечтающие руководить космосом, как шаманы, стяжать мистические энергии, прикоснуться к священному. Но и те, и другие, и третьи, и четвертые делают в конце концов одно и то же — издают коллективные и персональные сборники, выступают на одних и тех же акциях, участвуют в одних и тех же фестивалях, ведут свои блоги, группируются в сообщества, задействуют все рычаги медиа для продвижения своих идей и имен. Все существуют по законам эстетической плюральности, всеядных социальных сетей, маркетинга и социальной множественности.

Второе обстоятельство, повергающее в ступор — невероятное количество авторов и текстов. Их уже не просто много. Их невероятно, необозримо много. Значит ли это что-то для отдельного автора или нет? Думаю, еще как значит. Восстание масс в поэзии, наводнение интернета поэтическими текстами, очевидное перепроизводство поэтических строчек — новый исторический фон высказывания, совершенно новая атмосфера персонального поэтического слова, новые условия для дыхания. Искусство неоднократно сталкивалось с собственной избыточностью, когда, желая иметь дело с реальностью, упиралось лбом только в собственные исторически наработанные продукты. В таких случаях искусство обычно запускало очистительную аксиологию количества, заключающуюся в релятивизации любого художественного жеста — для того, чтобы дать проявиться самой реальности. Сработает ли эта стратегия сегодня, когда медиа довели избыточность искусства до предела? Кто-то предлагает совсем замолчать. Это и будет согласно такой позиции наиболее честным художественным словом. Кто-то предлагает работать с избыточностью искусства разными методами, а кому-то, кто не озабочен рефлексией ситуированности собственного высказывания, вообще нет до этого никакого дела. Я вижу здесь серьезную проблему.

И третье — поэзия перестает быть частью галактики Гуттенберга и ищет новые-старые способы контакта с читателем/слушателем. Просто книжное поэтическое слово расписывается в собственной слабости. Поэтическое слово в поисках действительности ищет поручни, костыли, другие приспособления, ищет невербальных союзников в деле выражения своих смыслов. Но это уже не авангардный синтез классического типа, не неосинкретизм, это что-то другое. Это уже не авангардное исследование слова на предмет его звуковых, изобразительных и других возможностей, это не исследование внутренних и внешних границ искусства. Когда третий авангард трансформировал слово в перформанс, когда Рубинштейн читал по карточкам, когда Виктор Коваль выпевал и театрально интонировал свои тексты, когда наиболее яркие представители консервативной поэтики, такие, например, как Евгений Рейн гремели на всю аудиторию, потрясая кулаком в воздухе, — за всем этим было что-то имманентное самому поэтическому слову: будь то личная органика или темперамент, с одной стороны, или концептуально выверенный поэтический жест, существующий

на институциональных границах художественных жанров, ставший таковым в силу особой языковой чуткости... Сегодня это что-то другое: нынешний акцент на прагматике, а не на семантике высказывания, на выстраивании максимально эффективной коммуникативной ситуации, на демонстративности, на форматах предъявления и раскрутки поэтического слова — что-то здесь другое... Что-то от вынужденного компромисса с эпохой шоу, эпохой видео, эпохой медиа, кажется, что поэзия хочет занять свое почетное место в индустрии досуга, в культурной индустрии, хочет не отстать от времени.

Но, может быть, я ошибаюсь. У меня нет ответов. Ясно только, что атмосферное давление изменилось. Оно стало больше и стало другим по своему составу.

\* \* \*

поэтическое слово перестает звучать  
самостоятельно  
оно вспоминает о древних помощниках  
музыке представлении  
оно выходит с аудиенции  
читателя с текстом  
и возвращается в зал  
к публике ждущей  
чтобы ей сделали хорошо  
оно перестает быть внутренней работой  
приватным шепотом  
индивидуальным усилием  
и персональной реакцией  
оно становится коллективным эффектом  
политической биографией  
субкультурной речевкой  
оно маркируется как бренды  
и пропускается через сообщества  
оно снова хочет быть сильным  
не уступая напору консумеризма  
оно становится на него похожим  
поэтическое слово не перестает звучать

\* \* \*

фашизация страны  
люди щеголяют фашизацией  
пишут посты  
рекомендуют ссылки  
видео  
аудио  
приводят фрагменты  
из текстов монархистов-черносотенцев  
оставляют комменты  
соревнуясь в агрессивности  
воюют с западом  
гордясь собственной ненавистью  
выставляя ее как ценность  
это делают талантливые люди  
а за ними идут шестерки  
узколобые как утюги  
эпигоны  
бездарности  
тиражирующие пошлость  
фашизма почти люмпены  
недоучки сорвавшиеся с петель  
нашедшие для себя идеологию  
талантливые лидеры  
опомнитесь

\* \* \*

страна ты одурела  
говорил Карякин в прямой эфире  
сталинисты побеждают в интерактивном голосовании  
интеллектуалы присягают социализму  
борются с глобализмом вместе с глобальным Жижекком  
дорогооплачиваемым лектором как и все критики Запада  
пользующиеся банковскими картами  
не отрывающиеся от планшетника и мобильника  
летающие самолетами транснациональных компаний  
модные фундаменталисты  
умело раскручиваются в социальных сетях  
создают аккаунты  
видеоблоги сообщества  
наместники муз они священнодействуют  
ковыряя болячку духовности  
в этом фундаменталисты и социалисты сходятся  
никто не хочет отстать от современности  
даже за счет ее ритуальной критики  
никто не хочет перестать быть ньюсмейкером  
конкурентным нарратором повседневности  
актуальным комментатором  
сталинисты троцкисты фашисты  
мистические фундаменталисты  
участвуют в аксиологическом производстве  
в машинерии лайков  
извлекают символические прибыли  
индустрия досуга разношерстна и толерантна  
она переваривает даже рок-фестивали

## ИЗ ЦИКЛА «ФУТЛЯР ДЛЯ КЛИО»

1.

### (XVI ВЕК, АНГЛИЧАНЕ)

Огуречник аптечный, шафран, базилик, полынь,  
золототысячник, щавель и портулак,  
это сейчас мобильник и кадиллак,  
а тогда скорпионами, жабами полны котлы.

Ртуть омертвевшую принимай против вшей,  
омертвляй ее только постящегося слюной,  
и тогда уберутся вши, улизнут взащей,  
но чума и оспа еще придут за тобой.

Опоясывающий лишай, скарлатина, зубная боль,  
к вам добавятся камни в почках, подагра, туберкулез,  
но окопник с девятисилом, кровь зайца прогонят хворь,  
амулеты и камни растрогают вас до слез.

Если ты прикован к постели, соверши ритуал,  
говори только о благочестивых вещах,  
королева — сиделка тем, кого наповал  
старость и смерть свалила, чье дело — швах.

Темно-рыжий парик, как мигрень Тюдоров, — имперский знак,  
вдыхай приятные ароматы, не злоупотребляй вином,  
это сейчас наука и новизна,  
а тогда прописали бы плакать, петь и кричать «привет» в окно.

Жар и сухость дают холерика, жидкость — желчь,  
но не черную, черная — в воздухе и воде,  
мы сангвиники, мы бодры, воду можем поджечь,  
но коровьего вымени нет на нашем столе.

«Господи, смилуйся над нами», — напишем мы на двери,  
все соседи убежали к себе в деревню,  
это сейчас бомбы смешивают в летальное попури,  
а тогда бубонная била в каждый дом и харчевни.

Попади в оленя из арбалета, сыграй в футбол,  
в кости, в палки, в шахматы, верховой ездой  
с трещиной в черепе развлекись — потом на танцпол —  
ястребиной охотой, балладой, травлей медведя, пьесой пустой.

## **2. (СЕР. XVIII В., ВЕНЕЦИАНЦЫ)**

Мало маску надеть, нужно петь на любом перекрестке,  
нужно шутку шутить и кричать, как разносчик-жестянщик,  
как старьевщик и булочник, лох, проигравший в наперстки

ты родился мужчиной, твой долг — переспать с куртизанкой,  
«мягкий город, покладистый, кроткий, спокойный» —  
с лицевой стороны, танцовщица-оторва — с изнанки

европейская пресса о сельском хозяйстве — нарезка,  
пополаны, патриции, женщины, читтадини —  
«как морская торговля? а штофа и кожи развеска?»

португальцы, французы фырчат на систему протекций,  
хором сахар пытаются втюрить свободно, без пошлин,  
как лечиться от прошлого без самосуда инъекций?

городские публичные шоу, толпятся пеоты,  
приветствия витиеваты, парадны, послы в восторге,  
все отмечают наличие регаты, но не пехоты

обручи меня с морем, родившегося в пустыне,  
чтоб в каюту нырнуть и почувствовать ток прилива,  
Монтескье удивляется вслух: родниковой воды нет

скотобойни и доки в периферийных сестьере,  
камень нужно огранить, табак засушить, ткань раскрасить,  
винных лавок, кофеен всю ночь не закрыты двери

в этот жирный четверг мы взлетим на дворцовую крышу,  
пирамиду живую приходами соорудим на Пяцетте,  
но попробуй из памяти вырезать зависть, как грыжу

водный праздник объявлен перед Святым Николаем —  
мыловары, ткачи, стеклодувы, аптекари, хлебопеки —  
цеховую судьбу проклинай хоть собачьим лаем

можешь класть на закон, есть поленту, торчать на таможне,  
солевар и красильщик, паяц, трубочист и цветочник,  
в театральном мире сам себе сценарист и помощник

\* \* \*

По Московскому до поворота на Полевую,  
ящик вина завтра возьмем в багажник,  
я блефую,  
у меня пуст бумажник.

Будут ли гости к ужину, не известно,  
мне звонили сегодня, обещали: будут,  
ты прелестна,  
говорю, повсеместно...

Что значительно, а что нет, я не тщусь, смущаюсь,  
тишину все равно нельзя заменить словами,  
не прощаюсь,  
говорю, не прощаюсь с вами.

Сергей Лейбград

## НЕВОЗМОЖНОСТЬ НЕВОЗМОЖНОСТИ, ИЛИ БИОГРАФИЯ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

Постмодернизм сначала отчаянно, а потом и совершенно безнаказанно был высказыванием в ситуации невозможности высказывания. Нынешнее время (художественное и не только) я бы обозначил еще более претенциозным термином «Постмодерн-2». А собственное самочувствие — как невозможность невозможности. Деконструкция пафоса, эпоса и автора рождает лирику, хотя бы в виде эксперимента на самом себе. Постмодернизм не изжит и изжит быть не мог. На смену оригинальным авторам постмодернистского, «другого» искусства пришёл поп-постмодернизм. На уровне собственного индивидуального сознания я испытываю экзистенциальную необходимость деконструкции деконструкции. В тотальном пространстве тотальных проектов неизбежен личный художественный жест (по возможности вменяемый, то есть не забывший концептуалистской десакрализации), если высказывание по-прежнему невозможно. Ибо за «сурковским» словом «проект», не скрываясь, всегда прячется массовидная технология, конъюнктурная предопределенность, заданность, манипуляция... Пора воссоздавать новое значение разоблаченного «проекта»...

В этом мире, в мире общественно-политической профанации и популярной симуляции, жить невозможно. Только так можно и жить. Когда лирическое высказывание окончательно и бесповоротно скомпрометировано — только оно и способно прорваться в реальность, сигнализировать о существовании, сущности и существовании. Только оно и может сегодня претендовать на универсальность. Ибо язык, текст, биометафора, поглощенные безразличным контекстом и гипертекстом, могут воплощаться и развоплощаться в исключительно биографической и персонализированной системе знаков. Лишь в этом измерении возможен сеанс реанимации почти абсолютно дискредитированных субстанций — присутствия и отсутствия, участия и смысла, совести и вкуса, культуры и жизни, смерти и страсти, истории и биографии — как попытка сигнала о том, что я, персонаж и пациент русского 21 века, ещё скорее жив, чем...

Проект развоплощения своей жизни в пространстве знака и метафизической формы (именно индивидуальной жизни, столкнувшейся и связавшей меня с другими не номинативными, а реальными человеческими судьбами и стратегиями) бессмыслен, безнадежен, смешон и наивен. Что ж, значит, стоит попробовать его осуществить. Пошевелить губами на фоне аморальной, гламурно-лубочной политической невменяемости, предельная отвратительность которой становится беспредельной. В радиоактивной зоне недоступности абонентов. Во всемирной паутине, уводящей от всемирного паука. В виртуальном мираже мнимых проектов, главным критерием коих является «успех». Решиться в состоянии почти биологического ощущения вырождения русского культурного сознания на лирическое высказывание. На робкое антропологическое дыхание. Бормотание. Шепот. Трели соловья. Экзистенциальные трели геномодифицированного соловья, если хотите...

\* \* \*

Только звуки, осколки, куски,  
ложки, вилки, гримасы и смеси.  
В католическом храме на мессе,  
в протестантском, бог весть где, на месяц  
или год, или век, или десять —  
никакой знаменитой тоски.

Ничего не удастся извлечь  
из сознания полуслеплого,  
чтобы выбросить, чтобы отсечь,  
чтобы броситься прочь от чужого.

Хорошо иностранную речь  
слушать, не понимая ни слова.

\* \* \*

Метафора — мутация сознания,  
стихи не есть циклический набор  
отдельных слов. Приблизился в упор  
подследственный, двойник переиздания.  
Наследственность разорвана, как лист  
печатный ежемесячной газеты,  
дрожит запястье, как мотоциклист,  
ты около стоишь, как окулист,  
в глаза мне смотришь — дряблые приметы  
растеряны, как гости без вина,  
длина строки не меньше, чем Двина,  
Нил, Иордан, Евфрат, Десна и Волга.  
Висят рядами окна, точно вобла,  
и жаждет пива долгая страна.  
Со смертью я покончить не успел,  
не ел, не пил, и, в принципе, не пел,  
тем более, что нынче невменяем.  
Отложены все помощи, и дел  
нет неотложных — позже доиграем.

\* \* \*

Когда укрыт умышленный рассудок,  
свидетель осязания моего —  
огромная сова, запутавшись в сосудах,  
взлетает к потолку и бьется об него  
лысеющим резиновым затылком.

Когда толпой автобусной затыркан,  
я выброшусь в окно бог знает где  
и, как Христос по вкрадчивой воде,  
пройду по пенке заморозков, — коркой  
покроется застенчивая страсть  
длиною в книгу. В комнате прогорклой  
затмение, и некуда упасть.  
Затмение, и тмином пахнет хлеб,  
и темя разбивается о тему  
взаимосовпадения судеб,  
и женщина, похожая на схему  
моей души, шагающей по краю  
на цыпочках, считает, что я слеп,  
когда другое имя называю.

\* \* \*

Ноябрь похож на старого младенца:  
канючит, хнычет, кашицу жует.  
Дорога превратилась в полотенце  
махровое. Мне вряд ли повезет  
воскреснуть в адекватном переводе.  
Созвездия на тусклом небосводе  
отражены, как лампочки на льду  
растаявшем. Неделя на исходе  
над Летой задержалась на лету.  
Я умолкаю, вымерли палаты  
с сосками люстр на пыльных потолках,  
и все, что я сказал тебе когда-то,  
как кожа отмирает на губах.  
Неровен час, приступим к реверансам.  
Я умолкаю, легче быть смешным,  
я умолкаю, легче быть пространством  
отломанным, чем временем сплошным.

\* \* \*

Мне всё труднее различать, что было  
и что мне померещилось. В раструбе  
сознания, царапая затылок,  
запутался торжественный обрубок,  
обрывок, образ, вычурное слово,  
зачеркнутое лишь наполовину.  
Я мудрость пью из банки трехлитровой,  
где гриб, как мозг, извилины раскинул.  
Но нет уже такого предложенья,  
и нет уже такого сочетанья,  
которые, спасая положение,  
и тленья убегут и возгоранья.  
Март полумертвый, смерть какая скука,  
я отделен от века и от звука.  
Иди ко мне, собака или птица,  
я отделен и не с кем поделиться.

\* \* \*

Оклеиваю зрением цветным  
пространство, что становится родным  
по месту проживания, по складу  
характера. Счет выписан, но он  
беспочвен, как дебелый шампиньон  
виньеточный. Пожалуйста, не надо  
прикидываться — что и почему?  
Я рад бы посочувствовать кому-  
нибудь, уже ушедшему из жизни  
моей. Ты где-то рядом, в стороне  
от образа дражайшего во мне,  
от ломкого дыхания на тризне.  
Ты между прочим, в тамбуре, в тире,  
в нейтральных водах, подле, на пороге...  
Счет выписан, но счет не по игре,  
но противостоянье на Угре,  
на разных берегах одной дороги,  
на остановках... Окна зачехлю,  
свет выключу... Что делаю? Леплю —  
закрыв глаза — из внутреннего света  
улыбку, тело, улицу... Люблю  
следить за легкой линией сюжета...

\* \* \*

Вьюном, как пауком, со всеми потрохами  
дощатый пойман дом (и я в нем), ноу хау,  
хайль Гитлер, хенде хох, – очередное летье  
Победы над одним  
из многих.

Пахнет снедью,  
духами и халвой гуманитарный груз,  
трофейный божий дар (я говорю о жизни  
единственной моей, среди несметных уз  
застывшей в укоризне).  
Германец, гагауз, грузин, великоросс,  
японец, армянин и негр великорослый,  
мне вместе с молоком достался Холокост  
и лишний мертвый день, как будто високосный  
год. Можно переждать, но вряд ли этот страх,  
но вряд ли эта страсть не повторятся снова,  
вновь. Я не говорю на древних языках.  
И ты, когда войдешь, не говори ни слова...

\* \* \*

Те, кого оставили на свободе,  
кричали: «Спасибо, что не посадили нас, грешных!».  
Те, кого арестовали и посадили: «Спасибо, что не убили!»  
Те, кого убили: «Спасибо, что перестали пытаться и мучить!»  
И только те, кого еще пытали, хриплым окровавленным полушёпотом  
рассказывали секреты японской и британской разведок...

\* \* \*

Опять один стою, иуда,  
один, как перст, в одном испод-  
нем. Мне грозит простуда,  
играют волны над и под...  
Прощай, немытая посуда,  
страна рабов, страна господ.

\* \* \*

Всё будет нормально, майор.  
Всё будет, как надо, зимою.  
Обмоют и дело моё,  
и смертное тело обмоют.

Чтоб вспомнить и напрочь забыть,  
чтоб весело было и пусто.  
А душу уже не отмыть,  
но можно представить искусством.

Из всех обитаемых мест,  
похожих на лоно и нишу,  
обшарпанный вижу подъезд,  
и трепет дыхания слышу.

И всё, что случится со мной,  
давно, как листва, облетело.  
И нужно для жизни иной  
лишь тело, лишь чистое тело.

\* \* \*

Гараж, собака, магазин, —  
откроются, как в детстве, взору, —  
и писающий гражданин,  
струей привязанный к забору.

\* \* \*

Бушует море за стеклом  
иллюминатора стиральной  
машинки. Бой добра со злом  
творится в плоскости реальной.

Здесь грязь столкнулась с чистотой,  
здесь чистота воюет с грязью,  
как обкурившийся святой  
и неподкупный Стенька Разин.

Глаза мои, мои друзья,  
рабы тумана и лазури,  
и лучше выдумать нельзя,  
чем хванчкара и хачапури,  
чем в полусне, уйдя в отрыв,  
не попадая в тон, в мотив,  
в локомотив, в презерватив,  
с углём в груди, с опухшей веной  
на лбу, в прострации и с пеной  
у рта доказывать, что жив.

На безымянной высоте,  
на Безымянке, на листе  
бумаги, словно в Элисте,  
где вряд ли кто меня отыщет.

Играют волны, ветер свищет,  
трясётся чайник на плите...

\* \* \*

Мы живы, пока мы лживы.  
Ленин лжил, Ленин лжив, Ленин будет лжить.

\* \* \*

Снег! — кричу. Кричу: Снег!  
Но снег не знает своего имени,  
поэтому он идёт и не замечает меня.

*Литература отвечает на вызов времени тем, что стремится увидеть и понять, как человек может жить во все более раскрывающейся сложности мира (цветущей и интересной) и в противоречиях (например, близкого человека нужно одновременно и поддерживать, чтобы беречь, и не поддерживать, чтобы не мешать его свободе).*

Такой литературе соответствует неповествовательный ассоциативный язык, кружение вокруг предмета речи в попытках воссоздать невозможную целостность из частичных взглядов, попытка (также невозможного) прикосновения к несловесному опыту. Так литература может видеть и производить новое знание, сложно и сложное. Может, поверх закрывающих мир стандартов восприятия и поведения, выйти к настоятельности настоящего. Чтение в такой литературе все более активно и все менее отличается от письма.

Представляется, что слово обладает бóльшими связями, чем визуальный образ — хотя именно поэтому требует и большей активности для восприятия — видимое присутствует хотя бы своей оболочкой, слово требует представления. (Интересно, например, как пользуется словом человек, более чем способный оперировать зрительными образами — Сергей Параджанов. «Чемодан выругался грохотом орехов, проглотив крест, и умолк» — возможно ли снять словесную метафору? «Они как по команде отрывают от груди приклад букета» — можно и снять букет так, чтобы он был именно прикладом?).

Материал литературы — все видимое. При этом текст — такой же предмет, как и дерево. Книжная традиция актуальна не более и не менее, чем изобразительная, историческая, природная и т. д.

Автор/читатель современного текста — любой человек. Непрофессионал, так как индивидуальность текста не может быть востребована рынком. Писать/читать — как смотреть или дышать — ничего особенного, абсолютно необходимо. Литература — средство индивидуализации языка (и восприятия вообще), средство жить настоящей жизнью.

Литература — в невозможности существования. Ее находка — всегда личное усилие. Текст — пароль, так как я понимаю, что этот человек сам нашел и сам выбрал вот это (знание того, что кто-то читает ту или иную книгу из области неочевидного, например, Геннадия Алексеева или Эмили Дикинсон, подарило мне немало встреч с хорошими людьми). И распространение литературы — тоже область личных усилий. Малотиражные журналы, сайты (разумеется, даже не только не со свободным размещением, а с некоторым направлением — точно так же, как есть авторы, от которых мы ничего не ждем, и есть авторы, новую книгу которых открываем с некоторой надеждой, какие-то издания или сайты безнадежны, а какие-то все же нет).

В политическом действии литератор участвует как человек, а не как литератор. Политическое действие необходимо, но требует общности, литература — индивидуальна (и напротив, помогает видеть также и отрицательные последствия общности, чтобы политическое действие не выродилось, как часто бывает).

В том, что человека ничто не затрагивает, что ему ничто не интересно, винить, кроме его самого, некого.

О возвращении к корням говорить едва ли интересно. Исток — еще не дифференцировавшееся единство без качеств, довольно скучное. Интереснее — развертывание, разноо-

бразие. К тому же из корней уже получилось то, что получилось — стоит ли ходить по кругу?

Если литература не становится сложнее, она не отвечает на вызов времени.

Современный литературный процесс на этот вызов не отвечает. Соскальзывание к упрощению — даже в филологической среде. Читатель, видя, что вот такое ему представляют в качестве современной литературы, от этой литературы вообще отворачивается. Крайне низок интерес к зарубежной интеллектуальной литературе — информация доступна, но не востребована. Современный автор слишком часто напоминает персонажа из анекдота, который не читатель, а писатель.

Но процесс — на то и процесс, чтобы обслуживать неживую механику. Современная литература находится в значительно лучшем положении, чем изобразительное искусство, арт-институциями практически уничтоженное и сведенное к развлечению. В литературе остается тонкая, но прочная сеть тех, кому слово открывает и кто готов на персональные усилия, чтобы открыть слово.

Одновременно скорость легкости и медленность внимания, ночь внутри дня, прикосновение, не теряющее расстояния, и очень многое иное, радостное до скручивающей груди тоски, настоящее.

## СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

\*\*\*

Вишневые косточки — можно в реку. Точки на строках волн. Озадачивая танцующих серебряных рыб — и опьяняя их мякотью. Отмечая течение. Вода принимает дерево, а на асфальте это действительно кость. Отдельно от нас. А пространство ночного окна — втягивающий колодец. В нем исчезают не только косточка и усилие броска, но и взгляд. И человек. Разбуженная косточкой, ночь втекает и охватывает. В этом ее ответ. И наш возможный ответ — бросить туда уже не косточку, а себя. Встреча с ночью — жизнь в ней. Промahnуться в ночь — быть не собой, не быть собой, не быть. Боль от удара и пыльный угол. Но — проба пути, маленький заместитель, такая же легкая, хрупкая, прочная, многослойная, живая, обещающая тихие деревья, падающие лепестки, мягкие вишни, косточка летит снова, теплее, точнее, подвижнее и безнадежнее звезды.

\*\*\*

Вода во времени более чем в русле, меняясь ночью и днем. Утренняя говорит с небом, вечерняя с ним сливается. В утренней движутся рыбы, корабли, люди. В вечерней — ее сгущения. Утренняя вода пропускает свет насквозь, собирает отражения. Она все короче. Захватывает глаза пространством и отталкивает блеском. Выспавшаяся и забывшая. Находит. Вечерняя уходит в себя, держит свет внутри, становясь все напряженнее и длиннее. Не холоднее, просто не считает нужным греть. Кружит крепче вина, ей можно рисовать и писать. Уставшая и знающая. Теряет. Касается и ждет прикосновения. Утонуть в ней совсем легко.

\*\*\*

Присутствие в отсутствии сделано из памяти и ожидания, но оно не они, кувшин не глина. Ими и не быть — камешки прошлого и розовые облака не дают появиться. Присутствие есть. Воздух, который вокруг и который куда бы ни. Шепотом, дыханием, ветром. Дело для, разговор с — ответ соберется в воздухе. Не уверенность — отсутствие необходимости в уверенности.

Присутствие отсутствия — иное. Провал для дня. Кольшек привязи мысли. Падение, в котором рука проходит сквозь все, на что пытается опереться. Присутствие нет. Если выйти — в присутствии отгадывающей стены, горячей тени, пестрого листа. Если не — стать отсутствием себя, сном сухого дна. Может быть, отсутствие отсутствия встретит снежинкой на рукав. Но отсутствие в отсутствии не найти уже нигде.

\*\*\*

Узнаешь только после ее прихода, шерстяной тяжестью на руки, стеклянной повязкой на глаза. Укладывая всякую вертикаль, размягчая всякий камень. Закрывая в себе, видишь, да не коснуться. Провал несуществования, подтверждающий прошлое, существовавшее. Никогда к тому, кто не был. Только и быть с ней, ждать, пока не растает, сахаром сделанного, солью неудачи. Но проваливается порой и ожидание, время. Лучше переменить, перемениться, она уходит за тем, что ее привело. Или подставить плечо — и она стечет с твоей склонившейся головы мгновением сна наяву.

\*\*\*

Болезнь приходит снаружи. Ей слишком печально в пространстве пустого огня, она не умеет быть одна — и недоумевает, почему так плохо выбранным ей. Одна и та же к разным людям, поэтому ее и можно опознать, лечить по чужому опыту. Она — чужая. Смерть медленно растет внутри, своя каждому. От болезни — боль (потому и болезнь), не смерть, которая порой уходит от навязчивости болезни. Болезнь ограничивает, смерть — свобода. Она всегда далеко, еще греки говорили, что когда мы есть — ее нет. Болезнь всегда близко, полна хлопотами, лекарствами, именами, смерть пуста. Береги себя и ее, пусть она продолжает свой рост, чтобы больше вместить.

\*\*\*

Пространство предстоит, впускает, обволакивает. Вошедший теряется — для пути, для других. Но теряется в нем и пространство, переставая там быть, не находя в нем — не себя, себя искать не слишком интересно — просто не находя.

Потеряно то, что не встречено. Но можно быть потерянным и во встрече.

Идти — терять себя (идти — только потеряв равновесие, падая). Потерянность различна, как падение. Есть падение на месте, никуда не идущее, — и потеряность в других, а не в поиске иного (в том числе иного себя). Ищет — не кто потерял, а кто потерян. Искать, сохраняя потерю, поиск, нахождение. Потерянность — не потеря. Может быть, возможность.

\*\*\*

Невозможное для возможности — предел, вызов, печаль. Так же и возможное для невозможности. Возможное для возможности — дорога, выбор, неожиданность (возможное — не непременно). Встреча. Иногда поражение. Возможность возможно недооценивает невозможность — ее способность превратиться в возможность — но и ее твердость. А невозможное для невозможности — дом, она там живет, но выйти оттуда не может. Но порой расцветает возможным.

\*\*\*

Вспышка узнавания — точка, к которой идти. Скользит, исчезает, оказывается иной, уклоняется, преграждает. Путь — линия, бьющаяся, ломающаяся, длающая(ся). Переменной направлений создавая поле встречи, где длина может раскрыться другой длиной. Той, что ей ширина и кому она ширина, равные разные. Взглядом за взглядом, шагом на шаг поле кружит(ся) и скручивает(ся), проваливает(ся) и поднимает(ся), высоту и глубину нельзя догнать, но можно в них оказаться. По(д)нятым по(д)нимая по(д)нимающего. Еще время менять(ся) и расти. Количество измерений не ограничено и не оглядывается на что кто сможет представить.

\*\*\*

Близость — прикосновение. Коснувшийся глаз закрывает? Коснувшийся закрывает глаза? Уходя в прикосновение, не выбирая, видеть, касаясь голосом или памятью. Есть и длина, расстояние себя от себя, протяженность тебя, между центром круга зрения и центром круга прикосновения сжимаются упругие дуги. Есть касающийся взгляд, обходящий(ся) так медленно, что не отличить от зрячих пальцев. Прикосновение — ответ взгляду, поворот взгляда — ответ прикосновению, путь — ответ повороту, не зеркалом к зеркалу, а воронкой, поднимая друг друга на руках, не нарушая ни пылинки, проходя по внутренней стороне кожи.

**МАТЕРИАЛ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ/ЛИТЕРАТУРЫ.  
ИЗ КАКОГО «СОРА» ВЫРАСТАЮТ СЕГОДНЯ СТИХИ?**

Поэзия до некоторого момента являлась инициацией в зиждательное, лакмусовой бумажкой, маркирующей создателя, неизбывным элементом структуры или формы любого творения. Акт разрушения стал проникать в поэзию, чтобы придать ей новые грани — и с ее существа полетела легчайшая алмазная пыль александрийского стиха, цезуры, прекрасного; Вийон, Бодлер, Верлен, Рембо спилили старый предел, сработали новую эстетику на точильном камне разрушения. Теперь, спустя века, их приемы не перестают работать, но перестают удивлять. Потребовалось разрушение большего порядка, масштаба — разрушение не формы, но морфологии поэтического текста, изменение самого назначения поэзии. Когда поэт-разрушитель наблюдает читательское восприятие поэзии большинством, он стремится сделать ее отвратительной, делает ее непотребной для демоса, продолжающего восхищаться рифмованными четверостишиями, так как он считает их — здесь и сейчас — неприличными. Но пока летит пыль от стачивания, алмаз поэзии приобретает больше граней. Создастся антиэстетика, которая в своей апофатичности не бездумна, и направлена на косвенное воздействие: влияя на общий контекст, она помогает выкристаллизовывать новые модусы восприятия искусства, а, значит, и новые эстетики. В поиске нового материала поэты бегут не к традиции, но от нее, продолжая индивидуалистскую конвенцию они — общими усилиями — создают (или запечатлевают) общее настроение эпохи, и независимо от местоположения или возраста, картина получается схожей. Для примера я взял трех современных авторов, работающих в различных поэтиках.

Обратим свой взгляд на до очевидного простую, гиперреалистическую и очень «свою» поэзию Кирилла Медведева: «миша все сделает как надо // в этой жизни, // а я так и буду // сидеть в говне // со своими принципами.» Мы видим, что разбиение стихотворного текста на строки у Медведева скорее условное, чем необходимое — и эта «жизненная» (не витальная) необходимость делать что-то, совсем необязательное и, по большей части, бессмысленное, проявляется в его поэзии на семантическом и синтаксическом уровнях. Стихотворение дает при прочтении ощущение разговора с приятелем, который был записан и зачем-то разбит на строки. Ощущение, возникающее после прочтения всего сборника совпадает с его названием — «Все плохо». Никакой легкости и воздушности, метафор или созвучий. Но как раз стилистика Медведева заслуживает внимания — он, следуя по стопам Селина, выводит разговорный язык туда, где, как казалось бы, его не должно быть совсем. И поэтому такая поэзия, в первую очередь из-за своей морфологии и избыточности, может именоваться «поэзией творческого кризиса». Поэт не в духе. Поэт хочет выпить. Но при этом — он остается поэтом.

Будто бы на отдельные и не всегда сочетающиеся (а зачастую — сочетающиеся в несколько сторон) синтагмы разделяет свои стихотворения Ульрике Дрезнер. «боль; это выскобленные стенки // в животе // — все вычищено, бездействие // во всех мышечных волокнах, во всех волокнах // нет ребенка — // в животе.

действуют законы // воспроизводства, они шумят, кюветки, // они непоколебимо высасывают // зародыша, в декабре». Доведенность актора до предела, сочетаемая с жуткими и/или немислимыми образами, с едва ли не целановской ритмикой, игрой с повторами и неочевидными рифмовками делает поэзию Дрэзнер вневременной — архетипические ситуации благодаря лаконичности, экономии средств языка и суггестивной ясности приобретают форму, характерную для самого «тела» нашей современности.

Онтологической тоской интеллигента по бросающейся в глаза неуместности «нормального» способа существования наполнены стихи Михаила Богатова: «и сколько милых мест я обживал водицей // своих течений, ускорений, остановок, ухаждений // и мне казалось: мог остановиться // влюбиться, пожениться, одетиться — и более не течь.» Агон между логикой, эстетикой и этикой у Богатова происходит параллельно с внутритекстовой конфронтацией двух поэтов — чрезмерно индивидуализированной и глубоко укорененной в традицию (что не мешает им иногда смешиваться). Несмотря на изначальное превосходство рации и кульминативное торжество чувства, воля прочно скрепляет реальность с устремлениями, рефлексию с действием — и в финале побеждает.

Насыпать соли на хвост эпохе, поймать ее закономерности и отразить их в художественном тексте — одна из главных задач поэта. Механизмы, с помощью которых различные авторы проделывают эти процедуры, во многом сходятся — все большее раскрепощение формы поэтического текста ведет к раскабалению мысли и автора, и читателя (как за сексуальной революцией должна была последовать духовная), семантика обогащается за счет структуры — и прежние эстетики играют новыми красками. Эстетики лакуны, нуля, повседневного, примитивного, сверхинтеллектуального, сверхличного получают новое развитие.

# Екатерина Соловьева

## ПЕСНЬ О ПТИЦЕ НЕЙ

над тобою я склонюсь  
цепью медною.  
пронесу по всем морям  
душу дикую...  
только будешь до конца  
нелюдимая,  
из моих цепких лап  
выворачиваться...  
перья бурые и серые  
сбрасывать  
ты, моя хорошая, уже  
не пытаешься.  
не пытай меня, моя любовь  
снежно-красная,  
будешь ты мне век,  
жрица Золота —  
ни женой, ни невестою.  
страстная  
без узды и без пут в поле синее  
сизым облаком,  
и не воротишься...  
ты пролейся на руки мне  
одиночеством,  
с неба падай на землю.  
пророчеством  
буду верен тебе до конца времен...

не люби меня.

только будь со мной.

## СЕНИДА

Борясь среди волков,  
услышишь треск.  
Кинжала кельтского бросок —  
латунный блеск.

Теперь и с кровью, и с золой  
ты возвращаешься домой,  
а под копытами коня  
смола небес.

Гремит оркестр.  
Пришла пора  
невозвращения. Никогда  
вы не услышите стрелков  
под пеной сизых облаков.

Броня их — тканое стекло,  
руки античной ремесло;  
А очи — чисто серебро,  
что лунный свет.

Обет прощения даю.  
Тогда, в невысказанном бою,  
ты был... один?  
Но за спиной  
я сберегала твой покой.

Кровавой... черною рекой  
течет война. Своей рукой  
я отведу поток из стрел  
и буду верною женой  
тому, кто выжить  
не успел.

## КАМЕРА-ОБСКУРА

мне снился  
очень странный сон:  
ко мне сквозь волны  
плыл дракон,  
мечом серебряным сражен  
он был смущен и оглушен.

мне снился  
очень странный сон:  
во сне играл нам  
патефон,  
я накрывал тебя крылом,  
рождая колокольный звон.

и ветхий дом,  
под ним — перрон,  
а возле —  
длинный коридор.

меня отпугивал огонь.  
меня манил охрипший стон.

я был суров.  
я стал стальным.

мне снился предрассветный Крым.

я отрывался от земли,  
когда сгорали фонари.

я бился головой об лед.  
я понял вдруг, куда ведет  
дорога из сухих цветов.  
я слышал песню проводов.

...

мне снился  
очень страшный сон —  
я  
не проснуться  
обречен.

## ВОЛНОВАЯ ТЕОРИЯ ГЮЙГЕНСА

я кричу от боли и радости!  
нет большей сладости  
чем критика в липких руках!

от слабости  
сводит колени.  
и сам себя спросишь — не лень ли  
снова плясать в дураках.

я — отрекаюсь от слова.  
я — литературный придаток  
злого, ритмичного гения,  
вне  
времени,  
вне  
племени,  
в отсутствии другого.

и всё — не ново.

за твоим плечом, под твоей тетрадью  
каменоломни  
цепких глаз.  
и помни:

каждое слово будет использовано  
против вас.

## AEVUS SPECTRUM

переведа  
дух — иди,

не оставляя мирт  
в белом расшитом  
подоле  
и не смотри, уходя,  
на их мир:  
видишь, погашен свет  
в её доме.

Всё,  
что ты говорил,  
пылью растащат  
псы  
на мохнатых лапах

вспомни,  
как бережно их кормил  
с рук,  
а они  
ладони твои кусали

...

стерты воспоминания

...

будто бы жизни на фотоленке  
стерты,  
смыты дневным огнем,  
нечаянным светом,

будто бы тем же летом,  
выцветший и далекий,

ты — вернешься.

Никого не спросив,  
пока хватит сил,  
и, угасая,

вместо отмщения  
просишь прощенья.

Переведа  
дух —  
за чертой  
вслух —

уходи.

## СКРИПАЧ

А когда летать во сне  
снова надоест —  
я сыграю на тебе,  
Человек-оркестр.

Знаю я, где повернуть,  
чтобы ты рычал  
или кровью по стене  
медленно молчал.

Только слово скажешь мне —  
и паду я ниц,  
лишь позволь сыграть струной,  
той, между ключиц.

И, сломав тобою ногти,  
снова умирать.  
Скоро вновь, кусая локти,  
будешь выбирать

тот смычок, что Вам по вкусу,  
Человек-магистр,  
иль награду, иль обузу,  
или компромисс.

**ТРИО**

\*\*\*

плывём! куда ж нам плыть...  
земля под парусами,  
песок щекочет глаз пирата-вожака.  
быть может, как то раз,  
коса найдёт на камень  
и вспыхнет серый взгляд,  
и побежит река.  
она пойдёт вперёд,  
задует новый ветер,  
и в море! в океан! да что там, в небеса!  
поднимет капитан  
корабль на рассвете  
и вот уже не глаз... а целые глаза!

\*\*\*

давно не говорил верлибрами.  
это как язык по-новой приучать к полёту,  
как выгонять кукурузник  
из амбара времён второй мировой.  
давно не говорил по-французски,  
давно не читал гумилёва,  
давно не смотрел телефизор  
с вечера до семи утра.  
это всё напоминает робота,  
который спал на заднем дворе профессора виннера  
и не может сперва сделать шаг.  
это как если бы алиса в нору свалилась не в детстве,  
а в зрелом достаточно возрасте,  
и думала, что за бред?  
я с ужасом раскрываю веки,  
бутоны двух глаз на клумбе  
лица с бородой и очками  
и чувствую скрип шарнир...

\*\*\*

кости мои кости  
бросьте  
на погосте  
позовите в гости  
и устройте пир  
кости мои кости  
соберите в горсти  
положите в тостер  
и зажгите мир  
позовите лекаря  
позовите пекаря  
позовите бабушку  
чтоб благословил  
возвращенье глупого  
возвращение умного  
возвращенье мёртвого  
будто им и был  
будто всё по-прежнему  
будто съели плешь ему  
моль и червяки  
будь бы по-прилежней он  
будь бы по-залежней он  
сдох бы раньше времени просто от тоски  
что уж там увёртывавать  
что уж там зачёркивать  
хорошо  
покой  
столько лет был твёрдым ведь  
столько лет был мёртвым ведь  
столько лет не двигался  
а теперь живой

## СТОЛЕТЬЕ ТРЕТЬЕ

Сто лет без пророчества  
в сиротском отрочестве...  
грустно...  
пусто...

С сусальных золот,  
с необъятного крика  
истой ярости тонких идей  
капают свет,  
оставляющий блики  
на лицах, на спицах и струнах людей.

Поздно накладывать верное вето,  
солнце взойшло, отразившись в волнах.  
Крик продолжая в иных временах,  
встаёт золотое лето...

Хоть бы стреляй, хоть рыдай,  
но не бойся —  
всё обращается — даже в часах  
песок позолоты сыпается в прах...  
но над дорогой — Солнце.

Пусть обойдём сто миров...  
Пусть бы в каждом  
Вольты испиты до дна!  
Но за окном твоим полнятся жаждой  
прежнего мира тона...

Это уходит одно и не спросит,  
что за ним следом в пути...  
Вот уж стремится прийти  
вся в серебре осень.

И ничего, что не жёлта листва,  
в металлических ветках  
птицей в силках застревают слова  
чистые, сильные, крепкие...

Яркая вспышка — творенье в шесть дней,  
и магистраль под запретом.  
Самое время — спускается вето  
на яркость. Забудьте о ней!

И если так рано баюкает тьма —  
значит, пришла зима...

## Б.А.Л.

кабалистическая баллистика  
бальных балконов  
балетно баловалась  
с балансирующими балюстрадами  
балтийских, балканских баллад,  
балдея стобалльно  
с Бальмонта

\* \* \*

налей в стакан осени и выпей залпом.  
зал полон проседи старых дам!  
я каждый день разминаю лапы,  
читать умею лишь по слогам.  
я каждый день разминаю крылья,  
дышу дорожками будних сцен.  
прости, но кажется я бессилён  
ломать фатальности микросхем.  
ведь всё вокруг — надувная лодка,  
подводный шар для полётов вниз.  
я добываю угля в свои лёгкие  
и погружаюсь поглубже в жизнь.  
и вижу — под лёд уходящих тевтонцев  
им делаю ручкой: привет, ребята!  
на глубине, знайте, тоже есть солнце  
весом в три тысячи ярких карат.

Я шёл по заснеженной улице... Было холодно, кончик носа отмёрз, казалось, уже на совсем... Я вжал голову в плечи, укрывая лицо под воротником шинели, и вслушивался, как хрустит снег под ногами... Чистый, белый снег...

Была ночь... Вернее, вечер... Очередной, тёмный декабрьский вечер...

Всюду сновали солдаты. Туда-сюда, туда-сюда. Им почему-то не было до меня никакого дела, хотя, естественно, им должно было быть известно, что в Петербург приехал странный граф, вознамерившийся сейчас, во время таких невероятных событий, заявить о себе на всю страну... Страну, которой явно было не до него, которой вообще было довольно плохо... Временное правительство пало ещё в октябре, большевики пришли к власти, но, странным, даже мистическим, образом, вырвавшаяся из плена царская семья, пользуясь поддержкой разрозненных масс верных ей людей, сумела объединить всю эту силу воедино и очень быстро вернулась на престол... Теперь, Николай Второй, сумевший доказать недействительность своего отречения, занимался в основном ловлей большевиков и прочих антимонархических элементов... Надо сказать, что подвергшиеся гонению «элементы», очень искусно спасали свои шкуры. Из России на гастроли по Европе вдруг резко повалила огромная масса разнообразных мелких театров и цирков... иллюзионисты и певцы просто рвались покататься по Старому свету... Естественно, это были те самые большевики, которым было просто необходимо убежать отсюда, оставшись неузнанными... Я не был таким элементом, но в Петроград приехал с очень похожими идеями... Я мечтал засветиться как поэт, получить признание заслуженных мастеров... Понятное дело, что на встречу с Гумилёвым рассчитывать не приходилось, он снова уехал в какое-то далёкое путешествие... Блок мог многому научить, но сейчас он скрывался, заподозренный в связи с большевиками. Оставался только один мастер, который, по-моему мнению, мог чему-то меня научить и дельно покритиковать... Но... Ровно пол-часа назад, этот мастер спустил меня с лестницы, крича вдогонку обидные ругательства!

- Господин Арбенин! Что Вы! Да, у меня много стихов о самодержавии и я терпеть не могу проходимца Ницше! Но вы же должны смотреть глубже! В суть... В красоту написания!
- Вали отсюда, монархическая сволочь! — доносилось из дверного проёма, оставшегося где-то вверху лестницы... то есть там, откуда я только что скатился.
- Я пережил пяток царей и шестерых переживу! А в Ницше ты нихрена не смыслишь!

Так, избитый и униженный я забрёл в первый попавшийся кабак. Подошёл к стойке и попросил пива... Сразу пять кружек, потому как хотел забыть этот кошмар. Сидевший рядом паренёк, явно не из знатного рода, посмотрел на меня замутнёнными глазами и спросил:

— Вы так решительно хотите напиться, что мне право радостно это видеть! Моя поэтическая сущность требует, чтобы я выразил вам своё уважение!

— Вы тоже поэт? — удивился я. Почему-то я поверил, что этот пьяный забулдыга может действительно написать что-то великое... или, возможно, уже написал.

— Будем знакомы, — он протянул мне руку. — Сергей. И, помолчав, добавил:

— Есенин.

На дворе стоял 1917 год... Вопреки здравому смыслу и ожиданиям большей части нашей интеллигенции, вся страна, так же как и этот город с его озверевшими писателями, окрасилась в белый цвет...

## НЕ О ЧЕМ ПИСАТЬ

Сел к компу...

Писать не о чем, многое произошло, многое произойдёт. Но писать не о чем.

Осень изо всех сил пытается скрыть солнце, мы идём по пустыне, покрытой жёлтыми листьями. Откуда-то доносится восточная музыка. Холодно. Один из нас тащит в руках балалайку. На его ногах надеты лапти. Сам он в тёмном плаще. Мы ковыляем куда-то. Поскольку солнца почти не видно, мы не знаем, куда идём. Вдруг один из нас говорит:

— Весны хочется. Помните, тогда солнце видно и жизнь бьёт ключом.

Мы оглядываемся и видим вокруг слякотные улицы города, освещённого солнцем. Весенним солнцем. По улицам бегут ручьи, снег быстро тает. Тогда другой наш попутчик, восклицает:

— Ты демон, Дэвид Блейн! Где осень?

Тот, который хотел весну, поворачивается к испуганному попутчику:

— Ты знаешь, я сам понятия не имею, как это получилось. Похоже, это не я, хотя я и Дэвид Блейн.

— Смотрите, ручьи на улице сливаются в большой поток!

— Точно! Поток! Поток in или out?

— Похоже, что out... Вода утекает... куда-то... Может быть, перенаправим?

Балалаечник начинает играть на своём инструменте. Вода извивается подобно змее и вновь растекается на мелкие ручейки. Затем, каждый ручеек начинает тормозить и по-тихоньку замерзает. Лёд крошится на мелкие снежинки. Налетает ветер и облака скрывают солнце. Снежинки пляшут вокруг нас. Мы сощуриваемся, чтобы не попало в глаза. А когда открываем их снова, видим вокруг осеннюю пустыню. Солнца почти нет. Холодно.

Мы бредём куда-то... Дэвид Блейн говорит:

— Ну вот всё и скукожилось обратно.

Писать не о чем, многое произошло, многое произойдёт. Но писать не о чем.

Сел к компу...

## Александр Плетнев

\* \* \*

На обрывке газеты я увидел свое имя.  
Я вошел в историю, и буду лежать в стопке  
В туалете холостяка, у которого на стенах  
Висят плакаты, а на кухне валяются бутылки,  
Карты и два пьяных старика.

Дверные ручки говорят мне больше,  
Чем те, что открывают двери.  
А если не больше, то содержание правды  
Больше в неживой материи.

Сладкие сны отделены непрозрачным стеклом,  
Для них построен особый дом.  
А в газетах пишут, что камни дышат  
Раз в несколько миллионов лет,  
И надежды увидеть такое еще раз,  
Пожалуй, больше нет.  
Я видел, с какой надеждой смотрели отцы  
Сквозь закрытые веки,  
Пока мы спускали их плоты  
На подземные реки.

\* \* \*

Плывущие вдоль сердца лодки  
Когда-нибудь сменятся ящиками с водкой,  
А может, и не сменятся —  
Старая мельница крутится, вертится,  
Скрипит по вертикали и горизонтали,  
Ее достали всяческие трали-вали  
О том, что есть любовь, а есть смерть,  
И во все это трудно поверить,  
И найдутся сила, текила без алкоголя,  
Тяжкая доля, несгибаемая воля...  
А разум нервно курит в сторонке,  
На краю оставшейся от своего дома воронки,  
Держа трясущимися пальцами сковородку  
С кипящим маслом. А в масле — лодки,  
Плывущие вдоль сердца лодки,  
А вообще —  
Вдоль — это лишь пафосные отговорки,  
Потому что на самом деле — мимо,  
А кто-то ловит сердце на удочку, незримо  
Поджаривая стенку левого желудочка.  
Заливая горячими слезами; и ладно,  
Ведь уже сами с усами,  
Глазами, носами, руками, ногами,  
Старыми ранами и черепными тараканами.  
Плывущие вдоль сердца лодки —  
Плацкартные ли, купейные, свои ли, трофейные —  
Лишь бы плыли, да как туда, так и обратно,  
Полностью возвратно. Как выпуск новостей,  
Орущий о пришествии незваных гостей.

## ФОТОГРАФИИ

Вернуться бы по фотографиям в прошлое,  
Туда, где с мамой гуляли в парке,  
Собирали желтые листья.  
Можно ли  
Было подумать, что лето не станет жарким,  
Что я не влезу больше в сандалии,  
Так любимые мною прежде,  
Что завянут к весне азалии  
С подоконника.  
На одежде  
Не будет вышитых аккуратно инициалов.  
Перестанут радовать лимонад и чипсы,  
Что не смогу заснуть, когда смертельно устала,  
Стану тоску заливать игристым,  
А по утрам варить американо,  
С удовольствием употреблять абсолютно любые каши,  
Устраивать раз в месяц бурю в стакане,  
Пропадет желание казаться старше.  
Я просто недавно нашла гербарий  
В книжке с яркой обложкой,  
Там нарисованы полушария  
И флаги всех стран.  
Ложку  
За маму, ложку за папу, за брата.  
-Убери игрушки, а то не получишь торт.  
В пари с судьбой, увы, неуместен торг.  
Спасибо создателю фотоаппарата.

## ЛАМПОЧКА

Перегорела.  
Вольфрамовой черной пылью звенит  
в глубине тоска.

Каскад  
бесконечных встреч  
Пестрит в глазах дикой птицей.  
Линии хрупких плеч  
Крепчают.  
Напиться  
Зеленого чая  
Равносильно второму рождению.

Я жду дождя.

Обреченно глядят  
Кольца зеленого лета  
Где-то  
между маем и первым днем сентября.  
Говорят,  
когда в жилах ртуть,  
То сразу начинаешь тонуть  
В вязком пространстве.  
Вольфрамовой пыли горсть слаще меда.  
И когда пройдет эта глупая мода-  
Перегорать?

## СИНЕМАТОГРАФЪ

В бутафорской ракете занимаем мы оба кресла.  
Пионеры кино, словно во времена Мельеса.  
У нас есть только плёнка и камера, та, что с призмой,  
И большое желание снять лучший фильм в своей жизни.  
Нет опыта съёмок, всё словно в глубокой тайне,  
Ведь «Прибытие поезда» было лишь месяцем ранее.  
Для нас нету 3D, нет IMAX, CGI, motion capture,  
Нас ведёт лишь фантазия, а без шаблонов легче.  
Пусть луной будет блин, ну а россыпью звёзд крупа риса.  
Наш сценарий банален и не до конца написан,  
Сочинили завязку, но что ожидает в финале?  
Поцелуй в свете звёзд или мы разойдёмся в печали?  
Ухмылялась луна, задник вертится в круге грозно,  
Создавая иллюзию движенья в пространстве звёздном.  
Я пытаюсь быть как свой герой — покоритель вселенных,  
Но не так я бесстрашен, пульс бешено лупится в венах.  
Ты неловко молчишь, опасаясь ошибки реплик,  
И не лучше ль ракеты для двух одноместный велик?  
Но пока два актёра нелепо лажают роли,  
А сюжет балансирует с праздника до меланхолии,  
Декорации плохи и смотрят на нас виновато,  
Плёнка крутится в камере, нету команды «Стоп! Снято!»

Технологии с годами расти будут как великаны,  
Декорации с рисом заменят зелёным экраном,  
Космолёт из картона получит железный остов,  
А снимать и монтировать станет ужасно просто.  
Грим добавит героям картины изящества, лоска,  
А актёрских перформансов ждать будет вскоре Оскар.  
Пленки ласковый шелест задавят циничные цифры,  
Недостатки, изъяны замазаны способом хитрым.

Но сейчас другой век и об этом ещё неизвестно,  
В бутафорской ракете занимаем мы оба кресла.  
Мы в игрушечном небе, а сердце выносит рёбра.  
Лучший фильм в нашей жизни, наш собственный синематограф!

# Константин Латыфич — Андрей Тавров

## ОПЫТ ДВОЙНОГО ВИДЕНИЯ

**Андрей Тавров — эссе «Слово кудесника, слово цитаты...» в ЖЖ «Русский Гулливер»**

«Рассказывайте истории», — говорит Эко и рассказывает их сам. Литература, всем понятно, что кончилась, но вы все равно рассказываете истории, говорит он. Истории — это ведь терапия, об этом знают все. Но если оставить в стороне терапевтический эффект истории, работающий вне зависимости от того, писатель ты или болтун, то ЗАЧЕМ их рассказывать дальше? С какой целью? Коммерческой, творческой, престижной? Зачем мы это делаем? Зачем мы бесконечно, совершенно в духе Экклезиаста (и восходит солнце, и заходит солнце) длим это бесконечное и бессмысленное повествование, выпуская том за томом, продавая том за томом, поглощая том за томом? Зачем?

Если честно ответить на этот вопрос, это не вызовет катастрофы, как не вызывают ее такие катастрофические слова, как возлюби ближнего своего или сострадай, потому что они все они предусмотрительно превращены в объекты, в цитаты.

Зачем же мы рассказываем? В позапрошлом веке считалось, чтобы прибавить света и радости миру, людям. Одним словом, литература преследовала нравственные цели, еще помня про возлюби ближнего. Но она все равно кончилась. Свет не нужен людям?

Честно говоря — свет и любовь людям не нужны. Великая литература, говорящая об этих вещах всегда проигрывала бульварному роману, с которым только один Гюго мог еще соревноваться. Свет слишком ярок, а любовь слишком реальна. Про это еще Элиот сказал — труднее всего, когда жизнь реальна. Для эготипического мышления и любовь, и великая литература «про это» смерти подобна. Она для такого мышления (общества массового потребления) — смерть.

И тут я хочу провести разграничение. Можно рассказывать *о чем-то*, а можно рассказывать *что-то*. Простое присутствие или отсутствие союза «о» делит литературу, рассказ на два разноплановых, разномирных, принципиально различных качества. Настоящая литература рассказывает — *что-то*, она доносит прибавляет миру нечто не бывшее с миром самим фактом рассказа. Она несет в себе то, чего еще не было сказано, она творит читателя и рассказ тем, что она есть. Повествование для такого рассказа не является объектом, средством, целью, текстом, набором героев и ситуаций. Для истории, рассказывающей *что-то*, повествование — это осуществление жизни, свершение, подобное росту растения, полету птицы или смене дня и ночи. О чем нам рассказывает смена дня и ночи? Ни о чем, это просто *есть*. Полет птицы? — он просто *есть*. Серебряный вираж плотвы? — Просто *есть*. И от этого *есть* счастье подкатывает к горлу без всяких слов и душа замирает. Великая литература всегда рассказывала *что-то*, уподобляясь основным вещам мира — океану, ветру, дереву, земле. Евангелия, Гита, Шекспир, Хемингуэй, Манделыштам (проза), Хлебников — все они говорили миру *что-то*, а не *о чем-то*.

*О чем-то* говорили очень талантливые люди — Петроний, Ремарк, Набоков. Эту литературу вслед за Верленом мы назовем *собственно литературой, прочим*. Именно она довела до уровня шедевра бульварные и женские романы, породив их же — в немыслимом количестве в дальнейшем.

*О чем-то* рассказывают газеты, желтая пресса, Голливуд, журналы, телесериалы, телешоу, вообще, почти все теле-, радио, реклама.

В поэзии знаменитая пара: Евтушенко писал *о чем-то*, Вознесенский рассказывал *что-то*.

Рассказывая *что-то*, приходится подключать к рассказу и фактуру (Заболоцкий, Хлебников, Маяковский), создавать ее КАЖДЫЙ РАЗ заново и в поэзии, и в прозе.

Рассказывая *о чем-то*, можно воспользоваться предшествующей фактурой — Сорокин, Пелевин, Толстая...

Дело в том, что рассказ *о чем-то*, столь близкий Эко и вообще всей университетской академической литературе, включая позднего Бродского, это рассказ по преимуществу «цитатный». Рассказывая *о чем-то*, я смотрю на это *что-то* со стороны, я не есть то, о чем рассказываю. Я употребляю ремесло и набор приемов для обработки речи, чтобы произвести результат — текст. Фраза, на которую я смотрю со стороны — цитата, никуда не денешься. Это хорошо поняли постмодернисты. Цитата всегда несет в себе отчуждение — не я. Она никогда не донесет Главного, небывшего, небывалого. Она способна уточнять смыслы, играть с ними. Она не жизнеобразующа, она — игрушка эгоизма, литературного или бытового. Она гарантирует жалковатую безопасность.

О чем птицы? О чем дерево? Кого они цитируют? Разве можно цитировать, находясь в единственной точке реальности — здесь и сейчас? В этом пространстве-времени цитата невозможна, возможно само бытие. Само бытие способно расплавить цитату, если она подходит, если она подходит по ситуации и поможет обозначить это Бытие явственнее, как расплавлял цитатные смыслы Иисус, цитируя Тору, и Он же эти цитаты раскавычивал — осуществлял в жизни. Рассказать *что-то* — это выстроить себя, это превратить свою плоть в слово и отдать миру. Я не думаю, что Эко будет осуществлять в жизни свои и чужие цитаты. Несколько комическое поведение позднего Хемингуэя, претендовавшего в старости на роль многоопытного и всезнающего Папы, объясняется, тем не менее, как раз модальностью «рассказывать что-то», и поэтому раскавычить рассказ, соответствовать тому, что сказал, стать тем, что рассказал. *Слово кудесника вещно*, — писал Флоренский.

Большинство современной литературы (прозы) *рассказывает о*. Миру эти рассказы ничего не прибавляют, кроме мусора, который оставляют за собой в лесу погулявшие всласть компании — литературные пустые банки, пластиковые бутылки, ту же вялую матерщину, то же нетрезвое бодрое бормотанье.

Но уже есть, существует и двигается в воздухе потребность рассказать ЧТО-ТО. То, небывшее и еще не сказанное, из чего рождается в слове жизнь, благодаря чему слово и становится носителем жизни. Появляются и существуют уже редкие и мощные образцы такого творчества.

Но если цитатная литература безопасна, то литература, рассказывающая что-то, опасна. Как опасна любовь, подлинность, весть о реальности, встреча человека с самим собой. Может быть, поэтому такая литература тормозится, придерживается, замалчивается. Ведь она неподконтрольна, она не играет по установленным политкорректным правилам, она — как чайка, куст, холм.

О чем они говорят? Ни о чем. Что они нам являют? Бытие. Одно на всех.

Все еще являют.

Ибо тигр в клетке, а куст в зимнем саду — это цитаты. Море в нефтьвышках — тоже. И это — вполне возможно, наше с вами ближайшее настоящее и будущее.

Выбор за нами.

### **Константин Латыфич — Андрею Таврову**

Андрей, доброе время суток!

Прочитал Ваше эссе в Гулливере. Вспомнил в этой связи одну эфиопскую сказку, которую услышал по радио еще в детстве. Когда пишу стихотворение или же смотрю телевизор — всегда о ней вспоминаю. О теме Вашего эссе (мышление об объектах, о воспоминаниях

как объектах и выходе из этого плена) думал и когда гулял по третьему своему «Лабиринту». Вот эта сказка. По-моему, она отличный пример того, как можно жить подлинной реальностью. Дружески Ваш Костя.

### **Про человека, которого никто не мог обмануть**

*Жил один старик. За всю свою жизнь ни разу не сказал он пустого слова. Что он знал, то знал верно. Чего не знал, о том не говорил. Повсюду старика чтили и уважали. Но нашлись и такие, которые позавидовали его доброй славе и захотели над стариком посмеяться. Вот что придумали эти злые люди. Один из них обрил себе правую половину головы — от лба до затылка, потом вымазал у пегой лошади левый бок рыжей краской и повел её мимо дома старика. А его приятели подождали немного и пошли вслед за ним. Остановились у дома старика, поклонились ему с почтением и говорят:*

— Все ли дни твои хороши?

*А потом, будто невзначай, спрашивают:*

— Скажи, не проходил ли тут кудрявый юноша с рыжей лошадьёю?

*Старик ответил:*

— Да, здесь проходил юноша с лошадьёю. Та сторона его головы, которую я видел, была кудрявая, но я не знаю, была ли у него кудрявая вся голова. И тот бок у лошади, который я видел, был рыжий, но был ли у неё и другой бок рыжий — или был он пегий, или вороной, — я не знаю.

*В другой раз эти хитрецы нарядили девочку в платье мальчика, подпоясали её так же, как подпоясывают мальчиков, потом обрили у чёрной овцы шерсть с одного бока и велели девочке пройти с этой овцой мимо старика. И вслед за ней сами пошли к старику. Опять поклонились ему с почтением, пожелали ему счастливых дней, а потом спросили, будто между прочим:*

— Скажи, не проходил ли здесь мальчик с длинношёрстой овцой?

*Старик ответил:*

— Да, по дороге проходил ребёнок с овцой. Тот бок у овцы, который я видел, порос длинной чёрной шерстью, но какая шерсть у овцы на другом боку — чёрная или белая, длинная или выстриженная, — я не знаю. И ребёнок, которого я видел, был одет как мальчик, но мальчик ли это был или переодетая девочка, я тоже не знаю.

*Тогда в третий раз хитроумные друзья решили поймать старика на неверном слове.*

*Они одели мальчика девочкой, дали мальчику в руки корзинку, в которой носят хлеб, положили в неё камни и сказали мальчику:*

— Ступай, пройди мимо этого старика!

*И сами тоже пошли к старику. Поклонились ему низко и с почтением сказали:*

— Пусть в добром здравии проходят твои дни!

*А потом спрашивают:*

— Не видал ли ты на дороге девочку, которая несла корзину с хлебом?

*Старик сказал:*

— Да, я видел ребёнка, который нёс корзину из-под хлеба. Ребёнок был одет как девочка, но была ли это девочка или переодетый мальчик, я не знаю. В руках у ребёнка была корзинка для хлеба, но был ли в ней хлеб или, может быть, в ней лежали камни или была она пустая, — я тоже не знаю. Хитрецы увидели, что их хитрость опять не удалась, и повернулись, чтобы уйти. Но старик остановил их и сказал:

— Послушайте и запомните мои слова. То, что человек видит, — это ещё не всё, что можно увидеть. И если к тебе в дом пришли с поклоном и словами приветия,

*не торопись говорить, что это пришли друзья. Это могут быть и враги, которые расставляют тебе ловушку.*

*И те, кто хотели посмеяться над старым человеком, в великом смущении покинули его дом.*

### **Андрей Тавров — Константину Латыфичу**

Костя, привет!

Замечательная история. Ее дополняет даосская притча, которую пересказал Селинджер. Выход на тот же центр, с другой позиции.

«Князь Му, повелитель Цзинь», — сказал Бо Лэ: «Ты обременен годами. Может ли кто-нибудь и твоей семьи служить мне и выбирать лошадей вместо тебя? «Бо Лэ отвечал: «Хорошую лошадь можно узнать по ее виду и движениям. Но несравненный скакун — тот, что не касается праха и не оставляет следа,— это нечто таинственное и неуловимое неосознаемое, как утренний туман. Таланты моих сыновей не достигают высшей ступени: они могут отличить хорошую лошадь, посмотрев на нее, но узнать несравненного скакуна они не могут. Однако есть у меня друг, по имени Цзю Фангао, торговец хворостом и овощами, он не хуже меня знает толк в лошадях. Призови его к себе». Князь так и сделал. Вскоре он послал Цзю Фангао на поиски коня. Спустя три месяца тот вернулся и доложил, что лошадь найдена. «Она теперь в Шаю», — добавил он. «А какая это лошадь?» — спросил князь. «Гнедая кобыла», — был ответ. Но когда послали за лошадью, оказалось, что черный, как ворон, жеребец. Князь в неудовольствии вызвал к себе Бо Лэ. «Друг твой, которому я поручил найти коня, совсем осрамился. Он не в силах отличить жеребца от кобылы! Что он понимает в лошадях, если даже масть назвать не сумел?» Бо Лэ вздохнул с глубоким облегчением: «Неужели он и вправду достиг этого?» — воскликнул он. «Тогда он стоит десяти тысяч таких, как я. Я не осмелюсь сравнить себя с ним, Ибо Гао проникает в строение духа. Постигая сущность, он забывает несущественные черты; прозревая внутренние достоинства, он теряет представление о внешнем. Он умеет видеть то, что нужно видеть, и не замечать ненужного. Он смотрит туда, куда следует смотреть, и пренебрегаем, что смотреть не стоит. Мудрость Гао столь велика, что он мог бы судить и о более важных вещах, чем достоинства лошадей». И когда привели коня, оказалось, что он поистине не имеет себе равных».

Сейчас по экранам идет фильм «Начало» с Ди Каприо. Говорят, что там разговор о той же идее — неотличимости воображаемого и реального миров. Хорошо бы получилось повидаться в Москве. Обнимаю, Ваш А.

### **Константин Латыфич — Андрею Таврову**

Андрей, добрый вечер!

Не сразу отвечаю на Ваше письмо, потому что был в разъездах по области, а поговорить хотелось о многом.

Действительно, китайская притча и эфиопская сказка — два пути к одному центру. Вместе они — своеобразный пример двойного видения, без которого не получатся стихи. Да и не только стихи. Без этого вообще невозможно *про-явить* реальность. Сопоставив два этих рассказа — подумал: эфиопская сказка чистейшей воды акмеизм, где роза — роза. А китайская притча, приведенная Вами, — суть Логос. А вместе получается — единственное слово. То самое место встречи — вещи с идеей — *пра-образом*. Теперь возвращаясь к теме Вашего эссе в Гулливере о том, зачем пишется рассказ. Удивительное дело — совсем недавно на одном из чатов (не часто это делаю, но тут задело за живое) полемизировал с одним автором (точнее переводчиком). Спорили, зачем пишутся стихи. Оппо-

нент долго мне втолковывал, что литература это не более чем «игра в бисер» (забывая, кстати, что в известном романе Г. Гессе герои играли в этот самый бисер не произвольно, и не скуки ради, а пытаясь установить единственно верные соотношения между вещами и явлениями). Я же в ответ никак не мог понять, зачем писать стихи (и рассказы), если это не более чем игра ума. И не лучше ли в таком случае просто зарабатывать деньги, смотреть телевизор или ухаживать за симпатичными девушками. Бродский, в своей Нобелевской лекции, отвечая на вопрос: «Зачем пишутся стихи?», говорил о диктате языка. Те язык — некая априорная данность. Являясь нам в ощущениях — слуховых, зрительных, эмоциональных (если я правильно его понял), он захватывает наше Бытие и потому это самое Бытие становится, по Бродскому, «орудием языка». Воплощается в поэте. Те пишет тот, кто слышит. Однако мне кажется, что этот тезис, охотно подхваченный и растиражированный многими, нуждается сейчас в некотором уточнении. Если поэт только орудие языка, то сам язык что есть? И почему то, что он диктует автору — ВСЕГДА подлинно?

В контексте двух притч — китайской и эфиопской автор, подчиняясь диктату языка (как словам людей, решивших проверить праведность эфиопского правдолюбца), вполне может написать, что мальчик был девочкой, которая несла в корзине хлеб, в то время, как на самом деле в корзине были лишь камни. Концептуалистов в последнее время ругали часто за «отход от принципов». Но думаю, саму проблему они поставили верно. Их тотальная критичность — это критичность старика, который не верил, что девочка, переодетая мальчиком, на самом деле — мальчик. Вся их беда в том, что после эфиопской сказки они не прочитали приведенную Вами китайскую притчу. В результате, стала отмечена сама возможность подлинного. Получается, что с одной стороны Бродский, а с другой — Пригов и К заперли все входы и выходы. Возможно и невольно.

Итак, с одной стороны — «диктат языка», ставящего автора в роль столпника (в Византии эти люди стояли на столбах и вещали от имени Бога), произносящего от имени языка о месте и времени. Помните — знаменитое из «Колыбельной трескового мыса?»: «Время больше пространства, пространство — вещь, Время же, в сущности, мысль О(!!!) вещи»? Лет в 25, помнится, эти строки я повторял про себя наизусть едва ли не ежедневно! Но как это аукается сейчас с Вашим рассуждением о литературе как «писании *о чем то*». Так можно писать, обозревая окрестности с единственной точки обзора. С устойчивого места, откуда автор пытается говорить О(!!!) пространстве, посредством языка-Времени, являясь его орудием.

А с другой стороны — крушение колонн. Тотальная деструкция. Вот отсюда, как мне кажется, и появилось два магистральных направления в словесности. Что касается второго пути — крушения столбов, то здесь вроде бы все ясно. От разрушений все устали. Что же касается первого, то здесь тиражирование идет вовсю, и по сей день. Но что есть точка зрения столпника языка (употребляю здесь это слово с известной долей условности)? Ведь здесь парадокс!!! Если Время есть (возвращаясь к «Колыбельной трескового мыса») мыслимое из конкретной точки (точки, где находится автор) пространство, то это (в лучшем случае) есть ближайшее ПРОШЕДШЕЕ время. Те в этом случае я говорю о мире — том, который я знал, по меньшей мере, секунду назад. И уж тем более невозможно, в таком случае, увидеть другую сторону затылка юноши из эфиопской сказки и распознать сущность лошади, как это сделал герой китайской притчи. Это возможно только в том случае, если смотреть на мир, как будто в нем только ПОЯВЛЯЕТСЯ и лошадь, и мальчик, и оценивающий их человек. Те. я говорю о переходе от поэтики констатации к поэтике становления, где время и пространство — одно. Причем, одно от другого неотделимо.

Всего Вам доброго!

## Андрей Тавров — Константину Латыфичу

Костя, спасибо за письмо, за Ваши замечательные наблюдения, в частности, о пространстве и времени у Бродского. Объектное *письмо о*, в т.ч. творчество Иосифа А. многих заморозило, потому что модель мышления, которой они научены, и сама концепция мира объектны, страдательны, дурно жертвенны. Эйнштейн до сих пор не понят, но действительно: ничего нет вне системы отношений, ничего нет самого по себе, ни времени, ни пространства. Пространство появляется вместе с вещью, а вещь только вместе с пространством. А вот откуда? Да из некоей нулевой возможности, делающей отношения возможными. Последнее время мне кажется, что так же появляется и метафора — из нулевого центра между двумя ее составляющими. В этом центре есть, кажется, возможность для создания всех мыслимых метафор на свете, в нем живет плодятся интуиция.

Ваш А., 2010 г.

Константин Латыфич

### МЕЖДУРЕЧЬЕ. ТАБЛИЦА V

*...стал как один из Нас (Быт 3;22)*

Человек подошвами топчет пыль. Он её с наносным песком из пустыни трамбует в след, вдоль каналов с водой зелёной идя, с мотыгой на плече к тростнику. Ощущая левым виском — пот горячий от Солнца, и правым — холод с земли, солёной после потопа. Видя птиц возвратившихся, отталкивает носком потёртого сандалия камень, — там, где снова роет бездонный

колодец, чтоб в жар губы не сохли, и с волос бороды на кадык, падали капли. И когда на его лицо влага течёт ледяной струей, он уточняет небесный цвет, форму пальмы, и разгадывает язык скарабея и муравья по их следу. По узору, оставленному змеей возле ступни, сроки сева кунжута отсчитывает наверняка и стык полей ячменя и пшеницы чертит на глине веткой. Такой стезей

он доволен. Расставив ноги, наклоня стоящий в земле шадуф\*, наполняет ведро, чтоб, отпуская эти качели, вращать их гордо. И не мелеют русла, и коровы находят корм, и для Храма туф подвозят с северных гор на мулах. Их погонщик ступает твёрдо по не мощеной дороге. Там в деревне гончар, открывая поддув, в печи, — круг с кувшином толкает, и в дворцовом саду аккорды

на лире берёт музыкант, касаясь руками струн из телячьих жил. И пахарь взрезает борозду плугом, направляя точёный лемех к стороне восхода. Его мышцы, от приложенных к дышлу сил, рельефны, когда он делает шаг. Напряжение в ступнях, коленях переходит на торс, и оратай делает вдох. И воздух, что не остыл, обжигает горло и лёгкие. Но знает он, что в городе на ступенях

построенного зиккурата призывают в поля всех дневных богов жрицы, чей хор выдыхает вверх речь долгим, протяжным пением, указывая путь тому, кто под новым месяцем гурт овец под покров кошары гонит туда, где закат. Тот, кто счастлив своим терпением знает: зерно, которое, треснув, умирает в почве, от ответных слов завязывает корень, который, в такт с дыханием и сердцебиением,

расплетается в тёмную глубину, и оттуда ночью под уханье сов, вбирая в себя росу, толкает через комья плотные тонкий стебель с колосьями, что со свистом серпом срезаются, и в сотни снопов вяжутся по долинам. Там сплетены дома, где циновки и мебель цветом похожи на стены. И можно от каждого из четырёх углов «ты», — говорить другому, и видеть ответ яснее, чем от «Belle»\* \* ,

сидящий в «YouTube». Он за кадром кадр в долгую, тугую сетку линует воспоминания и фантазии, где контуры вещей готовых жаждут движения мыслью на них смотрящего, который ракетку берёт там для удара в упругий победный мяч, и после в новых кроссовках разворачивается к овациям. Спасительную таблетку от не совмещения с этим пьет, и делит неделю на пять суровых

дней и выходные. К той, кто за пределами всех болевых порогов, стянет в светящийся узел реальность с воображением, — спешит. Это стремление называя безответной любовью, в системе йогов равновесия ищет, и у зеркала подтверждений себя, пока не решит «я» повторить на диване у психоаналитика, где веря в подмогу, бегству от счастья мёртвого, обретает надежду, которая завершит

пытку существованием, когда в теле, что кончается самим собой во Времени, душа, как в пустом аквариуме. Холодным страхом он заполняется со скоростью памяти о том, как услышан прибор был в австралийском кафе за столиком, где отлетевшим прахом у светильников лёгкая пыль смотрелась, и где призывной трубой джазмен обещал прощание, которое усталым, последним взмахом

руки официанта, забравшего чаевые, как на пустом берегу Харон, открыло двери к метро, где под красной буквой «М» к переходам подземным спускаются, и бредут оттуда туннелями в долгий сон того, кто лежит у зерна. Он к тростниковым лодкам и теплоходам теперь повёрнут лицом, на которое леониды со всех четырёх сторон\* \* \* летят, и чертят огнём маршруты, как базальтовым всем породам

магма расплавленная. Она заполняет окрестности горячим паром сквозь который тень спустившегося в переход, уже на белом коне видна. И тогда пробудившийся — дожди и засуху похожим даром, считает, удары яростной кисти совмещая на высушем полотне, с плавным движением мастихина, чтоб стать жёлтые вихри шаром подсолнуха с зелёным покоем стебля могли, и, продолжаясь на дне

взгляда на них, обретали объем и запах с каждым звуком и вдохом вместо дерева, которые было запретным, чтоб с континентов несли к созданному цветку — семена акации и аниса, оправдывая Енохом\* \* \* \* \* отчаянье от изгнания, и двигая спутники по орбите вокруг Земли... Когда кто то коснется его ребра, а с ним и всего потребует чохом, он негромко ответит ему в благодарность: «вот, наконец, спасли...»

октябрь 2011.

### Примечания:

\* Шадуф — ирригационное устройство, служившее в Месопотамии средством ручной переборски воды и реки в канал или из канала в канал для выравнивания её уровня. Выглядел как качели. На одной стороне располагалось ведро, а на другой — противовес с камнем или мешком с мусором.

\* \* «Belle» — ария из мюзикла «Notre-Dame de Paris»

\* \* \* леониды — метеорный поток с радиантом в созвездии Льва. Знаменит сильными метеорными дождями. Имеет ярко выраженную периодичность в 33 года, соответствующую возвращениям кометы-прародительницы к Солнцу. Один из самых мощных потоков леонидов наблюдался в 1966 году.

\* \* \* \* Енох — сын Каина, в честь которого грешник назвал первый, построенный им на Земле город. В некоторых интерпретациях это имя символизирует начало нового этапа в жизни.

## МЕЖДУРЕЧЬЕ. ТАБЛИЦА VI

*... красива лицом и красива станом  
(Быт 29,17)*

«Спасли», — говорит у колодца, где он чужестранный гость, человек, чувствуя боль в ребре. Резким восточным ветром, его тело прошивает насквозь, и поэтому горячей лобная кость становится, когда он, сидя один под вечнозелёным кедром,\* пьет его сок, утоляя на миг, как жажду, свою жестокую злость от предстоящей дороги, и вспоминает, как ухо, что к недрам

было в пустыне у камня повернуто, — слышало шум, как весть о будущей вспышке в сердце, что теперь, словно протуберанец, опалает совместно с памятью то, что он видит и всё то, что есть от одной до другой реки, и от моря до горных пещер, где сланец кристаллический равен одной слезе, что быстро смывает спесь с лица, и сохраняет ритм ствола и кроны у пальм — их как танец

ощущает он, вместе с той, кто сладкий и терпкий срывает плод. Она красива белым лицом и волосом, и белым красива станом. Она невольным взмахом правой руки — тихий начальный аккорд призывает взять музыканта, когда ждёт, привезённые караваном, себе для духов — ладан с корицей и открывает этим потоки вод во все каналы с гор, из под земли к источнику. И овца с бараном

ранним утром — пьют из него. И тогда глиняных птиц в стрижей превратить на ладони можно. И тогда зелёным небесным садом пустыня становится. И понятны узоры змей, иглы морских ежей на дне видны все, лишь в косточку, что сорванным виноградом спрятана, — смотрит она, как в молочную речь, не ведая падежей. И сливки сбивает в масло для губ, которые ждут тому, кто рядом

встанет, сказать: «это я». Узнать себя навсегда страшится в том, кто до самых ресниц и кончиков пальцев — сделает завершённым её тело в своей душе, и потому эту фразу откладывает на потом. И только на день один считает свой каждый вопрос — решённым. И натирается мыльным корнем. И после тёплым и нежным ртом — улыбкой, чей мягкий изгиб не ясен опытным и неискушённым,

уточняет: облака над кипарисом не бывают закончены — их связь всегда сильнее, чем дерево крепче, а возле самого Солнца дымка — тоньше, разматывая память к воображению, как шершавую бязь для росписи жёлтым и синим цветком. И каждый, что невидимка для постороннего взгляда, направление знает туда, где живую вязь образуют два стебля. Оттого долгим светом рыхлая хлябь суглинка

на пшеничных полях после ливня становится, если в июле гроза накаляет земную ось докрасна, точно в лампочке нить вольфрама. И тогда в оживлённом вакууме она готова прямо смотреть в глаза тому, кто способен в молчании слышать её. Так у стены Пирама\* \* Фисба знала, перед тем, как большой рекой с цветом, как бирюза стать, чтобы о красных ягодах шелковичных ведала пиктограмма

раскрываясь, словно горящий бутон, и медленным ростом туда стремится, где совмещается с той улицей, площадью, переходом подземным, где, приподняв воротник плаща, слышит как поезда приближаются к станции — та, кто мерцающих светил хороводом\* \* \* воссоздана с розами в левой руке, и пишет в новый iPhone: «среда — следующая». Откидывая лёгкий волос назад со лба, переводом

с птичьего занята для того, чтоб вместить произнесённую речь в себя того, кто встанет возле, зная эти слова до последнего слога, как эхо подводного колокола, или раскаты в лесу, что даёт картечь охотника на дикую утку. От звезд на кирпичных башнях до порога избы на краю деревни, она от прохлады, коротким движением плеч, сдвигает перед глазами у кедра сидящего — всё. И перед ним дорога

к ней у камня уже началась. Когда Энки храм и Notre-Dame de Paris,\* \* \* \*  
от которых чёрные и сизые голуби полетят навстречу друг к другу,  
шивая каждый раз заново: Волгу и Тигр, Днепр и Ефрат, — изнутри  
собирая тело его по ребру, а с ними и красные буквы «М» по кругу  
против минутной стрелки смещаются, тогда отбивают куранты три.  
Она поправляет часы на запястье, и видно: на белых коней подпругу

надевают всадники для бешеной скачки, и этих лошадей в галоп  
пускают, шар земной перечёркивая намертво снежным пунктиром,  
чтобы намокшая сирень стояла в вазе на подоконнике и пах укроп  
от дождя прошедшего. Так она, словно трубный оркестр клавиром  
для фортепьяно и голоса, гром переложит на шорох травы у троп  
ведущих к встрече звезды Иштар, которая, будто вино потиром,\* \* \* \* \*

непрерывно сама в себя собирается, и расплетает все восемь лучей  
во все времена, как в растущие тёмные комнаты Ариаднины нити  
на Улисса в пещере циклопа и того, кто с ним повторяет: «Ничей»  
в глаз проверки зрачка перед офисом, этот свет призывая пить, и  
Новый год начиная сразу для всех, кто сто раз входит в один ручей.  
Она не говорит: «пора» тому, кто с ней готов для таких открытий.

28.12.2011.

#### **Примечание:**

\* Кедр был одним из самых почитаемых деревьев у народов Месопотамии. Он являлся символом бессмертия и почитался как место рождения Думузи — вечно умирающего и воскресающего бога растительности и плодородия. Миф об Иштар/Иннана(Астарте) и Думузи, отправившегося за богиней любви в царство мёртвых, — один из центральных в космогонии шумеров.

\*\* В известной легенде о жителях Вавилона Фисбе и Пираме эти двое слушают друг друга через стену.

\* \* \* Перефразированная цитата из известного стихотворения И. Ф. Анненского «Среди миров в мерцании светил...»

\* \* \* \* Энки — на языке шумеров — «владыка земли», «владыка низа» — одно из главных божеств шумеро-аккадского пантеона. Энки — хозяин Абзу — подземного мирового океана пресных вод, а также создатель людей хранитель основ цивилизации, бог мудрости и заклинаний, владыка божественных сил ме.

\* \* \* \* \* Звездой Иштар ассирийцы и вавилоняне называли планету Венера, изображая её с восьмью лучами.

## Алексей Ушаков

\* \* \*

Зимний вечер в троллейбусном парке,  
за окном замерзает звезда,  
фонари освещают неяркие —  
обода, провода, холода...  
Здесь балконы — как ложи и кресла,  
и когда умолкает проспект,  
этот парк, наподобие оркестра  
начинает вечерний концерт.  
Разгоняет свой ритм электричка,  
и вступают акценты щелчков  
медных струн, духовых переключка,  
бас моторов и трели гудков,  
автослесарь согласно законам  
просклоняет «велик и могуч»  
и со звоном почти колокольным  
на пол падает гаечный ключ.

Это видимо станет стихами —  
таковы просвещения плоды,  
и прилежно живое дыханье  
переводишь на пепел и дым.  
Эта музыка лезет в подстрочник,  
начинает звучать между строк,  
словно в клетке грудной позвоночник  
повернулся и стал поперек,  
и внезапно в прозрачную пленку  
превращаются стол и кровать,  
и вокруг всё так хрупко и тонко,  
и так страшно сломать и порвать.  
Ни терпенья, ни сна, ни покоя,  
невозможно, немислимо «быть» —  
в этом мире есть нечто такое,  
что словами нельзя объяснить.  
И стоишь, как слепой на дороге,  
сигарету зажав в кулаке,  
бесполезные слабые строки  
так и вертятся на языке.

\* \* \*

Признание еще не старика,  
уже не мальчика, но всё ещё не мужа.  
Скамейка, ночь, бутылка коньяка,  
и страшный Ча нас здесь не обнаружит.  
Так просто, что понятно дураку:  
смотри, у нас с тобой еще остались  
четыре с тонким фильтром, по глотку —  
как здорово мы замаскировались.  
Смеялись, а теперь до нас дошло,  
и больше нам не страшно, и не стыдно,  
не жалко. Было больно, но прошло,  
а снег пойдет — совсем не будет видно  
где мы прошли, оставив ровный след,  
роняя руки, глупые вопросы,  
огрызки яблок, фантики конфет,  
окурки, пробки, волосы и слезы.  
(как будто каждому дается по следам  
его) и ту, что оказалась длинной,  
разрезали тропой напополам,  
не выбрав никакую половину.  
С одной был свет, как говорил поэт:  
он бесконечен, ибо безначален,  
светлее пива, ярче сигарет,  
но мы его, уввы, не замечали.  
С другой был мрак, сверкали два клыка,  
грозил в глаза, гремел своим оружием —  
он видел мальчика, мужчину, старика,  
старуху, девочку, — но нас не обнаружил.

\* \* \*

*Сергею Арутюнову*

Музейный зал. Фигура на картине  
В хитоне белом, словно первый снег.  
Он говорит. Вокруг него, в пустыне,  
Сидят всего двенадцать человек.

Двенадцать человек и купол неба,  
Что отражает пламенную речь.  
Что рассказать толпе? — раздать им хлеба,  
Или жестоким зрелищем развлечь.

Так было. Было, есть, уж точно дольше  
Продолжится, чем твой короткий век!  
Тебя пусть тоже слушают не больше,  
Не больше, чем двенадцать человек.

\* \* \*

*травы, по которым прошел,  
не оставив следа,  
давно увяли*

Танеда Сантока

\* \* \*

вишневая настойка, ром,  
коньяк, абсент, «ржаная» марка —  
мы представляли вчетвером  
себя героями Ремарка

для нас, не знающих отцов,  
среди советского безделья,  
вы, обожженные свинцом,  
служили «ролевой моделью»

лежит империя в пыли,  
иная, но весьма похоже,  
и мы почувствовать смогли  
нутром, руками, сердцем, кожей,

как тонок холод острия  
ножа, как складывает «Лада»,  
что вся бесценная твоя —  
едва полфуры шоколада.

она, как старое кино —  
на самом интересном рвется,  
и не последний лучше, но —  
кто до последнего смеется.

что можно запросто отдать,  
а что не подлежит обмену,  
что в вену можно попадать  
во рту, в паху и под коленом

что ты столетьями в дыму  
и окружен, обезоружен,  
что ты не нужен никому,  
но и тебе никто не нужен.

теперь как равный подаю  
вам руку, через все страницы, войны,  
Вам — Отто Кестлер, Альберт Кропп,  
Вам — Роберт, Людвиг, Альфред, Курт,  
Вам — Готфрид Ленц и Пауль Боймер.

провожая суда на границе с Суданом,  
на границе владений воды и песка,  
там, где все остается как есть — перевозанным,  
и знакомых созвездий не отыскать,  
потеряться в цепях пищевой пирамиды,  
о которой в учебнике в детстве читал,  
разойтись по домам, по семействам и видам,  
охраняющих ревностно свой ареал,  
раствориться в воде, заблудиться в пустыне,  
без конца и начала свой путь повторять,  
раз явился сюда — этот мир не покинуть,  
можно только прибавить, невозможно отнять.  
среди вечноживой пожилой круговерти  
не исчезнет никто и ничто, и всегда  
на границе миров, вместо жизни и смерти,  
будет горько-соленая биться вода.  
все, что может случиться — случится не с нами,  
с лебедой, засыпающей в мокрых снегах,  
с перегнившей травой и листвой под ногами  
у идущих ко дну, не оставив следа.

\* \* \*

как пишет в книге Эрик Бёрн —  
сценарий с детства в нас заложен,  
а выход, если и возможен —  
чрезвычайно затруднён.

и если некто ворожит,  
под нос бормочет или свищет,  
увы, не счастья он ищет,  
и не от счастья бежит.

постой! не так ли и Шекспир —  
все знают, как умрет Джульетта,  
но за движением сюжета  
следить не перестанет мир.

смотри — Верона, песни, пляски,  
любовь, разлука, склеп, кинжал...  
и с приближением развязки,  
в надежде замирает зал —

а вдруг сыграет пианист  
другой мотив, не повторенье темы,  
и вслед за ним, из жесткой схемы  
внезапно выпрыгнет артист.

УХА

Только полдень от нас остаётся  
только смех уходящей реки,  
где страданье перевернётся,  
быстрой лодкой на полавки  
и рыбак удлиня дыхание  
тянет серую щуку в ответ  
на неясные наши страдания,  
на прохладный и белый свет.  
На свету всё давно совершилось:  
пахнет донник, цветёт череда,  
стадо чёрных коров опустилось  
на другую изнанку пруда,  
молчаливой водой обернулось  
на молочные берега....  
И упала тайга.  
День второй. Я не сплю и рыдаю,  
хлебный мякиш бросаю в траву,  
злом и счастьем произрастаю  
в золотистом саду наяву.  
На мои опускаются веки  
две капустницы, вижу: внутри,  
тишина и подземные реки  
русла прячут в ладоши зари,  
человек на пароме скучает,  
человек на утёсе поёт,  
дом, огромный цветок молочая,  
гром небесный, пустой теплоход.  
Если это мне только приснилось?  
Если это всё только беда?  
Стадо белых коров опустилось  
на ковёр золотого пруда  
там, где щука на дне нерестилась,  
окунь строил свои города,  
где сплетаются красные сети,  
в песни наши, дневные грехи,  
в самый лучший на белом свете  
сладкий вкус поднебесной ухи.

\* \* \*

скрипочка-скрипочка, ты не права,  
умирай, рассохнись, ступай на дрова!  
иглочки, иглочки в сердце сидят.  
белочки-стрелочки в космос летят  
видела их чучела –  
сердце тоска взяла..  
а если вот меня посадят в чёрный шарик  
(космокорабль), я к солнышку тихонько поплыву,  
а выживу, так точно назову  
земных миров двойные очертанья,  
переворот и новую доктрину,  
всё будет обязательно, а щас  
о смерти музыки речь.  
о хладе визуального искусства,  
о жаре постороннего труда,  
когда летят, летят чужие чувства,  
(а могут быть чужими чувства?)  
и в сердце вертится игла..  
так жизнь пройдёт, не нужно сомневаться.  
над семикрылой музыкой иной  
висит портьера прошлого пространства.  
туда иди. не пой. не говори со мной.

\* \* \*

Хотела я одним из последних стихотворение  
такое написать:

«юность с водянистыми глазами  
ангелов выстраивает в ряд,  
и бегут прозрачными дворами  
и за городом — костры горят.

и журчат тяжёлые знамена  
бархатною водянистою водой»

И т. д. и т. п.  
(так и не вышло)

А потом — бах! — и повернулось всё в душе  
моей, крутнулось.  
И вот:

Пришли мы в поэтические гости (о чём ещё  
повеселее и с задором можно,  
когда родился вот в каком году!)

и на диван массивный опустились,  
и смотрим в темноту.

Какие демоны там, в темноте гуляют,  
какие визуальзации!  
И глаза отдельно от лица сверкают –  
ужас сюрреализации

реальности.

— Но, Шуша, Шуша! Ваши руки!

А дальше я с серьёзным и лирическим лицом:  
«журчат, журчат тяжёлые знамены  
той бархатною водянистою водой»

«Мы больше не могли здесь оставаться.»  
(стародавняя германская записка)  
и чайник, словно лев молчал святой.

— тяжеловата поступь мандельштама!  
— тяжеловата поступь мандельштама?  
— а нет, в чужих стихах — и нет, и не  
тяжеловата,  
скорее сдобрена пушистым, холодным,

как будто бы одели в лисью шубу.  
— как будто бы одели в лисью шубу!  
весь драгоценный мой и пахотный словарь

За что, за что вы так со мною поступили?  
ведь есмь азъ я и водопадом мощным  
с горы громокипящей опускаюсь,  
как тернии сжимая облака,  
колючие,

а тут хлоп — и на меня — и лисью шубу  
набросили, и в тесноте прихожей  
раскланиваюсь перед кошкою чужой.

и коврик, умощенный весь шампанским....

хотелось было что-то рассказать красиво...

— а год рожденья мой... девяностый...  
что тоже ни о чём не говорит...

как ничего не говорят запястья женщины,  
которая в браслетах  
индийский танец вдруг решила танцевать  
и животом движения искусно  
использовать...

и вот, и на мороз мы...

— О, геба, геба, кубков всех твоих — нет,  
не пересчитать мне,  
как много было нас, муниципальный  
поджидая транспорт,  
мы хохотали, в воздух все подбрасывали  
телефоны, айподы всяческие;  
мир, острей ножа, катился колесом,  
но очень вялым.

И вот:

«крутнулись дымные уключины,  
над петербургом свет исчез  
и глазки дивные, хитручие,  
в таксомоторе кажет бес.

пролив своё вино морозное –  
всё с мандельштамом решено!  
летит с осанкою кифозною

наш новый гений, как в кино,  
по улицам, пролив вино!» —

онегинскою строфою очень ленно –  
да и возможно ли воздушно рассказать,

поэтому здесь будет просто сводка:  
в 2011 (ошибка ли?) году несколько лохматых человек  
шли по улице и кричали слова. предположительно —  
они все вместе ходили в гости.  
а потом уехали на голубом автобусе  
неизвестно куда.

...можно и продолжить тут — но нужно ли,  
если оно и есть — неизвестно.

\* \* \*

Если вдруг вспомнятся тусклые сёла,  
Грязные шторы в доме казённом,  
Рыжие бархатцы в детской руке,  
Жирная щука в прелом укропе,  
Папа, как будто чужой, в тёмной робе  
Тихо стоит, прислонившись к стене.

Если вдруг станет такой же стеною  
Прошое, — страх остаётся со мною,  
Водит по телу студёным пером,  
Солнышко делает тёмным пятном.  
«Помнишь, — кричит мне, — щуку в укропе,  
Дни посторонние в сладком сиропе,  
Зуб свой молочный на толстом ковре,  
Хохот дождя, над разверзнутым садом,  
Там станешь тенью, живою оградой,  
Яблоком адским, галей в игре,  
Гулом слепым дискотеки кромешной,  
Сломанной лыжей, лежащей в снегу,  
Шахматным полем и спрятанной пешкой»  
Это не я. Я так быть не могу.

Если вдруг вспомнится запах сарая,  
Мелкие яблоки в дождь собираю,  
Белую скатерть тяну со стола, —  
Это не я, я такой не была.  
Дней настоящих горячие розы,  
Тело трамвая, сон дорогой,  
Шёпоты горные, мамины слёзы, —  
Только и там это кто-то другой.

Белое слово молвить терплю.  
Это не я. Я таких не люблю.

**МЫШЬ**

Лабораторная мышь

В тишь  
Светодиодный фонарь  
В даль  
На перекрестке дорог  
Лишь  
Злобно метели метет  
Февраль

Магия вечных путей  
Злей  
Магия вечных часов и  
Слов  
Рваными буквами в море  
Речей  
Солью застынет в улыбках  
Отцов

В тень кропотливых бумаг  
Так  
Жизни впечатаны черной  
Строкой  
Верю, что не дурак,  
Fuck..  
Ласточки, буковки, глупость,  
Покой.

Бесы заставили в книгу  
Смотреть —  
Жизни в этих страницах  
Ничуть  
Жечь, да над пламенем  
Истово греть  
Белые руки:  
Прочтешь и забудь.

*Мертвая мышь*  
В тишь  
Синий фонарь  
В даль  
Соль на улыбках отцов  
Лишь  
Слезы  
Что ветром унес февраль.

**ПРИХОДИ КО МНЕ МОЛИТЬСЯ**

Пусть декабрь серебрится  
В бархатистой тишине,  
Приходи ко мне молиться  
Образочку на стене.

Я оставлю дверь открытой,  
Свечки желтые зажгу,  
Мысли бледные размыты..  
У оконца подожду.

Вытираю шёпот-ия  
С запотевшего стекла..  
Со стены зловещим Вием  
Святость шёпот осекла.

Задрожал как лист осины,  
Не сводя с иконы взор:  
Вместо лика образ псины,  
Что из самых скверных свор.

Огрызается на сумрак  
Тихой комнатки моей,  
И дымится как окурок  
Фимиам в кадиле злей.

Я крещусь,вжимая пальцы  
Добела костяшек в лоб,  
Пес не хочет униматься.  
Всё сильнее бьёт озноб.

Вдруг от скрипа ветхой двери  
Замер в келье каждый звук,  
Растворился образ зверя..  
Ты пришла ко мне,мой друг.

Пусть декабрь серебрится  
В бархатистой тишине,  
Ты пришла ко мне молиться  
Образочку на стене.

# Алексей Сыромятников

## ШЕРИФ

Снежная пыль катилась с серебряным шелестом по узким улочкам захолустного города.

Метла ветра гнала её прочь, поднимая с дырявых дорог, выметая из укромных углов и закручивая в небольшие воронки. Настоящий снег должен был выпасть со дня на день, но пока только эта жалкая труха прикрывала обнажённые мостовые.

Чуть склонив голову, так, чтобы широкие поля шляпы защищали глаза от ветра, Шериф брёл в направлении виднеющегося вдали перекрёстка, где останавливался дилижанс. Несколько размытых силуэтов обозначали присутствие там людей, но с такого расстояния Шериф не различал ни одежд, ни лиц. Слабое зрение, слишком слабое для такой должности, не смущало его, ибо никто, кроме него, в этом пропащем городе не решился бы нацепить на грудь звезду шерифа, на ноги – сапоги со звенящими шпорами и шляпу на голову. Помня о том, что местные жители его недолюбливают, как и всех, не похожих на них, Шериф вполголоса напевал:

Сисэл Браун зовут меня,

Я с маленького городка,

Где всем ненавистен я...

Людей на улицах было немного. Они с неприязнью поглядывали в сторону Шерифа и хмурились. Некоторые отворачивались и нарочито громко сплёвывали. Всей душой Шериф чувствовал, как они отвергают его, но оставался невозмутим. Поэтому, когда проходившая мимо женщина окинула его особенно сердитым и презрительным взглядом, он учтиво коснулся пальцами шляпы и прервал песню, чтобы произнести:

– Моё почтенье, мэ.м.

Женщина прибавила шагу, и уже за спиной он услышал подхваченный ветром злой шепот:

– Придурок.

Шериф усмехнулся и подхватил прерванную песню:

Никогда не понимал,

Почему для всех столь плох я стал,

Но так обстоят дела.

Дорога, вьющаяся к перекрёстку, таила опасности. Вчера на ней видели команчей, а возле салуна «Старина Джо» каждый Божий день тёрлись небритые, угрюмые проходимцы, пьяницы и баяны.

Шерифу очень не нравилось ходить этой дорогой. Можно было сделать крюк и прийти к перекрёстку чуть позже, но без неприятностей. Так почему же Шериф неизменно выбирал её?

Просто знал: стоит хоть раз свернуть, поддаться слабости и трусливым уговорам благо разумного обывателя, скребущегося даже в самых смелых сердцах, и потом станет многократно тяжелее выбирать прямые пути. Главное сражение человека – всегда с самим собой.

Шериф как раз проходил мимо салуна, когда его настиг чей-то хриплый окрик, сопровождающийся пьяным гоготом в несколько лужёных глоток.

– Слышь, стой, я ж с тобой разговариваю, – раздалось уже за спиной Шерифа, и он вынужден был остановиться.

Повернувшись, он увидел злое красное лицо дюжего оборванца. Хмельная улыбка топорщила губы детины и невыносимо часто обнажала нестройные ряды прокурено-жёлтых и стальных зубов.

– Ты откуда такой нарядный? – спросил детина, озорно глянув в сторону двух своих приятелей, хохочущих возле дверей салуна. – Слышь, а это что вообще значит? – и он брезгливо пощупал пальцами звезду. – Ты это, типа ковбой что ли? Или что похуже? – тут он перевёл взгляд на шляпу и воскликнул: – Ух ты! Красота! Слышь, а дай-ка погонять! – и он сорвал шляпу с головы Шерифа, тут же водрузил себе на голову и, дико выпучив глаза, повернулся к своим дружкам; те согнулись от новых приступов хохота.

– Здесь поблизости отряд команчей, – спокойно проговорил Шериф, а ледяной ветер разметал волосы на его голове. – Я бы на вашем месте поискал более безопасное место. Детина от изумления открыл рот и несколько мгновений молча смотрел на Шерифа. Двое возле салуна перестали смеяться.

– Какие ещё каланчи? – наконец медленно выдохнул оборванец, обдав Шерифа смрадом.

– Друганы твои что ли? Ты что, совсем непуганый или больной на всю голову?

– «Я не боюсь твоего смеха и не боюсь твоих кулаков, подходи ближе, брат, с твоим поцелуем предательства», – громко продекламировал Шериф прямо в лицо оборванцу и засмеялся...

...Когда Шериф доковылял, хромя, до перекрёстка, звезды уже не было у него на груди, а на её месте торчали культы оборванных ниток и след от большого башмака. Порванную шляпу он сжимал в руках.

Вскоре с севера, оглашая округу грохотом и стуком, подкатил дилижанс. Рисунок, намалёванный на боку непомерно длинной кареты, изображал странные продолговатые коробы и чёрные прямоугольные доски на подставках с широкими ножками. Над рисунком огромными жёлтыми буквами было выведено: «КОМПЬЮТЕРЫ И НОУТБУКИ «WEST». ТЕХНИКА С ЗАПАДА. ТЕХНИКА БУДУЩЕГО».

Шериф не стал рассматривать рисунок, но, прежде чем забраться в дилижанс, бросил взгляд в ту сторону, где располагался салун.

Плохое зрение помешало Шерифу рассмотреть толком, что там происходит, но ему показалось, что он видит столп чёрного дыма, всадников на лошадях, появляющихся и исчезающих в дыму, и ещё ему показалось, что он слышит истошные вопли своих мучителей, полные ужаса и боли.

– Я же предупреждал... – прошептал Шериф разбитыми губами. – Команчи рядом.

# Евгения Суслова

## ПЫЛАЮЩАЯ МЕРА

*Где мысль одна плывет в небесной чистоте...*

А.С. Пушкин

*За то, что эти мысли обретают все более отчетливую форму, я хочу сказать спасибо участникам семинара «Мастерская чтения» (Нижний Новгород), с которыми мы наметили многие темы, а также моим собеседникам В.Н. Чувильдееву, В.В. Головняку и С. Огурцову.*

Поэзия — символ выявления зон невысказанного. Ален Бадью: «Было ли что-то осмыслено из того, что раньше считали невысказанным?» («Век») Поэзия не мыслит, но ею как целым мыслится граница мыслимого. Эта граница не есть линия или расщелина. Она узор, вертящийся в мерном пространстве, с такой скоростью, что происходит мгновенное совмещение всех возможных масштабов мысли. «Эскиз мгновения мы воспринимаем на фоне противоположности» (Р. М. Рильке). Проще говоря, поэзия и есть мера символического.

Символ строит себя из констелляции концептов. Концепт «принципиально не совпадает с тем состоянием вещей, в котором осуществляется», «имеет лишь интенсивные координаты» (Жиль Делез). Зона экстенсивности растет — и ей противостоит поэтическое как удерживающее «местность» интенсивности. Группа концептов образует сверхфигурацию.

«Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл. Он припомнил всё как есть наизусть. Я забыл попрощаться с прочим, т. е. он забыл попрощаться с прочим. Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту — суету. Всю рифму. Которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин. Ах Пушкин, Пушкин, тот самый Пушкин, который жил до него. Тут тень всеобщего отвращения лежала на всем. Тут тень всеобщего лежала на всем. Тут тень лежала на всем. Он ничего не понял, но он воздержался. И дикари, а может и не дикари, с плачем похожим на шелест дубов, на жужжанье пчел, на плеск волн, на молчанье камней и на вид пустыни, держа тарелки над головами, вышли и неторопливо спустились с вершин на немногочисленную землю. Ах Пушкин. Пушкин.» (А. Введенский «Где. Когда»)

Группы сверхфигураций, находящиеся в непрерывном самоопределении частей друг по отношению к другу, рождают деятельностную символическую структуру, которая и становится мерой, к которой направляются все линии переживания. Сам человек проявляется как координатная сетка и становится некоторым качеством мира — через кристаллизацию этой меры. Так оберегаются границы потенциальности.

*И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье...*

(А.С. Пушкин, «Пророк»)

Литература занимает место, которое можно занять — чтобы высвободить место для того, что не может быть помыслено, то есть для поэзии. Литература — это описание того, что есть; поэзия — это путь, по которому нужно мгновенно пройти, чтобы увидеть, как есть. «Какой страх во мне самом, какой запрет не может быть преодолен символическим восхождением?» (Ив Бонфуа).

Тело — регулярная пустота. При случайно пойманном усилии мы вдруг можем почувствовать, например, в спине или руке мышцу, о существовании которой никогда не догадывались, потому что — оказывается — никогда не совершали именно этого движения. Тогда мы ощущаем, что в нас что-то за что-то держится, переживаем в себе связанность. Сходным образом устроено смысловое тело стихотворения. Эту «мышцу» дадим так: «Сквозь нас идут матери и отцы, за руки взявшись».

Природу стихотворения можно было бы назвать квазитекстовой, потому что за поэтическим текстом восстанавливается некоторая деятельностная структура символа, некий скоростной объем. Текст же проявляется как поверхность. Текст — это пробел, который располагается «между символом и его действием» (Никита Сафонов).

Возможно, поэт осуществляет работу «перевода» натуральных содержаний в структуры, через которые могут быть преобразованы новые натуральные содержания. Между натуральным содержанием и структурой располагается непреодолимый онтологический разрыв, которые может заполняться только, если прибегнуть к словам Уильяма Блейка, «органами, которые так же быстро уходят, как и неожиданно приходят», местом, в котором актуализуется символическая структура стихотворения.

Если стихотворение разворачивается в поле натуральных содержаний и «перевода» в структуры не происходит, то тогда возникает то, что можно было бы назвать дескриптивной поэзией (или литературой), которая работает с прямым описанием опыта. Что, как нам кажется, здесь происходит? Происходит заполнение предзаданного места метафизики. Выходит, что вещи в отдельно взятом акте наделяются предикатом сакрального. Именно в этот момент отделения акта на эту внутреннюю процедуру и возникает литература средствами поэзии. Смысловое место буд-то бы заранее держится субъектом свободным (как это возможно?) Происходит его «картирование», и на эту «карту» наносятся слова, приобретая вид поэзии.

Поэзия — «спхота» культуры, методоструктуры культуры, свертки культурных содержаний в символическую деятельностную структуру. Именно поэтому поэзия не может быть частным делом. Ее не должно быть «интересно» читать — в ней должна быть психическая точность, соответствие целой культуре.

По этой причине политическое не может, на наш взгляд, быть в тексте на уровне темы, так как тематизация намекает на требование «естественной установки». Политическое, будучи само по себе противопоставлено власти, возникает на пересечении автономного и гетерономного опытов культуры, поэтому нам кажется невозможным говорить о политическом на уровне вероятностного содержания стихотворения, иначе политическое будет выговорено — и, к тому же, не средствами поэзии. Поэтическое устроено так, что нас само к себе (то есть поэтическому) возвращает, вне зависимости от данностей отдельных значений в точностном составе стихотворения.

## ЗИМА С ПРОЩАНИЕМ

\* \* \*

Равновесие жил разнимает остро-золотящийся тополь этой зимой.  
Распределяются суставы сознания.

Ты — яростно-мудр,  
душекостник,  
за малое заступающий памятью-развороткой.

Гость кровный —  
в разделе переноса

ось теплоты твоей транжирит в найм для каждого тельца  
в момент попускновения ребра на сетчатое пение. Терпи! Терпи весь замысел,  
что вьется в первоноске.

Летал и вламывался пешеход зазренья. Проточностью  
летал элементарный навык.  
Терпи, изгой дыхательных наместничьих корней в надкостнице,  
страдательнице роста.

При теле ситуацией рождаюсь  
на вывертке,  
но туго и продольно,  
и слово проходное, вскинись в строй вниманья!

Ты просто в тканях протяни его —  
и сгусток интенсивности несет из кожи вон  
на пятом из размеченных часов.

И процедура двух ложится на гребенку дела,  
раскрученного знаком на лету.  
И ты стоишь у двери верть вращая —  
как полчела у мысли на боку.

И ум сдается в грань молниеносно —  
вспоминанье крутит и выкручивает ветвь в раю.

Весь день разбился в дерево — на верхоглядые мышц возносит бегло  
привязанность опорного чела — нам это все усердно.

Кровинки врассыпную  
в груди оголтелого тебя — и рубь меня.  
Опора нашего межжизненного сростка сгорает —  
будто кровь перецвела.

2.

Что мне делать, мой друг?  
С однородных сторон — не мякоть земли,  
а легкий костей укрылок.

Каждый орган теперь — краткослов.  
Час из груди соседа выбит.

И сухожилий парное окно соизмеряет.  
И перечень невидимых утроб ума дает границу в позвоночнике простом,  
не разложимом на направленность и память.

Тмение. Наводы.  
Тмение. Затворец вод, огонь. Наводы.  
Пространства падчерик умообразный, раскачивает площади фигур.

Тмение. Наводы.  
Тмение.  
Вся тонкость эта.

Не словами, но связанностью  
вбирающей выбор пишешь.  
Одно нашло тебя — мгновенный рост, намеренья отшиб.

На крови  
впечатление обзора: в маяк участия смотри!  
Двинулся —

заливай связь глаза и года, выворачивай наотмашь тепло.  
«Горит природа» — это  
хрусталик от мгновенья до силового свода.

В материнском квадрате внимания венное тащит волоком.  
Льется-бьется, возделывая себя,  
куст. В корне его  
отражение и твое лицо. Острота обоих держит на едва ощутимом разлете.

Тот каштан, что, дотягиваясь до третьего этажа,  
становился исчадьем руки и ключицы,  
тогда не носил имен.

Он стражник, именнящий голод, сложный детства сход.  
Твой каштан был истрачен на месте.  
Он горел  
слиянием дальним.

Пока движенье выносит,  
вестью слоится.

Страх был переулком, песней — беспмятство, легким в груди — развод.  
И вещи для того скреплены человеком,  
чтобы формой своею внутренней  
его отвергать.

3.

Действие рвет человека,  
как перспектива двоих, другу другу на память стоящих.  
Я вижу тебя не внешним, не внутренним, но каким-то телесным зрением —

перемычками памяти,

не со мной согласованными, просто меня проводящими,  
когда момент близко к верхнему сердцу прошлым мира наливается —  
через него наше дело с тобой делается.

Есть неременность, исхода которой не знаю,  
неременность вплотную себя держащих внутренних наших фигур,  
неременность самосложения всех сразу поступков.  
Не могу вместить, будто нет ничего —  
и нет нас.

Только тупая замкнутость тел,  
даже не пересекающихся,  
на границе мысли.

Ходишь в одежде хрупко, тронь — забудешь вместо взятое.  
Перебираю хрупкость эту  
словом, не становящимся родным хоть кому-нибудь,  
пустотой перебираю, движенья основой.

Выношу вгибанье обрыва.  
А потом — песня возделывается, её последовательности  
выложены значком:

одновременность закрыта.

Здесь сядь и тихо помни со всей предстоящей силой,  
помни до увязанности внутри простого,  
до золотящейся нити,  
протянутой через воздух большой.

Себя в нее втяни и вытяни.

Тихо сиди, пока область в тебе  
ворочается молниеносно,  
помехами человека  
через органы переправляя и переплавляя.

В это время разбейся с именем насмерть,  
уводи его от другого имени,  
прими перемену как смерть.  
Не шевелись, раздаток пространства, искрививший минуту.  
Смотрение перебивается органом и само им становится.

Прекрати вдруг сидеть.  
Голос сходится в точку, куда мы теплом приносимы.

Твоя и моя кровь вертится так,  
что увидеть её  
оттуда, где мы, теперь  
невозможно.

4.

Слышишь ли?  
Я тебя оставляю, как от макушки —  
мысль на расстоянии крови.

Тело — это там за окном грузовик проезжает  
и перевозит,  
проносит мимо  
самый тяжелый скарб:  
шкафы, чугунную мебель, клетки, зеркала, ковры, книжные полки.

Снег идет, его живу затылком —  
у памяти его скорость перенимаю.

Ребенок мыслью знает несколько слов,  
среди которых и мы,  
коконы интенсивности в темноте,  
разносящиеся в чреслах ранних зверей.

Голос, огибая меня,  
голову мою поет и золотом тусклым моет —  
это ты сидишь на стуле в заложенном доме чужом,  
места развернутый вглубь зрачок.  
Может, это не дом, а слово?

Это слово настигает меня в 14 снах цепных —  
как псы непрерывно вылаивает историю лиц: ошибка соединить нас здешних.  
Сквозь тебя время несет земноводное,  
мне оттуда тебя не выдернуть и туда не приникнуть.

Много разрушенных городов  
в кровности стоит земнородных,  
языков много сухих и мертвых  
в животе твоём.  
Их вне себя помню.

Мало жил мой внутренний сгусток  
произведений глухого года.  
Позвоночник тает и сам растёт — межкостный звон.

С той стороны светофора песня горит,  
ограничения делая светам.

Эту песню пропускаем через хилое тело своё,  
никакое движение не станет ему помехой.  
Смех людской возносит площадь наверх.  
На ней остаётся танец в разрез любой данной ему руки и ступни.  
Поворот шеи. Разлет головы.

Душа расщепляется в точке сердечной опоры,  
когда другая часть переносится в темя,  
в сторону раненого вещества несоставного мига —

нас с тобой около.

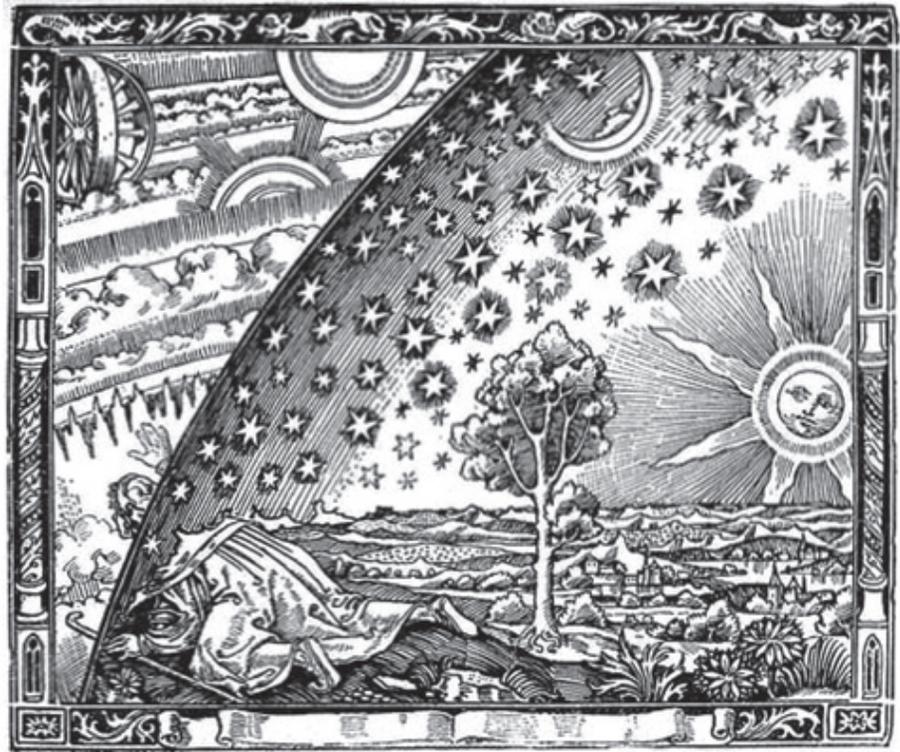
Обрыв прямо здесь называет себя существом.  
Выноска кровная вмещает  
верхний покой, сама неместима.

Тело и направление собраны вместе,  
сольются —  
их только тронь.

Андрей Тавров

ПОЭЗИЯ — МИССИЯ В СПЯЩЕМ СОЦИУМЕ

Письмо в Самару Елене Богатыревой



Мир устроен значительно сложнее и неожиданнее, чем тот его обжитой сектор, который при помощи усвоенных с детства коллективных парадигм и концепций — начиная с бытовых: «выпей рюмку, сними усталость», и, кончая высоко духовными — «молись, и все будет хорошо», кажется нам знакомым и обжитым. То, что само «вещество мира» — вещество сновидческое, об этом говорили те просветленные люди, которым, в отличие от нас, удалось проснуться и увидеть мир не из подвала, а с высоты птичьего полета. Несколько раз в жизни это удастся сделать почти что любому человеку, но проходит время, и момент «озарения» под давлением господствующих парадигм (и светских, и церковных) отодвигается в сторону, как «нерабочий», лишенный практического смысла. И все же, принимая к сведению историю духа, а так же выводы современной физики, мы признаём, что имеем дело со сновидческим веществом мира, источник форм которого расположен не столько снаружи от глядящего на него человека, сколько в его мыслях и глазах. Вещество это напоминает пластичный гипс, способный принимать застывшие формы, но прежде своего «застывания» он весьма благоприятен для того, чтобы придать ему любую убедительную форму. Косвенным тому доказательством служат научные модели мира. Прав ли Ньютон? — Прав. Прав ли Эйнштейн? Прав. Права ли теория струн? Права. На определенном этапе. На

определенном этапе работает геоцентрическая модель вселенной и подтверждается математическими расчетами. Гелиоцентрическая модель на следующем этапе также подтверждена расчетами. Был бы коллективный заказ, формирующее реальность — то самое гипсовое вещество мира — убеждение, и мир принимает ту форму, какую этот заказ и убеждение ему предъявляют. Потом «гипс» застывает в умах (а, следовательно, и вокруг) и какое-то время исправно работает, пока новый заказ его не разрушает.

Мало того. Это загадочное вещество оказывается не только сновидческим по своей природе, но оно к тому же еще и совершенно необъектно, потому что раз отношения между наблюдателем и объектом таковы, что создают каждый раз заново и наблюдателя (прекрасная книга, например, им прочитанная или встреча с любимой женщиной), и объект, то приходится признать, что оба они — «текучи». То, что результат опыта зависит от наблюдения, давно уже стало в физике субатомарных реальностей общим местом. (Великое это «открытие» было известно давным-давно, но не физикам, а, скажем, практикующим буддистам или христианам). Итак, и наблюдатель, и наблюдаемая вещь включены в некую неразрывную пару, находясь в составе которой, они вступают отношения взаимной метаморфозы, взаимного «переливания крови», изменяющего и наблюдателя, и вещь. Из этого следует, что никаких жестких тел и вещей просто не существует, включая самого наблюдателя. Но, заметим, что они всё же существуют в форме неких клубящихся и мерцающих неравных «объектов». Неравных потому, что наблюдатель располагает большей возможностью «проснуться» и творить то, что он видит, с помощью мысли, чувства и воображения. Идея поэта-заложника или ссыльного, погруженного в мир твердых тел и жестких обстоятельств (все еще справедливая для поэта какие-то 40 лет назад и раньше [Байрон, Греция, Бродский, Америка], а раз справедливая, то и действующая при помощи «вещества мира»), оказалась фикцией. И Байрон, и, скажем, Маяковский при помощи способа своего наблюдения в сочетании со свойствами сновидческой пластики мира сами создали тот мир «жестких тел» и «обстоятельств», в котором оказались, формируя и свою судьбу, и способ смерти.

Характерно, что поэзия всегда знала или догадывалась, что поэт может и не являться заложником «жестких вещей», но способен на небывалое, на преобразование мира — способен «вывести мир из его плачевного состояния — в состояние счастья» (Данте, «Письмо к Кан Гранде»), причем именно поэту (человеку внутреннего действия и текучих образов), а не полководцу (человеку внешнего действия и жестких тел) это по плечу. Итак, художник творит мир не в меньшей, а куда в большей степени, чем мир творит художника. (Слово поэта двигало камни, разрушало дворцы, создало города, оживляло мертвых, о чем см. стихотворение, например, Гумилева). При этом художник может сотворить мир жертвенный и невыносимый, и он окажется для него «реальным миром», а может сотворить и Рай, и его жизнь способна под это творение подстроиться. Пластическое «вещество мира» с некоторой задержкой, но все же более или менее охотно принимает заданные ему формы.

Пора осознать, что поэт сегодня перестал быть «жертвой» в мире вещей, слов и обстоятельств. Он всегда их творил, и то, что, в конце концов, он сотворил себя жертвой в мире жестких вещей, революций, «текстов», обстоятельств — свидетельствует о том, что поэзия вслед остальному миру ушла в глубокое и неосознанное сновидение. Я уже говорил о неразрывной, переливающейся паре — наблюдатель-вещь. Но для того, чтобы эта пара возникла, нужно условие, чтобы один объект отличался от другого: наблюдатель от вещи. Такое может происходить только при условии существо-

вания возможности неотличения наблюдателя от вещи. Именно на ее фоне возникает «отличение» — само по себе оно не возникает. На фоне неотличения в любые отношения заложена возможность быть кем-то относительно кого-то. Водой относительно огня. Хорошим относительно плохого. Человеком относительно вещи. Богом относительно камня. Словом относительно звука. Так вот, если уж искать «источник всего», который в разных системах назван по-разному (Бытие, Бог, пространство вариантов, область чистой потенциальности), то им следует назвать то нулевое место, в котором нет ни наблюдателя, ни вещи, ни поэта, ни мира — откуда они все вышли. И мы можем назвать это нулевое место — «возможностью отношений», в которой («в бездревесности») «кружатся листья», из которой они возникают, все эти вещи мира — листья, раковины, моря, люди. Таинственная «возможность отношения» первичнее, чем сами отношения. Можно сказать, что именно она, эта возможность, этот чистый нуль и «проявляет», порождает объекты, которые мы созерцаем в качестве отдельных. Если бы возможность отношения отсутствовала, мир не родился бы вовсе.

Такой чистый нуль далеко не явен, как не явен воздух, которым мы дышим, как сама жизнь, которая нас оживляет, и многое другое. Но есть места, где этот нуль чувствуется намного более ощутимо, где он почти что начинает смотреть на тебя вплотную своим чудесным взглядом, обещающим — любую, самую счастливую возможность твоей жизни. И ты чувствуешь, что к тебе приблизилось невыразимое и всемогущее, бессмертное и безначальное. Этой цели как раз и были посвящены практики мистерий, углубленные молитвы, разнообразные посвящения адептов. Но абсолютный нуль, из которого произрастает бесконечное пространство вариантов или поле чистой потенциальности, или ВСЁ, расположен в поэтической речи еще нагляднее, еще ближе, чем в мистериях или в молитве — это метафора. Именно для обозначения своего нулевого центра метафора появляется на свет, а не для того, чтобы мы думали, что глаза у возлюбленной (которые, как небо) можно измерить при помощи самолетов, километров и химической формулы воздуха атмосферы и т. д. Метафора, таким образом, особенно виртуозная, рождается с одной единственной целью — для того, чтобы показать — ОТКУДА она рождается. Показать свою трансцендентную «мертвую зону», в которой оказывается небу быть глазами — не безумие, за которое тебя изгоняют из общества здоровых людей, а — реальность. Странная, запредельная, непохожая ни на что — но реальность. Потому что в том месте, откуда НЕБО и ГЛАЗА метафоры вышли — все возможно. Вот таким вот образом — действуя как художественный прием, как троп, и демонстрирует себя, и проявляет себя наглядно начало мира — «возможность отношения», откуда он сам вышел. Метафора создана не словами, а абсолютным нулем, которому, чтобы продемонстрировать себя, обозначить себя понадобились поэт и слова. Посещение, сопереживание этого порождающего центра метафоры равнозначно приобщению к Дао или Самадхи. Равнозначно переживанию «преображения». Равнозначно выходу из общей спячки, руководящей обществом. Само собой, разумеется, что такое переживание — преступление против сновидческого социума, ибо ставит его существование под сомнение. Вот почему оно так часто осмеивает, замалчивает или убивает не только пророков, но и поэтов. Правда, лишь до тех пор, пока у тех и других имеется в наличии взрывная сила пробуждения, мощь осознанности и просветленности. Естественно, что когда пророки и поэты ее утрачивают, они перестают быть преступниками для сновидческого общества, а становятся тем, к чему они этим обществом и предназначены — частью сна.

## Виталий Доренский

### ПОЭТИКА РУССКОГО ТРАДИЦИОНАЛИЗМА (О НАСЛЕДИИ В.В. КОЖИНОВА)

*Традиция... способна возрождаться только лишь на пути таких глубочайших и целостных потрясений духа. Никакие стилевые «сплавы» здесь не помогут.*

*Подлинная суть традиции заключается не в том, чтобы идти путем предшественников, но в том, чтобы проложить свой собственный путь так, как они прокладывали свои пути.*

*Поэзия не может не быть всецело современной.*

В.В. Кожин

Употребление понятия «нетрадиционное» по отношению к искусству вообще и к поэзии в частности, в настоящее время стало настолько привычным, что перестали замечать его внутреннюю парадоксальность: ведь искусство как таковое имеет ряд содержательных характеристик, которые *инвариантны*, поскольку они отличают именно этот тип культурного самовыражения человека от других. А поскольку они инвариантны, то уже по определению *традиционны* — то есть должны воспроизводиться в любой форме, эпохе и стиле художественной деятельности. В противном случае, утрачивая их, эта деятельность, по сути, перестанет быть художественной. Таким образом, всякая художественность как таковая традиционна; в этом глубинном смысле понятия «традиция» никакого «нетрадиционного искусства» быть не может.

О каких же «инвариантах» идет речь? Художественность есть особое качество созданий человека, восприятие которых порождает специфические переживания, содержание которых рационально фиксируется в «сетке» категорий: прекрасное — безобразное, трагическое — комическое, возвышенное — низменное, гармония — абсурд и т.д. Способность побуждать в человеке такие содержательные «состояния» — это и есть непосредственный критерий наличия художественности в том или ином продукте человеческой деятельности. Тем самым, любое явление искусства традиционно, поскольку состоит из особых «артефактов», воспроизводящих эти базовые экзистенциальные переживания человека. Более того, можно даже сказать, что искусство по самой природе своей глубоко *архаично*, обращая человека к первичным, базовым ситуациям мироотношения, — и, тем самым, противостоя вторичным, отчуждающим его формам, порождаемым современной цивилизацией. В этом смысле говорят, что искусство обращает человека в его *подлинности*. Искусству всегда присуще целенаправленное акцентирование переживания базовых смысловых оснований человеческого бытия. Отсюда возникает особый «голографический» эффект каждого художественного образа, который становится таковым лишь поскольку содержит в себе переживание всеобщих смысло-жизненных ценностей.

Что же тогда является *новым* в искусстве, столь новым, что заставляет говорить о его «нетрадиционности»? Во-первых, искусство всегда ново по своему «материалу», вбирая в свою образную систему самые малозаметные знаменья своего времени еще до того, как они будут осознаны на уровне рационального сознания. (Поэтому говорят о «пророчествах» в искусстве). Но эта инвариантная новизна парадоксальным образом взаимообусловле-

на и с неизбежной архаичностью искусства в его экзистенциальном содержании. Дело в том, что замечать новое, тонкие знамения времени, можно именно потому, что это *новое ярко выделяется именно на фоне неизменного и неизбежного в человеческом бытии*. Не переживая последнего, человек и не чувствует по-настоящему новизны «нового» — все новое для него тогда сотрется в одну рутину текущей повседневности. (И именно таково восприятие нового в современном массовом сознании, с его чисто потребительским отношением ко всему, что только появляется). Во-вторых, в том явлении, которое называют «нетрадиционным искусством», его особенностью по сравнению с искусством «традиционным» (особенно классическим) является смещение содержательных доминант: с прекрасного — на безобразное, с возвышенного — на низменное, с трагического — на комическое, а с комического на комичное (смешное); с гармонии — на хаос и абсурд и т. д. Это — искусство, отражающее социокультурные и экзистенциальные реалии XX — начала XXI веков («массовое общество»; нигилизм, тоталитаризм и т. д.) с целью их духовного преодоления через катарсис. В качестве варианта может быть отсутствие катарсиса и адаптивная установка на принятие этого абсурдного мира как нормы.

В-третьих, всему «нетрадиционному» всегда, в том числе и в искусстве, имманентно присущ *парадокс самоотрицания*. В свое время Л.Н. Гинзбург сформулировала парадокс превращения авангарда в архаику: «авангард, как и модернизм, перевалил уже за сто лет своего существования. Поэтому придумали термин постмодернизм... Отличается он от модернизма, кажется, отказом от обязательной новизны, небывалости. Уступка чересчур очевидной повторяемости мотивов. Авангардизм зарождался периодически. В России — в начале века, потом авангардизм обериутов, преемственно связанный с первым этапом через Хлебникова. Сейчас новая волна. Авангард всякий раз вступал в борьбу с традицией. Всякий раз заново освобождался от признаков существующей поэтики. В стихах, например, от размера, от рифмы, от устойчивой лексики, в конечном счете, от общепринятого смысла. Это сопровождалось эмансипацией формы, как носительницы чистого значения, идеей самодостаточности цвета или звука. Периодичность закрепила в авангардизме некие *стереотипы* отрицания. Поэтому мое поколение, которое уже столько раз это видело, воспринимает его как *архаику*»<sup>1</sup> [выделено нами — В.Д.]. Авангард, тем самым, выступает как некий «симулякр» Традиции. От последней его отличает отрицание каких-либо универсалий как в сфере форм выразительности, так и в сфере художественного содержания. Единственная «квазиуниверсалия» здесь — это стремление к «оригинальности» как некая *ритуальная самоцель*, всегда неумолимо приходящая к самоотрицанию.

Исходя из этого, можно предположить, что в такие эпохи всеобщей «нетрадиционности», подобные нашей, особую ценность (как в собственно художественном, так и в общекультурном смысле) приобретают те явления в поэзии, которые сохраняют не почтительно-антикварную, но живую, личную преемственность с классической поэзией, воспроизводя ее поэтику в качестве *личностного творческого образца*, не заменимого никаким другим. Сам факт существования таких явлений (даже независимо от уровня их художественной ценности — достаточно хотя бы минимального ее наличия) показывает путь выхода из замкнутого круга самоотрицания «нетрадиционности». Не менее интересны также и новейшие теоретические концептуализации такого опыта.

В этом контексте нам представляется очень интересным наследие Вадима Валериановича Кожина (5.07.1930 — 25.01.2001) — автора, столь известного ныне своими историческими и историософскими работами, такими, как «История Руси и русского Слова», «Россия. Век XX», «Победы и беды России». Вместе с тем, однако, его наследие как литературного критика и теоретика литературы до настоящего времени еще не стало предметом специального осмысления, и совершенно напрасно. В.В. Кожин всегда особо выделялся на

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Претворение опыта. — Рига.: «Авотс», 1991. — С. 161.

фоне критики второй половины XX века своей *мыслительной* глубиной. В своих оценках явлений текущей литературной жизни он исходил не из желания доказать правильность личных вкусов, но из напряженного вдумывания в самую *сущность* художественного слова, которая едина и не зависит от дальнейших вкусовых дифференциаций, которые сами по себе интересны и законны, но неизбежно вторичны. Именно таково самое главное мастерство критика, встречающееся весьма редко даже и в самые яркие литературные эпохи. Другим столь же редким качеством его наследия является особая способность видеть в текущей литературе не просто набор интересных «текстов», но живую преемственность тысячелетнего русского Слова, всегда новое его бытие, раскрывающееся из его сокровенных духовных основ.

Теоретической основой литературно-критических работ В.В. Кожина стало исследование самой природы поэтического слова; при этом отдельные явления в истории и современной русской поэзии становились тем конкретным материалом, на котором испытывалось и углублялось авторское понимание этой природы. Идея сущности поэтического слова у В.В. Кожина может быть определена в ее специфике как *событийная*, поскольку в ней сущность поэзии определяется как реальное осуществление (сам автор предпочитал употреблять термин «свершение») *особого рода бытия*. Как пишет сам автор, «содержание поэзии — это не просто высказывание о чем-то, например, о гармонии, но сама эта гармония, осуществленная в стихе»<sup>2</sup>. Приведем и более развернутое специальное рассуждение В.В. Кожина, в котором сущность поэтического бытия, осуществленная в слове, сопоставляется с тем, что ею не является:

«Если поэт будет просто сообщать о фактах, воспроизводить их, у него получится всего лишь *информация* (что и бывает очень часто в плохих стихах). Если же он будет прямо выражать свои представления о *смысле* фактов, у него получится (что бывает столь же часто) *рассуждение* философского или публицистического характера, пусть и зарифмованное. Поэзия же рождается тогда, когда поэт, не отвлекаясь от “непосредственно наличных фактов” бытия и сознания, просвечивает их изнутри... и в процессе творчества созидает особый *поэтический мир*, особенные, поэтические факты. В этих фактах сама жизнь, по определению Гегеля, свободно достигает *самосознания* в своей «непосредственной наличности». Информация — это только передача «наличного факта», теоретическое суждение — только передача смысла факта. Поэтическое же произведение есть как бы *самосознание* факта; оставаясь перед нашим восприятием как цельная реальность, жизнь в то же время, словно сама собой обнажает свой смысл»<sup>3</sup>. Поэт — это тот, кто являет логос самого бытия.

Более того, жизнь не только достигает посредством поэтического слова своего «самосознания», т.е. выявляет свою смысловую основу, насущную для самопознания человека, но и достигает в этом слове своего *преображения*, обретая свой высший смысл в новом, поэтическом бытии: «Живая частица человеческого и народного бытия обрела новое, поэтическое бытие в стихе и раскрылась перед нами так, как будто она *сама* себя осознала. А в этом и состоит непосредственная цель поэзии»<sup>4</sup>. Эта сущностная цель поэзии, в свою очередь, обуславливает и природу поэтического мастерства. Как пишет сам В.В. Кожин, «чудо искусности обнаруживается в том, что при всей стихотворной упорядоченности и организации речь поэта совершенно *естественна*... Думать и *говорить* как бы прямо и непосредственно стихами — это и есть высшая искусность поэта»<sup>5</sup>. Действительно, «естественность» поэтической речи как высшее проявление мастерства — это отнюдь не па-

<sup>2</sup> Кожин В.В. Стихи и поэзия. — М.: Сов. Россия, 1980. — С. 37.

<sup>3</sup> Там же. — С. 83.

<sup>4</sup> Кожин В.В. Заметки о поэзии // Кожин В.В. Статьи о современной литературе. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 94.

<sup>5</sup> Кожин В.В. Стихи и поэзия. — С. 19.

радокс, но глубокая закономерность, если поэзия есть особый род *реального бытия*, естественно включенный в структуру подлинно-человеческой жизни.

Однако эта естественность отнюдь не достигается лишь «естественным» путем, но есть результат напряженнейшей *творческой воли*, захватывающей все существо человека, устремленного к созиданию сначала *в самом себе*, и уже как следствие — в слове — особого поэтического бытия. Именно поэтому, как пишет В.В. Кожин, «без веры в безусловную ценность и незаменимость своего творчества поэт все же не может достичь тех высот, на которых стихи в самом деле становятся безусловно ценными и ничем не заменимыми. Но именно этой веры очень часто не хватает ныне... Отсутствие веры в себя неизбежно воплощается в самих стихах. Даже у любимых моих поэтов я то и дело чувствую сейчас какую-то неуверенность, боязнь, сомнения... сейчас даже в лучших стихах замечаешь постоянные оглядки и прислушивания — к самому себе, к вероятному мнению собратьев по стиху, к критике. Или даже прямое заигрывание с читателем, стремление увлечь, заинтересовать, поразить его чем-либо, что не принадлежит к поэзии в собственном смысле слова»<sup>6</sup>. Но внешняя «эффектность» по своей подлинной природе всегда антипоэтична.

Ключевой работой В.В. Кожина, в которой исследована сущность поэтического слова в соотношении с тем, что таковым не является, но претендуя быть поэзией (будучи лишь эффектно-претенциозным стихослагательством), стала его книга «Как пишут стихи. О законах поэтического творчества», впервые вышедшая в 1970 г. В частности, здесь для демонстрации технологии искусственного стихослагательства В.В. Кожин приводит ряд примеров из текстов А. Вознесенского, например, такой:

Как пулеметы, телефоны  
Меня косили наповал.  
И, точно тенор — анемоны,  
Я анонимки получал...

Приведем далее целостное рассуждение В.В. Кожина, раскрывающее суть его концепции: «В этих крепко сделанных строках “мастерства”, казалось бы, хоть отбавляй. Сложно завинченные ритмы, диковинные сравнения и ассоциации, изощреннейший фонетический строй. Более всего, пожалуй, бросается в глаза именно последнее — звуковые повторы, обильное нагнетание своего рода *внутренних* рифм... Эти фонетические эффекты, эта звуковая *инструментовка* рифменного типа может показаться верхом искусности, полной и свободной властью над речью. Однако на самом деле такие стихи писать неизмеримо легче и проще... У А. Вознесенского нет речевой свободы; он именно и только *слагает* стихи, занимается стихосложением. Здесь ни на минуту не возникает ощущения естественной речи: все заранее подчинено размеру и рифмам, и их чувствуешь прежде всего. А такие стихи не являются подлинной поэзией: это скорее своего рода игра в поэзию... он не идет по труднейшему пути истинной поэтической *деятельности*, при которой речь естественно выливается стихами. Он, например, подбирает созвучные слова, более или менее подходящие (иногда, впрочем, и совсем неподходящие) по своему значению к теме стихотворения, и вставляет их в строку, стараясь не нарушить заданного ритма... Но дело не в удаче или неудаче; дело в самом принципе “игры в поэзию”. Все “приемы”, используемые А. Вознесенским, вполне уместны и в истинной поэзии, но лишь в том случае, когда они рождаются органически и, в частности, не нарушают естественности речи»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Кожин В.В. Заметки о поэзии. — С. 90.

<sup>7</sup> Кожин В.В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. — М.: Алгоритм, 2001. — С. 36-37.

Именно в этом недостатке творческой *воли*, направленной на созидание особого, *преобразенного* бытия и самосознания самой жизни в поэтическом слове, по мнению В.В. Кожинова, коренится любой упадок поэзии, любой уход от высоты ее подлинной сущности, данной нам в классике. Поэтому глубоко ошибочным оказывается обращение к «спонтанности» и «игре», пытающееся компенсировать отсутствие творческой воли, направленной к преобразению жизни в ее поэтическом бытии: «Случайность», ставшая основой стиля, неизбежно оборачивается жесткой схемой. Истинный путь поэзии не в том, чтобы отбросить все каноны, а в том, чтобы основать на них личностную творческую волю. Эта воля не имеет ничего общего с сознательным стремлением создать «индивидуальный стиль», четко выражающийся во внешних особенностях образности, — художественной речи, ритма, рифмы, звуковых повторов. При этом в стихах запечатлевается, так сказать, искусственно сконструированная индивидуальность, а вовсе не то естественное «лица необщее выражень», которое имел в виду Боратынский<sup>8</sup>. Но многим ли эта мысль понятна в наше время, сделавшее своим идолом «индивидуальность» именно потому, что подлинные индивидуальности стали «дефицитом»?

Тем самым, именно «канон», заданный классикой, как *конкретный опыт поэтического бытия* и является основой развития и реализации личностной творческой воли современного поэта. К так понимаемому «канону» можно приобщиться только в результате особого *духовного усилия*: «Традиция в самом деле способна возрождаться только лишь на пути таких глубочайших и целостных потрясений духа. Никакие стилевые «сплавы» здесь не помогут»<sup>9</sup>. Но если «целостное потрясение духа» удастся, то современный поэт становится *живым преемником* классики, т.е. сохраняет с нею *реальную связь живого опыта*. В таких случаях В.В. Кожинов считал необходимым спокойно и уверенно писать: «За 1980-1987 годы появилось немало стихотворений самого высокого уровня, достойно продолжающих дело Пушкина и Тютчева, Блока и Есенина, Заболоцкого и Твардовского. Такие стихотворения есть в книгах и журнальных публикациях поэтов разных поколений — Николая Тряпкина и Виктора Кочеткова, Станислава Куняева и Василия Казанцева, Юрия Кузнецова и Виктора Лапшина»<sup>10</sup>. Такая реальная связь живого опыта между «классикой» и «современностью» удостоверяется на основе очень четкого содержательного критерия: «наиболее значительные образцы поэзии и XIX, и XX века говорят не «о чем-то», но «что-то», не повторяют жизнь, но сами предстают как явление жизни — духовной жизни народа»<sup>11</sup>.

Именно здесь коренится неизменная востребованность критики, главной задачей которой становится рефлексия именно этой преемственности живого опыта и удостоверение успеха творческой воли поэта — создания своего «художественного мира». Далее, «задача критики состоит в том, чтобы *сформировать* из этих отдельных художественных миров *литературу* как определенную развивающуюся целостность, как единое движение... Художник создает *произведение*, а критика включает, вводит это произведение в *систему литературы*, где оно обретает свой современный смысл и начинает играть свою общественную роль»<sup>12</sup>. Таков ответ на вопрос, в свое время заданный С. Чуприниным — автором, впервые обратившемся к осмыслению того, что уже позднее, в 2000-е годы назовут

<sup>8</sup> Кожинов В.В. Стихи и поэзия. — С. 253.

<sup>9</sup> Кожинов В.В. Понятие о поэтической ценности и современная критика // Кожинов В.В. Статьи о современной литературе. — С. 272.

<sup>10</sup> Кожинов В.В. Поэзия сегодня // Там же. — С. 426.

<sup>11</sup> Там же. — С. 427.

<sup>12</sup> Кожинов В.В. Критика как компонент литературы // Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии / Отв. ред. В.В. Кожинов. — М.: Наука, 1977. — С. 166.

«феноменом Кожина», — «тут возникает два, как минимум, вопроса. Во-первых, если целью критики является «активное воздействие», то хорошо бы установить, какова «сверхцель» этой цели. Иначе говоря: зачем критике активно воздействовать на современное искусство слова? А во-вторых, спросим, какими же, кроме познания, средствами критика достигает и своей цели, и своей особой «сверхцели»?»<sup>13</sup>. Исходя из сказанного, «сверхцелью» критики поэтического творчества у В.В. Кожина является *удостоверение живого опыта поэтического бытия в его преемственности с традицией (классикой) как основы «современной литературы»*.

Для выполнения этой задачи критик сам должен реализовывать мощную творческую волю, опирающуюся на свои особые способности. К числу последних В.В. Кожин относит «способность более или менее безошибочно “выделять” в современной, сегодняшней литературе “лучшее”, подлинно ценное — это высшая ступень, это венец развития критики. Ибо для обретения этой способности необходимо и широкое знание отечественной и мировой литературы, и глубокое понимание природы искусства слова... явление подлинной поэзии само требует от критика в полном смысле слова *творческого* понимания — уже хотя бы в силу своей самобытности. Необходимо *открыть* для себя и других это явление, а не только соотнести его с теорией (пусть самой совершенной)»<sup>14</sup>. И именно эта способность к *открытию* нового поэтического содержания (но уже выраженного) глубоко «роднит» критика с самим поэтом.

Одна из задач критика, по В.В. Кожину, — отделять творчество поэтов в собственном смысле слова от работ «стихотворцев» — то есть, авторов, лишь «выражающих в своих сочинениях более или менее интересные и значительные мысли и чувства». В отличие от «стихотворца» (сколь бы он ни был ярким в своих текстах), поэт «созидает, творит художественный мир, художественное бытие... Подлинная поэзия — это не выражение каких-либо (пусть даже самых изумительных) мыслей, но воссоздание духовного и душевного бытия в его цельном существе. Поэзия не меряется значительностью вошедших в нее мыслей... Наличие подлинного *художественного мира* в стихотворении (и, далее, в целой книге стихотворений) есть первое и необходимое условие поэтической *ценности*, ее фундаментальная основа, на которой вырастают более конкретные воплощения этой ценности»<sup>15</sup>.

И сам критик весьма ярко и удачно реализовал эти принципы в своей деятельности. Именно В.В. Кожину как критику принадлежит наибольшая заслуга в осмыслении значимости особого круга поэтов 1950-1970-х годов, к числу которых он отнес Н. Рубцова, В. Соколова, А. Передреева, А. Прасолова, Ю. Кузнецова, Н. Тряпкина, А. Жигулина, Ст.Куняева, В. Казанцева, О. Чухонцева и др. Как отмечает, вспоминая ту эпоху, В. Крупин, В.В. Кожин «фактически свершил великое дело спасения русской поэзии второй половины двадцатого века»; тогдашние «кумиры» публики «стали рифмовать впечатления своих мелких биографий... стихи были плохи, чаще выдрючивания и самохвальство. Но только их и хвалили, и продвигали, и переводили... А Кожин... внушил читателям тягу к настоящему русскому слову. И поэты России невольно тянулись к тем, кого заметил и ободрил Кожин»<sup>16</sup>.

Согласно его концепции, именно круг поэтов, в свое время названных «тихими лириками», в наибольшей степени смог возродить дух и опыт классической традиции и саму природу

<sup>13</sup> Чупринин С. Парадоксы «волевого воздействия», или Вадим Кожин // Чупринин С. Критика — это критика. Проблемы и портреты. — М.: Сов. писатель, 1988. — С. 183.

<sup>14</sup> Кожин В.В. Понятие о поэтической ценности и современная критика // Кожин В.В. Статьи о современной литературе. — С. 252-253.

<sup>15</sup> Там же. — С. 258.

<sup>16</sup> Крупин В. «Рядом с ним было стыдно быть несмелым...» Из воспоминаний о Вадиме Кожине // Эл. ресурс: <http://www.voskres.ru/literature/library/krupin.htm>

поэтического слова, — поскольку они «стремились не просто “высказаться” о тех или иных проблемах, а пристально, ответственно и углубленно взглянуть в духовную жизнь личности и народа и воплотить ее внутренний смысл и ценность в поэтическом слове. Для этого было тогда поистине необходимо обратиться к пусть и «малому», но реально и глубоко освоенному миру... Их произведения — не просто стихи, а произведения, для создания которых совершенно недостаточно располагать запасом тех или иных мыслей и чувств о том или ином предмете; необходимо всем своим человеческим существом пережить и даже выстрадать то содержание, которое воплотится в стихах»<sup>17</sup>. Поэтому, как замечает критик, «ими всецело владела идея русской Поэзии, притом вовсе не в эстетически замкнутом, книжном смысле, но Поэзии, воплощающей жизнь человека и народа во всей ее глубинной сути»<sup>18</sup>.

Этим принципом определялось и отношение круга поэтов, вышедших из «тихой лирики», к русской классике — отношение живой и все углубляющейся преемственности: «Творения Пушкина и Тютчева, Лермонтова и Некрасова, Фета и Полонского, Блока и Есенина были для Николая Рубцова и его собратьев не “литературными фактами”, но именно глубочайшими воплощениями духовной жизни русского народа и русского человека, а значит, прообразами их собственной духовной жизни. Они никак не отделяли поэзию от жизни в ее сущностной основе и потому были свободны от какой-либо литературщины»<sup>19</sup>. Вместе с тем, В.В. Кожин всегда умел очень точно и емко сформулировать суть индивидуальной специфики поэтического «образа мира» каждого из этих новых поэтов. Так, например, «истинное существо поэзии Николая Рубцова» критик усматривал «в воплощении слияния человека и мира, слияния, которое осуществляется прежде всего в проникающих творчество поэта стихиях света и ветра, образующих своего рода внутреннюю музыку. Истоки этой музыки — в тысячелетнем народном мироощущении и в то же время в неповторимом личностном мироощущении поэта (я хочу сказать, что поэт другого душевного склада опирался бы на иные стороны духовного творчества народа)... в его поэзии как бы говорят сами природа, история, народ. Их живые и подлинные голоса естественно звучат в голосе поэта, ибо Николай Рубцов... был, по слову Есенина, поэт “от чего-то”, а не “для, чего-то”. Он стремился внести в литературу не самого себя, а то высшее и глубинное, что ему открывалось»<sup>20</sup>. Итак, Рубцов — это поэт-«символ», то есть поэт как «глас народа», являющийся в слове его соборную невысказанную душу.

В свою очередь, в характеристике творчества Н. Тряпкина, В.В. Кожин отмечает, что его поэзия неизменно предстает «не как упорное сотворение новой красоты, но как откровение, как познание “тайны”. Этот путь, вполне понятно, связан с гораздо большим риском, чем последовательное, медленное созидание произведения... стихи Николая Тряпкина воспринимаются не сразу, требуют серьезного вчувствования и освоения»; эта особенность «обусловлена именно творческим своеобразием поэта — его “лирической дерзостью”. Его непосредственность и образная свобода могут с первого взгляда произвести впечатление небрежности и поверхностности...»<sup>21</sup>. Итак, Тряпкин — это поэт тайны самочинного народного слова, хранящий его внутреннюю тайну.

<sup>17</sup> Кожин, В.В. Стихи и поэзия // Страницы современной лирики / Сост. В.В. Кожин. — М.: Сов. Россия, 1983. — С. 12.

<sup>18</sup> Кожин, В.В. Чем сердце успокоится? Судьба Николая Рубцова и его поэзии // Кожин В.В. Победы и беды России. — М.: Эксмо-Пресс, 2002. — С. 441.

<sup>19</sup> Там же. — С. 441.

<sup>20</sup> Кожин В.В. Николай Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. — М.: Сов. Россия, 1976. — С. 83-84.

<sup>21</sup> Кожин В.В. Лирическая дерзость // Кожин В.В. Статьи о современной литературе. — М. Сов. Россия, 1990. — С. 71.

Характеризуя творчество другого яркого поэта этого круга, В.В. Кожин пишет, что «лучшие стихотворения Василия Казанцева рождаются и живут как раз на самой *границе*, на самом рубеже сдержанности и порыва — когда под холодной, иногда словно бы ледяной корой стили чувствуется или хотя бы угадывается прорывающая ее струя, затаившая в себе жаркую энергию страсти... Лучшие его стихи нередко основываются на своеобразной поэтике *мгновения*. Этот внутренний стержень творческого сознания отчетливо, даже обнаженно проступает в целом ряде стихотворений»<sup>22</sup>. Итак, Казанцев — это поэт прозрения, поэт яркого и «взрывного» видения ликов бытия. (И в этом нетрудно убедиться, если вспомнить, например, хотя бы такие его строки:

Ты — выше чувства и ума!  
Перед тобой душа — нема,  
Как перед смертной бездной...  
И — отстраняется сама  
От муки бесполезной.)

В свою очередь, о поэзии Ст. Куняева критик делает такой обобщающий вывод: «широко и свободно вошла проза повседневности в “хроники” поэта. Своеобразие этих произведений можно бы определить следующим образом: “проза” входит здесь в стих так естественно и *вольно*, что оборачивается поэзией. Но нельзя не заметить, что именно в этих “хрониках” поэт разрешает себе самые высокие и всеобщие слова о Жизни и Смерти; они надежно уравновешены предельно трезвыми образами будней... В равновесии или, вернее будет сказать, в напряжении между двумя полюсами — ничем не прикрашенной прозой быта и высоким смыслом Бытия — нерв поэзии Станислава Куняева»<sup>23</sup>. Действительно, поэзия Ст. Куняева — это «метафизика гражданственности», умеющая видеть в «малой» истории поэтический смысл.

Особую значимость для русской поэзии уже конца XX века В.В. Кожин находил в творчестве Юрия Кузнецова, в котором он усматривал подлинное возрождение особого «космического» мироощущения, во многом подобного тютчевскому. Лирический герой Ю. Кузнецова, писал автор, «с его отпущенной на волю душой пребывает не в какой-либо “квартире”, но там же, где пребывает герой эпический, — в том “широком поле”, в том пространстве тысячелетнего бытия, где творится История. Более того, формируя собою, своей духовной волей мир стихотворения, он делает, свершает — в сфере поэтического Слова, конечно, — именно то самое, что и эпический герой. И было бы вполне неуместно, если бы лирический герой “плакал” (или, скажем, восхищался, умилялся) “над” эпическим героем. Он существует и побеждает вместе с ним, воедино с ним; он не отделен от эпического героя такой дистанцией, которая позволяет или же заставляет отнестись к этому герою извне, с “объектной” и, значит, неизбежно отчужденной “гуманностью”. Это «поэтический мир, в котором — если не бояться говорить высоким слогом — личность меряется всемирно-исторической и вселенской, космической мерой. В этом мире совершенно неуместен даже хотя бы привкус психологически-бытовой “гуманности”»<sup>24</sup>. Именно поэтому, как писал В.В. Кожин, в лучших стихах Ю. Кузнецова создан «образ подлинно героической личности, чье бытие совершается в мире тысячелетней истории... и в безграничности космоса... Поэзия Юрия Кузнецова могла осуществиться только лишь при условии, что История сокровенно и всем существом пережита в творческом сознании поэта как его собственная, личная предысто-

<sup>22</sup> Кожин В.В. Поэзия Василия Казанцева // Там же. — С. 188-189.

<sup>23</sup> Кожин В.В. Путь поэта // Там же. — С. 241.

<sup>24</sup> Кожин В.В. О поэтическом мире Юрия Кузнецова // Там же. — С. 224-225.

рия, как прямое пред-бытие его собственной, личной судьбы»<sup>25</sup>. Вообще, после ранней гибели Н. Рубцова — поэта-символа для целой эпохи — для В.В. Кожина его «вакансию» заняла поэзия Юрия Кузнецова, которая оставалась таковой до начала XXI века.

В.В. Кожин предложил также и свою концепцию эволюции русской поэзии XX века. Так, в соответствии с ней, в 1920-х годах «доминантой поэтического стиля является стихия ораторской или разговорной речи... К концу 30-х годов положение коренным образом меняется: на первом плане — принципиально песенная поэзия... Очень характерным фактом предвоенных лет явилось “воскресение” поэзии Анны Ахматовой — поэзии, по сути дела, романсной (так ее определил Николай Асеев еще в 20-х годах)»<sup>26</sup>. Затем на этом пути эволюции стиля, в частности, в творчестве Н. Рубцова «поэзия как бы достигла предела органической простоты: идти дальше по этому пути уже невозможно. Поэзия, если угодно, вновь возвращается к сложности, но на совсем иной почве и в иной плоскости... Сложность поэзии рубежа 50-60-х годов — это либо сложность *взгляда* на мир, так сказать гносеологическая сложность (например, у Мартынова), либо даже сложность внешней *манеры*, за которой, в сущности, нет ничего особенно сложного — как в разгаданном ребусе (у Вознесенского)... Теперь же речь идет об освоении сложности самого *бытия*, об онтологической сложности, которая не требует ни усложненности взгляда, ни тем более усложненного (с внешней точки зрения) стиля. Здесь нужна не сложность, а глубина проникновения и широта стиливого диапазона. Эти черты ярче всего выявились в творчестве Юрия Кузнецова»<sup>27</sup>.

По отношению к истории русской поэзии XIX века В.В. Кожин как бы ретроспективно выполнил работу, не выполненную тогдашними критиками — выделил и осмыслил особый круг поэтов, который он удачно обозначил как поэтов «тютчевской плеяды». «Это направление, — писал критик, — самым решительным образом отличалось от “школы гармонической точности”. Вместо равномерного (то есть, в конечном счете гармонического) воплощения всех сторон бытия, новая школа была прежде всего поэзией *мысли*. Это уже противоречило принципу гармонии. Но, помимо того, самая мысль поэтов тютчевского круга была направлена, устремлена прежде всего к столкновениям стихийных сил бытия, порождающим дисгармонию»<sup>28</sup>. Поэтому «в тютчевской поэзии, — проясняет свою идею В.В. Кожин, — суть дела вовсе не в философии, не в системе мыслей, но в самом *образе мыслителя*... идеи — это не внутренняя суть тютчевской поэзии, но необходимая и даже основная *форма* воплощения определенного человеческого образа (вне этой формы лирический герой Тютчева и не мог бы воплотиться), играющая такую же роль, какую в других художественных мирах играют действия, поступки, волеизъявления... Так или иначе все сказанное о Тютчеве относится и к поэтам, которых я считаю уместным и целесообразным называть поэтами тютчевской плеяды»<sup>29</sup>.

Подобно тому, как М. Хайдеггер в свое время рассматривал феномен Ф. Гельдерлина как поэта, сделавшего своим предметом саму суть, призвание и мощь поэзии как таковой, — по видимому, в этой же роли В.В. Кожин рассматривал Ф.И. Тютчева. «искреннее восхищение поэзией Тютчева должно пробудить в каждом из нас убежденность в том, что *мое* личное бытие имеет самое прямое, непосредственное отношение к вселенскому, космическому бытию, что я не имею права забывать об этом и призван мерить *мою* жизнь именно такой

<sup>25</sup> Там же. — С. 226-227.

<sup>26</sup> Кожин В.В. Стихи и поэзия. — М.: Сов. Россия, 1980. — С. 252-253.

<sup>27</sup> Там же. — С. 260.

<sup>28</sup> Кожин В.В. О тютчевской плеяде поэтов // Поэты тютчевской плеяды / Сост. В.В. Кожин. — М. Сов. Россия, 1982. — С. 10.

<sup>29</sup> Там же. — С. 13.

мерой»<sup>30</sup>. Поэтому, «если выразиться кратко и просто, в основе тютчевского творчества лежало стремление соединить, слить свое глубоко личное переживание бытия с переживаниями каждого, любого человека и всех людей вообще — то есть, если угодно, с мировым целым»<sup>31</sup>. В.В. Кожин улавливает в этой особенности поэтики Ф.И. Тютчева, с одной стороны, конгениальное выражение всей эпохи зрелости общеевропейской культуры, параллельно выразившейся, например, в немецкой классической философии и в великом русском романе, но одновременно — и самое утонченное выражение русской национальной души, ее соборного мироощущения.

Фундаментальной теоретической проблемой в работах В.В. Кожина всегда — явно или неявно — оставалось осмысление закономерности и значения «ломки классических традиций» для последующей судьбы русской поэзии. В своих высказываниях на эту тему он неоднократно упоминает признания стихотворцев авангардных направлений в том, что в рамках традиционного стиха им невозможно или очень трудно сказать что-то «новое». Именно в этих свидетельствах В.В. Кожин улавливает и самое яркое *саморазоблачение* всякого отказа от классической традиции — их авторы, тем самым, сами признают, что у них нет способности наполнить традиционную форму своим *современным* содержанием: именно эту собственно творческую *неспособность* они и маскируют «ломкой форм» и прочими внешними «оригинальностями». Тем самым, попытка «держать традицию» в смысле верности классической *форме* стиха во времена «ломки» уже сама по себе свидетельствует о большой творческой воле такого автора и его содержательном потенциале.

Приведем значительный фрагмент его рассуждений на эту тему: «Ломка сложившихся классических традиций в поэзии была исторически неизбежным явлением. Более того, несмотря на все отрицательные последствия, она имела огромное положительное — в первую очередь *обновляющее* — значение. В частности, именно эта ломка заставила по-новому и, в конечном счете, более глубоко и серьезно оценить классическую культуру стиха»<sup>32</sup>. В частности, «наиболее замечателен и выразителен тот факт, что почти все представители “левой” поэзии, жизненный и творческий путь которых не окончился слишком рано — в 20-е или 30-е годы — сумели возвратиться, так или иначе, в лоно классической поэтической культуры. Заболоцкий, Пастернак, Асеев, Луговской, Сельвинский — все они в последние десятилетия жизни вернулись в это лоно. Правда, не у всех этот возврат был органическим и дал богатые плоды. Но высший взлет Заболоцкого и Пастернака (который, кстати, имел мужество «отречься» от своих стихов, написанных до 1940 года) неразрывно связан именно с этим возвратом. В 1931 году Пастернак написал следующее:

Есть в опыте больших поэтов  
Черты естественности той,  
Что невозможно, их изведав,  
Не кончить полной немотой...

И “немота” в самом деле наступила: в течение десятилетия Пастернак почти ничего не написал — он целиком отдался переводам. И это несмотря на то, что именно тогда, в начале 1930-х годов он был в зените славы, самые разные критики называли его крупнейшим лириком современности...

<sup>30</sup> Кожин В.В. Пророк в своем отечестве Федор Тютчев. — М.: Эксмо-Пресс, 2002. — С. 487.

<sup>31</sup> Кожин В.В. Соборность лирики Ф.И. Тютчева // Кожин В.В. Победы и беды России. — С. 155.

<sup>32</sup> Кожин В.В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. — 284.

Когда же немота прошла и, начиная с 1940 года стали появляться новые стихи Пастернака, — в них резко бросилось в глаза упорное стремление к “естественности”, органичности. Кажется, что это другой поэт..

В 1948 году Заболоцкий писал, явно имея в виду и свои собственные юношеские метания:

...И в бессмыслице скомканной речи  
Изощренность известная есть.  
Но возможно ль мечты человечьи  
В жертву этим забавам принести?..

Нет! Поэзия ставит преграды  
Нашим выдумкам, ибо она  
Не для тех, кто, играя в шарады,  
Надевает колпак колдуна...»<sup>33</sup>.

Далее автор обобщает это так: «Заболоцкий, Пастернак и другие поэты пережили, без сомнения, процесс внутреннего, органического, необходимого развития, которое вело их к возрождению классических традиций»<sup>34</sup>. Тем самым, временная «ломка» не только классической формы стиха, классической образности, лексики и т. д., но в первую очередь самого типа *мироощущения*, свойственного классической поэзии, оказались полезны для их дальнейшего возрождения: почувствовав, что потеряно, поэты открывали это для себя снова так, как будто бы самой классики еще никогда не было, до нее нужно дорасти, переоткрывая заново и ее мироощущение, и значимость традиционных форм.

Говоря о современной поэзии, В.В. Кожин утврждает: «нет сомнения, что все значительное в ней стремится идти путем, завещанным классикой, и в частности исходить из жизненного “поведения”, а не конструировать стих в духе “левых” поэтов. Для сегодняшнего дня характерен парадоксальный призыв, ставший заглавием одной из статей критика Ст. Рассадина, много и хорошо пишущего о поэзии: “Вперед, к Пушкину!” Это вовсе не значит, конечно, что поэзия должна в прямом смысле слова возродить классику. Речь идет только о развитии тех творческих принципов, основание которых было заложено в классической поэзии. Но эти принципы осуществляются на совсем иной почве и материале. Поэзия не может не быть всецело *современной*»<sup>35</sup>. Тем самым, сам принцип традиционности не содержит в себе ничего эзотерического — суть его лишь в том, что поэтическое высказывание должно вернуться к своей бытийной укоренности в жизни-как-поступке — и тогда «сама собой» возникнет и устремленность к мироощущению классики, и традиционная форма стиха.

По тонкому замечанию С.С. Аверинцева, «Пушкин, заключая свои “змеи сердечной угрызенья” в неспешный ход шестистопных ямбов, чередующихся с четырехстопными, — в этом, именно в этом принадлежал тому же порядку вещей, что и невозмутимо принимающий свою кончину мужик...»; ведь суть дела в том, что «архитектоника онегинской строфы говорит о целом, внушая убедительнее любого Гегеля, что *das Wahre* — это *das Ganze*. Классическая форма — это как небо, которое Андрей Болконский видит над полем сражения при Аустерлице... она задает свою меру всеобщего, его контекст, — и тем выводит из тупика частного»<sup>36</sup>. Вот таков тот внутренний незримый «закон» классической традиции, который и определяет «вечное возвращение» к ней.

<sup>33</sup> Там же. — С. 285-286.

<sup>34</sup> Там же. — С. 286.

<sup>35</sup> Там же. — С. 287.

<sup>36</sup> Аверинцев С.С. Ритм как теодицея // Аверинцев С.С. Связь времен. — К.: Дух і Літера, 2005. — С. 41-42.

В.В. Кожинов также предлагает ряд весьма удачных формулировок этого внутреннего «закона»: «Подлинная суть традиции заключается не в том, чтобы идти путем предшественников, но в том, чтобы проложить свой собственный путь так, как они прокладывали свои пути»<sup>37</sup>. Поэтому та современная поэзия, которой это удалось, «не только вдохновлялась великим наследием классики, но, повторяю, исходила из тех самых духовных родников народного бытия, которые как раз и явились основой и почвой отечественной классики»<sup>38</sup>.

И, наконец, формула наиболее субъективная, но именно поэтому и легче всего применимая и проверяемая: «Самый... неоспоримый признак истинной поэзии — ее способность вызывать ощущение самородности, нерукотворности, безначальности стиха; мнится, что стихи эти никто не создавал, что поэт только извлек их из вечной жизни родного слова, где они всегда — хотя и скрыто, тайно — пребывали. Толстой сказал об одной пушкинской рифме, то есть о наиболее “искусственном” элементе в поэзии: “Кажется, эта рифма так и существовала от века”. И это, конечно, свойство, характерное не только для пушкинской поэзии, но и для подлинной поэзии вообще»<sup>39</sup>. Но нужна *культура* такого «ощущения».

Еще одной важной особенностью критики В.В. Кожинова является ее тесная связь с историко-философской проблематикой, что объясняется его особым углублением в природу поэтического бытия. Примером здесь может служить следующее рассуждение: «Творческая воля писателя — по крайней мере, русского — всегда направлена за пределы литературы. Это, между прочим, выражается и вполне наглядно. Пушкин в конце жизни начинает заниматься публицистикой, издавать журнал, в котором литература занимает не господствующее место... Тютчев... став сподвижником министра иностранных дел Горчакова, сейчас же забросил лирику... Гениальный поэт не может уместиться в поэзии — это, по-видимому, совершенно естественная вещь... Истинный писатель — это тот, у которого творческая воля превышает его, это воля страны, истории, и он является ее выражением. И когда он ее улавливает, вбирает в свое творчество, тогда он достигает истинных вершин»<sup>40</sup>). И именно в силу такой укорененности в соборном бытии народа истоки поэзии тесно связаны с интенсивностью исторического бытия, и поэтому, как пишет В.В. Кожинов, «для подлинного становления поэта (именно поэта — с прозой дело обстоит по-иному) необходим, по всей вероятности, своего рода социально-исторический «взрыв». Это становится ясным, если внимательно проследить историю отечественной поэзии»<sup>41</sup>. Вместе с тем, В.В. Кожинов не считал поэзию простым «отражением жизни». Он спорил с распространенным мнением, согласно которому «русская литература, — как и культура в целом, — есть прямое “отражение” или “воспроизведение” русской жизни... Гораздо более верно понятие о творениях культуры (и, конечно, литературы) как о *плодах* — своего рода «последних», высших достижениях — исторического творчества... представляя собой *порождения* истории, творения культуры, сами естественно становятся феноменами истории... толстовская “Война и мир” или лирика Есенина — это, без сомнения, реальные факты, *события* русской истории, прямо и непосредственно *участвующие* в ней»<sup>42</sup>.

Очень характерной особенностью общего стиля критического мышления В.В. Кожинова всегда был особый *принцип углубления* — в частности, из проблем эстетики в область историко-философии. Эта особенность с годами все более усиливалась и стала полностью доминирующей в его работах 1990-х годов. (Хотя по признанию самого автора философское осмысление

<sup>37</sup> Кожинов В.В. Чем сердце успокоится? — С. 448.

<sup>38</sup> Там же. — С. 449.

<sup>39</sup> Там же. — С. 449.

<sup>40</sup> Закон сохранения художественности. Беседа с критиком В. Кожинным // Литературная учеба. 1991. Кн. VI. — С. 57.

<sup>41</sup> Кожинов В.В. Поэзия сегодня // Кожинов В.В. Статьи... — С. 426.

<sup>42</sup> Кожинов В.В. Пути русского исторического самосознания // В.В. Кожинов. Размышления об искусстве, литературе и истории. — М.: Согласие, 2001. — С. 610.

русской и мировой истории стало его беспокоить еще в начале 1980-х, но тогда цензурные условия не позволяли в полной мере касаться этой проблематики). Примером принципа углубления может служить следующее рассуждение, основные этапы которого мы далее цитируем выборочно, чтобы лучше была видна его общая логика: «Каждый, кто смог открыть душу поэзии Николая Рубцова, так или иначе чувствует ту чудодейственную силу *преодоления*, которая в ней воплотилась... Николай Рубцов неопровержимо доказал, что даже в самых тяжелых обстоятельствах не умирало все то, что выразила отечественная поэзия... И, вглядываясь в судьбу Рубцова и его поэзии, есть основания верить, что Россия преодолеет свои нынешние беды»<sup>43</sup>. Казалось бы, какая может быть непосредственная связь между особой поэтикой одного, пусть и очень яркого, автора и *будущей* судьбой огромной страны? Чтобы ответить на этот вопрос, следует вернуться к уже упомянутым выше особенностям природы самой поэзии в понимании В.В. Кожина. Во-первых, поэзия есть *свершение*, а не простое «отражение» чего-то — а это значит, что способность свершать эту «чудодейственную силу преодоления» в стихе указывает и на такую же способность в самом народе, из гущи которого вышел поэт. А во-вторых, если поэзия сама по себе есть историческое событие — то ведь это фактически означает, что в самом появлении именно такой поэзии преодоление «тяжелых обстоятельств» *уже* началось. И поэт, повинувшись своему прозрению, лишь явственно и ярко высказывает ту силу и ту устремленность, которая в самом народе еще только-только начала созревать и осознаваться.

Наконец, эта фундаментальная историософская устремленность работ «позднего» В.В. Кожина в наиболее яркой форме проявилась в его статье, фактически подводящей итог его пути как критика: «Русская поэзия середины XX века как откровение о “конце нового времени”», опубликованной в 1994 году в альманахе «Волшебная гора» — издании, в то время собиравшем едва ли не самые «рисковые» философские и культурологические тексты современных российских авторов. Импульсом для ее написания стала работа Р. Гвардини «Конец Нового времени», в которой этот яркий философ-традиционалист пишет о саморазрушении образа человека как «индивида» и переходе к новому образу «человека массы» — именно как о *положительном* явлении истории XX века. Положительность эта состоит в том, что, отказываясь от идола своей «индивидуальности», человек приобретает трагическое «совершеннолетие» и новую открытость своей души перед Богом. В свою очередь, В.В. Кожин очень обоснованно утверждает, что такой фундаментальный переход к новому образу человека наиболее ярко был выражен именно в самобытной русской поэзии XX века, выделяя при этом в качестве «знаковых» имена Твардовского и Заболоцкого. И так, «если Твардовский с полемической резкостью объявлял обыкновенное высшей эстетической ценностью, Заболоцкий более мягко внушает, что обыкновенное (обыденное), любая “единица” общества на самом-то деле необыкновенны и исполнены тайны, но люди не умеют и даже вроде бы не хотят это увидеть. И потому одно из ключевых ценностных слов в поэзии Заболоцкого — “неприметный”»<sup>44</sup>. Это новое видение сути творчества основано на *новом образе человека*, который приходит на смену поверженному идолу «индивидуальности». И с явной иронией В.В. Кожин замечает по этому поводу: «до сих пор господствует мнение, согласно которому именно “оригинальность” каждого абзаца — первейшая задача писателя (и тем более поэта) и главнейшая трудность... Но конструируемые и теперь по такой модели проза и поэзия в сущности *архаичны*, это явления своего рода стиля “ретро”, который не способен породить высшие художественные ценности»<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Кожин В.В. Чем сердце успокоится? — С. 455.

<sup>44</sup> Кожин В.В. Русская поэзия середины XX века как откровение о «конце нового времени» // Волшебная гора. Философско-культурологический альманах. Вып. I. — М., 1994. — С. 145.

<sup>45</sup> Там же. — С. 144.

Именно новый образ человека, повергнувшего свои прежние гордые и обманчивые идолы и заново «окликнутого Богом» (Р. Гвардини) — и есть то самое ценное, что рождалось в муках истории XX века. «Но, — рассуждает автор, — как же все-таки быть с тем насильственным, даже убийственным тоталитаризмом, в условиях которого обрели себя Заболоцкий и Твардовский? Ныне господствует его безоговорочное и, так сказать, нерассуждающее отрицание: реальность второй четверти XX века рассматривается как некий вывих истории, как абсурд, как нелепый возврат к “мрачному” средневековью, к азиатским деспотиям и т.п. Но все это “критика” с позиции тех “свободных индивидуальностей”, время которых закончилось. При взгляде же из наступившего времени тоталитаризм предстает как предельное испытание человека, которое он выдержал, — что наглядно явлено, “доказано” в поэзии Заболоцкого и Твардовского»<sup>46</sup>. Саморазоблачение индивидуализма Нового времени, неизбежно закончившегося тоталитарными ужасами XX века, здесь, в новой русской поэзии, вернувшейся к глубине традиции, произошло уже на уровне завещанного нам экзистенциального *преображения* человека.

Поэтика традиционализма в самом своем истоке понимает поэзию как форму высшего прозрения в первоосновы жизни, к которым у человека так или иначе всегда складывается религиозное отношение — религиозное не в смысле конфессионального исповедания веры, но в смысле исповедального отношения к святыням своей души. У В.В. Кожина также имеется весьма точное и четкое определение понятия религиозности как имманентного свойства самой «природы» поэзии: «Конечно, есть множество стихов, проповедующих и атеизм, и нигилизм, и что угодно... Но в целом, если в стихотворении поэзия обнимает весь мир, если в нем есть чувство вечности — оно, без сомнения, религиозно. А вечность можно уловить только в мгновении»<sup>47</sup>. Тем самым, поэтическое высказывание, своей силой преобразая душу человека, как бы *взрачивает* ее религиозное *состояние*, которое затем уже *ищет* свой Предмет.

Стоит привести весьма колоритное рассуждение В.В. Кожина на эту тему. Соглашаясь с высказыванием другого яркого критика и мыслителя традиционалистского направления М.П. Лобанова о том, что во вроде бы совершенно светской поэзии Рубцова гораздо больше религиозности, чем в «богословских» стихах С.С. Аверинцева, В.В. Кожин добавил к нему свой слегка ироничный комментарий: «Я глубоко уважаю Сергея Сергеевича как прежде всего человека очень образованного, как крупного ученого, но я не понимаю, зачем он пишет стихи, поскольку для этого у него нет никаких серьезных оснований. Несмотря на обилие христианской символики, его вирши как-то странно пусты. А у Рубцова религиозное чувство неподдельное, не вычитанное, органическое, вытекающее из всей его жизни»<sup>48</sup>. В этом крайнем сопоставлении природа религиозности поэзии прояснена предельно четко.

Критическое и теоретическое наследие В.В. Кожина в целом весьма ярко являет нам то целостное видение сущности поэтического слова и его особого призвания, которое можно определить как поэтику современного русского традиционализма. И в XXI веке оно остается ценным и насущным для всех, кто стремится сохранить живую традицию русской классической поэзии.

<sup>46</sup> Там же. — С. 150.

<sup>47</sup> *Кожин В.В.* Без религиозной основы поэзия невозможна (Интервью) // *Кожин В.В.* Грех и святость русской истории. — М.: Эксмо, 2010. — С. 292.

<sup>48</sup> Там же. — С. 293.

ТРИ ГОДА

*(вольный перевод стихотворения Т.Г. Шевченко)*

И день — не день. И ход — не ход.  
В обход меня за годом год  
летит стрелой  
и все с собой  
уносит.  
Привносят годы в тихий дом разруху.  
Распотрошат, опустошат:  
станет сердце камнем.  
Амен!  
Возьмут добра-молодца –  
бросят слепца-калеку.  
Погасят доброе, зажгут злое,  
отчудят.  
Начадят, высушат угаром слезы,  
что были с тобой в пути,  
на дороге жизни,  
на московской дороге,  
в турецкой неволе,  
в молитве казацкой...  
Оглянешься —  
увидишь пустоту адскую.  
Эх, годы... Украла разом  
судьбу мою,  
день Божий,  
и отца, и мать,  
и жену мою,  
звезду мою,  
положили в гроб,  
большущий гроб...  
И остался мой дом пуст.  
Неотапливаемый мой дом.  
Да в горле ком...  
Глупые люди –  
полюбят, поженятся,  
построят свой дом...  
Но придут в него годы,  
расплещут бедствия,  
разобьют, разорвут  
сердца наши детские...

И люби — не люби, и играй — не играй,  
и сколько ни думай, что не будет конца,  
подкрадутся годы-ворюги –  
тихо, незаметно –  
высушат слезы любви искренней  
быстренько,  
пока зеваешь,  
прозябаешь,  
прозреваешь,  
ядом сердце свое латаешь...  
Перестанешь плакать и петь  
начнешь кричать,  
как сова  
по ночам.  
И что ни делай —  
украдкой или открыто –  
все равно сядешь  
у разбитого корыта.  
От молодости останется  
лишь веселое слово.  
Годы... гады... ненасытные злые дети!  
Только и умеете, что жрать.  
А как нажретесь — завалитесь ко мне в кровать  
всем роем –  
все трое.  
Спите спокойно, дети мои,  
а я пойду новый год встречать...  
...четвертый...  
Здравствуй, жопа –  
Новый год!

## ЭЛЕГИЯ СТАРОМУ ГОРОДУ

Мой милый друг, вздохни — и уезжай.  
Пусть этот город будет только сниться:  
архитектура, парки и трава,  
его деревья, жизнь его, трамвай  
по старым улочкам его промчится  
сквозь сны твои; из прошлого придут  
снесенный домик, дворики уют,  
где листья виноградные, густые,  
скамейки из насыженных досок,  
натянуты веревки бельевые,  
прохлада, тень и небушка кусок.  
Мой добрый друг, уедешь ты — и пусть  
светла о прошлом будет твоя грусть.

\* \* \*

выстрелом на рассвете  
вздрагивается небо  
воздух дрожит картавя  
рвется душа из сердца  
кто умирает — ветер  
того на прощанье целует  
речной песок следы прячет  
и шелестеть продолжает  
роща родная с детства  
и цветков придорожный

## Дмитрий Чинжисин

### ЛЮБИТЬ ИЛИ БЫТЬ ЛЮБИМЫМ?

Любить иль всё же быть любимым?  
Мне нужно было выбирать.  
Что выбор был невыносимым,  
Никто не мог тогда понять.

Что лучше? Так и не проверил...  
Совета не искал я вновь.  
На тот момент я, правда, верил  
Лишь в безответную любовь.

ЛЮБИТЬ!!! Я сделал этот выбор!  
И стал счастливым без ума,  
Но жаль не слышал я ответа  
На полные любви слова.

Хотя, быть может, ошибаюсь,  
Но ничего не изменить,  
Похоже, снова сомневаюсь,  
Любимым быть или любить...

### ПРОЙДЕТ

Пройдет когда-нибудь печаль,  
Любовь не будет сердце мучить.  
И станет чуточку мне жаль,  
Что надо мной исчезнут тучи.

Пройдет извечный депрессняк,  
Я улыбнусь, расправлю спину.  
Скажу себе, что всё ништяк,  
Сбрив двухнедельную щетину.

Пройдет унылая тоска,  
По тем счастливейшим мгновеньям.  
Семья, работа и жена –  
Всё будет, даже без сомненья.

Пройдет всё то, о чем скорбя  
Я вспоминаю лишь порою.  
Уйдет поэзия моя.  
Уйдет, закрывшись за собою...

## Максим Мельников

Нам стало трудней оставаться при масках,  
Даже когда восход уже рядом,  
Встречать новый день, как в тех русских сказках,  
Где за царевну полцарства награда.

Мы видели, как умирала природа,  
Империю листьев обрушила стужа,  
Мы выделяемся из всякого сброда,  
Которому пища и зрелище нужно.

В небесных чертогах, где пыльно и дует,  
Искали сюжеты певцы и поэты,  
Надеюсь, что муза меня не ревнует,  
Но мне важно знать, с кем ты и где ты.

Среди пустоты облаков и мышлений,  
Где осень — сюжет для нелепой разлуки,  
Останется в маске безликий мой гений  
И крикнет судьба: “Умываю я руки”.

## Анастасия Котова

### ПЁС МИТЬКА

Морошка — это какая-то ягода  
Морожка — это мороженое.  
Хотя в чём, собственно, разница,  
Когда на улице — 40 холода?

На сумрачной лодочной станции,  
Где даже заядлые дачники  
Оставляют свои кружки с надписями:  
«Все мы когда-то были молоды»  
Живёт пёс Митька, серый такой  
С ушами и лапами, как положено.  
Кругит вечно хвостом и саблюю,  
Разгоняет тверских мормонов и моряков.  
Он уже своей саблей бить наострился так,  
Что консервы открыть может быстренько,  
накормить мышку Леночку и Лазаря,  
Всех друзей незабвенных и аистов.  
Митька добрый такой, как расчувствуется,  
Как завоет о доле своей вполголоса,  
Так и кошка Светка придёт к нему,  
И солдат Гаврюшка вспомнит стариков.  
И поют они свои песни душевные.  
Всё одно. Люди и животные.  
Хотя в чём, собственно, разница,  
Когда на улице — 40 холода?

\*\*\*

Осенью утренняя изморозь подкрашивает листья, ещё немного и выпадет первый снег, он сделает свою работу, листья скроются до следующей поры. Подумалось, вот так и адепты заявляют о себе согласно закону циклов, но смена ритма их энергетического появления — таинственна.

\*\*\*

Осенним утром, когда всё меняется и выпадает первый снег, невольно начинаю думать о белом мире, тайне мистиков, не знак ли этот снег для нас от бессмертных. Может, в мгновение всё переменится, в мир придёт новая энергия, и мы, подготовленные, сразу вспыхнем всеми огнями радуги, и встретимся с давними друзьями, которые здесь нам незримо помогали.

\*\*\*

Листья, закрывающие землю своими телами, чем вы не бодхисатвы, вы из года в год жертвуете собой ради тонкой красоты, беззаботно попираемой ногами тысячей слепцов.

\*\*\*

Что не может не трогать, так это яркое солнце поздней осенью, вспышка света буквально перечёркивает естественный ход времени, всё тогда вокруг начинает играть новыми сочетаниями цвета, и этот праздник как будто говорит нам: «Там, где есть место солнцу, там нет места зиме и дождливой печали».

\*\*\*

Вот уже целую неделю я наблюдаю на работе за умирающим голубем, когда я убираю опавшие листья, он медленно выходит из своего жилища, где-то в картонных коробках, и долгим взглядом на меня смотрит, но я снова отвлекаюсь на работу, и не замечаю, как он уходит.

\*\*\*

Грачи очень красивы на жёлто-зелёном, ихдвигающиеся чёрные пятна создают интересный контраст. На расстоянии они подобны точкам желаний, которые, постоянно перемещаясь, создают небольшое волнение в море сознания одного капитана, решившего направить свой фрегат «Восторг» к берегу загадочной белой страны.

\*\*\*

Утренний лёд не всегда противен. Он сразу настраивает на осторожное отношение к появлению внутри нас новых мыслей, которые, чаще всего, совершенно не желательны, и мы очень даже можем — действительно, поскользнуться.

\*\*\*

Я сегодня снова уходил в лес, ложился на снег и слушал, как свистит ветер. Оказывается у него тоже своя музыка. Ветви елей покачивались в такт и танцевали особыми волшебными танцами. Было раннее утро, светало еле-еле. Игра света зачаровывала. На душе было легко и сказочно.

\*\*\*

Работая охранником в магазине игрушек, я нашёл настоящих друзей — шерстяных верблюдов, которые тут же, к моему удивлению, стали понимать только что мной написанный текст о сути поэтического творчества.

А я в их способностях понимать, нисколько не сомневался.

\*\*\*

Сегодня меня посетил рыцарь-солнце и подарил меч.

Вспышка света буквально разрубила пополам, так как внутрь вошёл таинственный огонь

и поселился во мне. Заснуть не в силах. Всюду свет. Ночи мной забыты. Через несколько лет рыцарь снова посетит меня. «Ты теперь — это я», — скажет он и улыбнётся. Сквозь меня проступят мечи-лучи. Так я стану солнцем.

\*\*\*

Когда весной выпадает снег, то непроизвольно себя начинаешь спрашивать:

«Могут ли быть вместе белое с зелёным?»

И что-то во мне отвечает: «Разумеется... Их уже сочела природа, посадив на склонах неприступных гор дикие сосны и ели».

Так бессмертие обручается с горными вершинами.

Алтай и Гималаи — тому безмолвные свидетели.

\*\*\*

Каждый день утренний воздух пронзает меня серебристым светом особой энергии.

Снова и снова, она, пробегая по каналам моего тела, заряжает его духом бесстрашия и восторга.

Блеск серебра отражается в глазах, пространство вокруг становится плотнее.

Закрути меня вихрь дракона силы!

Дай исчезнуть в синих облаках невидимого неба!

\*\*\*

Утренний воздух питает нас своими энергетическими приливами, подобно постоянным приboям мирового океана, который ни на миг не забывает кормить землю своей неистощимой силой целебной воды.

\*\*\*

В метро, пробегая между сотен жителей Петербурга, спускаясь на бегу между их стройными рядами, говорю себе, пытаюсь успокоить, веря в их богородённость: «Всему своё время». И зная, что они меня не слышат, повторяю, снова и снова. «Всему своё время». Всегда продолжаю верить — Они проснутся!

\*\*\*

Я не могу смотреть на Солнце, оно постоянно иное и слепит меня своей завораживающей Красотой. Как мне не смутиться? Солнце меня видит и странным образом улыбается. Вот только не могу понять, над чем собственно? Не могу избавиться от смущения. Что оно мне хочет сказать?

\*\*\*

Сегодня, поздним вечером, в Петербурге как-то не по себе. Падает снег, тая налету. Каналы подобны хрусталу. На улице почти никого нет. Такая очевидная простота пустоты настораживает... Даже чувствуешь, что это не я склонился над водами Крюкова канала, а кто-то другой печально смотрит вперёд. Он не знает, где находится и что его ждёт.

\*\*\*

После одного сна задумался о тайне явления в нашем мире цветов. Цветы — это наши близкие (близость не измерить), они нам дарят Красоту постоянно (не могут не дарить) и всегда открыты (их естество обнажено и незащитно). Удел их бессмертия расцветать, снова и снова.

\*\*\*

Надо постоянно верить в невозможное и благодаря этому неуклонно утверждать своё право быть богоподобным.

\*\*\*

Миры соприкасаются, и эта связь усиливается каждое мгновение, изо дня в день. Это так близко чувствуется, стоит только обнажить своё внутреннее восприятие реальности. Сразу появляется много собеседников, с которыми выбираешь, общаться с ними или нет. Это далеко не чудо, а обыденность для человека, привыкшего слушать тонкие голоса пространства.

\*\*\*

Чтобы противостать обыденности, надо усилить внутреннее ощущение необычности и чудесности и буквально поселиться внутри этого сказочного чувства. Знаю, оно более реально, чем окружающий нас мир.

\*\*\*

Вчера Петербург удивил. Приехав вечером на Ладужский вокзал, я увидел растаявший снег. Вечер был мягким, первый снег создавал сказочное настроение. Нева светила незримым светом. Дорога по мостам вводила куда-то вверх. Небо было открыто. Казалось достаточно раз моргнуть, и всё непредставимо изменится, а проступание белого — знак подобного.

\*\*\*

На Невском сейчас тепло и сухо.

Ровные огни сообщают ровное настроение.

\*\*\*

Меня вчера сбила машина при переходе улицы Восстания. Удар пришёлся со спины. Лобовое стекло подбросило, как тряпичную куклу. Разброс ботинок оказался в радиусе двадцати метров...но благодаря попутному ветру судьбы ничего не сломалось, я встал, одел башмаки, попросил успокоиться водителя-женщину...и ушёл.

\*\*\*

Сейчас такое чувство, что моё тело будто оттаивает, появилось много новой неприятной боли. Скорее всего, с ударом тело собралось и сгруппировалось. Потом после «события» стало расправляться и распрямляться, при этом клеточки постоянно сообщали мне: «Не беспокойся, всё хорошо, мы выдержали, мы справимся».

\*\*\*

День у меня сегодня «замечательный».

Шёл по парку, мимо пробежала бродячая собака. Не издавая никакого звука, она укусила меня в районе правого колена, и побежала дальше. «Да, — подумал я, — что со мной происходит? То машиной сбило, то собаке, внезапно, захотелось меня попробовать». «Дела твои, Господи, дивные», — снова и снова эхом повторялось во мне.

\*\*\*

Ночью по Загородному проспекту шёл и созерцал пустоту питерских колодцев-дворов под печальную музыку STOA. Именно эта пустота и отсутствие движения очаровывала. Я останавливался и долго смотрел в эту странную глубину улиц, но ничего не обнаруживал и шёл дальше.

А музыка и не думала удаляться...

\*\*\*

В Новгороде, в одном древнем храме, повстречал старушку-медиума.

Она мне рассказала, что постоянно присутствует в духе в момент многочисленных смертей (не только родственников, но и совсем не известных ей людей). Старушка говорит: «Это крайне тяжело переносить».

Потом, вздыхая, продолжила: «Видно крест мой таков».

В её глазах были слёзы...

\*\*\*

Питерские каналы закольцованы. Их можно почувствовать. Несомые воды подобны венам.

Ритмы крови, снова и снова, накачиваются на нас. И так по кругу, постоянно.

\*\*\*

Людям всегда не хватало серьёзного отношения к миру Духа.

Поэтому, настоящее время, это постоянный «пир во время чумы».

И это, к сожалению, обыденность...

*Поэзия — наряду с графикой один из первоначальных видов искусства, из которого выросли проза, музыка и танец. Из графики — живопись, скульптура, архитектура. Дальнейшее развитие привело к появлению синтетических видов искусств, сочетающих в себе различные изобразительные средства построения художественного образа — театр, кино, балет, опера. Размыwanie границ между автономными видами искусств, синтез — один из ярких феноменов современной художественной культуры. Способы образного воздействия на зрителя современных синтетических искусств настолько сильны, что первоначальные виды искусства как будто бы отошли на второй план. Действительно, книжные полки в современных квартирах уступили свое место стойкам DVD-дисков с фильмами, музыкальными концертами и компьютерными играми. В ситуации победного шествия современных синтетических видов искусств, стоило ожидать, что первоначальные виды — поэзия и изображение, тоже найдут способы синтетического слияния, взаимно дополняя и обогащая друг друга. Таким синтезом и стала современная видеопозэзия.*

Считается, что видеопозэзия как отдельный жанр, родилась в 80-х годах прошлого века, когда благодаря развитию технических средств стали широко использоваться видеокамеры и цифровая компьютерная графика. Но в действительности — интерес к поэзии в кинодраматургии, использование ее художественных приемов и своеобразное «поэтическое» восприятие окружающего мира, характерные для стихотворения краткость и одновременная насыщенность строки образами и метафорами, появились практически одновременно с рождением кинематографа. Ярким примером подобного интереса к поэзии в кино стало творчество одного из классиков и фундаментальных теоретиков мирового кинематографа — Сергея Михайловича Эйзенштейна.

В своей основной теоретической работе «Монтаж» — сборнике статей опубликованных в разное время в различных журналах посвященных кино и собранных затем в единую книгу, Эйзенштейн подробно исследует принцип «монтажности» во всех видах искусства. Воспринимая «тонфильм» как синтетическую композицию, он находит общие, характерные для всех областей искусства в целом, законы эмоционального и смыслового воздействия на зрителя. Более того, поэзия и кинематограф связаны в творчестве Эйзенштейна напрямую — сценарий второй части «Ивана Грозного», опубликованный во время войны в журнале «Новый мир», написан короткой строкой в столбик.

*...Мала горница Басманова-отца.  
Не больше кельи монастырской.  
Скромна горница Басманова-отца.  
Монастырской скромностью.  
Кабы на стене крест да икона  
а не метла да собачья голова  
за пещеру схимника принять бы можно было...*

В сопроводительном письме Эйзенштейн пишет —

*...Должны быть непременно соблюдены две особенности печатания:*

*а) «Короткая строка» — отнюдь не претендующая на стихотворность, но необходимая потому, что она потенциальный монтажный лист — последовательность отдельных элементов видимости (кадров).*

*б) Отсечка группы слов — как способ отделить одну монтажную фразу от другой, одну группу впечатлений от других.*

*Это соблюдено очень строго при перепечатке на машинке и должно быть точно сохранено в печати.*

Хотя Сергей Михайлович и просит в письме не воспринимать сценарий именно как стихи, представляется, что он несколько скромничает — конечно же, это самый настоящий стихотворный сценарий, более напоминающий поэзию, чем даже современный верлибр, поскольку, несомненно обладает ярким стихотворным ритмом. Для отечественного киноклассика было вполне естественно пользоваться поэтическими приемами, поскольку в его теоретических работах о стихах говорится едва ли не больше, чем о живописи или драматургии. Достаточно посмотреть на оглавление его книги — «Образ и метафора», «Монтажный метод у Гомера», «Монтаж у Шекспира», «Глагольность метафоры», «Акrostих и центон», «Пушкин — монтажер».

Родоначальником видеопэзии как отдельного жанра, считается итальянский поэт, журналист и прозаик Джани Тотти Gianni Toti (1924-2007). Он получил юридическое образование, во время войны участвовал в антифашистском итальянском сопротивлении, потом занимался журналистикой — долгое время был корреспондентом газеты «L'Unita», затем главным редактором «La voce della Sicilia», «Lavoro», культурным обозревателем «Carte segrete». Джани Тотти опубликовал десять сборников стихов и несколько романов. Он ввел в употребление термин Poetronica и в начале 80-х создал свыше двадцати концептуальных видео-произведений совмещающих в себе поэзию, кино и компьютерную графику.

В России, в конце 80-х начале 90-х, одним из первых начал создавать видеопэтические клипы поэт, драматург и философ Константин Кедров — преподаватель Литературного института им. Горького и организатор литературной группы ДООС. Другими первопроходцами отечественной видеопэзии называют Александра горнона и Дмитрия Александровича Пригова.

Всплеск интереса к новому жанру в нашей стране в середине первого десятилетия нового века привел к появлению целого ряда фестивалей видеопэзии, проходящих в различных городах России. Самым крупным и уже имеющим

за плечами солидную историю на сегодняшний день является московский видеопозетический фестиваль «Пятая нога», который ежегодно проводится в ноябре, начиная с 2007 года. Организаторы фестиваля — Екатерина Троепольская и поэт Андрей Родионов.

Помимо высокохудожественных задач — появления новых форм поэтического высказывания и развития искусства в целом, перед современной видеопозетией стоит чисто практическая задача, элементарно — рекламно-просветительская функция. По сравнению с культурно-информационным вакуумом советского периода, когда чтение литературы было чуть ли не единственной отдушиной от культурно-политического официоза, информационное поле, окружающее современного читателя — крайне перенасыщено. Радио, телевидение, домашнее DVD-видео, популярная музыка, газеты и журналы, интернет, компьютерные игры, наружная и уличная реклама — все это разнообразие постоянно мелькает перед глазами, нагружая все информационные каналы человеческого восприятия. Из-за этого перенасыщения информацией появление чего-то действительно достойного внимания, часто пролетает совершенно незаметно, теряясь в мутных потоках культурного и окологкультурного «мусора». В подобной ситуации — современная поэзия, лежащая на угловых полках книжных магазинов, невольно выпадает из поля зрения даже тех читателей, которые уже подготовлены для ее восприятия, и которые просто не знают, что современная поэзия живет, существует, и где ее можно найти.

Принцип действия этой рекламно-просветительской функции видеопозетии становится понятен, если вспомнить, каким образом получил широкое распространение жанр музыкального видеоклипа.

Крупнейший музыкальный телеканал MTV начал свое вещание с 1-го августа 1981 года. В конце 70-х начале 80-х годов прошлого века по данным статистики самым популярным развлечением было прослушивание музыкальных записей. Не было еще домашних компьютеров и бытовые видеоманитофоны только-только стали появляться, поэтому на начало восьмидесятых приходится пик продаж музыкальных альбомов.

Допустим, человек за рулем слушает радио и ему нравится какая-то песенка. Спустя какое-то время он заезжает в магазин грампластинок, чтобы ее купить. Названия группы он, разумеется, не знает, напеть мелодию продавцу не может, вспомнить слова припева — «ну, что-то... типа — тра-ля-ля... ты меня... а я тебя... мы с тобой...тру-лю-лю...». Продавцу остается только развести руками. Но, как известно — зрительная память на лица работает лучше всего. Даже мельком увидев человека, который чем-то привлек твое внимание — его легко вспомнить, увидев снова. На этом основан принцип опознания преступника свидетелями и создания изображения «фоторобота» в криминалистике. Точно также, посмотрев по телевизору видеоклип с понравившейся песенкой, в магазине грампластинок человек сразу узнает исполнителей по фотографиям на обложке. Именно с этой, чисто практической, «рекламной» функцией музыкального видеоклипа имеет смысл брать пример и современной поэзии. Видеопозетия, подобно музыкальному видеоклипу, может являться своего рода рекламой, как для поэзии вообще, так и

для конкретных авторов в частности. Даже если не считать серьезным искусством попытки визуального воплощения стихотворений, очевидно, что видео может существенно расширить аудиторию для «звучащей поэзии», в противном случае, ей приходится довольствоваться немногочисленными посетителями литературных вечеров.

Что же такое видеопоззия и в каком виде существует этот жанр сегодня?

Если говорить кратко — видеопоззия это экранизация поэтического произведения.

Очевидно, что видеопоззия — жанр пограничный и синтетический. Он находится посередине между видеоартом, видеоклипом и кинематографом. От видеоарта берутся технические приемы визуализации текста и сочетания его с изображениями, от музыкального видеоклипа — краткость, авторское исполнение, принцип «клипового монтажа». От кинематографа — экранизация литературного текста, драматургия, глубина и разработка темы.

В чем же отличия?

Точно так же, как искусство художественного дизайна отличается от живописи — видеопоззия отличается от видеоарта, как стихи отличаются от песни — видеопоззия отличается от музыкального видеоклипа, и точно также, как поэзия отличается от прозы — видеопоззия отличается от кинематографа. Однако, все-таки стоит уточнить, что термин «видеопоззия», слишком широко трактуется для того, чтобы достаточно точно определить рамки и границы жанра.

На общемировых сетевых ресурсах для поэтических видеоклипов, как правило, используются два «тэга», video poetry и visual poetry и это разделение, как нам кажется, является принципиальным.

Visual poetry — можно отнести скорее к области видео-арта. Это, условно говоря — «поэтическое видео», где «поэтическое» понимается в широком смысле, как некий способ мировосприятия. В подобных произведениях, стихотворного текста (и текста вообще!), может и не быть — это, в первую очередь, искусство визуальное. В коммерческом воплощении visual poetry это телезаставки и демо-ролики на экранах в супермаркетах бытовой техники, различные виды коммерческой рекламы и видеодизайна. С противоположного края расположены масштабные художественные произведения, наподобие фильмов Годфри Реджио.

Video poetry — начинается там, где звучит слово.

В поэтической среде неоднократно приходится слышать — стихам не нужны ни костыли, ни бантики, поэзия — вещь в себе. С этим утверждением можно согласиться, но, стоит вспомнить Осипа Мандельштама, который сказал — поэт «работает с голоса». Причем, очевидно, что это высказывание поэта относится не только к написанию (сочинению) стихотворения, но и к его исполнению. Кино и видео — искусства драматические. В основе драматургии — конфликт и, стало быть — сюжет. Драматургия сюжета используется для построения композиции и сценического развития произведения. Когда мы говорим о сюжете, может показаться, что далеко не всякий поэтический текст подходит для своего визуального воплощения. Лирическая поэзия, как высокий жанр, часто резко противопоставляется «историям, рассказан-

ным в стихах». Известная мысль — «стихи — это то, что не может быть пересказано прозой», — как будто противоречит тому, что было сказано выше. Но, если вспомнить, что другой поэт — Иосиф Бродский писал о механизме поэтического творчества, то это кажущееся противоречие легко преодолевается.

«Поэтическая речь, — пишет Бродский, — обладает собственной динамикой, со-общающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение». Отсюда следует парадоксальный вывод — «...заканчивающий стихотворение поэт, значительно старше, чем он был, за него принимаясь». Но, то же самое можно сказать как о «лирическом герое» стихотворения, так и о его читателе. И тот и другой, может быть, и не становятся «значительно старше», но, безусловно, меняются — «вырастают» в процессе чтения. В идеале — лирический герой в начале стихотворения и в конце его, это внутренне (душевно) два совершенно разных человека. В этом изменении — «превращении» и проявляется драматургическое начало поэзии, и именно на этой внутренней драматургии имеет смысл строить изобразительный ряд видеопоэтического произведения. Более того, попытка изобразить именно «драматическое превращение» лирического героя стихотворения, автоматически меняет способ высказывания режиссера, уводит его от примитивного «монтажа аттракционов», характерного для коммерческого кино, и приводит к тому самому «поэтическому кинематографу». Простое следование духу и сути поэзии само диктует способы своего визуального воплощения.

Именно на таком «синтетическом» слиянии визуального образа, текста и звука, при котором появляется внутренняя рифма, нетривиальный образ и глубина смысла, построен, например, пресловутый «поэтический кинематограф» Андрея Тарковского. «Поэтический» не в смысле — лиричный, личностный, насыщенный символами и метафорами (хотя все это, безусловно, присутствует), а в смысле предельной, поистине стихотворной концентрации средств, когда все лишнее отброшено и одним кадром (словом) можно точно попасть в цель, раскрыть суть эпизода, или даже тему целого фильма.

Впервые с проблемой голоса и вообще — звука в кино, столкнулись классики. С момента появления звукового кино начались споры о визуальном воплощении звука как такового и его месте в композиции фильма. Принципы построения «тонфильма», предложенные Эйзенштейном в разделе его книги «Монтаж тонфильма», он вводит такие понятия, как «вертикальный монтаж» и «звукозрительный контрапункт». Использование этих приемов в жанре видеопэзии позволяют с одной стороны — уйти от прямой иллюстративности текста видеорядом, а с другой — избежать чересчур далеких визуальных ассоциаций режиссера, часто весьма слабо связанных со стихотворением, и превратить поэтический видеоклип в цельное самостоятельное произведение, в нечто большее, чем просто — «видео на стихи». И если говорить о видеопэзии с точки зрения искусства, а не просто модной забавы, то в этом «возвращение к классикам», как представляется — есть выход.

Другая сложность заключается в том, что поэтическая речь (и может быть, к сожалению!) не является естественным способом межличностной коммуни-

кации. В повседневной жизни никто стихами не разговаривает, а кино, из всех видов современных искусств, претендует на наиболее реальное отображение действительности. Посему, по логике дальнейшего развития жанра, человека, читающего стихи на экране, необходимо поставить в такую ситуацию, когда «слова в столбик» оказываются единственно возможным способом выражения мыслей и чувств. К похожему выводу пришел и Андрей Тарковский. Если в «Зеркале» стихи его отца — Арсения Тарковского звучат «за кадром», то уже в «Сталкере» и «Ностальгии» их читают актеры, причем в обоих случаях драматическая ситуация, в которой стихотворный текст звучит из уст персонажа фильма, совершенно оправдана с точки зрения сюжета и логики построения эпизода.

В настоящее время авторами, работающими в жанре видеопэзии, используются всевозможные вышеуказанные формы, способы подачи и построения произведения. В том числе близкие к видеоарту, музыкальному видеоклипу и даже близкие к короткометражному кинематографу. В этой жанровой разбросанности тоже есть огромный плюс! Абсолютно некоммерческий характер нового искусства, предоставляет художнику огромное поле для экспериментов, не связывает авторов и режиссеров поэтических клипов никакими законами жанра и не ограничивает рамками уже устоявшихся традиционных форм. Появление сетевых ресурсов целиком посвященных видеопэзии открывает новый жанр для широкой аудитории зрителей и потенциальных читателей современной литературы. Одним из таких ресурсов является видеопэтический портал и видеопэтический интернет-телеканал GVIDEON созданный центром Современной Литературы и издательством «Русский Гулливер». В программах телеканала сочетаются все жанры характерные для современного телевидения — выступления, поэтические видеоклипы, разговорные передачи о поэзии. Целью и задачей этого проекта является пропаганда современной поэзии, культурно-просветительская функция и привлечение новых авторов из всех параллельных областей искусства, так или иначе связанных с современной поэзией. Возрождение интереса к новому поэтическому слову, поэтическому высказыванию на фоне современного коммерческого потока популярных видов искусств становится определяющей задачей этого проекта. Задача непростая и требующая времени и больших усилий, но главное — это дело того стоит!

## ФУНКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ: УБЕГАЯ ОТ БЕККЕТА

Не буду выдерживать в инкубаторе главную мысль этого текста, и вместо традиционного катарсического преподношения формулы в конце, попытаюсь подбить к ней клинья в самом первом абзаце: идея о том, что смена функций литературы непосредственно влияет на восприятие литературных произведений их современниками, будет доказываться на протяжении всех последующих строк. Так как формула уже дана, остается лишь изящно сплести ее корпус.

Начну с древних греков (а именно с них начался продолжающийся сейчас и скоро заканчивающийся греко-римский эон, по мнению *Леонида Немцева*, с которым мы беседовали об этом в три часа ночи где-то под Самарой). *Илиада* Гомера есть квинтэссенция рапсодического, архаического эпоса, построение текста основано на сложнейших принципах искусственно созданного языка, строгой метрике, употреблении специальных эпитетов и прочно связано с существующей до этого устной литературной традицией. Итак, **первая** функция данного произведения (здесь о литературе можно говорить условно, т.к. записана *Илиада* была лишь при *Писистрате*, существуя до этого во множестве вариаций устно) напрямую связана с артистическим, творческим действием — а именно — проигрыванием песен *Илиады* на публику. Мнемонические уловки рапсодов и многочисленные их подмастерья существовали с одной единственной целью — развлекать народ. Назовем это организующей досуг функцией. Люди собирались вместе, чтобы послушать литературное произведение, правда-правда, не врал же *Тронский* (да как вы только могли усомниться?!). **Вторая** функция — эстетическая. В те времена (в отличие, может, от наших времён) изящно сплетенный текст [textus — ткань] доставлял как слушающим, так и плетущему удовольствие. Текст можно было сплести на нескольких уровнях — **макросемантическом** (образующая сюжет ситуация, отсекающая весь остальной троянский цикл — обида Ахилла), **микросемантическом** (отсылки к различным сюжетам из мифологии, аллюзивность), **морфологическом** — (разбиение сюжета на главы — вспомним *Долонею*), **стихотворном** (т.е. использующим особый языковой конструкт и ритм). **Третья** функция — для тех, кто не только может понять общий замысел произведения, но и оценить построение тех или иных отступлений, основанных на традиционной мифологии. По мнению *М. Бютора*, упорядочивание мифологии было важнейшей функцией любой книги, написанной эллинами. Хаотические региональные и полисные толкования мифов не могли служить серьезным источником (для чего? я еще не придумал), литературно закрепленные же толкования были в ходу у большей части населения (а как еще, если по всем праздникам слушаешь одну и ту же версию одного мифа?). Эту же функцию поддержали книги, направленные сугубо на мифологизацию окружающего и выстраивание четкой божественной иерархии (например, гесиодовская *Теогония*). **Четвертая** функция — заземление божественного мира на земной мир. *В. Михайлин* считает, что происходящая на земле война предотвратила войну богов, окончанием которой могла бы стать гибель многих старых богов и всех людей (не иначе, как Рагнарёк). Таким образом, все герои (в прямом значении этого слова) *Илиады* являются **ферапонами** (от греч. *terapon* — слуга) всевозможных богов. Иногда, как вы помните, сферы божественного и героического смешиваются, тогда происходят диалоги людей и богов, тогда люди ранят богов в схватке при *Илионе*. Можно сделать попытку выделить **пятую** функцию — показывающую «как раньше люди правильно делали» —

демонстрация различных ритуалов вкуче с архаизированными даже для греческих слушателей предметами военного обихода (хотя бы, колесниц-такси) не может не бросаться в глаза, текст насыщен культурой как бытовой, так и поэтично-мифологической.

М. Бюттор пишет, что, читая роман XIX века (сознательно переносу это умозаключение на эпос, потому что до *Лонга с Гелиодором* мы сегодня уже не доберемся), мы «переписываем» его мысленно на свой лад — и действительно, читая *Илиаду*, каждый раз современный человек будет ее еще и еще раз переписывать, отбрасывая чужеродные, но существенные для греков вещи, забывая о связи культуры и фабулы, находя в сюжете то, о чем греки думать не могли в принципе. Связано это с тем, что многие литературные функции, задействованные в *Илиаде*, сегодня уже не работают. Впрочем, я хотел написать не об исчезновении определенных функций, а о ситуациях, когда некая «новая» литература уже есть, а функций, устоявшихся и адекватно функционирующих в читательском сознании — нет.

Могли ли греки постичь таинство семантического триединства софокловского «Царя Эдипа»? Думаю, что вполне, и им даже не понадобилась бы для того замечательная статья *Андрея Рымаря*. Но, оставив абстрактные умопостроения, вернусь к конкретике. Когда возник афинский театр, литература стала совершенно другая, функции, соответственно, тоже — больше ритуалистики, двусмысленности, амбивалентности, трагичности — как следствие, отличное от старого (эпической закалки) восприятие текста. Представим на минуту, что люди о театре забыли (играя в x-box? целуясь по телефону?). Живут ли без необходимых функций греческие трагедии так, как они жили раньше? Задавая подобные вопросы, я не до конца честен с читателем, потому что афинский театр действительно забыли, но при этом у нас сохранились целые корпуса текстов трагедий, текстов о, текстов отсылающим к, появились знания об укладе жизни тогда. Развитие литературы не было бы возможно без опоры на труды предшественников (именно так и появляется извечный цикл *романтики-классицисты*: переосмысление античной/etc классики или ночные бдения с Аргусом вокруг неё).

А теперь — резкий переход в современность, чтобы наконец-то добраться до того, ради чего, собственно, это и написано. Ну, например, возьмем *Беккета*. Сложно? Говоря, кстати, о сложности текста этим летом с Наташей Красильниковой, я понял из ее слов, что *Антонен Арто* или *Сократ* намного сложнее чем, например, изоощренный язык науки, с ее терминами, странный, экзотический и усыпанный всевозможной архаизированной лексикой язык *Майринка* (ну, или, *Арнима*), сложнее того же джойсообразного, мечтливо-девушкакрасивыхитаксебежного *Беккета* — потому, что для понимания научного текста или *Майринка* достаточно выучить пару терминов (или проштудировать пару томов по алхимии и каббале), а чтобы понять *Арто*, который пишет просто и чрезвычайно плотно, необходимо быть гораздо эрудированнее и направить ход своих мыслей на те вещи, которые были важными для него.

Возвращаясь к таксебежному *Беккету*, приведу цитату из послесловия *Дадяна*: «*После того как в тридцатых годах рукопись отвергли несколько английских и французских издателей, Беккет отказался от мысли о публикации и до конца жизни не мог заставить себя вернуться к роману, полагая, что его следует издать, но «лишь спустя некоторое время после моей смерти».* Конечно, это бесконечное юление от эрудиции к абсурду, эта эпистемология, эта этика и эта метафизика, воплощенные в автобиографичной аллюзии на метафору, да и сам эхехешный language, выраженный через ungefähr шесть-septem языков не могли найти в уме (некого большинства) читателей того времени необходимую для понимания текста функцию. Издатель, читатель, и даже сама выиндивидуализированная во все отверстия традиция громко вопрошали: **а зачем же это написано?**

## К Б.

большие очень большие  
как яблоки кровятся  
яблоко не то сравнение  
так научила меня ты  
дочь Никты  
большие больше ночи  
но голубые  
большие оптикой  
преуменьшенные  
и красные жилки

большие большие  
глаза глаза  
(глаз)\_ (глаз)  
без метафор  
ибо он — гипербола

у голема который  
все это создал  
великолепные (гл)\_а\_(за)  
они не большие  
они подобием срЕДние и обрАзом

когда льются твои глаза  
кровятся большие глаза  
и когда  
льется мой нос  
большой нос

льеие доказывает  
душа  
душа была передана  
голем не афиноок  
у него не льются глаза

твои глаза  
проливаются как нос мой  
это целостность  
твоя просвирка  
с искрой она внутри

\* \* \*

ветер сношает занавеску,  
капает дождь — это семя  
неба; оно тоже с кем-то сношается  
сношаема им земля и лес  
над нею[,] ионы ветра — пустое семя  
ветер бесплоден  
просто сталкиваются время от времени  
слои[:] температуры — их семя ((воздух))--> <--((худзов))  
возникает при этой погоде  
ветер[,] мучает бесплодно фрикциями  
занавески хмурые (фикция) в доме моем  
забрызганном сливневочной спермой неба

моль это семя/икра шубы  
берешь с вешалки и трясешь  
она летит по морю кругом (в шкафу),  
шубная икра[;] это моль что летает  
дома[,] семя ковра — только пыль (=ложь)  
прах что развеивают по утрам  
во дворе[,] ковры бесплодны как ветер  
как пыль похороненная во двора земле

самку сношаешь ты  
но бесплодны попытки  
спермы[,] это шутики  
семя дробит единую душу  
верную на миллион (миллионов) частей  
отдаляет человека от себя[;] очередь  
за гармонией удлиняя  
инакая сперма тебя в шишковидной железе —  
мысль[,] оплодотворить способна  
весь мир (меняя)

## ФРАГМЕНТ ПОЭМЫ

### Предисловие

он убит, он убит  
трепещите, соглядатаи  
творца к праотцам отправили  
пресвятой термит  
покоится теперь на небесах  
несотворенных им намерен  
непротворенный мир покоится во снах моих  
я просыпаюсь и в тот миг  
идет гвоздем в аорту  
откровение творца  
влагает он копье  
меж ребер и прободение свершает  
себе глаза он колет и шею  
поясом крепит к потолку  
творец самосжигается  
лишь ноги остаются в сапогах  
дымятся  
кровятся глаза его глаза его и  
перистальтика подохла  
теперь он мертв и я зиждитель  
я агнец, бог, просвира, камень  
кора и автор, хлеб, душа и дух  
я следователь в мире где лишь двое:  
который бог и тот кто умертвил его  
кто прободал иль прободать заставил  
кто окровил иль окропить помог  
гвоздем который ткнул иль попросил  
копьем колол который иль стоял поодаль  
найти мне нужно существо  
что сделало возможным бытие того что быть не  
может  
но так как мира вне искать непросто  
открыл я очи призмой преломив  
тот луч что был уже до пробужденья  
рождал я постепенно по частям бытьдолжное на  
свет  
придумал то что не успел творец домыслить  
по большей части на ходу дошел своим умом  
до тех вещей что разум не разложит по крупицам  
не форма это даже и не цвет  
а неосознаваемое вовсе  
работать много мне пришлось  
куда же в жизни без работы  
ну а теперь открыть я должен первый день  
в трудах и деле проведенный мной

## Понедельник

I  
сегодня с утра я строил  
такова моя работа — строитель  
saltness тогда еще не жил  
обитатели были невысокие, без башен  
«Станаревич, размешай цемент», мне  
кричали  
я помешал, затем клал кирпич  
«Лаушевич, клади аккуратнее»  
я положил как надо, «Влашич, помешай  
еще цементу»  
пришлось подчиниться  
«Аксентиевич, клади», и я клал  
«Дмитриевич, мешай», и я помешал еще  
«Ланерич, помоги дотащить кирпичи»  
и я тащил, «Георгиевич, поди сюда»  
я пошел а потом «Вагнер, насыпь песка»  
насыпал а мне «Майзингер, плесни  
воды»  
налил воды «Лангстер, помешай и  
клади»  
Хинтенмайер положил, Бауэр помешал,  
я менял за раз столько костюмов  
и каждый из них вновь пачкался  
тут я немножко урежу свой рассказ  
Эбен, Хаск, Киндл, Бломбергер и Гакер  
тоже таскали, лили, мешали,  
помогали и клали  
потому что они такие же как и все  
остальные  
и я тоже такой же как все  
поработали мы хорошо

## II

но вечером я почувствовал легкое  
недомогание души  
начал самокопаться, самомешаться и  
самовыкладываться  
все из-за вчерашнего случая сейчас он  
кажется незначительным  
это была проблема отношений с другим  
человеком  
я обиделся что он не попрощался а  
потом придумал столько всего  
выходило что мне теперь жить незачем  
да и ему тоже  
стоит обратиться к народной медицине  
подумал я  
и переоделся в свой обычный костюм

### III

Я спешу по улице  
Посыпая ее прахом  
Никем не пойманных состояний  
Расскажу: они были мои но теперь стали еще более моими  
Засыпая я мог сказать:  
Нет проблем, это эмоция  
Но теперь это память о состоянии  
И плюс интеллигентская привычка,  
Анализировать и развивать мысль  
Развил мысль до такого, что уже сложно  
тащить даже крышку-то от люка, которым захлопнуть  
пытаюсь это состояние уже наконец что я себе в голову вбил наверное надо уже  
работать и не думать о всякой херне верно овидий сказал от безделья это все

### IV

ладно, я сел на землю и сажу  
надо подумать, наедине с собой  
а потом пойду поработаю отвлекусь как все нормальные люди правильно я говорю

да

### V

но вот налетают мухи  
и я слышу как орест тыкает наставнику  
а вокруг бегают юпитер  
(aquila non captat muscas)  
а мухи тем времени ползают по моим глазам  
я слежу мне интересно как они устроены  
так близко никогда не видел  
что за интересные насекомые  
но честно говоря есть вещи позанимательнее  
(arscm facere e sloasa)  
тут орест подходит  
говорит мне ласково так но серьезно  
и называет меня его светлостью  
М-м-м, м-м-м!  
я его не боюсь  
(non posse videtur muscam excito)  
как приятно, еще мои глаза очищаются  
это как гирудотерапия только  
muscaетерапия  
я пускаю сам себе водянистую влагу  
врач приходит к пациенту, представьте  
а тот на головные боли ему жалобы

М-м-м...  
ну а врач недолго думает достает мух  
говорит вам нужно глазовлагопускание  
и сразу на душе легко  
все соли вышли плакать потом не хочется  
ну а если что пойдет не так  
всегда есть меры предосторожности этому учат на первом курсе  
ну вы что господа опытный же врач что не доверяете ему  
(muscurium)  
мне приятно с одной стороны  
такая беседа завязалась меня уважают  
какой орест интересный человек и воспитанный  
М-м-м...  
но на него налетает вдруг рой мух  
(volitans plurimus)  
а на меня в тот момент налетает  
рой муз  
тут началось недопонимание  
потому что я отвлекся от нити разговора  
он спрашивал кажется про аргос  
про царя эгиста говорил  
а у меня в голове вертится  
тапетум строма цилиарное что-то  
и слезы текут от процедуры молоком  
в то же время вдохновение  
вы представляете я не зря сидел не работал  
мне все открылось что делать с тяжестью  
омертвевших состояний которые становятся все больше  
я понял нужно танцевать веселиться  
любить  
и не тратить времени на лишнее  
что может в жизни не пригодится  
потому что потом ведь не будет чего вспомнить  
а если есть что вспомнить  
то и в тюрьме можно сидеть или лежать  
абсолютно спокойно и отрешенно-посторонне  
кажется я тогда станцевал  
войдя в костюм электро у храма  
позидон, карибу, карибон, люлабу  
и этот сверхчеловеческий танец в ее оболочке  
заставил забыть меня на секунду о том  
что я каждую секунду умираю  
каждую секунду я теряю всех вокруг  
и что я так и не успел  
(просто закружился на работе)  
понять зачем же я это делаю  
и тем более зачем я осознаю это

## СЛУЧАЙ В ГОРОДЕ ЛЮДЕЙ

безмятежный перекресток, в который мы  
не вкладывали никакого содержания  
прохожие совершают ежедневные шаги  
ни упадка, ни противостояния  
городской обычный ритм

это был удар, который упивался своим эхом  
предваряясь звуком тормозов  
два автомобиля осуществляют столкновение  
под шум вминающихся корпусов

колеса выворачиваются в повороте  
стекло рассыпается по мостовой  
их выбрасывает на зарезервированный кусок дороги  
как в неогражденный ринг  
на дикорастущий бой

кузов был помят не сильно  
но  
раздаются первые угрозы  
с тревогой толкающихся в утробе близнецов  
осматриваются вывернутые колеса  
углубления вмятых бамперов

образуются противники  
виновники субъективной правоты  
в ход идут массивные  
самодельные удары с помощью руки

дрожь пробегает в нацеленных телах  
переломленные моменты стимулируются рывками  
переливания крови без шприца  
единство, сотворенное врагами

как два прижатых силуэта живой массы  
они вглубь продавливают синяки  
как парашютисты, упавшие посередине трассы  
на дуэль с дистанцией внутри

случай в городе людей обогащает мир  
жителей бросают в невыдержанные места  
не всегда договоренность засиженных квартир  
обеспечивает спокойствие живого существа  
в итоге

звучит ненужное заключительное слово  
на эвакуаторе увозят сломанные тела  
однажды рассоглашение происходит скоро  
человек не успевает спросить себя

## ЗАВЕРШЕНИЕ НЕДЕЛИ

после будничных дней  
после  
пяти убийств  
мы будем улыбаться  
пряча под рукавами порезанные вены  
сверкать глазами  
и раздавать слова под видом болтовни  
искать любовь кончиками пальцев  
обжигаясь об неоновые огни

мы — устали  
мы договорились утомительно дышать  
в тени многоэтажных зданий  
мы будем пронзительно кричать  
и развлекать друг друга  
историями спокойной жизни  
внутри очерченного круга  
внутри развалин из кусочков мыслей

неделя шагает за неделей  
неглавные слова выстраивают фон  
вживленный и закоренелый  
обычай  
или закон

мы будем взмахивать руками  
нащупывая воздух в пустоте  
мы будем  
смотреть глазами  
в чужой привычный силуэт

и я тоже  
чувствую эти объятия  
как передачи из тюрьмы не первой свежести  
мы добрые сыны  
приуроченной ко всякой дате  
веселой скорби повседневности

\* \* \*

канализационный люк, в который смотрится пустынный  
город  
как аквариум с вакуумом на дне  
коммунальный ад прячется за шторами  
задыхаясь в прозрачной темноте

я — выбираю направление, глядя на узоры  
плоских скульптур, разлитых по лужам  
как душа, врытая в стихотворение  
тело разбегается по суше

красный свет светофора, отражаемый  
зрачками  
столпотворение, озвучиваемое как стоп  
мы все устали, я буду повторять, устали  
в тени разрядов одиночества и провисших проводов

на рынках растаптывают нонконформизм  
покупая допинг счастья в стеклянных банках  
спортсмены непотревоженной мечты  
в теплых сапогах без номеров на майках

солнце размывается о воздух  
в теле звезды паразитируют телезвезды  
кричащий рассвет, умирающий при родах  
нанизывается на штыри неврозоз

#### FREE MOTION

и здесь нигде нет времени  
его убили пассажиры в пыльно —  
желтом вагоне метро  
когда с азартным трепетом  
разгадывали призовой кроссворд

эти эмоции — развалившийся дождь под палящим солнцем  
красивые глаза и наглые поступки  
утонченные и злые, как слишком взрослые  
в пруду ненакормленные утки

толпа — один шумящий самозванец  
я не прячу руки, я готов  
после любви на теле отпечатки пальцев  
ограда из штырей внутри интимных снов

я — придуманное спокойствие  
придуманные слова перед тем как уйти  
привязанный к земле бесконечно тянет за веревку  
ударяясь о потерянные углы

это мое  
мой акт смерти после любви  
когда тут снег падает все медленнее  
мы, надев не наши сапоги  
уходим создавать последнее

и в пути ничего не предрешено  
ничего — как перечень общих остановок  
перекати — поле заземлено  
и на шоссе неподалеку не будет пробок

## ОЩУЩЕНИЕ БЕЛОГО

это настоящее  
настоящий обман  
белое пространство, не искатанное санками  
я зажмурился, выйдя из подъезда  
посеребренная плоская страна  
с ростками из столбов и проводами между

слой седого пепла на остуженной земле  
труп осени, спрыснутый духами  
мы каждый раз так же рады чистоте  
оттирая вещи до первоначальных состояний

наша одежда более не камуфлирует с реальностью  
мы обнаружены между сугробами по дороге на работу  
мир сейчас не ассоциируется со старостью  
многозначительно молча, снег разыгрывает город

через ночь происходит трансформация  
как неизбежное притяжение к ядру  
белое, разжижаясь, медленно теряется  
как обручальное кольцо в платяном шкафу

и с осознанием неминуемого завтра  
мы рады, сиюминутно рады  
я хожу, леплю снежки и кидаю их в пространство  
на бледном поле недопустимо глубокие следы  
посадочные места для других цивилизаций

мы ломаем ограды, натянутые на дома  
как дураки, задираем руки в небо  
это полезно — быть дураками два-три дня  
мы раскидываемся отраженным светом

это только нужда в неежедневном  
необходимое задействование воли  
течение кровавых древних рек  
выпрыгивания из сегодня  
маленькие бегства в снег

Современный мир открывается человеку как всё более сложное и многогранное явление.

Объём знаний и степень специализации в настоящее время разрослись настолько, что координация отдельных областей знания между собой сопряжена со значительными трудностями. Кроме того, современная наука подошла к тому рубежу, за которым теряются прежние критерии научности, а именно возможность непосредственного наблюдения изучаемых объектов (пример сегодняшней физики в этом плане весьма показателен). Это приводит к тому, что научная картина мира лишается своей целостности, и вместо того, чтобы постигать устройство мира во всём его многообразии, наука занимается проработкой отдельных направлений, не заботясь о внутреннем единстве. Мир со всё возрастающей скоростью распадается на отдельные бисерины, ожерелья из которых имеющимися сейчас методами уже не собрать. Имеется острая необходимость не только выработать взгляд на мир как на целостное явление, но и разработать систему, обеспечивающую возможности самовоспроизводства знаний. Оригинальную попытку решения этой проблемы предпринял немецкий писатель и мыслитель Герман Гессе в своём романе «Игра в бисер». В данном эссе будет изложено основное ядро концепции этой «игры». Кроме того, в эссе будет произведена попытка ответа на вопрос, в каком виде возможно (и возможно ли вообще) применение «игры в бисер» в повседневной практике.

Не следует думать, что попытки объединения знаний в самовоспроизводящуюся систему — веяние сегодняшнего дня. Даже в древнекитайской «Книге перемен» некоторые комментаторы видят не только гадательную систему, но и инструмент создания нового на основе набора символов (триграмм и гексаграмм), представляющих собой упрощённое отображение элементов реальности. Можно упомянуть и испанского проповедника Раймонда Луллию, намеревавшегося с помощью своего *Ars Magna* («Великое искусство») получить все возможные истинные высказывания о Боге. В период Нового времени предпринимались попытки создания искусственного и строго формализованного языка, на основе истинных высказываний которого можно получить остальные истины математическим расчётом. В двадцатом веке подобные исследования в философии и логике выступают на передний план, но они далеки от завершения, более того, многие учёные предрекают этим попыткам крах. Например, по мнению Р. Пенроуза, человеческое сознание является невычислимым, то есть оно не сводится к алгоритмам с конечным числом операций, а значит и невозможно формализовать естественный язык. В этой ситуации неопределённости беспрецедентный рост научного знания привёл к вышеописанной ситуации: наука лишилась своей целостности. В качестве одного из возможных путей выхода из тупика стоит рассмотреть «игру в бисер».

Спектр затронутых в «Игре в бисер» проблем отнюдь не исчерпывается проблемой целостности научной картины мира. Но прежде чем описывать эту «игру» и рассуждать о поднятых в книге проблемах, следует выяснить, чем эта «игра» является по своей сути: собственно игрой, неким творчеством, научным исследованием, а может быть, и чем-то большим. Попытаемся сначала, не претендуя, впрочем, на абсолютную строгость, описать каждый из этих видов деятельности. После этого можно будет изложить принципы игры в бисер и понять, насколько она применима для решения описанных в романе проблем.

Для начала выведем определение игры. Карточные, компьютерные, ролевые и прочие игры объединяет следующее: создание субъективного малого мира, отличного от объективного, в котором мы все живём. Цели при этом могут быть разные, но чаще всего — неудовлетворённость объективным миром и стремление сделать его лучше хотя бы для своего собственного восприятия. Конечно, создание своего собственного мирка не является окончательным решением проблемы, но пытливый ум, не поглощённый целиком и полностью себялюбием, может из этих игр научиться решать свои проблемы в объективном мире. Для такого ума игра — не бегство от мира, а возможность на упрощённых моделях научиться чему-либо новому. Следует отметить, что человек вряд ли станет играть, если он находится в согласии с собой. Если он самодостаточен, то у него нет необходимости заполнять в себе какую-либо пустоту. Стоит упомянуть также, что религиозные ритуалы тоже можно рассматривать как игру. Человек, выполняя ритуал, создаёт для себя тот мир, в котором становится обусловленным его прежнее пустое существование без причины и цели. Если же мир для человека и без того наполнен смыслом, то в ритуале не только нет необходимости, но он вредит дальнейшей жизни человека. Это замечание нам пригодится в дальнейшем.

Теперь обратимся к теме творчества. Нет ничего удивительного, что отделить его от игры трудно. Оба эти вида деятельности предполагают создание особого мира, но с разными целями. Если в игре человек создает мир для себя, то в творчестве — для других. Для писателя или художника основной мотив деятельности — познакомить людей со своими взглядами. Именно поэтому пишущие «в стол» не находят своего счастья, несмотря, казалось бы, на то, что они отдаются творчеству целиком. Здесь назревает вопрос: можно ли говорить, что стимулом творчества служит одиночество? Можно ли утверждать, что занимаясь творчеством, человек хочет заявить не только о своём представлении, своём мире, но и о своём существовании вообще? Казалось бы, этот мотив отсутствует в игре, где человек создаёт свой мир исключительно для себя. Но, на мой взгляд, с категоричностью утверждать это нельзя. Человеку не нужен другой мир, если он чувствует себя в мире нужным. Творчество, как и игра, возникает только в условиях конфликта с миром: игра — в результате «самонедостаточности», ненужности себе самому, творчество — в результате ненужности другим. Стоит отметить, что игру и творчество роднит также то, что они являются разными подходами к познанию мира. В случае игры мир познаётся человеком на примере своего собственного мирка, а творчество приводит к объединению того мира, с которым человек хочет познакомить других, с миром, уже имеющимся в их представлении.

Такая деятельность, как научное исследование, представляет особый интерес, так как в настоящее время оно — явно или неявно — представляется подавляющему большинству людей наиболее предпочтительным подходом к познанию мира. В популярном представлении господствует картина науки как деятельности, объективно описывающей существующий мир без необходимости придумывать какие-то собственные миры, а результаты научной деятельности служат для улучшения окружающего мира посредством техники. Разумеется, такое представление в значительной степени ошибочно. Даже если наука получает данные о мире из прямых наблюдений, интерпретации одних и тех же результатов могут значительно различаться. С возникновением же квантовой физики прямые наблюдения за изучаемыми объектами стали в значительной мере невозможными, что привело к появлению не менее десятка физических теорий, зачастую противоречащих друг другу. Их положения обосновываются больше математикой, чем наблюдением. Математика всегда составляла скелет науки, но теперь будто бы превратилась в панцирь, за которым не виден реальный мир. При этом фундаментальная

наука отделилась от прикладной и уже не служит базой для создания каких-либо новых технических средств. Они развиваются автономно в рамках уже имеющихся работ. Возникает впечатление, что наука превратилась в инструмент по изготовлению виртуальных миров, содержание которых зависит только от прихоти учёного. Наука утрачивает этическую максиму — поиск истины, — которая ранее определяла всю научную деятельность. Неудивительно в таком случае, что наука также утратила и свою целостность.

Теперь можно перейти к описанию концепции «игры в бисер». Игра, какой она представлена в романе, заключается в свободных сравнениях явлений, предметов и понятий самого разного рода, представленных символами, а также поисках ассоциативных связей между ними. Игроку предоставляется полная свобода действий в манипулировании теми символами, которые занесены в официальный реестр игры, который постоянно уточняется с целью одновременно и максимальной полноты, и минимальной избыточности. Самые ходовые ассоциации тоже стандартизированы, но стандарт не закреплён жёстко. К примеру, можно сравнить фугу Баха с математической формулой или провести параллели между законами движения планет и метрикой какого-либо стихотворения. Занимаясь игрой дома, игрок, однако же, может выбирать собственные предметы для игровой партии и проводить ассоциации, не оглядываясь на стандарт.

На первый взгляд может показаться, что это занятие — не для серьезных людей. С уверенностью можно сказать, что большинство людей хоть раз пробовали сравнить разнородные вещи — из праздности или из желания открыть что-либо новое. Существенным в игре, описанной Гессе, является медитация, глубокое размышление, концентрация, вживание в каждый элемент, в каждый символ игры. Именно благодаря медитации сознание не скачет от символа к символу, стремясь только за неожиданностью и эффективностью ассоциаций. Медитация делает из игры творчество, не давая праздности его поглотить. В результате игра в бисер выступает в роли конструктора виртуальных миров, где несоединимые в обыденном представлении вещи гармонично соединяются и образуют собственный мир по своей особой логике. Что примечательно, в отличие от современного состояния науки это построение виртуальных миров сохраняет свою цель, а именно — стремление к подлинной красоте. Это сближает игру в бисер с искусством.

Позволительно тогда задать вопрос, почему в романе игра в бисер вообще зовётся игрой. Необходимо рассмотреть не только саму игру, но и историю её возникновения. Альтернативная реальность романа описывает мир, в котором на смену компетентным специалистам пришли дилетанты, праздно обсуждавшие проблемы, которых они не понимали, чем полностью дискредитировали науку и искусство. Люди, искавшие смысл существования в ставшем пустым мире, обратили свои надежды на Восток, что привело к некоторому синтезу у интеллектуальной элиты западного и восточного мировоззрений. Игра в бисер возникла как забава студентов музыкального училища и представляла собой раму с нанизанными на неё бисеринами, которые в символьном виде обозначали различные структуры и темы музыкальной фразы, которые могли варьироваться и объединяться друг с другом. Атмосфера в обществе, проникнутая восточной идеей «единства всего во всём», позволила игре развиваться в своеобразный культ со своей собственной духовной иерархией (саму же игру в бисер продолжали так называть только по традиции). И этот, казалось бы, выдающийся успех, повлиял на игру отнюдь не самым благоприятным образом. Первоначальный посыл игры — стремление к красоте — был подменён ритуалом, церемонией. Это отдалило интеллектуаль-

ную элиту от мира, что привело в упадок и саму игру в бисер — она снова стала не более чем игрой.

При этом в романе отошёл на второй, а то и на третий план ещё один любопытный момент: игра в бисер может служить мостиком между техникой и искусством, чьё единство было разрушено примерно с XVII века (не случайно греческое слово «техне» означало как ремесло, так и искусство). Недаром в романе среди духовной иерархии игры в бисер особенно ценились музыка и математика. Стремление к истине и красоте в рамках игры в бисер может быть неразделимо, а на основе символического языка игры может быть создана система по самовоспроизводству знаний на основе имеющихся. В отличие от современной науки подобная система связана с реальностью в значительно большей степени, так как каждый шаг игры в бисер сопровождается медитацией, вживанием в реальность. С другой стороны, подобная система не связана с реальностью в том смысле, что в ней нет такого элемента, как наблюдение. Из этого можно заключить, что игра в бисер может служить вспомогательным средством для науки, которое расширяет горизонты мысли и возвращает науке потерянные этические установки. А объединение искусства с техникой позволит направить технический прогресс, который сейчас неконтролируемо развивается без всякой цели, в русло, отвечающее установкам искусства, а именно к достижению высшей красоты.

Отдельно хочется упомянуть и такой аспект игры в бисер, как возможность с её помощью объединять разные культуры. Манипулирование отдельными элементами разных культур, сравнение их и глубокая медитация над ними позволяет вырабатывать единую культуру, которая представляет собой не просто свалку всего, что сотворил человеческий разум, но стройное здание, в котором все элементы гармонично сочетаются друг с другом. В пример можно привести, как ни странно, Интернет. Присутствие в нём людей самых разных культур и носителей разных языков привело к тому, что люди в общении стали использовать т.н. интернет-мемы — фразы, картинки или медиа-файлы, смысл которых выходит далеко за рамки их содержания. Благодаря интернет-мемам можно выразить одной картинкой или бессмысленной (на неискушённый взгляд) фразой целую гамму впечатлений, понятную всем, кто знает соответствующий мем независимо от языка и культуры. Более того, различные культуры сталкиваются, порождая мемы и тем самым обретая единство. Вновь образованные мемы вступают во взаимодействие с уже имеющимися, и путём естественного отбора остаются самые ёмкие и привлекательные (конечно, есть и мемы, смысл которых в их бессмысленности). С этой точки зрения можно рассматривать интернет-мемы как аналог символов игры в бисер. Это можно проиллюстрировать эпизодом из романа: когда магистр игры в бисер захотел перевести отдельно взятую игру с языка символов игры на естественный язык, у него это заняло несколько лет, результатом чего был пухлый том. Следует всё же отметить, что интернет-культура ни в коем случае не является аналогом игры в бисер, а служит только иллюстрацией к её «технической» стороне. У игры в бисер есть и другая сторона, которую я ниже постараюсь изложить.

Ключевым элементом игры в бисер, как уже упоминалось, является медитация. Она служит не только для разыгрывания отдельных игровых партий, но сопровождает игрока на протяжении всей его жизни. Систематические занятия этой игрой постепенно меняют человека. Шаг за шагом его субъектно-объектное миропонимание, т.е. миропонимание, основанное на строгом отделении познающего субъекта от познаваемого объекта (в данном случае роль объекта играет окружающая реальность), чётком различении элементов реальности друг от друга и возможности манипулирования ими, уступает место холистическому (от греч. «холос» — цельный) миропониманию, более присущему вос-

точной культуре. В нём реальность не сводится к совокупности частей, а соотношение субъекта и объекта характеризуется скорее их тождественностью, чем различием. Неудивительно в таком случае, что в игре в бисер медитация играет определяющую роль. Вживаясь в элементы реальности, сопоставляя их друг с другом и проникаясь ими, человек постепенно перестаёт выделять себя из реальности и полностью принимает её. При таком взгляде на мир понятия игры и творчества перестают быть для него актуальны, так как он не выделяет себя из мира, а значит, и создание какого-либо своего мира ему не нужно. Это же относится и к научной деятельности. Такая базовая деятельность как познание теряет для него смысл, так как познание предполагает наличие субъекта и объекта, а мастер игры в бисер уже не пользуется такими понятиями. У него остаётся только перманентная радость от мира и от его присутствия в нём. Его жизнь начинает протекать вроде бы как бездеятельно, но это иллюзия. Его деятельность, выражающаяся в созерцании мира и наслаждении им, может быть названа творением в подлинно религиозном смысле: полностью погружаясь в реальность и наслаждаясь ей, человек сливается с Богом как в собственном сознании, так и в восприятии окружающих. Вся его деятельность подчиняется следующей максиме: нести людям и миру абсолютное добро.

Из этого можно заключить, что игра в бисер — это религиозный путь, методы которого можно использовать для игры и творчества, для науки и искусства, но такая деятельность является только средством, а не целью. В науке применение подобных методов бесперспективно. Современная наука пока ещё далека от изменения своей субъектно-объектной ориентации, хотя с конца двадцатого века намечилось существенное продвижение в этом направлении. К примеру, синергетика, которая начиналась как междисциплинарная наука, изучающая общие законы развития разнородных (физических, химических, биологических, социальных) систем, превратилась в полноценное мировоззрение, в котором разделение реальности на отдельные направления не считается необходимым. Ещё одним примером можно считать антропный принцип в космологии, который размывает грань между объектом и субъектом познания.

Несмотря на всё это, игре в бисер в том виде, в котором её описал Гессе, в современной науке найти места не удастся. В научных исследованиях, как уже упоминалось, игра в бисер неприменима, так как критерии строгости в ней отсутствуют. Но игра в бисер преследует мировоззренческие цели, что гораздо важнее. Проникшись реальностью в результате занятий игрой, учёные уже не стали бы бездумно наращивать технический прогресс (который является крайним выражением субъектно-объектного взгляда на мир), к настоящему времени превратившийся в самоцель. Игра в бисер побудила бы их обратить свои исследования к человеку и свернуть разрушительное воздействие на природную среду. В результате наука снова станет служить истине, а техника и искусство сольются в служении красоте.

Подводя итог, можно сказать, что наука, исполненная атеистических настроений, потеряла связь с изучаемым ею объектом — реальностью. Но науку двигают конкретные люди, а значит, изменение их мировоззрения изменит и саму науку. Игра в бисер, в некотором роде заменяя религиозность (которая является болезненным вопросом для многих ученых), может послужить катализатором этого процесса. Конечно, не в той церемониальной форме, в какой она описана в романе Гессе, а как личные размышления учёного на досуге, когда он приходит после рутинной работы в уже опостылевшее жилище, которое постепенно становится ему всё ближе. И наконец, это жилище предстанет перед человеком как величественный храм, на алтаре которого будет лежать ожерелье, чьи бисерины — Истина, Добро и Красота.

## СТОЛИЧНЫЙ БЫТ КАК ПРОСТРАНСТВО СМЕРТИ

### К метафизике пространства в русской литературе

1. Всякий художественный мир есть, прежде всего, индивидуализированное пространство, со своей спецификой, атрибутикой, смыслами. В этом мире все взаимосвязано и взаимообусловлено: пространство организует бытие героя, герой слит воедино со всеми другими элементами художественного целого. Путь, путешествие героя — одновременно и его действие, и его судьба.

Художественным миром-пространством, соединившим столичный быт и героя-индивидуалиста, в русской культуре стал Петербург, «порабощающая» функция которого, формировавшаяся от осмысления его своими героями как места карьеры, затем — в силу исторической причины — перешла на Москву (по той же самой причине столица (Петербург) не могла быть родиной для своих героев).

Образ Петербурга оформлялся в пределах от величавой, царственной столицы до негативного «недопространства», в котором нет места живому человеку. Если на рубеже XVIII–XIX веков Г. Державин писал о роскошном городе-цветнике, то уже в 1820-е годы Н. Коншин говорит о дымном, тесном и душном пространстве столицы, а спустя полвека в нашем сознании поселяются ее смрадные, желтые улицы из романов Ф. Достоевского.

2. Знаменательным литературным явлением, представившим грандиозный опыт описания столичного быта, стал альманах «Физиология Петербурга», изданный в 1845 году Н. Некрасовым и В. Белинским. Любопытно, что описание Петербурга в составивших его очерках происходит посредством «сознательного клиширования»: стремясь передать атмосферу столицы с наибольшей достоверностью, писатели-очеркисты избирают знаковые и типичные для города характеристики: грязные улицы, темное небо, сырость, дождь, холод, теснота и т. д. Подобные свойства столицы переключаются из одного очерка в другой. Это приводит к тому, что в структуре разных произведений разных писателей оказываются задействованы одни и те же мотивы и образы, и само пространство Петербурга таким способом резонно выступает в сборнике подобием ада.

«Физиология Петербурга» утверждает пространство столицы однозначно: «недопространство», в котором притесняется душа. Поэтому свойственная героям стесненность, недостаточность места, как правило, влечет совмещение физической и психофизиологической сфер. Узость и теснота как непеременимые атрибуты местного пространства угадываются и в описании улиц с плотно расположенными друг к другу домами, и во внутренних переживаниях и настроениях героев. Тесно героям в omnibusе на восемнадцать мест («Нас здесь четырнадцать... Как сельди в бочонке!». А. Кульчицкий. «Оmnibus»); ощущение сдавленности и тяжести чувствуют также и уставшие шарманщики, гаеры, дворники, дачники, литераторы и т. д.

Ощущения узости и тесноты в произведениях альманаха поддерживаются и особым «суженным» хронотопом, свойственным жанру физиологического очерка. Время и пространство в очерке всегда строго фиксированы, взяты в определенном моменте (с чем и связана особенность авторского видения в физиологическом очерке — *hic et nunc*).

Мотив болезни, распространенный в произведениях «Физиологии...», внутренне связан с целой серией сходных мотивов (обман, разочарование, старость, увядание, смерть

и т. п.), но всегда это так или иначе связано с пространством: «Сравнив существенность с моей прежней мечтой, сравнив виденное со слышанным от бабушки и чиновника, я на опыте изведаль справедливость пословицы покойного отца Петра видение паче слуха» (Е. Гребенка. «Петербургская сторона»), — говорит герой, приехавший в Петербург и разочаровавшийся в нем (к тому же, разочарование, постигшее героя, это также в несколько иной форме представленное «притеснение» его души). Об увечности петербургского пространства свидетельствует также состояние полумрака, в котором сливаются зрительные и слуховые ощущения: «Высокие стены домов, изредка освещенные тусклым блеском фонарей, кажутся еще чернее неба; местами здания и серые тучи сливаются в одну массу, <...> холодный ветер дует с силою и, забываясь в ворота, стонет жалобно» (Д. Григорович. «Петербургские шарманщики»).

3. Отношения «герой-карьерист — столичный быт» складываются в русской культуре в сюжет провинциала. Столичный город в сюжете о погоне за деньгами, званиями и счастьем реализуется как злой город, надсмеающийся над неопытным провинциалом и стремящийся подавить в нем исконное инородное начало.

В морфологии сюжета с провинциалом обнаруживается единство; можно даже говорить о последовательном расположении его конструкторов: 1) *убеждение, предвзятое отношение к столице* (герой-провинциал имеет некоторое начальное представление о столице, так как «наслышан» о ней от друзей, родителей или знакомых); 2) *удивление* (герой, прибывший в столицу, удивляется чему-то, впервые увиденному); 3) *порицание* (герой порицает что-то, не идущее к его представлению); 4) *недоверие, подозрение* (герой относится ко всему его окружающему с недоверием или даже подозревает других людей в заговоре против него); 5) *надувательство, (само)обман* (герой обманывается кем-либо вследствие своей неопытности, «провинциальности», впутывается во что-либо); 6) *спасение, смерть* (причем, финал сюжета может быть обозначен тремя способами: 1) физическая смерть — герой умирает вследствие болезни, подхваченной в столице; 2) духовная смерть — герой сходит с ума, т.е. умирает в качестве homo sapiens; 3) потеря индивидуального начала, т.е. «остоличивание» — герой теряет свои отличительные «провинциальные» признаки, становится «таким, каким здесь следует быть», «одним из»).

Эта структура, воплощающая историю о провинциале в столице, составляет особый метасюжет в истории русской литературы и культуры. В самых общих чертах она ясна и ощутима, однако, к сожалению, еще недостаточно изучена и требует специального исследования.

# Наталья Курчатова

## КНИГИ ПЕРЕМЕН

*Бодхисаттва Авалокитешвара во время осуществления глубокой медитации ясно увидел, что все пять скандх пусты. Тогда он избавился от всех страданий, перейдя на другой берег.*

Фрагмент «Сутры Сердца»

Выступление на студенческом фестивале под Самарой, которое послужило поводом к этому эссе, было задумано почти год назад, весной 2011-го, и без особого блеска воплощено летом. От выезда осталось воспоминание о бесконечных дождях, превращающих светлый прибрежный подлесок на жирных поволжских черноземах в подобие Вьетнама, ролевых играх молодых администраторов, обилии грибов и змей, а также толстохвостой ондатре, что придиричиво инспектировала мостки для купания. Дальневосточные очертания противоположного берега — холмы в синей дымке за рекой, щеточка пышных и приземистых сосен, как нельзя лучше соответствовали основной теме, для которой современная русская проза служила скорее веером примеров. Предполагаемый тогда разговор о современной литературе, считай, состоялся лишь благодаря отзывчивой аудитории, потому что докладчика (меня) неожиданно настигло практически буддистское состояние неспособности (и, главное, бессмысленности) выражения понятий в законченных формах, что примерно и есть «пустота» в буддизме, как и пустота у Пелевина — а ведь именно этот автор в широком смысле определил восприятие как современным читателем современной литературы, так и, отчасти, литературой — реальности, и литературой — самой себя: как клубка взаимоотношений и бесконечных подмен — и перемен. В классической русской прозе существовало понятие направления, которое понималось как прогрессивное движение позитивистского толка, движение «откуда и куда», вспомним хотя бы Белинского с его годовыми отчетами о проделанной литературной (и литературой) работе. «Новый Белинский» нулевых, критик Лев Данилкин, назвал один из подобных собственного пера отчетов «Круговые объезды по кишкам нищего», весьма точно уловив характер движения литературной мысли — она, безусловно, бегаёт по кругу, вернее — кругами, то и дело, как всякая живая литература, захватывая реальность, вовлекая ее в свое движение. Россия городская все еще остается логоцентричной страной — и лощеный банкир Петр Авен возражает статьей писателю Прилепину, Путин встречается с писателями, «серый кардинал» Сурков также встречается, да еще и публикует роман «Околоноля» под псевдонимом Натан Дубовицкий. Это — любопытные факты, а если привлечь метафизику: на протяжении нулевых почти ежегодные беллетристические выступления Пелевина воспринимались многими как толкование того, что происходит в стране. В начале десятых дело пошло еще дальше: «Мы говорим — Путин, а имеем ввиду — Пелевин, так как путинщина это и есть пелевинщина, вырвавшаяся из книг и фильмов в реальность; тот случай, когда искусство не только победило жизнь, но и наказало эту самую реальность, заставив считаться со своей извращённой логикой» — воскликнул в одной из своих интернет-заметок писатель и журналист Дмитрий Бавильский.

Несколько раньше я констатировала зарождение этого представления, еще в шутовской форме, в рецензии на последний (на сей момент) роман Пелевина “S.N.U.F.F.” для питерского «TimeOut»: «Параллели между Пелевиным и другим персонажем новейшей истории на букву П провоцируют столичных остряков на версию о том, что гладкость щек премьера — не следствие ботокса, но попросту маска, которую носит настоящий оператор нашей коллективной иллюзии».

Но оставим на время хохмы и вернемся — нет, не к началу, у кольца начала нету, но к началу *проявленности* этого кругового движения. Хотя Пелевин писал и раньше, будучи еще сотрудником журнала «Наука и религия» (специализировался на очерках о восточном мистицизме, кто бы сомневался), но поворотной вещью для него стал роман «Чапаев и Пустота», который появился в 1996 году. Помню, как эту книгу принесли в литературный клуб, куда я время от времени заглядывала — молодой аспирант-филолог с горящими глазами заявил что-то буквально в духе «новый Гоголь явился». Впрочем, «Чапаев» пошел не у всех и не сразу — мне по юношескому максимализму стиль автора показался мусорным и небрежным, диалоги и шутки — натянутыми, а буддистско-философская линия — глючной и вымороченной. Пелевин упорно отрицает, что дружит с «веществами», но специалисты в этой области (были в литклубе и такие ребята) в один голос утверждали, что без веществ тут явно не обошлось.

Долгое время в моем личном восприятии «Чапаев» проходил именно как наркоманская сказочка на социально-философском материале — скажи кому сейчас: данное оценочное суждение выглядит равно провокационным и еретическим. Вскоре работа литературным обозревателем и то место, которое уже занял писатель в когорте новейших сочинителей (и которое сохраняет до сих пор — один из двух живых классиков, наряду с Владимиром Сорокиным, и безусловный чемпион в смысле читательского внимания) заставила меня не то что пересмотреть свое отношение — попросту пришлось роман перечитать. Напомню вкратце основных персонажей и мизансцены. Действие романа происходит одновременно в России времен гражданской войны и в психиатрической лечебнице в 90-х годах двадцатого века. Петр Пустота — поэт, соратник Василия Ивановича Чапаева и пациент больницы. В романе действуют также Григорий Котовский, барон Унгерн, некто Сердюк (японская линия), Просто Мария и бандит Володин. Сам автор характеризует роман как «первое произведение в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте». Таким образом, выходит двойная, если не многократная, по принципу эха, аннигиляция: с одной стороны, Пустота — имя главного героя, и можно понять, что действие происходит «в Пустоте», то есть в сознании Петра Пустоты, во-вторых, пустота, по Чапаеву, это оба мира — мир психбольницы и мир «большого перелома», ну и наконец, пустота — то есть отсутствие постоянной формы и неизменной сущности, это и есть то главное и единственное, что мы можем понять о мире, согласно буддизму — если я хоть отчасти верно уловила своим «линейным» западным соображением... Если пустота как вечное движение, перемена, текучесть, взаимотносительность и зыбкость — и есть суть так называемой реальности, то, в конечном итоге, «первое произведение в абсолютной пустоте» претендует ни много ни мало — на абсолютную пустоту и абсолютную же реальность, в то время как все другие сочинения лишь попытка создать фиксированный отпечаток иллюзии. Видим, что сам Пелевин уже в этом высказывании замахивается на то, что реальность его романа, реальность пустоты — и есть настоящая реальность,

в отличие от всех прочих /произведений/, которые дают лишь сколки, случайные отпечатки (или опечатки), фотопробы иллюзии.

Что же это, действительно так? Ведь тут можно и вправду на голубом глазу договориться до того, что неясно, кому что снится — Лао Цзы, что он мотылек, или мотыльку, что он — Лао Цзы, пишет ли Сурков роман или Суркова, который пишет роман, написал Пелевин (а что, вполне — его, характерный для него персонаж)?... И тут особенно в дугу прошлогодний S.N.U.F.F., не только прозорливо изобразивший в сатирическом ключе зависящий от «оффшара» Уркаганат и оппозиционные волнения, но, по замечанию того же Данилкина, уж совсем странным образом угадавший нелепую шутку премьера про презерватив применительно к протестной «белой ленточке».

И так и не так.

Время, в котором был сочинен и опубликован пелевинский «Чапаев и Пустота», было временем большого перелома, а роман — роман был даже не о двух больших переломах, революционном и контрреволюционном (перестроечном, повлекшем развал Союза), но о постоянном смещении и дрейфе сущего. Сущностей и означающих понятий. С течением времени дрейф этот только ускорялся, вещи все более утрачивали долговременную ценность (и форму). Более того — форма перестала определять вещи даже в повседневном мире иллюзий! Как китайский (опять Дальний Восток) ноутбук на один год, который вы по истечении гарантии сдаете в магазин по остаточной стоимости и уносите домой новый — такой же одноразовый. Вещь, которая, подобно истинному самураю, мертва уже в момент своего создания. Мы упрекаем Запад в активации культа потребления, забывая о том, что потребительская лихорадка стала возможной в первую очередь благодаря валу прельстительных и недолговечных дальневосточных товаров, как нельзя лучше иллюстрирующих идею отсутствия у вещей самоценной природы и долговременной, стабилизированной сущности.

Здесь будет уместно вспомнить любимую концепцию отечественной истории еще одного значимого современного автора — Дмитрия Быкова, который посвятил немалое количество публицистических работ и один толстый роман «ЖД» разговору о «сезонной» природе российского феномена. По Быкову, страна движется по бесконечному социальному и политическому кругу — тираническую зиму сменяет оттепель, далее следует изобильное и ленивое лето застоя, которое рано или поздно взрывается революционной осенью. И снова, и снова, и снова: постоянное движение и перемены, не привносящие, тем не менее, качественных изменений в природу вещей. Быков по-своему трактует азиатскую природу русской пустоты — история как *неизменное движение или перемены без изменений*.

Возвращаясь к тому, почему все это стало очевидно именно сейчас — все историческое время человеческий век был слишком короток для прозревания за вещным, видимым миром вопиющей нестабильности и одновременно неизменности. Еще один писатель, Павел Крусанов, также посвятил немало строк разоблачению пустоты как одноразового стакана, заменившего для современного человека дедовскую серебряную рюмку. Подобное восприятие ранее оставалось уделом профессиональных мыслителей, сейчас это очевидно каждому. Простой «круглый стол овальной формы» — описка Достоевского, которая при желании может толковаться как *идея стола*, сейчас становится для человека ни много ни мало — опорой существования, сущей иллюзией, в ситуации, когда все прочие столы меняют свою форму ежедневно — как в мебельном конструкторе от IKEA,

где шкаф превращается в кровать. Именно потому мы так ценим винтаж, антиквариат и прочие красоты, поеденные временем. В современной ситуации не только вещи теряют свою неизменную форму, но и сам человек — отдельный человек — зачастую умещает в единственную жизнь множество форм. Цикл яйцеличинка-куколка-бабочка или ребенок-юноша-взрослый-старик более не характерен; несколько семей, несколько профессий, религий, мест жительства — не исключение, а правило в условиях современной городской цивилизации. Даже краеугольное западное, христианское представление о любви с достоинствами в виде верности и взаимной поддержки незаметно вытесняется понятием *отношений* — правда, что может быть относительно отношений? Что, кроме *отношений*, лучше иллюстрирует бессмысленность долговременных привязанностей? К чему привязанность — к такой же *пустоте*, к одноразовому человеку? С лапидарностью высказался бы Пелевин — к дырке от бублика? Получается, любая современная жизнь складывается из все большего количества относительных паззлов. Но паззл — это плохое западное слово, а хорошее слово, по Пелевину и новейшей литературе — пустота. Пустота как неизменное движение, бег возможностей и коллекция взаимозаменяемых пустот на пути к последней осознаваемой трансформации. Ну, да — неизменное и повторяющееся, как сокращения диафрагмы.

Кажется, это все же не есть буддизм — скорее профанное искажение мысли о великой Пустоте мыслью о, пардон за каламбур — бессмыслии. Поразившей современность на манер поражения христианской мысли о любви — идейной нетерпимостью, исламской мысли о верности — идеей о неверных.

Лишнее подтверждение тотальной истинности современного пелевинского буддизма — я заканчиваю этот набор очевидных мыслей ночью в стеклянном кабачке-аквариуме под названием «Кабан», в бывшем шведском городе Выборге. Здесь кормят курицей гриль с быстрой китайской лапшой и разогретой пиццей, за соседним столиком подавальщица кокетничает с дальнобойщиком, а по телевизору над стойкой показывают фильм «Generation П».

*Большая Ижора — Выборг, январь-февраль 2012 г.*

**ВЛИЯНИЕ ПРОПИСНЫХ ИСТИН НА ВОСПРИЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЯВЛЕНИЯ**

*Если звезды зажигают...*  
В. Маяковский

Французский писатель Гюстав Флобер осуществил огромную работу, составив в свое время «Le dictionnaire des idées reçues», который в России принято переводить как «Лексикон прописных истин». В этой ироничной работе, ставшей приложением к роману «Бювар и Пекуше», собраны в целом не очень смешные вещи, чаще всего «очевидные» и по сей день. Например, такие фразы: «Библия — самая древняя книга на земле», или «Диоген — “Ищу человека”», «Поэт — синоним мечтателя», «Проза — более легко делается, чем поэзия» и т. д. Это свод односторонних, банальных суждений, которые принято произносить, чтобы произвести хорошее впечатление в обществе, то есть это — демонстрация ожидаемого хода мысли, который выработан общественным договором (подобные истины легко принимают универсальный характер). В современном понимании — это бесспорные истины, жизненные аксиомы, просто принимаемые на веру, поскольку их «никто ещё не опровергал». К тому же они производят впечатление настолько крепких и разумеющихся идей, что кажется, будто всегда можно найти более важную пищу для рассуждений, а подобные фразы существуют, чтобы их повторять.

У словаря Флобера нет аналогов в мировой литературе, хотя лучшие писатели не могут обойти эту тему в своих произведениях. Дело в том, что подобные прописные истины — а еще больше их бесспорность, их внеличностная правда, выдающая себя за объективность — уничтожают более полноценное и более богатое видение той проблемы, которой они касаются. По крайней мере, прописные истины лишают альтернативного мнения, то есть закрывают те области художественного сознания, где они не в ходу.

Эстетическое воспитание чаще всего не учитывает, что такой «Лексикон прописных истин» в современной национальной обработке обретается в голове каждого человека. Этот лексикон раньше всего формирует сознание молодого человека, минуя индивидуальное личностно выверенное знание, поскольку он проявляется на «мифологическом» уровне коллективного сознания. И также как словарь Флобера — исключительно эстетическое произведение для специалистов, — уровень коллективного внеличностного знания должен быть «прочитан» правильно. Если деятель культуры (или специалист в этой области) продолжает питать обывательские представления, видит художественные произведения в общих чертах, как и принято их видеть в «хорошем» культурном обществе, не знает самих источников их создания, не понимает работы сознания художника, то это можно назвать эстетическим провалом для современного состояния культуры. Мне кажется, что необходимо учитывать свод прописных истин, подобный флюберовскому, и эстетическая задача не в том, чтобы опровергнуть его, но указать на возможность *другого* мнения, присущего художникам.

Многие прописные истины лишают жизни произведение искусства, раз и навсегда закрывая доступ к нему. Например, обозначим некоторые темы, раскрытие которые способно существенно изменить представления об искусстве: идея, что «всё сказано»; обуза знаний для природного гения; ранняя смерть гения; значение славы; мистическая природа вдохновения; пророчества великих художников; отношение богемности к искусству;

вся тема полезности искусства; вопрос актуальности искусства; отношения искусства к жизни; разница биографии и вымысла в художественном акте и т. п.

Вместе с тем существуют истины, очевидные для художников, но совершенно скрытые от посторонних (от тех, кто не желает быть специалистом в области искусства), потому что эти истины не прописные. С одной стороны, эти художественные истины не делают мир понятнее, а наоборот наводняют его загадками и тенями. С другой стороны, незнание, что эти истины есть, постыдно.

Эпиграфом к нашей статье мы поставили часть стихотворной строки, которая давно стала одной из прописных истин для русского человека. Её даже не обязательно договаривать, любой продолжит (с оттенком лирической грусти), в другом случае затрудняясь процитировать Пушкина или выговорить фамилию Мандельштама: «... *значит это кому-нибудь нужно*».

Раннее творчество Маяковского скрывает в себе мотив, очевидный его современникам-поэтам, но восприятие этого мотива немного деформировано советской культурой. Это мотив издёвки над обывателем, ненависти к мещанскому сознанию. Маяковский из поэта эпатажного склада был возведен в первые лирические поэты. Отсюда его фраза о звездах, высказанная как насмешка над подобным восприятием, давно уже воспринимается всерьёз. К тому же сам Маяковский не оставил варианта другого, проще говоря, поэтического видения. Он был готов на лиричность в жизни, но на территории своего искусства был к ней беспощаден.

Вообще утверждение какой-либо пользы — это очень обывательская особенность. Такое утверждение закрывает ожидание, стремление постичь тайну. Звезды Маяковского наделены функцией фонарей — их зажигают, чтобы они светили, и, конечно, это нужно не кому-нибудь, а людям, спотыкающимся в темноте (какое-либо религиозное понимание Маяковский всё-таки исключает). Остается ироничное подозрение — «можно ещё как-то использовать». Но их именно «зажигают», и единственный выход из стихотворной фразы в буквальную прописную истину: например, «гении появляются, чтобы служить человечеству» и т. п. Разум уже навсегда отвернулся от загадочности звездного света, от его источника, ищется только то, на что свет изливается. Вся солнечная система по-прежнему вращается вокруг крохотной Земли. Человека всегда успокаивает обращение на него самого, возврат в личные границы, в знакомые пределы, на свою территорию.

Во всём, что касается цитаты из Маяковского, нас пугает одна вещь: эта цитата для русского человека стала одним из первых уроков эстетического воспитания, моделью художественного восприятия мира, начисто лишенной пародийных оттенков. В связи с этим мы предлагаем учесть одну идею, которая зачастую оказывается совершенно незнакомой для человека, имеющего отношение к искусству — **идею бесполезности искусства**. Она не постулат, а всего лишь альтернативная тема, которая может оказаться путеводной нитью к пониманию определенного явления искусства так, как оно создано.

Явление мира или произведение искусства прекрасно и исключительно именно потому, что ему невозможно найти применения, потому что в момент встречи с ним личность *испытывает счастье* вместо того, что получать точную и внятную инструкцию, например, касательно того, как *достичь счастья*. Все самое чудесное и сложное открывается за пределами наших границ, всегда добровольных. Поэзия чуждается любой формы телеологического подхода. То есть, если поэзия сама по себе является целью, то только собой оправдывает своё существование. За счастьем, приносимым поэзией, возможно, тоже есть какой-то замысел (как за семейным счастьем в 8 части «Анны Карениной»), и о нём легко догадаться, когда это счастье испытывается.

Бесполезное — это то, что пропадает, когда мы возвращаемся в прежний круг жизни, и эстетическое наслаждение им — бескорыстно. Бесполезное — одно из условий прекрасного, которое само по себе не нуждается *даже в нашем* внимании. Идея бесполезного в искусстве способна очистить восприятие, оставить наедине с чистыми эмоциями. Более того, в эту теорию сегодня неплохо входят такие понятия как подвиг, воспитание, личность, то есть понятия, держащие свой смысл и оправдание в себе, как держат в себе свой смысл планеты солнечной системы, чей свет показался лирическому герою Маяковского специально зажженным.

Любой выход за личные пределы начинает раздражать обывателя, именно поэтому у Маяковского возникает такая точная формула, достойная лексики Флобера. Выход за пределы этой формулы открывает одни только загадки. Цель существования Земли находится за пределами нашего жизненного цикла, и она непостижима. Взятая целиком наша жизнь бесполезна и вместе с тем, возможно, наделена высоким огромным смыслом. Единственный путь следования этому смыслу — отчетливость естественных эмоций, эстетическая заинтересованность в своём существовании.

Отсюда легко перейти к очень насущной проблеме — эстетическому воспитанию как воспитанию эстетического чувства и вкуса. Любая система в этом вопросе становится бессмысленной. Вкус проявляет себя в отсутствии системы координат, его проявления никогда не могут стать прописной истиной. Но научить внутреннему эстетическому чутью — выбору прекрасного и подлинного — невозможно. Опорой восприятия чаще всего служит чужой опыт, с его помощью может восприниматься истина и может быть сделан безупречный эстетический выбор, но они никогда не сойдутся в точке абсолютного живого убеждения без участия личного вкуса. Многие творческие личности так и не открыли для себя, с чего и как начинается внутреннее воспитание. Лучший пример этого — объяснение принципов создания произведения. Подлинное восприятие произведения искусства начинается с очищения особых духовных рецепторов от привычных обывательских представлений.

Например, «Анна Каренина» — это роман, который нельзя объяснить, как обычное нравоучение. Для Толстого это «свободный роман», в котором больше поэзии, чем пользы. И не случайно реальная критика не смогла увидеть в нем ничего, кроме «мелодрамы», с бессмысленными описаниями обедов, катания на коньках, светских разговоров, семейных сцен. Не было замечено то, что так же легко не замечают современные читатели: чего стоят описания природы, созданные по принципу чувственного параллелизма, или одна только улыбка Анны Карениной, волнуемая между глазами и губами.

У Набокова в романе «Дар» есть такое замечание, что в «Братьях Карамазовых», с точки зрения *поэзии*, ценным оказывается только один момент — липкий круг на скатерти в беседке, след от стакана, из которого пил вино Митя, разговаривая с Алёшей. Объяснить рационально, почему это красиво (и почему поэзии лишено всё остальное в данном романе), — очень сложно. И если о философии, психологии и нравственности Достоевского и Толстого спокойно можно говорить несколько лекций, то восприятие, подобное набоковскому, может встретить злое непонимание. Между тем, это факт искусства, и точно также воспринимал Пушкина сам Толстой, признавая, что пушкинское творчество вдохновило его на написание «Анны Карениной». Здесь и приходится искать источники непонимания, и этот поиск заводит довольно далеко.

Современная педагогика строится так, что многие истины либо не повторяются, чтобы избежать банальностей, либо они уже не известны педагогам. Но так называемые прописные истины из лексики обывателей никуда не исчезают, наоборот становятся более бесспорными и более «объективными». Современного человека воспитывает хаотичная,

неуравновешенная и случайная обывательская культура (то есть культура массы, а не культура лучших её представителей).

Единственный способ восполнить пробелы в эстетическом воспитании — проговаривать всё самое важное, каким бы очевидным оно не казалось. Конечно, это больше касается школы и вузов, но и в совершенно взрослом бытии все равно оказываются люди, не знающие альтернативы прописным истинам.

Сознание отвывает ходить естественными путями, и тот поворот лабиринта, который является выходом, может быть пропущен только из-за этого. Впоследствии общественная культурная память вообще теряет знание о том, что выход из лабиринта существует, и уже странно думать, что смысл сияния звезд непостижим, и это одна из причин его красоты.

«Две вещи наполняют душу постоянно новым и возрастающим удивлением и благоговением и тем больше, чем чаще и внимательнее занимается ими размышление: звездное небо надо мной и нравственный закон во мне. То и другое, как бы покрытые мраком или бездною, находящиеся вне моего горизонта, я не должен исследовать, а только предполагать; я вижу их перед собой и непосредственно связываю их с сознанием своего существования» (Кант. Критика практического разума. Заключение.)

## ВЕЩЬ ВДОХНОВЕНИЯ

Вот прозревшая влюбленность —  
Глаз, отливший отпечаток  
Света на любом из видов,  
Будто пух с большого клена,  
Собирается сетчаткой  
В шар подвижный, неэвклидов.

Это звуки речи галльской,  
Сообщающие в хоре  
Связь чирикания и грома:  
Всюду порскнувшие краски,  
Проявившиеся вскоре  
Вестью, что почти знакома.

Это вновь заря творенья,  
Воровство из вечной бездны  
Ни к чему не пристающей  
Вещи, слившей преступленье  
С новым смыслом бесполезным, —  
Жизнь, рассыпанная пуще.

Это оторопь повторов,  
Инкрустирующих главы  
Лет, что без происхожденья  
Набирают из узоров  
Оправдательный и правый  
Путь, пригодный для рожденья.

Ускользящая лента —  
Край, лежащий в отдалении,  
Вдаль отложенная встреча:  
Слабый голос незаметно  
Наполняет разум пеньем,  
Постоянно бдит и лечит.

Ночь, открытая служенью,  
Звон порожний и негневный,  
Отраженный пустотой, —  
Протяженное решенье  
Тайны, что сливает клеммы,  
Тайны, начатой тобой.

Твой глоток не наполняет —  
Только исполняет жажду,  
Тонко прозвучать дает,  
И не флейтой, не огнями —  
Сразу выжженную сажу  
На язык кладет, как мед.

## ПЛАВАНЬЕ

Кто нам говорил, что не будет упреком  
Урок продолженья в покое глубоком,  
Когда прекратится убогий порок,  
И выйдут из рек золотые тритоны,  
И солнце их встретит с радостным стоном, —  
Тогда бы и двинулся светлый поток.

Ум сводит от вяжущего сожаленья  
За то, что свобода нема, как сомненье,  
И слишком мала в этом русле волна.  
Но плечи холодной тоской обжигает:  
Какая у нас древесина тугая —  
У сосен сбегающих ноет спина.

Мечта, что собой отгоняла тараны,  
Вернуться боится, как спутники Брана,  
И где-то её провожает дельфин,  
Но берег (он истлел бы от прикосновенья)  
Сменил грубым знанием недоуменье,  
А принужденье — колодцем сухим.

Лишь сердце согласно ходить как столица,  
И тянет больной карагач прослезиться,  
Почти не заметна за камнем река, —  
С невнятным мотивом полощет, как сплетня,  
Златое светило. Сомнительно, нет ли  
В воде темной грязи и известняка.

Земная тоска, ты мала для провала,  
Ты мелочных тягот наворовала,  
И ком твой не больше земного куска,  
И вряд ли узнаешь умом черноземным,  
Какая свобода лежит в запасенном,  
Как наша проросшая мука сладка.

Казалось, всё смыто походом речистым.  
Порок на десерт, как в меню романиста,  
Съедобен невнятных уступок пирог.  
Тогда почему сторонится свобода  
Сожженного грубой едой пищевода  
И так растворяет сознание глоток?

Хотелось брать кнут и брести бестолково  
С товаром мычащего, вьючного слова,  
Отдаться пустыне и ждать знатока,  
Питаться золой и не думать о жажде,  
И всё проклинать перед чудом, однажды  
Увидев, как льётся вода из тюка.

Тот, кто не виновен пред вольным теченьем,  
Пускается вплавь по цветным отраженьям.  
Куда? но значенье не смотрит вперёд,  
И свойство воды — постоянство покоя,  
И перед лицом только чудо такое,  
Что русло расходится, жажда растёт.

## РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ

Удаляясь в решительность, он наступал  
На ещё не нарубленные половицы,  
Весь используя вес, обходясь без зеркал,  
Потому что поход пересилил границы  
С первым шагом.  
И он как всегда подражал  
Не каким-то заученным перерожденьям,  
А тому, что вбирало, как тысячи жвал,  
Чтобы вытянуть к щедрым до крови сраженьям.

Все они происходят и будут питать!  
Их победы — одно настояние дара.  
Это жертвы и жертвы. Им хочется стать  
Наводнением силы.

И вот в виде пара  
Он проносится мимо героев, и вот  
Обгоняет их мысли и мукой сравненья  
Приступает к присутствию всюду, где свод  
Расступается, не прояснив приглашенья.

«Мы молчим, — говорила Афина, — сказав!  
Мы уже прозвучали и стали ответом.  
Нет у нас из безносого мрамора глав,  
Ни треножников, ни посвященных поэтов».

Если надо тянуться важнейшему сну,  
То его продлевает скольжение границы.  
И невиданной частью опробовав тьму,  
Он спокоен в решимости не проявиться.

## ЗОЛОТО

1

Глаз, ты привык к темноте  
Сердце такой не хочет  
Гибкости. Липы те  
Стойки к закону ночи.  
Может, ты сам заставил  
Бездну, пока я ждал,  
Яблонями, кустами  
И облака нагнал,  
Звезды отлил из дрожи  
Собственной. Вывел ты  
По памяти часть дорожек:  
Вот по краям плоды.  
Сердце, прими ученье:  
Вспомни про свет такой,  
Тайной и удивленьем  
Свою темноту застрой.

2

Вот наша принадлежность  
К бедности — холод сна, —  
К плаванью, чья безбрежность  
Больше всего ценна.  
Только помнящий дно  
Всходит в волнах покоя,  
Тонет вверх, как зерно.  
В солнце сердце нагое.

3

Кто-то всегда ускользал  
В память, минуя зренья,  
Перед кем скрывая глаза,  
Видим паренье, перья.  
Светлой такой слепоты  
Хватит еще надолго.  
Мир сквозь света следы —  
Связь дорогих осколков.  
Встань, душа, что ты спишь!  
В память ушла утрата.  
Сон брызнул соком — лишь  
Так извлекается золото.

\* \* \*

Для птицы осторожной  
Не копится зерно.  
Для утвари порожней  
Не вызрело вино.  
Для вести невозможной  
Всё и заведено.

Не хочется ответов  
В сиянии свечей.  
От умственных секретов  
Не нужно мне ключей.  
В небытие просветов  
Полно в душе моей.

Она тонка, как сетка, —  
Преграда ничему,  
Взметнется, как рампетка,  
И пропускает тьму.  
Крылатый свет нередко  
Дрожит в её дыму.

Но нет таких коллекций,  
Где свет был усыплен,  
Посаженный на сердце —  
Он растворится в нём,  
Нам никуда не деться,  
Он нас хранит живьём.

У музыки есть свойство  
Пережидать свой дар,  
Её словарь — устройство  
Сводить молчанье в пар,  
Накопит беспокойства  
И снимет, как нагар.

ОСОБЕННОСТИ НАШЕГО ПОЛОЖЕНИЯ:  
«РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ» ФРИДРИХА НИЦШЕ

Если бы наш курс был полноценным<sup>1</sup>, то мы бы с вами взяли эстетику в обоих её смыслах — в расширенном (как всё, относящееся к сфере чувственности) и в суженном (как философию искусства). Если брать первый, расширенный смысл, то здесь мы встретимся и с эстетикой бани, и с эстетикой моды, и с этикетом (как поведение за столом). Нас будет интересовать эстетика в суженном смысле слова. Эстетика в расширенном значении появилась как отказ от стратегии воспринимать искусство в качестве «всего лишь» искусства. И в самом искусстве XX века появился бунт против искусства — например, смешение живописности с прикладным искусством, когда уже трудно определить в сугубо прикладном характере собственно новаторские шаги в направлении живописи — это проявляется, например, в книжном оформлении. *Расширительное употребление эстетики получает от самой философии искусства, от эстетики в первом смысле слова*, когда само искусство говорит: я не хочу больше быть искусством. Искусство намеренно избегает традиционных сфер собственного применения, бежит в другие сферы — и они получают дополнительную эстетизацию. Если мы посмотрим на историю искусства и на историю чувственности как на историю наслаждения, удовольствия, счастья, которые сегодня собрались во второе значение слова «эстетика», то мы увидим, что они издавна проблематизировались и *также всегда были связаны с искусством, но связаны совершенно иным образом, чем сейчас*. Когда сегодня появляются исследователи, заявляющие, что эстетика не должна заниматься только искусством, что это намеренное суживание её значения, что искусство — это только частный случай эстетики, когда мы это сегодня встречаем, то исследователи апеллируют к античности: мы ничего сами не делаем, а *лишь возвращаемся к первоначальному слову «эстетика»* как оно фигурировало в античной Греции. Действительно, эстетика имела другое значение и тоже расширенное — в сравнении с философией искусства Нового времени — но расширение это было иным и было навеяно иного рода необходимостью, чем это делается сегодня. Если мы хотя бы уловим разницу между нашим сегодняшним положением и каким-нибудь альтернативным ему — это будет уже значительный шаг к самопониманию. Я ограничу наш курс рассмотрением, может быть, двух или трёх хороших учений — таких, которые позволили бы понять что-то в самих себе, осознать наше положение. Вы — специалисты, которые должны вскоре что-то делать. Хотя, если смотреть на вещи как есть, то с получением диплома вряд ли что в вашей жизни изменится, сам факт получения диплома высту-

<sup>1</sup> Данный текст представляет собой отредактированную и дополненную версию первой лекции по курсу «История эстетических учений», прочитанного в мае 2010 г. в институте филологии и журналистики Саратовского государственного университета. Отсюда — несколько неакадемический характер текста, являющегося расшифровкой диктофонной записи. Замечание о неполноценности курса сделано в связи с тем, что из пяти запланированных занятий фактически пришлось остановиться на двух — об этом стало известно с самого начала. Позже, в июне 2011-го, этот текст был озвучен в Самаре в рамках комплексного доклада по «Производству этоса в философии Ницше».

пит свидетельством тому, что вы уже всё, что могли, сделали. *Если мы предполагаем, что вы изучаете какие-то науки и что-то хотите знать, то наш курс мог бы быть помощником в установлении координат того места, в котором мы с вами находимся.* Естественно, что оглядываясь вокруг и пытаясь определить — где я? — мы с вами будем упираться в тавтологию. На вопрос «каково наше сегодняшнее положение?» мы будем воспроизводить какие-то банальные вещи, которые нам кто-то другой уже сказал. Где мы? В 2011 году, в Саратове, сидим в 214 аудитории XI корпуса Саратовского госуниверситета имени Николая Гавриловича Чернышевского. Кем должен быть специалист по русской литературе сегодня? — помимо очевидно напрашивающегося педагога (который не так уж и очевиден), — то это уже не столь очевидный вопрос. Нас не учат задавать такой вопрос, нам сразу дают ответы. И потому мы мало что знаем о тех задачах, которые стоят перед нами *сегодня*. У нас, напротив, пока мы учимся, складывается впечатление, что задач уже никаких не осталось; выучившись, мы будто присоединяемся к этому огромному сонму людей, которые готовы вновь и вновь воспроизводить *тавтологию беззадачности и непроблематичности своего собственного положения*. Русский язык? Что ж, есть такой. Русская литература? Ну да, имеется и такая. В этом смысле любое обучение, как и любое чтение — когда мы читаем не для предмета в университете и не для обучения, потому что задали — всегда против чего-то. *Читать для себя — это читать против чего-то другого*. Так мы формируем самих себя. Можно сказать, что я так отвлекаюсь, развлекаюсь, отдыхаю, самосовершенствуюсь. Даже в последнем случае погружение в книгу — это способ убежать от своей собственной ситуации, избежать собственного положения, которого, заметьте, я не осознаю иначе, кроме как через избегание. Когда я не бегу от него или из него, то я по его поводу могу высказать только вышеозначенную тавтологию. Итак, о существовании собственного положения я могу узнать косвенным путём лишь начиная избегать его. Оно существует? Да, поскольку я бегу от него. Какое оно? Такое, что я хочу от него уйти. *В любом чтении выделяется элемент противостояния тому, что без этого противостояния, если мы чтение не начнём, кажется никаким — вплоть до отсутствия*. Школьник читает вопреки родителям и школе. Нам известны случаи, когда люди, находящиеся в экстремальных ситуациях (например, на войне или в одиночной камере), практиковали чтение и письмо как способ противостояния той ситуации, которая, не оказывая этого сопротивления, поглотит тебя так, что ты этого и не успеешь заметить. Пьер Безухов смеётся над французами, которые собираются его убить: убить меня? мою бессмертную душу?! Итак, чтение (и письмо) дарует нам некоторый быстрый уход в себя, возможность сосредоточиться на себе. Заметим, что всё вокруг нас, в нашем положении, пока мы его не схватываем, располагает как раз к обратному — ни в коем случае не собираться, не сосредотачиваться. Всё вокруг предстаёт таким, будто уже всё имеется и без нас, и нам незачем ничего делать. *Обратной стороной такой конsumerистской, потребительской действительности является страшная болезнь нашего времени — моя собственная ненужность и незадействованность меня своим собственным положением в мире*. Итак, чтение — это способ обнаружить свою собственную ситуацию через сопротивление ей. Но это — не просто тупое сопротивление, когда, к примеру, люди уходят в запой — ведь они таким образом тоже сопротивляются, например, собственной неуместности. Но, *когда мы от-*

влеклись на чтение, наша ситуация, к которой мы возвращаемся после чтения, пересобирается в другую — и мы уже видим, как те вещи, которые нам казались непроходимыми, апории нашей прежней жизни, стали совершенно незначимыми. И мы можем даже с лёгкостью улыбнуться нам тем, прежним, которые страдали от таких простых вещей. Это маленькое отступление о чтении связано с тем, что я назвал задачами обучения. Эффектом нашего обучения, который случается непременно, но не специально, является наша неспособность к сопротивлению, к тому, чтобы сопротивление всякого рода потеряло смысл. Чтобы мы забыли о нём. Но мы с вами уже понимаем, что через сопротивление мы впервые узнаём о том, что у нас есть какое-то положение. Отучить от сопротивления, совершаемого через обращение к искусству — это затеряться в собственном положении лишь винтиком, от которого ничего не зависит. *Не могущий обратиться к искусству, забывший о сопротивлении терпит жизнь*, зачастую даже не ведая об этом. И тогда мы оказываемся в стране тавтологии — в плохом смысле этого слова. У этого слова, тавтология, есть и хороший смысл — это логос, который «то ауто», сам по себе. Нет, здесь тавтология в самом обычном смысле незначительного повторения: стол это стол. *Задачей обучения могло бы быть задание увидеть: где на территории словесности, именно здесь и сейчас в России, в Саратове, находится точка максимального сопротивления?* Именно к ней стекаются и будут стекаться люди, даже не зная почему и зачем, и именно она требует от нас с вами аккуратной филологической работы. Нам же кажется, наоборот, после обучения всё стало для нас спокойным, мы вроде бы всё знаем и ничего не знаем, здесь нет уже никакого напряжения. Вот в поиске этой точки сопротивления наш курс и мог бы вам пригодиться.

Возвращаясь к эстетике: мы возьмём один сюжет, который довольно долго заявляет о себе в разных местах неожиданным образом. Мне легче всего увязать его с тем, что написал Ницше в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки» 1871 года. Книга эта оказала огромное влияние на науку, здесь переосмыслено значение не только греческого искусства для греков и для нас, но и сделаны — косвенным и иногда прямым образом — указания на наше собственное положение. В России последователем этой концепции выступил знаменитый Вячеслав Иванов, написавший книгу «Дионис и прадионисийство» (1912 — 1923) и многие-многие другие. У нас нет времени для подробного изложения концепции Ницше, хотя она достойна того, чтобы быть рассмотренной в рамках «Истории эстетических учений». Вам может показаться, что мы начинаем с XIX века, но почему странно? Мы можем начать с близкого нам и пойти к античности. А можем начать с античности, и тогда мы ничего не поймём ни в античности, ни в современности, упростив первую и изолгав под наши удобные представления вторую. Итак, речь не идёт о самом Ницше, но лишь о задаче — с его помощью — увидеть хоть какую-то — *но нашу собственную — необходимость искусства*. Мы можем попытаться ненадолго сбежать в «Рождение трагедии», чтобы понять, что нам есть *откуда* бежать. Только оказавшись перед лицом необходимости искусства, мы сможем впервые прислушаться к эстетическим теориям.

Если я вас спрошу, в чём необходимость искусства, то мы с вами будем говорить очень странные вещи. Начиная с того, что искусство — это вечная ценность и о вечных ценностях (в духе просветительства) и до того, чтобы «закрывать

дырки на обоях» (ответ, известный из мультфильма про Простоквашино). Обращаю ваше внимание на то, что эти слова, которые мы произносим в ответ на вопрос о необходимости искусства, для нас самих не звучат. Ещё раз: *слова, которые произносим мы, нам самим ничего не говорят*; можно было бы задаться вопросом: кто такие мы, которые произносят не звучащие слова, и кто такие мы, которые слышат эти слова, не будучи в силах их распознать. Мы не верим этим словам, и в этом — наша проблема. Можно было бы пойти английским путём, который проистекает из особенностей строения английского языка и, соответственно, английской мысли. Мы могли бы тогда спросить через замену вопроса «в чём необходимость *искусства*» на вопрос, например, «в чём необходимость *мебели*?». Мы можем сориентироваться в этом вопросе уютнее, хотя сам вопрос, согласитесь, весьма странный. Мы пользуемся мебелью и не думаем ни о ней (за редкими исключениями), ни, тем более, о её необходимости. Продолжим: в чём необходимость *пищи*? Мы живые организмы, пища нам нужна, чтобы жить. Даже боюсь спрашивать далее: в чём необходимость *жизни*? Хватит ходить вокруг да около и спросим то, что давно напрашивается: *в чём необходимость самой необходимости*? Прежде чем *отвечать* на этот вопрос, давайте просто его *услышим* для начала. Он — очень странный. Он показывает нам, намекает самим своим строем, что *любая необходимость — условна*. Мы не пойдём этим английским путём, он достаточно сух и интеллектуален. Наша стихия — литература.

Если мы представим себе ситуацию, которую воспроизводит Ницше в “Рождении трагедии из духа музыки”, то есть не как там греки *на самом деле* жили и думали, Зевс их разберёт, нет, если мы увидим то, *как Ницше увидел греков*, то мы увидим одну проблему, которую Ницше, может быть, не столь сильно артикулировал, но для нас она может быть очень даже полезной. Например: мы хотим устроить себе праздник. Детское чувство праздника. Чем может быть для ребёнка праздник? Всем, чем угодно, дети умеют делать себе праздник, главное, им в этом особо не мешать, хотя взрослые поднаторели в этом искусстве. *Насколько праздник может остаться праздничным, если от начала и до конца он устроен нами самими?* [...]

Вы заговорили про *неожиданность*, о том, что в XX веке заявляет о себе темой *дара*. У праздника должен быть *подарочный характер*. Это может быть не подарок-вещь, но подарок-состояние. Вот вы говорите — спонтанность. Хорошо. *Насколько организуется спонтанность?* Очень странный вопрос. Будто противоречит сам себе.

Мы можем сформулировать какой-то горизонт, он может не быть истинным, но мы и не ищем истину. У нас задача скромнее — что-то понять. Мы, взрослые люди, радуемся когда с нами случается что-то спонтанное, но в надежде на спонтанность, будто первые христиане, искренне ожидавшие со дня на день Второго Пришествия, мы не можем выстраивать свою жизнь. Здесь даже о себе заявляет такой парадокс: когда мы ждём всегда спонтанного и готовы к нему ежеминутно, наша жизнь вдруг лишается всякой возможности подвергнуться какой-либо случайности, мы открыты всем предложениям — и это оборачивается весьма утомительной *работой*, никакого намёка на праздник. Постоянная ненормированность утомительнее законного выходного на седьмой день недели. Мы, конечно, можем возмущаться — какой же это выходной, уж точно не праздник, почему он должен быть на каждый седьмой день? Ведь отдыха хо-

чется всегда в другие дни, особенно в понедельник. Нам *организовали пустой день*, поскольку *празднь* — это пустота, которая наполняется не нами. Здесь имеется в виду: праздное заполняется *божественным*, в XX веке именуемом *сакральным*. Людям намеренно высвобождается один день, в который они намеренно ничего не делают. Праздник у них не потому, что они ничего не делают (это было бы общество лентяев), а потому что если что-то делать, то можно *не заметить* праздника, оказаться занятыми для него. При этом праздник может состояться, а может и не состояться — это не важно. У большей части неграмотного населения праздник не состоялся — это был поход в церковь, пьянка, драка, торговля.

Ницше обращает внимание на такую вещь: *греки умели организовывать праздник, который был спонтанным*. Это очень странная вещь. Это очень сложная конструкция. Мы с собой так часто делаем, хотя не замечаем этого и не распознаём в этом праздника. Механизм приблизительно следующий. Во-первых, я, *организующий себе праздник, не говорю, что этот праздник — мой*. Греки говорят, что это — *праздник бога*. Ницше рассматривает в качестве этого бога *Диониса, Вакха*. Этот праздник принадлежит богу и это праздник самого бога. И поэтому у меня *имеется необходимость его организовывать, но делаю я это не для себя*. И я это делаю — в определённое время года, четыре раза в год. Так же, как мы организуем свои нормированные календарём праздники — Новый год, день рождения, Пасху. Люди, организующие этот праздник, участники вакханалии, *дают слово о неразглашении никому того, что происходит на празднике: мы даём друг другу обещание молчать о том, что этот праздник организован нами*. Условием участия в этом празднике является данное слово о неразглашении. Это очень важный момент. Когда, к примеру, мы идём на какое-нибудь свидание, то мы — в каком-то смысле — его организовывали, но в ходе этого свидания хотим воспринимать происходящее так, будто оно происходит само по себе. Мы одновременно переключаем гештальт — всё сделано нами, но мы переключаемся на восприятие, что всё происходит спонтанно. Хотя нам очень сложно удержать переключение этого гештальта. Мы всё меньше и меньше верим в спонтанность организованного нами. То есть всё меньше верим в нашу причастность богам. Мы начинаем опытным взглядом взрослого человека смотреть на то, как разворачиваются события, можем смотреть устало, предрешая каждый последующий шаг. Такой усталый опытный взгляд приводит нас к тому, *чтобы мы разуверились в происходящем* (обратите внимание: именно таков эффект и нашего образования, о чём я уже сказал выше). Мы будем по-прежнему ходить на какие-то свидания, устраивать какие-то праздники и участвовать во всём этом, но всё это становится для нас рядом необходимых процедур. Подросток, присутствующий на дне рождения родственника, где собралось очень много тётей, дядей, бабушек и дедушек, вынужден терпеть — ведь он мог бы пойти на улицу с друзьями или поиграть в компьютерную игру, а ему зачем-то *надо* сидеть здесь. Подросток перетерпывает чужой праздник, и это время не несёт в себе для него праздничного, дарящего характера, это — обязанность. *Если мы не можем переключить гештальт с организации на спонтанность и дар вовремя, то мы оказываемся в мире исключительных обязанностей. В таком мире искусству места нет*. Таким может быть один из выводов Ницше. Человеку, который живёт в мире обязанностей, искусство не нужно. Но и самого себя он не может долго вынести, он, что называется, должен сорвать-

ся. Поскольку у него *нигде* нет возможности отдыха, он становится *озлобленным*. Ницше называет такое состояние французским словом *resentment*. И, хотя это напрямую переводится как «негодование», «возмущение», «обида», Ницше усиливает это слово в интерпретацию *мстительности*. Человеку начинает казаться, что у всех остальных — не жизнь, а сплошной праздник, а он один должен и это, и то, и третье, и четвёртое, и пятое... И в нём срабатывает инстинкт мстительности. Он начинает исполнять свои обязанности не так как прежде, *он самим исполнением обязанностей своей жизни стремится наказать всех остальных*, по его мнению — празднующихся. Если общество состоит из *таких* людей, то оно *невыносимо* для каждого, живущего в нём. Рано утром в автобусе кто-то наступает кому-нибудь на ногу, не специально. И вдруг оказывается, что все люди вокруг — взведённые. Перед нами за окном — утро, новый день. Тот самый новый день, которому неоплатоники возносили молитвы, *Эос всегда новая*. Каждый день у неоплатоников была новая заря, новый мир. Всё было благостно. Так вот, в автобусе тоже возносят хвалу новому дню, но такую, что после этого хочется обозвать на лекции всех студентов обидными словами и попросить их разойтись, никогда больше не собираясь. Ницше видит, что общество не может состоять из людей, таким образом настроенных друг на друга. Иначе как возможно было бы описание того строя полиса, которое дошло до нас по различным источникам? Люди там выходили на агору, обсуждая какие-то вещи. Риторика невозможна в *нашем* обществе, когда мы взведены и лишь сдержанно терпим друг друга. Риторика возможна только там, где мне приятно слушать другого, где я *хочу*, а не *вынужден* слушать его речь. В автобусе утром нас *раздражает* любая речь — к примеру, человек громко говорит по телефону. Этим человеком можем оказаться и мы. Нам надо себе представить *другое* общество. Даже Ницше это сложно сделать, поскольку он вырос в академической среде, в очень злой среде. Университетская среда всегда — злая среда. Она завистливая и карьеристская. Как улыбка в «МакДональдсе». Итак, *античность — в условиях нашей невыносимости — не могла бы состояться*. Нельзя представить античность, если относиться к своей жизни как к обязательству или как к сплошному минному полю обязанностей. Следовательно, должен быть какой-то способ снимать это напряжение, избавляться от него. Более того, греки должны сами нам об этом обмолвиться — а ведь Ницше филолог, руководит кафедрой. Пусть они скажут нам об этом в лёгкой форме, но они обо всём говорят в лёгкой форме, это подметил ещё Винкельман. Ницше находит эту легенду про некоего царя Мидаса, который долго искал мудрости Диониса, испросив её у его помощника Силена. Мудрость состоит в том, чтобы не рождаться, а если родился — то умереть<sup>2</sup>. И это говорит Силен, пред-

<sup>2</sup> «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой ясности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царём, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть». Как относится к этой народной мудрости олимпийский мир богов? Как исполненное восторгов видение истязуемого

стающий людям весёлым, снимающим с них напряжение от их обязанностей и ответственностей, *разряжающий нашу взведенность*. Вместо чего-то лёгкого и беззаботного, он отвечает такую ужасную вещь: тебе лучше вообще не рождаться. В это легенде для Ницше раскрывается поразительная деталь. Со времен Винкельмана, открывшего для новых европейцев античность как таковую (открывшего, к примеру, что античность не была «белой», что статуи раскрашивались, и поэтому живописное — *расписное* — искусство было востребовано не менее архитектурного и скульптурного), античность представляла *беззаботным детством Европы* и всего человечества. Греки — это играющие дети, не ведающие тягот жизни. Затем якобы пришли христиане, и началось отягощение, конец света и прочие апокалиптические трудности. Так вот, Ницше, очень хорошо чувствуя ситуацию, предполагает, что в такой идиллической картинке античной Греции что-то не то. Такое повсеместное обращение к искусству, такая лёгкость — невозможна. Ницше открывает: лёгкость греков и их захваченность искусствами связаны не с тем, что греки не думали о серьёзных вещах. Напротив, *греки так отчётливо и пристально видели серьёзные вещи, что без искусства они не могли бы выдержать этих серьёзных вещей*. Греки — наиболее трагический из всех европейских народов. И дело не в том, что у них много трагедий. Трагедии, дошедшие до нас — самый поздний из трагиков Еврипид, а были ещё Эсхил и Софокл — это лишь часть той тотальной захваченности искусством. Греки трагичны в другом смысле. Если мы вернёмся к нашему английскому способу постановки вопроса — «в чём необходимость самой необходимости?» — то мы пришли там к условности всякой необходимости. И когда известно от бога Диониса (его помощника), что тебе лучше не рождаться, что твоя жизнь — это невыносимая череда различных необходимостей (как у Гесиода нужда и вражда вскармливают человеческий род), в этот беспросвет-

---

мученика к его пытке. Теперь перед нами как бы расступается олимпийская волшебная гора и показывает нам свои корни. Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы иметь вообще возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грёз — олимпийцами. Необычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем познанным Мойра, коршун великого друга людей — Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, проклятие, тяготевшее над родом Атридов и принудившее Ореста к матереубийству, короче — вся эта философия лесного бога, со всеми её мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, — непрестанно всё снова и снова преодолевалась греками при посредстве того художественного междумирия олимпийцев или во всяком случае прикрывалась им и скрывалась от взоров. Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов; это событие мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путём медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чащи кустов. Как мог бы иначе такой болезненно чувствительный, такой неистовый в своих желаниях, такой из ряда вон склонный к страданию народ вынести существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озарённым в столь ослепительном ореоле. Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, — создал и олимпийский мир, как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, — единственная удовлетворительная теодицея!» (Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Сочинения в 2 тт. Т. 1. — М.: Кристалл, 1998. — С. 26-27.)

ный момент невозможность выдержать свою жизнь заставляет греков *дурачиться*. Трагичность жизни в том, что люди в автобусе, будучи взведёнными каждый день, всё равно куда-то едут. Осознание трагичности жизни — это когда ты понимаешь, что ты будешь всегда ездить и ездить и ездить, и будешь всегда взведённым, и то, ради чего ты едешь, никогда не наступит. Что всё это — просто так, и это «просто так» — и есть твоя жизнь. Греки сиюминутны и не считают времени. *Всё, что может быть в твоей жизни трагического и лучшего, происходит здесь и сейчас*. Всё разворачивается здесь, прекрасность и ненавистность жизни, и никто не гарантирует после высказывания Силена, снимающего возможность любой гарантии, что что-либо в моей жизни когда-то улучшится. В фигуре Силена сконцентрирована предельная трагичность — и это притом, что он — олицетворение веселья и беззаботности. Нище распутывает этот клубок дальше: почему именно Силен? Почему не пойти к правителю, к архонту? Почему не собрать совет и не решить вопрос коллективно, политическим образом: в чём трагичность нашей жизни? И постановим: мол, с завтрашнего дня мы отказываемся от трагичности нашей жизни, от её «просто так». Будем заходить в автобус и радоваться. Не получится — если верить высказыванию Силена.

Силен появляется здесь как фигура мудрости Диониса, а Дионис — главное действующее лицо дионисийского культа. Проблема исследований этого культа затрудняется тем, что все участники этого культа — свободные граждане города — дали обет молчания. И поэтому можно писать всякое, но вот об этом — нельзя. Мы все с вами знаем что-то, о чём мы не можем говорить друг с другом. Эта странная вещь, если вы её почувствуете, создаёт особую форму общности. Не такую, когда весь мир создаёт для меня обязанности, другую форму. *Как если бы я знал, что вы знаете что-то, что знаю и я, и вы бы знали бы обо мне тоже самое — и мы бы об этом не говорили*. Здесь важен момент публичности праздника — *все знают, что каждый это знает*. Попробуем найти аналогию (пусть несовершенную) в нашей жизни. У каждого есть какие-то близкие люди, с которыми у нас образуется свой собственный, интимный язык. Иногда он доходит до такого совершенства, когда достаточно при третьем человеке вы подаёте знак, и третий человек ничего не понимает, а вы понимаете между собой всё, что хотели сказать. А можно ещё дальше пойти и знака не подавать, потому что и так понятно, что вот здесь, в этом месте, мой партнёр должен был бы этот знак сделать. И моему партнёру это тоже известно — *само это место, где может быть знак, узнаётся нами уже даже без необходимости какой-либо знак подавать*. Сама возможность этому знаку ворваться сюда и то, что другой поймёт его облегчает ситуацию.

Дионисическим культам посвящается огромное количество произведений искусства, в которых не рассказывается, что это такое. Искусство здесь намекает и умалчивает о каких-то элементарных вещах, но дело не в этих вещах. *Там вообще не о чем было договариваться как о том, о чём нельзя было говорить. И, тем не менее, договаривались*. Есть много исследований на эту тему, сделанных уже в XX веке, которые по аналогии с восточными культами и вазописи, намёкам в исторических источниках вполне восстанавливают сам ход дионисийских мистерий. Нам важно сейчас то, что сама трагедия восходит к дионисийскому культу. Всё началось с того, что на этих мистериях, о которых нельзя было ничего говорить, все люди участвовали в некоем действе, в коем присутство-

вал некий Дионис. Он либо выбирался из граждан, либо приходил со стороны (реже). Напоминаю, что мы не реконструируем исторические события, а пытаемся понять мысль Ницше. Итак, Дионис, бог вина и женщин, умирает на этом празднике: виноград убивают, закупоривают в бурдюки и кувшины с вином, затем он воскресает — в виде вина — и одаряет жизнью всех остальных. Толпа с Дионисом сливалась воедино. Толпа изначально и была Дионисом. Затем, чуть позже, выделяется герой Диониса, и он начинает обращаться к людям. Люди отделяют от себя бога — и так появляется актёр. Затем у Софокла появляется второй актёр, а у Еврипида — третий. Наша задача в отношении Ницше почти исполнена — всё остальное вы сможете прочитать сами, а мы попытаемся совершить обратный прыжок в эстетику.

Перед нами священное празднество, которое мы организуем сами (чувствуете аналогию с производением искусства, которое может научить своего автора тому, о чём автор даже не подозревал?). Оно становится священным по необходимости, а мы — лишь исполнители. Эта необходимость достаточно условна — мы даём обет не говорить о том, что мы в нём выступаем организаторами, этого хочет бог, *это делает бог*. Мы все знаем, что все мы дали этот обет. На этом празднестве каждый из нас задействован в качестве кого-то другого — в сравнении со своей жизнью, полнящейся невыносимыми нуждами, обязанностями и непрерывными ответственностями. Мы играем необычные роли. И, поскольку после праздника мы ничего не можем обсудить в духе: «ну как, здорово я там отличился?», то мы получаем очень странный опыт. *Перед нами опыт иной необходимости нашей собственной жизни*. Если это не совсем понятно, можно сказать иначе: мы получаем опыт конструирования других социальных ролей, которые не менее необходимы, чем наши «естественные». Этими ролями нельзя жить (нельзя жить в режиме непрерывной вакханалии). *Но зато я теперь знаю — и знаю, что это знают все остальные и о себе и обо мне — что я могу жить иначе*. Как же это далеко от романтического героя конца XVIII столетия, когда он тоже знал о себе, что он может жить по-другому, но вокруг него никто об этом не ведал, и потому романтический герой конструирует себя в пику всем остальным, супротив них. Нет, здесь всё иначе: сейчас, в своей повседневной жизни, выполняя некоторые обязанности и тяготясь ими, я могу по-другому; и те, которые требуют от меня исполнения этих обязанностей, и те, от кого я требую, как начальствующее над ними лицо, исполнения их обязанностей — все они знают, что я могу по-другому, и я о них знаю то же самое. Вся наша обыденная необходимость становится условной, она облегчается через задействование нас в мистериях. Ведь тяжело не то, что мы делаем, а чувство безысходности от того, что мы вообще обязаны что-то делать: мы не можем от этого убежать, мы кому-то должны и так далее. У греков, посредством такого странного опыта самоорганизации праздника, где *переключение от организации к спонтанности создаётся посредством требования неразглашения (с одной стороны) и всеобщей задействованности в нём (с другой)*, я получаю опыт других возможностей моей жизни и разделяю этот опыт со всеми гражданами моего полиса. Получается, что у нас у всех есть опыт параллельной совместной жизни, где мы избавлены от наших обязанностей, где мы веселимся, и если участвуем в гибели, то гибнет за нас бог, для нас бог — и тут же возвращается к нам. Как это происходит у нас? У кого-то

отпуск, он уезжает куда-нибудь на юг, там разыгрывается курортный роман, человек чувствует себя любимым и любящим, страстно, гуляет за руку со своей возлюбленной под кипарисами, встречаются рассветы, бегают в шортах по мокрому песку, оставившему узоры водорослей после отлива, а затем человек возвращается в свой офис. И там он — снова исполнитель даже не очень среднего, а скорее мелкого звена. И самое плохое — это не необходимость возвращения к этим обязанностям, но то, что никто вокруг даже представить себе не может, каким он сумел быть там вдохновенным, нежным, влюблённым и как искренне и полно любили его там. Никто здесь даже не представляет, каким он может быть, а ведь он смог, у него же есть такой опыт. *В мистерию все знают друг о друге, что они могут быть другими*, более того — все наглядно это видят каждый год и не по одному разу. Другое дело, что они не говорят об этом. Но от этого ещё легче переносить свои обязанности, поскольку ничего нет более разочаровывающего, чем разбалтывание *себя другого* перед *своими теми же*, всем знакомо чувство пустоты, которое охватывает нас, когда мы поделились с «повседневными» людьми нашим самым дорогим. Этот опыт другого, этот разрыв между безысходными обязанностями своей жизни — и обратно, делает нашу жизнь легче, и постепенно — по мысли Ницше — начинает осуществляться посредством искусства. *Искусство — это то, что рождается на месте этого переключения*, делающего необходимость не такой уж и необходимой. Поэтому люди, безысходно погружённые в свои обязанности, исполненные *духа мстительности*, совершенно безыскусны. Им искусство нужно, но они не знают об этом. И они говорят, что искусство — излишне, это пустая трата времени, от него вообще можно отказаться. Обращение к искусству лишает нас мстительности, избавляет от неё. Жизнь стала бы легче и выносимее, а люди, живущие ею, стали бы уместнее для самих себя, переносимее. Исполнять обязанность ввиду возможного осуществления и имени опыта чего-то другого куда легче, и тут появляется игра, искусство вторгается в жизнь — и наполняет её, ту самую, столь безысходную и исполненную сплошными обязанностями. Минное поле обязанностей начинает — посредством самих этих людей — превращаться в цветущий сад. Мины никуда не деваются, но к чему такой унылый пейзаж? Другое по отношению к моей жизни появляется не в виде мечтаний, которые, напротив, заставляют меня ещё больше ненавидеть происходящее, нет, оно появляется в качестве моего собственного опыта.

Это всё чрезвычайно сложно понять. Ницше обращает свою книгу к филологам (и к Рихарду Вагнеру), а потому разделяет некоторые установки — хочет он того или нет — филологического сообщества. Нам эти установки неведомы — когда мы берём книгу, то мы должны учитывать наиболее адекватный контекст, в котором она могла бы нам что-то сказать. Нам требуется совершить определённую герменевтическую процедуру, благодаря которой *мы могли бы прочитать эту книгу*. Также — из начала лекции — вы помните, что когда мы читаем, то мы как-то начинаем соотноситься и с собственным положением. Ницше нам в этом может помочь. Так происходит с любой книгой. В некоторых эллинистических школах учитель не давал ученику ничего читать, пока не поймёт его *этоса*, его склада — в течение первого года. При этом предполагалось, что если ученик не готов читать, то он испортит себя этой книгой, и, что иногда даже хуже, он может своим чтением испортить книгу навсегда:

в мире появится человек, полагающий эту важную книгу недостойной внимания. Он будет нести это неблагородное знание другим и заражать своим невежеством окружающих. *Лучше тогда не читать вовсе.* Таким же образом мы не можем просто взять и прочесть Ницше, сказав себе: автор сказал то-то и то-то. Нет, конечно, мы можем это делать и часто это делаем. Но здесь речь идёт о том, что все эти так называемые эстетические учения — при правильной постановке вопроса — начинают иметь к нам прямое и непосредственное отношение. Таким вот образом, надеюсь, вам стало понятно направление мысли Ницше, в котором он видит необходимость существования искусства, его силу и неизбежность. Пусть это «всего лишь» пример древних греков, но в этой книге очень много говорится и о современной ему Германии, и о воплощении силы *так понятого искусства* в фигуре его друга, известного композитора Рихарда Вагнера, которому книга и посвящается. Позже Ницше разочаруется в этом посвящении, не отказываясь от самой книги. Немцы должны были бы уйти в искусство не как в иллюзию, а *уйти по-настоящему.* Мы с вами знаем, куда пошли немцы, но в этом нет никакой вины Ницше. Дело в том, что им следовало куда-то пойти. *По пути, предлагаемому Ницше, они как раз и не стали следовать.* И это не значит, что по этому пути сможет вообще кто-нибудь пойти. Всё сказанное призвано «всего лишь» научить нас ставить вопросы о нашем собственном положении.

# Александр Васильев

## ИЗ «ОТКРОВЕННЫХ РАССКАЗОВ»

### РАССКАЗ ВЕТЕРАНА ВОЙНЫ

Живу как будто в блиндаже —  
Решётки, дверь стальная...  
Теперь все врозь на этаже  
И наши где — не знаю.  
Иной раз вспомню о войне,  
Бомбёжках, отступленьи,  
Когда гуляю во дворе.  
Обычном. В воскресенье.

...Траншеи, ржавая вода,  
Разорванные трубы...  
Диверсий след? Все провода  
Опять как ветром сдуло.  
От танков будто бы ежи,  
Грибки свалились набок.  
Чернеют доты — гаражи  
И остовы трёх лавок.  
По гулким крышам детвора  
Грохочет канонадой;  
Швырнут бутылку из окна  
Осколочной гранатой...

Окружены!  
И в доме враг!  
Размашисто исписан  
Подъезд внутри,  
Ну, как рейхстаг;  
А лифт... давно описан.  
Висит на ветках — взрыва след —  
Сорочка белым флагом...  
— Так что?  
— Сдаёмся?  
— Или нет?  
— Матросов!  
— Где же ты?  
— Сосед!  
— Мне больше всех, что ль надо...

...Вновь отступаю я в «блиндаж»,  
Оставив двор без боя.  
Постыдный сброшу камуфляж,  
Стальную дверь закрою...

Опять я вспомнил о войне,  
Прорывах, окруженьи.  
Прогулки после  
Во дворе.  
Российском.  
В воскресенье.

### МОНОЛОГ ПОДВОДНИКА

Я шатаюсь — морская походочка,  
Утешенье ищу я в вине.  
А страна, как подводная лодочка  
Оказалась на илистом дне.

От команды маршруты утаяны,  
По отсекам приказы невежд.  
Наши люки от мира задраены,  
А наш воздух давно уж не свеж.

Мы пугали моря средиземные  
Грузом атомных ржавых ракет.  
С них откручены части все медные  
Под динамика пошлый куплет...

Меж людьми так крепки переборочки,  
Лишь чудовищ я вижу в окне.  
Ты, страна, как подводная лодочка,  
До сих пор всё таишь в глубине.

В штаб по радио сводка мажорная,  
Боевая готовность на «пять».  
Я — матрос, моя лодка подводная,  
Я — подводник, но лучше всплывать.

Пусть увидят наш быт неустроенный  
И неряшливость наших кают.  
Что ж мы, русские, славные воины,  
Но без войн на душе неуют.

— Извини, землячок, за походочку,  
Я решил загулять на земле.  
Меня ждёт эта жуткая лодочка...  
Мне б на мирном служить корабле.

Антон Грицкевич

**ФИЛЬМ «ОТДЕЛ» — ЖИЗНЬ, ИДЕОЛОГИЯ,  
СВОБОДА МЫСЛИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФИЛОСОФОВ XX ВЕКА**

*Восьмисерийный документальный фильм Александра Архангельского, вышедший на экраны 6 сентября 2010 г. на телеканале «Культура», стал темой большого количества дебатов и обсуждений. Одно из них прошло в стенах СГАУ в конце октября в рамках заседаний творческой лаборатории «Территория диалога». О чем же этот фильм? Своими впечатлениями о его содержании делится один из участников этого просмотра.*

Этот фильм посвящен большой и важной теме свободной мысли в исторически предложенных обстоятельствах. Временные рамки событий, о которых он повествует, от послевоенных лет до распада Советского Союза. Его главные герои — советские философы и деятели культуры, молодость которых пришлось на эпоху хрущевской оттепели, все они комсомольцы, которые верили в возможность модернизации социалистической системы. По сути, это было поколение последних верующих в идеалы социализма с человеческим лицом. Никаких диссидентских настроений в этой среде не наблюдалось, что, однако, не исключило в эпоху 70-х и 80-х отъезд части из них на Запад, или уход во внутреннюю эмиграцию, которая оказалась логичным ответом на предлагаемые исторические обстоятельства.

Из фильма запомнилось высказывание: «Русская жизнь по сути своей складчатая, здесь ветрено, холодно, вольно, но если ты отыщешь складочку, то в ней можно будет свободно жить и думать». Одной из таких складок был Институт международного рабочего движения, в котором в 60-е соберутся публицисты, искусствоведы, философы — люди, которым вменяется в обязанность свободно думать и желающим только этого. Открытие этого института в Москве в 1966 году — не столько эпизод истории, выпадающий из общей советской жизни, сколько подтверждение ее самоустраения. Со временем в стране образуется все больше таких складок, анклавов, отделов, они живут и развиваются, власть пристально следит за их деятельностью. Деятельность этого Института знаменовала начало становление философии главных героев — Георгия Щедровицкого, Мераба Мамардашвили, Юрия Корякина, Александра Зиновьева, Эриха Соловьева, Бориса Грушина, Александра Пятигорского и других. У всех у них разное происхождение, характеры, нравы и принципы, но объединяло их одно — ответственность за свои поступки и способность смотреть в лицо истине исторического факта. В каждом из них есть стержень, сила духа, талант борьбы за настоящую жизнь, а не просто существование. По большей части «отдел» объединил в себе и собрал вокруг себя культурную элиту того времени.

Институт подарил этим людям возможность заниматься главным делом их жизни — мыслить. И фильм фиксирует эту на первый взгляд парадоксальную ситуацию: свободное движение мысли не только не преследуется, но позволено властью, отличавшейся, как известно, своей нетерпимостью к любому свободному волеизъявлению. Показательно, что сотрудникам ИМРД в отличие от простых смертных позволялось выезжать в Европу, общаться с западными философами, иметь доступ к закрытой для остальных информации. Свобода имела, впрочем, одно существенное ограничение.

Для власти было важно обеспечить жизнеспособность государственной идеологии, которая нуждалась в модернизации, и это составило основное идеологическое задание Отдела. Собственно, в этом не было бы ничего удивительного: свобода как осознанная необходимость — не новость в философском лексиконе. Но после 1968 года, который, по словам Мераба Мамардашвили, поставил человека в центр истории, пришло отрезвление. Модернизация оказалась ширмой, социальная система не собиралась изменяться, пражская весна 1968 года продемонстрировала это всему миру. Зато изменилась общая атмосфера в стране: жить и свободно мыслить становилось тяжелее, отделовцы начинают понимать, что мягко изменить систему изнутри уже не получится. Пути героев фильма расходятся, каждый будет искать свой ответ на вызов истории.

Значение фильма я вижу в том, что автор, Александр Архангельский, доносит до зрителя очень интересную мысль: свободное движение мысли не определяется рамками системы, какой-то благоприятной исторической ситуацией. Даже в самой жесточайшей системе можно найти лазейки или отделы, где можно свободно думать и общаться с себе подобными. В каком-то смысле, этот фильм о том, как честные комсомольцы, начав думать, додумались до того, что лишили систему священного ореола святости. Они сумели продумать до конца ее назначение и положение человека в ней. Может быть, дерзости и отваге их мысли способствовало то, что некоторые из них были фронтовиками, привыкли смотреть в лицо опасности и этой своей способностью заражали других. Философия, которая отказывается следовать марксистскому призыву в переустройстве мира, полагали они, оказывается неспособной не только его изменить, но и объяснить. Этим и определялся их интерес к подлинным Ленину и Марксу, не препарированным сталинской идеологией. Философия ярчайших представителей этого поколения — Зиновьева, Мамардашвили, Ильенкова, Пятигорского — ставила перед собой практическую задачу, найти ответ на вопрос, «как сделать так, чтобы человеку было комфортно в истории?». Можно ли сказать, что они нашли то, что искали, что добились своих целей? Вопрос спорный и неоднозначный! Но одно, можно сказать с уверенностью, герои фильма, дают пример нам всем, последующим поколениям, пример смелости, порядочности, стойкости характера, верности своим взглядам, утверждения ценности науки и познания.

ЧЕЛОВЕК НА КРАЮ МИРА,  
ИЛИ О НЕОБХОДИМОМ УСИЛИИ МЫСЛИ

«Человек не может выскочить из мира,  
но на край мира он может себя поставить».

Мераб Мамардашвили

Известный советский философ Мераб Константинович Мамардашвили очень тонко чувствовал процессы, происходящие в человеке и обществе. Он глубоко переживал упадок общегражданской грамотности, то, как люди реагируют на власть, на самих себя, других людей, в целом, на окружающий мир. Он считал сознание общества одичавшим, дезорганизованным и полагал, что выздоровление его невозможно, если не обращать внимание на те слова, которые мы употребляем. 3 марта 1977 года Мераб Константинович выступил на семинаре Института психологии РАН, где разъяснил свой взгляд на проблему философии и личности. Характерной особенностью его позиции являлось то, что как таковая, философская теория личности не существует, поскольку личностью является сам поступок — личностный поступок.

Понятие личности соотносимо в его философии с понятием человека. В истории философии существует разное понимание «человека»: и то, которое определяет его как часть Вселенной, космоса, и то, которое рассматривает его как существо, создающее себя и среду своего существования, и то, которое видит в нём продукт среды. Для Мамардашвили важно, что под понятием «человек» подразумевается также и существо, задающее вопрос о смысле своего бытия. Только перед человеком стоят проблемы, или, точнее, загадки, которые он сам себе задал. Возьмем понятие «Я», о котором с точки зрения философии должно говориться не как о психологическом, эмпирическом «Я», существующем реально и натурально, а как о некоей идеальной конструкции, продуцируемой и поддерживаемой усилиями существа, думающего о своем «Я». Знаменитое изречение Декарта «я мыслю, следовательно, существую» говорит о том, что существование невозможно без мысли, которая есть проявление нашего сверхмощного божественного интеллекта. При этом именно человек есть тот, кто сам себе затрудняет мысль. Более того, если человек не приложит никаких усилий, то и само бытие будет дырявым, запрашивающим эти усилия, без воспроизводства которых не сможет существовать. И для того, чтобы бытие не провисало в пустоте и не падало, существо, совершающее это усилие, должно быть существом завершенным, цельным. А эту завершенность можно обрести только став личностью.

Очень важно в философии М.К. понятие свободы, имеющей прямое отношение к личности. Свобода невозможна без того, что Мамардашвили называл *трансцендированием*, способностью выходить за рамки предлагаемых обстоятельств, видеть всё как бы извне. Такое видение невозможно достичь без размышления. Мысль опознается здесь как основа свободного поступка, как сам поступок, как основа собственно человеческого действия. Осознанием содержания такой мысли занята философия, которая исходит из того, что эмоции

и чувства не являются осуществлением специфического человеческого состояния, как и предметы желаний не заданы человеку от природы, а должны быть установлены самим человеком способами психологической обработки и развития. Человек отличается от животного только свободой. Пока существуют люди, способные поступать свободно (в понятии Мамардашвили — лично), возможно поддержание морали и юридических законов общества на высоком уровне. Если бы не было в обществе свободно поступающих людей, то не было бы воспроизводства морали, исчезла бы и гарантия развития тех материальных и духовных сил, которые приводят к изменению окружающего мира. Сильная личностная структура через психику двигает человеческий интеллект. И философия имеет самое прямое отношение к такому усложнению.

По сути, философия — это бытийно-личностный эксперимент, продуктом которого является личность и мир, в котором личность могла бы осмысленно жить. Мераб Константинович Мамардашвили так и определял философию как поддержание и сохранение определенных традиций личностного бытия. Он пояснил, как философия делает человека человеком: «Сначала — только из собственного опыта, до и независимо от каких-либо уже существующих слов, готовых задачек и указывающих стрелок мысли — в нас должны естественным и невербальным образом родиться определенного рода вопросы и состояния. Должно родиться движение души, которое есть поиск человеком ее же — по конкретнейшему и никому заранее не известному поводу. И нужно вслушаться в ее голос и постараться самому (а не понаслышке) различить заданные им вопросы».

«С чего начинается человек?» — спросили однажды Мераба Мамардашвили. — С плача по умершему», — ответил он. Для лучшего понимания этого высказывания я хотел бы привести фрагмент интервью с М.К., в котором он рассказывает о необходимом труде свободы человека, и этим завершить свой доклад. «Один из первых философских трактатов в истории человечества — это написанная на египетском папирусе «Беседа человека, утомленного жизнью, со своей душой». Человек беседует со своей душой и доказывает ей, что мир плох, и поэтому он должен покончить с собой (и тем самым быстрее воссоединиться с высшим миром). Это сочетание самовлюбленности с самоуничтожением — изначальная структура так называемого мирового зла, зла, которое заключено в самом человеке, и в этом случае всякая философия есть философия, отвечающая на проблему самоубийства. И вот человек говорит своей душе, что хочет «перескочить» наверх путем самоубийства, на что душа отвечает: наверху — так же, как внизу. То есть низ должен быть так развит, чтобы на него можно было опереть весь верх. Наверху, в небесах, нет ничего такого, что не выросло бы из плоти, в самом низу.

И нечего говорить, что плохо. Если плохо, то потому, что ты не развил земную жизнь, не сделал ее такой, чтобы она могла нести на себе верх, а там наверху — то же самое, что и на Земле.

Это очень древняя мудрость; она известна уже около трех тысячелетий, и не мешало бы нам о ней вспомнить. Ведь и мы хотим перескочить через труд свободы, через бремя развития самого себя, но это невозможно. Нужно решиться на труд жизни, ибо только это и есть свобода; решиться в истории, в реальности, и в малых делах, и в больших.

История есть драма свободы; там нет никаких гарантий, как нет и никакого самого по себе движущего ее механизма. Это драма свободы, где каждая точка окружена хаосом. Если не будет напряжения труда, то есть напряжения свободы, требующей труда, то ты с этой исторической точки падаешь в бездну, которая окружает все точки, и не где-нибудь там, в небе или под Землей, а здесь, на Земле. Поэтому и «царство Божие» — в нас самих, а не где-нибудь еще, во внешнем пространстве или в будущей отдаленной эпохе, и апокалипсис — это апокалипсис каждой минуты. Он — повсюду, он вот сейчас нас с вами окружает, и мы с высоты порядка нашей беседы, если потеряем ее напряжение, окажемся в его власти, в пасти дьявола, а дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно. Достаточно лишь потерять эту энергию мысли, максимально доступного человеку напряжения всех его сил...

Мысль «держится», пока мы думаем о ней, говорим и высказываем ее. Дьявол же играет нами, когда мы рассеянны, когда мы не отдаем себе отчета в своих чувствах, мыслях и положении. Но реальность-то продолжает существовать, и если мы этого не узнаем, она скажет о себе ударом по нашему темечку. Страшные идолаи страсти, почвы и крови закрывают мир, скрывая тайные пути порядка, и оторваться от этих идолов и встать на светлые пути мысли, порядка и гармонии очень трудно. Но нужно, иначе можно выпасть из истории в инертную, злую энтропию, т.е. после некоторых драматических событий, которые мы называем «апокалипсисом», мы можем оказаться в состоянии безразличного косного хаоса, в котором не будет никакого лица, в том числе — национального. А если мало людей в нации способно быть свободными, — а у нас их, очевидно, мало, — то лицо нации стирается. Вот о чем идет речь. И если мы этого не осознаем, — а дело это, конечно, прежде всего интеллигенции (напоминать об этом себе и другим — это ее обязанность), — то грош нам цена». *(Мераб Мамардашвили. Как я понимаю философию).*

Реплика по содержанию вопросов круглого стола

I.  
Вопрос о том, *что такое литература*, в том числе и как современный литературный процесс, обсуждению которого посвящен круглый стол Зимнего литфестиваля, не приходит из ниоткуда. Он является вопросом *по существу*, хотя трудно сказать, насколько то, что принято сегодня называть «литературой», этот вопрос видимым образом востребует. И дело не только в том, что далеко не все, кто причастен к её производству и потреблению, задаются сегодня этим вопросом, дело не в помехе сознания, не в диктате масс. Трудность постановки вопроса, скорее, поддерживается, но до конца не объясняется тем, что слишком пёстрое и разное поле высказываний объединено словом «литература», чтобы претендовать на исчерпывающее объяснение, тем более, общее понятие, ещё и потому, что легитимация таковых высказываний (в XX веке это стало не только явным, но и определяющим противостояние традиции и современности) идет как изнутри литературного поля, так и извне. Сама постановка подобного рода вопроса сегодня требует прояснения условий, к тому же постоянно меняющихся, в которых он задается. При всей спорности вопроса того, можно ли назвать те или иные высказывания литературой и на каких основаниях, сам этот вопрос совсем не снимается ни в теории, ни в практике, хотя попытки такого рода и существуют. Возобновление вопроса заставляет подозревать значимость его как для литературы, так и для того внешнего пространства, в котором она вынуждена самоопределяться, когда литература сама выступает условием существования и, возможно, развития каких-то не обязательно литературных, но значимых процессов.

Но в чем это условие состоит? Каждый раз, когда в своём городе я присутствую на литературных вечерах, то ловлю себя на мысли, что не качеством произведенных текстов, которое зачастую спорно, да и остается в разыгрываемом передо мной представлении мало осмысленным, но самим фактом удержания традиции читать, говорить, сообщать значимые для человека смыслы через литературные тексты, эти вечера для меня ценны. Как если бы литература оценивалась, как минимум, в качестве уникального кода сообщения о том, о чём нельзя сообщить нелитературным образом. Только вот откуда-то приходят вопросы: а так ли это для остальных участников события? Неизбежен вопрос, является ли то, что читается на публику, литературой, ведь нередки случаи, когда трансляция может содержать большую претензию на содержание, нежели оно заложено в исходнике, авторском тексте. Поэт же и вовсе зачастую растворяется в исполнении, всё более становясь *лицедеем слова*, так что приходится допускать, что разыгрываемая им роль не случайна и есть важная смысловая часть сообщаемого текста. Ведь зачастую тексты, взятые отдельно от представления и исполнительского интонирования, и вовсе ничего не значат, довольно неумелы и бессодержательны. Но иногда происходит обратное: хорошие поэты исчезают в неумелом интонировании и неконгениальном исполнении. Значит ли это, что существует круг ожиданий, в котором устная трансляция (и как вариант видеозапись, телепредставление) оспаривает, а где-то и вытесняет письменное сообщение окончательно? Не думаю, но двойной формат присутствует невольно и в нашей оценке нового литературного высказывания.

Сам письменный текст, попадая в интернет-пространство, обретает новый для себя режим просмотра. Медиа-представление текста отвечает требованию «построить кадр», учесть особенности зрительного восприятия информации, что становится основным правилом

его визуализации (к примеру, текст должен размещаться на одной странице, быть охватываемым зрением, привлекать к себе внимание уже своей картинкой, которая рассчитана не только на массового рядового зрителя, но и искушенного в визуальной эстетике пользователя). Дизайн, система гиперссылок должны создавать визуальную иллюзию глубины, информационности сообщения, значительности явления (в этом плане есть более удобные, интересные и менее привлекательные для чтения странички).

Развивающаяся на наших глазах новая медиа-реальность, предлагая всё новые и новые визуальные технологии трансляции текста, в каком-то смысле заставляет литератора покинуть то культурное гетто, в котором некоторым образом оказался в XX столетии литературный труд, наряду с другими т.н. «традиционными искусствами». Эта изоляция образовывалась как в отношении «внешних» экономических и прочих *общественно полезных* условий, так и «внутри» литературного поля. Профессиональная состоятельность писателя зачастую определяется успешностью продвижения предлагаемого им произведения-товара на рынке общественного спроса. Противостоять подобного рода общественной повинности не просто, или даже уже невозможно, литератор (художник, музыкант, философ, список *странно* легитимированных профессий в обществе потребления можно продолжить) — далеко не тот, кто решает судьбу своих творений, хотя свобода сообщения, который демонстрируют современные масс-медиа, в какой-то мере поддерживает эту иллюзию. Действительно, тип автора, занимающегося маркетингом своего художественного продукта в интернет-сети как наиболее демократичном типе масс-медиа довольно представлен. Однако решение здесь, как видим, ещё и за потребителем, тем, кто читает, кто невидим, неуловим и множественен. Постоянное раздвоение между вдохновением и необходимостью «рукопись продать» ставит автора в двусмысленную позицию, которая не исчезает и там, где «своего» читателя найти, казалось бы, проще. Как кажется, вопрос, *зачем нужна литература*, в условиях промышленного перепроизводства товаров, системного информационного обмена и кризиса кредитной системы, есть вопрос, обращенный не к литературе, но к тому конвертируемому избытку возможностей «от литературы», которые участвуют в обмене подобного рода и имеют потребительскую стоимость. И тогда понятием литературы становится актуализация таковых возможностей, установление тех смысловых связей, в рамках которых происходит употребление слова «литература».

Всё ещё принято полагать, что рассмотрение литературы через призму производства и потребления, в том числе и общественного, никак ещё не определяет специфику литературного труда, поскольку изначально подходит к нему как продукту товарно-денежных (общественных) отношений, определяемому при запросах власти и конструируемых здесь общественных идеологиях ещё и в его мировоззренческой функции. Однако литераторам последнего столетия приходилось отвечать, зачастую в одиночку, на этот вызов общественных настроений и требований. Можно в связи с этим полагать, что вопрос о литературе во многом возникает там, где появляется потребность ответить на «проклятые вопросы» современности, где формируется актуальный для будущего человечества информационный архив, соответственно, оцениваются возможности сохранения и передачи опыта. Вопрос только в одном: насколько корректно он здесь ставится?

Тем не менее, сам процесс литературного творчества корректируется, причем не только общественными настроениями и товарно-денежным оборотом, но и бурным научно-техническим развитием. Можно зафиксировать сегодня как объективное состояние дел неоднозначность любого литературного дела. Причём неоднозначность как в творчестве отдельных авторов, так и в литературной теории, да и, в целом, в культуре XX века, где литература, повторяясь, получает самое разнообразное (антропологическое, аксио-

логическое, политическое, идеологическое) осмысление, не только не приводящее к однозначному консенсусу, но и своим многообразием оспаривающее правомерность того феномена, по поводу которого строятся экспертные заключения. Мне кажется, что где-то здесь нужно искать причину кризиса массового школьного образования, которое озабочено вопросом, *зачем литература* постольку, поскольку не располагает на сегодняшний день пониманием механизма культивации возможностей литературы как *цели* самой литературы, эта цель внятно не обозначена, отдана сегодня на откуп произволу авторов, потребителей литературной продукции, ситуации, не распознаваема существующими информационными системами настройки и в качестве общественно полезной цели. Литература, как и философия, и искусство нуждается не в экспертизе, но в предложении интегрирующих (не только техническим образом заданных) настроек, позволяющих свободно общаться с самыми различными её *«историями»* без необходимости доказывать, что они есть такое.

Новая инструментальная реальность, так или иначе, но всегда подспудно влияла на судьбу самого слова. Новое виртуальное пространство в лице современных систем медиа легко превращает слово в пустотелую информационную оболочку, способную наполняться различными смыслами. Довольно распространено среди молодого поколения, выросшего на пользовании новыми медиа недоумение, почему столь трепетно отношение к слову у философов и у поэтов, ведь истина в словах не содержится. Конечно, вопрос, а где она содержится, далеко не все из них задают, да и стоит ли «париться» там, где столько умных мужей не пришли к согласию. В интернете всегда найдется фраза или болванка рассуждения, которую можно использовать для иллюстрации своей позиции, тем более, что «своя» позиция есть только условие игры, не более того. Дело даже не в софистике, поскольку та настроена на различие уместности содержания в отношении истины, здесь же оценивается эстетика, красота слога, удачно сформулированная фраза — вполне достаточное условие, чтобы маркировать высказывание как творчество (культ творчества не поддается здесь иной дешифровке), в любом случае, как *уместное быть*. Впрочем, нередки и обратные движения, когда утверждается в своих правах антиэстетика, к примеру, разрушение слова, отказ от фразировки, прочие условности вербального эксперимента определяются как маркер литературности.

В новой реальности интернет-пользователя появляется одно существенное новшество. Оно состоит не только в уединенности пользователя, хотя у него есть право сохранять свою анонимность, но и в свободе перемещения по разным мирам и в самой возможности сблизить расстояния, в малый отрезок времени просматривать довольно большое число информации. Культ сообщения способен породить идола в лице пользователя, современное интернет-пространство настолько открыто для последнего, что он невольно попадает в ранг сообщников игры, называемой «выбор предпочтений». Но хотя рейтинги и прочие опции реагирования типа like ничего не говорят о глубине чтения, нет оснований говорить о полном исчезновении таковой. Важно понять, что именно медиа-системы сегодня во многом решают, каким быть миру, их влияние на его преформацию трудно не заметить. И решают ещё и благодаря *скорости* передачи информации, речь не идёт о постоянной визуальной картинке, но о демонстрации постоянно меняющейся актуальности.

Вопрос о литературе как о некоей универсальной функции и общественно прозрачной норме особенно остро звучит в этом контексте, где техническая норма изображения (и отображения мира) подразумевает скорость и изменение представления, а также трансляции как самого явления, так и определяющих его смысловых контекстов. Сам вопрос, достаточно ли сводить литературу к функции и норме, здесь не снимается, допуская, тем не менее, *невозможную возможность*, а отнюдь не *необходимость* другого ответа. Отсюда

вопрос: состоятельна ли находка, если таковая случилась? Если литератор во многом и стал заложником научно-технического развития, то нельзя не заметить, что таковой прогресс сегодня оказывается в не менее двусмысленном положении, поскольку обслуживает запросы сотворенного с помощью науки и техники общественного механизма, который в своей медиа-экономии власти делает образцовым товаром и сводит до уровня потребления и обмена информацией всё, в том числе и своих прародителей.

Поэтому споры о литературе не умолкают.

## II.

Как видим, вопрос о литературе здесь и сейчас превращается в системное требование, какой бы открытой, самоорганизующейся и с нелинейными процессами развития таковая не мыслилась. Впрочем, сам вопрос возник не сегодня. Если заглянуть в ближайшую к нашей эпохе историю литературы, то в каком-то плане уже у романтиков литературное высказывание обнаруживало недостатку определяющего его основания, обозначая его в качестве своей утерянной прародины (религии), либо творя миф о чистом искусстве, уход в сферу которого от жизни и действительности выдвигалось здесь в качестве основного требования для художника. Довольно интересны, хотя и не могут исчерпать вопроса, в связи с этим попытки критично посмотреть на культивируемую в течение последних веков *автономию* искусства, увидеть в самой эмансипации литературы то, что способствует её миграции, создает неопределенность места и границ литературного поля. Преодоление таковой неопределенности через сообщение литературы любому утверждаемому здесь абсолюту, кем бы таковой не представлялся, обществом, творческим духом, чистым искусством, вечно изменчивой природой человека, аполлоническими и дионисийскими аспектами искусства, не решая вопрос о литературе, способствует его возобновлению.

Если нырнуть глубже в генезис подобной настройки на учреждение и культивирование определенным образом понятого абсолюта, то можно заметить, что вопросы, а *что*, а *зачем* формально могут ставиться только из перспективы утраченной литературной традиции, о событии которой можно только сочинять рассказы. Казалось бы, именно эту недостатку должна покрывать критика, расцвет которой мы здесь наблюдаем и которая сегодня существует как внешним, так и глубинным образом, поскольку ушла в сам состав литературного творчества, как если бы от автора требовалось стать самым главным своим критиком, ценителем и читателем. Тем не менее, важно понять, что сама критическая рефлексия над тем, что ты делаешь, если и возникает как «норма» литературного труда, то не только в силу внешнего задания, каким бы оно ни было, но и потому, что само литературное занятие теряет свою очевидность, в том числе и как внутреннее событие. При всей туманности понятия последнего, хочется зафиксировать его присутствие, пусть даже объективно и представленное через сообщение о его утрате. Поскольку утрачивается нечто, то остается и надежда на его восстановление, по крайней мере, не отменяется, что в своем исчезновении как само нечто, так и то, что им определяется, воспроизводят себя как следы своей памяти.

Довольно банальной темой культурного самосознания XX века стало положение, что мы переживаем конец истории, конец философии, конец, или смерть автора, конец искусства. *Сегодня* говорят уже о конце постмодернизма, об эпохе второго постмодерна. Что такое *здесь* литература? Ловлю себя на вопросе: о чём же я спрашиваю, о понятии или той реальности, которую должно было бы оно обозначать? Что здесь понятие? Понимаю, что ключ в *здесь*, если всё ещё хочу говорить о литературе, имея в виду стремление произвести её понятие, не потеряв при этом то, к чему оно относится, а также то, о чём оно

сообщает. Стремление, которое не иссякает даже там, где «делом» литературы становится признание того факта, что исчерпывается само её понятие. Опять же исчерпание понятия литературы не есть ещё закрытие и, тем более, отмена вопроса о... ней, как и об искусстве, философии, истории и пр. Как, к примеру, способность слова переходить в состояние самопроизвольного знака, которая достигает своей легкости в современной визуальной цивилизации, не означает его окончательного превращения в знак, слово способно уходить как бы в своё начало, изъяснять собой всё и изъясняться, несмотря на декларируемую невозможность репрезентации.

Вопрос, который стоял перед маргиналами и аутсайдерами прошлого столетия, состоял в следующем: можно ли (и, главное, нужно ли?) противостоять подобному положению вещей уходом в неосознаваемое дорефлексивное, как сказал бы Сартр, *начало*? Не становится ли сам уход *знаком* не столько начала, сколько *конца литературы*, поскольку разрыв осуществляется *здесь и теперь, по эту сторону* мира и предлагаемых обстоятельств? Зададим встречные вопросы: что значит «начало», только ли субъект с его понятными ограничениями времени жизни и природы является его хранителем, передатчиком, равно как и местом его актуализации? Разве не раскрывается актуализация литературы в своем отвлеченном от субъекта значении ещё и из перспективы *нелитературных идеологий*? Не говорим ли мы в этом случае не столько о невозможности «быть» литературой, сколько о прецеденте её возможного культа? Наконец, что кроме культа (пусть даже литературного) может предложить, к примеру, апелляция к дешифровке такового начала как библейского творения, или Слова Благой Вести, которое как таковое человеку не принадлежит, поскольку у Бога и само есть Бог? Разве не самообман наделять его безусловным абсолютным значением, раскрыть которое неподвластно никому, о чём и свидетельствует его обретение только в качестве традиции определенным образом понятого слова, слова *ex nihilo*? Как вариация на тему, можно смоделировать нерелигиозное утверждение о том, что литература *возникает* из «нулевой» точки языкового опыта, когда *всё* пусть и ещё раз, но каждый раз *сначала* и *всё* ещё *впервые*, как если бы *никто* и *никогда этого не делал*. Говорится, не делал *другой*, не делал того, что *я делаю*. Однако и он, и я *что-то делали*, равно как и наоборот, *это что-то делало* нас, важно, что *мы оба вместе* начали существовать только в самом деянии. И другой, и тот, кто *прежде времени* (начала действия) также не существовал, становятся исключительными событиями производства литературного (и не только) мира, по крайней мере, заявляют о себе как о способах его обнаружения. Но что обеспечивает возможность самого действия, да и времени? Допущение, что *что-то*, как «я», «другой», не проясненное в своем остатке (начале) *уже есть*. И есть *объективно как природное (то же языковое) есть*, в существовании (и тем более производстве) которого ни я, ни другой до времени не участвуют, а потому и не могут быть ему сообщены по природе, но только по деятельности. По крайней мере, культурные альтернативы объективности, если и способны производиться человеком как вторая природа, то потому, что обозначается первая, которая в культуре всегда становится временем отсчёта новых событий, а не продления прежних. Не находим ли мы во всех этих спекуляциях всё ту же оспариваемую абсолютизацию ценности и метода, так и не отвечая на вопрос, но что стало *причиной*, побуждающей к деятельности, которая не была бы прокручиванием шарманки, и допуская самые разные *ex nihilo* источники ответа?

В поисках утраченной прародины слова за неимением лучшего приходят либо к конструкту *чистой деятельности*, в которой отчуждается то, что ею и производится и которая способна в своей математической схеме порождать самые смелые технические дубли-реализации, либо к попаданию в зависимость от веры в то, что нечто, о чём мы говорим,

несмотря ни на что существует и как ценность существования должно найти в нашей деятельности своё конкретное приложение. Вере, которая, как кажется, способна урегулировать все возникающие здесь вопросы. Однако правомерен вопрос: не может ли *абсолютизация способа, равно как и абсолютизация ценности* литературной традиции уничтожить то, что таковой называется? Ответим уклончиво: сама такая абсолютизация становится возможной только там, где произошла подмена уже самого свидетельства об утрате традиции, являющегося «местом» её дления, свидетельством о том, что само дление, делающее её возможной, утрачено. И как внутренняя, и как внешняя память. Есть о чём поговорить как о смерти литературы, продуцируя в самом говорении *возможность её невозможности*, но не о чем больше рассказывать как о литературе.

Сам этот непрерывно совершающийся самообман деятельности, которая проясняет в объекте (природе) то, что сама же и создает, если и делает литературу событием чьей-то (далеко не всякой) жизни, то уже не служит утешением тем литераторам, которые замечают, что *дело их жизни* целиком заключается в *производстве (чтении и использовании)* текстов. Хотя бы потому, что ответ на вопрос, *что это вот (моё, твоё, его, чужое) письмо как литература*, не находит другого исхода как расположиться *между* обсуждением технологии письма и ремарками самопроизвольной исповеди, которые легко становятся *новым* письмом. Сартр, чей дух осеняет данное собрание, поскольку именно на его статью «Что такое литература?» давалась ссылка модератором круглого стола, явно тяготел ко второй. Все его намерения и ухищрения как философа и литератора отвечали маниакальному желанию писать, дабы не только оправдать свое существование, но и обрести его как если бы оно было иным образом недоступно или утрачено. Цель при этом вполне эгоистическая: заполнить собой всё сущее, или, как он сам выразился, стать самими временем и пространством, выйти из небытия случайного рождения и превратиться в собственный удар, в предмет в чистом виде. (См.: *Случай сделал меня человеком, великодушие превратит в книгу; я смогу отлить в бронзовых письменах свой треп, свой разум, заметить тщету жизни вечностью надписей, плоть на стиль, неспешные витки времени на вечность, явиться святому духу, как некий осадок, выпавший в ходе языковой реакции, стать идеей фикс рода человеческого, быть, наконец, другим, не тем, что я есть, иным, чем все не те, иным, чем все*).

Заметим, что аналитика и демонстрация «технологии» письма не исключаются даже там, где оно занято интимным превращением языкового жеста. Не случайно сартровский тип эссеистики становится в каком-то смысле литературной (читай, ещё и технической) нормой, порождает своих имитаторов, продолжателей. Выскажу предположение, что это происходит потому, что при существующей медиа настройке возникает непреднамеренная (как бы на автомате) языковая объективация такого опыта, «ценность» которого осознается в том, что он позволяет заполнять пористые структуры «прогресса» попутными (как бы про запас) соображениями. Но и, скажем так, вполне возможно, что и сама возможность письма стимулируется превращением слова в некий беспрестанно отчуждаемый от говорящего, воспроизводимый в своей безликости и пустотности информационный медиапродукт, а именно, в язык, который *сам о себе сообщает*. Одним из следствий такого отчуждения будет то, что литератор становится здесь, как ни весело это осознавать, первым *пользователем* (и потому только производителем) языка и *первооткрывателем* его *инструментального ресурса*, который не дан сразу и не дан целостно, но как предчувствовал Сартр, определяется в отношении к постоянно меняющемуся субъекту. Это объясня-

ет подвижность и даже текучесть языковой нормы, определяемой, в том числе, и как литературной, а потому ответ на вопрос, что есть литература, никак не может быть сведен только к демонстрации её языковых образцов.

Сартр, безусловно, выговаривает скрытое или явное для рефлексии, но объективное положение вещей в культуре, сама культура есть полон времени и захват пространства и способна дублироваться в этом своём действии на разных уровнях, в том числе и языковых. Поэтому вопрос о культуре, равно как и о литературе во многом возникает там, где появляется потребность учесть достижения произведенного нашествия, оцениваются необходимость сохранения и передачи опыта другим поколениям. И этот вопрос только внешним образом определяется потребностью в формировании информационного архива цивилизации. Он есть вопрос по существу, вопрос *о жизни и смерти* не только литературы, но и определяемого через неё мира, *даже там* (но не исключительно), где мир сводится к присутствию одного человека как носителя его значений.

### III.

Завершая здесь (но не завершая по существу) этот непростой разговор о литературе, хотелось бы проговорить еще некоторые моменты. Как видим, на роль выносной памяти и передатчика (и не только литературы) сегодня претендуют электронные медиа, а вопрос о существовании литературы, казалось бы, решается «просто», заходом на литературные сайты, где пользователя ожидает ни больше, ни меньше, но встреча с текстами и писателями, в том числе и ныне живущими, так что сама актуальность присутствия таковых обеспечивается возможностями коммуникации, которые задаются как технические характеристики *диалога с пользователем*. Литература последних столетий многому научается у науки и техники, оспаривая, но и оказываясь чувствительной к их возможностям видения и познания мира. Понятно, что под вопросом остаётся, есть ли что-то ещё, нетленное, не зависящее от изменчивых вкусов и технических параметров медиа, некое «ядро» литературы, хотя каким образом оно могло бы заявить здесь о себе, кроме как с помощью тех же электронных средств? Кажется, что технологии решают всё, а сам вопрос об основаниях литературы открыт обсуждению лишь в конструируемом электронными медиа пространстве, которое умело (вос)создает оптическую версию поддерживающего его и опять же оптическим образом заданного смыслового контекста. Не претендуя на полноценность ответа, позволю себе вывести некоторые следствия. Первое: если сама постановка вопроса о литературе есть рефлексия над *утратой* возможности говорить из её *начала*, то сегодня «необходимо» определить природу (хотя бы на уровне — человек, Бог, машина) и сообщить «технические» характеристики этого «начала», равно как и прояснить сам механизм рефлексии как деятельности с учётом этих данных. Второе: нельзя забывать, что именно тогда, когда память обретается, возникает необходимость в её стимулировании. И не только потому, что возникает сомнение, а было ли само событие, по поводу которого ведётся рассказ, но и потому, что *время* диктует свои задачи, и *новая история* литературы, и сам современный *литературный процесс* есть решение этих новых задач. Это значит, что вопрос о литературе повлечёт за собой отчёт о том целом комплексе *вполне возможно, что и не* столько литературных событий, которые делают её возможной. Утверждать *другое* означает попасть в пресловутую матрицу «исторического прогресса», которая предполагает *самопроизвольное* развитие, усложнение явления, что не соответствует реальному положению дел. Возможно, здесь корни тех трудностей, когда пытаются связывать

специфику литературы с вымыслом, маркировать как определенную форму изложения, проследивать её трансформацию и пр. Третье замечание вытекает из предыдущего: вопрошание может стать одним из тех стимулов, который заставляет сегодня произрастать многообразию ответов постольку, поскольку оно отвечает необходимости завершать нечто, что завершено быть не может. Но тогда любая постановка вопроса требует контекста, исчерпание определения которого под силу только памяти компьютера, хотя и это под вопросом. Четвертое: любое вопрошание неизбежно осуществляется в перспективе обеспечения ещё и задачи *передачи в будущее*, причем в последовательности ответов на вопросы, *что* такое литература, как она возможна, *зачем* она, можно ли *без неё* обойтись. Такое уточнение запроса на литературу, не нарушает её права, но повторимся, заставляет подозревать её нераскрытые возможности (ещё не бывшие таковыми) и находить в культуре её ограничения, в том числе и в лице сообщников и оппонентов, в число которых попадает не только наука, которая стала определяющим условием формирования современной цивилизации, но и главный союзник науки — техника. А последняя, развиваясь последние четыре столетия по преимуществу в сфере науки, как помним, в лице своих информационных систем ставит под вопрос литературу как главного хранителя предания о человечестве и его истории. Действительно, что здесь их автономия перед лицом «реальности», из производства которой они себя исключают, становясь маргинальными практиками отдельных людей и сообществ? Безусловно, обретая в этом пространстве свой новый природный ландшафт и памятник, архив и фабрику своей демонстрации, литература находит в этом и знаки своего исчезновения: смерти, хаоса и пустоты. Сам визуальный гештальт, культивируемый новыми медиа-системами как условие существования в пространстве информационного обмена, структурно присоединен к оптической перверсии как протоереси современного мира, которая предполагает создание (и развенчание) новых визуальных культов, добавим, теперь уже *не без* медиа созданных. Однако следует ли это прочитывать только как катастрофу? Любая постановка подобных вопросов требует тщательного учёта всех перечисленных условий.

Ответы на вопрос, что такое литература, безусловно, могут и должны быть разные, как неконтролируемо до конца само творчество, как разнится мир сознания одного человека от другого. Но поскольку при всем разнообразии литературной практики всё же полной потери сообщения и «общих мест» литературы не происходит, то это и делает возможным продолжение разговора о литературе, причем как о вербальном сообщении, даже если визуальные эксперименты здесь нередки, а сам визуальный настрой современной цивилизации вытесняет слово как главного транслятора сообщения. Именно здесь, в определении слова как месте мысли, её основного логоса, функция которого изъяслять, показывать *сущее*, современная литература встречается с философией. Отличие такого «сущего», как и во времена Аристотеля, состоит в том, что оно не среди вещей, но именно через *его определение* вещи находят основание и смысл своего существования. Констатируемые «невозможные возможности» литературы можно проинтерпретировать не только как симптом регресса (прогресса в искусстве нет), но и как возобновление *требования полноты*, которое делает возможным обращение литературного самосознания к традиции, её актуализацию. К примеру, старые технологии письма интересны для современного поэта отнюдь не этапом обучения (научиться быть поэтом нельзя, поэзия слова всё ещё несводима к своим технологиям, хотя и через них представлена), не демонстрацией его осведомленности в стихосложении, чтобы критики похвалили (ах, он как Пушкин

кин может, ах, он как Мандельштам). Почему бы не предположить, что обращение к прошлому «работает» не только как архив памяти и воображения, способных породить самые невероятные комбинации знаков-образов, их смешение и игру смысловых эффектов, но и как вновь возникающая *актуальность новой дезориентации восприятия*? Только уже через возвращение к утраченной гравитации чувственного и воображающего зрения, духовному (в корневом гештальте) самостоянию мысли, чему отвечала музыка стихового ритма, ребусы образа-смысла и пр. «техники» письма. Вопрос о том, а надо ли отказываться от такой гравитации, остаётся открыт, как бы его не отменяли новые медиа и прочие технические новинки передвижения по времени и пространству. Как не отменяет новая виртуальная реальность необходимость чувственного опыта мира, чтобы у человека развивалось реальное пространственное мышление и ощущение времени, соотносимое с биологическими часами и природными циклами.

## ИЗ «АРХИВА ЛЕНЫ ДЭ»

### ТИХАЯ НОЧЬ

тихая ночь  
под небом голубым  
теряет часы  
между прошлым и будущим  
пока кто-то  
не узнанный  
в ботинках  
едет в трамвае

### АКВАРЕЛИ ВОЛОШИНА

*(в Самарском художественном)*

Я не знаю, зачем мне посланье твоё  
в летний зной сентября, сумрак Крыма,  
где болела душой, где познала ничьё  
откровенье земли, полной дыма  
и прохлады веков, обретающих слой  
звёздной пыли и плесени жизни...  
Чертит мой карандаш нетвёрдой рукой  
контур гор, где огонь правит тризну,  
где Киммерии Пан танцует уход  
свой и новых богов лихолетья.  
Я не знаю, зачем мне посланье твое  
из ушедшего в сумрак столетья.

### ЗЕЛЁНОЕ КРЕСЛО

зелёное кресло, зелёное слово  
упало в ладони зелёное снова  
и зеркало мира зелёное стало  
в нем что-то пропало и что-то настало  
зелёные листья, зелёные песни  
как жаль, что мы врозь  
как жаль, что не вместе  
зелёными были мечты и печали  
зелёную палочку ночью искали  
три брата  
зелёное счастье не грело  
зелёная радость кометой сгорела

## СОРОК ДНЕЙ

*Игорю Дикалову, художнику*

Напрасно солнца литиё,  
Напрасно сердце жило,  
Осенним днём в небытиё  
Уходит всё, что было

Горячим ветром и водой,  
Тобой, окном и силой...  
Лицо обернуто травой,  
А тело просит мыла

И метра два под бугорком,  
Душа — друзей на тризну  
И чтобы ладным говорком  
Вспомянули отчизну,

В которой больше не жила  
И чьей любви не знала,  
Но что задела за дела,  
Которых не свершала.

Прямой укор её посту,  
Наветам и могилам  
Далёких, близких, чью версту  
Отмерили кадилом.

Весь этот морок, чад и срам  
Покройте сочным матом,  
Я больше жизни не отдам  
И не верна пенатам.

Мой жизни срок ушёл во тьму  
Холодной, липкой тины,  
Альтернативой красному  
От чьей-то рваной мины.

Однажды утром я проснусь,  
Пойму, что жизни поле  
Не перейду, не обманусь  
Осеннею неволей.

## ЗЛОБА ДНЯ

верую только абсурдно  
мрак забиваю гвоздями

жить мне осталось иль не жить  
по новостям не гадаю

прячу в песок свою душу  
быть или не быть цунами

верую, что стану лучше  
в море плыву за дельфином

цивилизации корень  
мне не приснился, о, Боже,

сделай, чтоб не абсурдно,  
чтоб загорать на Майами,

не в кандалах и не в зиму,  
летом бежать за волною

не испугаться прилива,  
остров меня не обманет

лодка плывет в океане  
кто-то на ней без надежды

что-то да будет с цунами  
что-то да будет как прежде

## ПОЭТУ

Не сложно *быть*, для этого не стоит  
Рвать многословьем сложенную нить.  
Рисует регги грустный век-шизоид  
Как то и это, обрекая жить

Меж тем и этим, меж твоим дыханьем  
Теряя звук несказанных надежд,  
Несовершенным, не своим желаньем  
Отпущенный в судилище невежд.

Ярило дня врезает в дыры ночи  
Изгиб реки, безмолвие песка,  
Поёт свой стих, ведически пророча  
Зелёный шум и ветер у виска.

Услышь и ты, поэт, грядущий слова шорох,  
По скалам — эхом, волком по степи,  
Размером, метром, ладом потаённых  
Плодов найди и рифмой оцепи.

Не стоит рвать созвучья многословьем,  
В угоду веку-даву расщеплять,  
Танцует регги мальчик в царстве совьем  
Меж тем и этим, обретая — знать.

## ПЕСНЯ

Жить значит петь немолчным языком  
О том, что ведомо лишь песне Бога,  
Впустить в себя и выдохнуть потом  
Творенья звук, фрагменты Диалога  
С тем, кто пришёл, чтоб возвестить закон,  
В тени оливы воскрешая мудрость  
Реки, в которой обретает сон  
Земля, познавшая предела скупость.

Жить значит перейти сомненья Рубикон,  
Вернуть волне волну и солнца имя вспомнить,  
Дать звёздам высоту, поэтам — Геликон,  
Тебе меня, мне простоту наполнить  
Любви умом, значеньем складку фраз,  
Притормозить бегущий топот строчек,  
Жить значит быть прекрасной без прикрас,  
Безудержной и не без заморочек.

Жить значит...

\*\*\*

Итак, слово — свободно. В этой свободной безбрежной стихии, потерявшей внятные очертания, мчащей в своих мутных потоках всё то, что обычно плавает на поверхности, оно захлёбывается, с трудом переводит дух, вдыхает его, но — выдыхается, растворяется, исчезает.

В безбрежье мертвых, умерших ещё до рождения слов нет никакого спасения. Эти значки на бумаге, мнящие себя словами, окружают плотным хороводом, подступают, разрастаются, норовят раздавить своей безымянной массой. Обмануть! Выскользнуть, прорваться сквозь плен, не захлебнуться, доплыть до спасительных огоньков, где, кажется, маячит твердь. Твердь? Всякий раз только кажется, что это она. Да и огоньки оказываются болотными. Может быть, слова утонули, ушли на дно?

На поверхности остались маленькие островки текстов, никак не связанные между собой. Каждый из них — суверенное государство, предпочитающее добрую ссору плохому миру.

\*\*\*

Питеру, например, как островному городу, мифов не занимать, и Москва тут не указ, как впрочем, и Москве Питер. За ними едва поспевают «ультракультурный» Екатеринбург, Пермь с аномальными, но, вполне, впрочем, конъюнктурными литературными явлениями, не отстаёт готовый к экспериментам Новосибирск.

Но в столичных городах всё не так, да и нет там должного уважения к писателям. Есть, есть в провинциальном укладе жизни хорошая сторона: да, здесь медленнее текут события, реже случаются перемены, но зато как долго не уходят из слов прежние смыслы. Так, слово писатель (он же, как правило, член Союза писателей) означает здесь представителя особо почетного рода занятий. Пусть и не очень ясно, о чем писатель пишет, интересно ли это хоть кому-нибудь, кроме него самого, и, наконец, пишет ли он вообще. Писатель — человек серьезный и не чета обычным людям. В президиуме для него всегда найдётся место, как и букетик гвоздик, и приглашение на банкет по случаю мероприятия.

\*\*\*

Несправедливо было бы утверждать, что никто здесь не пытается это слово поймать. Ловят, но чаще всего угождают в ловушку сами. Вот ведь и обложка у книги коленкоровая, и бумага недешёвая, но нет, всё не впрок. Самопровозглашённые писатели забываются быстрее, чем тускнеют газеты с оплаченными интервью. Да кто, собственно, судьи? Кто смеет судить? Кто?!

Никто, никто, никого...и скука наползает на зрачок мутной старикинской плёнкой — никто, некому, да и незачем...и тянет сиротливым сквозняком с нескошенных полей судьбы.

\*\*\*

Попытки ступить на территорию критических оценок оборачиваются наваждением, Фата Морганой — вот была она только что, и — нет. Да и не она это была, и не здесь. Ибо здесь, в этой реальности, нет ничего определённого, нет ничего, что нельзя было бы не подвергнуть сомнению. Здесь всё условно, как на венецианском карнавале, здесь бесконечно меняются маски и костюмы, мелькают всё новые его участники, неизменным же остаётся лишь карнавал.

\*\*\*

Итак, Самара, чьи капиталы спорят со столичными, не утратила своих ксенофобских позиций ещё с позапрошлых времён, оставив кучке энтузиастов приглашать на свой вкус столичных литераторов. В купеческие времена некий самарский журналист Эдельсон привёз в Самару Александра Островского. О подробностях его пребывания в наших краях можно узнать благодаря дневникам сестёр Ворониных, принимавших Островского у себя на Дворянской и не чуждых изящной словесности. Каким, интересно, образом можно будет узнать о литературных событиях Самары лет через 150? Разве что из Самарского Живого Журнала? Хотя этот способ хранения информации явно не рассчитан на 150 лет.

Любопытно, что известные писатели прошлого и настоящего, достигнув пределов нашего города быстро, а иногда даже слишком быстро его покидали. Так, Сергей Есенин, попав в железнодорожную историю, попил чаю в привокзальном буфете, и затем уехал; Ярослав же Гашек задержался чуть подольше, но вот Александр Дюма проплыл и вовсе мимо — грязь на пристани была ужасная. Впрочем, память обо всех проезжающих и проплывающих писателях самарцы увековечили мемориальными досками. Возможно, многих столичных художников и литераторов Самара ещё тогда пугала эстетической непроявленностью, неким недооволощением своего литературно-художественного «я». Это почувствовали когда-то московские художники — супруги Ивановы, увидев непропорциональный памятник Александру II на Алексеевской площади. Однако известны случаи, когда писатели всё же пытались здесь жить. К примеру, А. Гарин-Михайловский, в отличие от Алексея Толстого, работал и писал в Самарской губернии до весьма преклонного возраста. Иегудил Хламида, он же Максим Горький, прежде чем написать злобный памфлет о «сером и убогом» городе Самаре и покинуть его навсегда, снискал здесь славу фельетониста, о чем, кстати, тоже оповещает мемориальная доска на бывшей Алексеевской площади (строки об убожестве благополучно забыты).

Самара накрывала своим большим уютным задом всех беспокойных, метущихся, всех странных. Их жизни истончались, застревали прошлогодним листом в щелях бытия, сходили на нет. Впрочем, некоторые из них оставили в пространстве некие вибрации — они-то и оказались подхвачены людьми совсем другого времени.

\*\*\*

Идеологически-ангажированный институт критики, изрядно ругаемый в приснопамятные советские времена, сегодня превратился в некую разновидность менеджмента на ниве литературы. В наших краях, впрочем, таковой не водится за отсутствием самой литературы. И в самый момент горестно развести руками, если бы не одно но: хоть сколько-нибудь значительное литературное событие Самары возникало благодаря внебюджетному, вне проектно-сметному, почти шовинистическому индивидуализму некоторых людей. Местная литературная общественность, понимая, сколь хрупка подобная субстанция, оставляет такие события без комментариев. Скорее всего, теми немногими,

кто мог бы их профессионально оценить, руководят разные, и порой весьма противоречивые чувства. Вот, к примеру: в рамках какой системы координат рассматривать то или иное литературное событие, или произведение самарского автора? Можно было бы, допустим, обратиться к опыту уже существующих местных литературных традиций, если бы они были. Хотя и само понятие «традиция» — зыбко, неустойчиво... можно ли назвать традицией, например, «невозможность невозможности»?

Возможность, точнее, «невозможность» прямого высказывания подвергнута сомнению во все не в Самаре, и обнаружилось это далеко не сегодня. В этой ситуации обретение речи действительно оказывается на грани невозможного, но как её переступить? Паралич высказывания разрешается, наконец, говорением, но оно ничего не отменяет.

\*\*\*

Литературных журналов, по всем расчетам, в наших палестинах быть не должно. Кто, скажите, нынче захочет по собственной инициативе, безвозмездно, оплачивать типографские услуги, заниматься межведомственной волокитой, версткой, корректурой и так далее? Кто, повторяю, воодушевится публиковать тексты самарских авторов, чье непомерное авторское самолюбие, ввиду отсутствия самоидентификации, не даёт публикатору возможности хотя бы утешить себя благодетельной мыслью о собственном скромном вкладе в дело процветания местных питомцев Аполлона? (И хорошо, если дело ограничится небольшим домашним скандалом на предмет переноса запятой). И наконец, кто, решившись на всё вышеперечисленное, способен будет смириться с тем, что реакцией на его труды, станет, как и всегда, безмолвие?

\*\*\*

Может быть, оттолкнувшись назад, от прошлого, и устремив взгляд в будущее попытаться увидеть себя со стороны, здесь и сейчас, на этом конкретном отрезке времени? И тогда бесконечно вращающийся механический барабан, отражающий на мониторе такие разные картинки, остановится, и мы увидим наконец отображение дня сегодняшнего. Что могло бы стать его символом, его собирательным образом? Что может выразить это бесконечное вращение, этот бег в разные стороны, эту неизбежную энтропию?

\*\*\*

Возможно, это литературный карнавал с его разрозненными текстами, с авторами, которые прячутся под масками псевдонимов (хоть в этом и нет нужды). Ведь сами они — из другой реальности, где другое время и память. Впрочем, и те, кто наблюдает за карнавалом под маской читателей — они тоже его участники. Костюмы, в которых предстают главные персонажи — авторы текстов этого карнавала, настолько причудливы, а порой и необъяснимы, что некоторым читателям приходится выдумывать их заново. И всё-таки где, как не на карнавале, можно побыть самим собой? Где, как не здесь, можно позволить себе всё что угодно — ведь на то он и карнавал. Пьеро здесь смеётся от всей души, а Арлекин плачет самыми настоящими слезами.

Вот авторы текстов — один, другой и третий предстают перед читателем в общем карнавальном действе. Они захвачены музыкой слов, но еще немного — и их разнесёт разноликий поток иных охотников за словами. И только сегодня — здесь и сейчас — они представлены публике, и зритель вправе им аплодировать или посмеяться над их неуклюжестью. Слаженность танца определяется лишь стихией карнавала и желанием танцевать — мотивы отнюдь не бесспорные, но по таким уж законам существует карнавал. Станный, пёстрый, и смешной, он повторяется вновь — как чей-то лёгкий бег, мелькание светил, он есть и его нет...стихает гулкий топот...он призречен, как сон, как волжский Аполлон, как Гашек и Дюма, как Музы тихий шёпот.

# Наталья Курчатова

## НА ТЫСЯЧУ ТАКТОВ

Это была маленькая, только что обнесенная квартира. Из двухкомнатной хрущевки через окно в палисад вытащили сундучок с семейными драгоценностями девятнадцатого века. Хозяева устало перечисляли: серьги золотые с изумрудами, штука, брильянтовое кольцо и кольцо серебряное с рубином. Милиционеры кивали, бродили по квартире и ничего не делали.

В окно стучалась сосна; микрорайон считался так себе, да и построили его на месте то ли кладбища, то ли пивзавода.

В подъезд сифонило; он был обитаем бомжами, и менты лениво предположили, что золото вынесли они.

На самом деле цацки, как говорится это, вытащила парочка наркотов, друзья детей, случайно запущенные в дом.

Всем было ясно это, и все испытывали неудобство.

Старшая дочь не была в квартире давно; приехав, она сразу включила музыку. Милиционеры расхаживали по комнатам под французский вальс, и это несколько облагораживало ситуацию.

Еще по комнатам бродили коты. Коты, а также родители и старшая дочь. Родители не знали, как себя вести в этом новом во всех смыслах пустом доме.

Не хватало еще кого-то. И пришла бабушка. Она пришла с работы в больнице; она была фронтовая медсестра и видела, как все происходило с воровством, но так любила внуков, что рука, да и голос, не поднимались у нее. За бабушкой в больнице ухаживал французский дохтур — так же, как и она, помнивший немцев и воевавший в Сопротивлении.

Бабушка пришла, села в углу. Принесла больничную кашу, чтобы есть, и, обводя густыми и темными, как кровяные сгустки, глазами — дом, уточнила, — девочки, чайку-то попьете? У нее все были девочками. Бабушка улыбалась.

Никто ведь не умер.

## ИБРАГИМ

Вдвоем, на рассвете, пошли на родник. Над Водской пятиной плыл серебряный туман, а ветер тихо сдувал его к заливу.

Был день рождения Львенка, моей лучшей подруги — зеленоглазой белокожей девочки с золотистыми волосами. А еще — день ВМФ. Всю ночь к нашему костру подходили гости; далеко за озером рвались фейерверки. Был всеобщий праздник в этом морском краю — но на флагштоке над нашим участком трепетало зеленое знамя. Все коллеги-военморы подходили к отцу Ксени и спрашивали, что это за ислам. Молодежь веселится, — усмехался тот в усы.

Молодежь веселилась — и особенно нравилась нам раскатистая песня Фредди Меркьюри с припевом — «Муста-афа! Ибра-ии-м!»... Мы изображали арабских дев, кривляясь в накидках из дачных занавесок вокруг костра. Парней в нашей компании в ту пору не было.

Поздним вечером, даже скорее ночью, мы пошли на родник. С Ксенией. Усатый папакаперанг давно спал на двухэтажной койке; мама ждала девочек — то есть нас, дула чай.

Над Водской пятиной плыл туман, и ветер тихо сдувал его к заливу. Над садовым участком трепетало зеленое знамя. Мы были счастливы и, видимо, верили во что-то такое, что совершенно не совпадало с первым русским годом чеченской войны — той, на которой погибали юноши, предназначенные нам в мужа.

### ЯБЛОКО

Хочется о любви. А что ты знаешь о любви? Вовсе ничего, девочке девятнадцать, красотка-коклетка, разведчица, санинструктор, молодая гвардия. А что ты знаешь. Хорошее, цельное змиево яблоко, не червленое психоанализом, простое и зеленое вырви глаз. Грызи. Сказал поэт. Грызи. Грызи яблоко.

Люди, не пережившие сильных чувств, зачастую неинтересны; пережившие их — невыносимы. Сердце раскачивается, как голос, обретает диапазон, и даже в отсутствии повода норовит закричать — просто потому, что умеет. Возглас вслух сходит за истерику; возглас в себя рвет легкие.

Медсестра готовила укол, бряцала иголками в ванночке. Крепенькая, ласково-равнодушная девчонка. На бочок, — сказала. Откинула одеяло.

Прохладные пальцы касались спекшейся, пожелтевшей от йода и старых синяков кожи и обжигали так, что сами казались иглами. В палату заглянула напарница — халат уже поверх пальтишки с облезлым рыжим воротником — лиса, собачка? Маш, ты идешь? Счас, дедушке укол поставлю..., — откликнулась Маша из-за его спины. На напарницу смотрел остановившийся между сухих покрасневших век зрачок; щека раздавилась о подушку. Лисий воротничок скользнула по нему взглядом, как по простыням ладонью. Грызла яблоко. Хрустом напоминавшее о том, как она выйдет вскоре на мороз. Через больничный КПП с болтающимся фонарем побежит к маршрутке. Маш, ты идешь?

И как тут не потонуть в этом хрусте, в зеленом яблочном хрусте высокой зимы, когда земля снежным своим цветом напоминает яблоневого, бело-розового завязь, раскачивающийся на ветке, как тот фонарь. Отсвечивающий в ночь пронзительной белизны и запахом. Накрывает. Накрывает. Почувствовал он и резко прикрыл глаза. Больно? — заботливо склонилась Маша.

А ты думала.

### МИНОВАВ

Миновал отряды загорелых блондинок-контролеров в васильковых рубашках, и деревенский автобус, закипающий на каждом взгорочке, и залив, открывающийся оттуда, я снова оказался на даче в то время, когда лето и иван-чай полыхают уже на кончиках. Насколько возможно, ничего здесь не изменилось. Ворошиловская мостовая плавно переходила в ингерманландскую дорожную пыль — отдельные камни держались за землю минными проводочками сине-сизой приморской травы. Над домиком уже дрожал дым.

Неподалекий ларек продал мне пиво и мороженое. Когда-то я сам торговал здесь свободным временем, влюбленностью, оглушительными планами. Время с тех пор вышло, планы выносились в веснушчатых троечников вроде того, на велосипеде.

При оставшейся влюбленности и общей полноте чувств герою следовало бы давно попасть под трамвай, но, поскольку по сию пору этого не случилось, он, похоже, будет жить вечно. Вот, топает по дорожке к домику, с пивом и мороженым. Над домиком дрожит дым. На столе тихо вибрирует кейборд. Будем жить вечно.

## ВАРЯГ

Дедушку хоронили на раскисшем кладбище 23-го квартала. Низко летели серые вороны. Серый тростник и серое небо. Моря не видать — только цыганские стелы в рост, только бандитские могилы и безымянные кресты пенсионеров, будто пожранные войной через полвека люди легли.

По всему, не этого мог ожидать боевой адмирал, что водил конвои от Владивостока до Мурманска. При жизни он был, да, настоящий варяг — невысокий и русый, с яркими голубыми глазами и отрубленными корабельным тросом двумя пальцами на правой руке. Его любимая внучка — такая же голубоглазая, но со всеми пальцами, так и не выбралась после похорон на его могилу. Ни разу.

Варяги не пляшут около могил, они посвящают предкам свои победы.

Когда грянули выстрелы морского салюта, а вслед за ними — наверх вы товарищи, все по местам.. ну, вы знаете. Все вытянулось внутри и задрожало, как снасть на ветру.

Подошла тетка и, наклонившись, сказала интимно: «Дорогая, у тебя пятно на пальто». Стояла, смотрела улыбчивым накрашенным лицом. Так похожим на деда, и таким пожухло-женственным, нелепым — как губастый голубоглазый арлекин в боевой раскраске. Водочки?... Прими, прими...

Что сделаешь с глупой бабой.

## ДОМ НА ЗЕЛеной УЛИЦЕ

Который день дом предавался ностальгии. Это было с тех пор, как поссорились молодые хозяева; он сказал ей, что с ним она все время смотрит назад, она собрала вещи и уехала. В деревню. На Зеленую улицу, где распластался огромный, несколько нелепый по нынешнему вкусу приземистый дом — с длинными лапами зимней и летней изб и веселым окошком в чердак.

Дом что-то почувствовал и тоже посмотрел назад. И власть его оказалась такова, что прошлое само приходило к нему.

Сначала явился трубочист, которого позвала молодая хозяйка, чтобы отвлечься делом. Крепкий пегий мужик с выдвинутым вперед подбородком посмотрел трубу, посмотрел голландку в комнатах и присел перед русской печью в столовой.

— Эт-то да, — сказал он.

Подошел, погладил. Загремели банки, привычно обсевшие нерабочую махину.

— И лежанка, — добавил он. — И лесенка. Ух.. Можно?

Снял бидон, открыл зев печи.

— Вы даже не представляете, что это такое.

Дом приосанился. Его хвалили.

Трубочист махнул рукой.

— Всю эту хрень, — он указал на пристроенную чугунную плиту, — я бы посоветовал вам убрать. А сколько ему лет?

— Кому?

— Дому.

— Много. Может быть, сто.

— Невероятно...

Трубочист ушел, прицокивая и оглядываясь.

— Трубы почистим. Главное, когда ремонт затеете — зовите. Плиту убрать, печь... чтобы снова была.

— Да-да, мы планируем, — согласилась хозяйка. — Каждый год имеем это в виду.

Дом почувствовал — не прониклись.

Тем же вечером у калитки оказалась фея. Косая тетка, рано состарившаяся, с белыми выжженными пергидролью волосами, в кожаной куртке и сапогах, что твой комиссар. Тетка плакала. Ну, то есть не ревела, а всхлипывала, обхватив себя руками. Две собаки — дворняжка и немочка, согласно взлаивали на нее из-за забора.

Мне пришлось отставить вино и комп и выйти к ней.

— Вы не злитесь, что я пришла. Там же у вас, внутри — летний домик? Я знаю, я там жила... В детстве.

— Хотите посмотреть?

Обливаясь слезами, тетка прошла через сад, обогнув дом, встала прямо в зимних астрах.

— Вот он.

Некоторое время она стояла и плакала уже беззвучно.

Чай, кофе? Выпить? Но ей и так достаточно, — соображала хозяйка. Собака-овчарка сидела в ногах и сочувственно смотрела маленькими теплыми глазками.

— Спасибо, спасибо вам огромное. Я пойду. Я так счастлива была здесь. И вы тоже будете счастливы.

Гостья шла через сад.

Уходя, она задела головой свисающее яблоко. Яблоко за ее спиной хлопнуло о землю, я машинально подняла его.

— В этом доме всегда все будет хорошо, — кивнула она, перед тем, как испариться в зелени деревенской площади.

Хозяйка только через день узнает, что эта часть Зеленой — не улица, а площадь.

— Вы живете в той части, что выходит на площадь? Ну, дома вдоль реки, недалеко от старой мельницы...

— Да. Наверное, да.

Зачем-то за мной увязался этот мужик с кобелем-немцем на поводке, а у меня сука в течке.

Не, их нельзя вязать, — согласился он со мною. — Ваша пушистая и на волку похожа, а мой, вишь, чепрачный живчик какой.

— Я-то сам тоже с Ижоры, и вам тоже нужно познакомиться с вашими. Вы замужем?

Неопределенный ответ.

У магазина сидят двое. Покуривают, водка, снова собаки. Псы у деревенских — как кони у цыган. Хорошей псине многое прощается.

— Эй, Карху, я хозяйку твоего дома привел. — говорит этот, с чепрачным живчиком.

Со скамейки встает седой такой парень.

— Она твой дом купила. На Зеленой, так ее, улице.

— Хорошо, — говорит седой. — В таком случае, я хотя бы провожу ее через овраг.

Была, говорит, такая спецэвакуация КГБ. У нас фамилия неправильная, семью выслали. А в этом доме после войны поселили командира партизанского отряда... А вот теперь вы.

Я там и не жил, но помню, но все равно обидно.

Мы подходим к дому.

— Вас ждут, — тоскливо говорит бывший хозяин.

Это совсем не так. Дома нет никого. Свет на чердаке, и я его не включала. Кто-то лазал и забыл.

Вечером звонишь ты.

— Наташка, я что-то забегался.

Слышно, как дом оседает, укладывается спать. Мне кажется, что он доволен.

Мишель Мерфи

### ЭТА ТЬМА

Мы узнаем скорость звука, движущегося сквозь город, подземное шипение холмов, готовых гореть. Бульвары, где грубо срезанные световые буквы дрожат в воздухе, как внебрачные связи. Здесь к удаче относятся всерьез, раскачивая, как цепь историй над кладбищем. Из-за любой надежды печаль нападает на нас из засады, освобождая от плоти языка. Мы выращиваем безрассудные связывающие слова, позволяем алфавиту расти еще более дикие, чем воображаем, забывая, как гласные сохраняют боль, оживленную нашими поцелуями. Что за сумасшедшая птица сложила крылья и подарила этот час? Мы ставим не на место все, что наследуем, фотографии голубых восковых тортов на день рождения, прогоняя заклинания, дающие нам силы вымыть руки. Узел ощущает гладкость похвалы. Мы говорим, что знали эти пути. Припавшие к этой тьме, задрапировавшие и сдвинувшие паузы, чтобы соответствовать длине нашего разговора. Вот почему мы не говорим, даже шепотом. Мили расплываются в любом направлении, мы слушаем, как голоса идут, шатаясь, сквозь уличные огни, раздробленные арпеджио, опрокидывающиеся в апельсиновые рощи и свободные земельные участки, приукрашивая собственные истории, которые мы напеваем вполголоса всю дорогу. Сострадание в долгих звуках, разрастающееся между нами, как объятия красных воздушных шаров. Потом, бросаясь стрелой сквозь уличное движение, возвращается, приколотое к белому небу, этот компас разбросанных лиц, беспокоящий глагол «знать». Поодиночке. И на долгом протяжении звезды вырисовываются близко и жестоко.

### НИТИ НАКАЛИВАНИЯ

Когда ты просыпаешься, запутанный, одинокий и пронизанный, рыбы уходят спать, развертывая хвосты. Твои волосы плывут в согласии с какой-то тайной водой. Как взгляд украдкой, раскаленные нити слов возвращают нас. У нас нет времени скорбеть о неоткрытом. Свет наклоняется, тонкий, как нить воздушного шара, и медленный сумрак твоего языка разделяет мое имя посередине.

Черные дрозды на ограде циклона. Измученные звуки зимы затягивают твой пояс. Дистиллированное. Все звучит, но в остром отсутствии мира я нахожу путь узнавания тебя.

Я хочу говорить об ангелах, о поте, слизанном с твоей верхней губы. Соленое. Если бы ангелы хотели, чтобы ты умер, они бы строили тотем, никогда не заканчивая его. Борясь с тобой, бросая тебя на землю, они могли бы изучать источник твоей серьезности. Становящиеся видимыми в этом желании, лица проходят через комнату в великодушные слова.

Хвали то, что не похвала. Медленный шаг, которым идут, чтобы найти брата, играя в прятки с телами, от которых они избавляются. Волосы зачесаны назад, растертые суста-

вы, рты, переполненные преступлением и разговором. Ты хочешь пустить им пыль в глаза, представиться им, «кровь видишь? способ, которым мы скрючиваем наши бедра и кровь видишь? безжалостный взгляд». Столкновения высоко в воздухе подгоняют твой сон. Судорога тишины, которую мы возобновляем, не ждет, пока наши тела разогнут свои мускулы.

Атональная мелодия утраты, воспроизведенная — тот самый мальчик, который не мог выбрать имя. Не отвечай тому, что можешь схватить. В толпе короткие волосы дотягиваются до слов. Это все, что он может сделать, чтобы сохранить спокойствие.

Радио важничает попусту, и ты вспоминаешь девушку, танцующую на крыше «Понтиака», когда мотор горел. Ее руки, подражающие содранной подкладке дыма, пальцы вытягиваются, шипя жаждой. Истины повернулись боком в наших проверках. Я расширяю внутреннюю музыку, каждый замечает подозрительный блеф. То, что наполняет уши — не то, что я слышу.

Когда ты просыпаешься, запутанный, одинокий и пронизанный, рыбы уходят спать, развертывая хвосты. Твои волосы плывут в согласии с какой-то тайной водой. Как взгляд украдкой, раскаленные нити слов возвращают нас. У нас нет времени скорбеть о неоткрытом. Свет наклоняется, тонкий, как нить воздушного шара, и медленный сумрак твоего языка разделяет мое имя посередине.

## ШИРОТЫ

«Да» казалось таким маленьким, что я едва могла бы засунуть язык под гласную. Не то, что я хотела сказать, но кроме этого под рукой ничего не было. Все слишком случайно, чтобы произносить без внесения шершней, стрекоз, красной глины, окружающей ванну. Мы больше не добираемся до дому без подсказки слоистого танца в молчании по мере нашего продвижения. Китайцы верят, что воображаемая красная нить связывает людей, которые намеревались быть вместе, однако наше расстояние, выросшее на западе, медлит, огрызаясь, как столбы забора, пытающиеся удержать землю.

## КАК ИСЧЕЗНУТЬ

Мы говорим *«растворяется»*, если молочно-белая краска может быть размыта до своего первоначального пигмента, цвета кожи до загара. *«Мы пытаемся поверить в слишком многое. Аэропорты. Творение.»* Стыснутые фруктовые сады посыпают автострады пылью, сверкающей на земле. Никакой отдельный словарь не может тревожить нас в разоблачении веса летнего дождя над предложением, гласные пронизаны сумеречной голубой тенью. Вообрази тишину, в которую мы выходим, как родственную тяжесть, не истинную смерть, но неподвижный наклон, как у последней страницы книги, которую не хочешь закончить. Пальцы скользят через другое прощание, и недавно присланные сюда абрикосы были толстокожими, громадными, слишком неуклюжими для моих рук. Не с соком, а бесформенные камни. *«Сера в моих ноздрях.»* Что это означает — их мякоть, соскальзывающая в наши глотки, опаляющая нас, отсутствующе. *«Забудь, где в последний раз видел меня, меня там не было.»*

\* \* \*

Это дело любящих поместить в книгу огонь  
В саду ладоней ночью они помещают в книгу огонь  
И читают при свете книги  
Слова частицы стекла движутся в ночи туда и сюда  
Эти двое невидимые — прозрачные — в книге  
Их голоса приглушены книгой  
Это дело любящих быть рисунками книги  
Неразборчивой книги  
Меняющейся с поворотом страницы  
Сейчас соединившиеся сейчас срывающие плоды с ветвей друг друга  
Сейчас переплетающиеся сейчас разрывающие горло и вены  
После неповоротливые после крылатые после тлеющие  
Как музыка книги  
Шелестящая сквозь ладони  
Обучает

\* \* \*

*Ave manes*<sup>1</sup> призрак  
появился в моем сне

тень с флейтой из кости грифа  
зовущая свою смерть

свою неоплаканную незапомненную  
смерть среди холмов

и поля со стерней  
свою смерть без нужды

в ржавеющих песках  
свою комичную смерть

со свисающими языками  
(певшие как флейта кости Лорки

переплетены с безымянными)  
недавние и отдаленные

ветер и вода подбрасывают  
мертвые звезды над камнями

*in nomine patri*<sup>2</sup>  
и сына

<sup>1</sup> Приветствую вас, души (лат.)

<sup>2</sup> Во имя отца (лат.)

и насвистывания обозначающего духа  
духа пентаклей духа мюзик-холлов

паутинно-белого духа с ногами паука  
его древнюю сломанную неспособную играть флейту

Леонард Шварц

## КАК ТЫ ВЗБЕЖАЛ ПО СТУПЕНЯМ

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

*Св. Августин, Исповедь*

История сада:

в середине истории  
отчет желания.

Таинственный процесс: крутящийся  
и вращающийся в бронзово-серебряных оковах.

Золотые упреки, открывающие книгу,  
куда случайно упадет глаз.

Оформление мысли — трудная работа,  
никогда не заканчиваемая или никогда не начатая.

Ищущий в мысли, для чего она, для чего ты думал:  
вихрем кружащийся взглянуть, когда же ничто — здесь.

Плоть, цвет, речь:

это существует соперничеством  
между малыми фразами.

Борьба, чтобы понять,

звуки, что бьются о сердце и кроют возможное:

удаленный горизонт, что усложнен гетто

в роще, в тени города,

что продолжает пишущего.

Ограждающие круги:

это болело, и они дали мне что-то,

чтоб успокоить боль.

Ищущий в книгах, для чего было сказано:

вихрем кружащийся в мысли, словно взбежал по ступеням.

Пространство ума

в постоянном отходе от пространства,

и голоса, что мы слышим,

не дальше уходят от вещей.

Быстрый взгляд на пол:

нет рационального довода, что мог бы всегда достигать цели

в безветрии столь сомнительном. Все же никто

не может держать в руках эти слова, не присоединяя фантазий к реальному. *Язык поддерживает подпись*, идеальное бьется в руках.

Ищущий в мыслях пути ухода:

это болело, и они дали мне что-то, чтоб успокоить боль.

Ограждающие круги: крутящиеся и вращающиеся в бронзово-серебряных оковах.

Вихрем кружащиеся — чтобы покинуть, когда нет дороги там.

## ПЕЙЗАЖ

Гермес, разбросанный штормом, прекращает свой зов,  
Лежит, переломанный, в наших тенях на дворе,  
Как метеор, что разбивает

Незаметно укрытые одеялом голые холмы;  
Мгла в воздушном луче  
Легко прячет нового Гермеса.

Огненная тень, клочок дыма,  
Что наполнил запахом воздух, словно горящие листы,  
Увиденный, говоривший.

Флюоресцирующие паровые катки  
Гудят на улицах, словно раскаты прибоя.

О ты, никогда не живший,

Более сущность, чем жизнь,  
Более пыль, чем письма.

Оклик ужасный, священная задержка дыхания,  
Еще тянущаяся в замещающих клетках.

Закупоренный ангел, умерший в бутылке,  
Как оса

Как волк, воющий в тундре  
Это рассеяние мелодий плоти,  
Ждущих раму, чтобы стать цветными —  
Блондинки-облака, собравшиеся, чтобы изменить форму —

Увиденный, говоривший,  
Имена, плывущие во тьму, мокрая рама окна.

## МАТРЁШКИ И СПАРЖА

Кажется, что в России успешность литератора зависит не от того, как он владеет письмом, а лишь от того, какую тему он выберет для своего произведения. Например, если ты автор с русской фамилией, но пишешь про Чечню, то ты обречен на успех. Или нужно быть чеченцем, но писать по-русски и про что угодно — и ты обречен на успех. Или еще одно наблюдение. Поскольку все премии так или иначе связаны с Москвой, то нужно либо писать так, что Москвы не существует вообще (но тень от ее несуществующего присутствия будет всеми москвичами добавляться автоматически), либо писать о ней плохо — это тоже такой шик особый... В общем, здесь есть варианты.

Но, к сожалению, вариантов для прозы стать хорошей, потому что она хорошая — независимо от темы — у нас почти нет. Напомню такую аналогию. В России прозу ценят так же, как ценят сюжет у живописцев. Представьте себе, что портреты президента объявляются наделенными всеми художественными достоинствами (на полном серьезе) только потому, что на них изображен президент, даже если написаны они отвратительно (под графарет). Это все делает как живопись, так и прозу просто-напросто плакатной.

Вспоминается случай, описанный у Пруста, когда в светском обществе не принимают картину художника только потому, что на ней изображена спаржа, а не битва или портрет важной персоны. Как же не хватает нам портретов спаржи, на которых только и можно было бы отточить видение. А если ты пишешь на злободневщину, то тебе уже совершенно не нужно быть писателем вообще. Поэтому современная русская проза в большинстве своем производит удручающее впечатление: будто бы она вся написана одним усредненным автором, который время от времени лениво переводит взгляд с одной «насуточной» проблемы на другую. В художественном смысле называть его автором можно лишь по недоразумению. А теперь представьте себе страну, где недоразумение становится нормой и образцом.

Это все равно, что привезти в Европу матрешки и при этом полагать — когда европейцы живо ими интересуются, что им нравится художественные достоинства матрешек, в то время как интерес у них — вполне обоснованно — будет лишь интересом к «этим забавным зверушкам». Это я по поводу выставки нашей литературы в Праге, которая ныне проводится. И самое удивительное, что вся литпромышленность с детской радостью и ненаигранным энтузиазмом поддерживает эту нашу матрешечность внутри страны на полном серьезе! Получается, что в первую очередь, хотят надурить самих себя. Вполне возможно, что европейцев привлекают не столько наши матрешки, сколько наше серьезное отношение к ним, которое действительно нельзя назвать иначе, как потешным. Или это не так?

## ПЕРФОРМАНС ПРОЯСНЯЮЩИЙ И ПЕРФОРМАНС УСЛОЖНЯЩИЙ

Авангард в искусстве не следует путать с перформансом — если еще есть такие люди, для которых это синонимы. Не касаясь сейчас значения авангарда, можно выделить два различных направления в том, на что может опираться перформанс. Разделение это сугубо теоретическое и может послужить лишь средством подступиться к теме.

1. Искусство, на уровне своего исполнения, ориентируется на самый верхний и неглубокий слой, слой выражения — и концентрирует в выразительности всю возможную свою глубину. В этом смысле это похоже на то, когда мы вертикаль (глубины или вышины) бросаем наземь, в горизонталь. Смысл радикально меняется, становится доступнее (сколь угодно далекое расстояние от нас по земле доступнее, чем даже менее далекое расстояние в выси или глубине), но — по большому счету — остается само это расстояние тем же. Остается только выяснить, что это за счет такой — большой — согласно которому глубина или плоскостная поверхностность уравниваются. Это пока еще не ясно, но есть интуиция, что этот счет мало имеет отношения к искусству вообще. В этом смысле перформанс можно назвать “проясняющим”, и, как плата за это — упрощающим искусство.
2. Нечто, берущееся из сферы, занимающей людей в повседневности и далекое от каких-либо исканий, заостряется в своей глупости (заостренная глупость есть усложнение глупости), и выдается за искусство. Этот перформанс базируется в той же самой сфере, где и то дерьмо, из которого он состоит, но с той лишь разницей, что, будучи усложненной конструкцией оно, он порождает некий эффект смысла, понять который невозможно, поскольку здесь — лишь эффект. Симптом без болезни. Этот род перформанса усложняет неискусство, причем усложняет в сторону непонимания, он живо заинтересован в этой непонимаемости искусства, основываясь на таком ходе мысли (безмыслия), согласно которому “если здесь что-то есть (из знакомого), но при этом оно есть иначе и так, что оно не только непонятно, но еще и сопротивляется пониманию, то это точно что-то должно значить”. Судить об обоснованности этого хода мысли здесь не стоит. Этот перформанс усложняет неискусство. Как правило, дисквалифицируя искусство в качестве “слишком простого и скучного”. Однако веселость усложненного неискусства не ставит его в сферу искусства.

Эти два — идеально выделенных — типа перформанса встречаются в действительности всегда — почти всегда — в смешанном виде. Причем “эволюция” такого смешения постепенно идет от прояснения искусства к усложнению неискусства. Что можно назвать деградацией перформанса.

Но этот путь не удивителен, поскольку, для первого необходимо хотя бы иметь отношение к делу, во втором — необходимо уметь этого отношения не иметь. Последнее легче всего дается как раз тому, кто вообще не видит собственных задач в связи с искусством. Эти люди искренне полагают, что то, что они делают — это и есть единственно возможная форма искусства. Также как мои прежние соседи по дому ранее полагали, что все преподаватели берут взятки, поскольку — а зачем иначе вообще иметь касательство к университету?

## О ПЕРФОРМАНСАХ

Уточнение к предыдущему:

- под хорошим перформансом, перформансом в собственном смысле (вариант первый) имеется в виду удачное выставление (произведения) искусства, созданного не под ситуацию в той ситуации, которая возникает независимо от наличия или отсутствия данного (произведения) искусства; иначе говоря, когда искусство удачно выставлено;
- под плохим перформансом, “перформансом” в кавычках (вариант второй) имеется в виду такой случай, когда удачное ситуационное порождение выдается за искусство (как правило, задним числом или даже одновременно); сюда, помимо прочего, относятся искусство ведения беседы, тосты, ухаживание и пр.;
- под слэмом в общем смысле имеется в виду попытка создать удачную ситуацию посредством (произведения) искусства, не взирая на ситуацию; ситуация здесь понимается податливой как пластилин, “никакой”, т.е. такой, что из нее можно “слепить” что угодно;
- под неудачным (“неэффективным”) выставлением произведения имеется в виду не подстраивание под ситуацию (плохой перформанс), ни гармонирование с ней (хороший перформанс), ни использование ее как средства (слэм), но вообще ее игнорирование, незамечание ее (например, преподаватели филологии, которые начинают в студенческой аудитории читать стихи своих авторов); причем, в этом случае совершенно не важен уровень самого (произведения) искусства — оно в любом случае не будет услышано;
- под авангардом имеется в виду создание ситуации для выставления (произведений) искусства средствами, на ситуацию не ориентирующимися. В этом смысле авангард всегда отчасти сначала является неудачным выставлением для того, чтобы стать в итоге хорошим перформансом. Сам “нерв” авангарда — между этими двумя состояниями.

P.S. Ни Дюшана, ни Уорхола я вообще к искусству не отношу. Равно как и Дали. Первые двое относятся к “перформансу” (т.е. неавангардно паразитируют на определенной ситуации, порожденной не ими и ничего в нее не привнося — о коммерческой составляющей, понятное дело, не говорю); третий — к типу “шарад”, л детективистов от изобразительства. Здесь куда больше в дадаистах интересного.

P.P.S. Все это не претендует ни в малейшей степени на пересмотр каких-либо филологических или искусствоведческих теорий, они меня тоже не интересуют. В данном случае.

## ТЕОЛОГИЧЕСКОЕ УТРО

1. Кафка говорит: «Вороны утверждают, что одна-единственная ворона способна уничтожить небо. Это не подлежит сомнению, но не может служить доводом против неба, ибо небо-то как раз и означает невозможность ворон».

Когда у нас утром и, далее, в течение дня, начинается колокольный звон, то собаки соседних домов начинают подвывать, и, по мере звона, расходятся в своем вое необычайно. Конечно, вой собак может быть воспринят как некоторый знак, например, как тоска о Боге или хула на небо за свою собачью долю. Но, думается, что в этом подколокольном вое собак столько же истины о Боге, сколько ее и в самом колокольном звоне. Одни

хвалят, другие воют, но вряд ли оба эти действия могут сказать о самом Боге более, чем полное молчание.

2. Валери говорит: «Созвучие иногда создает миф. Великие боги рождаются от каламбура, который есть разновидность прелюбодеяния». В полном молчании то, что становится словом, достойно звона и достойно воя. Но никакой гарантии порождения богов.

## КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ПАФОСА (В) ПОЭЗИИ

1. Сначала все было пафосно. Писались стихи о родине, о любви, о возвышенных чувствах ненависти к врагу и прочих важных вещах. Вероятно, этот пафос когда-то даже был искренним. Сейчас об этом трудно сказать. И вот почему:
2. Страсть (она же — пафос) испытывает только тот, кто её испытывает или подобный ему. Это — печальная тавтология, ставшая роковой. Поскольку, со временем, тех кто пафос не испытывает, а стихи сочинять умеет, стало больше (оставим в стороне значение выражения «уметь сочинять стихи», ибо не об этом теперь речь), то появились стихи, в которых пафосом стало разоблачение пафоса. Разоблачение пафоса само должно было быть пафосным, и имя этому разоблачению — стёб. Наступила эпоха стёбных стихов.
3. Но стёб, читай: пафос разоблачения пафоса интересен лишь до тех пор, пока: (а) остаются еще те, кто верит пафосу и способен его воспроизводить; (б) имеются те, кто может засвидетельствовать ложность установок первых, где ложность не что иное как ненастоящность, причем значение «ненастоящность» имеет лишь от первых и потому разоблачители как упыри питаются лишь первыми, независимо от того — «настоящие» эти первые или нет. Но (а) и (б) постепенно сходили на нет в последовательности: сначала распрощались с (а), затем еще на какой-то момент задержались (б). Об этом моменте подробнее:
4. При разоблачителях родилось новое поколение (в), которое не видело в творчестве (б) никакого разоблачительства, просто знало, что писать чрезмерно пафосно — плохо, дурной тон. А почему — не чувствовало. Ни «по-настоящему», ни «по-ненастоящему», никак. И потому эти условия, заданные борьбой (а) и (б) с победой последних воспринимались (в) уже как нормальное литературное пространство.
5. Но тем, кто значился в качестве (в) пришлось со временем разделиться на две группы. Группа (в1) утверждала, что стихи высокохудожественны постольку, поскольку в них вообще нет пафоса. Никакого. Чем «бесстрастнее», тем лучше, тем филологичнее, а те, кто этого не понимает — дураки. Группа (в1) начала активно порождать тексты, которые простая публика, которой далеко до этих нюансов, могла бы охарактеризовать как «одинаковые меж собой», как «никакие». Но появилась еще и группа (в2), которая понимала, что чего-то не достает, но чего именно — не понимала, ибо условия, заданные победой (б) воспринимались как безусловные. Даже классика прочитывалась под углом либо соответствия взглядам (б), либо как то, что недостойно называться поэзией вообще. И потому группа (в2), которая, вероятно, была чуть моложе группы (в1) сделала открытие — в стихах должна быть страсть.
6. Но, поскольку условия, заданные (б) оставались беспрекословными, то группа (в2) стала понимать под страстью то, что можно было бы назвать страстью, при этом сохраняя предельные условия бесстрастности. Например, страсть того, как кто-то утром почесал пятку и ему стало щекотно и он подумал... Получалось это менее художественно, чем у (в1), если верить заверениям самих (в1), поскольку по условиям, заданным (б) стихи страстные нехудожественны. И поэтому (в2) в итоге поднаторели в пестовании

таких страстей, которые были понятны даже (в1), поскольку (в1) их тоже испытывали — поскольку соблюдались условия бесстрастности. Для «обычной» публики, кстати, между (в1) и (в2) никакой разницы как не было, так и нет. Однако между ними самими существует некий спор по поводу никчемных страстей: никчемная страсть — это отсутствие страсти, или же ее наличие. Здесь можно провозгласить (в рамках исследования современной поэзии), что она либо выродилась (и тогда она — непоэзия *par excellence*), либо свидетельствует о никчемности эпохи (и тогда она, как и прежде, выполняет некую «миссию» поэзии). Что тут же не преминули заявить различные критики, и у каждой из групп (в1) и (в2) появились свои сторонники в среде критиков, благодаря чему институционализация и легитимация двух групп (в) удачно завершилась.

7. Но вопрос со страстью не был решен. Пока не появилась группа следующего поколения (Икс), которую нельзя пока назвать ни (г), ни (д), ни (е). Об этой группе известно лишь то, что ее всячески (в1) и (в2) воспринимает как в общем-то своих, но каких-то то ли «недогоняющих», то ли «неумелых». И смотрят на них с некоторым покровительственным отношением, не лишенным иронии. И, как становится понятно, группа (в) самым способом такого взгляда принимает на себя функцию носителя некоего пафоса, который весьма далек от (а), так и от (б), поскольку он — никчемен.
8. Группа (Икс) начинает действовать — и в деле пафоса никчемность будет преодолена. Как, если (а), (б) и (в) для этой группы (Икс) — все опорочены «никакойностью» и «никчемностью», которую им явили (в1) и (в2)? Критиков (Икс) не читает, ибо все критики от лукавого, т.е. от (в1) и от (в2). Следует преодоление положения о том, что быть пафосным и быть литературным одновременно нельзя.

## НЁБО И ЯЗЫК. К МЕТАФОРЕ ФЛОБЕРА

Флобер говорит (в возрасте 19-ти лет):

«Есть нечто более изысканное, чем вкус. Недостаточно иметь вкус к чему-то, надо иметь нёбо. Буало, без сомнения, обладал вкусом, и прекрасным, аттическим, изысканным, он был гурман в поэзии, как хорошенькая женщина-лакомка. Но у Расина было нёбо, он ощущал сочность поэзии, ее прелесть, амбру ее аромата, ее неуловимую чистейшую сущность, что чарует, трогает, будит улыбку. Это чувство, для тех, кто обладает им, не менее точно, чем один да один — два» (Флобер Г. Дневник 1840-1841 // Флобер Г. Мемуары безумца. Проза 1835-1842. — М.: Текст, 2009, пер.Г. Модиной, С.160, курсив Флобера).

Себе, кстати, Флобер в это время во вкусе отказывает (там же, С.164). Я это вот к чему. Помимо того, что пафос поэзии здесь выражается через нёбо, понятно, что лишь в совокупности — язык и нёбо образуют целостность (группы а, б и в как единство — см. о пафосе в поэзии!), я бы даже добавил сюда наличие головы как необходимость, хотя бы для того, чтобы было чем говорить. Это понятно, хотелось бы вот о чем.

Скажем, человек на концерте получает некоторое впечатление от музыки некоторого композитора Х. Впечатление сильное. И стратегии обращения с этим впечатлением две — разумеется, как крайности. Первая: «что-то со мной не то, интересно, что это?». Вторая: «ох, этот Х. и задал жару, знаю я его». В первом случае размышление идет над собой — и в идеале заводит в тупик, потому что внутри (на пределе) пустота самокопания, во втором случае размышление идет о том, как хитер (ловок, мастеровит,

соблазнитель) X., о его месте в музыкальной культуре и т. д., что, в итоге, приводит к пустоте другого рода — культурных этикеток. Обе эти крайности чреватые пустотой. Первая позиция приводит к тому, что выдают за свой духовный мир подростки (который оказывается у всех не то чтобы одинаковым — это не беда, а — как бы сказать — неглубоким), вторая — к чрезмерной эксплуатации культурных кодов. Это как сказал слово «Бог» в стихотворении — и уже на чужом горбу в рай проехал или, на худой конец, и рыбку съел и на этот самый конец худой сел одним махом. Примеры первого каждый знает, примеры второго тоже, но яркий пример второго — это творчество Пелевина и иже с ним, можно сказать: ленивая литература, которой (в лом, не в силах — нужно подчеркнуть) создать свой мир творчески не удастся.

Первый путь — это как раз и есть путь исключительного неба, небесный путь, второй — путь языка, путь языческий. Хорошо бы в единстве: любой художник между небом и язычеством, не примыкая ни к тому, ни к другому. Художник всегда в подвешенном состоянии. В этом смысле отвратительны стихи тех, кто не то, чтобы подвешен, но даже и голову вверх поднять не способен, стихи почвенные, стихи укорененных людей этого мира.

И еще — поскольку Флобер является величайшим писателем, который под воздействием (а) с интонацией (б) создает нечто, до чего любым (в) не дотянуться, а его ранние произведения наивны как любые ранние произведения, хочется сказать, что надо внимательнее относиться к творчеству «всех одинаковых подростков».

В этой связи завожу рубрику «ранантика» (ранняя романтика), в которой буду периодически выкладывать тексты, которые писал в 16-17 лет. Мне долгое время было за них стыдно, я не знал что с ними делать, но теперь уже хватает сил отнестись к ним спокойно и властно, и прийти к выводу о том, что изменились стиль и предмет, но то, что хотелось сказать (или тот, кто хотел сказать) остался прежним.

## **О КЛАССИКАХ И НОВЫХ «ПИСАТЕЛЯХ»**

Как паршиво быть классиком, должно быть. Я имею в виду исключительно позицию, которую развивает книгоиздательский бизнес. Вот, к примеру, любой рассказ Гессе стоит тысячи Пелевенских романов. Но Гессе издают в разных сериях, с поганой бумагой, книги которых — если рассматривать их как существа — сплошной попане. А какой-то пустоголовый Пелевин, который не создал ни одной литературной реальности, не используя при этом костылей готовой нелитературной символики (Эко — которого я тоже не слишком люблю — называет этот прием «ленивой литературой» — в самом деле, куда бы делся Пелевин без нашей российской реальности? В этом смысле Пелевин то же самое, что Задорнов) — издается в «индивидуальных» книгах. Единственное, что радует — что эта «индивидуальность» современного Пелевина — такая же безвкусная, как и представление о собственной индивидуальности у многих современников. Но это, конечно же, не отменяет того, что классики несут тяжкий груз, отбывая наказание за свою классичность, когда каждое дурное издательство может подхалтурить на них. Из доступности классиков делается вывод об их бессодержательности. Но здесь, как и в жизни: то, что находится рядом и кажется самым доступным, доходя в этом до кажущейся банальности — это и есть неиссякаемый источник. Источник чего?

Это уже другой вопрос.

## **К ТЕМЕ МАТРЁШЕК: ПРЕМИИ**

Я уже говорил о матрёшках не так давно, и вот теперь снова возвращаюсь к этой теме в связи с премиями. Понятно, что премия всегда есть политическая игра хотя бы постольку, поскольку она связана с общественностью напрямую, на ее лауреатов устремляются многие взгляды. Поэтому давать премию за матрёшку, т.е. руководствуясь исключительно национальным принципом, хотя и есть излишняя демонстрация толерантности, но это бы ничего.

Возможна ситуация, когда в лауреате сочетается матрёшkovость и замечательная способность литератора. Это — лучшая ситуация.

Возможен случай, от своей частоты вовсе не случайный, когда в лауреате имеется лишь матрёшkovость — и в этом не его вина, но лишь демонстрация позиции самих организаторов премии. В этом случае лауреат (его национальность, вероисповедание) представляет собой лишь повод для подобной демонстрации, которым, благо, можно воспользоваться, если лауреат умеет писать. Это — самая частая ситуация.

Возможна ситуация, когда сами авторы, подающие работы на премию, ориентируются на матрёшkovость — и тогда в лучшей ситуации их надо отметить по литературным принципам. Но, обратной стороной здесь может быть такая, что сами организаторы премии искренне и навно почитают литературными принципами именно матрёшkovость. Тогда — пиши пропало.

Конечно, в Нобелевской премии по естественным наукам матрёшkovость должна быть сведена к минимуму — там не дашь физику премию за то, что он знает учебник физики. И хотя матрёшkovость там сводится к минимуму, но от нее, безусловно, нельзя избавиться постольку, поскольку — чем выше статус премии, тем она политичнее (см. начало данной записи).

Но зато уж в гуманитарных сферах и в премиях по литературе и философии воистину господствуют матрёшки. И поэтому литература остается самой проституированной носительницей различных наград и похвал.

Из этого вовсе не следует вывод о том, что матрёшkovость и есть единственная литературная составляющая.

Из этого вовсе не следует, что бывают только проститутки.

Из этого вовсе не следует, что проститутки плохи, но лишь то, что в литературе они не могут даже эксплуатировать страсть семейного ложа, которой является хорошая литература (в этой метафоре и больше нигде), зарабатывая на этом деньги.

## **К ИСТОКУ, ЗАКЛЮЧЁННОМУ В ПРОИЗВЕДЕНИИ: ЧЕСТНАЯ БЕЗБЫТИЙНОСТЬ**

Удивительно, что публика находит в произведении искусства для себя пищу для того, что самому художнику показалось бы отвратительным, и ради чего он пальцем не шевельнул бы. В этом смысле произведение искусства в действительности нейтрализует настрой художника, поскольку, сохранившись он там, произведение стало бы просто непотребляемым. В этом смысле произведение бытийственно нейтрально или, говоря иначе: то, что происходит из отвращения к обывательщине или же в нейтралитете по отношению к ней, то же эту обывательщину и питает, придает ей сил. Понятно, что здесь не имеется в виду декоративное искусство.

Лучше всего это просматривается на романтическом искусстве. Художник создает нечто (например, Брамс пишет свои “Венгерские танцы” или Верди пишет свой “Реквием”), при столкно-

вении с чем публика будет подпитывать тот образ жизни, который самому Верди показался бы отвратительным. Также хорошо это видно на творчестве Флобера, которого уже к романтикам отнести трудно. Публике подается нечто, что превосходит ее — но в этом превосходящем достаточно много того, что могло бы питать ее в ее далеко нехудожественных практических смыслах. В этом смысле изящное искусство оборачивается для публики декоративным по отношению к ее повседневному пребыванию.

Затем совершается поворот к поп-арту. Что такое поп-арт с этой позиции? Это когда публике подсовывается нечто заведомо меньшее, чем ее повседневное пребывание. Можно читать “Игру в бисер” лишь для того, чтобы хорошо сходить в туалет. В этом смысле, Гессе написал нечто для того, чтобы кто-то неплохо просрался. Но теперь представьте себе, если вместо книги Гессе этому же засранцу подсунуть кучку дерьма, поскольку именно к последней свелась его декорирующая искусство деятельность. Вот здесь поп-арт (а еще раньше и более честно — дадаисты) предельно откровенен.

Но случилось то, чего не ожидали провоцирующие художники XX века. Если публика, довольствующаяся в искусстве XIX тем, что она могла себе сдекорировать, оставляла без сомнения то, что в произведении есть нечто, заведомо большее по отношению к тому, что публика может взять, и потому суждение публики было мало значимым, по меньшей мере, не было решающим (в отношении к произведению, хотя и было решающим по отношению к судьбе художника), то теперь публика уже заведомо готова, что это их обывательская жизнь, именно их смыслы, заведомо больше, а искусство способно в лучшем случае лишь к выражению, поддакиванию части их никчемности. Это можно наблюдать по реакции публики, да и по настрою художника, например, в премьерах Яна Фабра, какой-нибудь там “Оргии толерантности”: какашка, создаваемая для того, чтобы ее в качестве таковой опознали; это — максимально возможный катарсис, но не потому, что люди глупы (они не стали ни глупее, ни умнее), а потому, что искусство себя поставило в такие условия само. И либо мы подчиняемся этой стратегии, либо создаем честное — но безбытийное — произведение, в котором настрой художника не нейтрализуется, но сохраняется. Тогда — это искусство для художников, но не для всех, а лишь для той части сообщества, которая носит такие же партзначки. Либо нечестное искусство, поддерживающие никчемность, либо честное искусство, не имеющее статуса бытования. Такова альтернатива.

## **ВМЕСТО ПИСЬМА О СТИЛЕ: О ЖИЗНИ И СМЕРТИ ГЕРОЕВ ЛИТПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Когда Борис Иванович Мокин (мой научный руководитель в студенческие и аспирантские годы) прочитал мой первый роман «Дистанция» (написанный окончательно в 2002 г.), то он сказал так: «Мне всё понравилось, но там есть один недостаток — главный герой после тех переживаний, которые там описаны, должен был бы покончить с собой, а он остался жить».

Когда в «Волге» вышла «[Ко]Миссия», то в рецензии Льва Гурского были сетования на то, что моего Пиара не «перемололи жернова абсурда».

Итожим: с моими героями случается такое, после чего — по мнению читателя — им лучше было бы умереть, но они, сволочи, живут. Почему же автор так лажает?

У меня контрвопрос-размышление. Мы так привыкли в литературе к тому, что там кто нам не нравится дохнет сразу же, не успев возникнуть, равно как дохнут и те, кто нам только что начал нравится. Т.е. смерть там — лишь один из способов сказать о герое; её можно ставить в ряд: герой влюбился, покушал, умер, покурил. В этом смысле лучше говорить не «умер», а «смертвился» (поскольку «умер» ассоциируется с некоей жизненной окончательностью, в то время как «смертвился» созвучно «сморкнулся»). Как хорошо, если бы с нами проис-

ходило так же: случилось с нами то, после чего лучше не жить — и мы бы помирали. Но ведь нет, в жизни происходит и не такое, а мы ничего, живём себе. Выходит, что мысль, будто «вот после этого или того следует умереть литературным персонажам», почему-то забывается нами здесь, по ту сторону страницы. Из этого вывод: то, от чего герои умирают на самом деле — не смертельно. Разбираться в том, чему принадлежит это «на самом деле» — литературе или жизни, бессмысленно, поскольку невозможно провести никакой грани между ними — постольку, поскольку эта грань будет проведена в речи. А там ещё большой вопрос — кто может побороть литературу в её собственной стихии.

Так вот, я всегда полагал и полагаю, что ничего смертельного в жизни не случается и случится не может. В любом случае, говоря словами античных мудрецов, если это с нами случится и станет смертельным, то это будет уже не с нами.

И поэтому мои герои выживут после самых ужасных страданий, поскольку, как и в действительности, — с нами происходит много чего, но полагать что происходящее — смертельно, как показывает практика — вовсе не смертельно. Как писал в «Обвинительной речи против романов» в 1806 году Жозеф Жубер: «Подумать только! натура человеческая изображена здесь в тысячу раз более ничтожной, чем это возможно, даже если натура эта испорчена. Ибо повседневные заботы наши в конце концов всегда заглушают наши страсти, а труд вытесняет увлечения. У того, кто любит, всегда есть какая-либо другая привязанность, ослабляющая или утоляющая жажду его сердца. Вспомните Вертера: даже накануне самоубийства он пребывает в относительном покое и радости. Он счастлив. Поэтому можно согласиться быть Вертером; но кто захочет быть Леонсом? или даже Малек-Аделем, хотя последний не лишён и привлекательных черт?»

Вот с этим-то, с тем, что «у того, кто любит, всегда есть какая-либо другая привязанность» как раз и не соглашается лицемерное прекраснодушие. Но это в самом деле так! Отдаться страсти можно даже и полностью, но вопрос: надолго ли? До первого похмелья и большой головы с утра. А дальше отдаёшься, но уже не страсти, а чему-то иному. А это иное уже вполне себе допускает разделить отдавание ему с отдаванием чему-нибудь другому. Да и представить себе невозможно такого человека, который отдавался бы полностью какому-нибудь повседневному занятию, например. «отдаться семейной жизни». Дело в том, что все эти сопутствующие вещи устроены так, чтобы не требовать «полной отдачи», а в случае искажения, когда мы отдаёмся им полностью, они не выдерживают этого натиска и разваливаются. Любопытно с этой позиции почитать (невозможную) стратегию, избранную Прустом в отношении Альбертины: это полусемейная жизнь, отчуждающая Альбертину, делающая Альбертину-жену невозможной.

Сложнее всего показать всё это в литературном произведении, куда проще замочить десяток-другой юнош со взором горящим, чтобы читатели аж писали от восторга.

Поэтому очень много лицемерия в жизни («как он так мог поступить, кошмар какой!!!») — да нет никакого кошмара кто бы как ни поступил, бывает поступает человек поганно, но не «кошмар» же) и в литературе (если с героем что-то произошло, то умрёт; в этом смысле отсылаю к маленькому тексту маркиза де Сада, где де Сад на этом выстраивает фабулу (L'Heureuse Feinte). Но мы видим, как литература девальвирует жизнь, а жизнь девальвирует слова — мы в жизни говорим «кошмар», не встречая кошмара, в литературе делаем из обычного адюльтера вопрос жизни и смерти.

Ну и вот что здесь подумалось. В том романе, который я сейчас пишу (уже, чёрт побери, три с лишним года), герой умирает с самого начала. И лишь затем он становится героем. Я это делал не специально, вот задумался лишь теперь — забавно выходит. По меньшей мере упрёков в том, что он должен был бы умереть, а не умер — уже быть не может.

### В ДИАЛОГЕ УЧАСТВОВАЛИ:

**Бертран София** — создатель литературного портала Артутопия, руководитель секций Самарского городского Клуба любителей Книги. Лидер музыкальных групп «Лампада ставриды» и «Бабочка во сне». Участник Зимнего фестиваля «Литературные перекрестки».

**Богатов Михаил** — род. в 1980 году. Философ, прозаик, поэт, критик. Автор книг «Манифест онтологии», «Искусство бытия», поэтических сборников «Лолита в Греции», «Люди Прометея». Его роман «[Ко]Миссия» в 2002 году входит в лонг-лист премии «Дебют» (номинация «Крупная проза»), в 2005 году — повесть «Охотник» (номинация «Литература духовного поиска»). В 2007 году организует ставший ежегодным фестиваль актуальной поэзии «Дебют — Саратов». В качестве члена жюри проводит мастер-классы на третьем межрегиональном фестивале «Молодой литератор: Уроки литературы» (Нижний Новгород, 2008). Принимает участие в пятой Московской биеннале поэтов (2007), нижегородских фестивалях «Стрелка» (2007, 2009) и других. Сейчас работает над докторской диссертацией. В 2011 году в качестве мастера участвовал в летнем лагере по философии в Самаре.

**Богатырева Елена** — музыкант, литератор, кандидат философских наук, доцент, редактор альманахов «Художественный и вербальный иллюзион», «Чёрные дыры букв», руководитель творческой лаборатории «Территория диалога», куратор прочих, оставшихся в прошлом объединений (среди них — галерея САГА) и проектов (среди них — параллельная образовательная программа всероссийского выставочного проекта «Будущее зависит от тебя. Новые правила» в СГАУ, Зимний фестиваль «Литературные перекрёстки», научно-практическая конференция «Человек и космос: визуальные порядки реальности», летний лагерь по философии в Самаре). Публикации статей, стихов, пьес, эссеистики можно найти в самарских, московских, питерских и пр. изданиях. Книги стихов «Цветные мысли», «Архив Лены Дэ» (в печати). Сфера научных интересов — литература и искусство, сознание и визуальная цивилизация, философские проблемы диалога.

**Варт (Обыдёнкин) Артём** — студент 1 курса магистратуры 6 факультета СГАУ. Участник ежегодных литературных чтений в СГАУ.

**Васильев Александр** — род. 1958 г., выпускник Куйбышевского политехнического института 73 года, инженер-технолог теплозащитных покрытий космических аппаратов. Работал в ЦСКБ «Прогресс» в 77-88 гг., дальнейшую свою жизнь посвятил развитию детей и юношества.

**Васильев Алексей** — студент 1 факультета СГАУ, 3 курс, участник летнего лагеря по философии в Самаре в 2011 году.

**Грицкевич Антон** — студент 3 факультета СГАУ, 3 курс, участник философских семинаров творческой лаборатории.

**Давыдов Александр** — родился в 1953 г. и живёт в Москве, окончил журфак МГУ. Автор книг прозы: «Повесть о безымянном духе и черной матушке» (2004), «49 дней с родными душами» (2005), «Свидетель жизни» (2005), «Три шага к себе...» (2006) и еще нескольких. Переводчик французской литературы. Переводил Рембо, Аполлинера, Превера, Кокто, Турнье и много кого еще, см. избранные переводы: «Французская поэзия от романтиков до постмодернистов» (2008). Был главным редактором нескольких издательств и изданий. Выпускает культурологический журнал «Комментарии», хотя в последнее время больше книжные приложения к нему. В 2011 году участвовал в работе Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки».

**Даренский Виталий** — родился в 1972 году в г. Ворошиловграде (ныне — город Луганск). Окончил исторический факультет Донецкого государственного университета, диссертацию кандидата философских наук по специальности «Эстетика» защитил в Киевском национальном университете им. Т. Шевченко в 2001 г. Докторская диссертация «Диалог как универсалия культуры» предполагается к защите в 2012 г. Автор публикаций в научных и литературных журналах Украины, России, Белоруссии и Казахстана; сборников стихотворений «Тропа у обрыва» и «Притяжение неба» (в печати). Член Киевского религиозно-философского общества. Лауреат премий конкурсов исследовательских работ Библейско-богословского института св. ап. Андрея

(Москва, 2006 и 2007 гг.) и Фонда св. Марка Эфесского (Москва, 2011 г.). Живет в г.Луганске. (Украина).

**Зотов Сергей** — литератор, студент факультета филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Чернышевского. Участник летнего лагеря по философии в Самаре в 2011 году.

**Калинин Александр** — студент СГАУ, 1 факультет СГАУ, 3 курс, участник Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки» и литературных чтений СГАУ.

**Квантришвили Георгий** — самарский грузинский поэт 1968 года рождения. Участвовал в Зимнем фестивале «Литературные перекрёстки».

**Косицин Андрей** — историк литературы, переводчик, кандидат филологических наук, ассистент кафедры издательского дела и распространения института печати СГАУ, старший научный сотрудник Самарского литературно-мемориального музея им. М.Горького (музея-усадьбы А.Н.Толстого), координатор редакционной коллегии СГОО «Сообщество молодых ученых», куратор литературных чтений СГАУ.

**Котова Анастасия** — студентка СГАУ, факультет информатики, 4 курс.

**Курчатова Наталья** — родилась 14 декабря 1977 года в городе Ленинграде. Окончила факультет журналистики СПбГУ. Работала литературным обозревателем в журналах TimeOut-Петербург, «Собака.ру», «Эксперт». Публикации прозы: роман «Лето по Даниилу Андреевичу» (в соавторстве с Ксенией Венглинской), статья об Александре Куприне в двухтомнике «Литературная матрица — учебник, написанный писателями», рассказ «Поход» в сборнике «Четыре шага от войны». Стихи публиковались в русских и американских альманахах (в переводе Е. Осташевского). В 2011 году участвовала в качестве мастера в летнем лагере по философии в Самаре.

**Латыфич Константин** — поэт, эссеист. Публиковался в журналах «Перформанс» (Самара) «Крещатик» (Москва), «Гвидеон» (Москва), региональной периодике. Автор книги стихов «Человек в интерьере» вышедшей в Москве в рамках книжной серии «Русский Гулливер» в 2007 году. В этой же серии готовится к выходу вторая книга стихов «Равноденствие». Участвовал в Зимнем фестивале «Литературные перекрёстки» и курировал проект «Русский Гулливер» в Самаре» в летнем лагере по философии.

**Лейбград Сергей** — русский поэт, культуролог, публицист, телеведущий, литературтрегер, автор 13 книг стихотворений и эссе, редактор Вестника современного искусства «Цирк «Олимп». В 2011 г. участвовал в работе Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки».

**Лехциер Виталий** — поэт, эссеист, доктор философских наук, профессор, автор ряда монографий и книг стихов «Обратное плавание» (Самара, 1995), «Книга просьб жалоб и предложений» (Москва, 2002), «Побочные действия» (Москва, 2009), соредактор электронного вестника современного искусства «Цирк Олимп+TV». В 2011 г. участвовал в работе Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки».

**Мельников Максим** — студент 3 факультета СГАУ, 2 курс.

**Мишутина Ирина** — студентка СГАУ, 6 факультет СГАУ, 1 курс, участник литературных чтений СГАУ.

**Немцев Леонид** — самарский поэт, 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. В 2011 году в качестве мастера участвовал в летнем лагере по философии в Самаре.

**Пищулин Константин** — выпускник философско-филологического факультета САГА 96 года, аспирант кафедры философии СГАУ.

**Плетнёв Александр** — студент 6 факультета СГАУ, 2 курс, куратор литобъединения СГАУ среди студентов.

**Поляков Александр** — студент СамГУПС, факультет ЭТФ, 4 курс. Участник летнего лагеря по философии в Самаре и литературных чтений в СГАУ в 2011 году.

- Рублёв Никита** — выпускник СГАУ 2009 года. Состоит в литературном объединении «Стихийное бедствие»; обладатель Гран-при II литературного турнира от Самарской областной универсально-научной библиотеки; победитель I литературного турнира в Культурном центре «Арт-Пропаганда». Выпустил сборник стихов «Белая книга» в 2011 году. Участник Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки» и литературных чтений СГАУ.
- Рымбу Галина** — родилась в 1990 году в г. Омске, с 2009 — живет и учится в Москве. Участвовала в летнем лагере по философии в Самаре в 2011 году в рамках проекта «Русский Гулливер» в Самаре.
- Саморукова Ирина** — доктор филологических наук, профессор СамГУ, соредатор электронного вестника современного искусства «Цирк Олимп+TV». Модератор круглого стола на Зимнем фестивале «Литературные перекрёстки».
- Соколова Ольга** — член союза журналистов России.
- Соловьёва Екатерина** — студентка СГАУ, 7 факультет, 2 курс. Участник Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки» и литературных чтений СГАУ.
- Сулова Евгения** — родилась в 1986 г. в г. Нижнем Новгороде. Закончила магистратуру филологического факультета ННГУ (дипломная работа посвящена поэзии Роберта Крили). В данный момент работает над диссертацией о новейшей русской поэзии (В. Соснора, Г. Айги, Вс. Некрасов). Участник ряда поэтических фестивалей. Публикации в журналах «Воздух», «TextOnly», «Волга XXI» и др. В своей практике разрабатывает принципы методологического письма. Преподает в Московской Международной Киношколе. В 2011 году участвовала в работе Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки».
- Сыромятников Алексей** — выпускник филологического факультета Самарского государственного университета. Член Самарской областной писательской организации. Публиковался в областных литературных журналах «Русское эхо», «Молодёжная волна», альманахе «Лабиринт». Лауреат журнала «Русское эхо».
- Тавров Андрей** — окончил филологический факультет МГУ по отделению русской филологии. Работает на «Радио России». Член Пен-клуба. Главный редактор поэтической серии издательского проекта «Русский Гулливер», главный редактор журнала «Гвидеон». Автор поэтических книг, продолжающих и углубляющих поэтику метареализма — «Настоящее время» (1989), «Эль» (1996), «Театрик» (1997), «Две серебряных рыбы на красном фоне» (1997), «Звезда и бабочка — бинарный счет» (1998), «Альпийский квинтет» (1999), «Sanctus» (2002), «Psyhai» (2003), «Ангел пинг-понговых мячиков» (2004), «Самурай» (2007, АРГО-РИСК), «Парусник Ахилл», «Часослов Ахашвероша», романов «Кукла по имени Долли» и «Мотылек» (оба 2008, изд-во ЭКСМО), книги сказок для детей «Май, драконы и волшебное зеркало» (2005, изд-во «Нарния»). В 2011 году участвовал в работе Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки».
- Уланов Александр** — доктор технических наук. Работает в СГАУ. Около 350 статей и рецензий о современной литературе, премия Андрея Белого за критику (2009). 4 книги стихов, книга прозы. Переводит современную американскую поэзию. Стихи и проза переведены на английский, немецкий, французский, итальянский, китайский, финский. В 2011 году участвовал в работе Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки» и литературных чтениях СГАУ.
- Ушаков Алексей** — поэт, главный редактор интернет-портала видеопоззии «Гвидеон» и автор-режиссер видеопозэтических роликов. В 2011 году участвовал в летнем лагере по философии в Самаре в рамках проекта «Русский Гулливер» в Самаре.
- Фральцов Александр** — выпускник СГАУ, лауреат литературных конкурсов молодежного 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). В настоящее время работает инженером-конструктором в ЦСКБ «Прогресс». Участник Зимнего фестиваля «Литературные перекрёстки» и литературных чтений СГАУ.
- Чинжик Дмитрий** — студент 2 факультета СГАУ, участник литературных чтений в СГАУ.
- Шиверов Павел** — выпускник механико-математического факультета СамГУ, один из организаторов клуба «Стихийное бедствие» при СамГУ, активный организатор и участник поэтических рингов. В поэзии отдает предпочтение Гумилёву, Арбенину и Артюхину. Участник литературных чтений в СГАУ.

## Содержание

<b>Александр Давыдов</b>	
Пока без названия .....	3
<b>Александр Фральцов</b>	
Стихотворения .....	15
<b>Евгения Фролова</b>	
Стихотворения .....	17
<b>Артём Варт</b>	
Стихотворения .....	19
<b>Александр Калинин</b>	
Последнее дело .....	25
В ожидании Нового Года.....	30
Всего лишь сон .....	33
<b>Ирина Саморукова</b>	
Литература в нелитературное время, или в поисках смысла .....	35
<b>Георгий Квантришвили</b>	
Ответы на вопросы круглого стола .....	37
Два стихотворения .....	38
<b>Виталий Лехциер</b>	
Атмосферное давление изменилось .....	39
Стихотворения .....	41
<b>Сергей Лейбград</b>	
Невозможность невозможности, или Биография как метафизический проект .....	45
Стихотворения .....	46
<b>Александр Уланов</b>	
Литература и (настоящее) время .....	50
Стихотворения в прозе .....	51
<b>Сергей Зотов</b>	
Материал современной поэзии/литературы.	
Из какого «сора» вырастают сегодня стихи?.....	53
<b>Екатерина Соловьева</b>	
Стихотворения .....	55
<b>Павел Шиверов</b>	
Стихотворения .....	58
1917.....	60
Не о чем писать .....	61
<b>Александр Плетнев</b>	
Стихотворения .....	62
<b>Ирина Мишутина</b>	
Стихотворения .....	63
<b>Никита Рублёв</b>	
Синематографъ.....	64
<b>Константин Латыфич – Андрей Тавров</b>	
Опыт двойного видения.....	65
<b>Константин Латыфич</b>	
Междуречье. Таблица V.....	70
Междуречье. Таблица VI.....	72
<b>Алексей Ушаков</b>	
Стихотворения .....	75
<b>Галина Рымбу</b>	
Стихотворения .....	77
<b>София Бертран</b>	
Стихотворения .....	80
<b>Алексей Сыромятников</b>	
Шериф .....	81

<b>Евгения Сулова</b>	
Пылающая мера .....	83
Стихотворения .....	85
<b>Андрей Тавров</b>	
Поэзия — миссия в спящем социуме .....	90
<b>Виталий Даренский</b>	
Поэтика русского традиционализма (о наследии В.В. Кожина) .....	93
<b>Андрей Косицин</b>	
Стихотворения .....	107
<b>Дмитрий Чинжин</b>	
Стихотворения .....	108
<b>Максим Мельников</b>	
Стихотворение .....	109
<b>Анастасия Котова</b>	
Стихотворение .....	109
<b>Константин Пищулин</b>	
Листья странника .....	110
<b>Алексей Ушаков</b>	
Видеопоэзия .....	113
<b>Сергей Зотов</b>	
Функции литературы: убегая от Беккета .....	119
Стихотворения .....	121
<b>Александр Поляков</b>	
Стихотворения .....	125
<b>Леонид Ривкинд</b>	
Игра в бисер: храм вечных ценностей .....	128
<b>Андрей Косицин</b>	
Столичный быт как пространство смерти .....	133
<b>Наталья Курчатова</b>	
Книги перемен .....	135
<b>Леонид Немцев</b>	
Влияние прописных истин на восприятие эстетического явления .....	139
<b>Михаил Богатов</b>	
Особенности нашего положения:	
«Рождение трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше .....	146
<b>Александр Васильев</b>	
Из «Откровенных рассказов» .....	157
<b>Антон Грицкевич</b>	
Фильм «Отдел» — Жизнь, идеология, свобода мысли отечественных философов XX века .....	158
<b>Алексей Васильев</b>	
Человек на краю мира или о необходимом усилии мысли .....	160
<b>Елена Богатырева</b>	
Язык, смысл, литература .....	163
Из «Архива Лены Дэ» .....	171
<b>Ольга Соколова</b>	
Слово .....	174
<b>Наталья Курчатова</b>	
Проза .....	177
<b>Александр Уланов</b>	
Переводы .....	181
<b>Михаил Богатов</b>	
Из «Писем о стиле» .....	186
<b>Сведения об авторах .....</b>	<b>195</b>

# Чёрные дыры букв

*Альманах творческой лаборатории  
«Территория диалога»*

Печатается в авторской редакции

Редактор — Богатырева Е.Д.  
Дизайн, верстка — Касатикова А.А.

*Издается в авторской редакции*

Подписано в печать 22.03.2012  
Формат 84x108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 25 печ.л.  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Тираж 100 экз. Заказ № 688.

ООО «Книга»  
443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1; тел.: (846) 267-36-83,  
e-mail: izdatkniga@yandex.ru

Отпечатано в типографии ООО «Книга»  
443070, г. Самара, ул. Песчаная, 1; тел.: (846) 267-36-82