



Житенев А.А., Фролова А.В.,  
Тернова Т.А., Грязнова А.Ю.

**Воронежская поэтическая  
школа на рубеже XX-XXI веков:  
сенсорные и аффективные коды**



Воронежский государственный университет  
Филологический факультет

*А.А. Житенев, А.В. Фролова,  
Т.А. Тернова, А.Ю. Грязнова*

**ВОРОНЕЖСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ШКОЛА  
НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ:  
сенсорные и аффективные коды**

Воронеж  
2018

УДК 82.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6  
В75

*Рецензент: д. филол. н., проф. Никонова Т.А.*

**Житенев А.А., Фролова А.В., Тернова Т.А., Грязнова А.Ю.**  
Воронежская поэтическая школа на рубеже XX-XXI веков: сенсорные и аффективные коды: коллективная монография. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. – 132 с.  
ISBN 978-5-4292-0159-7

Введение, заключение, разделы 1.2, 2.1, 2.2 написаны А.А. Житеневым; раздел 1.3 - А.В. Фроловой и А.Ю. Грязновой; разделы 2.3, 2.4 – Т.А. Терновой; разделы 3.1, 3.3 – А.В. Фроловой; раздел 3.2 – А.А. Житеневым и А.Ю. Грязновой; раздел 1.1 – А.А. Житеневым и Т.А. Терновой.

*Издание осуществлено в рамках научного проекта №17-14-36002 а(р) «Воронежская поэтическая школа на рубеже XX-XXI веков: сенсорные и аффективные коды», выполняемого при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Воронежской области.*

В оформлении книги использованы «Аллегория зрения» и «Аллегория слуха» анонимного художника, созданные на основе работ Иеронима Банга (1563-1633).

ISBN 978-5-4292-0159-7



© Житенев А.А., Фролова А.В., Тернова Т.А., Грязнова А.Ю. 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	5
<b>Глава 1. Структура аффективного и сенсорного кодов и логика литературной традиции</b> .....	9
1.1 «И каждый космос строится на слом»: чувственные коды в поэзии В. Исаянца («Пейзажи инобытия», 2013) .....	9
1.2 «Полынь и мед, улыбка и слеза»: аффективные коды в поэзии Г. Умывакиной («Родительская суббота», 2010) ...	18
1.3 Сенсорные мотивы в книге стихов Г. Умывакиной «Дочерний календарь» (2005) .....	22
<b>Глава 2. Аффективные и сенсорные коды в системе координат поэтического мира</b> .....	40
2.1 «Страх и трепет, любовь и ужас»: аффективные и сенсорные коды в структуре поэтического мира Е. Фа- найловой («Путешествие», 1994, «С особым цинизмом», 2000, «Трансильвания беспокоит», 2002) .....	40
2.2 «И уже пришла пора обернуться ветром»: аффективные и сенсорные коды в поэзии С. Попова («Папоротник», 1992, «Вопрос времени», 2005, «Детские войска», 2009, «Отдел теней и лавров», 2017) .....	59
2.3 Особенности эмотивного индивидуального стиля А. Жидких в сборнике «Выше осени» (2011) .....	71
2.4 Рациональное и эмоциональное, поэтическое и обыденное в сборнике В. Нервина «По обе стороны любви» (2012) .....	78

<b>Глава 3. Сенсорные и аффективные коды как инструмент формирования аффективных сообществ . . . . .</b>	<b>86</b>
3.1 «Говорящие – это уже не мы...»: коммуникативная тактика в сборнике А. Синевой «Полтора путешествия» (2005) . . . . .	86
3.2 «И я горжусь тем, что панч»: сенсорные и аффективные коды и диалог с сообществом в поэзии Р. Прилепина («Причинять любовь», 2015, «А над нашей ночью небо чернее, чем над вашей», 2017) . . . . .	94
3.3 «Я не чувствую ваших границ»: поэзия В. Сафоновой . . . . .	112
<b>Заключение . . . . .</b>	<b>122</b>
<b>Библиография . . . . .</b>	<b>124</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Для XX века лирика стала настоящей «парадигмой современности» [31], отразив и разнообразие направлений эстетического поиска, и радикальность мировоззренческих сдвигов. Закономерным образом исследователями была отмечена тесная связь языка поэзии и языка философии XX века, выразившая как смену типов научной рациональности, так и нацеленность поэзии на решение фундаментальных вопросов бытия [23].

Смысловым фокусом многих философских увлечений «неклассического» столетия стала разработка новых антропологических моделей, зафиксировавших кризис классического представления о человеке как субъекте рациональной деятельности. Субъекта рефлексирующего сменил субъект воспринимающий и переживающий, и точкой отсчета в построении целого ряда антропологических концепций стала феноменология тела. Литература модернистской эпохи и, в частности, лирика в полной мере отразила «антропологический поворот» с его подчеркнутым вниманием к «психологизированному» телу, выдвинув сенсорные и аффективные коды в центр художественного мира. Этот существенный факт получил отражение во многих работах, рассматривающих репрезентации сенсорного восприятия как элементы образного мира, обладающие высокой смысломоделлирующей ролью.

«Аффективный поворот» в гуманитарных науках состоялся в 1990-е гг., когда универсальный для всего XX века интерес к субъекту, исключаящему рациональное описание, совпал с кризисом постструктуралистской методологии, оказавшейся малопродуктивной в практике анализа «недискурсивных» явлений культуры. В работах П. Стернса, Г. Гирц, Б. Розенвейн, У. Редди и других в 1980-1990-е гг. складывается новая научная методология, обобщающая широкий опыт психологических, антропологических и культурологических исследований, связанных с анализом роли эмоций в разных сообществах и исторических контекстах [71].

Система теоретических предпосылок «истории эмоций»

исходит из того, что «переживание» – это культурный конструкт, разделяемый определенным «аффективным сообществом»; что социум всегда моделирует определенные «эмоциональные стандарты», с которыми «эмоциональный опыт» индивида находится в отношениях противоречия; что эмоция всегда существует в триаде «переживание – выражение – понимание» и предполагает сложную систему риторического и поведенческого кодирования.

Хотя отдельные идеи «истории эмоций» стараниями Е. Петровской и О. Аронсона [26; 66] были введены в отечественный научный оборот еще в середине 2000-х, в целом «аффективный поворот» стал предметом интенсивного осмысления в российском гуманитарном знании лишь на рубеже 2000-х и 2010-х гг. Именно в это время при деятельном участии западных славистов организуются первые междисциплинарные конференции по «истории эмоций», выходят сборники научных трудов.

Рубежным событием в этой связи стал выход обширного тома «Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций» (2010) [71], в которой усилиями Я. Плампера, Ш. Шахадат, К. Келли, О. Матич и других впервые очерчено проблемное поле, предложен терминологический инструментарий, намечены междисциплинарные связи. Тем не менее этот опыт оказался мало освоен отечественной филологией, в которой исследование эмоций начиная с рубежа 1980-1990-х гг. ведется главным образом в русле анализа языковой категоризации. Обобщающие работы, исследующие «эмоциональные матрицы» русской литературы, единичны: это монографии А.А. Фаустова «Язык переживания русской литературы: на пути к середине XIX в.» (1998) [83], книга А. Зорина «Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века» (2016) [42], монография Я. Плампера «История эмоций» (2018) [67].

История изучения сенсорных кодов в отечественной гуманитарной науке имеет столь же непродолжительную и фрагментарную историю. Основные координаты научного

поиска были заданы исследованиями «феноменологии тела» в философской антропологии В. Подороги (1995) [66] и практикой анализа «психофизиологического субстрата литературного текста В. Топорова (1995) [79]. В 2000-е и 2010-е гг. круг направлений анализа значительно расширился и дифференцировался, включив в поле научной актуальности как западные, так и отечественные философские и культурологические работы, исследующие формы отражения соматического опыта в литературе [44-46; 28; 58; 59; 65; 88].

Привычную практику исследования зрительного компонента литературного образа дополнили опыты рефлексии над его аудиальными, тактильными, ольфакторными, полисенсорными слагаемыми [50; 43; 52; 70]. В то же время история изучения сенсорных кодов, как и изучение репрезентации эмоций, не представляет пока сложившейся литературоведческой традиции (хотя устоявшиеся языковедческие подходы к теме давно опробованы [92; 93]), требует уточнения и систематизации научных методик.

В то же время практически все публикации о проблематике аффективности в литературе, за редким исключением [34; 38; 52; 80] связаны с периодом «серебряного века» [33; 47; 48; 49; 50; 61; 69; 72; 75; 78; 84; 85; 86; 88], и трансформации сенсорной поэтики в позднейшее время не получили научного освещения. Этот пробел тем более ощутим, что русская литература рубежа XX-XXI веков характеризуется синтетичностью мировоззренческих и эстетических моделей [53], что проявляется и в характере эстетического освоения психосоматики. Литература, связанная с провинциальными культурными контекстами, априори более отчетливо выражает закономерности литературной эпохи, поскольку предполагает рефлекссию над общими культурными кодами и их вторичное освоение.

Воронежская поэзия 1990-2010-х гг. в этой связи представляется достаточно репрезентативным материалом, обладающим и выраженным эстетическим своеобразием, и тесной связью с логикой многовекторного художественного пространства современной литературы.



Научная новизна работы определяется объектом – системное исследование воронежской поэтической школы рубежа XX–XXI веков никогда ранее не предпринималось; предметом – сенсорные и аффективные коды литературы никогда не рассматривались в единстве, репрезентирующем «неклассические» антропологические модели; методологией исследования – «история эмоций» как система методов гуманитарного исследования применялась к считанному числу литературных контекстов, то же справедливо и по отношению к анализу сенсорной поэтики литературы.

Глубину проработки задачи призвано обеспечить комплексное использование герменевтического и феноменологического методов, а также различных методик анализа мотивного строя текста, языковой категоризации. Частные методики привлекаются как инструменты, призванные помочь с разных позиций исследовать элементарные единицы сенсорного и аффективного кодов – слово, мотив, образ.

Комплексность исследования заключается в репрезентативности выборки: исследуются поэты, принадлежащие к разным литературным поколениям, но в равной мере проявляющие поэтическую активность в исследуемый период, и в репрезентативности аспектов исследования: анализ «эмоционального репертуара» конкретного автора осуществляется с акцентом на каком-то одном из возможных подходов к материалу.

В рамках работы выделено три таких доминанты: взаимосвязь сенсорных и аффективных кодов с индивидуальной художественной системой, сенсорные и аффективные коды в структуре поэтического мира; сенсорные и аффективные коды и принципы взаимодействия поэта с аудиторией. Они определяют разделение материала на отдельные главы.

Под сенсорным кодом вслед за М. Фиш в работе понимается «совокупность смыслов, задающихся наименованиями чувств» [84, 2], под аффективным кодом – система поэтических номинаций, характеризующих отражение эмоциональности в тексте.

## **ГЛАВА 1. СТРУКТУРА АФФЕКТИВНОГО И СЕНСОРНОГО КОДОВ И ЛОГИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ**

В традиционной системе представлений лирика рассматривается как литературный род, в наибольшей степени способствующий раскрытию субъективности. В этой связи он априори связан и аффективными, и с сенсорными кодами литературы. Но поскольку любой литературный код представляет собой условный конструкт, связанный с ценностными нормативами культуры, и формы выражения эмоций, и репрезентации чувственного опыта всегда определены контекстуально. Поэтическая культура может поощрять либо ограничивать тематизацию эмоциональности, способствовать включению сенсорных образов в метафорические ряды или препятствовать ему. Задача первой главы – наметить связь аффективного и сенсорного кодов с логикой литературной традиции, с аксиологией культуры.

### **1.1 «И каждый космос строится на слом»: чувственные коды в поэзии В. Исаянца («Пейзажи инобытия», 2013)**

Представляя читателю того или иного литератора, разговор о нем часто начинают с указания на принадлежность к тому или иному писательскому поколению. В случае с воронежским поэтом Валерием Исаянцем такой смысловой ход оказывается невозможным. Биографические данные (родился в Воронеже в 1945 году, закончил филологический факультет университета, работал учителем, библиотекарем, путешествовал и странствовал) говорят о нем сравнительно немного. Гораздо больше могут сказать его культурные контакты – как в реальности, так и в пространстве художественных текстов – в варианте интертекстуальных переключек.

В числе знаковых для Исаянца имен Арсений Тарковский, под редакцией которого вышла его первая книга стихов «Облики» [2], Анастасия Цветаева, написавшая о знакомстве

с Исаянцем воспоминания «История одного путешествия», Павел Антокольский, с которым он был лично знаком, Ф. Тютчев, О. Мандельштам, Б. Пастернак, строки которых он аллюзивно использует в своих текстах.

А. Цветаева важнейшей чертой поэзии В. Исаянца считала «вечную свежесть юности, которая оглянулась – еще раз, в вечно-первый раз! – на мир», и связанную с этой юностью остроту переживания, «стремительность отношения и выражения», «страсть познавать жизнь и называть это познавание» [87, 109]. Эта оценка прямо обозначает важность сенситивных кодов в поэзии В. Исаянца, поскольку «свежесть» есть характеристика, связанная с эмоционально-чувственным строем восприятия. Обращение к текстам поэта позволяет детализировать эту оценку.

Все ассоциативные ряды, связанные с репрезентацией чувственности, в поэзии В. Исаянца опосредованы представлениями о структуре субъектности. Важнейшей предпосылкой в ее складывании является взаимопроникновение времен и пространств. Герой Исаянца и бытийствует, и предсуществует себе, он и уже состоялся в прошлом, и лишь готовится явить себя миру: «Я знаю где, – в холмах у Арташата / и с целью изучать дагерррробыт / меня копали в тридцать три лопаты / и сквозь решетку сеяли в корыт» [3, 4]. «Анахронический» субъект, изъятый из любого конкретного хронотопа, способен воспринимать себя только в системе отражений; «косвенность» самоидентификации и рождение в чужой речи для него единственно органичны: «Себя я ощущаю в яви: / сон о себе смотрю не свой, / и теми говорю стихами, / что мной написаны тобой!» [3, 115]. В этом отношении показательное использование местных реалий во фрагменте книги, названном «Краевидение».

Названия как сборника («Пейзажи инобытия»), так и его отрывка содержат очевидное указание на пространство. Тем не менее отношения лирического героя Исаянца с пространством складываются далеко не банально. Само именование города (Воронеж) заявлено в «краеведческом» фрагменте

сборника лишь пару раз. Пространство города чаще всего не конкретизировано: «Стихи с реалиями / Гений утаил» и выступает как пространство пустого места: «Возврата нет, но обернусь назад / И позову с собой пустое место» [3, 48]. Логика упоминания реалий, без которых поэт все же не обходится абсолютно, просматривается достаточно очевидно: это элементы окультуренного пространства, как, например, «лавочка в сквере» («сидел в том скверике прозрачном Климентов... Лотарев сидел...») [3, 54]) или кафе «Чарли» [3, 59]: «шесть столов в кустетах из Уальса», где «на столбе – французская химера, а рядом – из Египета мегера».

Пространство в изображении В. Исаянца может формироваться только вокруг культуры и посредством нее: «вчера я здесь кусочком мела / забор стихами исписал» [3, 60]. Реальность и культура могут найти точки соприкосновения (по преимуществу, в сознании художника). Так, футбол ассоциативно похож на музыку основавшего первый джазовый оркестр в Воронеже в 1935 году Соломона Винницкого. Но чаще культура выдерживает диктат реальности, сопротивляется ей: забор с бессвязными стихами снесен, но герой дает обет написать стихи на соседнем.

Родной город для лирического героя В. Исаянца – это, прежде всего, город индивидуально воспринятый, примеренный на себя и совпавший с ним в ключевом свойстве – размноженности, нелинейности, противоречивости: «вот Город – неумемного смешенья» [3, 61]. Это город, опробованный на вкус: «О, этих улиц естество! / Их вкус противного лекарства...» [3, 60], освоенный, включенный им в пространство судьбы («сидит Фата-Моргана!») [3, 59]) и истории. Он состоит из отдельно взятых, обозначенных присутствием героя «местечек», где дует «ветерок» [3, 59]. Таким образом, «воронежский текст» В. Исаянца – это разговор не столько о городе, сколько о лирическом герое и его взаимоотношениях с собой и миром.

Личное пространство героя крайне ограничено. Это малая точка в пустом мире («Садись. Вот камень. Мой и сей» [3, 48], «На кочку сел» [3, 59]). «Пометивший» собой простран-

ство, оказавшийся в своем «трюме» [3, 65], субъект обретает целостность. В иных случаях он очевидно неравен самому себе: «исходим из предположения, / Что мы – на самом деле мы» [3, 49], «Но выплыть я не мог / с самим собой не обретая схождения» [3, 56]. В лирике Исаянца болезненно переживается дихотомия «внешнее – внутреннее», при этом внутреннее гораздо мощнее, больше, чем внешнее, ему суждено рваться наружу и навсегда оставаться потаенным. Для поэта чрезвычайно важно вынести свое внутреннее вовне, но сделать это, прежде всего, не для «других», но для самого себя, «посмотреть со стороны» [3, 60].

Поэт существует во «мгле обличий» [3, 42], видит себя «системой подземелий» [3, 58]; в его личностном образе устойчивы только изменение, смена лица: «И я клубился в зеркалах гипербол, / в оксюморонах трижды побывал – / (в варягах, в греках, и меж ними – в сербах) – // и это значило, что я овладевал / искусством вопло- и перевоплощений» [3, 41]. Эта восприимчивость, отождествление себя с тем, что в данный момент всецело поглощает внимание, делает его «колеблемой тенью» [3, 148], ставит под вопрос самые простые координаты бытия: «Я заблудился в степях Норадуза. / Звезды соцветья плели небесам... / Где же мой путь? И какая обуза – / вечно не знать, где мой путь, где я сам!» [3, 81].

Характерно в этой связи разведение субъекта и предмета восприятия: поэт выносит за скобки все частные обстоятельства, сохраняя в тексте только содержание и «фактуру» переживания: «Так раз в шестнадцать в вечности бывает, / поэт поэту, как нечеловек, / дает забыть, кто именно страдает, / и получается: страдает время, век» [3, 119]. Так Исаянц моделирует образ протеистического субъекта, обладающего сверхъестественной восприимчивостью и наделенного сoterиологической миссией: «Перисторук и клюволиц, / сердцестремителен, как пуля, / храни верхней семи зениц / от небыльцов и небылиц / в себе сияние июля, / в июле – небо, в небе – птиц» [3, 151]. Этот набор координат и определяет трактовку чувственных кодов.



Разные чувства кодируют разные аспекты экзистенции; целокупное переживание присутствия в мире связано с тактильным кодом, который, как и все остальные, реализуется в противопоставлении ценностных полюсов. В рассматриваемой книге это полюса «исклотости» (исключенности из мира) и «обязанности» (включенности в мир), данные в целом наборе конкретизаций.

Для Исаянца «вся планета суть веретено» [3, 25], жизнь – истончающаяся ткань, которую «все недосуг продеть в иглу» [3, 145]; «земная голова» «арахноэрно» пребывает «в паутиной оболочке мозга» [3, 32]; существование тоже включено в ряд «тканевых» и «прядильных» уподоблений: «И когда судьба обяжет / тебя тоже украшеньем – / не порвать бы нитей пряжи / праздным будничным движеньем» [3, 94]. Но целостность и разорванность мира не исключают друг друга: «лицо магнетит мелкие частицы», что вызывает «боль» (35); в «хвойном воздухе» «кожа выдублена в лед» [3, 17]; «море, душа, звуки» могут быть «выскоблены до блеска» [3, 74], ранить может как зримое, так и слышимое: «Стою на коврике. В вокзальном светлом холле / ручной работы. Из травы и птиц. / И разница лучей глазницы колет, / и ранит зрячих щетанье птиц» [3, 16].

Оппозиция «слух» / «зрение» в лирике противопоставляет полюса «внешнее» / «внутреннее». Слух обращает к изнанке существования, к скрытому и тайному. При этом противопоставление громкого и тихого звука выявляет контраст бессмысленного и созерцательного бытия: на одном полюсе – «охрипшая спица» мелодии [3, 24], «выпадение деки у скрипки» [3, 21], громкие песни, нарушающие «пост злопамятного чуткого ущелья» [3, 15]; на другом – утешающий после «последних известий» «шорох в саду» [3, 148], «тонкий гул обмелевшей весны» [3, 75], «безмолвие, сияющее, как лед» [3, 9].

Еще одна значимая оппозиция – истонченный слух / поврежденный слух. Звук оказывается маркером восприимчивости, показателем открытости к новым впечатлениям. Так с одной стороны располагаются ламентации на «волос» в «пе-

репонке», на «бракованный» слух [3, 14]: «О этот скрип в ушах, / как будто волос / отменный самый в смычке Страдари / мне замещает в перепонке голос / быть может, ангельский» [3, 20], а с другой – воспоминание об «открытом слухе», что «доверия томимей» [3, 144], о телесно переживаемой причастности мирозданию: «Я тяжело плыл по берегу органа / <...> / И позвоночник ощутил исток / таимого в созвучьях первородства» [3, 56].

«Звук» открыт герою, скорее, изнутри его восприятия: «В мозгу звучало» [3, 52], он рождает индивидуальные ассоциации («Органный концерт»: «Звеня, вздыхала тонкая вода, / не упали громкие фонтаны...» [3, 56]). По отношению же к реальности его ухо «полуслышащее»: «И свист, и шип машин в четыре ряда / Мне в полуслышащее проникали ухо...» [3, 61].

Специфика зрения лирического героя, нередко связанного со слухом, состоит в том же: оно максимально индивидуализировано, позволяет видеть необычное, открывать иные миры и пространства: «Бенгальна световая даль / Звезд, рассыпаемых над нами» [3, 53]; «Есть города – (о них не пой – свищи!)» [3, 61]; «Движенье туч 63 ветров надмирных шквал! / В шесть неб цветных седьмого неба крылья!» [3, 63].

Природа поэтического дара и отчуждает от бытия, делая более уязвимым: «я ничего не вижу из-за слез» [3, 12], «страдой смертельной отошла сетчатка» [3, 91], – и в то же время наделяет особой чуткостью, способностью к синтетическому обобщению: «и все цвета – в моем черниле» [3, 104], «говорят, стихи слагал / из огня, воды и глины» [3, 84]. Возможность увидеть «в шесть неб цветных седьмого неба крылья» [3, 65] подчинена при этом универсальной для Исаянца анахронической логике, спутывающей времена и пространства: «Но есть отрада воспрятья / прессованных эпох подряд, / <...> / Здесь за абзацем есть абзац, / за кадром кадр при съемке фильма» [3, 57].

Эта «спрессованность» определяет два важных качества художественного зрения: оно у поэта непременно предполагает «слоистость» объекта («Слоистый день меня увидел въявь –

/ сквозной, размытый в космос день цветистый» [3, 64]) и одновременно – проблематичность точки, с которой этот объект можно обозреть как целое («С высот различных переменных мест / себя смотрю, почти не различаю...» [3, 55]).

В то же время эти ограничения не дают оснований для трактовки зрения как в той или иной мере ущербного – напротив, в текстах поэта постоянно звучит мотив исключительности поэтического видения, способного вбирать в себя бытие: «хранить в глазах осенний пламень – / и цвет, и смысл его огня» [3, 70] – и трансформировать его, ставя на место природной логики логику эстетического преображения: «Все, что может сниться, / но было врозь – я завяжу в одно. / Луч о зеницу гнется, точно спица...» [3, 16].

Акцентированно чувственное восприятие слова определяет закрепленность за ним вкусовых ассоциаций. «Съедобность» слова размыкает высказывание в широкий контекст историко-культурных значений, соотнося микро- и макрокосм, телесность субъекта и материально-вещественную основу бытия: «Пепла арийского горные верхи, / горстка индийского красного перца, / скальные кряжи халвы пехлевийской, / греко-египетской соли щепотка, / черный сухарь каменистых пророчеств, / голубь вина в белоснежном бокале – / вот и весь стол. / Тамада, это громко, / то, что о жизни сейчас говорилось» [3, 90]. Вкус интегрирует знаки других чувств, выступая фокусом артистической восприимчивости: «звук» слова крошится, «как в пальцах хлеб» [3, 85], и «шесть спектров» сосредоточенного художника связаны с «инжиром» и «изюмом» [3, 114].

Значимость чувственных кодов не означает совершенной закрытости субъекта по отношению к внешнему миру. «Другие» в сборнике Исаянца присутствуют, это совершенно разные субъекты, но важнее всевозможных «других» для героя Исаянца мир слова. Он безусловно подлиннее мира предметов: «Как может быть – предметами скитаться / от строк моих, не шедших на умы». Сочиненный мир многослойней и интереснее реального, поскольку созвучен внутреннему самоощущению несовпадающего с собой героя: «Что сочинил усталый Достоевский, / Что

было у него в безумных снах, / Ты узнаешь? – В Калуге призрак Невского, / И миражи еще в пяти местах» [3, 49].

Мир сочиненный, альтернативный реальному, берет свое начало непосредственно в мире смыслов: «Ткань смыслов!.. / Из этой ткани – / Искусство кройки и шитья» [3, 53]. «О чем дышать?» [3, 67] - спрашивает лирический герой, не представляя возможным дышать просто так, не «зачем», вне самостроения и смыслопостижения.

Показательно, что «листы бумаги» в стихотворении «О вынужденном курении» у него растут прямо из природы: «А там, где в переизбытке было влаги – / Из тростников росли листы бумаги» [3, 67]. Курение, вероятно, оказывается вариантом особого творческого дыхания, наполняющего пространство визуализированными «смыслами».

Лирический герой явно предпочитает «ум» «телу»: «Акулы льнули к телу моему... дельфины тонко ластились к уму» [3, 56]. Телесность в стихах В. Исаянца не более чем намечена. В его текстах нет упоминания о холоде, хотя нередко изображаемым временем года становится зима. Фрагмент «Краевидение» закольцован мотивом раздетости, которая не воспринимается как испытание: «Муза и Гений, живущий в диване, / Читали стихи на мое раздеванье. / Варезки, шапка, ботинки, сума... / Я выиграл все. Наступила зима» [3, 48]; «...за час иль с чем-то стянется пальто» [3, 69].

Выигрыш и проигрыш, обретение и утрата – также частотные мотивы в лирике Исаянца и совершенно эквивалентные друг другу амбивалентные состояния. Они сопряжены в целом ряде стихотворений. Так происходит потому, что он нищий странник в привычном состоянии «лиши», привычный к потерям и не боящийся их не по причине своей стойкости, а по причине безразличия ко всему материальному: «Мороз. Простору всесожженья / Сигналят ветхие дымы» [3, 48].

Он и все, кто причастен к творчеству, слову, находятся на границе («А корифеи меж собой все будут драться / на опустевшем поле у межи» [3, 49]), на мели («Я выброшен на мель» [3, 56]), вне времени: «Да в то ли мы столетие попа-

ли?» [3, 51]). Поэтом декларируется относительность времени. Связность событий вызывает у него иронию как невозможная, иллюзорная: «Но есть отрада воспритья / Прессованных эпох подряд, / Есть путь, труднее, чем понятия, / Но он ясней, чем звукоряд ... / И ты торгуешься не так!» [3, 57]

Его время – «прессованное» в культуру, поэтому поэзия В. Исаянца производит ощущение не принадлежащей никакой конкретной социальной эпохе. Субъект страшится связи с тем, что принято называть эпохой, и делает попытку спастись от линейного времени в пространстве: «Да в то ли мы столетие попали? ... Почти бегу!... Похоже, успеваю... В вагон влетаю!.. Слава поездам!» [3, 51] Причина его побега – в угрозе свободе, внутреннему миру: «кто-то по следам / за мной идет, психически сминая» [3, 51].

Герой не изъят из мира. Для него существуют звуки, запахи, цвет. Но звуки природы трактуются им как культурные коды: «К утру услышал шелестенье льдин <...> Но – шорох – мусикийский – в камышах!» [3, 51]. Соответственно и Бог для него, в первую очередь, не создатель объектного природного мира, но творец слова, он «орфографичен»: «Орфографичен в олонецком, / В разно-научном, взрослом, детском, / В звериноптичьем, в кастанедском, / И даже в шорохе травы!» [3, 52]

Таким образом, чувственные коды у В. Исаянца оказываются опосредованы кодами культуры. Типологически работа с чувственными кодами может быть сведена к трем аспектам: разные формы восприятия кодируют разные стороны личностного бытия; все чувственные образы предполагают последовательное ценностное и структурное градуирование; различия в трактовке типов восприятия могут закрепляться в неодинаковом наборе возможных контекстуальных связей и направлений тропеического переосмысления. Чувственные коды тем самым не только служат детализации предметного мира, но и включены в процессы смыслового и ценностного структурирования мира, соотношены с разными формами тематизации субъектности.



## 1.2 «Полынь и мед, улыбка и слеза»: аффективные коды в поэзии Г. Умывакиной («Родительская суббота», 2010)

В рамках данной части работы опыт исследования эмоциональности в тексте будет спроецирован на творческую практику поэта Г. Умывакиной, а материалом исследования послужит ее репрезентативное «избранное», сборник «Родительская суббота» (2010), включивший поэтические тексты с 1965 по 2010 гг.

Логика развертывания аффективных кодов в лирике Умывакиной определяется неантропоцентричностью художественного мира: роль агентов здесь, как правило, закреплена за природными объектами, что делает устойчивой мысль о сформированности человека внешними силами: «Меня учили эти деревья / неутолимой радости движенья, / закону роста, тайне постиженья / рассудка, сердца, слова, естества» [15, 16]; «Нас учит вновь наставница природа / отваге жизни, мужеству ухода» [15, 38]. При этом «наученность» нередко контекстуально уравнивает сформированность и утрату формы, проблематизирует обозначение личностных границ: «Громадой жизни взятая в тиски, / она, своих не ведая пределов, / по-бабьи горилась, гнобилась по-мужски» [15, 157]; «Я голову гордую вскину – / век думал, что я матерьял: / он брал меня в руки, как глину, / лопатил, горбатил и мял» [15, 105].

В этом наборе координат личностное изначально увидено сквозь призму самоотстранения, и сосредоточенность на себе, замкнутость переживания коннотируется как «блажь»: «Посмею ль тешиться своим недугом, / горюя, нянчить собственную блажь» [15, 42], «Напрасно годов не транжирия, / быть с жизнью обычной на “ты”, – / а прочее – это от жира, / от ереси, от маяты» [15, 54]. Восприятие «внутреннего» как специфичной области здесь исключено; ценностный строй художественного мира предполагает манифестацию общности, включенности в различные типологические ряды, самоумаление авторского «я»: «Чего хитрить – я остаюсь меж тех, / что, верно, ждут подмоги и участия, / особенных не ведая утех / средь

скупо им отмеренного счастья» [15, 83]; «Я сравниюсь с любым, то есть – с каждым, / разойдусь – на пустяк, на пятак» [15, 121].

Этос сдержанности создает целый ряд ограничений, связанных с артикуляцией переживаний, важнейшее из которых состоит в четкой обозначенности границ непроговариваемого, в запрете на открытую исповедальность: «И, заходясь навзрыд в тоске исповедальной, / обидами давясь, заталкивает в рот – / о чем нельзя сказать ни ближним и ни дальним, / не множа груз скорбей и скверн не полня счет» [15, 151]. Разговор с собой «у века на виду» [15, 45] программирует отказ от аффектации, выражения «в полную силу», делает содержательно соотносимыми полюса «голошения» и «онемения»: «Мы слушать привыкли вполслуха, вполвздоха, / вполсилы дышать» [15, 127]; «Все “я” да “я” талдычу бесперечь, / то голошу, то плачу еле слышно» [15, 156]; «Со мной же осталась отныне / молчанья подробная тьма» [15, 37].

Первичность жизненного круга по отношению к субъекту обуславливает постоянное соизмерение себя с тем, что находится вне ситуации нарушенного баланса, делает соотнесение «будничного» и «вечного» универсальным средством масштабирования событий: «Живем болея, мучаясь, горя. / Нам время очень долгое досталось: / от зарожденья дня – до смерти дня. / Так что себя жалеть – такая малость» [15, 10]; «Я не дамся потрапе сегодня, / да и завтра не прогорю, / пока жизнь для меня происходит / по дочернему календарю» [15, 107].

Тяготение поэта к непредвзятости самоотчета и высокая требовательность делают особо значимыми такие состояния, которые выявляют ограниченность человека, его несоответствие собственным стандартам поведения и избранным жизненным моделям, – «стыд» и «боль»: «Живем и пощады не знаем, / немотствуем и вопрошаем / суровую совесть опять» [15, 23]; жизнь проходит «под знаком вины, под присмотром стыда» [15, 129]; «боль» создает человеческое «я», выступая свидетельством вовлеченности в мир и маркером подлинности переживания: «И пророчат сердечные сбои, / и усталая

знает рука: / все дается отвагой и болью – / и судьба, и любовь, и строка» [15, 66].

Стремление к артикуляции общего опыта имеет своим следствием обращение к условно-поэтической метафоре, при этом использование хорошо знакомых, «эмблематических» номинаций маркирует «неисключительность» переживания. В этом ракурсе особенно характерна попытка указать на содержание эмоции через апелляцию к телесному опыту. «Кровь» здесь «гудит» и «горит»: «Душа томилась, кровь дымилась: / ах, из огня да в полымя» [15, 134]; «Пусть так же кровь гудит, / им наполняя жилы» [15, 48]; «сердце» «разгорается» и «решается»: «Знать, пришла пора для сердца / не беречься, а решаться» [15, 65]; «Много ль в жизни сердцу надо? / Нет, немного – пустяки: / разгореться от досады, / разболеться от тоски» [15, 52].

Знаками предельности эмоции выступают условно-поэтические «ожог» и «озноб»: «Пусть проймет меня до дрожи / и прохватит гулким ветром – / и озноб разлуки должной, / и сквозняк любви бессмертной» [15, 62]; «Обжигает нам легкие в клочья разорванный воздух, – / ты не бойся: нам нечего больше терять» [15, 96].

Та же логика обобщения обуславливает тяготение к опосредованности переживания «знаками» внешнего бытия, предлагающего субъекту разные герменевтические «ключи»: «А осень продолжается опять, / и кружит лист, и падает мне в руки, / как вечный вестник счастья и разлуки, / богатства и умения отдать» [15, 160]; «Природа, ты – словарь: открой мне слово *осень*, / где синь, и сон, и сень слились, покой суля» [15, 57]. Смысловое «дистраивание» восприятия вовлекает в переживание пространство памяти и воображения, позволяя утвердить дистанцию по отношению к собственному опыту: «В глаза взгляну, на голос обернусь, / чтоб из тебя собрать тебя по крохам» [15, 87]; «А не хватит мне глаз – / я закрою глаза и представлю / стол, божницу, лежанку, кровать» [15, 90].

Зазор между личным и общим, созданный этосом самоограничения, обуславливает появление мотива несоразмерности

души внешним координатам и относительности любых оценок бытия: «Уже рождается догадка: / что мир подробен и бескраен, / что правду горя и тепла / не смерить четырьмя углами» [15, 35]; «Разве можно поставить пределы / для любви, для тоски, для души? // Что считать нам, где прибыль, где убыль, / что страшиться беды и молвы?» [15, 78] Баланс утрат и обретений несводим, и герменевтика чувства оказывается амбивалентной.

Стремление осознать суть произошедшего хотя бы в следе переживания обуславливает апологию саморастраты, расточения даров, положительное коннотирование «нищеты», свободы от чужого мнения: «Все сберегу я, если все отдам, / и, множась, словно кольца годовые, / войдут в меня мои стихи простые / и упадут листвою в руки к вам [15, 16]; «Давно пора в распыл, старьевщику в утиль / ошметки боли сдать, любви лохмотья скинуть, / сжечь снимки и стихи и налегке уйти, / и, затворивши слух, не знать, что скажут в спину» [15, 157].

При этом в фокусе внимания оказываются переживания, не уместяемые в конвенциональные рамки рационалистической самоинтерпретации, – «саднящие» и «горькие»: «Пусть что-то болит, говорит, / просится наружу, / комом стоит, саднит, горит, / как будто изжога изводит душу» [15, 194]; «Вспомни – и задохнись: / пустяк, – а все щемит, не отпускает» [15, 191]. Внимание к «дребедени сердца» [15, 164] легитимирует оксюморонность эмоциональных реакций, возводит их в главный принцип лирического самораскрытия: «Забыла слово я “оксюморон”, / но помню – без него урон, / потрава моему миропорядку. / В нем то слилось, что быть должно раздельным: / и чаша скорби, и сосуд скудельный, / полынь и мед, улыбка и слеза» [15, 160].

Таким образом, в художественной системе Г. Умывакиной логика репрезентации эмоций подчинена культурной традиции, в которой человек мыслится как часть большого социального целого, что определяет парадоксальный для лирики аскетизм аффективного кода, небольшое число ситуаций, в которых прямой разговор о переживании уместен и оправдан. Характерно, что во всех случаях такого рода само

это переживание «социально», типологически обобщено – это «хоровая» реакция, акцентирующая универсальность человеческого опыта.

### **1.3 Сенсорные мотивы в книге стихов Г. Умывакиной «Дочерний календарь» (2005)**

Книга стихов Г. Умывакиной «Дочерний календарь» увидела свет в 2005 году, когда на счету воронежского поэта было уже четыре поэтических сборника. По отношению к ним «Дочерний календарь» имеет обобщающий, итожащий характер (что заявлено уже в самом его названии), и это не случайно, поскольку с предыдущей книгой «Под небом родины моей» (1987) его разделяет почти два десятилетия.

За это время сменился и календарный век, и век литературный, распалась страна, и на ее месте образовалась новая, в общественном сознании произошла очередная переоценка ценностей, связанная в том числе и с переосмыслением взаимоотношений человека с надличностными структурами разного порядка – семьей, государством, социумом, культурой. Если в XX веке человек мыслился как часть целого, а смысл его жизни задавался «извне» – его вкладом в общее дело, ролью в жизни общества, то к XXI веку личный опыт, индивидуальная судьба приобретают больший вес. В центре внимания автора «Дочернего календаря» – процесс самоидентификации человека переходной эпохи, поставленного перед необходимостью самостоятельно искать смысл существования.

Основу сюжета книги Г. Умывакиной составляет переосмысление лирической героиней прошлого (как своей личной судьбы, так и судьбы века, эпохи) с целью определить себя, свое место в мире. Поиски идентичности обуславливают разносторонность, многогранность образа героини, которая предстает в нескольких ролях: поэт, возлюбленная, мать и дочь, житель родной страны и родного города. Характерно, что ни с одной из них героиня не чувствует абсолютного со-



ответствия, переходя от приятия себя и своего предназначения к самоиронии или самообвинению и обратно.

Так, например, свой поэтический дар она оценивает не только как исполнение высокой миссии, цель которой – «гореть и греть», не только как сложный, полный испытаний жизненный путь, предуготовленный судьбой («И младенческий лепет...», «Младшие»); но и дает ему небрежно-ироничную оценку, выраженную в автохарактеристике «поэтка» («Шел разговор...», «Художник и модель»). То же касается и роли женщины-матери. Героиня видит себя то хранительницей домашнего очага, священное назначение которой – продолжать род, скреплять поколения, «латать» собой «бреши» века («Пускай я гольтыба, а ты громада века...», «Смертельные гены в крови...»), то «бабой», «курицей», «наседкой», погруженной в быт («Миша звонил из Тбилиси...», «Я не философ: мир меня поймал...», «Деревенский автопортрет»).

Отношения лирической героини с миром так же неодномерны, как и ее оценка самой себя, что вполне соответствует духу переходной эпохи. Мир воспринимается большей частью как дисгармоничный, хаотичный и враждебный человеку, деформирующий его сущность. Поиск устойчивого основания в нем осуществляется не столько логически, сколько при помощи чувств, поскольку именно конкретно-чувственное восприятие является простейшим и в то же время самым надежным способом контакта с реальностью. Именно поэтому проблемно-тематическое исследование лирики Г. Умывакиной, на наш взгляд, может быть существенно дополнено анализом сенсорных мотивов и образов.

Сложность и мучительность поисков себя героиней «До черного календаря» во многом обусловлена ее непростыми взаимоотношениями с эпохой. Одна из мощнейших интенций сборника – попытка осмыслить уходящий XX век, его ход, оценить потери и приобретения. Он определен как «угрюмый», «беспамятный», «палаческий», «железный». Наиболее развернуто реализована у поэта метафора «век-костолом», аллюзивно связанная со стихотворением О. Мандельштама

«Век мой, зверь мой, кто сумеет...». В телесной метафорике сборника обращает на себя внимание образ сломанного, ушибленного позвоночника, сгорбленной спины («хребтом проверить времени изломы», «Пронеси, протащи на хребте, на горбу», «Он брал меня в руки, как глину, / лопатил, горбатил и мял»). Действие, которое оказывает историческая эпоха на человека, у Г. Умывакиной выражено глаголами, объединенными семантикой деформации: ее героиня ощущает себя «смятой», «скомканной, брошенной наземь», «зажатой в горсти». Ощущение малости своей судьбы, зависимости от железной воли века – исходная точка лирического сюжета «До черного календаря» и узловой центр проблематики сборника.

Наиболее мрачными размышлениями, предчувствием беды проникнуты стихотворения 1989-1990-х годов. Кризисное для страны время, за которым последовал распад Советского Союза, изображается как «время боли», «большая смута», «испытаний череда» («Милые, идет большая смута...»). Доминирующими чувствами становятся, с одной стороны, боль, тяжесть, связанные с восприятием исторического времени как непреодолимой силы, противостоять которой человек не способен, с другой – вина и стыд, которые не снимают с человека ответственность за трагедию в стране: «Это нам придется – не кому-то – / холодеть от страха и стыда», «Разве мы не сами эту кашу / заварили?»

В то же время грядущее испытание осознано не как единичная трагедия. Оно вписывается в историю страны, богатую «судными днями», его причина укоренена в самой природе русского народа. Об этом стихотворение с показательным названием «Русские вопросы». На один из них – кто виноват? – поэт отвечает не сомневаясь: мы сами. Своим беспомощством («беспомощным лыком мы шиты») мы приводим беду в «Расею». В то же время история страны представляется Умывакиной историей насилия над народом, которое он сам и допустил: «Нет удержу гульбищу русскому, / меры нет куражу, как ни кинь: / снова брата на брата науськивай / да на дыбу сестру волоки?!» [14, 57]

Ответа на второй – что делать? – автор прямо не дает, но становится очевидно: надо одуматься, посмотреть на историю трезвым взглядом, увидеть эту череду потерь, безрассудств, прервать «кровавую подать подушную». Эта же мысль разворачивается в стихотворении «Весь век – сплошь место лобное...». История России – история острогов, наточенных впрок топоров: «Что силушки, что кровушки / угроблено – не счесть!». Испытаний и насилия уже «про запас», причем ответственные для поэта очевидны: «коль не чужими катами – своим же сволочьем».

Вместе с тем очевидно стремление Г. Умывакиной ранжировать испытания по значимости. Отсюда попытка предложить некое событие, понимаемое как абсолютное зло. Для поэта, рожденного в 1946 году, им объяснимо становится война. Так, в стихотворении «Сижу и дочке штопаю носки...» женское занятие героини осмыслено в историческом контексте. С одной стороны, оно вызвано тотальным дефицитом в стране («нет давно носков в природе») – бытовой поворот особенностей исторического периода. В то же время есть понимание того, что повседневные трудности не так страшны на фоне возможной онтологической катастрофы – войны: «Пошли, Господь, мне штопать и латать, / детей не прятать и причитать, / не обмирать, бинтуя братьям раны» [14, 63].

Явным становится чувство усталости героини от необходимости «лихое мыкать горе» («Что там еще в зачатке...»), неясности исторической перспективы: «Когда же... поднимем с колен?».

В стихотворении «31 декабря 1990 года» происходит метонимическое замещение России Москвой. Перед читателем предстает картина разора, «порчи», болезни – «проказы моровой», дополненная соответствующими акустическими образами. Пространство Москвы отмечено звуками «злобного мата», «непотребства пьяного», «стона, проклятий, жалоб, охулок». Доминирующие чувства лирической героини в этом стихотворении – стыд, боль, горечь, страх, сливающиеся с чувствами растерянности, смятения, вызванными контрастом праздника и

подлинного лика столицы, облика прежней Москвы послевоенного времени и современной. Город не похож сам на себя («не признаю: ты или не ты?»), но героиня Г. Умывакиной тем не менее не отказывается от кровной связи со своей родиной, называя столицу «матерью», «деткой», «сестрицей».

Так в стихотворения конца 1980-х – начала 1990-х входит идея преемственности (заданная в книге прежде всего женским началом) и неотделимости судьбы человека от судьбы его эпохи. Личностное, историческое и метаисторическое оказываются органично соединены, а чувства вины и стыда, переживаемые героиней, оказываются неизменными спутниками всего русского народа, многократно переходящего за долгую историю своего существования от созидания к разрушению и – после – к раскаянию за содеянное и жажде искупления.

Этим объясняются многочисленные исторические параллели в «Дочернем календаре». Например, в стихотворении «Идет октябрьский дождь...», иллюстрирующем ситуацию раскола в стране, появляется образ протопopa Аввакума, который назван «прапрадедом». Он является символом человека, пострадавшего за свои убеждения, принявшего мученическую смерть за веру. Звуковым обозначением современных реалий становится ор: «опять орут: ату!». Героиню-поэта мучит «несказанное слово», рожденное мучительным чувством стыда за происходящее. Ее тревожит безбожие мира и собственное неверие в благодать («Вот только Бога нет ни в слове, ни в душе»).

Показательно стихотворение «Меж Рождеством и Крещеньем...», в название которого вынесены священные даты, обозначающие рождение Спасителя, надежды на новый мир. Но в произведении Умывакиной нет умиления, примиряющих интонаций. Мир живет в атмосфере мщенья, порожденного «оружьем», люди – «кровные братья» и «сестры во скверне». Свобода кажется наказанием, а не благом. Меняется тон обращения к «державе»: «Замолчи». Героиня измощена «облавами, расправами, погромами», ложью, ее усталость выражается в отказе от речи: «я уже не кричу, а мычу».

Нечленораздельность речи становится знаком невозможности изменить что-то с помощью слова.

Тема времени, судьбы страны сливается с темой родины. Наследуя А. Ахматовой, Г. Умывакина не отказывается ни от каких испытаний, ее героиня чувствительна к «стонам Отечества». Для стихотворений частотно местоимение «мы» как знак общей со страной судьбы. Отношение к «Расее» неоднозначное. С одной стороны, героиня противопоставляет себя «громаде века», с которым у них разнонаправленные задачи: у него – «рвать, ломая и корежа», у нее – «заплаты класть да нить тянуть» («Пускай я голытьба, а ты громада века...»). С другой – констатируется их взаимная нужность («ну, кто ты без меня?»), а героиня, несмотря на неприятие происходящего («и гонят, и торгуют, и жизнь на части рвут»), расстаться с родиной не готова («я буду здесь лежать»).

Думается, это противоречие объясняется тем, что в художественном мире Г. Умывакиной разделяются страна как государство и Россия как родина. Первая «на части рвет» и вызывает раздражение, гнев, усталость, вторая сама страдает, «тихонько плачет, как дитя». Героиня относится к родине как к святыне: она «болезная» (просторечное обозначение – в значении «вызывающий сострадание, жалкий»), отказаться от нее невозможно: «Таковую разве кинем... в беде». Отсюда естественное желание защитить ее, пожалеть, поэтому в книге стихов Умывакиной происходит смысловой поворот в отношении к родине: оно становится материнским («дитятко, родина, доченька», «глядит земля, корит земля / дочерними очами»). Думается, что название книги «Дочерний календарь» дает возможность говорить не только об акцентировании личного бытия героини, но и о сосредоточенности поэта на внеличностном, констатации его ведущей роли в определении индивидуальной судьбы.

Доминирующими чувствами героини по отношению к родине становятся боль, жалость, усталость, любовь, выраженные при помощи акустических мотивов и образов: «стон Отечества», «вздых дочерний засыпающей земли», «Земля

хрипит, иль век мой дышит в ухо». Обращает на себя внимание трансформация звука, точнее, его постепенная утрата. Героиня, «до хрипа дыша», лишается голоса – это расплата за тяжелую жизнь века: «Всем мужеством муки, мычаньем ее, немотою...». Значимым становится мотив тишины как некая точка равновесия мира. В стихотворении «Такая тишина» она характеризуется как «пронзительная, зимняя, земная». Она оказывает благотворное влияние на героиню: ей верится в светлое будущее, забывается боль. «Как правило, тишина была показателем внешней и внутренней гармонии, целостности, позитивного начала», – пишет И. Некрасова [62]. В стихотворении «А других-то целуют, милуют, балуют, лелеют...» «тишина ... подобная взрыву» – характерное для героини состояние прозрачности души, откровения («до самого доньшка можно смотреть в мою душу»). Становится понятен смысл испытаний, мытарств героини: «Не для сласти – для слова мне дадены губы». По замечанию А.А. Житенева, «в “Дочернем календаре” поэтическое слово становится специфической формой существования» [39]. Опасность «лишиться языка» – одна из самых страшных потерь для героини Г. Умывакиной. Значимость и необходимость поэтического высказывания подчеркнуты многообразием возможных акустических проявлений акта творчества: «шепчи, выговаривай, пой, голоси, кимвалом бряцай иль бренчи на струне».

Коррелирует с мотивом тишины и мотив немоты и – как вариант – молчания. Он многозначен. Так, молчание становится свидетельством отказа пресмыкаться, заискивать перед властью имущими, то есть слово (в данном случае его отсутствие) обозначает гражданскую позицию героини («я ваших песен не пою»). Мотив немоты связан также с темой любви и темой творчества. В художественном мире Умывакиной у слова высокая цена: героиня «слова не бросала на ветер», боится «прослыть пустобрехом», если будет обнаруживать непережитое. Вместе с тем немота «томит», приносит муку, слово становится способом облегчить ее. У героини явная потребность высказывания. Творчество, способность «из

сердца выжечь песню» – «дивный дар», «страшный дар». Наполненность слова находится в прямой зависимости от жизни души героини, ее способности переживать любовь в данный момент. Если душа свободна от любви, то слово «жалкое, пустое». Со словом связан мотив неустойчивости творчества. Это тоже классический поворот, отсылающий к традиции Пушкина, Ахматовой: «и стих идет, как кровь, неустойчиво, и льется песня, как будто жизнь течет».

У героини Умывакиной сильна потребность в любви. Она признается, что ее жизнь «держится» «на заждавшейся любви, жажде человека». Любовь – чувство неоднозначное: с одной стороны, «мукой сердце жжет», с другой – «метит счастьем лица». Состояние «без памяти любила» желанное и необходимое для героини, а отсутствие любви подобно отсутствию света («Темно на душе, как в забытом, забытом дому...»). Возникает мотив гибели, физической травмы: «сбили меня наповал», что вызывает сильные переживания: «всей чернотой подглазий, слезною всей маятой». Переживание любовного чувства мощное, что явлено в звуковом диапазоне: от «стона старинного, безвинного, дремучего» до «огненного крика». Любовь артикулируется как крик, стон, мольба, немота, тишина, бред, жалобы. Она «внезапная, как вздох, / безудержная, как рыданье», «неутолимая, как боль, как радость, неисповедима».

Особой ценностью в художественном мире Умывакиной становятся вещи-хранители любовной памяти, такие как старая пластинка – носитель звукового ряда, желанного для героини: «песня про Томашув» воскрешает память о старой любви, запечатлевает миг счастливой жизни («Старая пластинка»). Стихотворение «Жду ответа» посвящено телефону как посреднику в главном – общении. Его роль осмыслена в ироничном ключе: он занимает место в красном углу, где традиционно размещаются иконы. Телефон – «тайн свидетель», «слов растратчик», «встреч радетель», «разлук потатчик». Его звонок становится связующей нитью между живыми, даже неважно, что они «абоненты», а не собеседники. Самое страшное – услышать что «абонент <...> больше не доступен».

В стихотворении «Первая любовь» воссозданы все атрибуты этого чувства: его таинственность, непредсказуемость, волнительность. Звуковой аранжировкой становятся «байки» и «чепуха» влюбленного мужчины, шаги «за тонкой стенкой», «и шорохи, и речь, и моря шум», «в ночи сверчок» – романтические звуки, даже бытовое возвышается. О ретроспективном характере поэтического сюжета свидетельствуют его финальные строки: «И знать не знали вы, что будет лучше / потом, с другими. / Но о том молчок». Молчание в данном контексте – призыв сохранить сакральность первой любви, стремление обозначить ее неповторимость.

С темой любви сопряжен мотив разлуки. Она тяжело переживается героиней, неслучайно возникает мотив болезни, боли: «а мне разлука губы обметала». Подчеркивается невозможность выключиться из состояния переживания, наоборот, можно сказать, героиня увязла в нем, нарочито растравляет свои раны («все мороком, волоком, ревом, измором взять хочешь себя, на излом проверяя»). Возникший мотив немоты связан с двумя моментами: болезненной невозможностью даже артикуляции любимого имени («и больно даже имя произнести») и проявлением характера героини, ее нежеланием унижаться в ситуации разрыва («не стану звать тебя и что люблю я не скажу, не выболтаю имя»).

Любовь в лирике Г. Умывакиной – необходимое условие бытия человека, без которого невозможна полнота жизни. В стихотворении «Усталых сограждан угрюмые лица...» развивается мотив взаимной всеобъемлющей глухоты и непонимания: невозможность «с попутчиком разговориться», «друг друга услышать народам», неспособность «без боли любить мою землю» – все это получает отзвук в жизни героини, которая «матери не понимает», «с дочкой друг друга не слышит». Причина такой тотальной разобщенности раскрывается в последних строках, из которых явствует, что это эхо отсутствия любви в жизни героини: «Но как мне без боли любить мою землю, / когда мы с тобой о любви позабыли?!».



Основной художественный посыл книги – попытка увидеть личное в многообразных связях со сверхличным. Но так, чтобы главной преломляющей сферой оказалась семья, жизнь рода. От размышлений о судьбе века, страны Умывакина переходит к бытовым зарисовкам из семейной жизни. Она вводит всем знакомый, привычный круг житейских дел с заботой о детях и внуках («Пять лет спустя», «Колыбельная для Юне-са»), жизни на старой даче («Деревенский автопортрет», «Живу в деревне. Меж холмов соседних...»), описанием непривычного быта («Как в этом доме бьется посуда...»). Внимание поэта сосредоточено на судьбе потомков. У них сложная наследственность («поросль порченных корней»), непредсказуемая дорога. За них героиня молится, ставит свечи в храме, пытается выгадать им долю полегче своей.

В стихотворении «Давно пора в распыл, старьевщику в утиль...» возникает мотив немоты, наполненной молитвой. Героиня обращается к Создателю с просьбой продлить ее жизнь. Личное, домашнее вынуждено уживаться с миропорядком. Век «жизни калечит и ранит», но дом остается спасением для человека.

В «Колыбельной для Глеба» маленький внук назван не только смыслом жизни своей мамы, но и хранителем дома и века. В основе сюжета стихотворения «Пять лет спустя» бытовая зарисовка – прогулка со старшей внучкой. Жизнь героини аранжирована новыми звуками, охарактеризованными как «победные» («бубен, барабан, труба»), связанными с пополнением в семье (отметим, что «бубен, барабан, труба» – любимые детские игрушки). Главное для героини Умывакиной – наполненность личной, частной жизни, чтобы «календарь мой не редел».

Акустические мотивы и образы сопровождают все основные темы «Дочернего календаря» – тему времени, родины, творчества, любви. При этом значимой для поэта является оппозиция *звук – отсутствие звука (молчание)*, контрастность которой усиливается тем, что звук в книге Г. Умывакиной почти всегда экспрессивен: в тексте для его репрезентации наиболее

часто используются такие лексемы, как «выть», «кричать», «орать», «вопить», «рыдать» и их производные. Палитра чувств героини, которые переданы при помощи таких акустических образов, вполне ожидаемо представляет собой смесь, в первую очередь, негативных эмоций – боли, вины, стыда, отчаянья.

Молчание (тишина), в отличие от звука, имеет амбивалентную семантику. Это и «мучительная немота», то есть невозможность проявления себя в слове, творчестве, и молитвенное молчание («Такая тишина»). В целом, основанная на контрасте экспрессивность акустики в «Дочернем календаре» соответствует внутренне противоречивому образу героини, которая переходит от крика и рыдания к тишине и молитве, от немоты к поэтическому слову. В этом смысле она и сама несет на себе отпечаток своего века и всей истории своего народа, воспринимаемой ею как череда грехов и ошибок, раскаянья за них и жажды искупления.

На первый взгляд, эта же идея воплощена в кинестетических мотивах, большая часть которых, напомним, связана с деформацией, буквально – «смятием» тела. Вообще, ощущение сдавленности, стеснения, сжатия – одно из самых страшных для героини: «Но если песне зажимают рот, / она себе тогда вскрывает жилы»; «Стянули ей грудь, чтоб сгорело ее молоко, / и рот ей заткнули, напев колыбельный глуша»; «давили на виски / рассветные потемки, / седые от тоски». С мотивом сдавленности связан и мотив затыкания рта (горла): «стоит, как в горле ком, (того, гляди, загрузнет!)», «...сколь нас до земли ни гнули, / ни заливали глотки нам свинцом»; «и горький кляп стыда мне забивает рот». Этот комплекс ощущений, с одной стороны, отражает переживание героиней собственной несвободы (сдавленность – отсутствие возможности свободно передвижения, забитый рот – невозможность выразить себя в творчестве); с другой – травматичный опыт потери индивидуальности, превращения человека в неживой материал.

Сама героиня часто ощущает себя «податливой глиной», «текучим воском», «матерьялом» в руках «века-костолома». Это ощущение для нее мучительно, поскольку сопряжено с

ощущением потери идентичности, размытия границ собственного «Я». Быть «матерьялом» для героини Г. Умывакиной означает не иметь собственной воли и собственного голоса, не уметь противопоставить нечто свое неблагоприятным событиям эпохи. Показательно, что, испытывая вину, стыд, раскаяние, боль, героиня чувствует себя одной из многих, что выражается, в частности, в появлении коллективного «мы» на месте лирического «я» («А мы все хвалимся, паскудники, / все в грудь стучим наперебой...», «Или, вправду, беспамятным лыком мы / шиты вкривь, на авось, абы как?», «Это нам придется – не кому-то – / холодеть от страха и стыда»). И, напротив, умение сохранить себя, не поддаться калечащему влиянию времени воспринимаются как важное достижение в жизни, повод для гордости («Я голову гордую вскину...»).

Однако сила, которая ломает, сминяет, комкает человека, способна и созидать. Так возникает обратный мотив «лепки», сотворения личности из неоформленного материала: «Не будь в обиде, если не пойму / за день-другой тебя лепивший город – / по духу и подобию своему». Жизнь героини оказывается уже не в руках «века-костолома», а в руках высших сил, провидения, Бога: «Но в слезной немоте молю повременить: / не выпускай меня из рук твоих, Создатель»; «Что ты прячешь, до срока тая, / жизнь мою зажимая в горсти?». Страх потерять себя в этом случае отходит на второй план, уступая место приятию действительности, согласию с необходимостью всех жизненных испытаний, надежде на то, что все страдания не напрасны: «Но ежели в свой оборот жизнь взяла мою душу, / так это ж не просто за так, а чего-то же ради?!». Характерно, что и в этом случае героиня не чувствует целостности. Например, о собственной жизни, о душе она говорит как о чем-то отделенном от нее, ей не принадлежащем, тогда как в обыденном понимании они отождествляются с личностью человека, определяют его индивидуальность: «Нет, не себя, а жизни жалко той, / Невидной, незалюбленной, недужной, / Что шепчет мне в отверзшуюся душу: / Не уходи, повремени, постой...» [14, 147].

Свое «Я» героиня воспринимает, таким образом, не как некую целостность, а как набор почти не связанных друг с другом сущностей. Г. Умывакина создает многочисленные вариации мотива отделения души от тела («Складень», «Отходила душа: отступала, спасалась, бежала», «Два стража»). Тело, душа, жизнь в художественном мире «Дочернего календаря» словно существуют отдельно друг от друга, при этом героиня не может идентифицировать себя ни с телом, которое в буквальном смысле исчезает («чем держится душа в тщедушном этом теле, / почти до дыр сквозных изношенном уже?»); ни с душой, которую держит в руках Создатель и которая ей не принадлежит; ни с жизнью, которая понимается ею как некий круговорот, в который человек включен помимо своей воли.

Возвращаясь к кинестетическим образам в «Дочернем календаре», отметим, что в целом героиня Г. Умывакиной взаимодействует с миром через тактильные ощущения не менее активно, чем через звуковые. Острые душевные переживания – гнев, стыд, боль, страх, вина, – как правило, репрезентированы глаголами, связанными с осязанием: «Гнев милосердья *сушит* рот»; «и стыд нам *ел глаза*, и страх нам душу *грыз*». Через осязание проявлены даже те эмоции, которые героиня не может определить и назвать: «И когда меня треплет горячей погибельной дрожью, / и когда из-под ног, накреньясь, уплывает земля, / не похожа на бред и на страх, и на жадность совсем не похожа, – / так на что же похожа старинная мука моя?» [14, 98]

Поскольку одним из ключевых мотивов сборника является мотив огня, связанный со стремлением героини к творческому пересозданию реальности, ощутимая доля кинестетических глаголов обладают семантикой горения, жжения, выжигания. Как правило, выжигается память или прошлое: «на мною сожженную землю обратного нету пути»; «скажи, где взять каленого железа, чтобы тебя из сердца выжигать»; «и было очень просто перепутать добро и зло и память сжечь дотла»; «Не выжгло душу у меня, и память не отшибло».

В противоположность сухости и горению, связанными с негативными, разрушительными аффектами, состояние умиротворенности, спокойствия, гармоничного слияния человека с миром передается Г. Умывакиной через мотив увлажненности: «А утро было мгlistым и прохладным. / Я, как по жизни нашей, шла по саду / И по колени вымокла в росе. / Я шла одна, но рядом были все, / кого я помнила, кого любила» [14, 123]; «Я нынче поднялась в такую рань / Рассветную и душу подлатала / <...> / и влагу жизни собирала в длань» [14, 153].

С увлажненностью связан и мотив слез: «Мокро глазам и в груди горячо: / это любовь – не кручина», плача как катарсического акта: «И у меня слеза, / и у тебя: чуток поплакать – это ничего. Мы может, вместе выплачем осколки кривого зеркала из сердца одного».

Другая пара тактильных мотивов в «Дочернем календаре» – холод (озноб) и тепло (объятия). Озноб – это реакция на враждебный мир, страх перед суровыми жизненными испытаниями: «в этот город, в эту ночь, / где знобила нас зима»; «до слез меня проймет / дыханье жизни грозной, / разлуки вечной лед»; «...не в райские кущи, / а в милой земли ледяную утробу». Показательно, что образ зимы как воплощение недружественного человеку времени появляется в начале книги и как знак смерти – в конце, в полном соответствии с «календарным» замыслом сборника. Героиня словно оглядывает свой жизненный путь целиком, понимая, что он завершится смертью, и переоценивает свое прошлое в том числе и затем, чтобы определить для себя: что останется после нее в мире.

Продолжение своей жизни она видит в жизни детей и внуков. Именно для стихотворений, объединенных семейной тематикой, характерен мотив тепла, отличного от горения, которое сопровождает любовные порывы и творческое вдохновение и разрушительно в той же мере, что и созидательно. Тепло в книге Г. Умывакиной связано прежде всего с образом другого человека, оно является знаком близости людей друг другу, как душевной, так и телесной, реализованной в жесте объятия: «Иди сюда, садись ко мне поближе, / дай об-

нему, послушаю, как дышишь...»; «...все это было кстати, чтобы дыханье слив, теснее лечь»; «Или запишет теплая рука / те письма, что знают облака».

Душевное тепло обладает для героини большей значимостью, оказывается более желанным, чем его телесное воплощение. Так, в цикле стихотворений «На разных полюсах земли» поэт создает зеркальную ситуацию, в которой близость и отдаленность двух любящих людей определяется не их пространственным положением друг относительно друга, а их душевной связью (ср. стихотворения «И нет тебя – как не было...» и «...И расходились, оскользясь...»). В результате возникает, на первый взгляд, парадоксальный образ влюбленных, которые «обнявшись, спали на разных полюсах земли». В стихотворении «Шубка» героиня отвечает на полушутливый упрек дочери в том, что той приходилось донашивать «побитую молью» материнскую шубу: любовь, которая «перетекла» в дочь от матери, вечна и греет сильнее, чем одежда.

Тактильные мотивы в «Дочернем календаре», не имея широкого вариантного разнообразия, образуют оппозиционные пары: сухость – увлажненность, смятие – лепка, холод – тепло. Показательно, что каждый из этих мотивов характеризует не только образ героини (актуализируя при этом свое метафорическое значение, например, смятие – деформация, разрушение индивидуальности), но и ключевой для всего сборника образ земли (выступая в прямом значении: «земля...теплом дышала»; «земли ледяная утроба»).

Земля в сборнике Г. Умывакиной может быть теплой, влажной, вспаханной и плодородной («пашня»), может быть выжженной (промерзшей) и бесплодной: «...ничто здесь не будет расти: на мною сожженную землю / обратного нету пути»; «душа поникла, и земля заклекла». Поэт задействует весь спектр значений этого образа: земля понимается как первооснова, из которой создается высшими силами человек; как почва (пашня, огород, чернозем), как родина («Любимая земля! Я не хочу другую...»), как планета, мир («На разных полюсах Земли»). Героиню Г. Умывакиной во всех смыслах

тянет к земле. Ей доставляет удовольствие соприкосновение с ней («Я, туфли сняв, босой ногой ступлю»), она находит отдых в деревенских заботах о доме и огороде, себя она иронично называет «черноземной певичкой» и даже напрямую отождествляет себя с землей: «И была моя брeнная плоть, / словно дедова пашня, черна... / Для какого такого, Господь, / ты меня приготовил зерна? / Что ты прячешь, до срока тая, / жизнь мою зажимая в горсти? / Чем мне завтра велишь про-расти? / И да сбудется воля твоя» [14, 103]; «Скомкана, брошена наземь, / Стану землей и водой – / Всей чернотой под-глазий, / Слезною всей маятой» [14, 22].

«Черная» плоть и «вода-слезы» становятся устойчивыми портретными автохарактеристиками героини («Перед зеркалом», «Деревенский автопортрет»), благодаря которым в «Дочернем календаре» на лексическом уровне воссоздается архаичная связь человека с землей.

А.В. Жучкова, исследуя кинестетический код поэзии О.Э. Мандельштама, говорит об относительной редкости «осязательного» типа восприятия реальности, апеллируя в том числе и к данным психологии, согласно которым для большей части людей характерно преобладание визуального восприятия над тактильным [40, 98-99]. Несмотря на то что проведение статистического анализа не являлось целью данной работы, можно тем не менее утверждать, что акустический и кинестетический коды в книге Галины Умывакиной доминируют над визуальным.

Как правило, наиболее важным и самым распространенным знаком визуального кода является цвет. В книге «Дочерний календарь» цветовая гамма монохромна. Исключение составляет стихотворение «Художник и модель», где обилие цветов, с одной стороны, задано темой стихотворения, с другой – может быть объяснено тем, что в нем воспроизведено одно из счастливых воспоминаний героини. В остальном единственный цвет – черный – становится преобладающим, выступая, как в традиционном своем значении, приметой горя, нищеты, беды («черные впалые щеки», «в черном теле»),

так и обозначением участи русского человека, идущего к истине трудным путем – через страдание, смирение и самоуменьшение («Черноземная равнина – общая судьба»).

В редких случаях в «Дочернем календаре» наряду с кинестетическими и акустическими мотивами возникают комплексные характеристики предметов и явлений, в которых смешиваются акустический, визуальный и тактильный способ восприятия. Такую «синестезию» можно наблюдать, например, в цикле стихотворений «Распишись в получении, боль...», где поэзия, слово, речь воспринимаются сразу тремя органами чувств: «Услышишь речь, округлую, как плод, / стесненную, как сердца перебой»; «Когда мне слово *сихварули* / ударит в сердце, как вино».

Стоит отметить, что именно в этом цикле насыщенность текста метафорами, в основе которых лежит чувственное (в том числе редкое в художественном мире Г. Умывакиной вкусовое) восприятие, максимальна: здесь появляются и «земная соль», которую слизывает героиня, и земля, уходящая из-под ног так, что «улучки наклон упрутся в спину», и «грузинское тугое сердцебиенье». Любовное переживание тоже задействует все обостренные до предела чувства лирической героини: «взглядом звала и кричала», «сердца круженье».

Героине доступна даже синестетическая память: «и зреньем, и слухом, и кожей помня, как прежде...». К синестетическим образам Г. Умывакина прибегает в тех случаях, когда необходимо показать яркость, остроту переживания, что особенно хорошо удается сделать на общем фоне «телесной» поэтики сборника, действующей довольно ограниченное количество чувственных образов, являющихся, как правило, устойчивыми и переходящими из стихотворения в стихотворение.

Художественный мир «Дочернего календаря», рассмотренный сквозь призму чувственных кодов, представляет собой целостную, обладающую внутренним единством систему. Поставленный XX веком вопрос о судьбе человека в хаотичном, лишенном опоры мире героиня решает в традиционном ключе, характерном для реалистической лирики: ценности, на кото-



рых в конечном итоге замыкается ее мир, – это любовь, семья, родная земля (но не государство), поэтическое слово. Тем не менее выбранный ею путь сопряжен не только с необходимостью полной самоотдачи, но и отчасти с саморазрушением, потерей себя. Недаром в завершающем книгу стихотворении «Два стража» создан образ неприкаянной души, не находящей приюта ни в аду, ни в раю и называющей своей единственной родиной земное место ее пребывания – Россию.

\*\*\*

Два рассмотренных примера позволяют сделать несколько выводов, позволяющих уточнить априорные представления о первичности манифестаций субъективности в лирическом тексте. И в практике В. Исаянца, и в практике Г. Умывакиной чувственные и аффективные коды опосредованы традицией – литературной и культурной, которая и создает репертуар возможных репрезентаций, и определяет логику их мотивного развертывания. Авторское «я» моделирует эмотивные знаки как «социально» осмысленные, призванные вызывать отклик в определенной ценностной системе. Выстраивание собственной идентичности – личностной и литературной – оказывается производным от соизмерения себя с пространством общего – в том числе общего «аффективного» и «сенсорного». Оба примера иллюстрируют последовательность выстраивания сенсорных и аффективных ассоциаций в осмысленные семантические ряды. Разные формы чувственного восприятия кодируют разные аспекты экзистенции и получают устойчивые внеситуативные смыслы; спектр номинации переживания формируется с учетом представлений о принятых в культуре нормах выражения эмоциональности. Аффективное и сенсорное в поэтическом мире предстает последовательно «кодифицированным», определенным разнорядковыми внешними детерминантами.

## **ГЛАВА 2. АФФЕКТИВНЫЕ И СЕНСОРНЫЕ КОДЫ В СИСТЕМЕ КООРДИНАТ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА**

Представление о том, что разные виды восприятия по-разному упорядочивают мир, является общим для многих исследований сенсорных кодов, однако система семантических различий, заданная разными перцептивными возможностями, еще требует конкретизации. Очевидно и то, что логика репрезентации эмоций так или иначе определена не только литературной традицией, но и принципами построения поэтического мира. В рамках второй главы будет исследована структура аффективного и сенсорного кодов в системе координат поэтического мира, выявлены и обобщены феноменологические слагаемые поэтической антропологии.

### **2.1 «Страх и трепет, любовь и ужас»: аффективные и сенсорные коды в структуре поэтического мира Е. Фанайловой («Путешествие», 1994, «С особым цинизмом», 2000, «Трансильвания беспокоит», 2002)**

В книге «С особым цинизмом» (2001), наиболее полно отразившей логику чувственных и аффективных кодов в поэзии Е. Фанайловой 1990-х гг., акцент поставлен на лиминальности переживания, которое переопределяет все параметры бытия. Этот ход получил разную оценку в критике. Для В. Курицына «страстные, буйные, болезненные и при этом умные стихи» - знак исчерпанности концептуалистской практики и состоявшегося выхода поэзии в эстетически не освоенное измерение [цит. по: 76]. В понимании А. Скидана «поворот от радикальной критики поэтического сознания к валоризации его наиболее brutальных и архаических проявлений» допускает и возможность «отстраненно-спокойной интонации», и стереотипную эксплуатацию «исконно романтических тем гибели, судьбы, богоотступничества, порока» [76].

Однако разбалансированность – интонационная, стилевая, композиционная – оказывается здесь программной; она производна от взятого в своем экстремуме переживания, от переоформления координат как содержания высказывания, закрепляющего за субъектом право на речь. Унаследованная от традиции топика «работает» здесь против традиции, приобретая новые коннотации и выступая в нетривиальных контекстах.

Характерный пример такого рода – образ сердца. В классической поэтической традиции сердце выступает «центром духовной и физической жизни человека», что объясняется зависимостью от «библейской антропологии» и связанных с ней религиозно-философских учений [27, 105]. В поэзии XX века «традиционная символика сердца <...> нарушается; <...> поэтические контексты стремятся устранить привычные границы доброго и злого, горестного и радостного»; «профанируемый символ делает невозможным разделение трагического и комического пафоса» [90].

В книге Е. Фанайловой сердце – фокус чувственного бытия, средоточие неотчуждаемо-личностного. «Ранение» – это «проколотость» сердца: «Мир входит им в сердце углем, иглой» [19, 95]; автокоммуникация – разговор с сердцем: «Нечем тебе гордиться, сердце, нечем гордиться» [19, 69]; самосознание – способ ощутить сердечную боль: «И сердце болит, ну и пусть болит, / Отчего ж ему не болеть?» [19, 41]; тотальность обладания – обладание сердцем: «Он корнями пророс ее ребра и сердце оплел» [19, 106]; абсолютное спокойствие – сердечная незатронутость: «Сердце не разорвется больше при всем желании. / Водка-цыганка сияет, давно суха» [19, 84].

Этот набор представлений осложнен разными линиями метафоризации. Самая продуктивная из них – «бестиарная», связывающая сердце со стихийно-телесной основой бытия: «Пишешь Вальмону: милости велики, / Ох, велики ко мне, сплошные дары. / Мы разговариваем в последний раз. / Мир уловляет сердце в свои силки» [19, 17]. «Пойманное»-«порывистое» сердце маркирует не только внеположность

любым «путам», но и инакомирность: «Но ужас в том, иль то насмешка злая, / Что есть среди них действительно дитя / Одно-другое – как я распознаю? – / Чье сердце словно нервная борзая, / И чья душа срывается шутя / С трапеции, и бьется, исчезая. / Чье царство не сейчас и недоступно» [19, 54]. Такое сердце «прогрызает» себе пусть в иное: «И ты, о жизнь моя, спросонок, / И жалость к сердцу твоему, / Что, как неистовый лисенок, / Грызет трагическую тьму» [19, 70].

Противоположная смысловая линия, «минералогическая», связана с идеей отчужденного сердца: «Сердце на цепочке, словно ключик и брелок. / Помнишь ли трапецию и девочку Суок? / Помнишь ли Лютецию и тлеющий снежок? / Каждый беззащитен, вероломен, одинок» [19, 63]. Здесь сохраняется сема «инакомирности», но она связана с представлением о неантропоморфном, «чудовищном» субъекте: «Хороши твои, голубка, слуги: / Рыцари с двойными прорезями глаз, / Хитрые валькирии, безумные подруги, / Вместо сердца – радужный алмаз» [19, 28].

Исполненность переживанием маркируется «остановкой» - эмоции или самого сердца: «Перед нею на нитке хрустальный шар висит, / <...> / В горле у нее сердце стучит / стоит» [19, 48]; «Только любовь, как в колодце вода, / В сердце стоит до самого дна» [19, 33]. След переживания – «резьба по сердцу» [19, 128], переменчивость состояний – «сердечные качели» [19, 48], житейская смута – «поля сердечных сражений» [19, 89]. Соединение «неантропоморфного» и «бестиарного» создает образ ожившего «древесного» сердца: «Ты как дерево ночное, / Ты чудовище ручное, / Бьющееся на груди / Всей сердечною листвою. / Я молю: не уходи [19, 42]. Пересечение разных рядов указывает на принципиальную для книги идею несоразмерности субъекта собственному опыту, о возможности «сорваться с трапеции» [19, 53-54]: «Тяжелы плоды твои, Церера, / Темные и страшные дары. / Кто бы удержал визионера / На краю, излете мозговой коры?» [19, 28]; «Над землю невидимые танцоры / По серебряной ходят леске» [19, 76]; «Не берегись, не берегись, риск-

ни, / Так, как рискуют сны. / Задержись, балансируй, как танцовщица, / <...> / На невредимой серебряной нити блесны» [19, 109].

Баланс – труднодостижимая цель; в книге с ним почти невозможно себя соразмерить: «Ни закрыть, ни унять, ни платком утереть. / Ни одной горевать, ни с тобой умереть» [19, 46]. Более очевидны варианты бессилия, растерянности, утраты смысла перед лицом катастрофы: «Что ты будешь делать, бедный и бездарный, / В сердце получив удар? / <...> / Платье кровеносное непрочно, костяное. / И твоя душа / Рвется и тебя покинет скоро. Остальное / Ничего не значит и не стоит ни гроша» [19, 30]. «Опереточность» сюжета при этом не снимает его серьезности, а возможность театрального «переигрывания» - подлинности «ранения»: «Есть, боги, истерия цеховая, / Есть мученики, пленники ея, / Что не дают их любящим житья, / <...> / Но ужас в том, иль то насмешка злая, / Что есть среди них действительно дитя / Одно-другое – как я распознаю? – / Чье сердце словно нервная борзая» [19, 53-54]. Именно поэтому все «пороги» условны: «И звуковой, и болевой / Пороги – только то, что мнится» [19, 60].

Приближение к этим порогам позволяет в паскалевском ключе интерпретировать жизнь как сон: «Жизнь проходит как сон, как дурное кино. / Как рассказы попутчика в дальнем купе. / Подступает, отхлынет, светло и темно, / И шумит, как деревья, в своей высоте» [19, 25]; «Душа спала без сновидений, / Глубоко, полно, как вода» [19, 52]; «И душа молчаливая потрясена / <...> / Полнотою беспамятства, млечного сна» [19, 65]. «Печальные» или «дикие» сны противопоставлены телесной разъятости субъекта: «Меркнет свет в моих глазах. / Тает жизнь в моих руках. / Словно тело разнимают, / Словно сердце вынимают» [19, 41]. Эта разъятость делает закономерным взгляд на себя как на другого, обуславливает изумление перед мироустройством: «Открытая давлением света грудь / Навстречу креатурам, птицам, гадам. / Жизнь кажется непостижимым садом» [19, 24].

Закономерно, что в разных фрагментах книги расстояния между людьми кажутся бесконечными: «Там, где плавается нынче, так просторно, / Что идти до человека много миль» [19, 91]; «Пространства Петербурга так открыты, / Что к человеку подойти легко на выстрел» [19, 110]. «Сновидность» соотносится с семантикой «оставленности» и «забытости» высшими силами: «Жизнь позабыла, что делать со мной, / Рисует вены по белым рукам» [19, 33]; «Только для чего нам эта сила, / <...> / Если нас забыла, отпустила / Тайная механика...» [19, 27]. С этим связана, с одной стороны, «кукольность» субъекта в некоторых контекстах: «Но жизнь звала и воскресала, / Как хиромант и кукловод» [19, 58]; «Его ж материи иные, / Страшны, как куклы заводные» [19, 56], а с другой – большое число персонификаций, выполняющих различные манипуляции с субъектом: «Приходит любовь, ведет, ведет, / За руку бродит, за руку берет / <...> / В высокой крапиве лежишь, убит, / А она ходит, бубнит, берedit» [19, 36].

Инакомерность изымает субъекта из привычных рядов человечности; «лиминальные» герои книги рисуются не как маргинальные, а как обладающие «не людскими» качествами: «Твой дух казался им огнеупорным / И огненным, и тайным, и тлетворным, / <...> / Твой дух казался им высокомерным, / Великолепным, ледяным, козырным / И ускользящим, и, скажем, нелюдским» [19, 110]. Инаковость «лиминального» героя переживается как его чуждость всем измерениям повседневности: «Дай мне знать, но менее, чем намеком, / Колесением, тенью, бликом / О единственном и навсегда далеком, / Для земного – пустом и диком» [19, 77]; «Нам все – одно, нам целый мир – чужбина, / Как рыбам в воздухе, как птицам в глубине» [19, 117]. Эта чуждость делает закономерной интерпретацию «пограничного» как «чудовищного»: «Стала ли ты хороша, / Саламандра, не помнящая огня, / <...> / Дитя, не знающее родства, / <...> / Чудовищная душа?» [19, 34]; «Ты как дерево ночное, / Ты чудовище ручное» [19, 42].

Маркер «чудовищности» утверждает призрачность реального и реальность призрачного: «Люди проходят, как тени

кулис, / Шепотом мучают, пристают, / Пальцы просовывают в живот, / Плачут, бормочут, поют» [19, 33]; «Душа во сне как яблоко гниет / И предается оргии постыдной. / И все, что въявь терзает и гнетет, / Развоплощается, становится безвидным» [19, 114]. Книга оказывается перенасыщена невидимым, неочевидным, которое приобретает внятность только в «лиминальной», пограничной перспективе: «Призраки стоят над кораблями. / <...> / Дивно пахнут мертвые слова» [19, 36]; «И призраки входят, обставши престол, / В лохмотьях и золоте, на караул» [19, 35]; «Проснешься: призрак стоит у окна, / В жилетном кармане лежит ланцет» [19, 19]. В этом контексте зримое трансформируется тем, кто смотрит: «Во-век я не забуду это фото, / <...> / Сдвигаемые взглядом легкие миры» [19, 110].

Обращенность зримого и незримого позволяет выявить еще одно знаковое качество лиминальности – хрупкость, которая оказывается родовым свойством всех вещей в «пограничной» зоне: «Жутко владенье хрупкими вещами» [19, 23]; «Хитрая стала, тихая, полюбила молчать, / Тонкостенные, хрупкие вещи в папиросной бумаге хранить, охранять. / Пиромания, пиротехника, flash. / Испепеляющий огонь» [19, 22]. Хрупкость-«стеклянность» соединяет в себе семантику «препятствия» и «эфемерности»: «Жизнь, как вода, обступила со всех сторон. / Мы говорим с тобою как сквозь стекло» [19, 17]; «ломкости» и «праздничности»: «Жить, как улитка, хочу, в вате хочу, / Дряблое тело храня, / Будто в футляре стеклярусом / Елочный шарик лежит» [19, 22]; «телесности» и «отчужденности»: «Над синею надписью, белым столом / Клеенчатой биркой, застывшим стволом / Телесным и лабораторным стеклом» [19, 78].

Хрупкий мир чудовищных существ соотнесен с полюсами «страшного» и «чудесного». Страшной кажется связь посюстороннего и потустороннего, присутствие рядом посланников другого мира: «Если не убоишься таких объятий. / Если тебе покажутся не страшны / Лица, всплывающие из амальгамы пятен, / Из плесневеющей, черной, серебряной

глубины» [19, 23]. Страшна поэтическая речь, связывающая разные пространства бытия: «Страшная речь уже воздымает нас. / Воздух поставлен и правит, как парус, в груди, / Так осторожно и жутко ведет, / Что смерти и вправду не может быть» [19, 18]. Страшен взгляд Бога в мир: «Я ужаса смертельного полна, / Когда Он, морщась, смотрит из окна» [19, 88]. Чудо как отмена власти вещей естественно для «лиминального» состояния мира, оно и страшит, и искушает: «Стоит ли просить о новом чуде / Знающего, как его творить? / Отойдите, демоны и люди, / Умоляю, дайте нам поговорить» [19, 36]. Всевозможность – важная координата художественной модальности, одно из проявлений предельности: «Петербург затем приходит, мучит, / К горлу подступив, как дурнота, / Что иное чуду не научит, / Лишь невоплощенная мечта» [19, 36].

Плоть в книге – «смутное окно» [19, 134], и «доблесть борзописца»-поэта связывается прежде всего со способностью глубже проникать мир – «Рассказывать, насколько ему видна / Глухая бездна, моря/тела глубина, / И жалкий грех, и бедная вина» [19, 114]. Координаты зримого заданы в книге заданы стихиями воды и огня, за которыми закреплены разные области смыслов. Вода – это среда «пограничного», она объемлет, вбирает в себя: «Жизнь, как вода, обступила со всех сторон. / Мы говорим с тобою как сквозь стекло» [19, 17]; «Ты стоишь, обходя меня, как волною, / Обнося меня крепостной стеною» [19, 112]. Она соотносится с границей жизни и смерти, пересечение которой осознается как «плавание», «форсирование»: «Там князь Андрей лежал один на поле брани / И слушал шум реки в ушах. / <...> / И бормотанием ужасно отвлекала / Глоссолалия вод, гребцы чужого языка» [19, 102]. Попадание во внечеловеческий мир – это встреча с «зыбями», «океаном»: «Взгляни ж на занавес, что облачен и сер: / Земля в росе и снеговом тумане. / И тишина слышнее всей музыки сфер / На всеобъемлющем и диком океане» [19, 55].



Контекстуальное присутствие знаков воды - свидетельство близости потустороннего: «И комната твоя, видна откуда / Вода канала, а казалось – моря, / Была полна растений из глубин» [19, 110]; «Девушки собрались за столом, / Морским завязанные узлом» [19, 95]; «И ни гу-гу, ничего никому – / <...> / Ни фосфорическим субмаринам глубин / Рыбий их ледяной пароль / <...> / У меня поют мертвые голоса» [19, 38]. Соответственно, все пересекающие водную границу, оказываются «моряками» или «водолазами»: «На ней бесполезный водолазный костюм, / Он не дает покоя ее костям, / Она ложится в трюм / И едва шевелит хвостом» [19, 95]; «И призрак входит, обставши престол, / В лохмотьях и золоте, на караул / Берут, как ушедшие дивно на дно / Английские моряки» [19, 35].

Огонь тоже маркирует границу, но другого рода – между разными уровнями или областями бытия: «И отстала бы жизнь от меня, / Трепетавшая в воздухе пламенном, ярусами. / <...> / Пиромания, пиротехника, flash. / Испепеляющий огонь» [19, 22]. В контексте она чаще всего связана с противопоставлением земного и небесного: «Это здание с огненным потолком. / По которому ангелы босиком, / Оставляет Люмьер-монах» [19, 40]. С ней связана мысль о скрытом внутри человека стремлении к проникновению в «иное» и к саморазрушению: «Господин, ты себе и спичка, и воздух, и керосин» [19, 116]. Этот тезис выявляет многосмысленность «фейерверка», в котором субъект может стать и «саламандрой» [19, 34], и «сожженной глиной» [19, 24].

В то же время с огнем связано представление о витальности, силе, созидательной и сохраняющей бытие: «Вдоль высоковольтных линий / Двигается слепой огонь. / Он качает здесь поля, селенья, / Словно нефть и ртуть в товарняках, / Он на кладбищах поддерживает тленья, / Равно как сокровища любви в живых руках» [19, 27]. В этом контексте даже уничтожение получает коннотации очистительной жертвы: «Там Гомер собирает сухие войска, / Там трепещут, сгорают, возносятся /

Оболочки стрекоз и доспехов, шурша. / Плачут, на небо просятся» [19, 34].

Огонь и вода пересекаются в «зеркальности», в соотносительности «стекла воды» и «огненных зеркал». «Амальгама пятен» служит не самопознанию, а связи миров. Зеркала здесь «прикладывают к мертвым устам» [19, 38], «поверхностию стекла» целуют «своих» [19, 95], «покрывают пылью», чтобы засвидетельствовать присутствие «инога» [19, 67]. «Огненное зеркало» маркирует движение наугад в чуждой среде: «За стенами возлюбленный ходит в мире, / О, за огненными зеркалами, / Столь неверной походкой, как бы незрячий» [19, 76]; «стекло воды» - проницаемость мировых границ: «Там посыпаны рисовым порошком / Зеркала, чтобы распознавать следы. / Обернись: там мерцающие во мгле / Господа у стекла воды» [19, 40].

Связь разных пространств изображается не только с помощью визуальных, но и аудиальных образов. Услышанность, «окликнутость» здесь семантически значимы как свидетельство связи: «Услышь меня в гуле – о, за таким / Ты ныне сокрыта, родным, ледяным» [19, 80]; «Столь неверной походкой, как бы незрячий, / Головой своей поникает, / Всею кровию ледяной, горячей / Отзывается, окликает» [19, 76]. Выпасть из всех связей – значит попасть в летаргическую тишину: «Не услышится шума мне городского / Этой жизни, еще могучей, / Ничего своего, ничего людского, / Никаких дорогих созвучий» [19, 76]. С утратой восприимчивости к звуку связывается и пребывание в ситуации перехода – «глухонемое потрясение расколотого существа» [19, 62].

Звуковой код в книге «С особым цинизмом» очень нюансирован. Одна из образующих его семантических линий, «оркестровая», почти исключительно связана со смертью. «Медь военных, трубы и литавры» [19, 36], «флейта да валторна» городского сада [19, 91], «ностальгическая виолончель, глухой тромбон» [19, 109], «ледяные дудки» театрального «Парсифаля» [19, 21] в равной мере окрашены семантикой потустороннего «зова»: «Я тебя почти не помню, в сущности. / Ты

мне снишься лучшей и нетленной. / О, не уходи во тьму без имени, / Музыкай влекомая военной» [19, 29]. Переход границы посюстороннего и потустороннего имеет явное «оркестровое» прочтение: «Только пепельный смерч поднимает овраг, / Дикой музыкой сопровождаем» [19, 65]; «И тишина слышнее всей музыки сфер / На всеобъемлющем и диком океане» [19, 55].

Другая семантическая линия выстроена вокруг «голосов» и «песен». В книге так или иначе маркированы изъяны исполнения, которые получают оправдание как знак несовершенства мира: караоке идиотов [19, 131], «городской романс в исполнении тенора испитого» [19, 113], «солдаты, поющие «невпопад, вразнобой» [19, 46], три дивы, что «поют фальшивыми голосами», – слагаемые общей метафизической «провинциальности», «нечто попанное, лишенное величья, / трогательное, означающее распад, несовершенство» [19, 21]. Поэтическая речь тоже может быть вписана в этот ряд – как «маленький романс, простая песенка, / спетая столь многими и ране» [19, 44]. При этом даже несовершенная песня – знак надежды: «Видишь, как мучится, но не мрачится / Свет, и музыка все звучит, и милости велики» [19, 109].

Третья смысловая линия акустического кода – «визг», «вой»; с ней связано представление об эксцессе, торжестве сил развоплощения: «Когда оглашенные птицы столиц / Кидаются с воем на груди цариц / И карлицы Анны исходят на визг, / Тогда начинается ангельский блиц» (35); «Где кончается смерть, на ее берегах, / Где любовные песни, как гибельный вой» [19, 46]; «Плачет, кричит, повязки срывает, врет. / Мечется, огорчая ночной патруль» [19, 38]. В этом контексте о поэзии также упоминается; но на этот раз акцентирована иная ее грань, «профетическая» и скорбная: «В ушах звонят колокола, – / Но только силу, что порою / Является жужжаньем роя, / Как отдаленный рокот струн, / Как нескольких затмение лун. / Как гибель воинского строя, / Как радио и моря шум, / И перекашивает ум» [19, 60].

У поэзии в книге есть не только музыкальные, но и собственно словесные аудиальные контексты, и они характеризуются парадоксальностью. Слово сбывается в молчании, в онемении: «Вновь не размыкая губ недвижных, / Не смыкая неподвижных век, / Ради слов, напыщенных и книжных, / <...> / Мы глодаем черный лед и снег» [19, 36]. В своей воплощенности оно становится требовательным, разящим: «Она читает голосом глухим. / И то, что раньше мнилось неплохим, / Развоплощается как бы в одно касанье, / И бледный огонь, и тусклое мерцанье. / Она читает господам приказ. / И меркнет, распаясь, этот джаз» [19, 124]. Слово в своей наивысшей полноте и явленности разрушает и звуковую, и зримую ткань бытия.

Этот парадокс в той или иной мере сказывается на любой артикуляции чувства, и, в частности, в трактовке важнейших эмоциональных констант книги – нежности и печали. Обе они характеризуют состояние после пересечения метафизических границ. При этом с печалью соотносится разъятость, «израненность»: «Каждый беззащитен, вероломен, одинок. / Каждый как ребенок, уцелевший на войне: / Грудь в ремнях и поцелуях, а в глазах печаль» [19, 63]. Нежность обозначает преодоление катастрофы в смирении, разъятости, завершении личного сюжета: «Стоит в слезах, зовет, так нежно манит / И говорит: “Ну, наконец, премьер. / Идем, нас ждут, идем, сегодня станет / Твоя карьера лучшей из карьер, / И хор потусторонний славу грянет”» [19, 55]. Закономерно, что нежность может быть «колумбарной» [19, 108] и «бедной» [19, 121], а печаль – «беспамятной» [19, 78] и «режущей без ножа» [19, 33].

Печаль и нежность совпадают в переживании перехода из юности в зрелость, ставшего темой целого ряда стихотворений, одно из которых связано с пушкинской формулой о «печальных строках»: «Не отворачивайся, ибо не стереть / Всего, что так неистово мерцало, / Печальных строк, что различимы лишь на треть, / Печальных строчек, несмываемых нимало. / Невыносимых впредь» [19, 92]. Этот переход связан

с осмыслением необратимых перемен в восприятии мира, что делает одним из самых заметных слов книги слово «навсегда»: «Где душа соберется в воздушный объем, / Навсегда ты останешься в сердце моем» [19, 121]; «Навсегда отрекаются цари. / Навсегда проигрывают судьбу. / Навсегда выбирают одну. / Никогда в мою сторону не смотри. / Больше меня не жди» [19, 67].

«Нелепый возраст между домашним и диким животным» тематизируется как ожидание трансформаций, связанных с вынесением точки отсчета за пределы несовершенного «я»: «С возрастом любовь будет меняться, / Становиться еще прекрасней, / То ли трогательней, то ль огнеопасней. / Постарайся этого дожидаться» [19, 99]. Предвкушение момента, когда все чувства будут «измерены на аптекарских весах», осознается как расставание с ценностью всего личного: «Как ослепительно зимнее солнцестояние, / Непредставимая, чуждая ранее / Бесчеловечная речь, другая судьба, торжество стиха» [19, 84]. Это «непредставимое ранее» обозначает интерес к утрате души: «Не обладает душой она – или та замолчала стыдливо, / Как обесчеченная королева, / И отвернулась, молчит» [19, 97].

Это смещение акцентов обуславливает интерес к косвенным и артистическим формам выражения эмоциональности – к жесту, пластической формуле, танцевальному па. Закономерно, что все посланники иных пространств в книге так или иначе связаны с танцем или балетом: «Завяжи узлом занавески. / <...> / Над землей невидимые танцоры / По серебряной ходят леске» [19, 76]; «У смерти уже такой легкий слог. / <...> / Ее движения старых ревю, / Сухие крылья балетных ног» [19, 19]. «Танцевальна» юность – и своя, и чужая: «И тут пошла такая масть, / И каждый вел такие танцы, / Что невозможно, не смеясь, / Их вспоминать, и каждый князь / Себе казался...» [19, 57]. В хореографической перспективе оценивается и красота: «Опасно в воздухе вести борьбу, / Самолюбивый мальчиковый танец, / С повязкою беспамятства во лбу / И крыльями, уложенными в ранец» [19, 108]. Эти координаты

могут быть нюансированы, если книгу с «Особым цинизмом» сравнить с более ранним «Путешествием» (1994) и более поздней книгой «Трансильвания беспокоит» (2002).

Для «Путешествия» определяющее значение имеет контраст телесного и психейного. Тело мыслится как машина, существующая независимо от субъекта: «Если бы люди знали судьбу свою сами, / <...> / Стали бы присматривать за сердечными весами, / <...> / Содержать в порядке странные механизмы» [17]; «Зачем природа создала смешные раковины гениталий, / Улиточки ходы коры и мякоть спинномозговую - / Весь этот умный, сонный сонм несуществующих деталей» [17]. Но столь же неуправляема и душа, понимаемая как чистое стремление: «И ты умеешь биться выше / Всех запятых в свое стекло, / Центростремительная Псише, / Воронка, детское сверло» [17].

Все «психейное» соотнесено со «стеклянной» семантикой: душа дрожит «стекляшкой, золотцем», мир кажется «стеклянным шариком», и бог «бьется в стекло»: «И сердце мое словно старой пилой / Разъято на части, и мраморный лифт / Стеклянный, светящийся, медленный – прочь / Уносит его...»; «Бабочкой о стекло, на пламя свечи / Бьется Господь из перистых всех ресниц» [17]. Все «телесное» соотнесено с «зеркальным»: «Ты понаставил в мозгах зеркал, / Вдоль позвоночника - глянцевых мин / В воздухе - переговорных кабин, / И отвечаешь: оборотись»; «По коже рябь, смотри, бежит, и зеркало ее мутится, / Уже не надо ничего» [17].

«Стекло»-«зеркало» в равной мере маркируют хрупкость, но также – сверкание, блеск, радужные переливы мира. Их различают нюансы значений. «Радужка» обозначает многоцветность бытия перед лицом гибели: «Тепло, но остающийся Овидий / Выходит в гибельную оттепель, в мороз./ Летают бабочки, как искры папирос, / В его оранжерее, радужке, ириде» [17]. «Искра» - знак попадания в пограничную область, связывающую разные измерения: «О колибри в радужном оперении, / Синема, синема, панорама бегства, / На ресницах блестит раскаленный бисер, / Поворот головы вы-

секает искры» [17]. «Блеск» указывает на приближение к опасному пределу восприимчивости: «Ангелы со стальными ножницами, сахарные облатки, / У Тебя есть исступление, шизофрения и эпилептические припадки. / Не подходи сюда близко, / Бо сторает сетчатка мгновенно от белого блеска» [17].

Гибель рисуется в «алмазных» и «слюдяных» образах. «Алмазны» «честолюбивое либидо» и «стрекошущий во лбу» разум: «Ни о чем вспоминать не будешь, ни о боли, ни о чем, / Целый год с ароматической палочкой, взперти, / С алмазной пылью под кожей, с оптикой для чудес / С хвойным, ментоловым запахом смерти» [17]. «Слюдяными» или «стрекозьими» крылышками обладает душа: «Одна катастрофическая дельта: / Снаружи - холода, огня - внутри, / <...> / Она могла бы сделаться буддой, / Но стала ржавчиной и литерной рудой, / Стрекозьим крылышком, витражную слюдой» [17].

«Глубину небес» может измерить и «голос, и взор», но внешнее и внутреннее, потустороннее и посюстороннее соотносит только звук, поскольку сам мир кажется повисшим на звучащей «струне»: «И кто здесь говорит со мной / Внутри пещеры слуховой, / Почти не повышая тона, / Внутри сокровищницы ушной»; «Ушная раковина пела, / Внутри жемчужина росла, / Охалка водорослей прела» [17]. «Серебряный геликон» слуха связан и с попаданием в «лиминальную» эмоциональную область: «Идем в синема, дорогая брюзга, / С плебейским его, покупным колдовством, / С фантомными болями в области чувств, / <...> / Какие надтреснутые голоса / По Стикса обоим звучат берегам» [17]. В контексте книги «фантомность» - маркер перерождения чувств, осознаваемого как утрата «я»: «Видимо, страсти покинут нас, / Будучи легче птичьей кости, / Чтобы укрыться под маской чувств»; «Что здесь я делаю, мышинный порошок, / Проевший плоть до самых потрошков» [17].

Поиск ответа на вопрос, «кто я где я» [20, 16] оказывается важным и в книге «Трансильвания беспокоит», но уже не в связи с переживанием отчуждения от тела, как в «Путеше-

ствии», а в связи с установлением дистанции по отношению к собственному опыту, когда любой контекст кажется аннигилирующим: «Сквозь росу и эрос мира горного, / Мрак рассеянный и смертный мел и мак / Слышится признание непритворное: / Мы себе никто, и звать никак» [20, 21].

Как и в «Путешествии», переход границ – жизни и смерти, спокойствия и эксцесса – в «Трансильвании» также обозначен акустическим кодом, конкретно – разрушением звуковой ткани: «То перевязывать, то снова открывать. / Петроний, Петроний, да что горевать, / Послушаем грохот вороний. / <...> / Как безразличный напев / Вне музыкальных основ» [20, 13]; «О сердце, ты молчало, как мертвый часовой / Светло и одичало, подъяв небесный вой» [20, 30-31]. «Взор» схватывает «лиминальность» менее цепко, хотя в книге есть два связанных с ней контекста – «расслоение» и «мглистый свет»: «Реальность наблюдается послойно / Слегка тошнит, но это с непривычки / сейчас немного полегчает» [20, 15]; «В сиянии и перистом и мглистом / театр великолепен теневой / отдельное спасибо всем статистам» [20, 27].

Граница связана с мгновенностью, с миражными эффектами. «Лиминальное» - это то, что «вспыхивает» и «вспархивает», переставая существовать сразу после возникновения: «Как странно, если ты привязан / К двум-трем случайным русским фразам. / Так козочку ее хозяин / Дразнит и зайкой и алмазом / <...> / Так тени вспархивают разом, / Фонарик спрятан где, не зная» [20, 14]; «И превращается в мираж / Тотчас же за спиной / Тобой оставленный в слезах / Известный кинозал / Как мир, что вспыхнул и возник / Меж мною и тобой» [20, 47].

По сравнению с книгой с «Особым цинизмом» в сборнике «Трансильвания беспокоит» тема лиминальности получает существенно иное развитие. Пересечение границ связывается здесь с совлечением всего, что может рассматриваться как оболочка «я», с анатомическим разъятием: «Жутко вот что: легкая отвертка / Или же серьезное зубило / <...> / Снимет слой за слоем, шаг за шагом / Сухожилия лепесток за мышцей



/ Пол-лица как будто на театре / Патанатомических событий,  
/ Словно атлас восковой листают» [20, 35].

Растерзанность субъекта парализует речь, делает не вполне легитимным любое художественное высказывание: «Больше ты зубы не заговоришь / Смерти, что ходит близко, / О, ночная рассказчица, нежная мышь, / Литература-актриска» [20, 12]. Насущным кажется только то искусство, которое способно преодолеть «освежеванность» субъекта, но оно существует уже по ту сторону человеческих чувств: «Нужно зажимать в зубах свинцовый карандаш / Как безрукий пишет, а слепой рисует / А безногий пляшет / А другое не интересуется» [20, 26]. Мотивы «инакомерности» героя из книги «С особым цинизмом» получают, таким образом, новое прочтение.

Другой оказывается и оценка предельности в проявлении чувства. В «кафиканском» цикле в фокусе интереса стремление к обособлению, к изъятию себя из всех связей, к «заизвесткованности»: «Кафка Милене: закрой колени, / <...> / И заодно не прикасайся к моим / <...> / И не трогай мой член и не трогай мой мозг и не трогай / Известковые легкие, каменное средостенье». В цикле о русской эмиграции поэзия «как истеричка и кобла» противопоставляется свободе от «священного безумия», самообладанию, подаренному «алмазным разумом» [20, 7].

«Жизнь в ожидании катастроф небесных» делает самообуздание важнейшим вектором личностного развития, и мысль о как сдержанности ценности объединяет целый ряд стихотворений: «Нужно быть суровее и непреклонней, / Словно трахаешься в каменном гондоне / Хитроумнее и изошренней» [20, 26]; «нужно вынуть из сердца стальное сверло, / передергиваясь, как экранный шарло, / как повешенный на веревке, / вкусу утонченному назло, / что, впрочем, требует известной тренировки» [20, 27]. При этом стремление к вынесению за скобки «я» не означает отказа от подчеркнутого интереса к «лиминальности» переживания: «просыпаюсь и снова вижу: / то не снег, а копоть и сажа / то

не зеркало – ртутные лужи / отражаясь, стоят на страже, / как живые, нежность, печаль и жалость, / страх и трепет, любовь и ужас» [20, 20].

В «Русской версии» (2005) и последующих книгах Е. Фанайловой это стремление к свободе от «предельного» чувства приведет к утверждению нового представления о субъективности. Его специфика обычно усматривается в том, что Е. Фанайлова «старается смазать литературную форму до полной неощутимости и научить слово хватать сырой материал», где значимо «нагнетание *эмоции*, которая должна стать на место стихов, но не стать “стихами”. И не провалиться при этом в какую-либо соседнюю форму: причитания, “витийственного слова”, прямого обращения» [22]. Важно, что эта эмоция осознается как существующая во многом отчужденно от субъекта речи - поэт решительно «отдает пространство своих голосов голосам других», превращая поэтическую книгу в «роман голосов» [35]. Оставляя подробный анализ чувственных и аффективных кодов в лирике Е. Фанайловой после 2000 года до другого случая, отметим здесь лишь общий вектор их развития.

М. Липовецкий, отмечая, что целый ряд стихотворений Фанайловой «строится как поиск версий себя», полагает, что все это «версии отказа», и «проекции лирического субъекта» объединяет «взаимная аннигиляция противоположных векторов» [55]. Обращение к поэтическим текстам, однако, не позволяет сделать вывод о заведомо негативной оценке таких проекций. Правильнее было бы говорить о невозможности соотнесения авторской и персонажной субъектности вне строго заданных параметров. Это своего рода «проективная субъектность», когда противоречие между потребностью освоить катастрофический опыт и невозможностью прямого высказывания о нем порождает условного субъекта, с которым связывается феноменологическое описание предельных состояний.

Один из самых характерных примеров такого рода – поэтический цикл «История Катулла» из книги «Черные костю-

мы» (2008), в котором ситуация утраты близкого человека превращает оставшегося в плакальщика, визионера и проводника души: «Тогда я не видела призраков дня. / Тогда я не видела призраков ночи. / Только слышала слабые голоса / Когда отвлекалась в трамвае. / <...> / В общем, берешь его / ее за руку / И говоришь: пошли. / Я никогда не оставлю тебя. / Я тебя не покину. / Я всегда буду с тобой. / В общем, то же, что и живым» [21, 22-23].

Временная дистанция в этом цикле снимается за счет наделения персонажа анахроническими чертами: Катулл у Е. Фанайловой «усирается от ужаса как Митрофан Воронежский» [21, 27], «видит как Платонов и Филонов» [21, 27], «как Грабовой, требует воскрешения детей Беслана» [21, 26], теряет способность «отвечать на деловые звонки» [21, 16], рассматривает фотографии возлюбленной «в Петродворце и Павловском парке; отворачивается к портрету Николы-Угодника» [21, 18].

Вместе с тем принцип проективности, примененный к «римскому кликуше», обнаруживает искусственность его образа, совмещенность в нем множества культурных призм, что делает в принципе невозможным отождествление с ним: «Он живет быстро, умирает молодым. / Над водою – пули дум-дум, дынц-дынц, дым-дым, / Лодка уходит в другую страну. / На щеках мертвеца – индейский грим. / Поднимите над ним простыню, натяните над ним. / Ибо входит жених выше самых высоких мужей» [21, 19]. В этом фрагменте, в частности, совмещены цитаты из Сафо, рок-н-рольный лозунг «Live fast, die young» и образ, отсылающий к фильму Д. Джармуша «Мертвец».

Конкретно-историческое и вневременное в образе Катулла соотнесены посредством описания «стигматизированного» самосознания. Одна из его характеристик – боль, разрушающая субъекта и психологически, и телесно: «Боль у него в голове как пьювица» [21, 14], «Ему кажется, что тело течет» [21, 15], «У него совсем нет мужества, / Мужеложества, женоненавистничества, / Он усирается от ужаса» [21, 15]. Боль изыма-

ет героя из сообществ и связей, делает его непрозрачным для понимания: «Он не хочет встречаться с себе подобными» [21, 18], «Его не интересует человеческое» [21, 27], «Дайте цикуты. Дайте мне пизды. / Развлеките меня рассказами / О том, что другим-то намного хуже» [21, 27].

Болевой опыт смещает акценты, редуцируя субъектность к эпидерме, к телесному, сенситивному: «Он не думает / Только чувствует / Наблюдает, записывает» [21, 27], «Порядок измерим его чутьем. / *Чутье никто не измеряет*» [21, 15]. Он же мешает сосредоточиться, предрасполагает к «невыполнимым обещаниям», «опрометчивым заявлениям» [21, 17], к рассогласованности внешнего и внутреннего: «И улыбается своей немного кошмарной улыбкой. / Так, неуверенно. / <...> / И его на мгновение перекашивает иррациональная молния» [21, 25].

Этот разрыв предопределяет отчужденность персонажа от собственных эмоций и реакций: «Он живет в каком-то виртуальном отчаянии» [21, 19], «Он просыпается от рыданий» [21, 18], «Его сексуальность немного печалится / от него отдельно» [21, 17], «У Катулла в голове черный ящик, / Который после катастрофы нуждается в расшифровке» [21, 26]. Подобная отчужденность делает персонажа непостижимым и для самого себя, и для других, вызывающим смятение: «Что, дети, страшно вам со мною, / Хуаной Безумной, / Венчающейся на царство, / Идущей против законов божеских и человеческих?» [21, 26].

Катулла у Е. Фанайловой интересуют «...только экстремальные состояния: см-ть, предательство, / Вопросы стиля» [21, 18]. Именно пограничностью его история «необъяснимо завораживает» [21, 15], важна она и рецептурой высказывания, отличающегося сжатостью и экспрессией: «Его беспокоило соответствие / Бедной души и яростного проявления / Ее метаний, выраженное в анекдоте, / В карикатуре, в частушке, в надписи / На заборе; словом, нечто быстрое, действенное и бедное, / Означающее распад, несовершенство, / Но заряженное невыносимой яростью» [21, 29].

Последний тезис очень важен, поскольку заставляет вспомнить об универсальной предпосылке невротического письма: «Теряя внешние границы, личность оказывается расчленена множеством границ внутренних», при этом «нерефлексируемая цельность личности сохраняется в том случае, когда между внутренним миром и его самоописанием существует некий принципиальный зазор» [30, 91-92]. В поэзии Е. Фанайловой этот зазор создан проективным изображением субъекта, отраженным самораскрытием лирического «я».

## **2.2 «И уже пришла пора обернуться ветром»: аффективные и сенсорные коды в поэзии С. Попова («Папоротник», 1992, «Вопрос времени», 2005, «Детские войска», 2009, «Отдел теней и лавров», 2017)**

Творчество воронежского поэта Сергея Попова (р.1962) остается малоисследованным, хотя его книги неоднократно попадали в шорт-листы видных литературных премий. Исследователями были отмечены стремление поэта изображать мир «в динамике, в незавершенности пространства и времени» [57], в состоянии исторического разлома, переживаемого как универсальный поколенческий опыт [29], в широте стилистической палитры, представляющей собой «смесь высоких поэтизмов, просторечья и жаргона» [51].

В то же время за набором отдельных черт не возникает целостный образ художественного мира, и монографических работ, посвященных С. Попову, пока не существует. Намечить основные принципы его формирования с учетом мотивной структуры текста – цель этого раздела. Материалом исследования послужат книги поэта «Папоротник» (1992), «Вопрос времени» (2005), «Детские войска» (2009), «Отдел теней и лавров» (2017).

В поэзии С. Попова круг важнейших мотивов задан сосредоточенностью на проблеме времени в его биографическом, социальном и историческом измерениях. Человек уви-

ден внутри события, которое представляется более значимым, чем он сам, и высказывание от первого лица не является исключением. Переживание исторического разлома обуславливает интерес к поиску универсальных формул и репрезентативных сюжетов. Точкой отсчета оказывается «неизвестность» героя, осмысленная как выпадение из культурной топографии, как обрыв всех связей, придающих ценность личностному существованию: «Хоть в желтом доме хоть в зеленом / Живешь в массиве вместе с кленом / В стене шершавого дождя / Под глинозем переходя» [5, 122].

Время «неизвестности» – это время «пагубы» и «разъятья», которые в лирике С. Попова обозначают разные аспекты хаотического бытия. «Разъятье» связано с деструкцией форм вещей, теряющих узнаваемые характеристики: «Попадаю в такой переплет, / Что летит с разворота вверх дном / Все вокруг» [5, 31], «И в искривленной панораме / Вовсю юродствуют предметы» [5, 75]. «Пагуба» соотносена с распадением связей слов и вещей, это «тьма, морока и разор» [8, 169]: «К словам не подойти на выстрел. / Речь попаданьями бедна / <...> / И водка киснет над страницей / о том, что пагуба одна» [5, 148]. «Пагуба» и «разъятье» могут пересекаться: «Бушует пагуба разъятья, / что ржавый ясень на ветру» [6, 12].

Чувственно переживаемое распадение мира осмысляется как состояние, дистанция по отношению к которому столь же необходима, сколь и трудно достижима: «Sapere aude – смотри» [5, 112]. Эта принужденность к созерцанию тематизируется как невозможность отвести взгляд: «Видно, чище вина разъятья и прелесть несовпадений, / Будто сад горячо цветет, а виновник стоит у сада / И не хочет глядеть, но и глаз никуда не денет» [5, 132]. Но в то же время она создает стремление к последовательному изъятию себя из всех навязываемых обстоятельствами решений, к отказу от замыкания себя в чуждом контексте: «Эпиграф, эпитет, петит, этикетка. / Родства отдаленного робкая метка. / Но мне в абсолютно другие края. / Я рад бы брататься, но это не я» [5, 7].

Такое понимание вписанности героя в обстоятельства определяет сдержанно-дистантное изображение эмоциональности, увиденной, как правило, в отделенности от субъекта: «Питается небо стеклянной тоскою, / В миру растворимой, чужой, никакою» [5, 8]. Чувства изображаются как самостоятельные актаны с акцентом на их внесловесности и разрушительности: «И прелестна уже не удача, / А предательский чуткий разлад, / Энтелехия слова и плача, / И вечерней ходьбы наугад» [5, 56]. Попытка собрать «память, пламя, слезы горькие» оставляет с остатком, который «не измерить, ни понять» [5, 263]. Для С. Попова это «пепельный» опыт: «Света легче, плача горше, / про досады и труды / утекающей воды // потому молчит, что светел, / оттого горчит, что пепел – / птичья тень на сохлом дне / счастья, выпавшего мне» [5, 206].

Стремление найти такой ракурс восприятия, при котором откроется «неподвластный разъятию мир» [5, 56], а возможное «дремлет на весах тьмы и света» [5, 163], делает естественным вопрос о том, как возникают «пагуба» и «разъятость». Интересны в этой связи ассоциативные контексты жизненных «сюжета» и «азбуки».

Событийность «сюжета» утрачивает внутреннюю меру, перестает быть соотносимой со смысловой завершенностью: «И уже готов / в менялу // случайно превратившийся сюжет – / слова – на крылья, слезы – на скольженье. / И нет / ему конца. А также продолженья» [5, 54]. «Азбука» рассыпается и собирается, но при этом сплошь состоит из знаков утраты и ущерба: «И летит безлиственное кружево / Взад-вперед в канун небытия, / Чтобы вновь, бедна, но не разрушена, / Воскресала азбука твоя» [5, 67]. «Безраздельная звезда» существует в мире без направлений, она не указывает путь, но лишь удостоверяет неизменность «невезенья, безденежья, ранних побудок» [5, 23].

Отсутствие направлений делает проблематичным и выбор ориентира для движения, и попытку предугадать, что впереди, «тупик или даль, суета иль забвенья» [8, 26]. С этим в лирике С. Попова связан мотив «беспамятства», предпола-

гающий готовность перечеркнуть связность личностного опыта: «Не поверить. Очнуться. Исчезнуть. Забыться. / И в какой-нибудь угол медвежий забиться. / Чтобы уголь – в печи. Чтобы снег – у окна. / Чтобы речь – не слышна. Чтобы даль – не видна» [5, 43]. Эскапистский порыв к «беспмятству» интерпретируется как вариант «перекраивания основ», возвращения к началу: «Но беспмятство много важней, / Чем возможность его оправданья» [5, 34].

Однако «беспмятство» в общем мотивном контексте имеет значение паллиатива. Задачи смыслового насыщения опыта, выстраивания сквозных «сюжетных» линий бытия связываются, напротив, с активной работой памяти, причем памяти чувственной: «Перепад давленья, сосудистый ли каприз – / Видишь то, что издали светит себе видней» [5, 165]; «Вспомнишь непонятные детали, / Смятые значенья, миражи» [6, 6]. Важная примета этого ретроспективного взгляда, в котором все «проносится по зрачку / в световом пучке без времени и слезы» [5, 165], – видение явлений в перспективе позднейших событий, соотнесение «набросков» и «благородных раскладов ума» с грузом «очаровывающей отсрочки / неслучившегося потом» [5, 41]. При этом «неслучившееся» во все не призрачно – напротив, это область раскрытия должного в наборе различных проектов и ожиданий, и для поэта эта область особенно ценна своей близостью к структурам эстетического порядка: «И все-все это не здесь и нигде. А только на воспаленной неслучившемся сетчатке, в бессонной крови ожидания, вечной темноте сбивчивого сердца» [6, 19].

В стихотворении «Тоску глуши, проплешину чеши» присутствует наиболее характерный для лирики С. Попова вариант раскрытия темы памяти. В тягостном январе герой стихотворения оглядывается назад, и очевидности «пролета сплошь, гибели за грош» противостоит только старая фотография, отсылающая к отдыху на море «в каком-нибудь крыму семидесятых». Ее появление переокрашивает «вчерашние игрушки» и саму «помешанность на датах», предоставляя возможность во сне оказаться внутри этой реальности.



Соблазн уступить натиску времени, «запеть под дудку невезухи» решительно отвергается: «Твой божий день еще не одна / Прокатится по яблоку главному. / Боли, полуживая голова, / Не торопись на откуп глинозему» [5, 172]. Сон разрывает непрерывность саморефлексии, заменяя ее калейдоскопом неуправляемых воспоминаний: «Потри виски и следуй на кровать, / И отлежись послаще, чем в могиле, / <...> / Пока стоп-кадры дохлых зим и лет / В чумной башке теснятся без ранжиру» [5, 172]. Погружение в прошлое совпадает с погружением на дно, и чужеродность иного мира возмещается его красотой: «И зацветает позднее окно, / И первые поскальзывают блики, / И глухо опускаешься на дно, / И там морские львы и сердолики» [5, 173]. Знакам болезненного утомления («полуживая голова», «чумная башка») и ущербного восприятия («дыши песком, гляди одним глазком») противостоят «анестетические» («глухо опускаешься», «отлежись послаще») и преобразующие реальность знаки («зацветает окно», «поскальзывают блики»).

Особое качество обращенного к памяти зрения, и, шире, – оптические трансформации, создаваемые ходом времени, – предмет постоянного интереса поэта. «Зла двойная линза» [5, 111] радикальным образом меняет поэтическое восприятие, делая условием его формирования усилие по преодолению слепоты: «Все о том, что изначала, / Как горячее стекло, / Что-то лица освещало, / Да невольно обожгло. // Да как будто ослепило, / Так, что больше не прозреть... / Впрочем, так оно и было. / А уж после – жизнь и смерть» [8, 20]. «Поврежденность» или суженность зрительного поля предстают как неперенные спутники субъективности: «День размывается, маревом становясь, / <...> / контуров с явью не очевидна связь» [7, 199]; «Все поплывет в наклонной карусели, / <...> / Собьется явь в неразстворимый сгусток» [5, 116]. Оттого отчетливость и ясность видения – условие скорее «посмертного», чем земного бытия: «можно все про все рассмотреть», только если «весь шурум-бурум, кураж, непотребный пыл» частной жизни пущен «враспыл» [5, 211].

Закономерно, что в лирике С. Попова важное место занимает «пропедевтика тьмы» [5, 110], «горючая черная глубь глаукомы» [5, 82], искусство «прятать веки под слепые пятки» [5, 120]: «Картина в раму не вошла – / Обрезали картину. / На ней был ангел – два крыла / – И темная равнина. // Картина в раму не вошла. / И крылья обкорнали. / И тьма всецело заняла / Пространство перед нами» [5, 32]. «Тьма» вполне традиционно обозначает и отсутствие света, и близость небытия. «Изведенность света на корню» [5, 208], как и тотальная обозримость, тоже оказывается знаком смерти: «Боже милостив, жребий суров – / Все скользит в темноту понемножку» [5, 170]; «Общий план истрачен, неудержимо прожит. / Те в темноте и те, и позаброшен счет им» [5, 147].

Утрата ясности и четкости как форма проживания разрушительного действия времени заставляет саму границу света и тьмы рассматривать как календарный знак: «Что негоже правду искать в тени, / Что похоже счастье и есть в тщете / Измерять земные труды и дни / Трассировкой бликов по темноте» [7, 13]. В метафорическом строе поэзии С. Попова обращенное вспять и близкое к смерти зрение именуется «обратным». Оно создается самообманом рефлексии: «Вся тоска лукава и такова, / Что обратным зреньем слепца дарит. / Не болит бедовая голова, / Если снова путь в никуда открыт» [7, 101]. «Путь в никуда» отличается множеством равновероятных версий прошлого, выбор которых зависит от воли субъекта: «Обратное зреньё что дышло / И то оно правда и то» [6, 78].

Близкая логика характеризует и круг звуковых ассоциаций, также связанных с представлениями о балансировании сигнала на грани различимости. В лирике С. Попова можно отметить немало контекстов, иллюстрирующих внимание к развоплощению знака, к превращению его в след: «Как ни силься, толком не разобрать / В приоткрытую дверь упрямо плывущих слов» [5, 197]; «Объяты до слез и чумные рыдания до смеха / и не разобрать: именины, поминки на хате?» [5, 57]. Наиболее частой в этой связи оказывается отсылка к «ле-

тучему птичьему молоку» [7, 196], к переключке птиц и птичьим трелям без отзвука: «И неровным упорным пунктиром / Над времянкой пульсирует речь, / Над равниной, над сумрачным миром / Неспеша полагая протечь» [5, 126]. Но типологически в том же ключе рисуется и звук телефона на погосте, оказывающийся здесь заведомо неслышанным и неуместным: «И словно пальцами ничьими / какой-то общий набран номер, / и в телефонной книжке имя / одно на всех, кто жив и помер» [7, 104].

Вслушивание и вглядывание в мир без человека – один из самых значимых для поэта вариантов обретения внутренней устойчивости: «На рынок желает, на птичий / в субботу душа с бодуна. / И чтит непонятый обычай, / больна и в себе не вольна» [5, 177]. «Осадок смертей и измен» исчезает тем заметней, чем ближе к природному миру оказывается герой, и в лирике С. Попова предсказуемо появляется мотив растворения в природной среде: «И до поклева как пень постою / Запеленаюсь в подводном краю» [6, 13]; «И уже пришла пора обернуться ветром / <...> / Кожной дрожью, облаком безответным» [5, 203].

В стихотворении «Пикник» этот набор смыслов получает детальную разработку. «Выезды» и «отлучки» рассматриваются здесь как способ разорвать непрерывность рутинного бытия, уйти от «очевидности вчерашней» [5, 179]. Вынесение за скобки городского и, шире, культурного мира знаменует обретение спокойствия, приобщение к другим ритмам и иной событийности: «И лишь короткий присверк на волне. / И снова ни волненья, ни свеченья» [5, 179]. Эта событийность виталистична и предполагает вытеснение «я» природными стихиями: «Развоплощайся, праздной новоселье. / И снова бес в древесное ребро, / и шалых соков свежее веселье» [5, 180]. «Дурачье дело» позволяет «превозмочь плоть», «изменить нрав», дарит «редкую отраду» перейти «в разряд горячих трав», увидеть «лики с безднами на ты».

Но самое важное в этом опыте – столкновение с языком вне языка, с возможностью высказывания, в котором вещь и

знак еще не разделены: «Язык немеет, если в языки / Заладишься наплыва огневого / Глазеть у канонической реки – / И никому ни слова, ни полслова. // И пламя, что само себе язык, / Само с собой беседует на темы / Затисься, наползающей грозы. / И временят ветра, и ветви немь» [5, 179]. Взаимобратимость слова и молчания, высказывания и его отсутствия, бытийного и знакового в этом опыте важна, и она сыграет свою роль в интерпретации поэтической практики.

Возможность «обернуться ветром», стать «листвою, хвоей, стеблем ли тугим» сближена с «детским» опытом и «звездной благодатью детского зрения» [7, 109]. Об этом – стихотворение «Вот и вишен почти не осталось», в котором воспоминание о детском угощении приобретает значение приобщенности к «мякоти» и «соку» бытия и рассматривается как ключ к интерпретации всех других благ: «Не спеши, пораскушивай малость – / уж на что, а на это не жаль // В наползающих сумерках жизни, / допоздна шелестящей в саду» [5, 188]. Совмещенность детства, сада, «юной ночи нечаянного дара» задает такой ракурс интерпретации, при котором утраты взрослого получают соотнесенность с «вишнями», которым впору только «шало» улыбнуться: «Пустяки, что не выдался случай / Задержаться на этом пиру / С темной радостью, сладостью жгучей, / Чутким сном в грозовую жару» [5, 188].

Полноте непосредственного «детского» зрения можно по контрасту противопоставить «разомкнутые ладони» рационального зрения «чертежника», «где радужки всесильный фосфор / простор разламывал как просвир» [5, 49]. «Чертежные» ассоциации помещены в контекст размышлений об умопостижимом и провиденциальном устройстве мироздания, и главным «геометром» здесь оказывается Бог: «Линуется бессмысленная сетка, / и не ветшает божий карандаш» [5, 131]; «Заметь и легко пролистай, отложи. / На небе другие теперь чертежи» [5, 127].

«Зрачковая жадная нега» трактуется как опыт волевого и увлеченного освоения мира, которая позволяет «вгоняя в раз-

бег кистевой / сквозные пропорции яви, / уравнивать умысел свой / с творческой задумкою...» [5, 105]. Человеческая попытка «затеять чертеж» – способ в «хордах и катетах» связать будущее и прошлое: «Будто в утлом рисунке запрятался код / от иного порядка вещей / запасного вместилища зрящих забот, / прежних слез, нерасхлебанных щей» [5, 167]. Сослагательность этой формулы глубоко неслучайна и обозначает иллюзорность любой «геометрии мук и пропаж», обессиленность как единственный достоверный результат вычислений: «Но ни слова черкнуть, ни поставить число / Перед сном нет ни смысла, ни сил» [5, 167].

Тотальная проницаемость мира возможна, но связана она не с «чертежными» усилиями, а с внезапным даром экстатического видения или полнотой созерцания, принесенной с разрушительным опытом. Примеры первого рода в лирике С. Попова единичны; самый характерный – стихотворение «Летний свет на трещины тороват», в котором оптические эффекты интерпретируются как эффекты сверхъестественного, а субъектом восприятия оказывается не человек: «И восторг, и ужас бессильны там, / где разъятья света ветвится ток, / зной бушует, плещется птичий гам, / выкипает воздуха кипяток. // Прогорает день до глазного дна, / в толще мякоти будущему вину / вся изнанка ночи уже видна / грозовым размером во всю страну» [7, 108].

Примеры второго рода более часты, что позволяет многократно нюансировать ключевую мысль. Общим мотивом всех этих текстов оказывается семантика «огромности» и «мгновенности» переживания. В стихотворении «Стремглав слетело покрывало» акцентируется гибельность созерцания, разрушающего героя: «И кровь захлестывает светом, / и звезды режут до кости... / Но он не думает об этом, / а просто глаз не отвести» [7, 119]. В тексте «Ступая засветло на мокрый» возможность отделять «охру от кармина» связывается с «безумием»: «Сойдя с ума в ненастье речи, / сосредоточишься всерьез / на том, что стало много легче / слова отсеивать от слез» [7, 21]. В стихотворении «Ночь вырастает сразу – во

весь размах» ночь оказывается «перегружена» всей «прожитой жизнью»: «Вещи теряют контуры, крошатся в порошок, / Пылью сплошною ложатся в глазные недра – / И в необъятный рушишься вещмешок, / Выданный свыше на добрую память щедро. / <...> / Там скудеют ветры, итожатся времена, / Произрастает лед из любви и страха. / И загляденьем обморочным полна, / Перемерзает кровь со всего размаха» [7, 118]. «Перемерзшая кровь», «режущие звезды», «ненастье» выявляют парадокс полноты восприятия, данного тому, кто уже не может его вместить, противоречие ясности понимания и разрушения субъекта.

Это противоречие проецируется на поэтическую речь, в которой полнота постижения заключена в скобки безадресностью или неуслышанностью высказывания. При этом обратимость зрения и слуха, созерцания и письма мотивирована убежденностью в родстве «фразы» и «света», верой в то, что «видится, как слышится» [7, 76]: «Прежде чем вымолвить, медлишь который раз – / будто избыток речи тебя слепит, / и на поверку свет состоит из фраз – / как из зеркал и проволочек – софит» [7, 121]. Речь многократно сопоставляется с письмом – неотправленным или пустым: «И надобно письмо отправить, / тщетою душу отравить» [5, 152], «Неясный штемпель на конверте / и пусто-напусто внутри» [6, 73], при этом первообразом любого письма остается послание, скрытое в мире-книге, что переокрашивает идею разрушенного контакта в новые тона: «А все к тому, что предо мной – / одна лишь тайна, но как средство / <...> / свободы, сложенной в конверте / существованья, как повестка / о том, что ждут – не забывают» [5, 73].

Непостижимость стихотворного дара, его независимость от любых обстоятельств, включая обстоятельства самого субъекта речи, оказывается лейтмотивом нескольких стихотворений. В тексте «Само собой откроется окно» порыв ветра, разбросавший бумаги по комнате, уподобляется творческому воодушевлению, которое предстает как изначально безадресное: «Безветренно. И это неспроста – / ведь для от-

крытья хватит и дыханья – // Хотя и это лишнее – оно вселяется, чтоб взять и прекратиться, / Тем паче, что открытое окно / И не предполагает очевидца» [5, 54].

«Бессубъектность» вдохновения предполагает не только произвольность появления и исчезновения, но и временность самого жеста означивания, за пределами которого связанные слова и вещи снова расходятся: «Кого зовут тот ускользает / Что называют исчезает / Пуста воздушная волна / <...> / И речь как вечная пиранья / Вне рифм и знаков препинания / Сырое мясо яви ест» [6, 61]. Устойчивый след сказанного и прочитанного – всего лишь возможность задать верный масштаб вещам, как в стихотворении «Не был знаком я ни с теми, ни с теми», в котором книги учат «щериться нагло, влюбляться жестоко, // знать-понимать безобманную цену / небу и прочим вещам...» [5, 186].

Интерпретация поэзии в этом контексте определяется соединением разноречивых оценочных установок. Возвышенно-поэтическая риторика дезавуируется вниманием к непрезентабельным сторонам повседневности, к картинам бытовой неустроенности. Но в то же время ценность исключительного переживания, как и попытки артикулировать его в слове не ставятся под сомнение. Поэтические занятия, таким образом, существуют в постоянном сдвиге от низкого к высокому, в перепаде масштабов и ценностных регистров.

Условно-поэтический полюс в трактовке темы связан со стихотворением «На шифоньерке шкипер с трубкой книзу». Структура пространства задана в нем столкновением двух точек зрения – извне и изнутри комнаты, в которой работает поэт, – шкипера на шкафу и голубя на карнизе. Контраст морского и воздушного, природного и культурного, домашнего и городского обозначает разделенность одной точки множеством границ, и акт творчества лишь продолжает эту логику. Письмо изображено как ряд трудных и сомнительных в своей осмысленности усилий: «Гонитель сна, едок другого хлеба, / примерный соплеменник нищеты // среди рядового мрака маракует, / мурыжит речь на краешке стола» [5, 140].

Но в его результате, существующем уже по ту сторону быта, нет «крови голосового аппарата», а есть «пластинка на игле», вбирающая в себя знание мироздания как целого в разнообразии его «вибраций»: «На ней гуденье раковин в глубинах, / сквозное эхо в россыпи пустот, / ночных, надмирных, водных, голубиных – / вибраций временной противоход» [5, 140].

Условно-травестийный полюс в интерпретации темы связан со стихотворением «Когда мужик в дырявой майке». В нем преобразование реальности создано не силой творческого воображения, а воздействием алкоголя, расцветивающего маки настенного календаря и пробуждающего «свирепых» сирен за дверь. Аониды вполне «попослушны» герою, но его слово не оторвано от низкой реальности; и оно не только несет в себе ее следы, но и оказывается зависимо от поэтических стереотипов, от элементарной замены слов внутри оскорбительного «примера»: «Но то – зов пагубы и сласти, / а не музыка зыбких сфер. / Смурное сердце рвет на части / Какой-нибудь пустой пример. / Мол, жил-был мальчик во предместье / с бумажным временем на ты / и все писал “умри-воскресни”, / пока не кончились листы» [5, 157].

Бликий смысловой ход можно отметить и в стихотворении «То какая-то общая фотка», где перебор найденных на антресолях вещей переосвещает скучную повседневность «ловца никотина» и «стояльца пивных», но только в перспективе памяти о навсегда ушедшем прошлом, в котором слово было действительно, связано с повседневностью и сущностно важно: «И вздыхает, счастливо очерясь, / Межстраничного лавра труху, / Отыскав несусветную ересь / В антресолях на самом верху. // О снегах, где дышалось елово / И рука примерзала к перу, / Но зато бесполезное слово / Словно пламя целело на ветру» [5, 227]. Узнаваемая советская мифология «таежного» и «северного» поэтического текста помещена в рамку своего культурного контекста, но в нем сегодняшняя «ересь» подлинна, поскольку говорит со временем на его языке.



Таким образом, принципы отражения чувственной и аффективной памяти в структуре художественного мира С. Попова определяются стремлением к преодолению хаотического разъятия мира. Работа памяти имеет «терапевтический» характер, но он связан не с восстановлением разорванного целого личной истории, а с иррациональным приобщением к творящим силам бытия. Память восстанавливает субъектность через интенсивность чувственной детали, когда «я» переживает свою растворенность в природном мире, замену аналитического «обратного» зрения зрением «детским». Чувственное созерцание, опосредованное воспоминанием, изображается в «экстатических» ассоциативных рядах, обозначающих телесно-плотское обновление «я», включение его в новые смыслы и ритмы существования.

### **2.3 Особенности эмотивного индивидуального стиля А. Жидких в сборнике «Выше осени» (2011)**

Эмоциональность поэтического текста представляет собой междисциплинарное исследовательское поле, направленность изучения которого во многом задана деятельностью формалистов, сделавших «”биографическую” и “литературную” личности <...> литературными фактами» [91, 41]. Степень эмоциональной нагруженности текста можно оценить по ряду признаков: количественному (выявить число лексем, передающих эмоции: радость, слезы, горе и т.п.), качественному (по степени проявления эмоциональности), по месту «локализации» эмоционального компонента (текст, подтекст, затекст).

Самый очевидный способ выражения эмоции – ее прямое обозначение — является результатом авторской рефлексии по поводу сказанного. Такой прием в большей степени характерен для прозаического текста, в котором автор выступает в качестве вменяемого, в бахтинском смысле, зная о состоянии души героя и обнажая ее перед читателем в главных,

наиболее характерных и показательных в русле авторских размышлений признаках. От лирики мы ожидаем, скорее, подтекстовой формы проявления эмоций, когда всей своей художественной тканью лирический текст производит эмоциональное впечатление, являясь сгустком нерасчлененных и неотрефлексированных чувств.

Тем не менее, в индивидуальном творчестве автора возможно и иное. В сборнике воронежского поэта Анны Жидких «Выше осени» (2011) сочетаются текстовый, количественный, и подтекстовый способ выражения чувств как результат одновременного стремления излить чувство и проанализировать, обозначить его. В итоге можно говорить о высокой степени эмоциональной нагруженности лирики автора.

Обратим внимание на композицию издания. Эмоция в обозначении трех составляющих сборник фрагментов не выражена (за исключением, может быть, третьего), она как бы заключена в их «теле»: «Годовые кольца», «Все-таки поэты...», «Гибельный марш».

Открывается сборник стихотворением, в котором высказано трагическое переживание смерти — и жизни: «Будем как дома на этой Земле, / Серой от праха травы, / Чтобы метелью провить в феврале / Черной дырой головы. / Мягко постелет старушка-зима, / Вмерзнет в суглинок с травой./ Будем на этой Земле задарма / Биться о шар головой» [1, 7]. Впрочем, сборник не о смерти, он, скорее, о скоротечности времени — времени жизни, в которой смерть — лишь неизбежность: «Смерть не пуще, чем страх перед ней, / Но бывает, что выбора нет» [1, 115].

Эмоциональность лирической героини является, во многом, результатом ее присутствия в мире людей, в котором, подчас, бывает трудно: «И кожу обдирать с локтей / О тех, кто мирно ходит рядом» [1, 8]. У нее есть ощущение разъединенности людей, и, соответственно, собственной непонятости человеческим окружением: «И эти дни, и эти люди, / Не принимая нашей веры, / Активно принимают меры» [1, 66]. В приведенной цитате стоит обратить внимание и на

констатацию активности внешнего мира, других (принимают меры), и на обозначение нежелания героини стать «другой», поступиться своей «верой». «Вера», в свою очередь, есть не что иное, как симбиоз чувства и рациональности.

Героиня пытается обозначить свою суверенность («Никого я больше не впускаю» [1, 67]), но и одиночество ей тесно: «В душных застенках двухкомнатного батискафа?» [1, 79]. В ее мире есть «родные люди» («Ну что сказать тебе, родной?» [1, 8]), а ведь – «родной» – это тоже слово эмоционально нагруженное, есть друзья (см. «Друга – верного, старого – / Не узнаю в лицо» [1, 15], «Памяти нашей дружбы» [1, 99]).

Правда, дружеские отношения в этом мире вряд ли можно назвать идиллическими: дружба в интерпретации автора вряд ли прилежит к вечности. Близость людей, хоть и временная, строится у А. Жидких в ситуации симбиоза рациональности и чувственности: «Тебе, неназванный мой брат, / По разуму и несчастью» [1, 61]. Сближает их и соприсутствие в одном, едином земном мире: «Не пропали мы, граждане, поодиночке, / Если этот апрель – навсегда и везде» [1, 39].

Как бы то ни было, поле контактов с миром в лирике А. Жидких определяется не столько дружбой или работой (см. «Зимнее, профессиональное»), но любовью. Подчас в пользу именно любовных отношений героиней делается выбор: «Альтернатива дружба любовь / Друзья зазывают напиться, / А я остаюсь с тобой» [1, 101].

В лирике А. Жидких есть «ты», и присутствие этого «ты» частотно. Впрочем, «ты» как бы включен в мир героини, принадлежит к ближайшему кругу ее отношений, является адресатом ее эмоций и провоцирует на их проявление. Отношения с «ты», как и дружеские, нельзя назвать равными, они, скорее, цикличны: «Ты позвони мне опять, позвони – вроде как я при делах» [1, 77], «Напрасно с тобой не вдвоем мы ходим по белому свету» [1, 20]. Активная роль в отношениях с «ты» принадлежит героине: «Нет, не буду тебя доби-

вать, догнивать...» [1, 9], «Нехорошо рассчитывать, дружок, / На женщину, которая решит» [1, 11].

Впрочем, второй субъект в поэзии А. Жидких не пассивен абсолютно: он задает вопросы: «Зачем ты беззаветно любишь / Меня вопросами терзать?» [1, 33], с ним возможен диалог – с той поправкой, что героиня не до конца доверяет слову: она пытается жить одновременно в мире эмоций и мыслей, дел, разума, возможно, даже рационализма: «Я с тобою объяснюсь как-нибудь – / Посредством безжизненных фраз» [1, 19].

Героиня обращается к «ты» с просьбами: «Упаси от тебя самого» [1, 39], «Обними и заплачь обо мне» [1, 71], «Пожелай легкомыслия мне» [1, 102]. Но просьбы эти специфичны, непосредственного, прямо названного действия они практически не предполагают, героиня ожидает лишь проявления встречной эмоции как действие.

Одно из показательных переживаний, явленных в сборнике А. Жидких, – переживание пограничья – в личном, общественном, хронологическом плане: «Столетие, попавшее в беду, / Не понявшее в жизни ничего, / И нас с тобой – на краешке его» [1, 21]. Ощущение нерешенности собственной судьбы во многом обусловлено тем, что жить выпало «На задворках столетия, взятых альтернативно» [1, 121], в результате и остается пройти «По краю века своего / Ни для кого, / Ни для чего...» [1, 93]

Впрочем, такая категоричность («ни для кого, ни для чего») все же исключение в поэзии А. Жидких. Для нее типичнее указания на неопределенность ситуации, временную точку, суть которой состоит в неочевидности необходимых действий, двойственности эмоций: «Ни простить, ни обнять, и опять не простить, / Ни схватить мертвой хваткою, ни отпустить...» [1, 9]; «И все равно, куда идти, / В какую из сторон» [1, 30].

В неопределенности жизненного пути переход через «край», впрочем, по определению не случается: «У болота на самом краю» [1, 30], «Пробираюсь наугад и наобум / Влево,

вправо – и, конечно, не до дна... / Слава Богу, книжек – много, я – одна» [1, 57], ибо у героини есть одна однозначная определенность – книги, культура, стихи. Земля с ее природой, в конце концов: «Мой ты обморок, круговерть, / Кругло-суточная Земля» [1, 50].

Если отношений с миром, людьми у героини складываются не просто (но и не остро конфликтно), то в отношениях с землей у нее противоречий нет никогда, земля способна на эмоциональную любовную отдачу: «Эта земля тебя любит всерьез» [1, 10], а вот люди – увы, нет, или, по крайней мере, не всегда: «И слышит небо голубое / Слова, достойные финала: / Я приходила к вам с любовью, / Которой так и не узнала» [1, 86]. Лирическая героиня грезит об утопии, когда «удачливыми будут люди, / а нелюди – наоборот» [1, 28].

Для передачи эмоции А. Жидких нередко использует метафорику природы. Ветер в ее интерпретации – это традиционное обозначение боли, волнения, неопределенности, готовящихся перемен: «Возле сердца ветер пристальный» [1, 26], «Ветер, забредший в камыш до утра» [1, 35], «И бурьяны на ветер свистят» [1, 43]. В то же время А. Жидких пишет о природе, в частности, о ветре, далеко не как носитель фольклорного сознания. Ее героиня – это современница с соответствующим кругом ассоциаций и культурным опытом, отсюда следующие образы: «Вегетативные дожди / И шибко нервные ветра» [1, 45], «Болезной матушки-природы / Гипертонические кризы» [1, 90], «Лишь сочинишь себе кардиограмму» [1, 97].

Время года, избираемое А. Жидких как время души героини, – осень, готовое пограничье, метафора неминуемого хронологического пограничья в человеческой жизни, которое нельзя переживать без печали, а то и боли: «Голос этого октября <...> / Бабий плач по всея Руси» [1, 13], «На клочки, словно душу, рвут» [1, 13]. Героиня находится на пороге осени жизни, с которого она не хочет идти дальше во время собственной судьбы, желая стать «выше осени»: «Осень непоря-

дочна. Ее / На чай сюда никак не звали» [1, 14], «Мягкой поступью осени / Снова оглушена» [1, 15].

Весна в поэтическом календаре А. Жидких – это, прежде всего, трава. Как весна чревата осенью, так и молодая трава напоминает о годовой (и символически понятой!) круговерти, распаде: «И потрогать щетину травы, / И распадом ее подышать» [1, 21]. Трава у А. Жидких как никакой другой природный объект ассоциирована с миром людей: «Изумрудинки взглядов твоих соберу: / Скоро будет такого же цвета трава...» [1, 22]; «Откуда вырвалась живая, / Как я дремучая трава?» [1, 33].

Образ травы – образ онтологический, вбирающий в себя пространственную и временную составляющие. Время и пространство в лирике А. Жидких всегда «спорят»: время неумолимо идет вперед, меняя человеческие отношения, приближая человека к его печальным рубежам. Пространство же остается неизменным. Отсюда обилие заголовков стихотворений, фиксирующих указание на место: «На Дону», «На побережье», «Заброшенный хутор», «На развалинах», «По дороге в Москву».

Художественные мотивы и доминантные образы в лирике А. Жидких настолько устойчивы, что в сборнике «Выше осени» можно отыскать наиболее типичные, показательные стихотворений, к примеру, такое: «Сошли на нет дожди грибные, / Лютует холод от реки, / Как козырные позывные / Подкожной воли и тоски. / Ты рад помочь, ты рад стараться, / Но воз такой – не по плечу. / Самой никак не разобраться, / Чего хочу и не хочу» [1, 47].

Тему поэзии в лирике А. Жидких сложно назвать главенствующей, но в то же время она естественна для человека, осознающего себя пишущим (как мы отмечали, рефлексивность характерна для поэзии автора). Поэт в ее интерпретации – это как раз и есть рефлексирующий субъект: «Поэт разбирается сам с собой, / Со своей иерихонской трубой» [1, 54], рефлексия которого, впрочем, не выходит за пределы общечеловеческого опыта. А. Жидких возражает против лю-

бого пафоса, ей смешон «Глобальный Пушкин, свет всея эпохи» (см. «Поэту» [1, 63]). Ей самой органичнее робкое удивление – осознание, что именно слово является опорой в передрягах жизни между людей: «Моя скупая, беглая строка, / Неужто ты и впрямь – и друг, и брат?» [1, 65].

Отсюда и присутствие обыденной лексики с легким оттенком иронии в ее текстах: «приперлась» [1, 103], «нахраписто» [1, 101], «маяться дурью, чтоб чем-нибудь маяться» [1, 110], «то ли звезды ломовые» [1, 117], «выход в тираж ломового дождя» [1, 123].

Подведем итоги наших наблюдений над содержательной стороной сборник А. Жидких «Выше осени», сделанных с целью исследования особенностей эмотивного индивидуального стиля автора. Спектр эмоциональных проявлений героини широк, эмоции поданы определенно, вербализованы. Вот далеко не полный ряд указаний на эмоции и чувства, выстраиваемый в сборнике: «надежды», «амбиции» [1, 12], «слезы» [1, 16], «слезливая капля» [1, 22], «отчаянье» [1, 50], «ки тоска аж до автостоянки» [1, 58], «от страха за суму-тюрьму уже нетрудно откреститься» [1, 68], «теплейшее чувство» [1, 70], «это изнанка боли, родненькая моя» [1, 80], «жалеют бедное зверье» [1, 96], «летят черноземные птицы: не факт, что, бедняги, на юг» [1, 101], «захотелось до измора об этом крикнуть» [1, 105], «я живу, готовая заплакать над людьми, живущими не так» [1, 106], «чтоб проливать слезой цветочек аленький» [1, 118], «ты не бойся – я не слишком скучаю» [1, 119], «безнадега <...> впору книжку писать и читать дорогие следы» [1, 123], «Плохо не будет. / Бывало и хуже» [1, 31].

Пестрота эмоциональных проявлений позволяет говорить о лирической героине А. Жидких как о натуре одновременно чувствующей и рефлексирующей, не эгоцентрической, обращенной к миру и людям, но не всегда получающей эмоциональную отдачу.

## **2.4 Рациональное и эмоциональное, поэтическое и быденное в сборнике В. Нервина «По обе стороны любви» (2012)**

Лирика – род литературы, специфика которого состоит в том, что он предназначен для выражения человеческой субъективности, определяющей частью которой являются эмоции. Тем не менее, существуют разные способы выражения чувственно-эмоциональной области человеческой субъективности в тексте. Она может быть обозначена прямо, через именование эмоций, что малохарактерно для области лирического, потому что предполагает авторскую рефлексивную рациональность, и косвенно, когда об эмоциональном состоянии субъекта читатель может судить по ряду отголосков, признаков: характеру и наполнению метафор, специфике развертывания пространства, временному темпу изображенного и т.п.

Именно такой вариант эмоциональности представлен в сборнике воронежского поэта Валентина Нервина (р. 1955) «По обе стороны любви» (2012). Впрочем, само именование сборника настраивает читателя на восприятие эмоции. Но любовь, как следует из заголовка и содержания сборника, это еще и событие, и граница между жизнью и смертью, этапами человеческого существования, чувством и его осмыслением. Граница, не отменяющая обе части антитезы, в результате чего смерть осмысливается как часть жизни, прощания – как части встреч, мысли – как составляющие чувств.

В конечном итоге, лирический герой Нервина вступает в отношения не просто с тем или иным субъектом, но с миром вообще. Свою способность одновременно чувствовать и осмысливать он как бы передает миру, видит в нем, отсюда декларация: «Безумия таинственные знаки / и слова эмпирический закон / воронежские кошки и собаки / по жизни понимают испокон» [4, 5]. Герой Нервина доверяет миру и сам себя останавливает в попытке усложнить отношения с ним, ведь все очень просто, и нужно лишь «Найти обыкновенную дворнягу / и взять ее в товарищи себе» [4, 5].



Его поэт с миром не в конфликте. Субъект им вполне понят и получил от бытия свое поэтическое прозрение: «...его понимает природа / И время послушно ему» [4, 68]. А вот отношения с людьми, любимой у лирического героя сборника «По ту сторону любви» складываются не так гармонично. Однако такое непонимание между мужским и женским началами бытия позиционируется как один из законов одновременно сложно и просто устроенного мира: «Душа сквозит, как старое пальто, – / лоснится, расползается, линяет... / он любит эту женщину за то, / что женщина его не понимает» [4, 116].

Тексты Нервина пестрят эпизодами расставания, которое сопровождается страданием, разломом души, ибо любовь – это ситуация-граница, в которой есть до и после: «Переболеем и расстанемся, / но, как потом ни назови, / мы не умрем и не состаримся – / по обе стороны любви» [4, 7]. Любовь в интерпретации Нервина не есть вечное чувство — в обычном земном смысле: одно чувство неизбежно сменяет другое. Но, с другой стороны, это чувство и вечное в ином его понимании: любовь, как закон бытия, – это вселенская ситуация вечных повторений, встреч и расставаний: «и ветер галактической разлуки / разносит их по снам и временам» [4, 13].

Эта высшая, вселенская природа любви делает любовные отношения непредсказуемыми, ибо нельзя человеческим, хоть и поэтическим разумом объять мироздание. К нему можно только прикасаться, чудесным образом угадывать его законы: «Расстаемся на лето. Откуда я знаю, / что уже никогда не увижу тебя?» [4, 17]. Эпиграф, избранный Нервиным для сборника, убеждает в правильности ассоциирования любви и вселенной, констатации связи любви с бытием и его сущностью: «Пространство любви не ограничено временем человеческой жизни... Фактически, жизнь и смерть всегда находятся по обе стороны любви (Стендаль О любви)» [4, 3].

Любовь в представлении Нервина имеет свойства хронотопа. У нее есть временная составляющая, но есть и пространственная. В качестве такого пространства любви высту-

пает малая родина, Воронеж, где каждый закоулок напоминает о детстве, истории, культуре: «Пройду с утра вдоль нашего квартала – / по достопримечательным местам» [4, 5].

Думается, что достопримечательные места в стихотворении – это не обязательно места знаковые с позиции большой культуры, это места, выступающие и как обозначение событий личного роста, пути героя. Тем более что даже воронежская природа получает у Нервина набор узнаваемых им индивидуальных деталей, с выделением которых согласится далеко не каждый уроженец этих мест. В его Воронеже растет черешня: «в тени воронежских холмов – / чахлые черешни во дворах» [4, 25], черемуха: «И женщина тогда черемухой была» [4, 11], течет река с плесами: «Над воронежскими плесами / Слабый сумеречный след» [4, 52].

Его Воронеж существует в особом пространстве – пространстве памяти, расположенном тоже «по ту сторону любви»: «...Я вижу город детства моего – / Он тоже называется Воронеж. / И мы существовали заодно / с его домами, парками, садами...» [4, 58]

Стоит отметить, что Нервин не довольствуется собственной субъективностью. Его герой понимает, что время индивидуальной памяти все же частность на фоне времени исторического. Воронеж – другой, не сегодняшний – был и до него: «Когда идешь от университета / По закоулкам в сторону реки ... / – Здесь был Воронеж, – / Просто написать» [4, 51].

Пространство и время очевидным образом сливаются в поэзии Нервина: см. «Серенький воронежский пейзаж» [4, 53], «Ты стоишь у калитки цветущего мая» [4, 17], «Тридевятиое августа» [4, 65]. Создание симбиоза пространства и времени становится одним из способов косвенной, завуалированной передачи эмоции: «Отчего я сегодня с утра / Заплутал у полоні печалі?» [4, 91]

Душа также воспринимается в художественном мире В. Нервина как пространство: «оттого моя душа – / территория печали» [4, 23]; «Незримое (читай – необозримое) / Пространство человеческой души» [4, 95]. «Незримое» простран-

ство души – значит невыразимое словесно. В таком понимании внутреннего мира человека и кроется ответ на вопрос о том, почему, на первый взгляд, поэзии Нервина выглядит не наполненной эмоциями. Вместо указания на печали / радости в его текстах, скорее, встретишь что-то из мира ощущений, которые тоже способны передавать эмоции, в данном случае – беспокойство, печаль: «Холодное небо по капле стекает за ворот» [4, 94].

Нервина можно с полным правом назвать философом времени и пространства. Согласимся с А. Кузнецовой: «Валентин Нервин пишет интересные стихи в традиции философской лирики» [51]. Понятно, что он далеко не одинок в этом направлении размышлений. Но если у И. Бродского, например, время оказывается спасительной категорией, в которой может сохраниться слово, искусство, идея вещи, то у Нервина пространство и время спаяны, они имеют свойство и заканчиваться, и не заканчиваться одновременно.

Так, в пространстве личном и даже историческом (истории города, например), время может, условно говоря, «заканчиваться», меняя облик пространства, тасуя этапы жизни, чувства человека. Но в большом, вселенском смысле, время никуда не уходит, оставаясь неизменной константой бытия, хранителем парадоксов и смыслов одновременно: «Время имеет форму земного шара» [4, 109]. Как следует из цитаты, время — земная характеристика, не присущая вселенной. Иначе говоря, вселенная Нервина — это мир земной, с его природой и эмоционально-мыслительной жизнью человека. Так и вспоминается пастернаковское: «Ан вселенная место глухое!» Соответственно, и пространство мира для Нервина – это земное пространство: «Пространство мира ограничено» [4, 110].

Впрочем, нет, другая, большая вселенная, космос, для Нервина существует: «но случается порой / притяжение Вселенной» [4, 23], но ее зов – это по части соблазнов, ложных путей – и не более того: «среди квадриллионов звезд / мы

бесконечно одиноки» [4, 60]; «по Летнему саду галактики / летит / паутинка / моя» [4, 73].

Стоит заметить, что Нервин и в поисках идентификации своего героя остается на грани философ / человек / поэт. Положение на этой грани для него притягательно одновременным сохранением разных начал, и потому он боится ухода в одну из областей: чувствования, быта, философствования: «Напридумывали сами / траекторию сердец – / за горами, за лесами, / за годами, наконец» [4, 22].

Он нередко говорит о неразгаданности и догадках, которые и не хочет наделить определенностью: «понять, что настоящая, вторая / жизнь иногда озвучивает сны [4, 14]. Он согласен на простое наполнение собственной жизни, в которой приближается к чему-то природно-вечному, но не осмысленному пафосно и высоко: «Короче, стоило родиться, / Чтобы герани поливать» [4, 89].

Лирический герой как бы прикасается к высоким идеям, не оскверняя их лишними словами: «все на свете этом / случается на раз и никогда потом, / осыплется душа черемуховым цветом / и снова расцветет уже на свете том» [4, 11]; «и так всю жизнь: прощай-прости! – / беседа длится, поезд мчится, / а мы встречаемся в пути. / И ничего не повторится...» [4, 20].

В его мире есть время, которое идет явно линейно, однонаправлено, и законы бытия, к которым человеку суждено лишь прикоснуться, но не пересоздать: «Река никуда не течет / И только круги по воде» [4, 24]. Знание законов бытия и понимание своей вписанности в линейное время не может, конечно, не вызывать эмоции элегического порядка: «Непредсказуемый расклад / Земной игры на выбывание» [4, 47]. Возможно, не случайно в сборнике так много стихотворений-посвящений, в том числе и ушедшим («памяти А.А.» [4, 62]; «памяти А.Р.» [4, 63]), и – редкий случай – сборник содержит приложение, в котором посвящения «расшифрованы». Впрочем, сюжет памяти постоянен для Нервина: его сборник «Су-

меречный рай», например, посвящен памяти художника Валерия Азовцева.

Тема памяти чрезвычайно значима для Нервина. Свойством помнить обладают и человек, и мир: «но помнят наши имена / деревья, облака и травы [4, 19]. Интересно, что память у него – это тоже пространство: «душа ... по кругу памяти летит» [4, 56].

Очевидная самоидентификация героя – поэт. Но и тут Нервин деликатен (а слова философ он вообще избегает). Его поэт изъясняется просто: в его лексиконе и «не дюже», и «провинциальный шмон» [4, 101, 103]. За прозаизмами у Нервина, как ни странно, кроется самый настоящий лиризм, отмеченный Львом Аннинским: «У Нервина слова, собранные в стих, сохраняют естественность непринужденного звучания и выстраиваются так, словно в размер их не встраивали, а они сами ждали этого. Слова влюблены в свой стих даже там, где душа ощущает себя «по ту сторону любви» - на грани бытия и небытия...» [24].

Он позволяет себе быть тенденциозным («на могиле Бунина нет воронежской земли» [4, 101]) и слишком включенным в эпоху (хотя что значит – слишком?): «Воронеж. Перестройка. Самогон» [4, 102]. К. Ковальджи пишет о взаимоотношениях лирического героя Нервина и поэта Нервина с эпохой: «...Валентин Нервин – талант, открытый миру, наделенный обостренным чувством времени. Читая его стихи, не заскучаешь, он качает читателя на волнах — от эмоционального всплеска до хлесткой иронии. Собеседник. Современник. Его становление пришлось на переломную эпоху, отсюда и боль, и гнев. Но и надежда, но и нежность...» (Цит. по: [60]). В самоидентификации героя как поэта тоже ощущается положение на границе (по ту и эту сторону).

Литературные авторитеты для него, безусловно, существуют. Это Бунин, Пушкин, Мандельштам, но и в их возведении на пьедестал Нервин выступает за соблюдение грани, за чувство меры: см. «Пушкиниана»: «Но, когда на дворе

торжество, / у поэта высокая проба: / дайте волю – его самого / к юбилею достанем из гроба [4, 103].

Он и традиционный поэтический образ Музы использует походя, попросту: «А Музы выразительно молчат. / Что говорить? – поэзия не в моде, / век на излете и слова горчат. / Но – при любой лирической погоде – / покуда время движется вперед, / <...> / поэзия в России не умрет. / И будем живы, / если будем живы» [4, 102].

В целом, тема поэзии у Нервина раскрыта достаточно традиционно. Тут и признание пушкинской традиции, и мысли о трагической доле русского поэта («По дороге на Черную речку начались Окаянные дни» [4, 105], и мысли о посмертной славе («Письмо» [4, 104]). Притягательно то, что все это лишено излишнего пафоса, и новизна этих мыслей не скрыта («мы хлебнули из пушкинской кружки и до срока сошли в интернет» [4, 105]). Почему каждая мысль в области поэтического должна быть новой? Даже будучи неновой, она остается своей. В конце концов, и свою эпоху каждый проживает и с другими, и сам, и Родина – «наша»: «одна Полярная звезда / над нашей Родиной восходит. / Ей одинаково к лицу, / назло суровой непогоде, / и декабристы на плацу, / и проходимцы на свободе» [4, 106]; «несем наследие колымское / под воркованье вертухайное. / Все те же песни черноземные / по кругу переадресуются» [4, 107].

«Фирменная самоирония» [37, 15] Нервина как черта его поэтики «держит» в его стихах грани между банальностью и новизной, поэтизмами и прозаизмами, ставит его поэзию в ситуацию, когда «Валентин может позволить себе не только бедные рифмы <...> А в контексте нервинских произведений соседствуют с по-настоящему оригинальными фразами, ходами, фигурами поэтической речи» [37, 15]. «По ту сторону любви» – это состоявшаяся авторская претензия на всеохватность: мысли, чувства, эпохи, личности, поэзии, обыденности – жизни.

\*\*\*

Исследованные контексты позволяют сделать несколько выводов, самый очевидный из которых состоит в том, что чувственный код самым активным образом используется в построении поэтического мира – особенно в тех художественных системах, в которых субъективность опосредует восприятие. Сенсорные характеристики выступают в этом случае координатами самой реальности, а не только воспринимающего сознания, при этом распределение значений между формами восприятия ситуативно и определяется, главным образом, авторской волей. Обращение к поэтическим текстам позволяет заключить, что в значительном числе случаев сенсорное и аффективное выступают в единстве: указание на опыт тела оказывается формой репрезентации эмоций, а эмоциональность отпечатывается в языке телесности. Телесный и эмоциональный опыт формируют представление о субъекте и его месте в мире, задают важнейшие событийные координаты. Важно отметить, что индивидуальная художественная система не только вырабатывает свой эмоциональный репертуар, создает особый сценарий соотношения имплицитного и эксплицитного выражения чувств, но и может закреплять за некоторыми номинациями чувств окказиональные значения.

### **ГЛАВА 3. СЕНСОРНЫЕ И АФФЕКТИВНЫЕ КОДЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ АФФЕКТИВНЫХ СООБЩЕСТВ**

Лирика с коммуникативной точки зрения предполагает использование широкого спектра стратегий взаимодействия с аудиторией. Не последнее место в этом взаимодействии играет поле общего опыта, эксплицитно или имплицитно очерченное в тексте, и, в частности, его чувственные и эмоциональные компоненты. В этой главе сенсорные и аффективные коды будут исследованы как инструмент формирования аффективных сообществ, как средство моделирования читательской аудитории и установления диалога с ней, и одновременно – как формы закрепления опыта в структурах личной памяти.

#### **3.1 «Говорящие – это уже не мы...»: коммуникативная тактика в сборнике А. Синева «Полтора путешествия» (2005)**

В одном из интервью воронежская поэтесса Альбина (Полина) Синева дала такое определение «поэтической жизни»: «...один человек что-то пишет, а другой человек это читает. Вот этот двоякий процесс – творения и восприятия – и есть жизнь литературы. Это достаточно интимное сотворчество автора и читателя» [74]. Идея о том, что текст «осуществляется» только при встрече с читателем, не нова ни для классической, ни для современной поэзии: «Возвращаясь к ситуации современного литературного процесса, мы можем отметить, что поэт ищет слушателя, который равно выстроит отношения и с автором как персоной (чтецом), и с произведением как средоточием смыслов, неизбежно не равных авторской интерпретации» [41, 141].

Мысль о взаимосвязанности и взаимообусловленности поэтического текста и воспринимающего сознания нашла от-



ражение и на персональной странице А. Синевой на сайте «Поэзия.ру». В рубрике «О себе» читаем: «С каждым читателем стихотворение меняется. Необратимо».

Эта же художническая установка обозначена и в предисловии к сборнику «Полтора путешествия» (2005). Пытаясь сопоставлять рукопись и книгу, А. Синева приходит к мысли о принципиальной невозможности их соединить, отмечает несовпадение «написанного» и «прочитанного», «сказанного» и «услышанного», «забытого» и «живого». В этой, казалось бы, понятной и знакомой ситуации вычитки текста автором показательны два момента. Во-первых, Синева сравнивает рукопись с книгой, хотя обычно проверке подвергается конечный продукт, а не исходный. Во-вторых, она прицельно ищет отличия, которые становятся знаком «живого», бесконечно творящегося текста. Синева дает установку на множественность прочтений своих стихотворений, бесконечность их интерпретаций, не претендует на авторское всезнание: «Отгадки у каждого свои, и все верные – ни одна не совпадает с авторским ответом» [13, 3].

Доказательством самостоятельности поэтического слова становятся выдернутые из стихотворений фразы, размещенные в произвольном порядке и не обнаруживающие никакого явного смысла. Возникает впечатление бессмысленности контекста, ведь каждый потенциальный читатель говорит на своем собственном языке. Кроме того, автор обнаруживает стремление исчезнуть, раствориться в тексте. Об этом свидетельствует утрата его имени: от «Альбины» до «имени собственного» и сомнения в его принадлежности («Твое?»). Последняя строка предисловия поддерживает мысль о смене роли автора: он не только творящий субъект, но и воспринимающий, равный в этой позиции любому читателю: «Это не ты. Это – тебе» [13, 3].

Своей визитной карточкой Синева считает следующие строки: «Ухо Гоголя / Превращается в нос Ван Гога. / И ради бога» [13, 17]. Установка на путаницу, игру поддержана композицией стихотворения. Оно построено как перевертыш: не

только перепутаны художественные детали, атрибутирующие всем известные персоны, но и нарушена временная последовательность. Более того, Синева манифестирует принцип игры: стихотворение «Ухо Гоголя...» не заявлено в разделе «Содержание» сборника «Полтора путешествия» и заменяет другое, анонсированное, но так и не появившееся.

Примечательная и авторская интонация – равнодушно-ироническая и вместе с тем не оставляющая сомнений в уверенности поэта создавать собственное смысловое поле, говорить «свои» слова. В стихотворении «Слова приходят каждому свои...» Синева говорит о поэте как человеке, реанимирующем слово, наделяющем его новым «контекстом» («он состоит из позабытых слов, стерпевших испытание контекстом» [13, 27]). Читатель, таким образом, оказывается в позиции персоны, которой предстоит разгадать смыслы, вспомнить «позабытое». Так часто фиксируемые Синевой «трудности перевода» акцентируют принципиальную невозможность объясниться, договориться, внятно донести свою мысль. У поэта всегда присутствует ощущение, что «не с того языка тебя переводят».

В сборнике «Полтора путешествия» нужно отметить стремление автора создать потенциально разные контексты для восприятия его стихотворений. Отчетливо желание вовлечь читателя в языковую игру: Синева использует разрушенные фразеологизмы («В пятки уходят мысли», «в каждом меде есть лимонная долька правды»). Заметным приемом становится проговаривание слова в разных контекстах, чтобы акцентировать разные его смыслы. В стихотворении «Наизусть, минуя все алфавиты мира...» реализовано прямое значение слова «алфавит» как последовательного ряда букв, создающих текст. Это поддержано на лексическом уровне («переводят», «текст», «запятая»).

В ряде художественных текстов «алфавит» выступает синонимом к слову «букварь». А в стихотворении «Прошел апрель, весь алфавит растений...» оно употреблено в значении «множества». К этому же смыслу Синева прибегает, ко-

гда стремится избежать именованя чувства или состояния героини, переживающей «безымянную любовь». Кроме того, в сборнике можно обнаружить отсылки к образам поэзии А.С. Пушкина («На закате сон невесом и зыбок...»), сказкам Ш. Перро («Крысы расседланы. Тыква на полке...»), сюжету про царя Соломона («Так относится к вечности шарик, уже навсегда...»), «Хочешь, я тебя прощу?»), Библии.

Уверенная в том, что адекватно воспринята она не будет, Синева иронизирует над возможным прочтением ее текстов. Она понимает, что читатель может быть случайным и для него ее поэзия может оказаться неблизкой. В стихотворении «Машинка бывает стиральной, печатной и швейной...» явный бытовой контекст становится отчетливой попыткой героини «приземлить» себя: «Синева напишет стишок, чтобы ближе к народу» [13, 28]. Она признается в собственной возможной «зауми», далекости «от народа», нашедших выражение в странных поэтических образах «чудных одиноких рептилий», «каких-то рыб и птиц», однако не отказывается от своих «контекстов».

Синева всегда тяготела к суггестивной поэзии – созданию состояния и ощущения. В сборнике «Полтора путешествия» главным оказывается состояние зыбкости, неустойчивости мира. Он не имеет определенной формы, привычные параметры размыты: «шумит земля, не достигая дна» [13, 6], «тротуар на глазах растекается и уходит вниз» [13, 18], «асфальт становится на дыбы, корни и грибы растут из него» [13, 18]. В стихотворении «Тупым ножом, по локоть в спелой рыбе...» актуализированы апокалипсические мотивы: «над городом до самых птиц вечерних / поднимется последняя вода» [13, 6]. Город становится ловушкой, местом, «откуда вдвоем не выйти», он «гулко вздрагивает», наполнен холодом зимы, «бесконечной тьмой», холодным ветром. Это пространство враждебное: город «сутулит плечи», «хмурит каменное чело», ничего не помнит, «стерся до основания».

Мысль о ненадежности, переменчивости, зыбкости мира в сборнике «Полтора путешествия» коррелирует с понимани-

ем времени как замкнутом на человеке, жизнь которого осмысливается как уменьшение времени, приближение к смерти («дням твоим идет обратный счет»). Сюжет стихотворения «Так относится к вечности шарик, уже навсегда...» отсылает к образу царя Соломона. Связанная с ним истина «Все проходит» актуализирует мысль не о спасительной мудрости, помогающей человеку пережить невзгоды, а о катастрофической неустойчивости бытия, заставляющей бояться времени («Время – это и есть измена» [13, 12]). Человека окружают «не всегда объяснимые вещи», «распластавшиеся и замедленные»: потерянное («закатившийся в пыль» шарик), исчезнувшее («сверкнет и остынет звезда»), случайное («осколок ракушки <...> в хлебе») – все в мире оказывается «хрупким и тонким», включая «седьмой позвонок безымянной любви».

В художественном мире Синевой заметно отсутствие стремления создать целостный, определенный образ лирического «я». В ряде стихотворений не ясно, кто лирический субъект. На грамматическом уровне это выражается в употреблении обобщенно-личных конструкций («взглядом до себя дотянешься, еле-еле», «жмешь на звонок», «голую лампочку выверни рукавом», «ложись и спи»). В некоторых произведениях носителем лирического сознания становится мужчина («Прошел апрель, весь алфавит растений...»); «белый мартовский лед» уравнивается с человеком в способности чувствовать.

Привычным состоянием лирического субъекта становится спутанность мыслей, что находит выражение в неразличении обращенной к нему речи («легкая голова говорит спасибо, о чем ее не спросите» [13, 18]), в именовании разнородных предметов, объединенных по какому-либо признаку: алфавиту («папоротники <...>, плауны, плавники, перепонки, пальцы»), особенностям внешнего вида («извилины, веера, оркестровые раковины, приплюснутые моллюски»). Эмоциональный репертуар героини Синевой исключает радость, удовлетворенность жизнью, их вытеснило чувство дискомфорта, вызванное усталостью («руки приветливо ноют от

тряпки и швабры», «глаза саднят, давно перестав слезиться»), излишним напряжением («пальцы стираются о страницы», «вздрагивать время от времени»), холодом («ознобом скользя по спине», «в январе <...> греться»).

Показателен образ солнца: оно «медное», «жадное», «яркое», однако лишено животворящей силы. Солнце воспринимается как «воспаленное», несущее дискомфорт, вызванный мучительной перепутанностью дня и ночи, невозможностью уснуть («зеленое солнце твоей бессонницы»), ощущением жара («зной раскрытого окна»), лишенностью полноценного зрения (зрачки «обожженные»), погруженностью в боль («всеми ребрами, всеми жабрами, / обжигаясь, его глотать»).

Чувством, определяющим состояние лирического «я» в сборнике «Полтора путешествия», оказывается страх. Он имеет экзистенциальную природу, связан с восприятием жизни как «коварства, бесчинства». Состояние страха неотступное, героиня легко возвращается в него. В стихотворении «С древнегреческим орехом, морщинистым, круглым, прохладным...» леденец с прилипшими «навек волоском и песчинкой» порождает иррациональный детский страх перед жизнью. Она характеризуется как «бесполезный и страшный гостинец», «обман на обмане», состояние пребывания на грани («словно гладишь невидимых дышащих тигров»), искусственности («вся эта жизнь, притворна и мала»), неуловимости («бабочку ловишь») и неотвратимости («здесь всякий будет узан»).

Способом ощутить жизнь становится акцентированное желание тактильных ощущений («древнегреческий орех, морщинистый, круглый, прохладный», «камешек гладкий»). Героиню преследует вполне естественное стремление спастись, убежать из этого мира: «уходи, уходи, затеряйся в толпе, возвращайся домой», «назад не гляди». Другим способом преодолеть потерянность становится желание стать маленьким и незаметным («свернувшись калачиком, сплю под травой и снегом»), вернуться в зародышевое состояние («зерно в материнском чреве») или уснуть.

Человека Синева уподобляет «миру, завернутому как улитка», его внутренняя дисгармония predeterminedила восприятие мира как катастрофы. Показательно стихотворение «Жмешь на звонок, но выдраны провода...», в котором проигрывается сюжет возвращения в когда-то дорогой и давно покинутый дом. Детали интерьера свидетельствуют о его разрушенности, забытости: «выдраны провода», «голая лампочка», «пожар на паркете», «трещинки на потолке», «сорок лет на веревке висит белье». Возвращение, осмысленное как преодоление («в доме, где больше не будет твоей ноги»), не становится радостью: в доме никто никого не ждет. Оно нужно, чтобы убедиться известной истине, что нельзя дважды войти в одну реку. Катастрофичность мира – закономерность и способ его существования: «все в этом мире – лишь нафталин и тлен» [13, 9].

Вместе с тем в художественном мире Синева отчетливо стремление к гармонии, выражающееся в попытках созидания мира. Так, в сюжете стихотворения «Поливай все это керосином...» реализуется фразеологизм «Сжигать за собой мосты»: дом уничтожается, чтобы построить новый. Мир, осмысленный как «глина воздуха и тьмы», дает человеку возможность преодолеть хаос. Условием творения мира становится присутствие в нем *ее* и *его*, восстановление их диалога. Уже в предисловии к сборнику Синева, обращаясь к читателю вообще, называет и более конкретного адресата своей поэзии: «своим читателем» она считает того, кто способен прочитать «Я тебя люблю». Последняя фраза предисловия «Это – тебе» становится, таким образом, приглашением к диалогу *его*.

Любовь в художественном мире Синева несет отпечаток катастрофичности бытия человека, она осмыслена как чувство противоречивое, неоднозначное. Необходимость в ней – это данность для поэта, отсюда мысль об ее всеприсутствии: «А любовь не сложнее ножа и вилки. / Незаметней зернышка в борозде. / Потому что она – везде» [13, 31]. В сюжете стихотворения «У подъездов всех, на углу всех

улиц...» реализуется классическое понимание любви как чувства необъятного, заслоняющего собой все, что подчеркивается повтором форм слова «весь»: «у подъездов всех, на углу всех улиц», «во всех постелях», «во всех машинах». Однако встреча героев фантомна, она происходит во сне. Это объясняет характеристику любви как муки, а влюбленных – как «призраков».

В стихотворении «На закате сон невесом и зыбок...» сон становится единственной возможностью вспомнить счастье. О неоднозначности и непредсказуемости любовного чувства свидетельствует образ «золотой рыбы». Это очевидная отсылка к сказке А.С. Пушкина, поскольку речь идет о желаниях, возможности их исполнения. Героиня Синевой помнит не только о том, что золотая рыбка исполняет желания, но и о вероятности остаться у разбитого корыта. Так и случается в финале: «рыба – вот оно, умереть и вспомнить» [13, 14]. Героиня переживает то одно состояние, то другое. Так, в стихотворении «Хочешь, я тебя прощу?» она готова отречься от «Соломоновых решений», поступить необдуманно, спонтанно, под влиянием чувства, лишь бы вернуть любимого человека. А в стихотворении «Крысы расседланы. Тыква на полке...» говорится о крахе иллюзий как привычном финале любовных отношений, доминирующим чувством становится злость: «Золушка зло выметает осколки» [13, 35]. Героиня потенциально готова к краху отношений: «Победила дружба. Списаны все убытки» [13, 28].

Значимым образом в лирике А. Синевой становится образ ковчега. Традиционно это символ спасения, хранилище начал жизни, предназначенных к возрождению. В стихотворении «Комната, вечер, и в комнате – ты со мной...» герои отгорожены от внешнего мира, мешающего им («От стука когтей и клювов по стеклу – я не слышу тебя», «рыбы бьют плавниками в твое стекло» [13, 7]). Примечательно, что герои бессловесны («Говорящие – это уже не мы» [13, 7]), немота коррелирует с состоянием первородности. Город уподобляется ковчегу как месту уединения влюбленных, однако спа-

стись не удастся («ковчег, пропустивший свое отплыть»). А в стихотворении «Поливай все это керосином...» дом соотносится с ковчегом, «садящимся на мель».

Образ ковчега актуализирует мотив движения, подчеркнутый и в названии сборника «Полтора путешествия». Путешествие предполагает если и не достижение, то стремление к какой-то цели. В лирике Синевой такой целью становится поиск «своего читателя», способного отзываться на «зов» книг, «отгадать» слово. Творение из «ничего» «обрастает» подробностями – точками и запятыми, алфавитом – и приводит к созданию текста, причем его качество и назначение неважно: «Письмовник, календарь, поэма ты, задачник, счет-фактура, словарь или таблица умноженья» [13, 50]. Немая в любви, в творчестве героиня обретает речь, а с ней и возможность миротворчества: «Так через воды проступает дно, / и сквозь страницу движется страница» [13, 50].

Становится понятно, что Синева строит свое авторское поведение так, чтобы быть услышанной. Ведя диалог с адресатом, находящимся вне пространства стихотворений, она действует богатый эмоциональный репертуар, включающий в себя различные, плохо согласованные, иногда взаимоисключающие переживания. Для поэта оказывается значим и диалог, и даже его возможность, что и отражается в слове «полтора» в названии сборника. «Полтора путешествия» – путь к читателю, путь, который нельзя завершить.

### **3.2 «И я горжусь тем, что панч»: сенсорные и аффективные коды и диалог с сообществом в поэзии Р. Прилепина («Причинять любовь», 2015, «А над нашей ночью небо чернее, чем над вашей», 2017)**

Конфигурация знаков аффективности, как и сам их набор, в поэзии Р. Прилепина определяется авторской установкой на репрезентацию общего опыта, на проживание лирического события как универсального, предполагающего



оценку внутри поколенческого сообщества. Все параметры эмоционального кодирования события связаны с возрастным переживанием времени. Р. Прилепин позиционирует себя как поэта для молодежи, что проявляется в интерпретации молодости как важнейшего жизненного периода, в абсолютизации «инфантильной» оптики, в апелляции к неведению как состоянию «неиспорченности».

«Детское» важно здесь как состояние, предполагающее максимальную эмоциональную открытость, которая навсегда остается мерой подлинности опыта: «помнишь ручейки-кораблики / весело мы бежим / мы были маленькими / сердце было большим» [9, 125]. С «детским» связано представление о формировании сущностных оснований личности: «перемена. у нас пять минут, чтоб стрельнуть сигарету. / мне оставь пару тяг... и последний дирол на двоих... / <...> джек керуак к дальней дороге нас подготовил, / и том йорк никогда не оставит в пути нас одних» [9, 71].

Связь с «детским» интерпретируется поэтому прежде всего как способность к сохранению аутентичности: «вдруг выходит из-за снега / папа льдинки на усах. / <...> / это папа взрослый папа / но как будто бы малыш» [9, 143]; «мы стали жестче, / но не стали старше» [9, 16]. Однако в то же время это знак «простоты», более не соответствующей самоощущению субъекта и ситуации, в которой он находится: «как в стихотворении школьника: / вокзал. вечер. ты уезжаешь. / только это не стихотворение школьника» [9, 19]; «я сегодня буду говорить с тобой, как с большим, / а то мы все время на бегу, все куда-то спешим» [8, 18].

У Прилепина молодость предполагает ощущение распахнутого горизонта и иммунитет ко всему, что может его нарушить: «вспоминаю дешевое мороженое, а не нищету, / рваные кеды на весь год, / а не отсутствие денег. / <...> / все праздник, если ты молод» [9, 152]. Но в книгах поэта это качество часто обозначается в ретроспективе, как уже утраченное: «мы ничего не боялись: / в свете фар нас вели полосы в никуда» [9, 75]; «мы вливали, вливали, вливали, потом раску-

рили косяк... / это было молодо и гордо, молодо и гордо! / вот бы всю жизнь так!» [9, 114]

Внимание к целокупно воспринимаемым жизненным отрезкам актуализирует два основных типа лирических ситуаций: остановку времени и разрыв во времени. При этом остановка, как правило, медитативна: «а что мы знаем? что там вдалеке? / вода мокрее? молодость моложе? / смотрю на шарик, что в твоей руке / летит, летит, а улететь не может» [9, 76], а разрыв сопряжен с неожиданной событийной развилкой: «представь, что ты продавец / и к твоей голове приставляет пушку бугай. / Подбрасывает монетку и говорит: / орел или решка – выбирай» [9, 17].

Стремительность жизненного темпа предсказуемо интерпретируется как обстоятельство, отчуждающее субъекта от собственного бытия: «все срочно, быстро, сиюминутно. / даже ожесточиться как следует нет времени» [8, 52]. Герой противится скорости и самой необходимости быстро принимать решения: «но я забываю паспорт и теряю билеты, / когда знаю, что впереди вокзал» [8, 61]. «Иммунитет к разным формам апокалипсиса» рассматривается здесь как ценность: «будь спокоен, а главное, - не бойся, - / просто это ночь с тобой совершает свое» [8, 53]. Важно, что и простота любого рода, включая способность сводить сложное к элементарному, воспринимается здесь в положительном ключе: «когда запутался, / опираться нужно на понятное / и делать что-то простое» [8, 71].

Закономерно, что в поэзии Прилепина появляется сюжет об отсроченном времени: «и мы читаем про влюбленных, / которым не суждено быть вместе, / но осталась еще глава, / и мы в надежде откладываем ее на завтра» [8, 50]. В эту же логику вписываются и сюжет о времени «отмененном», перекроенном творческой волей: «сегодня мы познакомились / с парой симпатичных молодых людей, / которая пригласила лететь с ними в буэнос-айрес / на их вишневом корвете 1962 года» [8, 51].

Определенность любого рода рассматривается как знак сужения пространства возможностей и ставится под вопрос: «зачем играть, если точно известно, что победишь? / зачем ложиться спать, если уверен, что завтра проснешься?» [9, 39] «Винде тридцатидвухбитной и жизни тридцатидвухлетней» как маркерам взросления и поражения противопоставляется идея цикла, в котором нет невозможных утрат: «весна, лето, осень, зима и снова весна. / <...> / весной трава изумрудная / и новая бутылка открыта в руке» [9, 158].

Сквозной мотив поэтических книг Прилепина – легкость в отношении к потерям. Потеря не осваивается и не осмысливается как условие самостроения, как значимый урок. Утраченный человек – «повод захлопнуть за собой дверь» [9, 86]; старая машина – повод без сожаления расстаться с отжитым прошлым: «в зиму тачку спалят на бошку калеки, / и хозяин выпьет водяры с ментом / за любовь к огню в человеке» [9, 106]. Изменчивость не предполагает необратимых изменений, тем более – изменений драматических: «на жизнь обижаться глупо! / забудьте обиды и зло! / вчера была модной группа, / сегодня – другое музло» [9, 8].

Характерно, что в оперировании со знаками религиозности «бог» интерпретируется прежде всего как безличное «спасающее» начало: «мишу спасает обычный столовый нож / из магазина все по двадцать, / лену спасает лезвие для бритвы / из магазина все по тридцать / <...> / и все это бог, / потому что бог – это тот, кто спасает» [9, 148-149]. Но это «бог» заземленный и овеществленный: «бог, какой ты простой! / Ты помещаешься в бутылку красного сухого вина / <...> / в двести граммов пошехонского сыра, / <...> / в книгу стихов бориса рыжего» [9, 150]. Человек, в отличие от бога, ни во что не помещается, и эта неместимость – его сущностная черта: «человек, ты такой сложный / <...> / тебе не хватает места на планете и во всей вселенной!» [9, 150]. В этой связи в поэзии Прилепина эстетизируются импульс и порыв: «человек / один раз в жизни / бывает / птицей // умеет / прыгнуть / лететь / разбиться» [8, 30].

Порывистость актуализирует в описании эмоции маркер чрезмерности. Переживать – значит переживать в пределе, в крике, терять сознание от чувств: «да, лучше, мое золото, кричи, кричи! / чувство не помещается в ладонь» [8, 73]; «судьба – это большой несчастный случай, / истязание душ и позвоночный хруст. / <...> / кричи, надрывайся, пусть рвется горло» [8, 21]; «может, я потерял сознание, / может, еще что, / но меня какое-то время не было в этом мире» [8, 34]. Предельность неотделима от тяготения к крайностям и легкости перехода между ними: «целый день счастливый: работа, встречи, / подруги, знакомые, коллеги, друзья. // но только приближается к концу вечер, / и ты просишь у небо одного – ружья» [8, 25].

Одной из характерных форм обозначения этой предельности оказывается «кровавый» метафорический код. Эмоциональная затронутость – это всегда «разрезанность» или «пропоротость»: «он сам вложит ей в руку нож. / он говорит: просто улыбайся, / когда будешь пронзать мне сердце» [8, 37]; «через плечо до самого сердца / пройдет ее ледяной нож ебучий» [8, 48]; «мы с тобой слизываем смерть. <...> / целуем лезвие / заточенного в наши животы ножа» [8, 29]; «опустился перед тобой на колени и заплакал, / сжимая в руках канцелярские ножницы, / одно из лезвий которых – слепая ревность, / второе – доводящая до припадков привязанность. // и ножницы эти были в перьях и гранатовой крови» [8, 36].

При этом «окровавленность» в поэзии Прилепина может как тяготеть к полюсу буквальности, так и к полюсу метафоричности: «посмотри, вот мое сердце, его раненая часть, / это шрам от осколка разбитой мечты» [9, 9]; «многого мы не узнали из книг о любви, / но я мозолей сорванных пламенный цветок / принес тебе на свидание» [9, 126]. Иногда эти полюса могут совпадать: «я себе сшил охуенно элегантный наряд, / двойка-костюм, йод и кровавый бинт. // я резал вены сегодня, как будто стихи писал, / бедное сердце свое достал и иглой лечил» [9, 23]; «состояние, как будто по мне проехало колесо, я не помню, / что происходит и зачем это все» [9, 24].

«Острота» имеет эротические коннотации и прямо соотнесена с «пронзительностью» впечатления: «его тело режет геометрией / каждого позвонка» [9, 66]; «если ты что-то с другим смогла, / значит, ты сильная и острая, / как игла» [8, 70]. Закономерно, что любовь прочитывается как «внутренний инструмент, который тебя расхерачит» [8, 22], и телесная «растерзанность» воспринимается как ее опознавательный признак: «столько сути и чувства, / как будто под кожей взорвался арбуз, / каждого органа разрыв, / каждой косточки хруст» [8, 76]; «...мы переломлены через колено, / нутром наружу вывернуты» [8, 88].

Оперирование поэтизмами, обозначающими эмоцию, характеризует в поэзии Прилепина несчастье; счастье рисуется, как правило, в конкретно-чувственном ряду, поскольку это «своевременность», «все на своих местах» [9, 120]: «помнишь, мы к зиме / готовились, как к войне, / а тут поступь грядущего счастья / и стук его в каждом окне, / и запах его» [8, 77]. Апелляция к сенсорным кодам в этой связи удостоверяет подлинность переживания, при этом наибольшее значение имеет ольфакторный код: «пахнет подушка снами, / простынь – стиральной программой, / пахнет волной одеяло /<...> / стоит открыть серванты – / там-то ароматобойня» [8, 25]; «вдыхаю французские духи / русской твоей кожи» [9, 85]; «вдыхаю волос твоих дав / рук твоих джонсонс бэби» [9, 91].

В этом контексте даже готовность к расточению себя в любви интерпретируется сквозь призму «ароматобойни»: «мне за тебя хочется / спиться, снюхаться и скуриться. // понимаю, что это бессмысленно, / но я должен за тебя пропасть» [8, 6]. В поле воздействия запахов вовлечены все другие формы восприятия, в частности, звук – как в рассказе о воображаемом концерте: «он будет извлекать страстные звуки, / описывая запах твой» [9, 9]. Запах нередко оказывается включен в комплексные характеристики объекта, где разные формы восприятия опосредуют друг друга: зрение включает отсылку к вкусовым ощущениям, осязание – к зрительному,

ольфакторному, звуковому коду: «когда начинает появляться обида, / я представляю, что ты голая / и вся в клубничном варенье... / обида сразу отступает» [8, 10]; «а потом перекатился на твою подушку / и уснул / на твоём дыхании» [8, 7]; «а теперь твой мобильник / ядовитым нектаром гудков кормит ушных пчел» [8, 28].

Частая апелляция к чувственным кодам в поэзии Р. Прилепина соотносится с интерпретацией субъекта как прежде всего телесного. В автохарактеристике поэтического субъекта тело – спортивное, совершенное – определяющая координата идентичности: «господи, спаси меня! / твою куклу пустую, злую, / твою обезьяну мясную, / зверушку твою» [9, 156]; «для них ты – дикарь / ржавых брусьев и гнutoго турника, / для меня – двукратный чемпион мира / по акробатике, мсмк» [9, 45].

Образ «я» в этом контексте – это образ «влюбленного гимнаста», внутреннее состояние которого раскрывается прежде всего сквозь призму физических кондиций: «на тренировке я не могу выполнить ряд упражнений, / не хватает воли, сильный авитаминоз. / пацаны говорят: “от тебя попахивает поражением” – / и щелкают мне пальцем в нос» [9, 28]; «я оставил уныние в спортзале / <...> / думал: если жизнь – бой, / я как минимум выйду с призами» [9, 129]. Характерно, что «поэтичность» в этой связи может соотноситься не со словом, а с жестом: «может, я не интеллигентен духом, / но на поэтичные поступки горазд: / например, могу крутануть сальтуху / и сесть в поперечный шпагат враз» [9, 126].

Физическая сила субъекта соотнесена со стойкостью как поведенческой нормой: «я упертый, / и это по ходу / мой единственный стопудовый дар, / я умею работать, как робот, / как там? / перелопатить замели гектар» [9, 57]; «а я рыцарь, я не могу привет-пока. / вся моя крутизна, брутальность / <...> / все это значит: / <...> / я не дурак, а только строю из себя дурака» [9, 59-60].

Обращение к телесности в целом свойственно лирике Р. Прилепина, который до того, как вступил на поэтическое поприще, сделал успешную спортивную карьеру, став мастером спорта по акробатике. Язык тела, как и язык поэзии, и музыкальный язык для него являются равноправными средствами самовыражения и призваны дополнять друг друга. Выступления Р. Прилепина на публике часто объединяют в себе чтение стихов речитативом под музыку с элементами танца, а иногда – с демонстрацией видео. Все это дает основание говорить, что «печатное» слово не является для Р. Прилепина единственным ориентиром в творчестве, и позволяет рассматривать его поэтические тексты в контексте перформативности.

Перформативность как родовая черта лирического текста продуктивно исследуется современными литературоведами. В этом смысле она понимается как такой способ высказывания, при котором адресат оказывается вовлеченным в коммуникативное событие, в отличие от нарративности, при которой адресат дистанцируется «не только от повествуемого события, но и от фигуры повествователя: оставаясь участником “события рассказывания”, слушатель не может совмещать себя с рассказчиком, а с лирическим героем – может и даже призван к этому...» [82, 310]. Понимаемая таким образом перформативность присуща почти любому лирическому тексту, а ее генеалогия возводится исследователями к архаичным представлениям о магической функции слова – способности слова непосредственно влиять на бытие [32, 7].

Другое, более узкое понимание перформативности связано с новыми формами бытования современной лирики: ее ориентацией на «живое» чтение, на диалог с адресатом или аудиторией. Показателем популярности, активности, творческой состоятельности поэта сегодня являются не столько публикации многочисленных сборников, сколько активность автора в социально-сетевом пространстве, умение реагировать на мнение читательской аудитории и моделировать собственный имидж, организация выступлений, предполагающих непосредственное общение с публикой.

В этом смысле перформативность лирики предполагает использование интермедальности (например, сочетание в выступлении поэта слова, музыки и жеста) и диалогический характер взаимодействия с читателем / слушателем / зрителем (реализуемый через «живое» выступление или через размещение видеоперформансов в соцсетях). Эти особенности обусловлены основной задачей перформанса – вовлечь аудиторию в состояние переживания, транслируемого лирическим субъектом.

Лирика Р. Прилепина перформативна прежде всего в том смысле, что она не *рассказывает* о переживании, а *вовлекает* в него читателя, благодаря чему достигается эффект слияния опыта читателя с опытом лирического субъекта: «В лирическом перформативе – в отличие от нарратива – мы имеем дело не с разделением на говорящего и внимающего, но с событием ментального единения. Здесь со стороны лирического субъекта имеет место акт *самоактуализации*, а со стороны реципиента – акт *самоидентификации* с лирическим субъектом, узнавания себя в нем, вхождения в хоровую солидарность с инициатором лирического дискурса как со своего рода запевалой» [82, 311].

Лирика Р. Прилепина нацелена на авторское прочтение (часть стихотворений из сборника «Причинять любовь» входят также в альбом аудиопоззии «Кто-то другой» (2015), некоторые воспроизведены в видеопрочтениях). Подавляющее большинство текстов написаны акцентным стихом, что, с одной стороны, делает возможным их исполнение под музыкальное сопровождение и ритмичный бит в рэп-манере, часто используемой Р. Прилепиным, с другой – позволяет имитировать свободную, приближенную к прозаической речь при произнесении со сцены. Наконец, относительное единообразие ритмической организации стихотворений позволяет монтировать несколько разных текстов в единое целое, создавая новые композиции для живых выступлений.

Отсюда обращение Р. Прилепина к перформативным практикам и, в особенности, к сочетанию слова, музыки и



жеста как стремление транслировать публике переживание, для выражения которого одних только слов оказывается недостаточно. Наиболее актуальным для Р. Прилепина оказывается телесный код, широко представленный как в самих поэтических текстах (на уровне телесных мотивов), так и в публичных чтениях и видеоперформансах (на уровне жеста).

Думается, что причина этого не только в профессиональной привычке автора к языку тела, но и в том, что этот язык более ситуативен, чем вербальный, он позволяет отклониться от сценария, заданного текстом исполняемого стихотворения, оставляет пространство для импровизации. Таким образом, и автор, и аудитория получают возможность при каждом прочтении «проживать» произведение по-разному с максимальной остротой восприятия, чего нельзя достичь в рамках чтения текста на бумаге.

Подчеркнутая маскулинность поэтического субъекта Р. Прилепина не исключает разных «валентностей» его мужского образа и возможности интерпретации себя как несовершенного. Герой замечает, что он «непутевый человек слабый», носящий «пидорские свитеры, бомжовские свитеры, растянутые свитеры» [9, 156]. Неуспешность – постоянная тема размышлений «рыцаря»-«гимнаста»: «ведь ничего, по сути, я достичь не смог / и ни к чему в упор не подобрался» [9, 146]. Контекстуально она соотносима со скромными «стартовыми» позициями, с осознаваемой связью с низовой городской средой, так или иначе очерчивающей горизонты возможностей: «можешь травиться, топиться, не мыться, / падать под поезд и сигать на нож. / ты – алкоголик, судьба твоя – спиться, / сдохнешь от водки и всех заблудешь» [9, 119].

Характерно, что в поэзии Р. Прилепина в центре внимания неизменно находится возможность бегства из предлагаемых обстоятельств и совокупности качеств, закрепленных в избранном образе. Эта тема преподносится как лично важная: «я сдам кровь, много крови, / и на вырученные деньги набью офигительную татуировку, / проколю губы, язык и

брови / и пожалую так на тренировку. // и что, вы думаете, скажет мой тренер? / что скажут мои друзья по спорту?» [9, 111]. Имеет эта тема и обобщенно-метафорическое прочтение: «потерялся человек, / бесцельно так потерялся, / можно сказать – вообще. / <...> / он один, как гагарин, / с погашенным панельным / освещением. / <...> / того, кто не хочет найтись, не найдут» [9, 26-27].

Невозможность без конфликта интегрировать разные этапы биографии делает для субъекта важным выбор приоритетов, уточнение координат, в которых самоидентификация гармонична. Притяжение-отталкивание здесь оказывается одной из самых продуктивных стратегий соотнесения «я» и «другого»: «я здесь каждого тайно считаю ублюдком, / я здесь каждого тайно люблю» [9, 107]. Проблематичность любого баланса осознается как прямое следствие кризисного самосознания субъекта: «ты сам упрямый, / эгоистичный, / злой, / циничный, / <...> / потому что / так жизнь вывихнуть и искалечить / не способен и последний маньяк» [9, 28].

Противоречивость субъекта получает отражение в противоречивости его эмоциональных стандартов. С одной стороны, здесь манифестируется «маскулинная» сдержанность и простота в проявлении эмоций: «я научился ценить простые вещи, / узрел мироздание в обычных пустяках» [9, 99]; «я старался не быть сентиментальным, / стал водилой, терпел» [9, 74]. С другой стороны, та же маскулинность проявляет себя и в стихийном проявлении чувства, в «природности» порыва: «не помню, / чтобы меня так колбасило и трясло. // во мне тут оживает природа, / слышу пение дикаря. / человек – это что-то внутреннее, / так что одежда – это даже зря» [9, 78].

«Органичность», неустрашимость противоречий позволяет разновекторность переживания считать ценностью: «но что же так раздеваться больно, / а если не больно, то нечего раздеваться. / <...> / если земные наслаждения и бренны, / это не значит, что их не нужно уметь» [9, 74]. Очевиднее всего эта разновекторность проступает в любовной тематике.

Любовь как состояние представляется герою «непрозрачной» и в своей сути, и в логике своего проявления. «Апофатичность» в ее характеристике – постоянный лейтмотив поэзии Р. Прилепина: «я ничего не знаю про любовь / и ничего не могу про нее сказать» [8, 47]; «я говорю о любви дыханием, / словами о любви нельзя» [8, 93]. И эта «непрозрачность» обуславливает интерес к парадоксам и разрывам в ее смыслах и сюжетах.

Связь осознается как средство преодоления расстояний: «иногда мне кажется, / что я поймал тебя на лету, / дотянулся до тебя / сквозь возможные расстояния» [8, 4]; «убегай от себя ко мне» [8, 5]; «под kings of leon / я засыпаю – к тебе» [8, 11]. Ее пределом кажется нерасторжимое единство: «раздели нас, как акулу и ее клыки, / как пресноводную рыбу и море еще в период реки, / как опасность и заплывающего за буйки – // молчать о музыке / и говорить про стихи / не будет никакого смысла» [8, 32].

Единство «сворачивает» мир до отношений влюбленных: «в эту зиму мы сами стали друг для друга теплой страной» [8, 33], «вот мой единственный, / с проколотым ухом дом» [8, 69]. Оно же определяет актуализацию связи микро- и макрокосма, возможность интерпретации тела в пейзажных характеристиках и пейзажа – в характеристиках тела: «я спускаюсь с неба / по водопаду твоих волос, / <...> / по ромашковому лугу живота» [8, 41]: «когда не видно пути, / нужно заниматься природой, // кожей ее, цвета глины или песка, / ключицей, шеей, пульсирующей речкой у виска» [8, 71]. «Топологический» взгляд на единство определяет важность в отражении любовной темы количественных характеристик: «в нас по два года ласки, / по полтысячи более чем содержательных ночей, / по целой кровати песен, по половине сердца / <...> / телегу написал уже, а смс не начато» [8, 34].

История этого единства всегда является историей противоречий. Самое очевидное из них - контраст между поэтической сакрализацией объекта и стремлением иронически «заземлить» его: «твои ноги – космос, познание, / прощение и

молитва. / священные реликвии – твои лак для ногтей и бритва» [9, 81]; «целовать тебя – как курить сигареты: опасно, но я ни за что не брошу» [9, 83]. Второе противоречие – несоответствие между исключительностью объекта и возможностью его растворения в явлениях повседневности: «ты не открываешь новые страны, / не покоряешь холодные полюса, / но снимают фуражки капитаны, стоит тебе открыть глаза» [9, 88]; «я выронил тебя из всех карманов / и кулаков // ты прошла как кашель туберкулезника / как время предоставленное на сдачу хвостов» [9, 17].

Противоречивость является у Р. Прилепина сущностной чертой любви; чувства лирического героя часто изображаются через оксюморонные образы: «броня из сирени» [8, 4, 43], «ядовитый нектар» [8, 28], «нежный губительный свет» [8, 39], «спокойно орал» [8, 23] и др.

Невозможность мыслить ценность другого как постоянную величину обуславливает неизбежность разрыва, который только откладывается вновь и вновь предпринимаемым усилием: «не зарекайся, что мы всегда будем вместе, / просто жми плей снова, снова и снова» [9, 93]; «мы – это слово из языка, в котором нет окончаний, вот его и давай кричать» [9, 94]. В этой связи самый важный для поэта парадокс любви – парадокс обесценивания сверхценного объекта: «и вы с ней хороши оба – / были такими нежными, / что слишком большая шоколадная конфета / ранила вам неба, / а тут хуяк: и не вместе до гроба» [8, 75]; «я знаю, ты будешь любить меня вечно / за то, что я на другого похож» [1, 30].

С аксиологической проблематичностью объекта связываются совмещенность в любовном сюжете в каждый момент времени единства и разрыва, потенциальности и исчерпанности отношений: «кто нас жевал руками, ногами, / сахарным румяным ртом? / мы с тобой умерли до / и, скорее всего, умрем потом. // мы смотрим на новые фотографии: / как она на них смеется. / и мы счастливы. счастливы? / а если она с ним уже ебется?» [8, 73] Закономерно, что в изображении измены также актуализируется эффект наложения разновре-

менных обстоятельств: «у меня дома вещи твоих парней / <...> / наши фотки обрабатывают жены твоих парней, / <...> / со мной живет шлюха твоих парней, / и нет этой шлюхи верней» [9, 11]. Всякая любовная история видится и состоявшейся, и неудачной, поскольку полнота проявления «я» в ней неотделима от неизбежного проигрыша: «мы с тобой, как целое, приходим нигде, / то есть “мы вместе” / происходит не с тобой и не со мной» [8, 29].

Ценность любви осознается через боль от ее потери – именно это состояние лирического героя является доминирующим. Сам Р. Прилепин признавался, что значительная часть стихотворений, вошедших в книгу «Причинять любовь», создавалась скорее под влиянием горестных чувств. «Есть поэты “счастья”, есть поэты “горя”. Я себя до недавнего времени относил к последним. Именно в переломные для меня моменты рождалось что-то стоящее» [25]. Это отражено уже в композиции сборника, который разделен на три части: «Стихи из-под одеяла», задумывавшиеся, по признанию самого Р. Прилепина, как «интимный разговор автора и читателя» [25], «Причинять любовь» – самая объемная часть книги, в которой собраны стихотворения, объединенные темой любовного страдания, «карябающие душу», [25] и «Это такое время» – тексты, которые автор отнес к наиболее осознанному периоду творчества и которые отличает интонация рефлексии лирического героя над любовными переживаниями.

В «топологической» и «вещной» перспективе, характерной для раскрытия любовных отношений, разрыв-расставание также интерпретируется как специфическая форма манипулирования с объектами: «в зеркале взгляд мой – красного цвета, / цвета круга на пачке лаки страйк, / я не переживаю, где ты и с кем ты, / я больше тебе не поставлю лайк. / <...> / человек не живет в забытых вещах. / ты оделась, сказала “пока” по привычке, / правда. лучше подошло бы “прощай”... / я целую твоей зубной щетки реснички» [8, 92]. В фокусе интереса оказываются объекты, вбирающие в себя любовную связь и выступающие ее вещными манифе-

стациями: «ты забрала написанную мне картину, / я свернул шею подаренному тебе чижу, / а наши любимые песни дельфина / спел в переходе бомжу» [9, 14].

Р. Прилепин выстраивает свой образ и в текстах, и в медиапространстве как поэта молодого и адресующегося к молодежной аудитории: «я молодежь, и молодежь за атомы» [8, 83]. Эта адресованность предполагает опору на круг важных для аудитории знаков и образов, способных привлечь к тексту дополнительное внимание. Для установления обратной связи со своим «аффективным сообществом» поэт использует несколько цитатных стратегий.

Общность аффективного фона – это прежде всего общность стандартов потребления, обозначенная названиями массовых брендов и отсылками к реалиям социально-экономического характера: «твои губы как милки вэй / то есть вкуса молочного шоколада / <...> / на мне рубаха за три евро из секунда / сегодня нашей любви автопати» [9, 13]; «я найду тебя я найду тебя / по брендам как по следам» [9, 91]. Явлениями того же ряда являются названия групп и имена популярных музыкальных исполнителей: «я тебя потерял / как ты потеряла девственность под сплин'а» [9, 17]; «хочешь не хочешь, случай / арию в час пятнадцать, лепса и басту в пять» [9, 26]; «мы танцуем на костях наших бывших под музыку сбпч» [9, 34].

Иной смысловой регистр задан отсылками к феноменам искусства XX века в широком диапазоне от авангарда до постмодернизма. При этом контексты таких отсылок позволяют говорить об оперировании исключительно знаковыми именами, получившими отражение в массовой культуре и культуре нубрау. Поэт старается задать «высокий» интеллектуальный стандарт, но он не предполагает проявления индивидуального вкуса: «выходит и вправду все просто: / любовь – это акула в работе демьяна херста» [8, 88]; «тебе нравится художественная фотография, / мне графика александра родченко / общего между нами не очень-то» [8, 31].

Аллюзивная область, расположенная между полюсами художественной практики и массового потребления, - современное кино. В поэзии Р. Прилепина отсылки к нему нередки и многообразны. В одном случае речь идет о прямой номинации фильмов и отсылке к их реалиям и сюжетам: «помнишь заводной апельсин, там бар молоко? атмосфера была похожей» [8, 114]. В другом – о воспроизводстве в тексте сюжетной ситуации фильма – как в стихотворении «Представь, что ты продавец», где сцена с «бугаем» и «продавцом» буквально повторяет сцену в фильме Итана и Джозла Кознов «Старикам здесь не место» (2008).

Для поэта Прилепина эмоциональная общность с аудиторией парадоксальным образом менее всего создается отсылками к литературным текстам. На фоне других аллюзий их несоизмеримо мало, причем почти все цитаты не выходят за рамки условно интеллигентского круга чтения. В текстах прямо упоминаются «культовые» для разных поколений имена: «ты между мандельштамом и бродским, / я между скриптонитом и окси» [9, 101]. В одном примере появляется блоковская цитата: «в комнату вбежала ты, / раскрасневшаяся от мороза, / и комната наполнилась / ароматом воздуха и / непрочитанных стихов» [8, 35]. Есть и отдельные примеры отсылок к зарубежной литературе: «этот рассвет на дороге, / о нем с восторгом писал мечтатель джек керуак» [8, 54].

Мозаичный характер аллюзивных отсылок отражает сущностные особенности личности поэта, который осознает себя как фигуру, соединяющую разные культурные пространства. Разнообразие культурных знаков создает коллизию растожествления «я» как парадоксального условия воспроизводства собственной идентичности: «я читаю редкие книги, / чтобы не мыслить так, как ты. / <...> / я все хочу по-другому, / не хочу так, как ты. / <...> / так что же ты устался на меня / из зеркала?» [9, 59]. В этой связи вполне закономерным оказывается появление в стихах единичных примеров «орфического» комплекса, тематизирующего возвращение к жизни через смерть: «иди, как будто ты светишься, /

как будто ты святой / <...> / я маленькая эвридика, / но есть ли впереди кто живой» [8, 65]; «ты думаешь о ней, / <...> / что ты готов пойти за ней в царство айда, / как тот орфей» [8, 19].

В установлении эмоциональной связи с читателем особую роль играет образ поэта, выстраиваемый и в расчете на приятие аудитории, и в расчете на преодоление ее стереотипов. В большинстве случаев речь идет о преодолении стереотипов поведенческого характера, и его цель – легитимация поэта как современной, не архаической фигуры: «о поэте чаще говорят в прошедшем времени – “был”. / врут! я здесь, свечку в подвале ищу» [9, 62]. Перечень шаблонов – условно романтический, акцентирующий безытность, маргинальность, инакомытность поэта, его способность к предвидению. Отрицание этого перечня как нелепого – первый шаг к установлению контакта с аудиторией.

В прилепинском стихотворении «Говорят, дом для поэта – поезда, электрички, трамваи» легитимация поэта – это рационализация, введение его работы в пространство повседневности и здравого смысла. При этом часть элементов романтического образа просто отрицается – «необходимость скитаться», «вискарь», «умение ценить момент», «вибрации тонкие» [9, 60], часть осознается как неспецифические признаки: «говорят, что поэту сродни одиночество, / <...> / но ведь каждый одинок» [9, 60]; некоторые свойства рассматриваются как несовременные: «говорят, что поэт должен читать с детства / диккенса, джойса и льва, у которого борода. / а я вот что скажу: многоточие и децла / я слушал до пятнадцати, после – короля и шута» [9, 61].

Отрицание условной поведенческой схемы связано с релятивизацией стандартов «высокой» поэзии, также осознаваемых как условность: «вы останавливаете меня, / говорите: “эй, поэт, / что это за набор слов? / где стихи? где философия? / где рифмы и умные мысли?”» [9, 87] Аргументом в этой связи оказывается отсылка к личному опыту и многообразием субъективных истин: «кто-то не терпит рэп, кому-то



прохладен бродский, / личная тема каждого: счастье и жесьть. / я речитативу учился у водил из девяностых (автобусов)» [9, 110]. В то же время сам этот ход заключается в скобки сомнением: «изменение темпа и количества слогов, / под рэп закос – / это нехватка образования, / а не крутой выебос» [8, 82].

Использование сомнения в скептической легитимации поэта делает закономерным шуточный ход, в котором любая претензия должна отступать перед тотальностью приятия: «мне надо вот этого вашего: / это плохо написано, так нельзя, / тавтология, рифма слабая, глагольная / <...> / а вы просто подойдите и скажите: / ты нам нравишься, родион!» [9, 63]. В соответствии с иронической логикой в это «нравишься» включаются исключительно признаки «домашности», а не «поэтичности»: «самый красивый, самый хороший, / как мандарин зимой, ароматный, / как тапочки домашние, мягкий и ласковый, как бабушка» [9, 63]. Важность слова производна от незаменимости бытового комфорта, от полноценности родовых связей.

В стихотворении «Какая разница – строки короткие или длинные» поэт перечисляет качества, которые способны сделать стихи важными для аудитории, и все они вписываются в гедонистический набор. Поэзия – это то, что может развлекать и впечатлять: «и я горжусь тем, что панч, / и что в слове палиция / могу в написании десять раз ошибиться» [8, 83]. И одновременно это то, от чего «прет»: «если стихи наркотики, то мои – первоклассный гарсон, / также эфедрин, дезоморфин, трамал» [8, 82]. В этом смысле слово включается в ряд других «вариков потусить хорошо», в диапазоне от возможности «закинуться барбитурой» до стремления «инстаграмить жестко» [9, 100].

Важно, что такое очевидное стремление понравиться не исключает – по крайней мере, в самоинтерпретации – осознания неустранимости личностных отличий, делающих невозможным окостенение в схеме: «я со всеми, / а значит, сам по себе, вне масти, / покажите мне человека, / и я вам покажу

несчастье» [8, 84]. Эта жизнь «вне масти» и дает, по Р. Прилепину, право поэту говорить и от своего, и от чужого лица: «говорю как представитель поколения третьего рима / от лица тех, / кто не знал, что такое грехи, война и вражда, / решивших: пусть это будет игра, / в которой бы каждый сумел побеждать» [8, 83].

### 3.3 «Я не чувствую ваших границ»: поэзия В. Сафоновой

«Поэт – это... человек, которому остро видеть. Среди людей. И через его строки другие люди тоже могут что-то увидеть» [73], – так воронежская поэтесса Вера Сафонова определила особенную природу человека, наделенного творческим даром. Примечательно, что поэт, с ее точки зрения, не просто наделен специфической остротой зрения, но способен порождать смыслы, позволяющие прозреть другим. Текст становится звеном, связывающим авторскую интенцию и читательскую рефлексию, способом универсализации человеческого опыта. По признанию В. Сафоновой, ее больше всего интересует тема человека – «такое огромное пространство» [73].

Пытаясь решить этот «вопрос на всю жизнь», В. Сафонова ожидаемо актуализирует в стихах тему детства. Она отчетливо артикулирована в названиях двух последних поэтических сборников – «Дар речки» (2015) и «Куцки» (2017). Заглавие последней было объяснено поэтессой на презентации книги: «куцками» ее мама называла обрезки ткани, которые в детстве давались дочери для игры. В аннотации В. Сафонова дает такое пояснение: «Само название «Куцки» можно понимать как мозаичное единство фрагментарных элементов внутри одного текста, внутри текстового блока, внутри целой книги, заглянуть под обложку которой – будто посмотреть в калейдоскоп» [12, 2]. Объясняя авторскую стратегию, В. Сафонова не актуализирует детский опыт, однако творческое не противоречит детскому: собирание книги стихов вызывает в

памяти связывание «куцков» ткани. Знаком, объединяющим творческое и детское, является и калейдоскоп.

У поэтического сборника «Дар речки» богатое ассоциативное поле. В нем отчетливая установка на словесную игру, строящуюся на разрушении словосочетания «дар речи» и акцентирующую тему творчества. В то же время слово «река» семантически нагружено: это созидательная и разрушительная природная сила, символ постоянной изменчивости, движения, очищения, вечной жизни, исцеления, границы. Эта многосмысленность стала источником вдохновения для В. Сафоновой, отметившей в одном из интервью: «За вдохновением я постоянно ходила к воде и наблюдала за ее изменчивостью» [54]. Проступают в названии книги и «детские» смыслы: уменьшительно-ласкательная форма слова – «речка» – дает установку на детскость, радость, летнее настроение.

Название первого раздела сборника – «Нареву себе я giver» – продолжает ассоциативный ряд, заявленный в заголовке всей книги: вспоминается сочетание «реки слез». Английское «giver» создает игровой эффект, поддержанный инверсивной конструкцией; слово «нареву» не просто разговорное, а описывающее детское страдание. Возникает мысль о травматичном детском опыте героини, оставившем след и в ее взрослой жизни, или, по крайней мере, о таком его восприятии.

Действительно, в лирике В. Сафоновой «эхо прошедшего времени» отчетливо, значимо и связано, в первую очередь, с воспоминаниями о детстве. Память героини хранит детские игры («Кранах Кранах выйди вон» [12, 21]), смешные и серьезные, отражающие представления ее участников о взрослой жизни («Когда нам было лет, поди, по десять...» [11, 8]), образы друзей, характерные для времени детали быта («баба с дедой над ковром» [12, 21]). С детством навсегда связано яркое переживание лета как времени года. В стихотворении «Как известной актрисе...» зафиксировано важное впечатление детства – ощущение всемогущества («все могли»). Ведь тогда запросы были очень скромные: играли в «выше ножки от земли», а казалось, что «только что не взлетали сами», а

«глаза сверкали» [11, 16]. Нет в детстве и страха завтрашнего дня («не бояться утречка, / или просто завтречка» [12, 14]), знакомого каждому. «Хорошо быть деточкой...» – вывод из взрослой жизни героини, которая, оценивая прошлое, видит свое спасительное незнание будущего, счастливую неспособность анализировать происходящее. Именно поэтому героине больно осознавать течение времени. Это выражается в нежелании смотреть на детские фотографии, в радости, что в магазине при продаже спиртного попросили паспорт («как заново родилась» [11, 14]). Переход во взрослое состояние отмечен изменением имени героини: «совсем недавно / иначе как девочкой / не величали», теперь же «тетя ты этакая» [12, 16].

Истории о детстве героини рассказаны со взрослых позиций, что объясняет драматичность воспоминаний. Стихотворение с безболезненным на первый взгляд названием «Я была совсем маленькой...» содержит историю из детства героини, настолько ее поразившую, что она помнит имена участников и детали. В ней соединилось трагическое (смертельная болезнь) и трогательное (куклы как память о матери). В стихотворении «Дедушка рак-отшельник...» взгляд на личную историю довольно болезнен, в семье не все благополучно. Все ее члены странные: дед – «рак-отшельник», внук – «человек-велик», бабушка «авторитарна», внучка «аутична». Отношения внутри семьи конфликтные, напряженные: внук называет деда «крохобор», бабка внучку «чумичкой». Обращает на себя внимание и недостроенность семьи (нет родителей), и акцентированная полярность поколений. Неприглядность семейной истории рождает у героини желание закрыться, не рассказывать о себе: «когда говорят Расскажи о себе / мне становится не по себе» [11, 5].

Детство оказывается полярно заряженным временем жизни. В нем много доброго, что определило жизнь героини. Так, из детских мультиков пришли умение сострадать всему живому («я готова жалеть до слез», «реву в три ручья», «не могу молчать» [11, 17]), стремление спасти «пингвинят оле-

нят жеребят» [11, 17]. Вместе с тем именно в детстве берет начало дисгармония в душе героини. Впервые она выразилась в несовпадении детскости и декларируемой взрослости. Это проявляется в тяге к какому-то «детскому» месту («Не ходишь в садик, / но идешь блудить / В его беседках в выходной» [11, 10]), детским развлечениям («И гномиков следы на зеркалах / Сама тихонько оставляешь пальцем» [11, 10]). В стихотворении «Я оканчивала математический класс...» акцентировано несовпадение чужого слова и состояния героини, однако чужое слово оказывается определяющим в ее самочувствии, мешает «признаться» в настоящих чувствах.

Несовпадение чужого и своего, внешней оценки и самочувствия героини вызвало привычку скрывать чувства, закрываться от других, носить маску. Метафорическое выражение этому находим в стихотворении «Как только ни экспериментировала...». Бытовая ситуация (героиня много лет красила волосы в разные цвета, меняла прическу) скрывает серьезное содержание – страх быть собой, показать всем себя настоящую, поэтому «отрастить просто волосы просто своего цвета» – это «Самый Серьезный Эксперимент» [11, 15].

Разрыв между внутренним состоянием героини и его проявлением с наибольшей отчетливостью проявился в любовном переживании. В стихотворении «А я поживаю прекрасно, мой друг...» все силы героини направлены на то, чтобы убедить бывшего возлюбленного не просто в равнодушии к нему, а в своем счастливом настоящем («больно мне больно, но матом ни-ни» [11, 13]).

Привычка обманывать себя и других приводит к игнорированию героиней собственного состояния: «где бобо / ой да брось» [11, 25]. Роли в любовном дуэте распределяются так: он снисходит до нее. Героиня воспринимает возлюбленного как «прекрасного», «пардонного», «мерсийного», «неотмирсейного», себя же оценивает как «пубертатного ребенка», готового доказывать свою правоту всему миру. Ее готовность идти на компромисс в любовных отношениях безмерна: «Ну давай попробуем...» [11, 20]. Более того, героиня с удоволь-

ствием обманывает себя: «с энтузиазмом резала / с энтузиазмом ляпала / вензели на облезлое / звездочки на заляпанное» [11, 26].

Героиня – человек сомневающийся («сомнения тоннами»), не знает, что ее ждет («вариантов такое обилие»), однако убеждена, что ей «не справиться». Любовь становится выражением ее жажды безусловного принятия ее другим человеком («обнули меня / полюби меня / и не спрашивай почему» [11, 19]). Она как глоток воздуха («мне хочется тобою подышать» [11, 21]) в безвоздушном пространстве.

Героиня убеждена в неизбежности страданий, драматического конца отношений: «а здесь-то уже всяко будет шрам» [11, 21]. Она не выдерживает накала страстей, отсюда ирония как попытка преуменьшить боль («хрестоматийная стрела / куда-то метит ближе к миокарду» [11, 21]), желание снизить пафос, перевести отношения в бытовое русло: «прекрасный... потопочи и попроси пожрать» [11, 21]. В стихотворении «Так долго ходила...» героиня вынуждена констатировать, что желание уберечь себя от страданий, закрыться ни к чему не привело («больно теперь»). Она обесценивала что имела, привыкла жить по принципу «не больно-то и хотелось», но он не работает, не спасает от трагедии. Столкновение в реальности болезненно, но героине трудно признать, что «выдавала желаемое за нежеланное / нежеланное за недействительное» [11, 24].

Героине свойственно усложнять ситуацию, у нее «неумение не заикливаться». В стихотворении «Положишь на котика листик бумажки и смотришь...» она живет так, будто ее «придавило бетонной плитой», а на самом деле это «листик бумажки», который «почти невесом». Героиня пребывает в режиме постоянного размышления о будущем («плялишься вдаль / сочиняя проблему» [11, 43]), что убивает радость жизни. Отсюда выраженный в стихотворении «Покупаешь пять розовых пионов...» призыв «остановись и не думай». Неопределенно-личные конструкции свидетельствуют, что адресат стихотворения – каждый. В. Сафонова отсылает к

простоте и естественности природы: зима «самая нормальная», потому что «никем не прикидывалась», «а честно была бела». В интервью поэтесса отметила: «Чем старше становишься – тем острее ощущаешь, что, как говорится, жизнь такая непонятная и в считалочку уже никак не укладывается» [73]. Человек же хочет, чтобы «все стало просто», забывая, что «все и было просто».

Привычный эмоциональный режим героини – состояние неопределенности («сомнамбулой нежной стою себе» [11, 36]), спуганности («я пугаю колли и шелти» [11, 36], «я много действий забываю» [11, 38]), неясности («зачем я туда пошла» [11, 38]), нахождение на грани («к черту рушится мой мир» [11, 38]). Однако, столь мучительное в «волшебном» быту, оно оказывается творчески плодотворным, подходящим для того, чтобы «в нем развернуться». По признанию В. Сафоновой, стихи становятся «попыткой честно выговориться, как-то оправдать себя, когда чувствуешь тяжесть внутри, когда что-то очень долго копится, прежде чем найти выражение в строчках» [73].

В лирике В. Сафоновой творческий акт сопряжен с муками: «этот стол – / один из кругов / моего персонального ада» [11, 64]. Героиня «в вечной погоне / за красной строкой», мучительно ищет нужное слово («сперва пыталась написать вот так» [11, 55]). Текст рождается «пыточно» («ох как тяжек мне слог» [11, 56]). Творчество становится той призмой, через которую героиня смотрит на мир: «мало-мало видно мира / через буквы на стекле» [12, 54]. Любое чувство и событие описано «изгибами моих букволиний», даже любовь возникла сначала как «множество букв». Жизнь и поэзия запараллелены («дотянешь ли ляжку и строчку» [12, 55]), героиня редко получает «отпуск от себя».

Героиня наделена чувством слова, поэтому остро переживает чужую банальность («им точно не тошно / начинать предложения с «то что?»» [11, 64]), ее раздражают «одни и те же разговоры», «досужие наблюдения», «досадные домыслы». Она боится попасть под власть «набора культурных кодов и

символов», повторить «чужие алфавиты», ищет слово настоящее, свое («словам настоящим катиться всегда вперед») [12, 56]). Ей важно найти его первым: «все что ты не скажешь людям / люди скажут за тебя» [12, 46]. Желание думать о себе как о ценности, убежденность в собственной уникальности сближает героиню с другими поэтами: «никто не хочет говорить / о том что он никто» [12, 67].

В связи с этим показательное отношение В. Сафоновой к чужому поэтическому тексту. В интервью она сознательно дистанцируется от него, хотя и признает значимость предшествующей поэтической традиции: «Безусловно, знать творчество великих поэтов надо, но излагать сегодня, как Ахматова и Пушкин, – бессмысленно. Нужно говорить самим» [73]. Стихотворение «Я научилась не писать в оффлайн...» – вариация стихотворения А. Ахматовой «Я научилась просто, мудро жить...». Отсылка обозначена уже в эпиграфе, чтобы узнавание было неизбежным. Поэтический сюжет обоих стихотворений выстроен вокруг ситуации разлуки, но в тексте В. Сафоновой она осмыслена в игровом ключе, лишена драматического накала. Дело не только в современных реалиях («оффлайн», «скайп», «мыло», «паб»), но в качестве любовных отношений между героями.

Героиня В. Сафоновой исходит из того, что она не «такая как», и никто «не такой как», поэтому избегает даже намека на уподобление: «но одно твердо помню: / по возможности никого не определять / такими как» [11, 38]. Она пытается отстоять границы своей личности, что нелегко: индивидуальный путь не прямой, непонятный, Сафонова сравнивает его со «сколиозом». Героине трудно не поступать так, как от нее ждут, не жить «по погоде» и «где надо». Жизнь без волнений («не нагружаешь сердце»), близости («избегаешь объятий»), существование в атмосфере «проверенных фактов», отказ от необычного («ворошишь прекрасное / палкой издалека») гораздо легче, но цена компромисса – утрата индивидуального творческого взгляда на мир: «боясь признать / эстетическим актом / прыжок ребенка в лужу» [11, 44].



«Конструктор природы» героини сложен. Она наделена способностью видеть мир неоднородно, во всей его сложности и противоречивости. Она видит то, что пытаются скрыть от глаз: елочку на краю крыши, «худого и блеклого» мальчика в «непромытых темных окнах» второго этажа элитного детского садика, избитых людей «посреди тротуара» на «улице в центре».

Жизнь в пространстве слова («кто-то танцует под музыку / кто-то – под текст») приводит героиню к признанию сложных отношений между автором и читателем. Диалог А и В затруднен, поскольку каждый стремится высказаться о чем-то своем (стихотворение «Меня зовут А...»). Боль одного может оставить равнодушным другого («я прочел, / слез не пролил»), который говорит «о другом». Между тем граница чужого опыта проницаема, героиня В. Сафоновой не чувствует ее, более того, со страхом понимает, что сама не в состоянии защититься от чужого воздействия. Отчасти это связано с самой природой творческого дара, необходимостью поэта отдавать. Творчество уподобляется «хождению по тонкой линии / между страхом сотворить лагу / и желанием произвести впечатление» [12, 30]. Себя героиня чувствует школьницей, которую призывают к ответу («мучительно плетусь к доске» [12, 30]). Она мучительно переживает требовательность адресатов своей поэзии: «какую еще историю вам хочется?» [12, 72] Послания множатся, становятся «трехадресными». Героиня оказывается на последнем издыхании, теряет лицо, у нее одно желание – «упасть и просить..., чтобы поняли, подняли, и сохрани, и спаси, / и мерси» [12, 73].

В стихотворениях «Оградите меня...» и «Я поговорила...» отрефлексирована ситуация общения поэта со зрителями/читателями. Нахождение в одном пространстве неизбежно ведет к размыванию границ между ними. Воздействие зала оценивается героиней как агрессивное: «посмотри как тебя любят / да смотри не подавись» [12, 46]. Она не может с ходу давать ответы, стремится держать дистанцию: «оградите меня», «не умею на слух», не принимает панибратства. Тесный

контакт со слушателями травматичен, поскольку против воли поэта погружает его в чужое слово, что влечет забвение своего: «я поговорила / на вашем языке / я забыла / я забыла / я забыла / свой» [12, 27].

Утрата своего слова равна потере собственной идентичности: «Как-то я так себя чувствую / будто в себе не участвую» [12, 58]. Героиня констатирует, что «ужасно устала» от чужого вмешательства в текст, от того, что его разбирают на «ингредиенты». Героиня чувствует себя «сводницей», «испорченной телефонисткой», «запахавшимся менеджером», цель которых – «соединять вас», пусть даже «на разрыв арты». Примечательно, что героиня выключена из полноценной коммуникации, у нее роль посредника. Ее слово ценно не само по себе, а своим воздействием на поэтическую аудиторию. Отсюда ироничное восприятие себя героиней как «хранителя тайн бесполезных», «велеречивого господина знатока», она стремится «объяснить кому-нибудь / что это в общем никому не путь», но попытки бесплодны («но лезут лезут») [11, 62]. Не удивительно, что зачастую между говорением и молчанием она склонна сделать выбор в пользу последнего, оценивая первое как «болезнь».

Обращаясь к «разновременному поэтическому опыту», В. Сафонова собирает мозаику жизни своей героини. Она ведет ее от детского опыта к созданию «стихов по большим чувствам». Соединение разных эмоциональных режимов помогает героине отстоять свои границы, в переплетении разных голосов обрести и не утратить свой.

\*\*\*

Рассмотрение разных поэтических систем в коммуникативном аспекте позволяет заключить, что логика аффективных и сенсорных кодов определяется не только внешними по отношению к литературной практике культурными нормами или индивидуально-авторским видением мира, но и намерением достичь контакта с аудиторией за счет активизации читательского восприятия. Апелляция к общности культурного

опыта в этом случае отступает перед стремлением достичь контакта за счет отсылки к общности опыта экзистенциального, закрепленного именно в эмоциональных и аффективных сюжетах и смыслах. Поэзия использует широкий спектр культурных знаков, имеющих значение семантических пресуппозиций, но в лирике они значимы не сами по себе, а лишь в той мере, в какой выполняют роль отсылок к реалиям, манифестирующим принадлежность к одному «аффективному сообществу». Параметры области общего опыта при этом разнятся в зависимости от авторских установок. Семантически продуктивным является стремление поэтов использовать элементы перформативности, призванные не просто установить контакт с читателем, но вовлечь его во взаимодействие с текстом, сделав чтение событием экзистенциального характера, способным изменить сознание, переустроить мировосприятие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ данных о сенсорных и аффективных кодах в лирике воронежской поэтической школы рубежа XX–XXI веков позволил теоретически обобщить сведения об их месте в контексте традиции, в индивидуальной художественной системе, в логике выстраивания диалога с читательской аудиторией.

Исследование взаимосвязей аффективного и сенсорного кодов и логики литературной традиции позволило уточнить априорные представления о первичности манифестаций субъективности в лирическом тексте.

В поэтической практике чувственные и аффективные коды нередко опосредованы культурной памятью, которая и создает репертуар возможных репрезентаций, и определяет логику их мотивного развертывания. Авторское «я» моделирует эмотивные знаки как «социально» осмысленные, призванные вызвать отклик в определенной ценностной системе.

Выстраивание собственной идентичности – личностной и литературной – оказывается производным от соизмерения себя с пространством общего – в том числе общего «аффективного» и «сенсорного». Разные формы чувственного восприятия кодируют разные аспекты экзистенции и получают устойчивые внеситуативные смыслы; спектр номинации переживания формируется с учетом представлений о принятых в культуре нормах выражения эмоциональности. Аффективное и сенсорное в поэтическом мире предстает последовательно «кодифицированным», определенным разнопорядковыми внешними детерминантами.

Осмысление аффективных и сенсорных кодов в системе эстетических координат поэтического мира позволило установить, что чувственный код самым активным образом используется в построении поэтического мира – особенно в тех художественных системах, в которых субъективность опосредует восприятие.

Сенсорные характеристики выступают в этом случае координатами самой реальности, а не только воспринимающего

сознания, при этом распределение значений между формами восприятия определяется, главным образом, авторской волей.

Обращение к поэтическим текстам позволяет заключить, что в значительном числе случаев сенсорное и аффективное выступают в единстве: указание на опыт тела оказывается формой репрезентации эмоций, а эмоциональность отпечатывается в языке телесности. Телесный и эмоциональный опыт формируют представление о субъекте и его месте в мире, задают важнейшие событийные координаты.

Важно отметить, что индивидуальная художественная система не только вырабатывает свой эмоциональный репертуар, создает особый сценарий соотнесения имплицитного и эксплицитного выражения чувств, но и может закреплять за некоторыми номинациями чувств окказиональные значения.

Рассмотрение разных поэтических систем в коммуникативном аспекте позволяет заключить, что логика аффективных и сенсорных кодов определяется не только внешними по отношению к литературной практике культурными нормами или индивидуально-авторским видением мира, но и намерением достичь контакта с аудиторией за счет активизации читательского восприятия. Аппелляция к общности культурного опыта в этом случае отступает перед стремлением достичь контакта за счет отсылки к общности опыта экзистенциального, закрепленного в эмоциональных и аффективных сюжетах и смыслах.

Поэзия использует широкий спектр культурных знаков, имеющих значение семантических пресуппозиций, но в лирике они значимы не сами по себе, а лишь в той мере, в какой выполняют роль отсылок к реалиям, манифестирующим принадлежность к одному «аффективному сообществу». Параметры области общего опыта при этом разнятся в зависимости от авторских установок.

Семантически продуктивным является стремление поэтов использовать элементы перформативности, призванные не просто установить контакт с читателем, но вовлечь его во взаимодействие с текстом, сделав чтение событием экзистенциального характера, способным изменить сознание.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Поэтические книги

1. Жидких А. Выше осени. - Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2011. – 128.
2. Исаянц В. Облики. Ереван: Советакан грох, 1978. – 47 с.
3. Исаянц В. Пейзажи инобытия. СПб: Водолей, 2013. – 200 с.
4. Нервин В. По обе стороны любви. Книга новых стихотворений. - Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2012. – 128 с.
5. Попов С. Вопрос времени. – Воронеж: Издательство им. Е.А. Болховитинова, 2005. – 232 с.
6. Попов С. Детские войска. Воронеж: ГУП ВО «Воронежская областная типография - издательство имени Е. А. Болховитинова», 2009. 104 с.
7. Попов С. Отдел теней и лавров. Некоторые сочинения. Тамбов: ООО «ТПС», 2017. 216 с.
8. Попов С. Папоротник. СПб.: Б.и., 1992. 46 с.
9. Прилепин Р. Причинять любовь. – Воронеж: Б.и., 2015. – 92 с.
10. Прилепин Р. А над нашей ночью небо чернее, чем над вашей. – Воронеж: Б.и., 2017. – 160 с.
11. Сафонова В.В. Дар речки: сборник стихотворений. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2015. – 74 с.
12. Сафонова В.В. Куцки: сборник стихотворений. – Тамбов: ООО «Тамбовский полиграфический союз», 2017. – 100 с.
13. Синева А. Полтора путешествия. Воронеж: Истоки, 2005. 56 с.
14. Умывакина Г.М. Дочерний календарь. Сборник стихов. – Воронеж: Издательство им. Е.А. Болховитинова, 2005. – 187 с.
15. Умывакина Г. Родительская суббота. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2010. – 224 с.
16. Фанайлова Е. Лена и люди. – М. : Новое издательство, 2011. – 128 с.
17. Фанайлова Е. Путешествие. - СПб.: Митин Журнал, 1994. – 36 с. – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html> (дата обращения: 09.09.2018)
18. Фанайлова Е. Русская версия. – М.: Запасный выход / Emergency Exit, 2005. – 144 с.

19. Фанайлова Е. С особым цинизмом. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 142 с.
20. Фанайлова Е. Трансильвания беспокоит. – М. : ОГИ, 2002. – 64 с.
21. Фанайлова Е. Черные костюмы. - М. : Новое издательство, 2008. – 96 с.

**Литературно-критические и научные публикации,  
интервью**

22. Айзенберг М. Шаг в сторону. – URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/130/details/1986> (дата обращения: 23.12.2018).
23. Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу. – М.: Гнозис / Логос, 2010. – 496 с.
24. Аннинский Л. [О Валентине Нервине]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Нервин,\\_Валентин\\_Михайлович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Нервин,_Валентин_Михайлович) (дата обращения: 09.09.2018)
25. Аносова К. Воронежский поэт Родион Прилепин презентовал книгу о любви - URL: <https://riavrn.ru/news/voronezhskiy-poet-rodion-prilepin-prezentovala-knigu-o-lyubvi/> (дата обращения: 09.09.2018)
26. Аронсон О. Богема: Опыт сообщества. Наброски к философии асоциальности. - М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002. - 96 с.
27. Ашимбаева Н. Т. Сердце как образ лирики И. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX в. - СПб., 1996. - С. 95-104.
28. Бестиарий и чувства. – М.: Intrada, 2017. – 253 с.
29. Вайс П. Сергей Попов. «Воронеж etc». URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2011/5/po27.html> (дата обращения: 16.08.2018).
30. Виролайнен М. Потерянное «я»: о поэтическом самосознании Золотого и Серебряного века // Семиотика безумия. - Париж. - М., 2005. – С. 85-94.
31. Гадамер Г.-Г. Лирика как парадигма современности // Г.-Г. Гадамер Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 145-152.

32. Гаспаров М.Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция. – М.: РГГУ, 2007. – С. 7-12.
33. Гущина К.Н. Телесный код в ранней лирике В. Нарбута // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – №3 (126). – С. 169-175.
34. Демченко Л.Н. Поэтика телесности в произведениях Чингиза Айтматова («Триптих о мальчиках») // Вестник КАСУ. – 2010. – №2 – URL: <http://www.vestnik-kafu.info/journal/23/941/> (дата обращения: 09.09.2018).
35. Дубин Б. Книга неуспокоенности. – URL: <http://polit.ru/article/2006/03/18/fanailovadubin/> (дата обращения: 23.12.2018)
36. Дубин Б. О людях и книгах / Редактор И.Г. Кравцова. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. - 632 с.
37. Жидких А. По кругам жития-бытия: вышел в свет сборник стихотворений Валентина Нервина // Берег. - 2013. - 21 февр. - С. 15.
38. Жербер Ж. ГУЛАГ в русской и французской прозе: поэтика телесности // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. - 2017. - Том 3. - № 3. - С. 68-79.
39. Житенев А.А. «Душа, своих не ведая пределов...» (Художественный мир «Дочернего календаря» Г. Умывакиной) // Подъем. – 2007. – №1. – С. 168-173.
40. Жучкова А.В. Изучение подсознательной составляющей поэтической речи О. Мандельштама // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 3 (41). – С. 96-105.
41. Загидуллина М.В. Жизнь поэзии в информационном пространстве как диалог: от УПШ 1.0 к УПД 3.0 // Вестник Челябинского университета. - 2014. - № 23 (352). - Филология. Искусствоведение. - Вып. 92. - С. 139-145.
42. Зорин А.А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII - начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
43. Зыховская Н. Л. Ольфакторий русской прозы XIX века : автореферат дис. ... доктора филол. наук : 10.01.01. - Екатеринбург, 2016. - 40 с.



44. История тела: В 3 т. / Под редакцией Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения / Перевод с французского М.С. Неклюдовой, А.В. Стоговой. - М.: Новое литературное обозрение, 2012. - 480 с.
45. История тела: В 3 т. / Под редакцией Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны / Перевод с французского О. Аверьянова. - М.: Новое литературное обозрение, 2014. - 384 с.
46. История тела: В 3 т. Под редакцией Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. Перевод с французского А. Гордеевой (введение, части 2.2, 2.3, 3), Ю. Романовой (часть 1.1, 2.1), Д. Николаева (части 1.2, 4), Д. Жукова (часть 5). - М.: Новое литературное обозрение, 2016. - 464 с.
47. Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. - Тюмень, 2015.- 196 с.
48. Кихней Л.Г., Полтаробатько Е.Д. Телесный код в поэзии акмеизма. - М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2014. - 156 с.
49. Ковтун А.И. Тело и телесность в текстах Осипа Мандельштама и Чеслава Милоша // Cuadernos de Rusística Española. - 2013. - №9. - С. 67 - 77.
50. Крюкова Л.Б., Двизова А.В. Семантическая модель тактильного восприятия и ее реализация в поэзии Б. Пастернака // Вестник Томского государственного университета. - 2011. - № 352. - С. 22-26.
51. Кузнецова А. Ни дня без книги. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/4/ku29.html> (дата обращения: 09.09.2018).
52. Кучина Т.Г. Тема музыки и особенности фонетической организации повествования в рассказе Людмилы Улицкой «Голубчик» // Ярославский педагогический вестник. 2013. - № 4. - Том I (Гуманитарные науки). - С. 217-219.
53. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века. 1950—1990-е годы. В 2 тт. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. - М.: Академия, 2008.

54. Лесных Я. Вера Сафонова и «Дар речки». – URL: <https://addetails.wordpress.com/2016/03/07/вера-сафонова-и-дар-речки/> (дата обращения: 23.12.2018).
55. Липовецкий М.Н. «Есть смерти для меня...» Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. – Image, Dialog, Experiment - Felder der russischen Gegenwartsdichtung. – München – Berlin – Washington: Verlag Otto Sagner, 2013. – P. 309-321.
56. Липовецкий М.Н. Между Приговым и ЛЕФом: перформативная поэтика Романа Осминкина // НЛЮ. – 2017. – № 3. – С. 241-262.
57. Лихтенфельд Н. Сергей Попов. «Обычай исчезать». - URL: <http://magazines.russ.ru/zin/2013/1/119-pr.html> (дата обращения: 16.08.2018).
58. Ляпина Л.Е. Сенсорная поэтика в русской литературе XIX века. - Б.м.: Palmarium Academic Publishing, 2014. - 176 с.
59. Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. - Томск, 2004. – 18 с.
60. Международная Волошинская премия 2013 года. Валентин Нервин. По обе стороны любви. Книга новых стихотворений (Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2012) URL: [http://voloshin-fest.ru/load/voloshinskaja\\_premija/voloshinskaja\\_premija\\_2013\\_goda/valentin\\_nervin\\_po\\_obe\\_storony\\_ljubvi\\_izdatelstvo\\_fond\\_centr\\_dukhovnogo\\_vozrozhdenija\\_chernozemnogo\\_kraja/2-1-0-3](http://voloshin-fest.ru/load/voloshinskaja_premija/voloshinskaja_premija_2013_goda/valentin_nervin_po_obe_storony_ljubvi_izdatelstvo_fond_centr_dukhovnogo_vozrozhdenija_chernozemnogo_kraja/2-1-0-3) (дата обращения: 09.09.2018)
61. Меркель Е.В. Телесная семантика в картине мира и поэтике Гумилева // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2 (часть 2). – URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2-2/767.pdf> (дата обращения: 23.12.2018).
62. Некрасова И.М. «Целая вселенная...»: К проблеме исследования поэтики тишины // ГЭЗета. № 3. URL: <http://soundmuseums.spb.ru/gezeta/42-articles/1202-inna-nekrasova> (дата обращения: 09.09.2018)

63. Непомнящий М. Явление Исаянца // Исаянц В. Пейзажи инобытия. – СПб: Водолей, 2013. – С. 152-190.
64. Ничипоров И.Б. Поэтика телесности в «Записках юного врача» М. Булгакова // STERHANOS. – 2016. - № 3(17). – С. 83-88.
65. Опыт и чувственное в культуре современности. Философско-антропологические аспекты. – М., 2004. – 248 с.
66. Петровская Е. Безымянные сообщества / Е. Петровская. – М.: ООО «Фаланстер», 2012. – 384 с.
67. Плампер Я. История эмоций. - М.: Новое литературное обозрение, 2018. - 568 с.
68. Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию : Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов. – М. : Ad Marginem, 1995. - 339 с.
69. Полтаробатько Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – М., 2009. – 189 с.
70. Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков : поэтика запаха : автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2011. – 52 с.
71. Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 512 с.
72. Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: Авторский жизнекет на перекрестье культурных традиций. - М.: Языки славянской культуры, 2006. – 920 с.
73. Сафонова В. «Человек, которому остро видеть» [интервью] // <http://www.vsu.ru/ru/news/feed/2010/1/1911> (дата обращения - 23.12.2018).
74. Синева А. «Литературная жизнь – очень интимная вещь...»: интервью // Литературная карта России. – URL: [www.litkarta.ru/dossier/ochen-intimnaya-veshch/dossier\\_2036/](http://www.litkarta.ru/dossier/ochen-intimnaya-veshch/dossier_2036/). (дата обращения 23.07.2018).
75. Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. – 232 с.

76. Скидан А. [Рец. на кн.:] Елена Фанайлова. С особым цинизмом. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 136 с. URL: <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/2/skid.html> (дата обращения: 09.09.2018)
77. Словарь языка русской поэзии XX века. Том VII: Радуга – Смоковница / Сост: Шестакова Л. Л. (отв. ред.), Кулева А. С. (ред.), Гик А. В. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2017. – 1064 с.
78. Темиршина О.Р. Концепция телесности в творчестве К. Вагинова // Художественный текст и культура V. Материалы международной научной конференции 2-4 октября 2003 г. – Владимир: ВГПУ, 2004. - С. 202-207.
79. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
80. Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 2017. – 19 с.
81. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. – 303 с.
82. Тюпа В.И. Перформативные основания лирики // Избранные труды XLII Международной филологической конференции. – С. 306-314.
83. Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы : На пути к середине XIX в. / А.А. Фаустов. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 1998. – 125 с.
84. Фиш М.Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Воронеж, 2009. – 22 с.
85. Хадынская А. А. Поэтика телесности в лирике Георгия Иванова // Вестник Вятского государственного университета. – 2015. – №2. – С. 80-88.
86. Хомук Н.В. Ранняя проза М.А. Булгакова: Поэтика телесности: учеб. пособие. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2015. – 152 с.
87. Цветаева А. Предисловие к сборнику стихов В. Исаянца // Цветаева А. История одного путешествия. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – С. 107-109.

88. Чубаров И. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. – М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2016. – 344 с.
89. Чувство, тело, движение / под ред. К. Вульфа и В. Савчука. – М: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2011. – 368 с.
90. Шатин Ю.В. Концепт сердце и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск – М., 2011. – С. 189-196.
91. Шахадат Ш. Психологизм, любовь, отвращение, разум: эмоции с точки зрения литературоведения // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 37-47.
92. Шаховский, В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1987. – 192 с.
93. Шаховский, В.И. Лингвистическая теория эмоций. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.

*Научное издание*

**Александр Анатольевич Житенев  
Анна Васильевна Фролова  
Татьяна Анатольевна Тернова  
Анна Юрьевна Грязнова**

**Воронежская поэтическая школа  
на рубеже XX-XXI веков:  
сенсорные и аффективные коды**

Издательство «НАУКА-ЮНИПРЕСС»  
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2.  
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 8,25. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии ИП Алейникова О.Ю.  
394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 12.