

– в остальное время они только и делают, что скрываются и сами идут по следу, совершают кражи и ищут похищенное, строят основательные планы и пренебрегают ими, решаясь на самые необдуманные поступки. А в перерывах между всей этой изнуряющей деятельностью они еще умудряются вести глубокомысленные диалоги, нанизывая на нить повествования множество рассуждений – от тяготно-банальных до взрывающе-провокационных. Пропитанная ромом гнетущих раздумий и подслащенная сахаром будоражащего порока мысль закручивается смерчем и возносится в небесные сферы. Приторно-пьянящие завихрения устремлены туда, где обожествляются люди и очеловечиваются боги.

Наводя мосты между приземленным и сакральным, герои Колмогорова обращаются и к христианству, и к сантерии, и к откровенной софистике, но отправной точкой для безудержного старта к небесной тверди становится любовь. По мысли божества Элегуа, человеку свойственно обожествлять предмет своей влюбленности, но, делая это, он возводит на пьедестал собственную похоть, а затем безуспешно пытается вернуть первоначальную чистоту. Заданная направленность чувств имеет трагический уклон, зато незавидная человеческая природа наделена свободой выбора, которой лишены боги, вечно пребывающие, «где все навсегда выбрано, в этом спрессованном Невремени и Непространстве». В результате удручающей заикленности между земным и небесным возникает угрожающая разочарованность мирозданием, уничтожающая саму идею смысла и не позволяющая раскаленному безумию соприкоснуться с ледяющим здравомыслием.

Казалось бы, обреченно-отвлеченные мышления предельно далеки от того, что происходит с персонажами в повседневной жизни, но Колмогоров органично вмешивает их в бурление земных страстей, не сбавляя заданного темпа и не снижая накала событий. Хоррор, черная комедия, магический реализм и романтическая история в романе «Сахар» стремительно несутся друг за другом, слово в какой-то безумной карусели, которая раскрутилась настолько сильно, что вот-вот сорвется с оси. В результате юмор, жестокость и чувственность

сливаются до неразличимости, а местами текст охватывает некоторое головокружение, из-за которого он от ослепительных в своей афористичности формулировок клонится к довольно неуклюжим пассажам. Однако в целом механизм выдерживает и дорабатывает до конца, пускай и с натужным скрипом и угрожающим раскачиванием.

Алексей МОШКОВ

ЗА «ЧЕРНЫМ КВАДРАТОМ» МАЛЕВИЧА, ИЛИ ЧТО БУДЕТ ПОСЛЕ КОНЦА ИСТОРИИ

Евгений Волков. Натюрморт. – М.: Стеклограф, 2024. – 88 с.

Нужна ли поэтической книге обложка (не в смысле более толстых листов бумаги, картона и проч., несущих традиционно-защитные функции, но – определенного дизайнерского решения, имманентного книге)? Казалось бы, повседневная практика даёт отрицательный ответ. Как правило, даже название, образующее неразрывное единство с книгой, как бы неотделимое от нее и настраивающее читательскую оптику на нужную резкость, точку зрения и так далее, – уже редкость. Из последнего можно назвать разве что «КолОкол» Евгения Волкова. И, что самое интересное, он же следующей своей книгой «Натюрморт» даже не пытается, а прямо замахивается на нечто большее, возвращаясь к авангардным практикам столетней давности и возвращая (прежде всего – поэтической) книге (через обложку) художественный смысл, кажется, навсегда уже для нее потерянный (а говоря точнее, перешедший в область маркетинга).

Итак, что представляет из себя «Натюрморт» под взглядом читателя, взявшего в руки книгу, но ещё не раскрывшего ее? Нет, никаких отсылок к каноническому пониманию «натюрморта» там нет и в помине. Под черной суперобложкой (на ней белой краской нанесены лишь имя и фамилия автора и название) располагается зеркало во всю площадь фронталь-

ной обложки. Первая ассоциация: отсылка к похоронным обрядам, когда после смерти родственника в доме занавешивают зеркала черной тканью (чтоб покойник не вернулся с того света). Но в книге не так уж и много моментов, непосредственно связанных со смертью как таковой или опытом ее переживания (скорее, это намеки на ощущение своей ненужности, лишности в мире, экзистенциальной тоски, в принципе, традиционных для поэтического мироощущения, допустим: «в твой день любой когда был жив / но мертв на самом деле...»; или: «там будущее что уже грядет – /и думает что я не существую»). Скорее, смерть можно трактовать как метафору социального среза, жизни мыслящего индивидуума при (как минимум) авторитарном режиме:

и быть готовым быть или не быть –
идти на выход без или с вещами
во тьме трудиться и во скорби жить
мобильником дорожку освещая...

Однако как это вяжется с натюрмортом как жанром живописи? И более того: как эта отсылка к похоронным обрядам соотносится с названием? При таком ракурсе ответ на оба вопроса очевиден: никак. Но не стоит ли тогда в попытке интерпретации исходить из названия: как принадлежности к миру искусства?

При таком взгляде черная суперобложка немедленно воскрешает в памяти «Черный квадрат» Малевича, символизирующий собой конец человечества (по Гиренку) и, как следствие, его, человечества, искусства. И вот уже в этот контекст идеально вписывается момент со смертью, а сама книга стихов является тем, что находится после – после конца человечества. Таким образом сама книга (с внешней стороны: объект как таковой) приобретает значение поэтического жеста, в чем, думается, и заключается ответ на вопрос, а что же после: творение нового мифа на руинах старого (конец истории, по Фукуяме, уже наступил).

(Как вариант: это тот же взгляд в бездну, представленную зеркалом и открывающуюся за «Черным квадратом», – взгляд в глубину самого себя (то, что поэт знаком с творчеством

Ницше, который тоже является для него материалом для творчества, не подлежит сомнению, к примеру: «все что делает нас крепче / нас убьет немногим позже») – что открывает уже некое метафизическое измерение.)

Эта интерпретация подтверждается и программным текстом Волкова (собственно, и давшим название):

и мне легко стоять на поле брани
из поля брани сделав натюрморт

И что там в этой новой реальности, в этом новом (реисторическом) мифе?

Трансформация того изображения, кое предполагается при писании натюрморта:

мой натюрморт как целый натюрморт
не спит и ждет и верует в меня...

То есть за концом истории (а человечество как цивилизация существует/мыслится лишь исторически) следует новое начало: новый виток. По спирали (все строго по Аристотелю). Сколько было уже натюрмортных (автократий, диктатур, репрессий, геноцидов и т.д.)? Поэтому нет ничего нового. Все то же самое, но вместе с тем и другое. Повторение с изменениями (нет, это не назвать эволюцией, ибо нет ориентиров, относительно которых можно было бы зафиксировать развитие: поэзия, как, впрочем, и искусство в целом, соотносится только со временем своего настоящего – в этом смысл актуальности).

Возможно, отсюда даже интеграция концептуальных практик (актуальных, как правило, при тоталитарных режимах), на первый взгляд, чуждых поэтике Волкова: «храни меня от бед мой полисмен» (и тут не только Александр Сергеевич («Храни меня, мой талисман»), но и Дмитрий Александрович с его милиционером). Но, в целом, симптоматичных его постмодернистской направленности: тексты Волкова буквально нашпигованы реминисценциями, аллюзиями и т.п. на предшественников (особенно сказывается пристрастие поэта к творчеству Сергея Есенина (что весьма харак-

терно: тот тоже жил и творил в переломный момент эпохи): «быть преданным нисколько не новей – / чем трупы в ямах. засыпать карболкой / и братьев меньших бить по голове / с сознанием исполненного долга»). Что, с одной стороны, есть какое-никакое, а утверждение преемственности, с другой – деконструкция/деформация указывает не только на следующий круг истории-спирали, но и на сам характер времени: форма сообщения уже есть некое сообщение.

В этом плане можно выделить несколько приёмов. Во-первых, отсутствие знаков препинания (кроме тире и многоточий в конце): как указание на недооформленность нового мифа (по принципу «казнить нельзя помиловать»), продолжающееся развёртывание его генезиса. Во-вторых, двойные пробелы между словами: тут не только намёк на музыкальный ритм, но и на дискретный характер современности (в ее движении) и атомизм как ее характерное свойство. В-третьих, все тексты поэта кончаются многоточиями: что это как не утверждение незавершённости, фрагментарности (в том плане, что любой текст может быть продолжен дальше)? И, наконец, в четвёртых, уже знаменитые (по крайней мере в определенных кругах) пантограммы: разложение слов на составные и уже самостоятельные слова (допустим: «ждет лета лорелея или рая / и мама пони чтобы пони мать»; или: «и бога нет вещает бога тырь – / евпатия на пати коловратя»), что а) придаёт высказыванию новые смыслы и б) фиксирует процесс распада некогда незыблемых ценностей (трансформация культурного кода).

Таким образом (по совокупности вышеуказанных примет) поэзию Волкова можно определить как сугубо актуальную (по отношению ко времени) и одновременно идущую в русле (постмодернизм это позволяет) пусть и авангардной (от кубофутуристов с их практиками эпатажа и постсимволизма Поплавского до концептуализма Пригова и метаметафоризма Ерёмченко), а просодически так вообще классической (поэт свято блюдет эвфонический принцип) традиции. Вбирающую в себя сам дух времени (прежде всего – через форму фиксации) и транслирующую его уже через,

казалось бы, исчерпанные формы, давая им новую жизнь, как, например, в случае с книгой (как предметом), которая становится не только частью поэтического высказывания, но и предоставляет читателю выбор: читать или использовать как зеркало. Как часть натюрморта. В противу – «речи». У которой и не может быть большого числа поклонников: много званных, да мало избранных.

Илья СКЛЯРСКИЙ

ЧТО ПОЗВОЛЕНО НЕПТУНУ, НЕ ПОЗВОЛЕНО БЫКУ

Антон Секисов. Курорт. – М.: Альпина нон-фикшн, 2024 – 174 с.

Центральный герой повести Антона Секисова «Курорт» терял одну идентичность за другой, и вот уже словно бы утратил все. Почти сорокалетний Митя с перепутанными органами, релоцировавшийся на побережье грузинского городка К. Он отрешился от страны и национальности. Многонародность окружающих – и клиентов – заставила его отказаться от языковой моногамии. Митя отчасти лишился даже своего пола, ведь он вынужден зарабатывать на жизнь перепиской с донатерами от лица вебкам-модели Лизы Райской. Нет у Мити и идеалов, даже самых простых и нелепых, которые дали бы ему чёткое направление жизни.

Но эта беспочвенность как раз и делает Митю идеальным центром повествования. Он как губка, развёрнутая к миру порами, через которые можно рассмотреть нутро. В нутре Мити калейдоскопом отражаются все остальные герои повести, которым этически повезло больше, но эстетически меньше. С одной стороны, они имеют свои идеалы, помогающие удержаться на плаву и сохранить себя. Например, для Рената такой защитой от мировой стихии становится спорт, для Митиной жены Оли – комфорт, для Димы и Насти – конспирология, для Олега Степановича – грибы и Лиза Райская, и так далее. С другой стороны, взгляд на героев через призму ключевого компонента