

**МЕТАМЕТАФОРИЗМ
В РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ 1970-80-Х ГГ.**

**Владимир Николаевич Железняк,
Евгения Александровна Князева¹**

*Пермский государственный национальный исследовательский
университет, Пермь, Россия*

Key words: metametaphorism, metametaphora, metaphor, eversion, anagramma, zoom-effect, the technique of bleed-through figures.

Summary: The article discusses metametaphorism in poetry and painting of the 1970s and 1980s, explains similar trends in the works of Russian poets and artists. Metametaphorism in poetry has gained its popularity due to the ideology of the Konstantin Kedrov's poetic school represented by Ivan Zhdanov, Alexei Parshchikov, Alexander Eremenko. In their poems principle of the eversion constructs the poetics of the text, as well as on the phonetic level - the principle of anagramma. Special attention is drawn to the plot of the creation of the world. The same interest to the emergence, disappearance, transformation, but not a thing in its outlines one can find in the paintings of Nicholay Zarubin, which refers to the technique of bleed-through figures.

Ключевые слова: метаметафоризм, метаметафора, метафора, выворачивание, анаграмма, зумм-эффект, техника проступания фигур.

Аннотация: В статье рассматривается метаметафоризм в поэзии и живописи 1970-80-х гг., предпринимается попытка найти и объяснить схожие тенденции в творчестве российских поэтов и художников. Метаметафоризм в поэзии приобрёл большую известность благодаря идеологу школы Константину Кедрову, вокруг которого сформировалась группа талантливых авторов – Ивана Жданова, Алексея Парщикова, Александра Ерёмченко. В их стихах формообразующим стал принцип выворачивания, на звукобуквенном уровне – принцип анаграммирования. Особое внимание привлекает сюжет первотворения.

¹ © Железняк, В.Н., Князева, Е.А. 2016.

Тот же интерес к возникновению, исчезновению, превращению, а не автономной вещи в её контурах мы находим в живописи Николая Зарубина, который обращается к технике проступания фигур.

Линейное, идеологически выверенное развитие советского искусства к 1960-м гг. дошло до *края* своих возможностей, время распалось на *крайности*, продемонстрировав исчерпанность всех параметров прежнего дискурса: гражданственности, риторичности, исповедальности, стилистической усредненности. Коллапс и новый большой взрыв вернули художественному пространству объём и многовекторность.

Началась консолидация по интересам – процесс, позволивший противостоять обезличивающей интеграции политизированного «вечного», как казалось, настоящего. Вернулось гамлетовское ощущение «*распада связи времен*». Современность склоняла к «не быть», а прошлое требовало *обратного*, становясь ресурсом для реализации *возможного* на экспериментальном поле авангарда. Кроме того, стимулом к обнаружению нового вектора поэтического познания была наука, в течение XX в. сделавшая крутой вираж. «Абсолютное, истинное математическое время» Ньютона сменилось «относительностью» Эйнштейна, напыщенная самоуверенность Бэкона – «неопределенностью» Гейзенберга, классический «детерминизм» – «хаосом», необходимость – случайностью. Теоретическая физика проявила изрядное смирение перед лицом неизвестного, попытавшись обнаружить глубинную связь между физической и мистической картинами мира (Ф.Капра, «Дао физики»).

В том же направлении шёл тогда еще не известный русский поэт Константин Кедров. Завершая обучение на историко-филологическом факультете Казанского университета в 1967 г., он решил защитить дипломную работу «Влияние геометрии Лобачевского и теории относительности Эйнштейна на художественное мышление Хлебникова». «Я уже располагал не только теорией, но и своими текстами, написанными в хронотопе Эйнштейна, – вспоминает Кедров. – Это, прежде всего, поэма «Бесконечная» (1960 г.): «Я вышел к себе /через навстречу-от /и ушел под /воздвигая над» (Кедров, 2002: 486) (любопытно, что формула $E=mc^2$ также считалась стихотворением, причем самым гениальным в XX столетии).

В аспирантские годы исследования были продолжены на кафедре истории русской литературы Литературного института Союза Писателей СССР, однако во избежание конфликтов с государственной идеологией замаскированы под теорию метакода и опубликованы в статьях «Звездная книга», «Космический миф и литература», «Звездный сад

Блока», «Звездная азбука Велимира Хлебникова». На самом деле речь шла о *метаметафоре* («метафоре космического века», «релятивной метафоре», «мистериальной метафоре») – средстве обнаружения иной реальности во вселенной на скоростях, близких скорости света. В её основе – не скрытое сравнение, а *принцип выворачивания*, инверсия внутреннего и внешнего пространства. Это механизм, как писал Кедров, создания текста, аналогичный механизму возникновения макро- и микрокосма. Большой взрыв, при котором свершилось выворачивание вселенной из атома, повторяется в мире человека: ребенок, рождаясь, «выворачивается» из чрева матери, из внутриутробного становится внешним. Этот универсальный закон упоминается даже в апокрифическом тексте «Евангелия от Фомы» и приписывается Иисусу: «Когда вы сделаете женское как мужское, внутреннюю сторону как внешнюю и внешнюю сторону как внутреннюю и верхнюю сторону как нижнюю, многое как одно и одно как многое, тогда вы войдете в Царствие» (Кедров, 1999: 52).

Надо смелее соотносить время человека с мировым его потоком. Вселенная – бессмертное, вечное тело, соприкосновение с которым напоминает о том, что «здесь мгновенно, *там всегда*» (Жуковский). Человек – это «рама другого, /небесного окна голубого» (Кедров, 2002: 377), «Человек – это изнанка неба, небо – это изнанка человека» (Кедров, 2002: 340). Кроме того, мы не располагаем запретом на обратимость времени. Конечно, говорить, что «смерти нет», – безумие, но «смертью смерть поправ». Не случайно Кедров вместо круглого циферблата часов предлагает спираль, у которой одна стрелка движется в будущее, другая в прошлое, и в какой-то момент они встречаются. Эта встреча – прорыв к метаметафоре, обживающей «четырёхмерное пространство», прорыв к Хлебникову, «Разину со знаменем Лобачевского». Для Хлебникова было актуальным разграничение евклидовой геометрии, основывающейся на повседневном опыте человечества, и «доломерия» Лобачевского, открывающего необыкновенное. Чтобы представить его, нужно оторваться от очевидности. Стартовая площадка – поэзия, так как она по природе своей метафизична, способна выйти за пределы непосредственно ощущаемого.

Также *зримый* след оставила живопись начала XX в. «Вот картина А. Лентулова «Иверская часовня», – замечает Кедров. – Художник вывернул пространство часовни наружу, а внешний вид ее поместил внутри наружного изображения. По законам обратной перспективы вас обнимает внутреннее пространство Иверской часовни, вы внутри него, хотя стоите перед картиной, а там, в глубине картины видите ту же часовню извне со входом и куполами» (Кедров, 1989: 236). Таким

образом, при проекции на сферу точка зрения оказывается не в глубине картины, а опрокидывается внутрь глаза. Центр оказывается везде, окружность нигде. Если соединить обе проекции – изнутри и снаружи – «мы смогли бы получить внутренне-внешнее изображение мира». В случае с поэзией – в слове отражённое. В нём – такова задача поэта – требуется обнаружить взаимопричастность внешнего (обозначаемого) и внутреннего (обозначающего), обратить потенциальный смысл в актуальную значимость. Пусть «нитроглицерин взрывоопасен под рельсами, но не под языком. Пусть лингвисты прослеживают неуловимую связь между нитроглицерином – таблеткой и взрывчаткой; для меня же, – пишет Кедров, – это просто космическая инверсия слова в два противоположных смысла. Между двумя противоположными значениями возникает своеобразная, как говорят физики, туннельная связь. Слово как бы умирает <...> и вдруг в конце туннеля – ослепительный противоположный смысл» (Кедров, 1989: 236).

Можно посмотреть на описанное поэтом иначе. Сознание, реализующееся в творческом акте, проявляет себя как медиум глубинных смыслов, живущих в потайных лабиринтах традиции. Их встреча неминуема, так как такое творчество не может не быть метафорическим, поскольку всецело основано на *переносе*. Продукты художественного выражения оказываются метафорами эйдетического содержания.

Сближаются не только смыслы, но и поэтики, их транслирующие. Не случайно в 1974 г. в доме Кедрова возник «подпольный» поэтический семинар. Его участники, совсем молодые поэты – Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александр Ерёмченко – впоследствии были названы «метаметафорической троицей». Мировоззренческое родство дало о себе знать во время учебы в Литинституте, куда Жданов приехал из Барнаула, Парщиков – из Донецка, Ерёмченко – из сибирской деревни. По-видимому, в разных уголках страны существовало общее информационное поле, «незримое звездное братство».

Кедров вспоминает: «Как-то мы обсуждали статью психолога, утверждавшего, что человек видит мир объемно, трёхмерно, благодаря тому, что у него два глаза. Если бы глаз был один, мир предстал бы перед нами в плоском изображении. Вскоре после этого разговора Александр Ерёмченко уехал в Саратов. Затем оттуда пришло письмо. Ерёмченко писал, что он завязал один глаз и заткнул одно ухо, дабы видеть и слышать мир двумерно – плоско, чтобы потом внезапно кинуть повязку, прозреть, перейдя от двумерного мира к объёму. Так по аналогии с переходом от плоскости к объёму поэт хотел почувствовать, что такое четырёхмерность. <...> Понадобилось две тысячи лет,

чтобы от плоскости перейти к объему. Сколько же понадобится для перехода к четырехмерию?» (Кедров, 1989: 245) Так ставится проблема многомерного видения, расширяющего представление о реальности.

Программным в этом отношении оказывается стихотворение Кедрова «Адамово яблоко». Человек помещён внутрь космоса-яблока, который извне точит червь (тоже человек, только вывернутый наизнанку). Вначале слово «червь» употребляется в значении «красная полоска», появившаяся в небесной атмосфере (яблоке) и ближе к ночи поглощающая её. С червём сравнивается Адам, вкусивший яблоко с древа познания и тем самым проточивший в себе «божественную» дыру. К концу стихотворения в слове «червь» реализуется второе значение – человеческая мысль. Небесная сфера оказывается рядоположна сфере мысли, которая «восьмёрки пишет». Восьмёрка – модель ленты Мёбиуса, строящейся на выворачивании, а также математический знак бесконечности этого процесса. Третье значение слова «червь» синтезирует первые два: *червь*, проникающий извне внутрь, на самом деле вывёртывается наизнанку, оказывается *чревом*, способным поглотить и древо, на котором произрастают яблоки, и яблоко, сорвавшееся с него. Адама, вкусившего плод, вкушает яблоко. Все оппозиции снимаются, человек перестаёт быть только частью вселенной или её центром в сознании воспринимающего. Поэтому возможным становится такое уподобление: «Ты – сцена и актер в пустующем театре», где «партер перерастает в гору» (Жданов, 2002: 82). Образ горы как вывернутой плоскости очень распространен в метаметафорической поэзии. Так у Ерёмко очень часто возникает реальность «расслоенных пространств». Например, «Я сидел на горе, нарисованной там, где гора» (Ерёмко, 2002: 52), т.е. находился во вселенной там, где в расслоенном виде предстает другая вселенная. Выворачивание в данном случае понимается как «движение вспять, поперек космологической оси времени к изначальному нулю, откуда 19 миллиардов лет назад проецировалась вселенная. Для того чтобы туда войти, надо много раз умереть, пережив все предшествующие смерти, углубившись в недра материи глубже самой могилы»: «Я смотрю на тебя из настолько глубоких могил, / Что мой взгляд, прежде чем добежать до тебя, раздвоится» (Кедров, 1989: 251).

Выворачивание лощины в холм происходит и в стихотворении Парщикова «Землетрясение в бухте Це». Его герой видит «двойные спирали» влюбленных, которые символизируют трепещущие Вселенные, разомкнутые в бесконечность. Он хочет оставить их, но мешает память, вырастающая из личной во всеобщую. В ней оказывается воз-

можным примирение Ламарка с ящерами, Аввакума с Никоном, «нас» (людей) с вакуумом. Новые координаты зреют в обретении объёма, хлебниковского «четырёхмерия»: «Открылись такие ножницы /меж временем и пространством, /что я превзошел возможности /всякого самозванства...» (Паршиков, 2002: 128). Крест – это картина вывернутого пространства: холм и лощина сходятся в одной точке – человеке, являющемся «средой обитания зрения всей планеты».

Этой «средой обитания» становится и современная живопись, в частности живопись пермяка Николая Зарубина. Для него характерно то же, что мы наблюдаем у метаметафористов: замедленное вглядывание в предмет, пристальное его рассмотрение, вызывающее ассоциативную вибрацию всего «корпуса» метафоры (А. Паршиков), выдвижение на первый план метонимической детали и, соответственно, укрупнение кадра. На картинах художника легко различимы галечные или яйцевидные формы, теряющие свои жесткие границы и образующие уходящую в бесконечность цветную мозаику. Так пластически моделируется коацерватная протоплазма универсальной жизни. Микроструктуры составляют первичный слой живописной материи Зарубина. Если попытаться реконструировать последовательность его творческого метода, то получится примерно следующее: сначала надо смоделировать протоплазму – кластеры клеток, представляющих собой богатую в графическом и колористическом отношении текстуру; затем следует проявить в клеточной массе фигуративные мотивы, позволив им свободно и органично прорисоваться в нужных местах полотна; затем прописать ленточно-линейные структуры нужной конфигурации; и, наконец, поверх всего начертить геометрию теургических ударов. Технически подобный метод основан на системе записи и перезаписи и поразительно точно соответствует современным философско-эстетическим концептам.

Любопытно совпадение интереса и поэтов, и художников к сюжету первотворения. Так, например, он встречается в стихах Елены Кацюбы (поэтессы, близкой к метаметафорической поэтике) и картинах Зарубина.

...Тогда сотворил Бог зеркало
и отразился в нем –
так Адам создан был,
и Бог его любил,
как самого себя.
Отразился Адам в зеркале –
так Ева явилась,

и появились у них дети,
и Ева полюбила их
больше самой себя,
оттого дети любили только себя,
и убил Каин Авеля.
В гневе разбил Бог зеркало
и развеял по свету.

и любил ее Адам,
как самого себя.
Посмотрелись Адам и Ева
друг в друга, как в зеркало,

Оттого мы видим мир
не как создал Бог,
но как отражает зеркальный прах.
(Кацюба, 1999: 23)

Зеркало здесь единственный предмет, сотворённый не по принципу отражения, но наделённый функцией отражать – создавать по образу и *подобию* Божьему. Смысл творения связан с идеей *адекватности* любви («как самого себя»). Обнаружение людьми способности *отражать* друг друга и *порождать* приводит к искажению акта божественного творчества и, как следствие, превышению меры любви. Дети замыкаются в эгоизме. Отрицание другого как подобного себе приводит к убийству. Композиция стихотворения зеркальная: вместо цельности – осколки, вместо адекватности – деформация. Структура текста основывается на звуковых повторах: удвоение, подобное эху, звуков имени героини (ЕВА ЯВИлась – выражение семантики удвоения Адама), действий, на первый взгляд по смыслу прямо противоположных, но связанных как причина и следствие (лЮБИЛи только себя – УБИЛ). Имя АВЕЛЯ также воспроизводится в глаголе рАЗВЕЯЛ. Данный повтор еще раз указывает на то, что человек, подобно зеркалу, рассеивается по миру (ср. у Жданова: «Где зеркало теперь мое? /Бродячим отраженьем, / не находя ответных глаз, / по городу бреду»). Таков его КРЕСТ – это слово прочитывается справа налево на стыке слов «отражаеТ ЗЕРКальный прах».

Так же, как у Кацюбы в словах «прорастают» или пишутся как будто бы поверх слова, на картине Зарубина «Ева. Зеленая волна» сквозь плотные слоистые потоки различаются фигуративные линии. Мы видим судорожное движение протоплазмы в восхитительной игре цвета. Вселенская Ева – результат живописного выражения идеи становления. Земля и её водные фракции «открыты» нежными желто-розовыми образованиями, выделяющими и обрамляющими зону рождения. В центре мы можем обнаружить око, требующее от нас найти овал лица, нечто вроде архаического женского профиля, грудь, младенца; в нижней, «разряженной» части картины, – элементы «зародышевых тел», перекликающиеся с крупными клеточными структурами. Мир раскрыт в судороге зачатия, в муке рождения.

Своего рода «рифмой» к «Еве» является картина «Земное воплощение». В иссиня-чёрном космосе несутся планеты. Без вмешательства высшего теургического акта с его крылатой геометрией слепая стихия жизни смогла породить лишь эмпедокловских монстров... Нас в данном случае интересует не сюжетная драма произведения (вполне чита-

емая и очевидная), а замечательная техника *проступания фигур*. Клеточные образования, укрупняясь, приобретают жирные светлые (или темные) границы. Контуры границ легко переходят друг в друга, порождая ветвящиеся линии, свободно рисующие узнаваемые детали. Погружаясь в бесконечное разглядывание, зритель втягивается в детскую игру: ему предлагается самостоятельно искать изображения, комбинируя бесчисленные составляющие. Условие игры можно сформулировать в виде задачи: «Найди 100 лиц» или «Найди 100 фигур». При этом важно, что фигуративный элемент вторичен и относителен. Значим не столько опознаваемый объект (и скрытая в нем отсылка к опыту), а возможность его появления. Не абрис фигуры, не радость находки, а сама стихия обнаружения. Художника интересует не автономная вещь в жёстких границах, а возникновение, растворение, исчезновение, короче говоря – феномен. Фундаментальный концепт феноменальности сущего и находит свое метафорическое воплощение в зыбкой игре фигур, проступающих на полотнах Зарубина словно мистические знаки.

Интересное и другое. Если увеличить бежевую зону в нижнем правом, четвертом секторе, перед нами откроется микромир живой материи, выписанный с фантастической, «филоновской» тщательностью. Мы без труда различим два-три горизонта прописи-записи, придающих зуммируемому слою некоторую трёхмерность. Микроуровень мироздания, его тяжёлых – земных и водных – элементов, становится очевиден. В веществе обличается его элементарная, низовая структура.

Живопись Зарубина вполне реалистична. Чтобы убедиться в этом, нужно проделать в воображении следующий эксперимент. Возьмём любой фрагмент действительности в обычном, земном измерении и начнём увеличивать его масштаб до тех пор, пока не откроются «поры» вещества, как говорили древние греки, пока не обнажится его микрооснова (благо глаз художника может проделать эту операцию легче любого электронного микроскопа). Такого рода видение – атрибутивный признак современного искусства (и, разумеется, не только изобразительного). В нём нет ничего мистического. Современная форма визуальности, выводящая образ за пределы наличного восприятия, вполне коррелируется с новой, постклассической картиной природы.

Говорят, когда О. Мессиян писал «Турангалиллу-симфонию», он имел в виду, кроме всего прочего, современную микрофизику. Рассуждать о буквальных попытках изобразить мир микрочастиц в музыке – смешно. Здесь речь должна идти не об «изображении», «отражении», «воспроизведении», а о параллельном видении. Современный художник и современный учёный видят мир сходно, но каждый по-

своему. Культура диктует один и тот же тип визуализации, который реализуется в разных видах творческой деятельности.

Д. Шостакович вряд ли ссылаясь на достижения современной физики, но эффект колоссального зуммирования чувства присутствует в его пятнадцатой симфонии. Современная гипернаглядная визуальность построена на зумм-эффекте (причем связь с соответствующими техническими средствами может быть очень опосредованной). Трансцендентальный медиум современного художественного сознания может не только увеличивать фокусное расстояние рисующего воображения, но и сокращать его. На одном и том же полотне Зарубина мы видим и микро, и макро. «Земное воплощение» – три плана мироздания: первичная коацерватная магма, кристаллизующиеся земные формы и теургический мегапроцесс. Физическое зрение зрителя также должно быть задействовано во всем диапазоне зумма: от разглядывания мельчайших деталей изображения до схватывания обобщённых линейных форм.

Концепт первичных монадно-атомарных форм имеет множество культурно-исторических источников: атомы Демокрита, первоматерия, бесконечная монадная дифференциация Кузанца и Лейбница, простые элементы второй кантовской антиномии, вещество в момент его возникновения в «большом взрыве» и т.п. Перенос подобного рода концептуальных вариаций в живописную систему клеточных форм порождает сложную, многоликую *метафору первожизни*. Микроструктурная дифференциация – важный художественный прием и эстетический принцип. Благодаря направленности взора и кисти художника вглубь живописной материи, созерцание произведений Зарубина превращается в углубленное медитативное разглядывание: или в форме внимательного чтения знаковых образований, или в форме путешествия по ландшафтам бесконечных текстур.

Точкой наибольшего «схождения» Зарубина с метаметафористами можно считать его образ креста. «Первое движение, которое делает человек, когда рождается, это – вдох, руки идут в стороны, как бы «на крест», – считал художник. Этот образ особенно отчётливо представлен в квадриптихе «Матерь мира». Он «наложен» поверх композиции, посреди Реки Жизни над лоном рожаящей женщины, и состоит из тех же фрагментов, что и сама композиция, только меньше размером. Любопытно, что крест здесь – развернутый куб, символизирующий трёхмерность. Развертка куба, – пишет сын художника Д. Землянин, – «вскрывает его внутреннюю, духовную сущность – крест, где горизонталь – время, а вертикаль – вечность».

Крест, как и другие геометрические фигуры, в современной живописи и поэзии становится строительным материалом художественного мира. Жданов, например, выстраивает таким образом целую ассоциативную азбуку:

Море, что зажато в клювах птиц, – дождь.
Небо, помещенное в звезду, – ночь.
Дерева невыполнимый жест – вихрь.
Душами разорванный квадрат – крест
Музыки спиральный лабиринт – диск.
Дерева, идущего на крест, – срез.
Дерева срывающийся жест – лист.
Небо, развернувшее звезду, – свет.
Небо, разрывающее нас, – крест. (Жданов, 2002: 88)

Поэт обнаруживает новые формы неба – ночь, свет, крест; деревья – вихрь, срез, лист. Это взгляд художника и геометра, прозревающего «фигуры» интуиции через обыденную реальность. Это попытка свести логику метафоры с логикой понятия. Природное, довольно «зыбкое», «размытое» пространство (море, небо), связанное через действие с геометрическим символом (квадрат, крест), определяет частное, по отношению к первому, природное явление (лист, дождь).

Крест – одно из наиболее частотных слов в метаметафоризме, поддающееся анаграммированию, особенно в поэзии Кедрова (последнее, скорее всего, не случайно, так как это один из вариантов буквенной реализации авторского имени и фамилии – КонСТанТин КЕдРов). Аналогичной кресту в метаметафоризме оказывается стрекоза. В 1983 г. Кедров написал стихотворение «ДООС», завершавшееся такими строчками:

Не остановленная кровь обратно не принимается
Окна настезь и все напрасно:
две дани времени, две отгадки –
одна направа одна налево
ДООС
Добровольное Общество Охраны Стрекоз (Кедров, 2002:
322)

Кроме него, сочинились еще шесть манифестов, но главный из них – «Комментарий к отсутствующему тексту», или (что то же самое) «к великому молчанию космоса».

Вскоре слово ДООС с намеком на Дао и даосизм «вошло в обиход среди поэтов, симпатизирующих метаметафоре» (Кедров, 2004: 227). В конце 1980-х появилась группа под этой аббревиатурой. В ней было трое: Константин Кедров, Елена Кацюба, Людмила Ходынская. В конце 1990-х к ним присоединились многие, в том числе в звании стихозавров поэты со «стажем» и именем Генрих Сапгир и Андрей Вознесенский.

В поэтике ДООСовцев, как отмечает Кедров, принципиальна установка на «иероглифичность в напечатании и приоритет устного звучания даже при написании» (Кедров, 2004: 227). Важна попытка освоить надразговорный, всемирный язык, не нуждающийся в переводе. Поэтому к анаграмме как ведущему средству тексто- и смыслопорождения был «добавлен» палиндром (Елена Кацюба), «композиторское» стихосложение (Алла Кессельман), муфталингва (Вилли Мельников), неозаумь (Сергей Бирюков), джазовая импровизация (Сергей Летов). Первое полифоническое выступление ДООСа с группой «Три О» состоялось в 1984 г. в клубе им. Курчатова.

Поэтическим прологом, объясняющим появление ДООСа в том виде, в каком он себя декларирует, можно считать стихотворение днепрозавра Александра Чернова:

Дурачились до изМОРА,
пОЗируя СКвОЗь лАЗуРь,
вытАСКивал я ИЗ мОРя
АЗАРТную СТРЕКОЗу.
Был наиСКОСь опоясан
я вЕСОм любимым вЕСь,
и СКАлилсЯ ХЕРСонЕС
зияниями балясин.
Пикантная панорама:
КАпРиЗнее, чем талант,

дрожал олимпийский мрамор
поваленных колоннад.
ИЗюминка эпицЕНТРа
РАЗдвинулаСь в пяТЕРне.
Календула и люцЕРна
РАСплющились на спине.
Меж СКлепов и мавзолеев
мы Снова пЕРЕплелиСь
и лежа, и на коленях
КОпиРуя эллиниЗм (Чернов, 2004).

В тексте анаграммируется слово «стрекоза». Вначале воспроизводится обычная ситуация купания: герои «дурачатся», «позируя сквозь лазурь» – лежа на воде крестом, подобно стрекозе, замирающей в полете. Анаграммирование сопровождается аллитерацией «з»/«с», подчеркивающей зыбкость положения тела и одновременно вибрацию стрекозиных крыльев. Слово «стрекоза» в 4-й строке попадает в «двусмысленный» контекст. С одной стороны, это отсылка к личному наблюдению, описанному в «Стрекознойных впечатлениях», с другой

– прямое обозначение девушки (о чем свидетельствует эпитет «азартная»).

Во второй строфе возникает противопоставление героя, ощущающего телесную полноту, и Херсонеса, лежащего в руинах («весь» – «зияниями»). В строках «Пикантная панорама /Капризное, чем талант» анаграммируется сама «античность». Даже слово «Пикантная» можно разложить как «пик ант» – пик античности. Трепетание как таковое становится лейтмотивом, связующим образы возлюбленных и окружающего мира.

Священный трепет стрекозиных крыльев современного искусства, возможно, у наивного читателя/зрителя нашей эпохи вызывает легкую, пренебрежительную улыбку (как эхо некогда вызубренных крыловских строчек: «Попрыгунья Стрекоза /Лето красное пропела»). Замечает ли он инициированные этим трепетом ритмы жизни культуры? Слышит ли ту негромкую мелодию, которую источают строчки и линии ткани (текста или холста), что ложится *поверх* шевелящегося хаоса и очаровывает его? Способен ли проникнуть в суть идей сосуществования прошлого, настоящего и будущего здесь и сейчас, всепричастности и взаимостановления вещей и явлений? Об этом писал еще Хлебников: «Есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в кукование кукушки или в плач ребенка» (Хлебников, 1986: 577)? Но хлебниковские «времяши-камышы /На озера береге, /Где каменья временем, /Где время камнем» (Хлебников, 1989: 28) нашли всё же отзвук в строках Жданова: «Камень плывет в земле <...> /скол золотых времен» (Жданов, 1997: 23). А от камешка, «брошенного» Кедровым в море русской поэзии, все ещё идут круги по воде.

Литература:

- Жданов, Иван. 1997. *Фоторобот запретного мира*. СПб.: Пушкинский фонд.
- Зарубин, Николай // <http://n-zarubin-paint.narod.ru> (9 сентября, 2016)
- Кацюба, Елена. 1999. *Красивые всегда правы*. Москва: ФИШЕР.
- Кедров, Константин. 2002. *ИЛИ. Полное собрание сочинений. Поэзия*. Москва: «Мысль».
- Кедров, Константин. 1989. *Поэтический космос*. Москва: «Советский писатель».
- Кедров, Константин. 1999. *Метакод и метаметафора*. Москва: «ДООС». Издание Е. Пахомовой.
- Кедров, Константин. 2004. *Поэтическая стратегия метаметафоры и ДООСА, 1976-2003*. В: Поэтика исканий, или Поиск поэтики. Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа ХХ-

XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16-19 мая 2003 г.). Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, Н.А. Николина. Москва: Издательский центр «Азбуковник». 224-228.

Поэты-метареалисты: Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парциков, 2002. Москва: ЗАО МК-Периодика.

Хлебников, Велимир. 1989. *Избранное*. Москва: Детская литература.

Хлебников, Велимир. 1986. *Творения*. Москва: Советский писатель.

Чернов, Александр. 2004. *Стихи*. В: «Вестник Европы». № 11.

<http://magazines.russ.ru/vestnik/2004/11/ch14.html>