

расовых признаков. Главное в еврействе — непрерывное самовозрождение через перевод, этот высший дар на пути к бессмертию, почему еврейство и следует понимать как категорию не биологическую или нравственную, а сугубо эстетическую.

Н.В. БАРКОВСКАЯ
(г. Екатеринбург, Россия)

ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА В СОВРЕМЕННОЙ «СТИХОПРОЗЕ»*

Современные авторы нередко сознательно нарушают традиционное разделение художественной речи на стихотворную и прозаическую: М. Степанова назвала свою поэму, с ее виртуозной стиховой техникой, «Проза Ивана Сидорова»¹, а длинные верлибры К. Медведева не случайно соседствуют под одной обложкой с его прозаическими «текстами»², В. Темиров обозначил свои произведения, собранные в книге «Листая», как прозу, но некоторые из них организованы как стихи, а иногда в одном тексте соприсутствуют и стихи и проза³. Активно используется современными авторами и форма стихопрозы (термин Ю.Б. Орлицкого).

В журнале «Воздух» опубликованы результаты опроса по проблеме «Поэзия и проза» (2009. №1. С. 229—240). По мнению В. Шубинского, «поэтическая «проза (т.е. проза, ритмически и интонационно организованная на микроуровне с интенсивностью и сложностью, характерной для стиха) жанровой самостоятельностью не обладает (230). Более резко высказывается А. Тавров, полагающий, что «поэтическая» проза — это смешение жанров, игра на понижение в угоду деградировавшей публике (234). С ним солидарен Л. Костюков: «поэтическая» проза — малоудачный гибрид, недопоэзия и уж совсем не проза (260). Однако П. Жагун квалифицирует «поэтическую» прозу как самостоятельный жанр (231), а С. Соловьев и А. Уланов называют ее одной из наиболее живых и перспективных областей литературы (234, 236). Д. Голынько-Вольфсон противопоставляет свободно экспериментирующую «поэтическую» прозу «большой» книге, нередко отражающей

* Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002).

¹ Степанова М. Проза Ивана Сидорова. М., 2008.

² Медведев К. Вторжение: Стихи и тексты. М.; Тверь, 2002.

³ Темиров В. Листая: Проза. М., 2005.

изоляционистские, националистические, консервативные настроения (232). В ходе полемики были названы имена авторов «поэтической» прозы: Андрей Белый, Саша Соколов, А. Скидан, Ш. Абдуллаев, А. Драгомощенко, А. Уланов, М. Гейде.

Для «прозы в формате стиха» характерен минимальный текстовый объем (курметраж, если использовать несколько произвольно термин Т.В. Цивьян⁴), «линейное» развертывание текста, отсутствие концевой паузы — основного фактора, создающего в стихотворной речи рядность и периодичность, т.е. членение текста на строки-стихи. М.Л. Гаспаров утверждал в случае метрической прозы или рифмованной прозы: «Произведение не делится на соизмеримые отрезки, не получает вертикальной организации в дополнение к горизонтальной, т.е. остается прозой»⁵. Вместе с тем отметим повышенную ритмизацию на фонетическом и синтаксическом уровнях, нередко — насыщенность тропами. В качестве литературных прецедентов можно указать на стихотворения в прозе И. Тургенева, лирическую прозу И. Бунина, «сказочки» Ф. Сологуба, «сны» А. Ремизова, «случаи» Д. Хармса, «автоматические стихи» Б. Поплавского, «Мгновения» Ю. Бондарева, а также метрическую прозу А. Белого, К. Бальмонта и т.п. Как видим, это произведения достаточно разнородные, одни из них тяготеют к эпосу, другие — к лирическому роду, семантическая нагрузка текста-миниатюры разная.

На материале произведений Вадима Темирова, Линор Горалик, Марианны Гейде попробуем выяснить структурные и смысловые возможности современной прозаической миниатюры, наделенной некоторыми качествами стиховой организации.

В. Темиров, молодой поэт, живущий в Нью-Йорке, в дебютной книге «Листая» ориентируется на авангард традиции начала XX века, занимаясь игровым мифотворчеством. «Топосы» литературы (от фольклора до книг советского периода), расхожие идеологемы (Петр I, насаждавший картофель, космонавты в открытом космосе) превращаются в живых существ. Его герои — «картофаны» — «вареные идиоты в мундирах», зеленые летучки, бобр, лис, лось, кабан, Девочка и Шар, Ночь и Аптека. Некоторые существа, похожие на мультяшных персонажей, порождены речевой игрой: Датак и Застыли, Соплежуи и Лежебоки, Кого, Как, Гог, Магог, Наву, Худо, Носор, Листая. Излюбленный прием — использование деепричастий (в заголовках: «листая», «считая», «минуя»), иногда они субстантивизируются, превращаясь в

⁴ Цивьян Т.В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России. М., 1993. С. 302.

⁵ Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С.18.

фантастических существ. Тексты В. Темирова могут строиться как задача («Дано:...», «Спрашивается...»), как энциклопедия или дневниковая запись, апория или письмо в редакцию, радиопередача или сказка. Текст «О лосях» имеет подзаголовок «Материалы из архивов спецхрана», композиция текста (короткие параграфы, пронумерованные и озаглавленные: «1. Лоси в городе не живут», «2. Лоси живут на другом берегу», «3. Лоси живут скученно», «4. Лоси суггестивны») напоминает способ изложения в книгах А.Ф. Лосева (см., например, «Диалектику мифа»). Разумеется, эти композиционные формы дискурса иронически остраиваются. Центральный текст в цикле «Дорогая Бабушка» озаглавлен «Встреча культурных героев». В данном случае речь идет о Бабушке и Колобке, но весь художественный мир В. Темирова — встреча культурных героев, «мертвых» семиотических единиц культуры, не демиургов, а шутов и карликов, пустых знаков, разыгрывающих своего рода *danse macabre*. Знаки культуры погружены у Темирова в море непристойностей и нецензурной лексики, причем, используется не агрессивный мат, а разговорно-бытовой — тот язык повседневности, который остался после классического и советского дискурса.

Итак, тема книги «Листая» — смерть героя в культуре, не случайно первый раздел называется «Считая сдачу». Лирического субъекта, как такового, в большинстве миниатюр нет. Если текст построен как диалог, то либо звучат реплики только одного лица, второе — молчит («Человек и Кошка»: человек разговаривает с игнорирующей его кошкой, желаемый диалог превращается в монолог), либо это псевдиалог, как в миниатюре «Ночь и Аптека». Прочитируем начало:

Ночь и Аптека стоят симметрично на краю сцены, равноудаленно от гипотетического центра сцены.

Ночь, прочистив горло: кого я только не заставала в пути...

Аптека, бодро, задорно: эфедрин, девочки, без рецепта...

Н.: нарочных, везущих депеши, любовников, обессиленных желанием, назойливые звезды, видные только мной, почтовые дилижансы с кучерами, задремавшими на козлах...

А.: марганцовка, копеек...⁶

Блоковские ночь и аптека из цикла «Пляски смерти» представлены буквально как герои на сцене, сама сцена — такое же замкнутое пространство, с гипотетическим центром, как и «страшный мир» в стихах Блока. У Темирова сохраняется семантика аптеки как средоточия зла (наркотики, взрывчатка, болезнь и смерть). В конце текста «герои» взаимоуничтожаются, но и сохраняются в обновленном виде:

⁶ Темиров В. Листая. С. 100.

Н.: аптеку, закрытую на переоборудование

А.: я и ночью служу людям, освещая улицу своей вывеской.

Культурные «цитаты» также не означают диалога с культурой, они абсурдно контаминируются, создавая почти барочную смесь. Так, например, в замыкающем книгу тексте «Кино и буржуазия» впечатление от культового фильма Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» налагается на сценарий сказки про Красную Шапочку, которая одновременно и девушка в красной косынке, почти Анка-пулеметчица из анекдотов про Чапаева. Сценарий фильма «про войну» разыгрывается как голливудский вестерн. Текст переполнен глаголами движения: *входили, отступали, наступали, отбить (атаку), отступила, ходила, прохожу, отступят, проходя, наступала*. Слова с семантикой боя: *демарши, атака, враги, в засаде, в маскхалате, геройски, бесстрашно, наперевес, наперерез, пуцу под откос*, и тут же жеманное: *папирусы, бабуля молодая, гаеры и плуты, паяцы и пьеро, улыбки укоризны мне даря*, создают комический эффект. Весь текст (полторы страницы) — одна бесконечно разветвленная фраза (начало: «Кино и прочая буржуазия входили в жизнь мою, а я, перечисляя им, кричала: не хочу...», конец: «Тогда они тихонько отступали и робко прятались в кустах, и под личиной бегемотьекрокодилей у киноvideобуржуазии родился страх»), выдержанная в размере пятитопного ямба.

Обратимся к анализу миниатюры «Сумерки»:

Закончилась пора веселых забав и шалостей, шелеста листвы за окном, ночного уханья нестрашной совы, бьющегося в стекло мотылька. Прошли слепые дожди со сверкающими в солнечных лучах радужными каплями, с блестящими лужами на песочной тропинке, с надувшимися квакуньями по берегу шустрого ручейка и плеском глупой рыбы, охотящейся на низкую мошкарку. Отыграл за невысокой изгородью соседский патефон; потухла лампочка на смоляном фонарном столбе, и не роятся вокруг нее больше рыжие бражники.

Ехали хахали на прииски меха — выстреливать выхухоль по глухим местам. Глядь — а она в воде жирует. Хухолик — было ластиться начали, однако, увидав хвост, охолонились. Скинули с плеч сачки, расселись на берегу и поджидают добычу. На воротник набьем лишь пушистых хух, а тулуп из хоря выправим, — гоношились пришлые перед егерем. Сватовство справим, шубой одарим, — горланили бузотеры, распугивая зверье. Оторочку на рукав не забудьте, — подзуживал приبلудный браконьер, — неудача с шашнями выйдет без оторочки.

В темных аллеях облетела листва, отчего они стали еще темнее, и торчат безмолвные деревья над скамейкой, где мы в июне сидели и напевали: вот умрет наша бедная бабушка, мы ее похороним в земле, чтобы стала она белой бабочкой через сто или тысячу лет. А над нами низкие звезды плыли, и мы стыли, не в силах встать, до утра друг у друга просили не забыть эту ночь

вспоминать. Во влажном парке прелая листва курится кучами и пахнет сладким дымом, и буйные седые небеса свисают с елей космами седыми, и ветер надувает паруса, и на рассвете рдеют волосы, и ночь прошла, и мы уже иные.

Мелкая морось блестит на дощатом заборе с облупившейся краской, ржавые петли калитки поскрипывают — выбежала на дорогу собака, ткнулась мордой в мокрый воздух и потрусила вдоль кустов бесконечной малины и крыжовника, с чьих листьев накрапывающий дождь стер привычный пыльный гризайль, обнажив изумрудную листву с алыми рассыпчатыми ягодами мелко-красного жемчуга и прозрачные янтарные шарики блеклого мохнатого александрита⁷.

Текст напоминает о традициях элегии: осень, дождь, сумерки — все это предполагает меланхолический настрой, совмещенный с любованием «гризайлем». Название «Сумерки» аллюзивно к циклу Е. Баратынского, с его знаменитыми стихотворениями «Осень» и «Последний поэт». Четыре абзаца («строфы») почти одинаковы по объему текста, что создает уравновешенность композиции.

Первый абзац напоминает о лете мотивами солнца, радуг, блеска, бабочек, шалостей и веселья. Метрической упорядоченности нет, зато отчетлив ритм синтаксический, все три фразы построены однотипно: сказуемое, подлежащее и по три-четыре группы однородных членов, перечислений-дополнений. Такой «правильный» синтаксис, как и наличие эпитетов к каждому слову вкупе с темой, стилизуют повествование под школьный текст, упражнение, диктант или сочинение. Кроме того, подчеркнуто гармонизирован фонетический уровень: *Шалостей — Шелеста — несТраШной — проШли — ШустТрого — моШкару; ДоЖДи — раДуЖными — луЖами — рыЖие браЖники*.

Второй абзац весь порожден звуковой игрой, *ш* и *ж* дополняются *х* и *ч*: *ехали—хахали—меха—вывухоль—по глухим* и т.д. Ощутим и ассонанс: *е-а-и-а-а-и-а-и-и-е-а...* Связанные с темой осени шипящие звуки получают автономное существование в фантастических образах «хахалей» и «хухолика». Зачин второго абзаца метрически напоминает плясовой напев (двустопный дактиль). Препятствует плавности речи и обилие пауз, отделяющих короткие «реплики», не оформленные другими знаками препинания. Осень — пора свадеб, но здесь тема сватовства решается в шутовском аспекте.

Третий абзац сгущает минор через мотивы темноты, звезд, тишины, безмолвия, дыма, седины, холода. Заунывную интонацию создают также внутренние созвучия (*бабушка—бабочка, земле—лет*) и анапест («вот умрет наша бедная бабушка...»). Вторая половина третьего абзаца утрированно ритмизована: сплошной синтаксический параллелизм

⁷ Темиров В. Листая. С. 4—5.

фрагментов фразы, анафорический повтор союза «и», пятистопный ямб, так называемые богатые рифмы (*небеса — паруса — волоса*). Последний абзац рисует холодный дождливый рассвет, а звуковая выразительность вдруг сменяется цветовой декоративностью: изумруд, жемчуг, александрит, красный, алый, янтарный. Итак, каждый фрагмент текста стилизован под некий узнаваемый образец: школьный текст, охотничья байка или потешка, романтическая песня, что-то наподобие «Малахитовой шкапулки». Лирического «я» в тексте нет, есть синкретичное «мы» (ср. название одного из текстов Темирова: «все, все, каждый»), которое клянется *не забыть, вспоминать*, но культура прошлого — та полуабсурдная *бедная бабушка*, которая скоро умрет и которую надлежит похоронить, как куколку, из которой, авось, и вылетит когда-нибудь белая бабочка. А пока — пресловутая «смерть субъекта» и нарочитая красивость формы.

Линор Горалик (р. 1975, окончила университет в Беэр-Шеве по специальности «математика», автор многих книг, один из активных авторов Интернета) в 2008 году выпустила книгу миниатюр «Короче»⁸ (ранее некоторые тексты публиковались в журнале «Новый мир»⁹). Короткие тексты Л. Горалик, в общем-то, эпичны: внеположенный автору герой (некий «он») рисуется в какой-то конкретной ситуации, его переживания выражаются, как правило, косвенно, через действие или предмет (например миниатюра «Панадол»: «Тогда он пошел в спальню и перецеловал все ее платья, одно за другим, но это тоже не помогло»). В большинстве случаев, ритмизация отсутствует. Вместе с тем, соблюдается принцип «неопределенности», характерный для лирического героя¹⁰, внешний мир подчинен выражению одной, сконцентрированной эмоции. С известной долей условности можно сказать, что это «лирика Другого», выражающая состояние «персонажно-го» героя.

Тексты Л. Горалик тяготеют к притче, именно благодаря лаконизму. Е. Фарино пишет: «С семантической точки зрения короткий текст беднее, проще, но одновременно абстрактнее: чем в меньшем контексте некая единица употребляется, тем неопределеннее ее смысл. Поэтому короткий текст значительно легче метафоризируется, чем длинный. <...> Но противоречия между семантикой (самой простой) и семиотикой (самой абстрактной) в случае короткого текста нет: это

⁸ Горалик Л. Короче. М., 2008.

⁹ Горалик Л. Короче // Новый мир. 2007. № 6.

¹⁰ Эткнд Е.Г. Проза о стихах. СПб., 2001. С. 44—48.

нечто простое семиотика возводит в ранг особо весомого, сентенциального»¹¹.

Герой в текстах Л. Горалик одинок и внутренне раздвоен, ощущает резкий диссонанс между своим внутренним «я» и «я» внешним. Герой (субъект) чувствует себя объектом приложения отчужденных от него сил и сущностей: это может быть социальная роль, нравственный императив, биологическая природа человека. Раздвоенное сознание героя пытается осмыслить существование на грани катастрофы, боли, несчастного случая и, по возможности, принять какие-то меры, предотвратить и спасти себя. Например, в миниатюре «Давай работай» герой весь день вел себя образцово-показательно (ел кашу и чистил зубы, работал, позвонил бывшей жене и квартирной хозяйке, наладив с ними контакт, вечером сначала переоделся и только потом лег в кровать), надеясь тем самым «умилостивить» головную боль, однако «голова все равно болит, болит, болит, болит, болит». В миниатюре «Неянеянеянея» герой тщетно пытается отстранить от себя отвратительного беса — болезнь, которая называется словом из трех слогов: «странный первый слог с мягким знаком и трудно произносимым „ц“, потом второй, немного неприличный, потом третий, искаженно пахнущий дерьмом, йодом и смертью одновременно». Как правило, имя силы, распоряжающейся человеком помимо его воли, тщательно табуировано. Герой пытается осмыслить ситуацию, хотя абсурд и не поддается логическому объяснению, поэтому суггестивную функцию выполняет композиционная организация текста. Л. Горалик минимально использует фонетическую или метрическую ритмизацию, основной прием у нее — ритмизация синтаксиса (попытка логики — и ее неудача), ритмический рисунок выстраивается кругами, создавая ощущение дублирования, «пробуксовки» мысли. Обратимся к примеру.

Тянет в рот до обеда кусок вчерашнего пирога, выйдя из душа, скособо-чено прыгает на одной ноге, подпевает телевизору, гоняет мяч от буфета до кухни, пялится в «Коммерсант», переходный возраст, седые волосы на груди, средний класс, последний звонок от чужой жены. Ты мужчина, — говорит ему телевизор, — соберись, почини, прикупи, перестань курить, застекли балкон, подари ей эти четыре дня, ты мужчина, выключи, наконец, меня, ты уже большой, ты можешь справиться с тишиной, постыдись. Ради бога, не говори со мной. Отвечает ребенок: у меня в холодильнике оставалась клубника, кто ее съел? У меня закатился рубль под кровать, кому его доставать? У меня кольцо обручальное соскользнуло в море, кто принесет мне рыбу и сделает ей кесарево и этим ее убьет. Кто потом набьет базиликом и солью ее живот, рыбу снесет в подвал, пригласит на пиво друзей, будет громким голосом глупости говорить

¹¹ Фарина Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 535—536.

и проснется утром с ног до головы в стыде, в желтоватой смрадной воде? Кто подарит мне самолетик, машинку, роту солдат, вечный огонь, посмертное имя на общей длинной доске, четыре дня на чужом песке? Я дитя, — говорит ребенок, — у меня на мокром месте глаза, кому бы про это сказать? Ты мужчина, — говорит ему телевизор, ты субъект, электорат, средний класс, седые волосы на груди, почитай «Коммерсант» — это пишется о тебе, пососи корвалол — это варится для тебя, собери по полочкам плюшевых заек и отнеси в приют, заработай десять рублей, от клубники бывает сыпь, ты уже большой, ты можешь справиться и с собой, и со мной. Отвечает ребенок: почему ты сказал нам — «будьте как дети», — кто тянул тебя за язык? Я когда-то думал, что это ты разрешаешь нам плакать, мяч гонять по ковру, есть пирог до обеда, лепетать и хлопать в ладоши, ловя друг друга в солнечном ливне на платформе «Филевский парк», целовать стекло над маминой фотографией, говорить с телевизором до утра. А сейчас я знаю, что «будьте как дети» — это не дарственная на свободу, но послушание, каких еще поискать, потому что ты хочешь, чтобы сначала я пережил этот развод, шрам вдоль правого бока и то, что ты говорил и показывал позавчера, а потом со всем этим грузом пытался смотреть на ржавый костыль железнодорожного полотна и чувствовать, как за ребрами катается шар земной, как поет мой голос, фальшивый, но полный твоей весной, как струятся по небу эти четыре дня, как твой голос потрескивает за моей спиной и как мир — такой огромный, такой больной — причащается мной. Как ты хочешь, чтобы я все это вытянул, я дитя, — говорит ребенок, — у меня молочные зубы болят от мясной еды, кому бы про это сказать? Ты мужчина, — говорит телевизор, — я могу объяснить это только ребенку, не держи, пожалуйста, зла. Отвечает мужчина: я дитя, у меня короткая память, чего уж там»¹².

Семь фраз этого текста построены на чередовании речевых зон героя («я» ребенка) и «телевизора» — «сверх-я»: внешних требований общества, морали, Бога, совести, жизненных обстоятельств, насильно вгоняющих детскую душу героя (его хотения) в рамки должного для мужчины. Симметрия фраз подчеркивается синтаксическим параллелизмом, повтором слов *говорит* и *отвечает*, маркирующих речи ребенка и телевизора. Слова *переходный возраст*, *средний класс*, с их двусмысленностью, входят в высказывания и ребенка и телевизора, что заостряет внутренний конфликт в герое. Однотипность реплик ребенка и телевизора подчеркивается внутренней рифмой, например: *дня — меня, большой — тишиной — со мной; кровать — доставать, убьет — живот*. Такой параллелизм, с одной стороны, делает наглядным контраст, а с другой стороны, свидетельствует о том, что субъект речи один — герой, внутренне расщепившийся на два голоса. Если «дитя» хочет остаться в прошлом и настоящем, то телевизор говорит о

¹² Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 10 (26). М.; Тверь, 2003. С. 46—47.

будущем, каким оно должно быть. Обобщенность притчи достигается аналогией героя-ребенка с Иисусом Христом («мир причащается мной»), а телевизора — с Богом-отцом. Мир жесток, человек обречен быть жертвой, но по-другому быть не может, отсюда в финале — компромисс «голосов», осознание стоицизма как единственного варианта жизнненного поведения. Иронический эффект возникает благодаря диссоциирующему наложению двух функций телевизора: быть транслятором массмедиа потребительского общества и быть «гласом Божиим», посредником высшей духовной силы. Разговор с телевизором проявляет неустойчивость самочувствования героя, не желающего быть только «электоратом», но не имеющего сил быть «сыном Божиим» и желающего быть просто человеком, просто ребенком.

«Прозу в формате стиха», воссоздающую разорванное сознание и аномальную психику современного человека, пишет Марианна Гейде (р. 1980, окончила философский факультет РГГУ, поэт, прозаик, переводчик). Проза М. Гейде имеет исповедальный характер, герой лишен не только социальной или культурной идентичности, он утратил также свою биологическую и индивидуально-личностную тождественность. Вместе с тем художественная мысль в произведениях М. Гейде глубоко метафизична, обращена к экзистенциальным проблемам, решаемым на пределе эмоционального напряжения.

Герой в произведениях М. Гейде (написанных от лица мужчины, хотя нередко упоминается имя «м. гейде» — как нарицательное, а не собственное, что подчеркнuto нетрадиционным написанием) не уверен даже в том, мужчина он или женщина, например в рассказах «Реквием для Лемура», «Время цветения шучьего хвоста» и др. В рассказе «Женечка Бергман» повествователь не вполне уверен, кто он: он — это он или его умершая сестра, которую тоже звали Женечка Бергман, как, впрочем, и мать? («...Я сам себя все свое детство путал с покойной сестрицей»¹³, мать вела себя так, точно «умерла не моя сестра, а я», «я, собственно, всегда знал, что я — девочка, но не выражал никакого отношения к этому факту» и т.д.) Не дает идентичности собственное тело: «То, что я называю своим телом, слагается из тысяч и тысяч прикосновений чуждых мне тел — ну, а как быть с чужими телами?»¹⁴ Герой говорит, что ему «нравится представляться тем, что я не есть. На самом-то деле я как раз то, что я не есть, просто я еще не знаю об этом»¹⁵. Мир не может быть опорой, так как в субъективном восприятии он загадочно расслаивается, как и наше прошлое отслаивается от

¹³ Гейде М. Мертвецкий фонарь. М., 2007. С. 262.

¹⁴ Там же. С. 278.

¹⁵ Там же. С. 144—145.

нас в фотографиях. Негативный хронотоп (не-место и не-время) обнаруживается во многих произведениях писательницы. Начало рассказа «Чудище Плещеева озера»: «Это не место. Это город называется. <...> Это ни для кого не место, но здесь хорошие места. Хорошее место для того, чтобы не быть — вот что это за место»¹⁶. В то же время Переславль-Залесский топографически точно описан. Пространство уродливо, потому что не очеловечено: «...отвращение перевешивает все другие части света. Приходите, приходите, в этом доме давно не было человеческого существа. А то отвращение перекручивает все другие части тела, стало быть, нужен кто-нибудь, кто придет...». Герой Гейде ощущает себя человеком, разлюбленным Богом, из головы которого исчезла молния Господня: «...господи, меня почти уже нет, поэтому я могу говорить с тобой, которого нет совсем, возьми меня и переделай, чтобы пустота вместо моего сердца годилась хоть на что-нибудь...». Бог же, по Гейде, любовь человечья. Герой чувствует себя чудищем, сожженным деревом, внутри которого пустота: «Потому что я люблю свою пустоту, и смертельно ненавижу свою пустоту, и она никогда не уступит ничему другому свое место»¹⁷.

В произведениях М. Гейде много перверсивной телесности, экспериментирующей физиологичности. Чувственные, дословесные, ощущения дают контакт с миром и обеспечивают возможность поименования предметов. Морфология тела откладывается в морфологии слова — сборник стихов М. Гейде озаглавлен «Слизни Гарроты»¹⁸: название указывает не только на необычность ракурса в показе мира, но и на то, что слова для лирического героя — внешний скелет, удерживающий тело, подобно тому как у слизней скелет вынесен наружу: «Речь, механическая природа ее — коралловый риф, ничего не сообщающий о существах, порождавшихся и гибнущих, чтобы (понимаем ли мы всю условность и насмешку этого „чтобы“?) оставить за собой переплетенное ветвление своего мертвого. Речь — не друг наш и не враг: она — подручный материал. Мы позволяем речи строить себя и ветвиться, потому что нам нужен дом»¹⁹. Вместе с тем герой Гейде сознает девальвацию знаков, в том числе языковых, что наиболее очевидно в случае имен собственных. В рассказе «Женечка Бергман» описывается диктант, дети старательно пишут: «Бледные губы складываются в очертания гласных, верхняя губа прикусывает, сплевывает шипящие, давится согласными — в воздухе, нарезанный ломтями,

¹⁶ Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 10 (26). С. 84.

¹⁷ Там же. С. 90, 96.

¹⁸ Гейде М. Слизни Гарроты. М.; Тверь, 2006.

¹⁹ Гейде М. Мертвецкий фонарь. С. 334.

плавает Паустовский». Школьная грамматика, как патологоанатом, препарирует мертвое слово: «Нас учили разделке слов, снабдили непривычными скользкими инструментами — сперва надлежало отделить приставку чем-то вроде кочерги с короткой ручкой, затем дугообразным фиксатором закрепить корень, прикрыть острроверхой крышечкой суффикс, заключить окончание в квадратное окошечко...»²⁰ Но только давать имена, выговаривать себя — значит быть живым. Характерен в этом отношении рассказ «Время цветения щучьего хвоста»: из интернет-общения рождается сначала ник — «Дейзи», а потом и человек — модная поэтесса Дезире Эфраимовна Оганесян. Задача заключается в том, чтобы обновить язык, заставить слова-«стреляные гильзы» выразить собственный экстремальный опыт существования, прорваться к сочувствующему Другому. Герой М. Гейде — герой-маска, потому что без маски — слишком страшно: «Вот вам мое лицо. Мне все равно, будете ли вы считать его моим лицом или моей маской. <...>. Если последовательно снимать с себя личины, то последняя окажется лицом. Если снять с себя лицо (а для этого понадобится довольно много новокаина), то вы увидите связки, мышцы, сухожилия и кости. Проблема состоит в том, что под новокаином довольно сложно напрягать мышцы рта и издавать внятную речь. А без новокаина вы услышите только крик. Вот и выбирайте, что вы хотите услышать — крик или внятную речь. Лично я предпочту внятную речь»²¹. Итак, проза М. Гейде выражает не единичное переживание конкретного персонажа, а некий общий экзистенциальный травматический опыт, стремясь к тому, чтобы исчезли «она» и «я», а осталось лишь трепещущее «ты»²². Тексты тяготеют к композиции фрагмента, нередко начинаясь и заканчиваясь как бы на середине фразы; показательно, что книжная публикация извлечений из интернет-дневника завершается словами: «далее в том же духе», поскольку окончить текст — значит окончить жизнь.

В качестве примера обратимся к тексту под названием «Error»:

Мне не будет дано укрываться под твоими двумя, как крылья, дверьми, надменный дом без навеса и без крыльца, я набираю код, который раньше был мое имя, а он отвечает: error, и я говорю: да, я заблуждался, заблуждался, но он повторяет: error, и я говорю: да, я заблудился, заблудился, и единственная дверь, в которую мне было возможно постучать, это твоя дверь, но он говорит: error, и мне — что мне остается, ждать, хвостом прилепиться к какому-нибудь жильцу или гостю, в надежде, что он не спросит: вам куда? вам к кому? А что,

²⁰ Гейде М. Мертвецкий фонарь. С. 253, 256.

²¹ Там же. С. 161.

²² Там же. С. 281.

собственно, вам там нужно, и я же не смогу солгать, что я здесь живу, потому что по моим засаленным швам, обломанным ногтям, по моему выпитому до костей лицу всякому станет ясно, что я нигде не живу, ни здесь, ни в каком-либо другом месте.

Под твоими двумя, как крылья, сложенные после полета, дверьми. Под твоими двумя сотнями глаз, которые на несколько часов загораются, а к ночи умирают. Дом, в котором я когда-то останавливался. В котором дверей было больше, чем дверных проемов, потому что в каждый умещалось две или три: железная, деревянная, стеклянная, оловянная, воображаемая, невидимая, и у одних был глазок, глядящий наружу, у других — глядящий внутрь, и некоторые запирались снаружи, а некоторые не запирались вовсе, и от некоторых будто бы потерялся ключ, а от других ключей не было вовсе, потому что они запоминали человека в лицо и по отпечаткам пальцев, и мне все равно никогда не удавалось продвинуться достаточно далеко, и я сердился, смеялся, обижался, но никогда не мог поверить, что буду стоять совсем снаружи, совсем на улице, с засаленными швами, с обломанными ногтями, с головой, тупой и легкой, как бейсбольная бита, потому что ей уже все равно ни на что не сподобиться, кроме как биться, биться, биться в эту дверь, закрытую, как глаза спящего, как гроб, как крылья, как перелом, как царские врата, как кредитная карточка, с которой сняли и истратили все деньги, как первый слог в слове error и как последний слог в слове error.

Текст состоит из двух сегментов, второй подхватывает первый, словосочетание *твоими двумя*, стоящее в начальной позиции сегментов, повышает ценность понятий «ты» и «два/двое». Состояние совместности утрачено, два сегмента разделены, как разобщены бесприютный «я» и укрытый, уютный мир «ты». Сегменты параллельны друг другу (и композиционно, и по варьированию тематических мотивов), отчаяние, выраженное в первой части, дублируется во второй. Отсутствие заглавных букв, разветвленные сверхфразовые единства, нагнетание уподоблений, а значит, союзов и предлогов создают эффект спонтанности потока сознания человека, внезапно изгнанного из обжитого мира — или заблудившегося в мучительном сне. Стремительность, «недискретность» речи усиливают лексические повторы и звуковые переключки слов: *Дано — Двумя — ДверьМи — Дом; уКРЫ-ваться — КРЫлья — КРЫльца* и т.д. В первой части «дом» имеет значение «приюта», «убежища», во второй части «дом» — это Другой, близкий человек, для которого твое имя что-то значило. Теперь герой лишен своего имени и «места» в жизни, даже диалог строится на прерывании коммуникации: кодовый замок на предъявление имени отвечает — *error*, а некто, живущий в доме, своими вопросами преследует цель не пустить, отказать. Центральный мотив в тексте — «дверь», это слово повторяется шесть раз. Дверь — средство проникнуть в дом-лабиринт и, наоборот, преграда, тупик. В доме дверей больше, чем

дверных проемов — совместность «я» и «ты» никогда не была легкой и окончательной, «двери» не только материальные, объективно существующие (деревянные, железные, стеклянные), но и субъективно создаваемые (воображаемые, невидимые) и даже языковые (школьное правило про удвоенное «н» в словах-исключениях *оловянный, деревянный, стеклянный*). Поток сравнений уподобляет закрытые двери телесной травме и смерти (перелом, закрытые глаза, гроб) (1), банкротству, невозможности дальше существовать, исполнять желания и потребности (пустая кредитка) (2), закрытым для души небесам (птица без полета, закрытые царские врата) (3). Герой утратил имя, то есть самого себя, свою личность. Вторым по частотности словом является *error* — четыре раза используется в тексте, причем открывает и закрывает текст слово на чужом языке, состоящее из двух закрытых слогов. Герой находится в безвыходной ситуации, чему соответствует замкнутость композиции, «запирающей» героя («я») в его ошибке, погрешности, нетождественности.

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы. Произведения, тяготеющие к стихопрозе, посвящены проблеме субъекта, для которого затруднена самоидентификация. У В. Темирова индивидуальное «я» поглощено культурой, которая уже умерла. Л. Горалик показывает внутреннюю расщепленность субъекта, расколотость его несвободного сознания. «Я» субъекта в произведениях М. Гейде мучительно «пустое». Минимальный объем текста позволяет добиться максимальной концентрации переживания острого внутреннего диссонанса. Ритмические переключки при отсутствии концевой (стиховой) паузы способствуют симультанному «схватыванию» текста, высвечивая его доминанту. Наличие признаков и стиха и прозы создает эффект «минус-приема», благодаря которому текст воспринимается остраненно, не вписываясь в парадигмы ни стиха, ни прозы. В парах «человек — мир», «я — не-я» оба члена проблематизированы, поэтому невозможна ни «чистая» лирика, ни «чистый» эпос. Экстремальность ситуации утраты самотождественности требует диффузной формы, нарушающей привычные границы литературных родов.