

Е.М. Тюленева / Elena M. Tyuleneva
*Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия
Ivanovo State University,
Ivanovo, Russia*

**ДВОЙНАЯ ПЕРЕСБОРКА И НОВОЕ ЧТЕНИЕ В КНИГЕ
ГРИГОРИЯ КАПЕЛЯНА «17 КОПЕЕК ВЕСНЫ»**

**DOUBLE DECONSTRUCTION AND NEW READING
IN GRIGORY KAPELYAN'S BOOK "17 KOPEKS OF SPRING"**

В статье предлагается анализ поэтической книги Григория Капеляна в свете устойчивой в литературном творчестве автора проблематики неосуществленной/неосуществимой репрезентации. Рассматриваются варианты деконструкции в качестве основной процедуры, производимой в текстах книги. Обозначается единый принцип текстовой организации: двойная пересборка, в ходе которой в каждом из стихотворений осуществляется деконструкция базового объекта текста (идеи/положения/мотива) и дополнительного, появляющегося в ходе первой операции. Именно дополнительный элемент текста обнаруживает разрыв или складку, катализирующие новый виток перечитывания и трансформации. Результатом становится разработка Капеляном механизма нового чтения, основанного на перечитывании, вновь-узнавании, чтении-по-следам и т.п. практиках.

Ключевые слова: Григорий Капелян, деконструкция, пересборка, новое чтение.

The article offers an analysis of the poetic book by Grigory (Greg) Kapelyan in the context of the problem of unrealized/unrealizable representation. Variants of deconstruction are considered as the main procedure performed in the texts of the book. A single principle of textual organization is indicated: double reconstruction, during which in each of the poems the deconstruction of the basic object of the text (idea/position/motive) and the additional one that appears during the first operation is carried out. It is the additional element of the text that reveals the gap or fold, catalyzing a new round of rereading and transformation. The result is Kapelyan's development of a mechanism for new reading, based on rereading, rerecognition, reading-in-trail, etc. practices.

Keywords: Greg Kapelyan, deconstruction, reconstruction, new reading.

Поэтическая книга Григория Капеляна «17 копеек весны» [2], выпущенная Игорем Сатановским в 2019 году тиражом 20 экземпляров, состоит из 10 текстов, сопровождаемых графикой самого Сатановского. В некотором смысле это зеркальная реплика изготовленной ручным способом в 9 экземплярах «Ех adverso» – книги графики Вильяма Бруа с междусловием Д-ра Грабова (Григория Капеляна) 1969 года [1]. Концептуальное междусловие «Текст, не предназначенный для чтения», работающее с серией положений, типа «Чтение не предназначено для текста» [1, 73], «Чтение текста, непредназначенного для чтения, есть упражнение в чтении непредназначенных для чтения текстов...» [1, 74], «Наличие текста вскрывает его отсутствие, провозглашенное в его наличности» [1, 76], ар-

тикулирует принципиальную для Капеляна и отечественного андеграунда проблему недоверия к производимым языком символическим смыслам и в целом опустошенности языка, оформляющуюся в те же годы в постструктурализме в комплекс вопросов, связанных с кризисом репрезентации.

При том что в новой книге текст выходит на первый план, установка Капеляна на обнаружение репрезентационных пустот и сбоев сохраняется. Заметим сразу, что в целом можно говорить о достаточно стабильной в литературном творчестве Капеляна проблематике неосуществленной/неосуществимой репрезентации и разработке механизмов выявления этой невозможности. «17 копеек весны», общей обложкой образующая текстовое единство десяти самостоятельных стихотворений, демонстрирует и некий общий принцип авторской стратегии: в каждом из текстов подвергается деконструкции нечто базовое/концептуальное (идея/положение/мотив) и – иногда как следствие первой процедуры, иногда внешне непредсказуемо и случайно – нечто частное, факультативное, дополнительное, сопровождающее эту деконструкцию и отчасти проблематизирующее, раскачивающее ее, создающее потенциал к новому витку перечитывания и трансформирования. Поскольку текстов в книге немного, мы сможем рассмотреть их все.

Открывающий книгу текст «Господин поэт...» [2] разрабатывает базовую тему «*поэт и поэзия*» со всем входящим вариативным набором (поэт и общество, поэт и читатель, поэт и критик/издатель и т.д.). Исходный романтический нерв проблематики деконструируется обнажением приема («Господин поэт / напишите мне пожалуйста стихи / очень бледные стихи / я вам хорошо заплачу») и серией мнимых антитез («я деньги люблю / я не люблю поэзию как продукт / но уважаю ее как занятие / поэтому заказываю вам»). Так в создавшейся логике сдвигов возникает закономерный запрос на создание плохих стихов: «напишите мне в одном экземпляре / очень плохие стихи / обязательно бледные и невыразительные». Получившие формулировку и статус центрального объекта текста, плохие стихи как будто парадоксально вступают в противоречие не с бинарно ожидаемыми хорошими, а с плохими/неподходящими с той или иной конвенциональной точки зрения («но пожалуйста, чтобы они не были / пошлыми и безвкусными / оскорбляющими чье бы то ни было достоинство»). И в этой расшатанной бинарности легко совершается следующий шаг деконструкции: «[не были] похожими на Пушкина Заболоцкого Т.С. Элиота / или упаси бог Горация». Списочное перечисление условий, которым должны соответствовать заказанные (плохие) стихи, дублируется начавшимся перечислением имен поэтов. Однако это умножение перечней тут же травестируется обнажением самого перечня: «я больше не буду пере-

числять / имен слишком много / на этот предмет прилагаю отдельный список». Образовавшаяся воронка аксиологической пустоты замыкается композиционной рамкой, возвращающей к началу: «повторяю / я вам хорошо заплачу». А вот внутри этой опустошенности, внешне соответствующей запросу на плохие стихи, начинают мерцать новые связи, катализируемые совершённым сдвигом читательских ожиданий и перетряской установок. На первый план выходит следующая линия: бледные, невыразительные стихи – поэзия не как продукт, а как занятие – один экземпляр как единичный случай. Линия, совершенно очевидно переключающая регистр назначения поэзии, да и слова (языка) в целом. Так факультативный и внешне ироничный заказ плохих стихов становится концептуальным запросом на создание бледного, опустошенного, предварительно не нагруженного и семантически не ориентированного текста, реализующего себя в процессе занятия им.

Второй текст «Приключилось приключение со мной вчера...» [2] предлагает деконструкцию *тайны*. Вполне литературно тайна спрятана в многослойную, «матрешечную» нарративную конструкцию с несколькими фиктивными нарраторами: предлагается история поездки лирического героя в такси по забытому адресу («пока едем / я может быть вспомню адрес»), внутри которой герой-рассказчик пересказывает историю женщины-водителя, а затем и передоверяет ей ведение наррации – 3-е лицо прямо встык сменяется перволичным повествованием («ей понравился парень 28 лет неженатый / в армии отслужил в чужой экзотической стране / я его все упрасивала рассказать про эту страну»). Содержание тайны и запрет на ее раскрытие воспроизводит архетипическую структуру «закрытой комнаты»: любопытная женщина вскрывает ее и теряет мужчину. Здесь в качестве закрытой комнаты выступает военное прошлое возлюбленного, которое он дал слово хранить в тайне. Взлом «комнаты» осуществляется как взлом наррации – через смещения и подмены. Сначала героиня просит рассказать «хоть про тамошнюю природу», подменяя события деталями и объектами, замещая страшное – красивым и удивительным («про птиц ярких расцветок про их невозможно красивые песни»), а запретное – известным и популярным («про то как они устраивают брачный балет на лугу»). Через серию таких замен формируется самостоятельная параллельная наррация, такая же многослойная, как и основная: рассказчица описывает свою любовную историю, в которой придумывает историю про экзотическую страну, постепенно включая в нее атрибуты воинской службы возлюбленного («про обезьянок ворующих ваш воинский паек»). И ее следующий шаг закономерно фиксирует становление события – уловление случившегося: «и про вашего полковника / который однажды не выдержал / и от живота веером всю стаю обезьян перестрелял». Путаница рассказ-

чиков и симуляция рассказывания, метафорические подмены и замещения при абсолютной внешней логичности повествования и узнаваемости ситуации создают тот легкий сдвиг, которого достаточно для балансирования между закономерностью и абсурдностью вывода: «ты уже все рассказала сама / а это военная тайна / так что прости я с тобой должен расстаться». Опустошенная военная тайна совпадает с опустошением кульминации самого текста, как расставание создает разрыв в повествовании – героиня умолкает. В этой паузе и включается вновь первый рассказчик со своим неуместным вопросом, обеспечивающим главный сдвиг произведения: «где этот парень жил?» – «на Обводном канале против Варшавского вокзала. / прекрасно сказал я спасибо что напомнили / это как раз туда куда мне надо». Заметим здесь еще один активный разрыв – единственную точку в тексте, окончательно пресекающую и историю девушки, и ее голос. Так внешняя рамка повествования снова возвращает текст к себе, но уже в ситуации паузы, складки – возникает эффект *неокоммуникации*, где только разрывы обеспечивают узнавание и знание-информацию. И эта *неокоммуникация*, как и в предыдущем стихотворении, оставила свои «бледные», «невывразительные», но показательные и отлично считываемые при возвращении в текст следы: манифестационная тавтология «приключилось приключение» прямо в первой строке; мнимость антитечности и нормальность неправильности («в определенном направлении по неопределенному адресу» – «мне все равно ... у меня счетчик работает»); слияние и неразличение типов высказывания («она хочет рассказать о своей неудачной / любовной истории / вернее она сказала, что не будет / мне рассказывать о своей любовной истории / а просто расскажет мне / свою любовную историю»).

Следующий текст «У чисел нет синонимов...» [2] также работает с наррацией, здесь через создание истории и даже мифологии числа 12 осуществляется его семантизация и обретение собственного сюжета в истории человеческой. Причем это тоже своеобразное приключение, как в предыдущем тексте, – только теперь уже не частное бытовое происшествие, а некая альтернативная версия истории, в которой числу 12 отводится особая роль. На этом сдвиге альтернативного допущения, собственно, и работает здесь деконструкция:

Человеку
когда ему стало небезразлично количество
бог калькулятора не дал
кроме пальцев
не было другого инструмента

Первый человек,
научивший людей считать,
был шестипалым
он оттого и пользовался уважением... –

сакральность и расширенный функционал числа 12 объясняется шестипалостью лучших человеческих особей. И далее это неразличение подмены и уникальной особенности становится основой целой серии доказательств, иллюстраций и исторических событий, в ходе которых шестипалые стали бесправным меньшинством и победила десятичная система. Хотя десятипалые «вовсю пользуются / двенадцатичной системой / среди русских фамилий Шестопалов не редка / довольно распространена шестипалость у кошек» и, соответственно, «Пережившие средневековый геноцид / шестипалые должны наконец / вернуть себе не только уважение, / но и почет / <...> Шенберг, надо отдать ему должное / внес свой вклад в реабилитацию дюжины // Полночь и полдень у нас в 12 часов / и дюжина месяцев в году». Поддержание иронии и ситуации бытового рассказывания, проведение через узнаваемые схемы и контексты вводит повествование в плоскость повседневности, а значит, доверительности или неразличения правды/вымысла в ходе занимательной беседы, а добавление социального контекста и элементов исследования дает возможность продолжать историю или симулировать ее. Так последовательно деконструируется *референциальность знака*. Но параллельно утверждается особый тип коммуникации – «мюнхгаузеновской» с акцентом на вероятность и процессуальность или «шахерзадовской», актуализирующей серийность и незавершенность.

Четвертый текст «После духовного и телесного поругания...» [2] уже первой строкой обозначает деконструкционный вектор интерпретации социальной и экзистенциальной *осмысленности существования*:

После духовного и телесного поругания
Кухольский снял потную шинель
отключил румпель и завис...

Во внешне ироничном контексте образуется характерный капеляновский бином, на стыке нераздельности/неслиянности формирующий концептуальное представление о реальности, в данном случае концептуально свернутый исторический опыт: «Кухольский снял потную шинель». Принципиальная неантитетичность бинома позволяет совместить здесь социальное и частное, духовное и телесное, насилие и освобождение... Наконец, комическое и трагическое: сама ирония работает скорее на усиление горе-

чи и безысходности переживания, чем на снижение пафоса: «он подавил в себе желание выкрикнуть / когда же наконец поступит в продажу / сычуг государственно утвержденный / в третьей регургитации / заверенной главврачом Дремлевской ба-аль-ницы». Переведенный в языковую игру, внешне десемантизированный и буквально опустошенный, как и сам герой, неосуществленный крик Кухольского словно рассеивается в шуме языка: «мы ждем коленоперенаполненно / Иссахарр, Иссахарр let me си бемоль / вглупь и вширть и вдоль бдяща моль карамболь / говённа гувернантка англичанка...». Но именно это проведение через серию ассоциативных, метонимических, фонетических переносов и отождествлений дает возможность подавленному крику-слову вербализоваться – обрести другие формы и способы выражения. Неслучайно неоднократно уже повторявшаяся в книге и нашем разборе композиционная рамка появляется и здесь, но в новом формате. В финальных строках снова возникает тема насилия/смерти, но не в прямом, как в начале, а нарочито замутненном высказывании:

эх тачанка ты турчанка
всече тыре колеса
кондо рондо алла турка
всех Моцартов радостей
чьих могил не сыскать

Так сам шум языка становится у Капеляна амбивалентным: он поглощает человеческие судьбы с их переживаниями, он же их моделирует, или калькулирует, как писал он в одном из текстов 1980 года [4, 43]. И сквозь призму этой калькуляции стихотворение прочитывается вновь как собрание «всех Моцартов радостей», хотя и неназванных или потерянных/забытых («чьих могил не сыскать»), но вновь и вновь возвращающихся в ситуациях «зависания» (разрыва) истории.

Процесс калькулирования продолжится в пятом тексте «Вот архитектор нам нарисовал / дом в разрезе...» [2], но тоже станет следствием предварительного пересмотра центрального объекта текста. В данном случае – это дом, топос, соответственно, мы будем иметь дело с разработкой «разрезанного» места (обнаженного места разрыва) и деконструкцией обеих его форм – *утопии* и *антиутопии*. Интересно, что биномность не появляется, как прежде, в процессе расщепления текста, а распространяется здесь и на сам объект трансформации. Он сразу предстает как проект идеального пространства: «На первом этаже никто не живет / там нет ничего кроме будущего и / в этом будущем будут туда

относить / ненужный скарб с верхних этажей» и антибудущего – на чертеже нарисованы «мечты не вселившихся туда [на верхние этажи] / нескоротечных жильцов / невинные они не знают различия между ипотекой / аптекой и библиотекой». Показательны быстро возникающие связи: пустота – будущее, будущее – ненужный скарб (пустота). Соответственно, будущее – это пустота, постоянно заполняющаяся пустотой. Так одинаково сомнительными (опустошенными) оказываются и представления об утопии, и антиутопические социальные интерпретации.

Параллельно производится десемантизация других знакомых клише, например, высотный дом – небоскреб (или Wolkenkratzer в немецком – скребущий облака): «В моем случае дом не скребет облака / он их сквозь себя великодушно пропускает / они свободно входят и выходят / через просторные проемы / верховного этажа / там тоже никто не живет». Визуальная пустота дома наполняется облаками, а семантическая пустота текста множится и уплотняется через пародийное овеществление штампов: «Для входа в скоростной лифт / ... необходимо особое разрешение / от старшего дворника / ... ему надо будет заплатить мзду / точнее три мзды / если же к тому времени будет сильная инфляция / то приблизительно 1500 мзд». Скалькулированная таким образом пустота, собранная из пустых объектов и опустошенных понятий, претерпевая трансгрессивный переход – первый рейс на лифте («по-английски maiden voyage / девственное путешествие»), выводит к неразличению реальности и абсурда, утопии и антиутопии, жизни и смерти:

Лифт будет ходить только вверх
так что его первый рейс
...
будет последним
спускаться придется по веревочной лестнице
но вряд ли вам захочется покинуть верховный
этаж
вы там подружитесь с облаками
и не захотите с ними расставаться

При этом характерно по-капельяновски неразличение, равно как и пустота, продуктивны и всегда потенциально наполнены. Читатель остается с полным ощущением гармонии. Создается этот эффект простым сохранением процессуальности и нон-финальности: начиная с того факта, что происходящее в тексте – это дящаяся наррация, рассказ архитектора, «словесное

объяснение», которым он сопровождает показ своего проекта, и заканчивая гипнотически-рекламными программирующими фразами «подружитесь» и «не захотите расставаться», не говоря уже об очевидном отсутствии точки в финале (которой в принципе нет ни в одном тексте книги)¹.

Шестое стихотворение «Я жил тогда на берегу Финского залива...» [2] задействует биографически важный для Капеляна петербургский текст и, соответственно, предлагает деконструкцию одного из самых распространенных *мифологизированных литературных сюжетов* – преступления и наказания. Лирический герой вновь выступает рассказчиком, описывая приключившееся с ним, таким внешним образом подхватывая и продлевая свои предыдущие сюжеты. Литературный миф вводится через тревожную завязку («ко мне пришел человек в красном свитере / сказал что ему негде ночевать»); прямую отсылку к пратексту при описании ситуации («его глубоко потрясла история Раскольникова / вдохновленный его поступком / он не знал как дальше жить»); последующие вводные, нагнетающие страх и способствующие движению повествования («он хотел чего-то кроме переночевать», «он предложил мне пойти купаться / в Финский залив», «Была ночь» и др.). Герой даже по-своему откупается от незваного гостя, отдавая в процессе ночной беседы все, что у него есть – бутылку «румынской цуйки» и сигареты. Но отсутствие («курить у нас уже ничего не осталось») в логике мифа требует заполнения – необходимо новое событие, поэтому собеседники отправляются на ночной залив, а саспенс обеспечивается растягиванием наррации и умножением подробностей: «мы долго шли по мелководью / потом поплыли / он был впереди / будучи лучшим пловцом». Ожидание трагедии завершается кульминацией («Вскоре я понял что дальше не могу / ... дна уже не было под ногами / у меня закружилась голова / <...> я подумал что тут мне и конец»), но кульминацией театральной («море повернулось вертикально / как занавес в театре»), а потом и вовсе симулятивной («но как-то удалось мне вырвать назад / поставить ноги на песок»).

Таким образом, текст, и вместе с ним преступление-миф, претерпевает серию сдвигов: сначала замещается ритуалом и соответствующим набором атрибутов, затем подменой (убийство превращается в случайное самоубийство), а затем и вовсе опустошается, так и не свершаясь. В принципе так работает механизм любой демифологизации, здесь же важна действенная пустота финала:

¹ Заметим, что интертекстуально непрерывное движение-путешествие по дому в разрезе может быть поддержано одноименным художественным полотном, написанным в 1931 году Татьяной Глебовой и Алисой Порет и представляющим полифонический коллаж живущего дома, а теперь задним числом и оживающей эпохи. В этом моменте оживления и оживания эти два произведения очень похожи.

Когда мы вышли на берег,
мы подобрали сухие тростинки
похожие на сигареты
и курили их

Неосуществленное событие преступления вытесняется или прерывается внешне бессмысленными и очевидно нерезультативными жестами, но в своей органичности и детализированности для течения жизни и возвращающие ее к точке безопасности (пошли за сигаретами – нашли их). Такой необъясняющий, нерезюмирующий, по сути, факультативный финал в ситуации спасения героя воспринимается как гармонизирующий и тем самым легитимизируется в сознании читателя, как вместе с ним начинает допускаться сама возможность пустотности финала.

Отчасти эта прогулка по берегу соотносится с другим литературным мифом, диалог с которым возникал у Капеляна еще в текстах конца 1970-х:

Выброшенный с парохода современности
Какой-то пушкин с бакенбардами на жабрах
Дрожа одежду разложил для сушки на песке
Под солнцем пламенной Колхиды
Ему еще предстояла вивисекция
Серафим о шести лезвиях
Еще не появился в безукоризненных без трещин и морщин небесах [3],

где также срабатывает острабяющий и опустошающий сдвиг, освобождающий место для нового наполнения. В тексте 2019 года новое наполнение не столь очевидно и обязательно, более того – намеренно внешне обесмыслено, но оттого более интересно.

Шум культуры, где имена одновременно имеют вес и не имеют смысла, подвергается разработке в седьмом тексте: «И я когда-то увлекался чистопсовым эпосом г-жи Кохановской / и рассыченной на патоке идиллией г-на Вс. Селиванова / не обходил вниманием ни Шкидченко / ни Эгидии Оглоблинской не говоря уж про...» [2]. Концептуалистски опустошенные коллекции людей и ситуаций (противостояние групп, статусов, формулировок) дублируются по ходу развития сюжета нейтрализацией оппозиции «чревовещатель» (пророк) vs «угодник» (конформист), стираемой потоком клише и имен: «дисквалифицировали / обвинив в том / что я не вещатель а угодник / что было наглой / бездоказательной клеветой / Макарющенко-Кусоцкий / Баллясникова / Розенблюдт Яфалов / <...> Безилов Юстова / Скрыпнева / не дадут соврать». Многочисленные стилизо-

ванные и фонетически обыгранные варианты имен (Монтальво Варнанен, Гальбир Нурджа, Агекян Воол), графическое смешение двойных и (мнимо)одинарных фамилий («Йесперсен Мегрецкий / Ясточкина Князев-Свиной / Савшинская Первенюк»), одновременно отсылающие к потенциальному «ключу» и утрирующие саму технику романа с ключом и в принципе запрос на узнавание сокрытого, делают деконструкцию многоуровневой: с одной стороны, трансформации подвергается состав культуры и принципы существования в ней, а с другой – и само имя с его обретенной за годы существования в культуре символической функцией. Последнее высвобождается, становится интересно своим звучанием, графикой, новым узнаванием, становлением/происхождением, а потому в таком количестве наполняет текст.

В восьмом тексте «Злостойкость шахматных фигур...» [2] производимые деконструкцией шаги не так очевидны, поскольку не сопровождаются выраженным комическим эффектом, как это часто было в предыдущих стихотворениях, хотя ирония и здесь присутствует. Речь идет о *социальной трагедии*, несчастном случае – о «замурованных / в палатах девонской древней древесины» шахтерах, поэтому все серьезно. Но именно эта серьезность в ее внешнем, конвенциональном и формальном исполнении и будет перекалькулироваться Капеляном. Шахтеры уподоблены шахматным фигурам, подземный стук которых в соседстве с метафорической «оскопленностью ножниц» и «клекотом этих ножниц» формирует сразу два сдвига: в сторону обобщенной символизации события и в сторону его нетипичного озвучивания (стук и клекот). Далее неожиданно нейтрализуется возникающее было противопоставление обреченности жертв («они играют в карты на щелчки / у них орехи кончились давно / и сдохли канарейки») и пассивности спасателей («стоят пахучие жандармы / и чешут / кто затылок / кто промежду ног») – осуществляется это через общее пожелание обеим сторонам: «дай бог / удачи им» и следующее почти чудесное в этой ситуации появление машины с «хоботом дрожащим», через который шахта наполняется воздухом. В этом ряду финальное заверение «их всех спасут / я обещаю» против ожидания и недоверия вдруг наполняется смыслом. За счет чего среди системно опустошаемых конструкций книги вдруг появляется такая искренность? При повторном обращении к тексту обнаруживаем, что параллельно основным событиям на протяжении всего повествования осуществляется последовательный подрыв агрессии. Так, универсализирующая и абстрагирующая метафорика первых строк, подержанная жесткой фоникой («злостойкость шахматных фигур», «клекот этих ножниц / будто незамужних жниц», «древонской древней древесины»), постепенно замещается бытовыми и конкретными деталями и жестами (карты, орехи, канарейки, сапоги; играют, чешут), переводя ситуа-

цию из метафизической в частную, а потому как будто менее опасную. Укорачиваются стихотворные строки, минимизируя напряжение и ускоряя разрешение. Снимается оппозиционность. Спасительный «дрожащий» хобот через коннотативный перенос вводит трепетность, хрупкость, нежность, а следом и само обещание, как фонетически вводится, словно накачивается, в текст воздух: «машина подошла / и хоботом дрожащим / воздух накачали в шахту». Хотя шаблонность обещания и глобальное сомнение, так или иначе возникающее через горечь иронии в тексте, оставляют некоторый процент неокончателности и возможного нового переворота и в этом финале, заставляя воспринимать обещание в биномном формате как правду-ложь.

Не менее сложный вариант представлен и в девятом тексте «Античности вечнозеленый хвойный дух...» [2]. Внешне это уже привычно каламбурно-игровая деконструкция *линейности истории* и статусности/закрепленности ее элементов/знаков – легкие ассоциативные смещения, интертекстуальные отождествления и коллажные контаминации позволяют создать единое текстовое поле истории (или вечности):

Античности вечнозеленый хвойный дух
во тьме незнания Эдип блуждает
тогда еще не награжденный комплексным обедом имени
д-ра Фрейда
сфинкс-автомат (оружие) в натуральную величину
(свиного рыла из Калашникова ряда?)
вещает веером чечевичными очередями отборную чушь веков...

Однако перед нами еще и ремейк собственного текста Капеляна «Не лепо ли ны и не гоже ли нам – не угадать...» [4] 1980 года с его основными контрапунктными образами античности, леса, смерти, птиц, закрытых глаз. Видимо, не случайно здесь «птицы цитируют самих себя», поскольку в первом тексте они становились одним из способов создания чистого, внесмыслового звучания, неговорения, как закрытые глаза воплощали и воплощают теперь острабяющее невидение:

мытые небеса древности
ласкают взор Гомера
несмотря и благодаря
его слепоту

Сохраняя прежние установки, Капелян не трансформирует текст и не повторяет его, монтируя в новом формате, он добивается того самого мерцания знаков и узнавания известного, пульсирующего в новом, которое делает текст иммерсивным, погружающим в себя. Все это дает возможность реализовать важный для него эффект нео-познания (познания вновь), проявленный в нескольких последних работах².

Итак, произведя деконструкцию уже собственного текста, Капелян выходит к последнему десятому стихотворению книги, внешне абсолютно лиричному и элегичному, не оставляющему пространства для разрывов и сдвигов, необходимых для пересборки:

Мечта о Васильевском острове
В четверг после дождя
Питер плоск и гор не видать
И не слышать
Как сладко свищут раки
С колокольни Иоанна Кронштадского... [2],

зато реализующему искомое Капеляном новое узнавание и новое обживание пустот. Через возникающую новую искренность, обеспеченную ностальгическим дискурсом и острающей удаленностью воспоминания, он осуществляет работу с мертвыми зонами языка, обнаруживая в них тепло скрытой жизни («сладко свищут», «блаженная Ксения / невинной отроковицей / исцеляла», «тоска по холодному дождю / на набережной Фонтанки»). Собственно, здесь и образуется складка: уверенность прямого высказывания обеспечена читательским доверием, а вот оно в свою очередь формируется системой сдвигов – ошибок (времена, «когда Нева / впадала в Каспийское море») и каламбуров («исцеляла косяки корюшки»), создающих безопасное пространство детства, игры, веры в слово. Так Капелян совершает своеобразную деконструкцию деконструкции, работая с уже однажды пересобраным им миром и проявляя в нем стертые/стершиеся черты. Метафорическим символом этой процедуры становится заглавный образ «17 копеек весны»:

По тем временам советским наждачная ностальгия
тоска по холодному дождю
на набережной фонтанки
в ноябре

² См., например: НЕО-познанные объекты: Выставка Н. Хлебцевич и Г. Капеляна / ВХУТЕМАС-галерея. URL: <https://www.flickr.com/photos/vkhutemas/sets/72157627608118618/> (дата обращения: 01.08.2020).

когда в кармане осталось
семнадцать копеек весны –

неминуемо травестирующий в читательском интертекстуальном сознании «17 мгновений весны» (тем более к этому склоняет фамилия автора), он одновременно и подрывает эту деконструкцию через обнаженный авторским комментарием источник образа – 17 копеек составляла в те ностальгические времена стоимость пустой бутылки емкостью 750 мл. Этот двоящийся бином завершает книгу, одновременно обращая ее к своему заголовку и погружая в себя, а внешне простой текст в сильной финальной позиции может позволить себе презентовать авторскую концепцию текста и слова. Так деконструкционная пересборка текста, работая как весьма действенный способ обнаружения незадействованных регистров слова и дискурса, используется Капеляном для актуализации механизма нового чтения, основанного на перечитывании, вновь-узнавании, чтении-последам и т.п. практиках.

1. Бруй В. *Ex adverso / Междусловие Д-р Грабов // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Newtonville: Oriental Research Partners, 1983. Т. 2А. С. 72–77.*

2. Капелян Г. *17 копеек весны. Нью-Йорк: Кожа пресс, 2019. (Без пагинации). URL: <https://ru.calameo.com/read/005040792e6cf2e3ccc8a> (дата обращения: 02.08.2020).*

3. Капелян Г. *Божественно болела голова // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Newtonville: Oriental Research Partners, 1983. Т. 2А. С. 86.*

4. Капелян Г. *Не лепо ли ны и не гоже ли нам – не угадать... // Антология Гнозиса. Современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография. СПб., 1994. Т. 2. С. 42–44.*

Б.П. Иванюк / Boris P. Ivanyuk

Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина,

Елец, Россия

Bunin Yelets State University,

Yelets, Russia

«ОВАЛ» М. КРЕПСА: ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ

"THE OVAL" OF M. KREPS: AN INTEGRAL ANALYSIS OF THE POEM

Статья предлагает структурно-семантический и контекстуальный анализ стихотворения М. Крепса «Овал». Формосодержание текста организовано антитезой должного и недолжного, вызывающего авторскую иронию, осмысления времени, репрезентированного в разных ракурсах его восприятия.

Ключевые слова: М. Крепс, «Овал», структурно-семантический анализ.