

Е.М. Тюленева
E.M. Tyuleneva

НЕО-ПОЗНАННЫЕ ОБЪЕКТЫ И ПРИНЦИП СМЕЩЕНИЯ В ПОЭТИКЕ ГРИГОРИЯ КАПЕЛЯНА

NEOIDENTIFIED OBJECTS AND SHIFT PRINCIPLE IN THE POETICS OF GREG KAPELYAN

В статье предлагается подробный анализ одного поэтического текста Григория Капеляна «Не лепо ли ны и не гоже ли нам – не угадать», опубликованного в двух самых известных авторских поэтических подборках 1980-х годов – в «Антологии гнозиса» (1982) и антологии «У Голубой лагуны» (1983). Предварительно обозначены три базовых основания эстетики автора: филоновская идея аналитического искусства с принципом органического формообразования; общая линия авангардно-андеграундной практики 1960–70-х годов, ориентированная на создание нового языка и освоение его вещества; постструктуралистско-постмодернистское недоверие к репрезентативности языковых форм и возможностей языка. В ходе анализа демонстрируется специфика авторской поэтики, основанной на принципах смещения и разрастания, что в свою очередь дает возможность вписать поэтическую практику Капеляна в литературный контекст XX–XXI веков. Узловым элементом, обеспечивающим сдвиги в процедуре означивания, становится у Капеляна бином – нераздельное единство противоположностей, недифференцируемое тождество-различие. Постоянное притяжение-отталкивание неслиянных-нераздельных элементов бинома создает зону мерцания смыслов и смыслаобразования. Действие отмеченного принципа в творчестве Капеляна органично и довольно устойчиво: на протяжении многих лет оно формирует образ и организует его внутреннее и трансгрессивное движение. Обращение к пристальному разбору конкретного текста дает возможность выявить основные принципы работы поэта со словом, а также прокомментировать действие разработанных им механизмов и результирующий эффект, создающий представление о слове/образе/тексте как увиденном или узнанном вновь. В этом аспекте литературное творчество Капеляна соотносится с его художественной практикой, в частности с проектами, представленными на выставке «Нео-познанные объекты» (2011), актуализирующими феномен нео-познания. Таким образом, отмеченные в рамках поэтического текста особенности могут быть рассмотрены как специфические черты мировидения и эстетики автора.

Ключевые слова: Григорий Капелян, принцип смещения, принцип разрастания, биномы.

The article offers an analysis of one poetic text by Grigory (Greg) Kapelyan, published in two of the most famous author's poetry collections of the 1980s – in "The Anthology of Gnosis" (1982) and "The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry" (1983). Three basic foundations of the author's aesthetics are

indicated: Filonov's idea of analytical art and organic form formation; the general line of the avant-garde-underground practice of the 1960s–70s, focused on the creation of a new language; poststructuralist-postmodernist distrust of the representativeness of linguistic forms and possibilities of language. The analysis demonstrates the specificity of the author's poetics, based on the principles of shift and growth, which makes it possible to fit Kapelyan's poetic practice into the literary context of the XX–XXI centuries. Binomial – an indivisible unity of opposites, an undifferentiable identity-difference – becomes the central element that provides shifts in the procedure of signification. The constant attraction-repulsion of the binomial elements creates a zone of flickering of meanings and meaning formation. The action of the noted principle in Kapelyan's work is organic and stable: over the course of many years it has been forming an image and organizing its internal and transgressive movement. Analysis of a specific text makes it possible to identify the basic principles of the poet's work with the word, as well as comment on the final effect that creates an idea of the word / image / text as seen or recognized again. In this aspect, the literary work of Kapelyan correlates with his artistic practice, in particular, with the projects presented at the exhibition "Neoidentified objects" (2011). Thus, the features noted within the framework of the poetic text can be considered as specific features of the author's worldview and aesthetics.

Key words: *Greg Kapelyan, shift principle, growth principle, binomials.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2020-46-3-84-93

Одна из недавних выставок в прошлом ленинградского, а ныне нью-йоркского художника и литератора Григория Капеляна, которая может быть известна широкому отечественному зрителю, называлась «Нео-познанные объекты» (Москва, галерея ВХУТЕМАС, 2011). Название весьма точно улавливает специфику поэтики автора и ракурсы его размышлений, в центре которых проблемы репрезентации и ее возможности/достоверности/легитимности. В этом контексте бином «неопознанные» (*неопознаваемые – познаваемые вновь*), с одной стороны, становится транспарантом самой выставки с центральным объектом – инсталляцией «Слово и дело», совместным проектом Г. Капеляна и Н. Хлебцевич³², представляющим собой разноцветную кирпичную стену, каждый элемент (кирпич) которой демонстрирует почти идиоматическую пару слов: «вопросы и ответы», «серп и молот», «день и ночь», «Слон и Моська», «слово и дело», «мухи и котлеты», «Сцилла и Харибда» и т.п. А с другой – воплощает узловой для Капеляна принцип смещения в процедуре означивания, демонстрирующий смыслообразование как процедуру или мерцание в зоне постоянного притяжения-отталкивания неслиянных-нераздельных элементов бинома. Не случайно описанные словесные двойчатки одновременно и демонстрируются в качестве арт-объекта, и публикуются как самостоятельный текст в книге Капеляна «Вне контекста» [7].

Отмеченное смещение у Капеляна органично и довольно устойчиво: на протяжении многих лет оно формирует образ (как художественный, так и словесный) и организует его внутреннее (в собственных границах) и трансгрессивное движение. Порождающими и саму технику, и принцип художественного мышления основаниями можно считать 3 базовых и для автора, и для эпохи в целом моменты.

Во-первых, филоновская идея текучести, органического роста и постоянной изменчивости форм, парадоксально соединяющаяся с утверждением кристалличности и

³² Фотографии арт-объектов см.: НЕО-познанные объекты: Выставка Наталии Хлебцевич и Григория Капеляна / М., 2011. URL: <https://www.flickr.com/photos/vkhutemas/sets/72157627608118618/> (дата обращения: 01.08.2020).

тектоники формы [5], позволяющая связывать и переплетать абстрактное и фигуративное и оформляющаяся у Капеляна в принцип разрастания [9], развития и прирастания картины или текста за счет деления и умножения элементов-клеток (или, в терминологии П. Филонова, атомов). Ситуация смещения в случае Капеляна поддерживается и биографически – выбором пространства и поля деятельности художника, перешедшего (сместившегося) в конце 1960-х к практике декоративной (работе с керамикой). Здесь обратим внимание на отдельный важный вопрос о смещении интерпретационной и ценностной маркировки декоративных практик в XX веке, перешедших уже в раннем модерне в зону высокого искусства, а далее через перформанс – в плоскость концептуализации и интеллектуализации. Декоративность, совмещающая/смещающая изобразительное (плоскостное) и действенно-прагматическое (пространственное), катализирует подобные сдвиги и в словесном творчестве Капеляна.

Во-вторых, общая линия авангардно-андеграундной практики 1960–70-х годов, ориентированная на создание нового языка и освоение его «плоти». Второй русский авангард вновь переживает отталкивание от символизма, противопоставляя «небо и землю», «твердь небесную» и «толченые горы пустыни», сбрасывая груз «состоявшихся очертаний»: «Таковы слова и сомнения в их истинности, такова истина и ее многочисленные одеяния из несотканной ткани несозданного бытия, таковы тени и их предметы, и предметы, на которых эти тени лежат, и пустота, в которой тень растворяется без следа, таковы звуки и их, и чужое эхо, таковы эти строки и эти поля, оставшиеся невспаханными, и эти листы, исполненные облегченного вздоха, ибо они стряхнули с себя тяжесть тиснения состоявшихся очертаний» [2, 81]. Образ «несотканной ткани» и «невспаханых полей», возникающий у Капеляна в 1980-е годы, несмотря на неминуемо символическую риторику любого (около)манифестационного текста, принципиален как раз своим антисимволизмом: демонстративной фактурностью, атомарностью («ткань из хлопьев бытия», «изменчивые, пляшущие тени слов [2, 80], рассыпавшиеся и истолченные горы) и установкой на ремесленную деятельность («остаётся только создать ее из нитей собственного несозданного бытия», «приступи к сооружению этой ткани; сотки, разрежь, раскрой» [2, 81]).

И, в-третьих, уже постструктуралистско-постмодернистское недоверие к репрезентативности языковых форм и возможностей языка. Популярная тема недееспособности языка и бессмысленности попыток с помощью него что-либо сообщить миру реализуется в раннем тексте Капеляна (под псевдонимом Д-р Грабов) «Текст не для чтения», сопровождающем альбом графики Вильяма Бруа (1969). Текст строится следующим образом:

ТЕКСТ, НЕ ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ ДЛЯ ЧТЕНИЯ.
ТЕКСТ, ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ НЕ ДЛЯ ЧТЕНИЯ.
НЕ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ ТЕКСТ.
ТЕКСТ, НЕ ПОДЛЕЖАЩИЙ ЧТЕНИЮ.
ТЕКСТ, НЕ ТРЕБУЮЩИЙ ЧТЕНИЯ.
ТЕКСТ, ТРЕБУЮЩИЙ НЕЧТЕНИЯ.
ТЕКСТ, НЕ ДЛЯ ЧТЕНИЯ.

ЧТЕНИЕ НЕ ПРЕДНАЗНАЧЕНО ДЛЯ ТЕКСТА.

ФУНКЦИЯ ЧТЕНИЯ НЕПРИМЕНИМА К ТЕКСТУ,
НЕПРЕДНАЗНАЧЕННОМУ ДЛЯ ЧТЕНИЯ.

ФУНКЦИЯ ЧТЕНИЯ, ПРИМЕНЯЕМАЯ К ТЕКСТУ,
НЕПРИМЕНИМОМУ К ЧТЕНИЮ, НЕ ОТВЕЧАЕТ
ФУНКЦИИ ТЕКСТА, НЕПРЕДУСМАТРИВАЮЩЕЙ ЕГО ЧТЕНИЯ... [2, 73]

На уже упоминавшейся выставке 2011 года он переживет собственную деконструкцию, перекочевав в виде графической спирали на тарелку. Там же будет экспонироваться и «Текст, предназначенный для сидения» – обычный стул, испещренный дневниковыми надписями. А в 2018 году в проекте соавтора Капеляна по «Слову и делу» – Наталии Хлебцевич – мадагаскарские тараканы будут поедать уже собственно тексты Капеляна, оставляя фрагменты букв и разнося краску (неопознаваемые/нео-познаваемые следы слов) по поверхности фарфоровых пластин.

Обнаружение пустот в смысловом и функциональном поле слова продолжено и в последней на сегодняшний день книге стихов Капеляна «17 копеек весны» [6], где представлена целая коллекция приемов и механизмов опустошения слова и освобождения языка. Так, например, здесь артикулируется запрос на создание плохих стихов (1 текст); демонстрируется нео-коммуникация, где только разрывы порождают узнавание и знание-информацию (2 текст); осуществляется процесс семантизации числа – через нарратологизацию и обретение им собственного сюжета (3 текст); рассеивается в шуме языка трагическое экзистенциально-физическое переживание, одним нераздельным биномом заявленное в фразе «Кухольский снял потную шинель» (4 текст) и т.д.

Однако чтобы понаблюдать за механизмами формирования и действия обозначенного принципа смещения, есть смысл подробно рассмотреть один текст. В нашем случае это текст, опубликованный в 2-х самых известных авторских поэтических подборках 1980-х годов – в «Антологии гнозиса» (1982) [1] и антологии «У Голубой лагуны» (1983) [2]. Заметим текстологическую разницу в публикациях: в «Антологии гнозиса» (публикация из которой будет анализироваться здесь³³) сняты все знаки препинания, кроме двух тире и скобок, а в связи с високосным годом используется 29 февраля, тогда как в «Голубой лагуне» – 28 февраля. Кроме того, в последующих редакциях антологии «У Голубой лагуны», распространенных в интернете, вторая часть стихотворения со слов «Цусима, Перл Харбор, Баб-эль-Мандеб», отделена отточием и рассматривается как самостоятельный текст и именно в таком виде перекочевывает в другие современные подборки текстов Капеляна. Тогда как в оригинальном машинописном издании «Лагуны» 1983 года этот фрагмент просто находится на новой странице. Итак, приведем текст полностью.

Не лепо ли ны и не гоже ли нам – не угадать
В славянских потемках окутавших случайно не тот лес
Оказавшийся преднамеренно нарисованным Арнольдом Бёклином
Из соснового дреколя с ломкими и сыпкими как порох ветками
Где на подержанном единороге
Дева в соку с тяжелой задницей любимой символистами
Оставившими на время морскую слизь
Нет не пену из молекул которой скалькулировали Афродиту
А слизь они оставили на время
Отряхнув с белых эмалированных пальцев бердслеевские водоросли
И направились на прогулку не в Афины а в финский деревянный лес
Там за оранжевыми стволами озаренными нестерпимым и бесполезным солнцем
Заблестели цветные стекла (зеленое фиолетовое желтое) дачного обиталища
Любителя крепкого приторного чая (на три четверти стакана в
серебряном стиле «югенд» конечно подстаканнике)
В толстовке подпоясанной узким ремешком

³³ Изданная в нью-йоркском издательстве Gnosis press, эта антология была переиздана в России в начале 1990-х годов, дальнейшая цитация текста будет производиться по этому изданию [8].

Он стоял на крыльце и курил папиросу – от слова «папирус»,
 Почему я и представляю его в египетской позе:
 Туловище в фас а лицо в профиль
 Одна рука опирается на перила
 Другая согнутая поднята вверх
 И держит эту папиросу происходящую от свертка папируса
 Таким мы его и застали
 Торопясь ступая по мху или сосновым иглам
 Мы шли к нему чтобы побеседовать
 О судьбе человеческой
 Которая решается на земле и в небесах
 В окопах и фанерных аэропланах роняющих гладкие тяжелые черные изделия
 черной металлургии и тяжелой промышленности
 И в то время как сырые серые шинели покрытые росой
 Источали усталый потный пар
 Под лучами неуместного солнца
 Выходили из-под пресса испещренные
 предсказаниями пещерного будущего страницы
 Их авторы пытались воздействовать на нашу судьбу
 Сознательно или подспудно каждый из них сочинял книгу судеб
 Цусима Перл Харбор Баб-эль-Мандеб
 Босфор Каттегат Скагеррак Дарданеллы
 Перемышль Житомир Лувен
 Горящая пламенеющая готика горящего готического собора Первой мировой войны
 И женские слезы пролитые на растворимые водой чернила поэзии
 Оплакивающей гибель
 Фамилия Щепкиной-Куперник напоминающая фамилию Книппер-Чеховой
 Рука поэтессы с манжетом из черных (брюссельских?) кружев
 Ее честная челка цвета конечно воронова крыла
 И птицы чье присутствие на полях сражений
 Чье собрание на полях сражений (и на полях этой страницы)
 Единодушно голосовало
 За институирование состояния войны в качестве дополнительного штата
 в казалось бы укомплектованной экологической общности
 В качестве (как галдели они)
 Пятого времени года
 Сенокос високосного года
 Опасная злоумышленная зрелость злаков
 Двадцать девятое февраля задним числом переполнившее чашу терпения
 Так решали они на своем злорадном собрании
 Високосный век
 Седеющий висок высокого гостя
 Отмеченный компостером пули
 Выпущенной студентом случайно исполняющим обязанности ревизора книги судеб
 И струйка крови удобно стекающая по заранее уложенному на груди аксельбанту
 Как странно с нежностью толковать голубиным зобным звуком
 О непережитых временах и людях погребенных до твоего рождения
 И сидя на берегу мирового океана греть веки закрытых глаз
 Оставшимся после них вчерашним солнцем [8]

Безусловно, отсутствующие знаки препинания реализуют идею смещения и разрастания весьма эффективно, но не менее продуктивно работают те самые биномы и

двойчатки-перевертыши, которые заявлены уже с первых строк: *не лепо – не гоже, ны – нам*. Кручение и отзеркаливание их многообразно: лепо/гоже с положительной коннотацией одновременно и сохраняют ее в конструкциях с повторяющимся риторическим *не* и эмоционально нестабильным *ли*, и утрачивают в соседстве с разрывом тире и неуверенным *не угадать*. Усугубляет это балансирование и находящееся в сдвинутом значении *ны*, в своем старо- и древнеславянском варианте означающее «нас» и здесь либо раскачивающее грамматику, либо проблематизирующее статус активности-пассивности субъекта (не лепо ли нас). С другой стороны, именно невнятность *ны*, отзывающаяся на заумь А. Введенского («ны моя ны»), актуализирует разговорно-идиоматичные, не строго семантизированные линии, где *ны* входит в состав конструкций с семантикой абсолютного отсутствия, отказа, конечности, смерти (фразеологические обороты, типа «выйти на ны», «х.й на ны»). Собственно и резюмирующее *не угадать* амбивалентно внутренне (вводит противопоставление гадание – знание) и внешне (находится на границе строк, замыкая/резюмируя/констатируя и размыкая/продолжая/вводя новые контексты – *не угадать в славянских потемках*). Так последовательно вводится ситуация неразличения, буквализирующаяся в *потемках* и метафоризирующаяся в *славянских потемках*. Заметим, что обретенная в произведенной атомизации и перекомпоновке элементов фактурность формирует из абстракций рассуждений вполне овеществленный и плотный топос – *лес*. Причем лес максимально фиксированный – на картине. На этом стыке абстрактного и фигуративного начинают множиться новые переходные значения и эффекты. Возникают проблемы видения/зрения/ясности (понимания), случайности и преднамеренности, неразличения и подмены, пересечения границ и захода на чужую территорию – так или иначе обозначающие процессуальность и непрерывность сдвига.

Важна здесь и другая антитеза: лес в славянских потемках оказался островом мертвых, аллюзивированным через название картины Арнольда Беклина. Так иллюзия неразличимости лишается ореола мистицизма и обнаруживает трагический эффект подмены, который далее будет поддержан горько-ироничными выпадами в сторону символизма и апокалиптическими видениями войны и смерти. Однако стоит подчеркнуть, что едва возникающие прямые высказывания мгновенно растворяются в смещениях и замещениях. Первое смещение происходит в уточнении структуры леса: «Из соснового дреколья с ломкими и сыпкими, как порох, ветками». *Дреколье* (дубины, палки, колья, употребляемые в качестве оружия) – тот капеляновский бином, который совмещает органическое/древесное и цивилизационное/человеческое; оружие/насилие и хрупкость/пацифичность. Причем именно фактуризация объекта приводит к разрастанию его элементов, умножению смещений и переносов, вплоть до осваивания и вплетения нарушений: палка-оружие оказывается с ветками, что делает ее нефункциональной; при этом разрушающиеся ветки не столько восстанавливают этот функционал, сколько демонстрируют нестановление/неосуществление, активный отказ от функции. Одновременно ломкость веток через смежную сыпкость визуализирует порох и вновь возвращает семантику оружия, но уже не напрямую, а метонимически. Так – через принцип разрастания – не быющее, но потенциальное (как порох в пороховницах) оружие, обрастающее ветками, метафоризируется в оружейный лес – топос смерти.

Второй сдвиг связан с описанием локации – *где*, за которой подразумевается тот самый лес, однако его изображение (то есть место/пространство) замещается почти экфразической визуализацией объекта: «Где на подержанном единороге / Дева в соку с тяжелой задницей любимой символистами». Помимо очевидной пародийности диалога с символизмом и вероятной травестии образа Прекрасной Дамы, отметим показательную интертекстуальную контаминацию, которая усложняет этот пассаж. Вплоть до деконструирующих и китчевых проектов современности дева никогда не изображалась верхом на единороге, поскольку и сам образ этого животного, и сюжет легенды о деве и единороге предполагают трансляцию невинности – соответственно, в прямом смысле ситуация может интерпретироваться только со снижающим эффектом. Зато есть весьма

распространенный, в том числе и в символизме, сюжет о леди Годиве, проезжающей обнаженной верхом на коне по пустынным улицам английского Ковентри, а также более поздняя картина Р. Магритта «Le Blanc Seing» («Чистый лист»), где женщина верхом на коне растворена между вертикальными фрагментами леса. Этот женский набор, вызванный читательской рефлексией и так или иначе актуализирующий сдвиг интерпретации, поддержан следующим женским живописным образом, появляющимся в тексте, а точнее – его способом создания: Афродита, «скалькулированная» из молекул пены.

Скалькулированность, противопоставленная символистской «слизи», корреспондирующая с «толчеными горами пустыни» из уже цитированного прозаического отрывка, опубликованного, кстати, в одной подборке с анализируемым текстом, формулирует принципиальное для Капеляна направление движения. Поэтому именно калькулирование как способ создания собственного мира начинает осуществляться в тексте. Причем сразу как манифестационный принцип заявляется еще на стадии отталкивания от чужого/предшественного: отторгая «белые эмалированные пальцы» символистов с «бердслеевскими водорослями», поэт вместе с тем визуализирует их через цвет/материал и интертекстуализацию (напр., «Фиолетовые руки / На эмалевой стене» В. Брюсова). А затем утверждает и в объекте приоритетного выбора – «финский деревянный лес», к которому направляет своих персонажей – условных символистов, одновременно определяя (в рамках текста) и поддерживая (в исторической проекции) их выбор. Очевидно, здесь и произойдет перерождение (вочеловечивание) первых и неразличение/отождествление с ними автора, зафиксированное чуть ниже в объединяющем *мы* («мы его и застали»). Сейчас же *финский деревянный лес* – тот самый лес из дреколя, но подчеркнуто составленный, скалькулированный, вплоть до плеоназма: лес из дерева/деревьев. Так, лес как топос смерти последовательно замещается местом органического обретения элементного состава мира; местом, обращенным к своей имманентной сути, и этой сутью/содержанием метонимически и минималистически (без подтекстов) представленным (*деревянный лес*).

В новой калькуляции Солнце теряет свою символическую функцию, также помещаясь с небес на землю, поэтому его присутствие метонимически сдвигается на цвет дерева (оранжевые стволы, озаренные солнцем), и принципиально меняется его функционал – «нестерпимое и бесполезное» в онтологическом смысле, оно продуктивно в смысле декоративном: «Заблестели цветные стекла (зеленое фиолетовое желтое) дачного обиталища» (фиолетовое здесь как будто связано внутренней аллюзией с брюсовскими фиолетовыми руками и демонстративно использовано в профанном контексте).

Запущенная цветописью визуализация усиливается через цепную реакцию фактур и объемов: стекла окон – стекло стакана – серебряный подстаканник, а затем и полноценным кадром: «В толстовке, подпоясанной узким ремешком, / Он стоял на крыльце и курил папиросу». Показательно, что кадр является одновременно представлением (воображаемым): «я и представляю его в египетской позе» и воспоминанием (существовавшим): «Таким мы его и застали». Неразличение/совмещение представления и воспоминания – необходимое условие для введения того специфического персонажа, который тоже может быть назван нео-познанным. С одной стороны, он узнаваем: житель финской дачи, «в толстовке, подпоясанной узким ремешком», любитель крепкого чая и югенд-стиля, курильщик папирос, размышляющий «о судьбе человеческой / которая решается на земле и в небесах» – с большой долей вероятности А. Блок, не только живший на «финских» дачах, но и создавший в 1915 году поэтический перевод гимна Финляндии – «Наш край»; побывавший на Первой мировой и служивший на строительстве оборонительных сооружений (окопов) у линии фронта, над которыми летали аэропланы, бомбившие железнодорожную станцию неподалеку (в тексте «[судьба человеческая решается] В окопах и фанерных аэропланах, роняющих гладкие, тяжелые, черные изделия

черной металлургии и тяжелой промышленности)»³⁴. С другой стороны, опознается *вновь*, через неочевидное, факультативное, интертекстуальное, сопоставительное – в том числе сопоставительное отсечение, потому что по ряду характеристик здесь могут подходить и другие писатели и художники, в предвоенные и военные годы активно осваивавшие финские пригороды Петербурга.

Нам в свою очередь интересен не столько угаданный образ (ибо сказано: «не угадать»), сколько многообразие способов его визуализации в тексте, способствующих уже читательскому представлению/воображению:

- создание узнаваемого (в частности по фотографиям) портрета;
- введение субъекта повествования (лирического героя, до сих пор отсутствовавшего) и приближение его к персонажу (встречу);
- слияние в процедуре воспоминания лирического героя и реальных мемуаристов;
- совмещение/наложение/замещение уже введенных объектов (папирус замещает папиросу и выстраивает ассоциативную цепочку образов и визуальных интерпретаций);
- сращение наррации и процесса создания образа (равносильного выписыванию на картине);
- растягивание, длительность процедуры – через ретардирование, в том числе за счет мнимого ускорения («торопясь, ступая по мху...»), добавление подробностей и деталей (мох, сосновые иглы), умножение их расщеплением на материал/фактуру, цвет и т.п.;
- подключение звуковой составляющей через звукопись и фонетические каламбуры: «Выходили из-под *пресса испещренные предсказаниями **пещерного** будущего* страницы».

Последний вариант актуализирует еще один показательный бином: возникающее внутри фонологической близости противопоставление массовой информации и будущего (*испещренное предсказаниями – пещерное будущее*). Здесь осуществляется заход в эпоху с другого ракурса – медиа, фиксирующие время, но и формирующие его³⁵: «Их авторы пытались воздействовать на нашу судьбу, / Сознательно или подспудно, каждый из них сочинял книгу судеб». Отчасти медийным выглядит и следующее коллажирование горячих точек военных конфликтов: «Цусима, Перл Харбор, Баб-эль-Мандеб, / Босфор, Каттегат, Скагеррак, Дарданеллы, / Перемышль, Житомир, Лувен». Контекстуально помещенные в хронотоп Первой мировой, исторически они растягивают/смещают его на весь XX и даже XXI век, представляя незавершенным, а гештальт насилия не закрытым. В этой связи и «Горящая пламенеющая готика горящего готического собора / Первой мировой войны» в контексте недавнего пожара Нотр-Дама и медийного вовлечения в трагедию всего человечества становится не просто буквализацией метафоры, на визуальный эффект которой рассчитывал в 80-м Капелян, но метаметафорой или метафорой проективной.

Следующий поворот наррации становится результатом сразу трех смещений: пожар мировой войны метонимизируется выведенными на первый план *женскими слезами*, те в свою очередь усиливают действие поэтических слез – *чернил*, входя в их состав и тем

³⁴ Ср. и другие строки текста Капеляна: «И в то время как *сырые серые шинели, покрытые росой*, / Источали усталый потный *пар* / Под лучами неуместного солнца, / Выходили из-под *пресса испещренные* предсказаниями *пещерного будущего страницы*» – со стихотворением Блока, написанным в 1914 году на фронте: «И *капли ржавые, лесные*, / Родясь в глуши и темноте, / *Несут испуганной России / Весть* о сжигающем Христе». Или: «Торопясь, ступая по мху или сосновым иглам, / Мы шли к нему...» – «Лишь мох сырой с обрыва виснет» у Блока [3]. Или «Почему я и представляю его в египетской позе – / Туловище в фас, а лицо в профиль, / Одна рука опирается на перила, / Другая, согнутая, поднята вверх / И держит эту папиросу, происходящую от свертка папируса» – с воспоминаниями К. Мочульского «Мне вспоминается: он стоит, прислонясь к роялю, с папиросой в руке, а мой двоюродный брат показывает мне на него и говорит: "Посмотри, как Саша картинно курит"» [10, 32].

³⁵ О характерной зависимости от медиа, которую выявляют авторы советского андеграунда, пишет О.С. Горелов [4, 19].

самым противостоя все размывающей воде, а мерцавшая в каталоге бесконечных войн Цусима скрывается за именем *поэтессы*, написавшей строки «От павших твердынь Порт-Артура», ставшие песней³⁶ (стихотворение «На родине»). Так в тексте появляется новый женский образ – Щепкина-Куперник. Кстати, тоже из финских дачников. Это и другие обязательные для создания следующего бинома совпадения и дублирования поддерживаются бинарной фамилией и ее умножением: «Фамилия Щепкиной-Куперник, напоминающая фамилию Книппер-Чеховой». Ирония здесь, как и графическое сходство фамилий, не только внешние: за ними альковная история и повод О. Книппер недолюбливать Т. Щепкину-Куперник. Очевидно, последняя, с «честной челкой», гораздо симпатичнее Капеляну, как собственно и многим свидетелям эпохи. Ее «Песня брюссельских кружевниц» из сборника «Отзвуки войны» [11, 7-8] становится источником атомов для калькуляции (Лувен и готический собор оттуда) и визуализации: «Рука поэтессы с манжетом из черных (брюссельских?) кружев». Рука – важный, коррелирующий с творчеством, образ для поэта и художника, обрамленный черными, траурными кружевами, возвращает к черному смертельному лесу в потемках.

Введение творчества в параллель с лесом (в его бинарном виде – леса оружейного и леса деревянного) позволяет производить дальнейшее отождествление уже элементов каждой из «систем» и последующее их сплетение/смещение. Так появляются птицы: рожденные из челки поэтессы³⁷ цвета «воронова крыла» – слетающие на поля сражений – поставленные «на полях этой страницы». Последние – уже метонимические галочки – запускают следующие визуальный и аудиальный переносы и дальнейшее замещение: галочки как пункты событий, галочки бюллетеня для голосования и *галдящее* собрание подменяют трагедию новым насилием (лишний штат и пятое время года – это лишние кадры и поля для войны, новая «опасная, злоумышленная зрелость»). На этом пересечении возникает образ *сенокоса високосного года* и через внутреннюю рифму – коса смерти: перманентная, неизбежная вискозность («високосный век»).

Но високосность как излишек (лишний день) также становится биномом: дополнительные подробности: *переполнение чаши терпения* и *злорадное собрание* – раскручивают социальное насилие в противоположную сторону и тем усложняют не только текст, но и восприятие истории. Поэтому неоднозначность выражается в максимальном сдвиге – ошибке: 1914-й, на который намекают все события текста, в том числе и финально-кульминационное убийство «высокого гостя» (вероятно, эрцгерцога Франца Фердинанда), не был високосным. Но именно этот перенос, как путаница в изданиях с 28-м и 29-м февраля; как «седеющий висок ... отмеченный компостером пули» вместо яремной вены, в которую на самом деле попала пуля сербского студента, «случайно» исполняющего «обязанности ревизора книги судеб»; как парадоксальная «струйка крови, удобно стекающая по заранее уложенному на груди аксельбанту» – все эти контаминации, ошибки, излишки, смещения создают ситуацию нео-познанны, которая только и возможна в воспоминании с закрытыми глазами:

Как странно с нежностью толковать голубиным зобным звуком
О непережитых временах и людях, погребенных до твоего рождения,

³⁶ Во время Первой мировой войны появилась переработка этой песни, посвященная осаде крепости Перемышль русскими войсками (1914–1915 год). Песня начиналась со слов: «Под крепким стенам Перемышля...». Эти интертекстуальные переключки еще раз соединяют географические точки в перечне мест сражений.

³⁷ К слову, по воспоминаниям самой Т.Л. Щепкиной-Куперник, А.П. Чехов рекомендовал ей «отделяться от "готовых" слов и шаблонных фраз вроде "причудливые очертания гор", "ночь тихо спустилась на землю" и т.п. – и не выносил, когда в стихах попадались "*птички*", "*звездочки*", "*цветочки*" и т.п. уменьшительные» [12].

И, сидя на берегу мирового океана, греть веки закрытых глаз
Оставшимся после них вчерашним солнцем.

Этот возникающий в эпилоге образ вечных, почти античных закрытых век, рифмующийся с начальным «Не лепо ли ны, и не гоже ли нам – не угадать в славянских потемках, закольцовывает текст в пространство нео-познания. Поэтому в новом, остранинном виде предстает здесь птица – как чистое несемантизированное звучание (зобный звук), неговорение; время – как воображаемое, непережитое; история – как визуализированный кадр или картина; жизнь/люди – мировой океан (разросшийся лес). Слово, рассеявшееся в значениях и замещенное образами-визуализациями, опустошается, как обесцвечивается на протяжении текста солнце: не цвет/символика, а тепло его присутствия оставляет след (греет веки). Так опустошается и метафора «вчерашнего солнца», после ахматовской трактовки фразы Манделштама навсегда связанная с Пушкиным. У Капеляна – это нео-познанное солнце, одновременно пустое и скалькулированное.

1. *Антология гнозиса: современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография: в 2 т. / под ред. А. Ровнера, В. Андреевой, Ю.Д. Ричи, С. Сартарелли. Нью-Йорк, 1982. Т. 2.*
2. *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: в 5 т. / сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Newtonville, 1983. Т. 2А.*
3. Блок А. *Задебранные лесом кручи...* // Блок А. *Собр. соч.: в 6 т. / сост. и примеч. Вл. Орлова. Л., 1980. Т. 2. С. 234–235.*
4. Горелов О.С. *Поэзия информационного переизбытка и автоматическое письмо В. Банникова // Филологос. Елец, 2020. Вып. 2 (45). С. 14–21.*
5. Еришов Г.Ю. П.Н. Филонов: проблемы историографии, мировоззрения, тематики и творческого метода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1999. URL: <http://cheloveknauka.com/v/21258/a/#?page=1> (дата обращения: 02.08.2020).
6. Капелян Г. *17 копеек весны. Нью-Йорк, 2019. (Без пагинации).*
7. Капелян Г. *Вне контекста. СПб., 2006.*
8. 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.*
9. Кацевич Д. *Григорий Капелян // Люди: биографии, истории, факты, фотографии. URL: https://www.peoples.ru/art/painter/grigoriy_kapelyan/ (дата обращения: 01.08.2020).*
10. Мочульский К.В. *Александр Блок. Париж, 1948.*
11. Щепкина-Куперник Т. *Отзвуки войны. М., 1915.*
12. Щепкина-Куперник Т.Л. *Дни моей жизни. М., 2005. URL: http://az.lib.ru/s/shepkinakupernik_t_l/text_0350.shtml (дата обращения: 01.08.2020).*