

Правила раскадровки сновидений

О сборнике Александра Белякова
«Углекислые сны»

В век визуальной культуры поэзии, похоже, суждено превратиться в вербальный слой видеоряда — в бегущую строку на экране, субтитры к фильму на неизвестном языке, стенограмму снов наконец. «Углекислые сны» Александра Белякова (М. : Новое издательство, 2010) поначалу и воспринимаются как выговариваемые вслух сумеречные видения; слова едва поспевают за странноватыми гостями, заглянувшими в сон; каждая строчка, как моментальный снимок, тут же сменяющийся новой картинкой; стоп-кадров много — но их не успеваешь разглядеть как следует. «Блудная кровь утопает в извёстке / Местное время дрожит на нуле / Девушка денежку гладит по шёрстке / Музыка спит на ничейной земле» (с. 8), «голова орфея стрекочет в мусорном баке / лысой зимой все лестницы волосаты» (с. 53), «бродят в поле три слепых олимпийских мишки» (с. 80).

Некоторые словесные формулы, впрочем, с трудом поддаются обратному переводу в визуальный ряд: воображение тормозит в поисках подходящей зрительной аналогии — да так и замирает в нерешительности. Вот, например, что-то вроде вербализованной галлюцинации Передонова из «Мелкого беса»: «человек-недотыкомка выпил ветер» (с. 52) — такой сеанс ежевечернего запланированного сумасшествия по силам не каждому. А вот — необъявленная война, навязанная пунктуацией читателю поэтического текста: «хищные очи ночных двоеточий / удары под дых запятых / сядь на притычке — дойдёшь до точки» (с. 104). (На самом деле не дойдёшь: в «Углекислых снах» нет точек, равно как и запятых или двоеточий; из всех знаков препинания Александр Беляков признаёт только тире — «пешеходные мосты» между фразами — да изредка знаки вопроса.) Словом, всё сущее явится в углекислых снах обло, озорно, огромно и лаяй, но проснуться здесь — не значит освободиться от удушающих объятий Морфея: проснуться — значит безоговорочно осознать, что вас больше нет.

К сюрреалистическим картинкам с выставки «Углекислых снов» (особенно первой части сборника) надо пообвыкнуть, присмотреться, прежде чем они откроются для прочтения. Время в них нелинейно — оно движется, как в песочных часах: туда и обратно. Видеоряд запросто можно запустить от конца к началу: «После кукольного плена / Деревянный гуманоид / Возвращается в плено» (с. 9), «и отчие тени молчат неумехи / отныне расти им приказано вспять» (с. 107). Движущуюся картинку можно и вовсе остановить, сровняв прошлое с будущим: «Маршируя на месте старом / Старый ворон каркает даром — / Совершенно как молодой» (с. 12). Едва ли не самая выразительная эмблема времени в «Углекислых снах» — циферблат, где «посредине — пусто место» (с. 7); вообще, склонность времени обнулять течение жизни отмечается в сборнике регулярно: «а вокруг бесконечен и вязок / нулевой эллиптический год» (с. 50).

Подобно тому как время углекислых снов не нуждается в календаре и движении стрелок на часах, пространство обходится без привязок к параллелям и меридианам («вертикаль горизонтали» — вполне приемлемый здесь ориентир). От описания Морфеевых владений нелепо было бы ждать правдоподобия — и «Углекислые сны» не обманывают наших неожиданий. «Пейзаж снотворный», «магнитные поля», «безразмерная тьма» — именно здесь предстоит блуждать читателю сновидений, в поле зрения которого попадает то абрис спального района, то как будто бы «приток» Леты — «спят посреди реки мёртвые языки» (с. 76). Пространство обречено на ускоренную сном дематериализацию — ткань бытия истирается и ветшает на глазах, «простор истоптан как придётся» (с. 17), и «на сетчатке зыбучей ничему не прижиться» (с. 15). Не этот ли прах — распавшуюся на молекулы жизнь — закладывают потом в песочные часы?

Нарочитая иррациональность визуального ряда — по мере того как читатель осваивается в мире «Углекислых снов» — постепенно истаивает, и проступают внятные связующие смысловые линии, которые стягивают все стихотворения сборника в единое и неразъёмное целое. Слово-доминанта, повторившись в соседних текстах, создаёт «эхо», отражает одно стихотворение в другом. Вот, например, один из разворотов сборника:

*пейзаж бликует обмелев
и выцветает от нагара
давай станцуем барельеф
как архаическая пара
секретной нимфой будешь ты
я в теневые фавны двину
не больше чем наполовину
выпрастываясь из плиты
(с. 124)*

*танец снятия кож
дней живой остаток
если ты не хорош
будь хотя бы краток
и свое неглиже
обдирай умело
чтоб не сохлось уже
в печке не сгорело
(с. 125)*

Обнажённые «архаические» танцоры видятся в буквальном смысле сбрасывающими кожу — и при этом «косметический» результат (подобный тому, что в сказке про Царевну-лягушку превращал холодную пупырчатую тварь в красавицу) в рассмотрение не принимается: за бескровный, но вовсе не сказочный стриптиз платить приходится собою. (Попутно заметим, что мотив сбрасывания лягушачьей кожи появляется ещё в первой части сборника в стихотворении «Каждый каждому на что-нибудь годен...», а «человек без кожи» возникает следом, через три страницы — «В тихом городе N...».)

Эффект агглютинации текстов в «Углекислых снах» возникает иногда и в силу псевдограмматических связей: если стихотворение заканчивается строками «в этих троих влюбиться нетрудно / и заблудиться немудрено» (с. 121), а следующее за ним начинается со строк «две самые чудесные из них / меня любили» (с. 122), то читатель невольно вы-

делит «двух самых чудесных» именно из «этих троих» — и хватится ошибки лишь тогда, когда оба на самом деле нестыкующихся лирических сюжета уже соединятся для него в диптих.

Ничуть не менее значимы в сборнике и «оптические» метафоры, прошивающие тематически разнящиеся тексты и скрепляющие их стежками ассоциаций. «Глаз молодильные яблоки» (или «чёрные зонтики глаз»), «натруженные очи» (добыча ангелов, слетевшихся «на запах неудачи»), «глазные сети» и «зыбучая сетчатка», «вспышка цветного зрения», за которой наступают серые сумерки, — вот персонализированный тезаурус сновидений в сборнике Александра Белякова. Смотреть углекислые сны — словно бы прозревать и слепнуть одновременно. В монтажной мастерской ночного сознания сюжет собственной жизни видится как несовершенный баланс тяготений — в противоположные стороны («расколослось лицо и не клеится / пополам холодеет и греется / вразной молодеет и старится» (с. 44)). Прокручиваемый сюжет утомителен и однообразен — он весь вписан в «настоящее несовершенное» (Present Indefinite), и этот факт приходится принимать стоически. Однако «фильма» собственной жизни периодически засвечивается («сказку шинкуют вспышки»), становясь слепым изображением (с. 111), или погружается в «безразмерную тьму» (с. 110), разглядеть в которой ничего нельзя.

Впрочем, в «Углекислых снах» читатель имеет дело отнюдь не с немymi фильмами — у сновидений высококлассный саунд-трек, созданный весьма сложными акустическими образами. В фонетическом строе стихов выделяется, конечно, паронимическая аттракция (притяжение по звуковому подобию): она ярче других отмечена артикуляционно (точность звуковых отражений при паронимии достаточно высокая) — и именно ей принадлежит ведущая роль в формировании контекстуальных смыслов (в обыденном языке, в отличие от поэтического, потенциальные семантические связи паронимов не актуализируются). «**Во чреве речи** снега по пояс / **недобрый вечер** увязший поезд» (с. 59) — это лишь один из сюжетов «Углекислых снов», имеющих отправной точкой сшибку одинаковых согласных и гласных (цветаевская формула «поэт издали заводит речь, / поэта далеко заводит речь» для Александра Белякова всегда в силе).

Не столь очевидными, но оттого более изысканными переключками отмечено стихотворение «дух орудует под дых»:

*между духом и душой
в тесноте телесной
промежуток небольшой
обернулся бездной (с. 67).*

Из гула языка — «ду-ду-ду», «те-те» да «бе-бе» — выговаривается вдруг пронзительное и парадоксально-ясное обобщение. «Телесная теснота» — а на плотность вещества существования недвусмысленно указывает фонетическое удвоение *тесн* — *те(ле)сн* — внешне разрывается зияниями, а на «привычных» местах — ни души, ни духа, ни материи, сплошь пустоты.

С паронимическими акустическими переключками естественным образом соседствуют анаграммы («В каждом *литре* ищем *трели*» (с. 26), «притих *небосвод несвобод*» (с. 31)) и внутренние рифмы («во чреве *торфяной* горы / *Орфей* братается с *Морфеем*» (с. 17)). Рельефность, объёмность фонетической формы дополнительно подчёркивается и аллитерациями, особенно значимыми тогда, когда наглядным метаморфозам подвергаются привычные языковые клише: «бъёт *боржоми* из *баклуши*» (с. 36), «над *седой равниной* снега / *спелись альфа и омега*» (с. 80). Сложным узором акустических переплетений отличается стихотворение «негодник приходит в негодность...»:

*негодник приходит в негодность
как в отчий заброшенный дом
где времени павшего плотность
наполнила лёгкие льдом
где вдох замирает у входа
а выдоху выхода нет*

*снаружи нагая свобода
внутри строевой лазарет (с. 90).*

Паронимические дублиеты «вдох-выдох», «вход-выход» образуют смысловое ядро стихотворения, где всё построено на слиянии противоположностей: отчий дом напоминает строевой лазарет, время по мере своего движения уплотняется и сжимается, а не растягивается, свобода вовсе не обеспечивает вольного дыхания. Нарочито оксюморонный характер имеет и сама логическая структура стихотворения: описание остановки всякого жизненного движения начинается с языкового сдвига — «негодность» из компонента фразеологизма (прийти в негодность) превращается в самостоятельное обстоятельство места.

Жизнь как короткие перебежки без передышки («дошёл до ручки нажал на ручку») неотменимо конечна: «кому предшествуешь без оглядки / дорогу торную пролагая?» (с. 91).

«Углекислые сны» дочитываешь с ясным ощущением того, что все «рапорты от Морфея» на самом деле — перифразы смерти, и просто по имени она ни разу не была названа. Закономерно, что лишь в финальном стихотворении, на последней странице, она явится в своём подлинном обличье — с тем чтобы быть поверженной словом и светом:

*кто пролил свет того уж нет
и свет в округе санаторной
предмету сватает предмет
поёт охотничьей валторной*

*отвадив горе от ума
на смерть накладывает veto
как будто тьма совсем не тьма
а только остановка света (с. 126).*

Впрочем, как знать — не с остановки ли света всё только начинается.

P. S. Отличный слоган для рекламной кампании по продвижению «Углекислых снов» на рынок (авторство принадлежит Арсению Тарковскому, ударение — наше): «И вам при-
снится всё, что видел я во сне».

Татьяна КУЧИНА,
доктор филологических наук,
профессор