

**Чем длиннее комментарий,  
тем значительнее комментируемое.  
( Из циркуляра Бюро )**

По подсчётам специалистов, сегодня в России производится примерно 10 000 000 стихотворений в год. В условиях такого изобилия можно себе позволить медленно прочитать одно стихотворение. Ведь это ничего не изменит.

## **1. СТИХОТВОРЕНИЕ 2004 ГОДА**

**Листает ветер черновик  
В бору на даче,  
По строчкам пробегает блик –  
Листает дальше...**

**И тени беглые ветвей  
Азы выводят  
И необдуманно смелей  
Слова находят.**

**И я как будто ни при чём.  
И если честно:  
Кто написал и кто прочёл –  
Мне неизвестно...**

Скромное, неприязнительное на первый взгляд стихотворение является, на самом деле, художественным манифестом. Манифестом актуального искусства.

Автор наблюдает некоторое изображение, которое разворачивается в сознании лирического героя и превращается в его поэтическое переживание.

Дело происходит на даче. Лирический герой сидит за столом на террасе дома. Перед ним тетрадь с черновиками стихов. Ветер приводит в движение тетрадные листы. Замирает. Солнечный блик падает на страницу. Вновь порыв ветра. Тени ветвей ложатся на лист бумаги. Стихия ветра – метафора поэтической ветренности, смелой необдуманности в обращении

со словами. Кто же субъект этого переживания? Автор, лирический герой или тени ветвей? А может быть, ветер? Кто перебирает слова, а кто страницы? Границы стираются переживанием.

Момент артикуляции видимого голосом вытеснен за пределы текста – перед читателем сразу возникает запись происходящего. Сознание лирического героя растворяется навстречу изображаемому, растворяется до полного замещения изображающего изображаемым. Это момент поэтической эйфории, который удерживается в рамках авторской воли. Сознание лирического героя запечатлевается в **СТИХОСНИМКЕ** автором.

Вспоминая свои ранние поэтические опыты, Ибрагимов пишет в книге «Белый квадрат»: «И уже дома, внезапно обернувшись к зеркалу, я делаю мой стихоснимок... – мгновенная вспышка! – и четверостишие остаётся во мне».

В создании стихотворения у А. Ибрагимова участвуют три оптических устройства – глаз, зеркало и фотоаппарат.

Мальчик смотрит в зеркало. Видит своё отражение. Образ человека в зеркале ещё не отчуждён от него. Это **ЕГО** отражение. В отличие от зеркального отражения фотография – это отчуждённая копия с оригинала, которая объективирует память человека.

Рассказав о том, как пишется стихотворение, что соответствует поэтике модерна, и прочитав записанное, автор обращает взгляд на себя, оставаясь в рамке стабильного субъекта высказывания, и говорит:

**...И я как будто ни при чём...**

Автор стихотворения изображает фигуру самоумаления, самоустранения, которая и является основной фигурой стихотворения. Автор представляет себя только орудием поэзии, неким фотоаппаратом.

Исходя из описания Ибрагимовым зеркального генезиса его стихоснимков, допустимо предположить и генезис его лирического героя. Герой Ибрагимова возник как его зеркальный двойник. Лирический герой Ибрагимова предельно близок автору как его отражение. Но всё же это Другой, как бы другой. Зеркальный двойник поэта – это миметический объект, который послужил источником его стихотворного творчества.

Дифференцированные и развитые отношения между автором и его лирическим героем (а также актёром и персонажем его роли) уподобляемы отношениям между шаманом и духом. Шаман самопроизвольно вводит себя в состояние транса, что означает, что он одержим духом как предельно Другим и Иным. Танец шамана – конвульсии медиума, через которые потусторонний дух присутствует в кругу соплеменников шамана и передаёт им сообщение.

-В странном мире оказывается лирический герой поэта. В этом мире вещи, предметы, природные явления производят знаки, тексты. А сам поэт становится только медиумом, ретранслятором сообщения. Медиум не пишет, не сочиняет и, тем более, не интерпретирует поэзию, он её только записывает. Копирует, репродуцирует.

В своей бесконечно приближающейся имитации оригинала лирический герой автора становится прозрачным, бессубъектным, и его место занимает его объект, оригинал – ветер, который сам начинает имитировать автора.

Таким образом, читатель читает копию поэзии. Уникальный поэтический опыт переживания остаётся в пределах письма, сочинения, там, где – ветер-поэт слова находит.

Проект «поэзии мира», преднаходимого автором, предложенный в этом стихотворении, отсылает читателя к актуальному европейскому искусству 80-х годов 20-го века. В рамках этого течения художник экспонировал металлический лист, предварительно облитый концентрированным раствором соли. В ходе выставки на поверхности листа разыгрывалась драма химической реакции. Зритель становился свидетелем действия сил природы и своей свободной волей эстетизировал происходящее на металлической поверхности в изображение. Эту художественную стратегию критики назвали актуальным искусством. Я и сам готов бы был предложить на такую выставку инсталляцию. Я бы представил аквариум, дно которого выполнено в виде шахматной доски. На дне его жила бы океаническая камбала. И посетитель выставки мог бы стать свидетелем того, как камбала воспроизводит шахматную клетку на своей спинной поверхности. В нашу компанию я обязательно пригласил бы ещё одного современного художника. Он крепит ручки к ветвям деревьев и позволяет ветру рисовать на полотне.

Не существует до-поэтического состояния мира, которое превращается авторским усилием в поэзию. Есть тотальная поэзия мира, копируемая медиумом. Речь может идти только о точности копирования. Культура оказывается тонким слоем, где циркулируют и продуцируются копии. Культурный слой – между подлинным и искренним. Искренность в культуре неуместна. Искренность молчит о подлинном, давая ему разместиться рядом.

В подоснове такого представления о мире как проявляющемся тексте лежит хорошо известная традиция: существует только один легитимный Автор бытия как текста – творец этого мира, Бог. Художник лишь подражает ему. Более того, подражание несёт в себе слишком большую интенсивность. Художник должен подвергнуться кенозису, стать карандашом, пером, фотоаппаратом. В такой перспективе поэтическое письмо становится разновидностью следов телесной конвульсии.

В своём поэтическом творчестве поэт предполагает, что Зеркало Культуры по-прежнему цело и отражает мир Реального. О том, что это Зеркало разбито на неисчислимое множество осколков, в которых отражаются недостоверные фрагменты Реального, давно говорят злонамеренные люди. Реальное по-прежнему обеспечивает и гарантирует смысл художественного высказывания. Тем самым, поэт остаётся в пределах классического способа художественного высказывания.

Ещё во время написания книги «Буквы одуванчика», в 1971-1973 годах, А. Ибрагимов нашёл себя в мире как тексте:

***Уже на весенних телячьих снегах  
Первые буквы зазеленели...***

***Реки раскрываются журчащими книжками,  
До дна просвеченные солнцем.***

***И мы на неверных ногах своих  
Учимся ходить и читать учимся...***

***В зеленеющие буковки полей нагих  
Вглядываемся... не понимаем и мучимся...***

А вот стихотворение 2002 года:

**Глаза открою – утро раннее,  
На стенах, словно в миг творения,  
От солнечных лучей сияние  
Дрожащего стихотворения.**

Это стихотворение, как и первое, – стихотворение об идеальном стихотворении, которое никогда не будет написано, потому что оно уже есть. Остается занять удобную позицию и отдаться созерцанию.

Бытие сказывается. Его Откровение неуместимо в какую-либо репрезентацию. Оно всегда неизмеримо больше. Всякое стихотворение – отблеск, рефлекс реальности. Нужно только вовремя нажать на затвор стихоаппарата и сделать стихоснимок – и на нём проявится смысл текста мира.

Кто-то из поэтов говорил, что поэзия – это промокашка. Нужно приложить промокашку к первотексту мира, и на ней отпечатается стихотворение.

Пройдет ещё немного времени – 70-80-90-е годы – и Реальное будет окончательно замещено семантической реальностью безначального текста. Все тайны мира многократно оговорены. Все предметы мира сделаны из слов. Нет ни одного неиспользованного слова. Человек окажется один на один с семиотическим хаосмосом. Начнётся триумфальное шествие постмодерна под надзором иронического наблюдателя культурной сцены.

## 2. СТИХОТВОРЕНИЕ 1973 ГОДА

**Сквозь проголодь деревьев полыхнёт  
Вечерний хлеб... посыпанный звездами.  
И дальний лай сентябрьских охот,  
И мышшь летучая взмывает над домами,  
И пучится грибной дымок... Один  
Живой старик согнулся в огороде...  
От кровоизлияния рябин  
Прозрачность мёртвая в природе...**

Это стихотворение относится к жанру пейзажной поэзии. Поэт литературными средствами создает пейзаж. Пейзаж – жанр живописи. Поэтому стихотворный текст задает интертекстуальное пространство с пейзажной живописью. Живописное изображение – его граница. Читатель вправе предположить, что стихотворение Ибрагимова – это версия того же самого пейзажа, что написал его друг-художник. Таким образом они ведут диалог. Но мы его восстановить не можем, так как отсутствует предполагаемый живописный пейзаж.

Как возникает жанр пейзажа? Пейзаж возникает во взгляде художника из окна дома, который стоит на границе города, поселения. Первый пейзаж написал осёдлый человек, глядя из окна свое-

го дома на близлежащий фрагмент природы, ограниченный рамой окна. Классический пейзаж конституируется взглядом художника из единой точки зрения на основе геометрической перспективы с учётом атмосферных и световых поправок.

Стоя на пленэре, художник допрашивает природу, испытывает, он её искушает о смысле. Взгляд художника обеспечен смыслом, преднаходимым в природе. Этот преднаходимый смысл связывает бесконечную предметность природы в единство. Художнику необходимо извлечь смысл и разместить в пространстве произведения. Смысл извлекается из реальности как полезное ископаемое.

Сказанное выше относится, видимо, и к поэту.

Воспроизводится ли единство точки зрения в этом стихотворном тексте? В линейной континуальности текста стихотворения заметно, по крайней мере, три разрыва. Внутри текста они выделены многоточиями. Цезура усиливает интонационную паузу. Автору стихотворения, наверное, кажется, что эти многоточия увеличивают выразительность текста.

Первые две строки – это высказывание суверенного субъекта, который по праву распоряжается словами; он смотрит на линию горизонта и видит дальше как ближнее, обиходное: закатный свет солнечного полукруга как «вечерний хлеб», который вдруг удаляется, «посыпанный» космической пылью.

Следующим слово берёт эмпирическое «я» автора. Этот субъект высказывания вполне рационально и синтаксически связно перечисляет то, что видит, и жестом указывает на предметы:

***И это...***

***И то...***

Чтобы уяснить расстояние между видимым и артикулируемым в стихе, надо бы сделать дубликат видимого автором при помощи цифровой видеокамеры. Тогда стало бы заметным, что из всего массива видимого в рамке взгляда поэта в стихе остаются следы всего лишь четырёх элементов в перечислительном ряду:

***И дальний лай сентябрьских охот,***

***И мышшь летучая взмывает над домами,***

***И пучится грибной дымок... Один***

***Живой старик согнулся в огороде...***

Интонация перечисления приобретает характер многозначительности, а сам пейзаж, репрезентируемый в стихотворении, становится загадочным: почему именно это, а не то или другое из всего наблюдаемого ловится словами в стихотворение? Фотоаппарат в снимке того же самого фрагмента реальности зафиксировал бы гораздо больше деталей. Но каких? Мы уже этого не узнаем.

Действительно, загадочно то, каким образом эти феномены, выступающие к автору в его представление из глубины воспринимаемого, становятся синтагмами и размещаются в виртуальном пространстве между метром стихотворения и его ритмом. Может быть, прежде чем увидеть, поэт уже захвачен этим ритмом, который бьётся внутри метрического размера стихотворной формы?

Наконец, вступает автор в качестве субъекта рассудочного суждения: А есть причина В.

**От кровоизлияния рябин  
Прозрачность мёртвая в природе...**

Последними двумя строками автор как бы подводит итог всему сказанному об увиденном. Если продолжить диалогическую соотнесенность этого текста с живописью, то эти последние строки восьмистишия совпадают по значению с легендарным последним мазком живописца на картине: пронзительный цвет ягод рябины завершает намерение художника, открывая глубину атмосферы сентябрьского пейзажа.

Так как я децентрировал текст, обнаружив, что за линейной континуальностью текста скрывается не один источник высказываний, а целых три субъекта, мне тем самым приходится разрешить себе множественность версий интерпретаций текста, ни одна из которых не ограничена условием истинности, и одной из этих версий является следующая: последние два стиха восьмистишия в форме суждения пропозициональной логики есть ирония автора в отношении научного дискурса, и не только его, но всякого идеологического дискурса, с их претензиями сделать свой предмет абсолютно прозрачным.

Но всего лишь одно соображение, а именно: текст, помимо прочего, есть документ, воплощающий волю автора в том числе, со всей фактичностью орфографии и пунктуации, вынуждает меня умерить свой радикализм. В тексте стихотворения, сразу после перечисления предметов и явлений, слова:

**...Один  
Живой старик согнулся в огороде...**

как видно, взяты в рамку многоточия, или обрамлены цезурами. Фигура человека стоит в перечислительном ряду, но выделена паузами. Эти слова трудно отнести к эмпирическому «я». А предполагать ещё один субъект высказывания было бы избыточно. Поэтому останемся в рамках одного субъекта высказывания, который только меняет точку зрения. И этот субъект – он всезнающий. Он знает, о чём думает его персонаж, один живой старик. Об этом первое двустишие: он смотрит на горизонт, который закрывает ряд облетевших осенних деревьев, думает о вечернем хлебе и ночном небе.

Но это лишь догадка автора, то, о чём думает старик. Ведь старик живой, а значит непрозрачный. Он находится одновременно в двух стихиях: в природе и в мире чувств, воспоминаний, надежд, словом, в стихии языка. И язык вдруг становится чужим поэту, непрозрачным. Слова значат не то, что подразумевает говорящий.

Стихотворение из жанра пейзажной зарисовки превращается в некое не прямое высказывание о повседневности села.

**ВОСПОМИНАНИЕ**

**И снова сентябрь... и кажется, что всё это было...  
В пустынном неводе осени горят журавли.  
И смех отчётливый... и глина осыпается с обрыва,  
И в закружившуюся реку лошади забрели.  
И тишина над чёрным предчувствием пашни,  
И дымы от костров тянутся вверх –  
Высоко! и не слышно себя... даже страшно.  
И на обрыве порхает осенней бабочкой смех.  
И лошади заходят против течения неторопливо,  
Изломанно ноги переставляя в реке.  
И снова смех... и глина сползает с обрыва,  
И ворон с дерева нырнул невдалеке.  
И кажется, этот сентябрь – только отблеск  
Сентября, где каждый ещё до рожденья бывал...  
И мальчик заблудившийся, услышав оклик,  
Долго смотрит в небо, не понимая: кто же позвал?**

Что происходит для читателя в этом стихотворении? Стихотворение в своей последовательности воспроизводит процесс вменения смысла автором в припоминаемый им автобиографический эпизод. Стихотворение является хорошей иллюстрацией факта из научной психологии о разновременности запоминания и осмысления биографического эпизода.

Автор не просто вспоминает своё прошлое, эпизод, себя, но наделяет его смыслом. То, что запомнилось автору как случай его биографии (мальчик заблудился), становится в стихотворении, исполненным жизнеопределяющим смыслом, эпизодом. Исполнение смыслом биографического случая происходит в драматургии текста стихотворения. Обретая смысл, этот эпизод, в свою очередь, оформляет в целостность незавершенную жизнь молодого поэта, которую он отстраняет в эстетике стихотворения. Но этот процесс наделяния смыслом биографии не завершаем. Только смерть человека придаёт его жизни окончательный смысл. Живой человек открыт миру и постоянно возобновляет версии самоинтерпретации, поэтому никогда не достигает смысловой завершенности и не становится собой окончательно. «Я» человека – всегда за горизонтом, а горизонт – смерть. Смерть есть последнее совпадение человека с самим собой. Точность – памяти, отпечатка, копии, образа – калибруется в горизонте смерти. Абсолютная точность образа смертельна.

Поэтому стихотворение, вопреки сознательному намерению автора, производит впечатление комбинации фрагментов текста, написанных в разное время и разных состояниях, и чуть ли не разными людьми. Читатель в своем чтении стихотворения начинает преследовать целостность текста, распадающегося на фрагменты.

Попытаемся реконструировать событийную последовательность написания этого стихотворения: автор посетил место, где часто бывал в детстве. И там его посетило воспоминание. Затем он

вернулся домой. Сел за письменный стол, вспомнил своё недавнее посещение этого места, вспомнил своё воспоминание себя. И случилось это в двадцать пятом сентябре жизни поэта.

Но, скорее, написание стихотворения происходило совсем по-другому. Поэт накапливал в черновиках отдельные фразы в течение длительного времени, все отдельные стихи были атрибутированы единством места – поселок Журавли. И вдруг (всегда это вдруг) несколько фраз сложилось в стихотворение.

Слова «и снова сентябрь...» сразу вводят в текст повтор, а значит – удвоение. Удвоение – механизм письма. Субъект высказывания расщепляется. Начальные слова стихотворения принадлежат автору, который задаёт рамку из вещества банальности расхожего мнения, внутри этой рамки и происходит припоминание. Он находится на философической дистанции от своего лирического героя. Одновременно эти начальные слова разводят календарное время от времени биографического рассказа, подготавливая воспоминание. Автор говорит:

***И снова сентябрь... И кажется, всё это было...***

***...И кажется, этот сентябрь – только отблеск  
Сентября, где каждый ещё до рожденья бывал...***

Что это могло бы значить кроме, тщательно скрываемого, усталого скепсиса молодого поэта: мол, что может быть нового в этом бесконечном календарном повторе?

Это такой платонизм молодости, с далеко идущими последствиями. Автор объясняет, что мир в целом и каждое явление его, данное нам в ощущениях, – «отблеск», подобие, рефлекс. Знак отражается в знаке, слово оговаривает слово, один слой репрезентации наслаивается на другой. Мир уже удвоен на подлинный и мир подобий и «отблесков». И здесь возникает имплицитное требование к прозрачности. Знаки, отделяющие «отблески» от подлинного, должны быть прозрачными.

Удвоение мира, согласно традиции, вменяет человеку в обязанность поиск смысла. И заявленная автором философия, и анафорическое построение стихотворения маскируют и преодолевают фрагментарность текста, возводят читателя к эмоционально-смысловому центру в его финале, к эстетической завершенности.

Несколько утомлённого жизнью автора перебивает его лирический герой. Он как бы говорит: нет, позволь, любезный, с тобой не согласиться. Всегда есть возможность уникальной репрезентации, всё ещё возможно одной строкой схватить лирический образ времени и места. Смотри:

***В пустынном неводе осени горят журавли.***

Под видом перелётных птиц скрывается топоним. Местные разберутся.

Риторика «вечного возвращения» контрастирует с лирическим энтузиазмом, стремящимся запечатлеть в едином поэтическом образе хорошо знакомое место.

После лирика слово берёт собственно субъект воспоминания, который определяет место через перечисление, то есть как множество феноменов, имеющих длительность. В финале стихотворения, субъект



ект, определяющий множество, становится элементом этого множества, в котором, в свою очередь, представлено множество вещей, образующих место его длительности. Поэт видит себя мальчиком.

Воспоминание на этом отрезке стихотворения выстраивается как проработка черновика до литературной завершенности:

***И в закружившуюся реку лошади забрели...  
И лошади заходят против течения неторопливо,  
Изломанно ноги переставляя в реке...***

Здесь повторение образа воспроизводит длительность фокусировки взгляда наблюдателя. Он настраивает свой взгляд на более подробное рассматривание вещей. Возникает живописность образа.

Уберите союз «и» в начале каждой строки – и получите картинку черновиковой фрагментарности.

То же самое можно было бы сказать и о последовательности:

***И смех отчётливый... и глина осыпается с обрыва...***

***И на обрыве порхает осенней бабочкой смех...***

***И снова смех... и глина сползает с обрыва,***

если бы не тревога и замешательство, вернее, некий аффект, с точностью не именуемый, продолжающий звучать в молчании после прочтения стихотворения.

Смех и осыпающаяся глина. Почему они сопряжены? Сближение далековатых идей или встреча зонтика и швейной машинки? Объяснения нет. Мотивировки нет. Случайное совпадение здесь и сейчас. Случайность перенесена в виде отблеска в стихотворение. Поэт в письме стихотворения, движем неким художественным намерением. И, тем самым, случайность соположенности глины и смеха попадает в контекст ожидания смысла, который продуцирует читатель стихотворения.

Смех акустически пронизывает местность, доминирует над ней, делает остальные звуки только фоном, он «отчетлив». Этот смех не имеет лица, субъекта, оторван от носителя, неизвестен предмет смеха. Смех, слышимый поэтом, абстрактен. Как абстрактный звук смех не визуализируется в поэтическом изображении местности, что своевременно замечает поэт. Он метафоризирует (ещё один отблеск) смех как бабочку на глинистом обрыве. В этой метафоре уже предугадывается приближение детства. (Может быть, этот смех – воспоминание из детства? Тогда откуда он разносится по местности? С обрыва, из-за реки или с неба?) То, что было весёлой бабочкой в детстве, стало отчётливым смехом. Подобная метафора, казалось бы, устраняет тревогу, вызываемую безличным смехом, но он навязчиво повторяется:

***И снова смех...***

Сначала смех появляется в движении мимических мышц лица. Лицо человека – внешний экран сознания – распадается в смехе. Затем он опускается ниже и захватывает всё тело смеховой конвульсией. Смеховое сотрясение тела ускользает от контроля сознания. Эта «животная» понижательность смеха отражена в метафоре бабочки. Полёт бабочки конвульсивен.

Смех разрушает порядок иерархии. Безудержный смех смешивает всё со всем, создаёт подмены верха и подлоги низа. Это внушает тревогу и страх.

Новорождённый младенец сразу начинает плакать, позже, через несколько месяцев, он смеётся, ещё позже ребёнок начинает говорить. Смех – один из языков общения человека, он организатор в группе людей. Сохраняющий серьёзность человек среди смеющихся людей остро переживает своё одиночество. Он чувствует свою исключённость из коллектива. Это страшно.

Глина осыпается, оползает. Инерция медленного движения вниз. Понижительность смеха и глины рифмуются смыслом, заполняющим немотивированный разрыв между ними.

Глина не красная, не белая, не окаменевшая, не влажная. Просто глина. Это абстракция, охватывающая всю группу однородных осадочных пород. Глина – осадочная порода, образованная из обломков различных пород и минералов, сцементированная веществом из ещё более мелких (пылевидных) частиц. Под давлением вышележащих слоёв теряет воздух и окаменевают. Когда-то на этом самом месте высилось гордое горное сооружение, итог великих вулканических извержений. Оно стёрто временем в пыль и осело в виде слоёв вязкой глины. Стёрты и следы всего живого, упорно сопротивляющегося измельчению к неразличимости. Миллионы лет потоки воды сносят глину в толщи, которые вновь прорезаются руслами молодых рек. Глинистые обрывы оползают к нулевому уровню. Это смешно.

Безличный космический смех раздаётся над дурным повторением геологических эпох осадко-накопления, над поэтом и его читателем.

Интерпретация читателя заполняет пробел между «смехом» и «глиной», который им, читателем, уже перед этим превращён, странным образом, из разрыва в смысловую рифму свободного стиха.

«Эффект реальности», свойственный этой части стихотворения, возникает через использование автором перечисления и называния. Они образуют границу, на которой работа воображения останавливается. Река, лошади, дым, глина, смех, ворон, дерево. Воображение отскакивает от этого плотного рубежа реальности и возвращается в прихотливую (символическую) вязь поэтической риторики.

Называние и перечисление – речь первого поэта после Бога. Адам называл вещи мира. Заминка, заикание, речевая судорога, пауза, молчание Адама, возникающее между моментом появления вещи перед ним и самим актом номинации, более всего меня и интересуют. Мне интересно, как она – эта самая заминка – проявляется в читаемом стихотворении А. Ибрагимова.

В просторе между вещью и именем обретается Бытие, преданное забвению, засыпанное слоями и обломками символических репрезентаций.

При чтении стихотворения возникает впечатление о непосредственном присутствии автора в месте, где он бывал неоднократно и провёл своё детство. Он медленно бредёт или стоит, осматриваясь. И чем дальше он идёт вдоль обрывистого берега реки, тем глубже он погружается в своё воспоминание. Граница между восприятием и воспоминанием становится неопределённой. Ворон, появляющийся из глубины умалчиваемого в стихотворении, это ворон, воспринимаемый здесь и сейчас, или ворон из пространства воспоминания?

## ***И тишина над чёрным предчувствием пашни...***

Чёрная полоса предчувствия невидимой, но воображаемой пашни, вычёркивает видимую, но не называемую поэтом, сентябрьскую стерню. Тишина – это акустический ноль. Идеальная тишина вакуума, где невозможно распространение акустических волн... лишь шорох субатомных частиц, сталкивающихся друг с другом. Не безмолвие, не молчание – именно отрицательная потенциальность слова, голоса, артикуляции. Тишина ограничивает движение воображения средствами языка сверху. Так возникает предел выразимого в слове. Поэт описывает то, что происходит внутри пространства своей субъективной реальности. В этом пространстве есть отношения верха и низа, гамма цветов. Это пространство конфигурировано силовым полем тишины.

Достигнув границы сказываемого, поэт вновь обращается к реальности, описывает её:

***И дымы от костров тянутся вверх –  
Высоко!***

Вещество реальности, вторгаясь в вещественную телесность поэта, истончается в дым предчувствий и страхов.

Следующий шаг – рефлексия о том, что же произошло только что. «Высоко» образует границу между внешним и внутренним, так как смысловое завершение предыдущей строки совпадает с началом следующей:

***Высоко! и не слышно себя... даже страшно...***

Где-то высоко сохраняется едва уловимая граница между «я» и «не-я» – там, где слово не удваивается в повторе, а значит, не запоминается. Говорить то, что не запоминаешь, значит не понимать себя и, в конечном счёте, не слышать себя. Голос – первая достоверность говорящего в собственном бытии, присутствии в мире. Говорить и слышать себя, возвращать себе отражение своего голоса осмысляется как быть отдельным от реальности, противостоять её напору, стоять. Одновременно, голос есть первая иллюзия присутствия, порождаемая письменной речью, повествованием. И далее, непонимание – первое начало всякой интерпретации Бытия, текста, самого себя.

Морфологическая тождественность фрагментов разных слов в аллитерации «ш» и «н» образует облако смыслового ожидания у читателя, которое прорастает пучком разнонаправленных лучей, стремящихся к своим идеальным значениям. Это гипотетическая топология спонтанной интерпретации.

Замешательство, растерянность, не достигающую, однако, напряжённости абсурда, фиксирует поэт на письме в трёх строках стихотворения. Перспектива будущего сжата до «чёрного предчувствия пашни» следующей весной. И, может, именно поэтому он обращается к воспоминаниям детства?

Достигнув границы тишины, поэт теряет идентичность, размытую риторическими повторами расхожих мнений. Идентичность автора восстанавливается через поляризацию – «я» – повзрослевший и «я» – ребёнок. Что и свидетельствует об исходном кризисе, предваряющем написание стихотворения. Такая траектория индивидуальности из уникальных воспоминаний детства, а не

из Большого Исторического повествования, не из мифа революционной борьбы и преодоления, выглядела, конечно, подозрительно в глазах официальной литературы.

Режессура финальной сцены достаётся лирику:

**И мальчик заблудившийся, услышав оклик,  
Долго смотрит в небо, не понимая: кто же позвал?**

Поэт находит себя. В детстве. И эта встреча, конечно, приобретает характер театральной сцены, так как поэт видит себя извне, со стороны. И встреча эта – метафора, отблеск сегодняшнего, времени написания стихотворения, душевного состояния автора. Как и в детстве, в том самом месте, поэт заблудился. Он в замешательстве, которое скрывается под риторической маской «вечного возвращения». Слова разминулись со смыслами. Поэт не угадал ещё фундаментальную метафору своего поэтического мира, мира как прото-книги, где во всём, что является, читается подлинный текст, исполненный смысла. Сейчас он себя не слышит, но в детстве ясно слышал зов. И подсказку ожидал от неба.

В тексте стихотворения появляется небо и земля. Порядок восстанавливается. Тревога отступает.

Это блуждание в пространстве маленького текста (автора и его читателя) напоминает древний ритуал инициации в лабиринте. Герой входит в лабиринт, чтобы встретить своего главного врага – самого себя.

Метафора – способ эмансипации смыслообразования от отцовского тела мифа. Миф погибает, метафора остаётся. Человек в своём индивидуальном развитии повторяет основные этапы истории культуры. Мифическая страна детства с неизбежностью повторяет судьбу Атлантиды. Стихотворение выстраивается как сосуществование в одном тексте метафорической речи и речи наблюдателя:

**...В пустынном неводе осени горят журавли...  
И смех отчётливый... и глина осыпается с обрыва...  
И на обрыве порхает осенней бабочкой смех...**

Здесь описывается место, где огромный рыбак закидывает в небо невод и где весело летают бабочки.

Метафорическая речь поэта умолкает при взгляде наблюдателя, перечисляющего и называющего вещи предстоящей реальности. Между собой и реальностью автор вдвигает бесцветный, но прозрачный экран описания, вместо яркого, но не прозрачного экрана метафор.

В самых древних истоках поэзии скрываются мифы об изгнании и обретении родины. Поэт возвращается на родину детства, чтобы вновь услышать забытый призыв.