

**Monte Aventino<sup>1</sup>***/Новогоднее/*

**что делать с простыми вещами, которые просто  
уже и не могут быть даже плохими вещами?  
когда Гулливер вдруг становится малого роста,  
когда лилипуты чуть-чуть подросли и вещают**

.....  
**не нового года не надо, а нового надо?  
веселой работы, безделья, безвестья, бесплотья  
ну что в этом сне бесконечном вишневого сада  
на Фирса забытого падают-падают хлопья**

Физическая и воображаемая граница любого предмета — вещи как таковой — в первую очередь обнаруживается и проявляется словом, чтобы затем быть встроенной в общую фигуру повествования — шерстяная нить, выскользнув продольным шорохом из узловатых и натруженных рук ткачихи, становится ковровым рисунком — Песнь Песней. Сам по себе узор — картинка, семантический сюжет, безделица — игольное ушко, сквозь которое просматривается и безмолвный дромадер, и горчичное зёрнышко, но как только предел одного фрагмента соприкасается с пределом другого, образуется плотная связь из заимствований. Заём или точнее сказать — подражание — присутствует во всём том, что нас непосредственно окружает, будь то книжная полка или античное сооружение — мавзолеей, цирк, базилика — не особо принципиально, так как весь предметный мир, в значительной мере, заимствован у слова лишь для того, чтобы впоследствии словом и стать.

Перетекание вещественной среды в словесную — это особенный, можно даже сказать, излюбленный приём в поэтике Станислава Михайлова. Как только в творчестве автора возникает определённая вещь — сабля, бутылка, ключи, шоколадные крошки и проч., то тут же само собой происходит некоторое овеществление речи. Используемый условный поэтический образ становится оптической средой, в которой начинает разворачиваться миниатюрное действие со своими эпизодами, эмоциями и порядками — уж очень камерный, не имеющий дна, театр — карманный, если хотите. Подобие древнеримского цирка на холме *Aventino*, где в закономерность игры было включено всё обозримое пространство с его земляными зрителями и ландшафтом, особенностями архитектуры и традициями, интонациями и музыкой, самшитом и пиниями. Тонкая грань — линия внутреннего натяжения — леска души, между собственным мироощущением и заимствованными фрагментами происходящей действительности, выпускает наружу мотивы причины, отделяющие тебя от тебя. Ты в них становишься не калькой с себя самого, не относительностью подражания, а новым самостоятельным сюжетом — актом сильного творчества, стремящимся выйти за пределы стечения обстоятельств.

Выходит так, что играя с наполненной средой — жонглируя с особой интонацией и по особым правилам простыми обиходными предметами — скарбом, утварью, мещанским добром ты не просто раздвигаешь священные границы условного личного пространства, отделяющие тебя от внешнего мира, но делаешь их более вариативными. Интуитивно ли или по заданной траектории, но всё-таки происходит сближение разрозненных фрагментов друг с другом и их последующая конфигурация в самостоятельную позицию речи, самобытный образ или индивидуальное пространство. *Monte Aventino* — на котором был цирк — был холмом в последнюю очередь, прежде всего это было место обретения нового смысла, новой эмоции — место вспоминания будущего. Если поэтику можно было бы назвать механизмом, то это, по большей части, механизм обмена и заимствования во имя создания чего-то нового, где в глубине — подобно сосновой иголке в орехе — спрятана сила переустройства. Своими стихами Михайлов изобретает особое приспособление — конструкт — резонирующий на малейшие колебания вещного мира — когда слово, вторгаясь в изначальную немоту предмета, преобразует его до новой формы, нового осмысления, оживляя с неожиданных сторон привычные очертания и ракурсы. И тогда лилипут поддаётся осознанию того, что с рождения Гулливер был спрятан глубоко в нём самом. Остаётся лишь вслушаться.

---

<sup>1</sup> Авентин (лат. *Aventinus*) — один из семи холмов, на которых расположен Рим, находился на левом берегу реки Тибр. В период ранней республики Авентин был слабо заселён, и располагался за пределами померия, священной границы, отделявшей территорию города от внешнего мира. На Авентин и Священную гору удалялись плебеи, согласно преданию, в период их борьбы с патрициями. Наиболее знаменитые сооружения, располагающиеся на холме Авентин — античные пирамида Гая Цестия и Большой цирк, а так же храмы Санта-Мария-ин-Козмедин, Сант-Алессо, Санта-Сабина и др. Есть также теория о происхождении названия от слова «*aves*» — птичка. Согласно преданию, птички помогли Рему найти ручей, где основать Рим. В честь них он и назвал самый красивый холм в Риме.

**...скоро многоэтажная река Обь  
станет комнатой в непонятно каком доме  
пароходство мое закончится — речное господство  
мне тяжело вас тащить одному  
баржи пескотащащие и щебнегруженные  
облака, легко перевозящие шубы  
придет Ермак, недочет обнаружит  
и не станет вмешиваться в ход событий**

Перейдешь реку вброд, постепенно выходя на берег и обнаруживаешь, что это не реку ты перешёл, а вывернутый наизнанку петляющий луч света. И, казалось бы, тянет тебя обратно вода — всеми силами тянет — но ты уже ступаешь почти посуху, чувствуя притяжение прибрежных ив и разницу физических величин, главное же — не обернуться. Пропуская через себя поэтапное наслоение реальности, ты, как будто бы, вылепливаешь из песка очередную фигурку бытия — тем отчетливей и внятнее она становится, чем меньше тебя самого от тебя остается. Возйдешь на холм, всего себя в это вложишь, а потом ляжешь на землю и будешь безмолвно смотреть — как шумят над тобой ивы, как плывут над тобой облака. Птица боится мелькнуть — лишь бы не потревожить мгновение, лишь бы не сузить его до условности взгляда, оставив не замкнутой эту прямую — пусть себе длится, пока не наступит октябрь.

Шум времени, или правильнее будет заметить — его озвученность — в творчестве автора сама по себе отходит на задний план, становясь чем-то незначительным и условным, меняя привычный хронотоп на сложную метафорическую симметрию создаваемую поэтом. Массивы текста с, казалось бы, разнообразной и разрозненной текстурой, настолько плотно ложатся друг к другу, обеспечивая уверенное подобие монолитности, что читатель, входя в сюжетную ткань стихотворения, невольно встречается с однородной структурой. Её конструкция похожа на ровный базальтовый срез с отчетливо ощутимой доминантой — насколько грузной и вязкой случилась бы эта порода, если бы Слово себя заставило ждать. Но раскрытие стихотворения происходит тут же. На ваших глазах авторне звенит ключами, не играет роль мажордома, но любезно, с виду немного стесняясь, предлагает проследовать за ним. А дальше — пространство языка в ситуации сведенного на нет направления времени — приобретает морфологический код гибкости и пластики. Песчаная фигурка, замеченная тобой на изгибе разъятой воды — становится глиняным големом, прочти ему стих — отдай насовсем своё время, и что-то сдвинется с места в пологой груди.

Как таковое отсутствие постоянного вектора времени в поэтике Станислава Михайлова, создает подобие синергетической среды, похожей на живительный вакуум, где каждый элемент текстового пространства, при помощи выстроенных связей, начинает самостоятельно продуцировать новые фигуры и образы, смыслы и коннотации, находясь в условиях собственного воспроизводства — когда слово воссоздает само себя. Капсулирование речи в форму стиха и уход от использования последовательной хронологии выводят автора в новый оформившийся объём, где, то и дело, происходит дефрагментация условных поэтических

единиц и тропов — новые конструкции возникают сами по себе и воспринимаются читателем без жесткой привязки к пространственно-временному континууму. Левитация речи становится музыкой. Внутренняя интонация стихотворения в условиях быстрой смены образного наполнения, как бы отсекает общепринятый временной контур, и текст начинает восприниматься как вневременной посыл, то, что, собственно, и способно преодолеть притяжение Хроноса. Вышеописанный принцип взаимодействия поэтического и временного является одним из фундаментальных маркеров, определяющих поэзию как таковую и создающую в ней базисную основу искусства. Умение текста за счет своих внутренних структур — энергии, интонации, темперамента и проч. — преодолеть и пережить временной радиус, с которым он связан, и не затеряться среди идентичной наследственности в первую очередь указывает на то, что поэзия есть одна из форм бессмертия, прикоснувшись к которой можно слышать, как дышит ивовый холм *Viminale*.

---

<sup>2</sup> Виминал или Виминальский холм (лат. *collis Viminalis*, букв. «ивовый холм») — возвышенность высотой 49 метров в пределах территории древнего Рима. Издревле, холм был населён племенами сабинян, и к территории Рима Виминал был присоединен вместе Квириналом, после известного конфликта с похищением сабинянок. В императорский период он входил в состав шестого округа *Alta Semita*. Холм был малозаселённым, жили там, в основном, бедняки, также там находился лагерь преторианцев — гвардия императора.

### III

#### **Monte Celio<sup>3</sup>**

**/Седьмой/**

**куда бы поехать, в какой мировой огород  
где трудятся денно и ночью Титов и Гагарин  
где, павшие, вновь поднимаются семь сефирот,  
где каждому слову наивному мир благодарен,  
на Горской разлитые лужи, как море стыда,  
троллейбус уходит, гремит, как большая телега,  
душа, отдохни, не боли, не ходи в невода  
хотя бы до первого снега**

Изначально от (лат. *ab initio*) любой вид искусства — это, прежде всего — уход от себя прошлого. Это невозможность на уровне физического и/или/ эмоционального восприятия находиться в одной среде с тем, что постепенно истончается и отмирает, утрачивая способность вовлекать в обозначенные границы творческой конструкции очередных соучастников. Когда мы бежим от себя, мы не бежим от того образа себя, который на данный момент отражается в зеркале, но убегаем от того себя, кто отражался в зеркале — днём, месяцем, годом — ранее. Эта каждодневная незначительная перебежка — внутренний дрейф в поисках новой формы собственной величины — спонтанная или же натренированная ментальная миграция — образа, мысли и восприятия, когда постоянное пограничное состояние, чаще всего оперирующее такими категориями, как /До/ и /После/, создавая разрыв, высвобождает

энергию к творчеству. Если исходить из мысли Андрея Таврова, что стихотворение есть преступление против смерти, то поэт, в первую очередь, как самостоятельная творческая единица искусства, всеми имеющимися у него средствами и способами, зачастую нелегальными, кропотливо и точно выстраивает то укромное защищенное место, которое своим существованием и функциями преодолевает притяжение смерти.

Возможно, неотболевший библейский сюжет о потерянном Рае и является той повседневной проекцией, куда при жизни необъяснимым образом тянет всякого глубоко чувствующего человека. Осознание того, что каждый прожитый день только лишь уменьшает расстояние между тобой и областью действенной энтропии, приводит художника к задаче переноса себя и своего опыта, при помощи различных механизмов, навыков и приспособлений, во нематериальную среду. Язык — это первоочередной инструмент, как раз и использующийся в поиске нематериальной среды — локации утраченного Рая. Являясь, по своей сути, формой овеществления материи, да и к тому же собирательным средством, он выделяет в пространстве *Общего* особенные конструкции и местоположения с уникальной спецификой, где все известные нам физические величины отходят на второй план, а их место занимает высокая магия. И это не та магия, что превращает свинец в золото или кровь в молоко. Это магия переноса — переноса пространства, созданного поэтическим языком, в область недостижимого, в область желаемого — туда, где повседневность лирического героя или же проекция самого автора найдёт нечто давным-давно утраченное или нечто желаемое, но, в силу ряда причин, на данный момент не возможное.

В разное время в литературе явно выраженными прототипами этих динамических месторасположений, стремящихся сделать как можно больший разрыв между жизнью и смертью, и доставить своего обывателя-пассажира в поле духовной и высококультурной идеальной реальности служили различные механизмы и средства. Прежде всего на ум приходят и изобретённый Н.Гумилёвым «Заблудившийся трамвай», и «Пароходик с петухами» О. Мандельштама, и «Ранние поезда» Б. Пастернака. Это особый вид организованного авторского пространства, где при помощи энергии стиха возникает оригинальная форма присутствия человека в текущем моменте. Там, где он будет оторван от вязкости будней, рутины собственного труда и привычного однообразия. Это своеобразное состояние / между /, когда вот-вот отпадет старое, но и новое только лишь предвидится. В троллейбусе №7, Михайлова, мы так же можем увидеть, как автор, изобретая собственную среду, выступает в одном ряду с выше перечисленными искателями. Используя образность рейсового троллейбуса, ему удастся создать живую метафору самобытного обособленного пространства, при помощи которой он осмеливается не только пресечь событийную череду прошлого, намериваясь въехать в собственный Рай, но хотя бы на время отстраниться и забыть о надвигающейся энтропии. «*В троллейбусе едешь, казалось бы, едешь и все...*» — ан нет, далеко не всё.

---

<sup>3</sup> Целий, Кайлий (лат. *Collis Caelius*) — один из семи холмов Рима названный в честь этрусского полководца Целия Вибенны из рода плебеев. Был долгое время плебейским районом, местом проживания небогатых людей. Этот холм в Риме считается тихим и не туристическим, но как раз здесь сохранился дух древнего Рима. Уже две тысячи лет на площади стоит акведук, который построил Нерон, а на площади Иоанна Павла можно заметить остатки древних магазинчиков. Достопримечательности Целия: Вилла Челимонтана с парком, где сохранились остатки древних саркофагов, надгробий и капителей, Церковь Санто-Стефано-Ротондо, одна из старейших церквей Рима и др.

*/Небо в алмазах/*

1.

**Три сестры заблудились в вишневом саду.  
Пили чай, говорили одну ерунду  
Про какое-то небо в алмазах.  
Доктор, что это за садомазох?**

...2

...3

4.

**Есть у каждого крик свой и аустерлиц,  
доктор Чехов, в вагоне для устриц  
я шампанское пью на *ich sterbe*,  
мой оркестр — то Вагнер, то Верди...**

На протяжении довольно длительного периода времени настоящая (как достаточно близкий синоним к лат. — *verum* и *veritas*) поэзия оставалась и остаётся областью высокого натяжения. Всё то личное и социальное переживание, которое вокруг себя собирает и аккумулирует поэтический текст, несёт явный и отчетливый образ активной заряженной частицы — дотронешься, и ответная реакция не заставит себя ждать. Возможно, именно этим умением концентрировать и удерживать в себе огромный накал человеческих чувств и страстей, ожиданий и волнений — поэтика в достаточно высокой степени соприкасается с политикой. Во все времена в той или иной мере поэтический голос противопоставлялся политической риторике. Заведомо являясь двумя противоположностями одного целого — деятельной силой речи и языка — поэтика и политика, вместо того, чтобы, объединив усилия, добиваться гуманных целей и добродетелей, следуют путем размежевания и разрыва. «*Но хрустнули обломками жемчужин/скорлупки чистой формы —/и я понял,/ что я приговорен и безоружен*» — произносит Ф. Гарсия Лорка свою пророческую речь, точно скальпируя и разделяя собственный творческий голос на две равные составляющие — поэтическую и политическую — заложником которых на протяжении всей своей жизни он и являлся.

Чувствуя в себе высокую долю энергии слова на уровне особого обособленного дара или же простого обиходного инструментария, носитель последнего не вправе конвертировать его в чьё-то вдохновение и радость, боль и страх, кроме своего собственного. Находя в себе силы не идти на поводу у материальных благ или же прочих преимуществ и предпочтений, он должен чётко осознавать, что рано или поздно подобная игра с огнём — где огонь в первую очередь выступает в роли структурированного поэтического языка — начнёт, подобно тому, как пламя костра слой за слоем расщепляет горящие поленья — расщеплять его самого. Любое заигрывание с этой стихией — это неосознанный уход от центра языка в его периферию с последующим распылением и размыванием речевого потока и доведением его до состояния едва прозрачной тоненькой струйки. Погружение же — наоборот — медленное выстраивание

и проращение вглубь, где каждая новая встреча может нести с собой как боль, так и наслаждение, но будет ли это иметь значение, если вокруг тебя всё отчетливее и отчетливее начинает звучать прекрасная музыка? Невозможность молчать — как подарок судьбы — когда окружающий тебя разнородный шум превращается в мелодично выстроенную и исполненную реальность. У неё могут быть тысячи разнообразных оттенков и расцветок, форм и звучаний — от черных до белых, от смердящих до благоухающих — но это, всего лишь, очередной материал для дальнейшего погружения вглубь.

Холм не становится меньше — глубже становишься ты. Любое наличие власти, это прежде всего наличие выбора — куда пойти дальше. Использовать ли её для укрощения и преобразования внутренней ярости и крика во что-то более сподручное и безопасное или же направить на возведение строительных лесов, с которых удобнее и проще будет обирать разбросанные по небу алмазы. Главное в этом моменте — отчетливо видя ожидаемые перспективы, оставаться при своём, не стремиться выменять свой талант на любезно предлагаемое карманное зеркальце или ракушечные бусы. «*Песен хочется, водки и мата, /но подальше, подальше от МХА-Та*» — говоря, как будто бы другому, себе, подытоживает автор свой тихий, но от этого не менее сильный болевой крик, оставляя где-то позади за спиной тускнеющую квадригу, как символ не только капитолийского величия, но и невольно навязываемой тебе мелодии.

---

<sup>4</sup> Капитолий (лат. *Capitolium, Capitolinus*) — Капитолийский холм, наименьший из всех холмов Рима, возвышающийся близ южного берега Тибра, к северо-западу от Палатинского холма, над расположенным в долине форумом. На Капитолии находился Капитолийский храм, который тоже называли Капитолием, где происходили заседания сената и народные собрания. Капитолий играл важную роль в политической жизни Древнего Рима, и по праву считался символом власти города, а позже и всей Римской Империи. Самый известный холм Рима знаменит ещё и тем, что здесь был создан первый монетный двор.

## V *Monte Palatino*<sup>5</sup>

*/Монголия/*

**ты ящерка, ты замершая ртуть  
и тут же вдруг — распрыга, тварь семиугольная  
кафтан нагольный лег и он — Монголия  
у них открытки в юрте мир-май-труд  
переночевали мы в Туве еще и перекочевали  
через границу**

**Ячетозяб  
она, раскинув кашемировые шали  
дарила мне то золото, то сабли  
уронила на меня ресницу  
Монголия**

Плавню выуживая из себя, подобно неопытному рыбаку из зыбкого и мутного ому-та, узелок новорожденной речи ты до конца не можешь вообразить, что же пришло в твои руки. Яркое и отчетливое представление того, что это могло бы быть, не фиксируется и не распознается сознанием в завершённую и постоянную композицию, предмет или эмоцию и, вопреки твоим ожиданиям, продолжает видоизменяться. Мерцание рудиментарной (от лат. *rudimentum* — зачаток, первооснова) материи, её переменные и люминесцентные свойства, пример которых мы можем наблюдать в строчках стихотворения Ивана Жданова «Мастер»: «*Он уходил, незрим и невесом,/ но твёрже камня и теплее твари,/ и пестрота живородящей хмари/ его накрыла картой хромосом*» проявляются в роли, мало-помалу нарастающей лакуны, способной к репродуктивности. Твёрдости, как таковой, нет. Но постепенно соприкасаясь с реализованной — овеществленной — глыбой ландшафта и особой формой течения времени, присутствие смелого и открытого жеста развивает, на первый взгляд, необъяснимую метафорическую реальность. «*Вокруг него вздувались фонари,/ в шарах стеклянных музыка летела,/ пусквал тромбон цветные пузыри,/ и раздавалось где-то то и дело:/ ...я ...задыхаюсь...душно...отвори...*» — продолжая своего «Мастера», Жданов наглядно показывает читателю витиеватый процесс рождения и эволюционирования космогонического чуда, в котором плотная и вещественная субстанция — речь это или человек, не суть важно, так как одно влечёт за собой и подражает другому — путём особых загадочных манипуляций и приёмов, провоцирует появление функционирующей и целостной предпосылки нового мира.

Слово и ритуал. Или же слово — как ритуал. Это, прежде всего, проявление и раскрытие глинобитных и сакраментальных основ языка, какими бы они ни были и к чему бы ни приводили как их слушателя, так и транслятора. Можно обратиться к генезису Поэзии, но и без погружения в исторический контекст представленного способа организации речи, и так очевидно, что ему присуща особая форма некоторой ритуальности. По большей части поэтически оформленный и организованный дискурс берёт на себя функцию высвобождения из реальной среды и среды языковой исключительной доминанты в которую, как в молочные сливки, будет вложена картина и текущего, и эволюционирующего состояния Натуры (от лат. *natura* — природа). «*Ты ящерка, ты замершая ртуть/ и тут же вдруг — распрыга, тварь семиугольная/ кафтан нагольный лег и он — Монголия*» — в этих строчках художественного высказывания Михайлова мы отчетливо видим, что своего рода точкой сборки — местом, из которого возникает и надвигается ядро Монголии — выступает вещественное сочетание, особая первородная смесь, на первый взгляд элементарно случайная и разношерстная. Но как только фрагменты становятся вовлеченными в языковой ритуал — в смысловую и интонационную поэтическую инициацию — они тут же становятся элементами однородной общности пролегающей гораздо дальше их прежних пределов.

В этом магическом обряде, в этой глубокой внутренней сакраментальности и возникает поэзия — как особая форма жертвенности, когда ради сиюминутно образа или картинки, благозвучия или поиска нового смысла ты вынужден отсечь от себя осязаемую часть собственного естества. «*Ячетозяб*» — и тут же пространство разворачивается тонкорунной кашемировой шалью — узорной восточной скатертью самобранкой усыпанной золотом, то дорогим орнаментальным оружием — что это, если не волшебство и не мистерия — жертвенность? Большая часть в поэтике Станислава Михайлова — это вид своеобразной, характерной жертвенности, похожей на магический ритуал — кропотливое и собирающее умение отдавать и отторгать весомую часть себя ради перспективы призрачного блага. Услышит плач *Palatina* волчица — забежит — сперва ощерится, обнюхает, а затем выкормит собственным молоком двух человеческих детёнышей и вырастет холм — расцветёт, городом станет — теургия.



<sup>5</sup> Палатин (лат. *Palatinus, Palatium*) — центральный из семи главных холмов Рима. По преданию, именно здесь и возник древний Рим: на Палатине были вскормлены волчицей и воспитаны Фаустилом Ромул и Рем. Название *Palatium* связано с именем богини *Pales*, охранительницы скота. Очевидно, Палатинский холм первоначально служил выгоном для скота, а когда у италиков появились первые религиозные представления и возник культ богини Палес, то Палатин стал религиозным центром пастухов, совершавших здесь жертвоприношения. Палатин является основным холмом в Риме и расположен в центральной части всей системы римских возвышенностей. Это первый из семи холмов, который начали заселять люди. Именно на Палатине был основан Вечный Город.

## VI *Monte Quirinale*<sup>6</sup>

*/Питер с высоты птичьего полета/*

**купил «Охоту» в сетевой дешевке  
пишу стихи, да что там врать, рифмую.  
Санкт-Петербург сибирской полукровке  
портреты шлет на Зею и на Мую  
обской пиит, звезда левобережья  
на зыбком «ша», «ча», «ща» лицом испытим  
хлопочет, бродит грузно кровь медвежья  
сгущается, летит метеоритом  
на Питер  
Воронихин и Кваренги  
вареники едят, нет, это Гоголь  
стоит в исподнем у холодной стенки  
и смотрит на меня в пустой бинокль**

Обострённое чувство дистанции как сознательный и намеренный уход от размытого слоя общественного благоденствия — это предпосылка той оптики, которой, по своей природе, наделена и оперирует поэзия. Вставая в один ряд, по принципу функционирования, с различными оптическими приборами — телескоп, бинокль, теодолит, микроскоп и проч. — поэзия как бы заведомо отделяет себя от предметной и эмоциональной среды, на которую она нацелена и из которой впоследствии и вырастает. Ей так проще и фокусироваться, и облекать. Иногда поэт намеренно создает это чувство дистанции, живя на расстоянии со всем остальным миром, иногда это происходит спонтанно и по наитию. Но задавая определённый интервал, он вынужден впоследствии — во избежание попадания в небытие — при помощи своих же творческих сил, таланта и опыта покрывать этот образовавшийся разрыв, тщательно и усердно соединяя себя с областью референтного пространства. «Тот город фиговый — лишь флер над преисподней» — произносит Алексей Парщиков в своём одноименном стихотворении. И тут же промежуток между читателем — выступающим в роли одной из равноудаленных точек на сферической поверхности поэтического высказывания и образом самобытного города, выступающим в роли его центра — заполняется тонкой, едва ощутимой, шелковой тканью.

Что-то почти неуловимое и эфемерное витает в воздухе представленной строчки, переводя искомую первоначальную пустоту в лёгкую форму плотности. Если мы и дальше углубимся в чтение текста Алексея Парщикова, то в полной мере сможем на себе ощутить, как разрыв между исходным состоянием поэтического пространства и читателем к концу стихотворения становится более плотным и сгустившимся.

Изначально разряженная и зыбкая дистанция требует к себе повышенной ресурсности и внимания. Это — как планируемая транзакция или сооружение, призванное соединить собой два пункта в языковом пространстве, выстраивается между ними в доступные и очевидные уровни связи. Визуальная или голосовая конструкция по форме напоминающая железнодорожный тоннель или веревочный мост, где опасность присутствия полностью не сводится на нет, но подкрепляется той условностью, что в любой момент может произойти обнадеживающее свидание. Возьмёт да и сыграет одно из имеющихся в поэтическом тексте оптических стёклышек, резонируя с читателем и приближая его к себе. Иногда эти линзы действуют сообща, иногда поодиночке, но и в том и в другом случае в месте оптического фокуса образуется отчетливая соединительная ткань. Как пример — *«обской пиит, звезда левобережь/я на зыбком «ша», «ча», «ща» лицомиспытим/ хлопочет. бродит грузно кровь медвежья/ сгущается, летит метеоритом»* — первоначальная трансформация пустоты и хтонической путаницы, выраженной в виде шипящих звуков, в фрагменте стихотворения Михайлова «Питер с высоты птичьего полёта» свертывается в кровавой сгусток и, приобретя ярко-выраженную вещественную форму, с достаточным уровнем кинетической энергии начинает сшивать, сближая и притягивая друг к другу обособленные элементы пространства.

Играя на разнице высот, автору, при помощи оригинального оптического механизма в поэтике и личного опыта, удастся соорудить достаточно высокую конструкцию — смотровую башню, наблюдательный пункт, обсерваторию — не суть, которая выводит читателя в довольно обозримое место, откуда открывается завораживающий гротескный вид не только на собственное творчество и поэзию как таковую, но и на искусство в целом. *«дерутся дети в новоримском цирке/ слона проходят дети в зоопарке/нет контрамарки, инвентарной бирки,/ монеты с профилем Буонапарте/ копите, дети, на билет, копите/ и уезжайте нас-о-всем из Нска»* — хочется здесь поспорить с поэтом и предостеречь детей, замысливших или замышляющих подобные действия. Искусство, в частности, поэзия, не увеличивается и не уменьшается пропорционально самому себе в зависимости от местоположения, всё зависит лишь от той дистанции, на которой мы держим себя по отношению к нему.

---

<sup>6</sup> Квиринал (лат. *Quirinalis*) — самый высокий из семи холмов Рима, на северо-востоке от исторического центра города. Сегодня на нём располагается официальная резиденция главы Италии — Квиринальский дворец. Холм назван по имени Квирина — древнего божества сабинян, которые, по преданию, были первыми поселенцами на данном холме. Они воздвигли здесь святилище Квирина, который почитался в ранний период римской истории наравне с Юпитером и Марсом. В 16 веке Квиринал заселили церковные правители. Для них в 1573 году начали строить Квиринальский дворец, который закончили возводить через 200 лет. Именно здесь судили Галилея.

/Цикута/

**гордись, непьющий человек, подарком Бога  
вех ядовитый, горький вех — петляй, дорога  
пыли, таскай по виражам, води в омежник  
кулак с бутылкою разжал и стал подснежник**

.....  
.....

**волшебным образом цветут и сладко пахнут  
судьба — цикута из цикут, от праха к праху  
от колокольцев ледяных до дрог со гробом...  
и что нас ждет в краях иных, там, за сугробом**

Завершая выстраивание обозначенной диагонали мы, по сути, подобно холму *Esquilino* оканчивающемуся в своей западной части языками — Циспием (*Cispio*) и Оппием (*Oppio*) — упираемся в своеобразный разрыв между двумя областями — областью обычного и обиходного языка, живущего по своим правилам и канонам, и областью языка необычного, в котором, то и дело, угадываются скрытые в поэтической речи разнообразныe откровения и мотивы. Выше по тексту уже неоднократно было сказано, в той или иной степени, о качествах поэзии применительно к творчеству Станислава Михайлова, сейчас же просто хочется задаться рядом вопросов и по возможности найти на них ответы — а что же кроется там, за пределами авторской языковой протяженности? К чему тяготеет и влечется слово? К чему оно прикипает, выходя через городские ворота во внешний мир. Какой образ пространства оно в себя закладывает, чему стремиться соответствовать — снова и снова в чем проявляется?

Наиболее близким по эмоциональному, смысловому и интонационному облачению к «Цикуте», мне показался опыт Александра Введенского — «*Есть у меня претензия, / что я не ковер и не гортензия. / Мне жалко, что я не крыша, распадающаяся постепенно, / которую дождь размачивает, у которой смерть не мгновенна. / Мне не нравится, что я смертен, / мне жалко, что я неточен.*» И там, и там нет отчетливой самоидентификации автора в предполагаемом контексте будущего без него, но зато присутствует некоторое чувство сожаления и разрыва между одной природной средой — действительной, и другой — мифологизированной. Желание заглянуть за ту выпуклую грань, которой очерчен ареал поэта и его языкотворческое мироустройство, ненавязчиво подводит и того и другого к профессиональному развоплощению — дифференциации поэтической роли автора в самом себе. Вытягивая себя из практики собственной творческой речи, Введенский страшится своей неизвестности и жалеет, что он не огонь, Михайлов же, задаваясь вопросом — «*и что нас ждет в краях иных, там, за сугробом*» — планомерно входит в поле беззвучия и пустоты. Как следствие и тот, и другой, показывая свой интерес и намерения выйти из области осознанного и прочувствованного поэтического опыта, приближают себя к границам неизвестного. «*кулак с бутылкою разжал и стал подснежник*» — все откровения и открытия свершились, пространство, преобразованное до первоначальной формы Бытия, возвещает об этом своим цветением и ненавязчивой образностью сада. Продолжив свою судьбу, автор уходит, стих же — остается.

На мой взгляд, весь поэтический опыт Станислава Михайлова в целом, и «Римские поселения», как отдельно взятая книга — это, прежде всего, успешная и действенная попытка обращения поэта к особому рода пространству — как к области завершённого, самодостаточного и цельного предметно-эмоционального мира. И обращения пространства к себе. В этих текстах не угадывается присутствие слушателя или читателя, иногда в поэзии это допущение совершенно ни к чему, но отчетливо, сквозь глубину искусства наития, прослеживается живая беседа автора с достаточно обширным полем осязаемой реальности. Через собственные воспоминания, топонимы, метафору, персонифицированное присутствие в текстах людей различных эпох и культур, личные переживания и эмоции Михайлову удаётся создать эффект кросскультурного ландшафта — определённого языкового слоя — выходящего на передний план и крепко связанного воедино органикой и насыщенностью поэтической речи. В итоге перед читателем раскрывается не только воззвание к всеобщей культуре, разнообразию и глубине поэтического языка, но и воззвание к памяти Природы и к собственной эстетической памяти автора — ни эту ли высокую интимность, скрывающуюся в ритуальных речах и песнях этрусских жрецов, мы можем увидеть за каждым представленным текстом.

---

<sup>7</sup> Эсквилин (лат. *Esquilinus*) — одна из семи римских возвышенностей, на которой располагалось древнейшее, после Палатина, римское поселение. Эсквилии (от *ex + colere* — «загородная часть, пригород») представляли собой плато, оканчивавшееся в западной части двумя языками — Циспием и Оппием. Здесь осуществлялись казни, находились местные помойки, кладбища для рабов и бедняков в виде колодцев для мертвых. Но, в первом веке нашей эры римский патриций Гай Цильний Меценат построил себе здесь виллу и распорядился убрать свалки, засыпать кладбище и разбить водопровод. Вскоре, в этом месте высадили великолепные сады. Из знаменитых римлян на Эсквилине жили: Вергилий, Катулл, Проперций, Нерон, Цезарь, Плиний Младший и др.