

А. Н. Рылева

Двадцать восемь: поэма «Оза» А. Вознесенского

Аннотация: в статье рассматривается творчество и время Андрея Вознесенского – русского поэта, прозаика, художника, лауреата множества званий и наград, в том числе Государственной премии СССР, – через призму его поэмы «Оза» (1964). Эта поэма о человеке в век роботов интересна не только тем, что в ней сконцентрировались многие образы, в том числе и образы будущей поэзии художника, но и уникальностью композиции, а также тем, что в ней как в капле воды можно увидеть время страны. По форме исследования – это уникальный словарь-гипертекст; «гипертекст» – текст «ветвящийся или выполняющий действия по запросу» (термин, введенный Т. Нельсоном в 1963 г.), а уникальность заключается в обнаружении адекватного тексту метода исследования. Это – герменевтика и логическая семантика в сочетании с парасемантикой (когда какое-то слово влечет за собой другое слово по ассоциации). Результатом исследования стал своего рода гипертекстовый словарь творчества Андрея Вознесенского, существенно продвигающий исследователя и читателя в понимании мира знаменитого поэта.

Review: the article is devoted to creative work and times of Andrey Voznesensky, a Russian poet, author, artist and a winner of many titles and rewards including the USSR State Prize, from the point of view of his 'Uzzah' poem (written in 1964). This poem about human living in the age of robots is interesting not only because it has many images but also because it has a unique structure and reflects the present times as a drop of water. This is a unique dictionary of 'hyper-text'. Hyper-text means text that has hyperlinks (references) to other text that the reader can immediately access (definition offered by T. Nelson in 1963). It is unique because the author has managed to find an adequate research method for his text. His text is related to hermeneutics and logistic semantics combined with parasemantics (when one word is associated with another). As a result, a 'hypertext' dictionary devoted to Andrey Voznesensky's creative work was created. This dictionary can really help the reader and researcher to understand the famous poet and his world much better.

Ключевые слова: культурология, поэзия, герменевтика, семантика, семантика возможных миров, Вознесенский, «Оза», поэтика, текст, контекст, гипертекст, новаторство, язык.

Keywords: cultural studies, poetry, hermeneutics, semantics, possible-world semantic, Voznesensky, Uzzah, poetics, text, context, hyper-text, innovation, language.

Любовь к разного рода словарям (от энциклопедического до хазарского) не дает покоя. Сознание жаждет гипертекста. Почему бы не «ОЗУ» Андрея Вознесенского? Вдруг замеченное (а кто-то заметит другое) из-за предельной субъективности окажется мета-, и уже только поэтому сделается интересным еще кому-нибудь?

В получившемся тексте – два уровня: понравившиеся метафоры «Озы»; слова и выражения, которые появились по созвучию, смыслу, или по чему-либо еще (их мы поместили звездочкой).

Всего их оказалось – двадцать восемь.

АВЕ, ОЗА

БОГОМАТЕРЬ

БИОГРАФИЯ*

ВЕРЛИБР*

ДАЛИ САЛЬВАДОР*

ДЖАЗ*

ДНЕВНИК

ЖЕРТВО-ЛИ-ПРИНОШЕНИЕ?

ЗЕРКАЛО

ЗОНА*

ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ*

КОНТЕКСТ*

КРАСНОЕ

МАСТЕР И МАРГАРИТА*

МОЛИТВА

ОБРАТНО – К ИСТОКАМ НЕСЛИСЬ РЕКИ

ОЗА

ОЗЕРО

ОТСТАВШИЙ ЗВУК

ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ

РОБОТЫ

СОН

СТИХИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ А. ВОЗНЕСЕНСКОМУ*

СТРАНА ОЗ

ТАК КАК ЖЕ ЗОВУТ..?

ТУФЕЛЕК ПАРА СТОИТ НА ПОЛУ

ЧЕРНЫЙ ВОРОН

ЭКСПЕРИМЕНТИЦИК Ъ

AVE, ОЗА – пролог поэмы. Напоминает, конечно, **молитву** «Ave, Мария»: «Радуйся, Мария, Благодати полная, Господь с тобою...» (См. также **верлибр**.)

*Аве Оза. Ночь или жильё,
псы ли воют, слизывая слезы,
слушаю дыхание Твое.
Аве, Оза...*

БОГОМАТЕРЬ – Образ Богоматери – сквозной образ поэмы. Четко проявляется в **молитвах** – *Богоматери Владимирской* и **Ave, Оза**. Менее четко, подспудно – в женских образах (в частности – в образе героини) Автор ставит знак равенства между Великой Матерью=Богородицей=Озой. (См. **Зеркало**.) Именно поэтому Богородица в «Авось!» молится, как простая баба, а богородичные молитвы не религиозны. Кстати, в соотнесенности Великой Матери и **Озы**, безусловно, просматривается Эдипов комплекс (см. **Озеро**).

Ужас перед наступлением технической цивилизации заставляет автора вспомнить перинатальный опыт. Базовые Перинатальные Матрицы описаны С. Грофом. Чувства удушья, ужаса и отчаяния сквозят в словах: «Ужас! Мама,/Роди меня обратно!..» Перинатальное развертывание часто ассоциируется и с разнообразными трансперсональными элементами – архетипические видения Великой Матери (=Богородицы), например.

БИОГРАФИЯ* – *Е. Евтушенко* (см. **контекст**) об А. Вознесенском:

«... Он не вошел в поэзию, а взорвался в ней, как салютная гроздь, рассыпаясь разноцветными метафорами. Если я начинал печататься с очень плохих стихов, лишь постепенно вырабатывая свою поэтику, то Вознесенский появился с поэтикой, уже сконструированной. Попав в море русской поэзии, он сразу поплыл баттерфляем, а его ученические барахтанья остались читателям неизвестны. В ранней юности он ходил на дачу к *Пастернаку*, показывал ему свои стихи. Но генезис его поэтики – это вовсе не божественный бормот Пастернака, а синкопы американского джаза, смешанные с русским переплясом, *цветаевские* ритмы и *курсановские* рифмы, логически-конструктивное мышление архитектора-профессионала: коктейль, казалось бы, несовместимый. Но все это вместе и стало уникальным поэтическим явлением, которое мы называем одним словом: «Вознесенский». Одна из его первых книг не случайно называется «Мозаика». Его собственная мозаичность и помогла ему, может быть, лучше всех других русских поэтов почув-

ствовать ритмику самой мозаичной в мире страны – США, которую он перепутал с Россией так, что трудно разобрать, где Мэрлин Монро, где Майя Плисецкая. Во главу угла он поставил метафору, назвав ее «мотором формы». Катаев назвал поэзию Вознесенского «депо метафор». Его ранние метафоры ошеломляли: «по лицу проносятся очи, как буксеющий мотоцикл», «мой кот, как радиоприемник, зеленым глазом ловит мир», «и из псов, как из зажигалок, светят тихие языки», но иногда шокировали: «чайка – плавки бога». После *Маяковского* в русской поэзии не было такой метафорической Ниагары. У Вознесенского с ранней юности было много противников, но никто не мог отнять того, что он создал свой стиль, свой ритм. Особенно ему удавалась неожиданно укороченная рифмующаяся строка, то растягивание ритма, то его усечение...»

Евтушенко Е. Строфы века. М., 1995. С. 755.

Биография живого классика может и должна изучаться. Однако это очень нелегкая задача в отношении к Андрею Андреевичу Вознесенскому. Книга «На виртуальном ветру» содержит много воспоминаний, но в ней нет ни одной (!) даты (**см. Дали**). Великолепно в этом смысле выглядит начало описания встречи в Кремле, где на Вознесенского орал Хрущев: «... Это в основном были чины с настороженными вкраплениями творческой интеллигенции. Было человек шестьсот. Шло 7 марта». Даже чтобы уточнить эту дату (1963 год) биографу придется покопаться в архивах, что уж говорить о менее значительных событиях.

С другой стороны, историческо-биографический очерк становится значимым для автора статьи, потому что позволяет вспомнить собственное детство: мама и папа, готовящие блины по воскресеньям, «Спокойной ночи, малыши» с тетей Валей, бабушка, всегда приходившая пожелать доброй ночи, яблочное варенье с ванилью, санки, «Волшебник Изумрудного города», кукла, говорящая «мама», Гелена Великанова и Эдита Пьеха, мечта о красных туфельках и платье, как у Мальвины, жевательной резинке и почему-то сушеной соленой рыбке, «Черный кот за углом», двоюродный брат, слушавший «Битлз», вкусная газировка с грушевым сиропом за 3 коп. и мороженое «Ленинградское» за 19, которыми снабжала сестра, сладкая воздушная кукуруза, иконы с лампадкой в бабушкином шкафу (когда кто-то приходил – шкаф закрывался), бабушкины подружки – все белесо-седые, тетя Аля Ризенкампф, у которой болели ноги (когда подружки приходили, меня всегда отправляли играть в другую комнату, позже узнала, что все сидели в лагерях)...

ВЕРЛИБР* – Раскованная, эмансипированная метасистемная форма поэмы. *Возврат интереса к архаическому мышлению актуализировал такой стих, который отсылает ко всем другим системам стиха* (В.П. Руднев).

В поэме – это и молитва «**Ave, Оза**»; и «Выйду ли к парку, в море ль плыву» (напоминает «Выйду ль на улицу...») или «Ехал из ярмарки ухарь-купец»); и меняющийся метр – двухсложный (хорей), трехсложный (анapest), верлибр. Интересно, что все **МОЛИТВЫ «ОЗЫ»** написаны хореем.

Руднев В. *Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. С.72.*

ДАЛИ С.* – Когда грудь выдвигают, как правый ящик письменного стола (см. **Страна Оз**), то это, конечно, напоминает «Венеру Милосскую с ящиками», 1936, или «Горящего жирафа», 1936 – 1937, а также рисунки, изображающие женщин, составленных из разного рода ящичков, Сальвадора Дали.

Кстати, манера С. Дали писать даты (точнее их не писать, см. **биография**): например, 16-е, когда не сразу разберешь, какого месяца, напоминает вознесенское: «Ты сегодня, 16-го, справляешь день рождения в ресторане «Берлин»...

А пронизанность **ОЗОЙ** напоминает посвящение «Дневника одного гения»: «*Я посвящаю эту книгу МОЕМУ ГЕНИЮ, /моей победоносной богине ГАЛЕ ГРАДИВЕ, /моей ЕЛЕНЕ ТРОЯНСКОЙ, /моей СВЯТОЙ ЕЛЕНЕ, /моей блистательной, как морская гладь, ГАЛЕ ГАЛАТЕЕ БЕЗМЯТЕЖНОЙ*».

Дали С. *Дневник одного гения. М., 1999.*

ДЖАЗ* – Джаз упоминается неоднократно А. Вознесенским, например, в «Напоили»:

*А в передней
Все наяривает джаз,
как посредник:
«Все на свете в первый раз,
не сейчас – так через час,
интересней в первый раз,
чем в последний...»*

О **Джазистах** писал Б. Окуджава (см. **Контекст**).

А. Матисс сотворил книгу «**Джаз**», 1947 г.: «Эти образы с их звучными и контрастными тонами возникли на основе кристаллизации моих воспоминаний о цирке, о народных сказках и путешествиях.

Страницы рукописного текста я сделал, чтобы приглушить взаимодействие моих ритмичных хроматических импровизаций, эти страницы составляют нечто вроде «Музыкальной среды», служащей им опорой, окружающей их и сохраняющей

специфику каждой из них...» О каких образах речь? *Букет. Самолет. Рисовать ножницами. Мои крики не сумасбродны. Верю ли я в Бога? Счастье. Лагуны. Потусторонняя жизнь.*

Приведем полностью текст «Букета». «Гуляя по саду, я срываю цветок за цветком и складываю их в охапку на руке один за другим, по мере того как они попадают мне. Я возвращаюсь домой с намерением написать эти цветы. После составления букета по своему усмотрению – вдруг разочарование: в новой аранжировке вся прелесть цветов пропала. Что же произошло? Бессознательно получившийся букет, пока я собирал цветы, повинуюсь своему вкусу, направлявшему меня от цветка к цветку, оказался замененным обдуманной аранжировкой, основанной на воспоминаниях о давно исчезнувших букетах, запечатлевшихся, однако, в моей памяти своей тогдашней прелестью, ее-то я и придавал этому новому букету.

Ренуар говорил мне: «Если я составляю букет с намерением написать его, я берусь писать ту его сторону, о которой не заботился при составлении».

По-моему, очень своевременно сказано.

Мысль о своевременности не давала покоя, но было в этом джазе еще что-то, уловленное нами, но пока еще не явленное. И вот мне попадает статья Дмитрия Минченка в «Огоньке» (№ 8(4735) февраль 2002), который публикует считавшуюся уничтоженной стенограмму двух встреч Н.С. Хрущева с интеллигенцией. И мой джаз приобрел ту самую искомую явленность: « – Пусть меня извинят все любители джаза, но если у вас есть свое мнение, то и меня не лишайте моих чувств, моих мнений, моих вкусов. Не люблю этой музыки! Не понимаю! Не понимаю! (*Тяжело дышит.*) Каждый должен играть на своем музыкальном инструменте. И вы скажете, что это оркестр? А я скажу: нет – это будет какофония. (*Кричит.*) Джаз это будет, джаз!!!»

И далее.

«(*Через 29 минут речь заходит снова о джазе.*)

Хрущев (прерывает докладчика (*Евтушенко – А.Р.*), бросает реплику): – Я не хочу обидеть негров. Но, по-моему, эта музыка негритянская. Я о джазе... А?... Чего?... Вот когда выступал американский джаз, я сидел с послом Америки Томпсоном. Я посмотрел и говорю ему: «Это же негритянская музыка». Я не хочу ее осуждать. Каждый народ имеет свои традиции, и, видимо, они родились с этим, они привыкли к этому, им это нравится. Но я родился в русской деревне. Воспитывался я на русской музыке, народной музыке... Поэтому джазу сейчас рано развиваться. (*Пауза.*)...»

Матисс А. *Заметки живописца. СПб., 2001.*

ДНЕВНИК – Или Тетрадь, найденная в тумбочке дубненской гостиницы. Автор поэмы нашел тетрадь в тумбочке... Эта ситуация немного проясняется в девятой части поэмы, из которой становится ясно, что в Дубне – друзья – цвет нации, березы сквозь асфальт. Дневник (тетрадь) был найден в гостинице, до автора его *командировочки листали./ острили на полях ее устало/ и засыпали, силясь разобрать*. Часть листов из дневника была выдрана, в нем же записаны какие-то лекции. Автор тоже внимательно читал дневник, делая пометки на полях: «*Может ее называют Оза?*» Или размышляя о циклотроне: «*Все прогрессы -/реакционны./если рушится человек*». Дневник что-то смешал в душе автора, и он принял решение его напечатать, кроме того, думая, что: «*И может быть, нескладный и щемящий./ придет хозяин на твой зов щенячий*». Важно также и то, что автор практически олицетворяет себя с автором дневника: «*Я ничего в тебе не изменил./ лишь только имя Зоей заменил*». Получается интересная картина: автор практически не отделяет себя от автора дневника, лишь подставляя нужное имя.

Ситуация текста в тексте.

ЖЕРТВО-ЛИ-ПРИНОШЕНИЕ? – Произносится героиней, стоящей у циклотрона в первой части поэмы. Действительно, не является ли Оза жертвой? На ум приходит «Жертвоприношение» А. Тарковского, 1986 г.

М. Мосс в очерке «О природе и функции жертвоприношения» пишет: «Убивать жертву преступно, поскольку она священна... но жертва не будет священной, если ее не убить». Эта мысль подчеркивает священность **Озы** (см. **Богоматерь**). Э. Сторр в «Человеческой агрессии» тонко замечает, что ничто так не похоже на разъяренного кота или человека, как другой разъяренный кот или человек. Он же пишет, что насилие всегда найдет основательные причины, чтобы разлиться. Насилие – это желание насилия.

Но сколь бы основательны ни были эти причины, их никогда не стоит принимать всерьез. Ибо насилие всегда добудет себе объект (м.б. заменив один на другой). Отсюда и сакральная роль жертвы. Почему женщина? Из-за своей слабости, подобно животному или ребенку. Именно поэтому она способна стать объектом сакрализации: желанная и отвергнутая, презираемая и водружаемая на пьедестал.

Так как жертвоприношение еще принято определять как коммуникацию между тем, кто приносит жертву и божеством, то в представлении П. Валери это уже похоже на поэзию.

Дионисийский экстаз всякое различие между богом и человеком уничтожает. Священное без-

умие входит в человека. А это уже ситуация из «Бьет женщина»:

Бей, женщина! Бей, милая! Бей, мстящая!
Вмажь майонезом лысому в подтяжках.
Бей, женщина!
Массируй им мордасы!
За все твои грядущие матрасы,

за то, что ты во всем передовая,
что на земле давно матриархат -
отбить,
обуть,
быть умной,
хохотать,-
такая мука – непередаваемо!

Hubert H., Mauss M. Essai sur la Nature et la fonction du sacrifice//Mauss M. Oeuvre. T. 1. La fonction sociales du sacre. Paris: Ed. De Minuit, 1968.

ЗЕРКАЛО – Зеркало появляется во сне автора дневника в десятой части поэмы:

«*Ты сегодня, 16-го, справляешь день рождения в ресторане «Берлин». Зеркало там на потолке. Из зеркала вниз головой, как сосульки, свисали гости. В центре потолка нежный, как вымя, висел розовый торт с воткнутыми свечами*».

Далее действие, тамадой которого является **Экспериментщик Ъ**, разыгрывается в зеркале. Рядом с хозяйкой – пустое место. Всех потолочных гостей это обстоятельство удивляет:

«*Генерала, может, ждуть?*», *А может, помер кто?»*

Но никто не знал (и не мог видеть), что рядом с хозяйкой сидит Автор-Невидимка – Я. (**Я** в данном случае – автор дневника. Кстати, своего рода перевертыш **Ъ**). (См. **Песочные часы**.) Это Я не может проявиться в зеркальном мире, так как антимирно ему. Своего рода Человек-Невидимка. И обнаружен в зеркальной реальности он оказался лишь из-за своей растерянности: машинально съел бутерброд с кетовой икрой. Потолочно-зеркальных гостей возмутило, что «А нас килькой кормят!» (Интересно, бутерброд из какой реальности? Если в зеркале кормят килькой, а в не-зеркале – кетовой икрой, то почему этот бутерброд оказался заметен в Невидимке-Авторе? Игра *несокрытости*.)

Я (Автор-Невидимка) пришел невидимым, чтобы разбить зеркало, разморозить героиню, вернуть ее в ее мир, страну естественности чувства, «где ольха, теплоходы, где доброе зеркало Онежского озера...» (Как это похоже на Герду и Кая из «Снежной королевы», и тут же

вспоминается фильм «Слезы капали» Г. Данелии). В этом сне оказываются и пара **туфелек**, и **«Как ты, милая, спишься!»**, и **роботы**. А в «Зеркале» Пастернака «... испаряется чашка какао...», но самое главное –

Души не взорвать, как селитрой залежь,/ Не вырыть, как заступом клад./ Огромный сад тормошитесь в зале/ В трюме – и не бьет стекла.

Не бьет стекла... Тень не может его разбить. А в иномире – мы лишь тени... Так что и попытка автора дневника разбить зеркало бесплодна. Он – лишь тень в потолочно-зеркальной реальности.

Здесь же вспоминается и «Зеркало» А. Тарковского (1974). И в связи с этим приходит еще одно размышление: если зеркало – отражение себя и одновременно удвоение мира, то когда человек себя не видит, означает, что его нет. Его нет в той реальности, из которой он смотрит на зеркало. Значит, автора дневника тоже нет. А есть лишь автор поэмы – ведь он как раз реален. И бутерброд уже – из его реальности. Бутерброд – маркер несокрытости?

Фильм Тарковского еще и об утрате себя. Но и об этом же у Вознесенского. Еще у Тарковского мистически повторяющиеся сновидения (тоже зеркало души) и у Вознесенского – о том же. И еще много чего перекликающегося, переплетающегося, возможного разорвать только с кровью.

Во сне автор дневника видит и модного поэта, не того ли, который потом опубликует дневник? Поэт читает **молитву**. Голос его антимирен. И еще один поэт, но уже пьяный вдребезину бормочет про Заонежье, Предозье, Заозье... Не один ли это поэт, только в начале и в конце застолья? Тогда понятна его антимиренность (см. **Измененные состояния сознания**).

Экспериментщик Ъ поднимает тост за ново-рожденную. «За ее новое рождение, и я, как крестный...»

ЗОНА* – Образ Зоны появляется в первой части поэмы: «*Говорили ей – не ходи в зону!/ а она...*» Никто не знает, что это. Не знает толком, где. Фантазия А. и Б. Стругацких предположила, что путь туда знает лишь Сталкер. (Фильм А. Тарковского «Сталкер»).

Монолог Сталкера, объясняющегося с женой перед очередным походом в Зону: «*Ну не могу я! Не могу я здесь!.. Смерти я не боюсь, да и не верю я в смерть, не для того я на свет родился...*»

Профессор о Зоне: «*И может быть, через века люди дорастут до Зоны и научатся извлекать из нее счастье, как научились извлекать энергию из каменного угля... Пусть мы еще не успеем научиться пользоваться ею, но у нас будет надежда.*

Человек может обойтись без всего. Но надежда у него должна быть всегда».

Антимир?

ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ* – Наше нормальное, бодрствующее сознание – один из типов сознаний, которые находятся рядом, отделенные незримой преградой друг от друга. Стало быть, любое сознание, не похожее на нормально-бодрствующее – сон, грезы наяву, алкогольного опьянения и др. Вся поэма (и не только поэма) пронизана ситуациями измененных сознаний: **сны (Ты мне спишься под утро... и День рождения 16)**; сны наяву (**Не узнаю окружающего** – вторая часть, **черный ворон** – шестая часть); пьяный вдребезину поэт – десятая часть; молитва (**Ave, Оза...; Матерь Владимирская** – десятая часть); отражения в **зеркала**. В «Бьет женщину» и «Бьет женщина» – это насилие; в «Напоили» и «Бьет женщина» – опьянение; в «Бьет женщина» – наличие зеркала.

Ситуация неумеренного употребления алкоголя, как известно, приводит человека в состояние опьянения с одной стороны, с другой – это состояние в произведении (в данном случае поэтическом) метафизично (как впрочем, метафизична и сама субстанция питья). Назовем его N-сознанием. Оно почти не рефлексивно, почти не лживо (в смысле простодушно, т.е. от души, стало быть, не лжет хотя бы самому себе), допускает буквальное восприятие метафор (как в Купринском «Поединке» *досвидания-досвишвеция*), простодушно. Главный вопрос бытия N-сознания: об *уважении*, то есть признании носителя N-сознания по принципу: «Вот же я, Господи! Ты видишь меня?»

N-сознание в данном случае – это метафизическое состояние человека. Парадокс его заключается в том, что реальный мир становится иллюзорным, напротив реальным становится глубоко за-прятанное, таимое, сокровенное.

Важным признаком пребывания человека в N-реальности – ощущение им вины, старательно культивируемой окружающими его и не имеющими возможность попасть в иной мир (или не желающие).

*... разве знал я, циник и паяц,
что любовь – великая боязнь? (преамбула)*

...

*Друг белокурый, что я натворил!
Тебя не опечалят строки эти?*

...

Ты-то простишь мне боль твою и стон. (девятая часть поэмы)

*Все безысходно...
Осталось одно лишь –
Грохнись ей в ноги,
(десятая часть поэмы)*

...

Нас спасающие – неспасаемы. (одиннадцатая часть поэмы)

В стихотворении «Напоили» N-сознание девушки характеризуется:

- острым восприятием запахов – «Пахнет ночью из окна и полынью»;
- потерей ориентации – «пол отвесный, как стена»;
- ангелу плохо, ее мутит, она «бродит вдребдан».

Что происходит? Сознание девушки, считающей себя маленькой, хочет стать старше, стать *антисобой* себе сегодняшней. Она замечает (но не может отразить), что этот антимир здесь – он со-страдательно-обвиняюще смотрит на нее:

*Но чьи усталые глаза
Стоят в углу, как образа?
И не флиртуют, не манят –
Они отчаяньем кричат.*

Следующая ситуация – в ресторане женщина «пошла по рожам, как белье полощут». Здесь N-сознание проявляет себя в насилии (см. **Жертвоприношение**). Автор подчеркивает ритм ударов: «Бей, женщина! Бей, милая! Бей, мстятая!... Этот разгул N-сознания явно импонирует автору, и он всячески подчеркивает это пониманием: «За все твои грядущие матрасы, за то, что ты во всем передовая...».

Однако кульминация, самое сокровенное – это вовсе не битие рож. N-сознание открывается, когда «она, шатаясь, к зеркалу пошла». Появляется важный атрибут N-сознания – зеркало. В нем она «сама к себе губами» прислонилась, про-зревая в зеркале и целуя анти-себя, ту себя, мечтающую быть «к кому-то прислоненной», ту которая шепчет: «меня бы кто хотя бы отлупил!..».

Еще одна ситуация с N-сознанием: когда «Бьют женщину» (см. **Жертвоприношение**).

Мы всего лишь фиксируем присутствие N-сознания, а с другой – оставим открытой возможность домысливания фиксируемого нами, ведь если истина – «несокрываемость», то принципиальное разделение мира на «явленное» и «скрытое» и есть условия возможности самого сознания, в том числе N-сознания. А кроме того, столь *видеологическое* устройство разума вполне созвучно и чаяниям Вознесенского с его видеонами. Не зря в своем

интервью журналу «Огонек» (35/4710/август 2001) он говорит: «...надо больше сейчас рисовать...».

КОНТЕКСТ*: Михаил Айзенберг, Леонид Аронзон, Николай Асеев, **Белла Ахмадулина** (Мотороллер, Памяти Бориса Пастернака, Симону Чиковани, Биографическая справка, Клянусь, Варфоломеевская ночь, **Мои товарищи** и др.), Анна Ахматова (Седьмая книга, Поэма без героя), Иван Ахметьев, Юмитрий Бобышев, Майя Борисова, Владимир Британишский, Иосиф Бродский, Александр Галич, Николай Глазков, Глеб Горбовский, Леонид Губанов, **Евгений Евтушенко** (Когда убили Лорку, *Памяти Ахматовой*; цикл стихов об Италии.), Анатолий Жигулин, Николай Заболоцкий (У гробницы Данте, *Счастливы день, Генеральская дача, Железная старуха, После работы, Зеленый луч, Городок, Ласточка, Петухи поют, Подмосковные рожи, На закате, Не позволяй душе лениться. Рубрук в Монголии*), Борис Заходер (Листки), Михаил Исаковский, Леонид Иоффе, Виктор Кривулин, Александр Кушнер (День защиты детей, «Никогда не наглядеться...», «Мы в городе...», «Я без ума от лип прекрасных...», *Два мальчика, Танцует тот, кто не танцует*), Семен Липкин, Инна Лиснянская, Леонид Мартынов, Новелла Матвеева, Юнна Мориц, Булат Окуджава (Полночный троллейбус (1957), *Ангелы* (1957), *Сентиментальный вальс* (1957), *Песенка о солдатский сапогах* (1957), *До свидания, мальчики* (1958), «Сто раз закат краснел, рассвет синел» (1958), *Песенка о комсомольской богине* (1958), «Из окон корочкой несет поджаристой...» (1958), «Часовые любви на Смоленской стоят...» (1958), *Песенка об Арбате* (1959), *Живописцы* (1959), **Джазисты** (1959), «Мне нужно на кого-нибудь молиться...» (1959), *О кузнечиках* (1960), *Дежурный по апрелю* (1960), *Песенка о пехоте* (1961), «Допеты все песни...» (1961), *Ночной разговор* (1962), *Фрески* (1963), **Красные цветы** (1963), «В детстве мне встретился как-то кузнечик...» (1964), *Капли датского короля* (1964), *Как научиться рисовать* (1964), «На арбатском дворе – и веселье, и смех» (1964), *Песенка о художнике Пиросмани* (1964), *Прощание с новогодней елкой* (1966), *Путешествие в памяти* (1967), «*Ваше благородие, госпожа разлука...*» (1967), *Песенка о Моцарте* (1967), *Романс* (1969), Борис Пастернак («Когда разгуляется» (1956-1958), Мария Петровых, Дмитрий Александрович Пригов (1963: «*Вечер мучительней, чем мотылек...*», «Не стал острее нож, но стала твердь нежнее...», «Он был крылат, как бы ветвист...», «*Снег засыпает местность лесную...*», *Сонет*, «*Старинная повесть весеннего дня...*», «*Старинный спор святых имен...*»,

«Так воздух, поверху летя...», «Я все это вижу откуда-то сверху...»; 1964: «О, тигр, тигр!..», «Покой беспричинный...», «Равнина – снег и снег, и снег...», «Та исполинская зима...», «Тот вечер, сединой прошитый...», «Ты, как зима, как зима, как альбинос...», «Ты краски созерцай...»; 1966: «Морщинистые лица...», «Ночь и окно. Окно и врон...», «Осыпалось дачное лето...», и др.), Вадим Рабинович (Что есть сюжет), Евгений Рейн, Роберт Рождественский, Евгений Сабуров, Генрих Сапгир (Голоса (1958-1962), Молчание (1963), Командировка, Лю-стихи (1965-1966), Псалмы, Элегии (1967-1970), и др.), Ольга Седакова, Илья Сельвинский, Андрей Сергеев, Борис Слуцкий, Ярослав Смеляков, Михаил Соковнин, Виктор Соснора, Сергей Стратановский, Арсений Тарковский, Игорь Холин, Петр Чейгин, Вадим Шефнер, Игорь Шкляревский.

Составлено по: <http://www.ruthenia.ru/60s/>

КРАСНОЕ – КРАСНЫЕ ЗМЕИ ЯЗЫКОВ ВВИНЧИВАЮТСЯ В УШИ СОСЕДЕЙ. Кошмар, достойный живописания современных фантастов вроде «Чужих», или сродни красному сигналу светофора: «... горел нос, /точно болгарский перец (Из «Озы»), Краги – красные, как клешни. Губы крашенные – грешны (Мотогонки по вертикальной стене); Яростные, русские/Красные рубахи («Мастера»).

Все это напоминает также **красное** А. Матисса, русских икон, Петрова-Водкина.

С другой стороны – это щемящая нежность: «красный, как земляничинка, /в кончике ее мизинца», или о **туфельках**: «Красные голуби просо клюют. /Кровь кружит голову – спать не дают!», («Оза») В красные можжевельины – снежное сожаление, ... красные леса («Снег в октябре»). Пожалуй, похоже расцвечена поэзия Б. Окуджавы. (См. **Контекст**.)

МАСТЕР И МАРГАРИТА* – Первая публикация романа М. А. Булгакова пришлась на 1966 год (до этого, да и после ходил в списках). Конструкция «Озы», безусловно, напоминает роман насыщенностью сложными и тонкими *интертекстами*, реализованностью модели *текста в тексте* и некоторого *гипертекста*, по осуществлению идеологии *семантики возможных миров* и т.п. Здесь же отметим и безусловную музыкальность **Озы** (о связи мифа и музыки писали, например, Р. Вагнер, К. Леви-Строс). Но главное – образ *летающей Подмоскovieм до озноба* хорошенькой **Озы**.

МОЛИТВА – Часто встречается мотив, свидетельствующий о прорыве, иномирности, инобы-

тии: *Бессмертье ж – прекращенное движенье, /как вырезан из ленты кинокадр./... Или: Бессмертье – как зверинец меж людей, /В нем тонут Анна, Оза, Беатриче... («Оза»)*. К молитвам А. Вознесенского вполне можно применить теорию лингвистики измененных состояний сознания Д.Л. Спивака. Молитвы А. Вознесенского – матричные тексты, (своего рода мантры, например, **Ave, Оза**).

Антимирный эпизод десятой части «Озы». Странно, что Богородицу Владимирскую поэт просит представлять перед Ней (*Неумолимы зрачки Ее льдистые*), обычно заступничества просят перед Богом. Она=Бог?

Молитва

*Мать Владимирская, единственная,
первой молитвой – молитвой последнею –
я умоляю –
стань нашей посредницей.
Неумолимы зрачки Ее льдистые.*

*Я не кощунствую – просто нет силы,
Жизнь заberi и успехи минутные,
наихрустальнейший голос в России –
мне ни к чему это!*

*Видишь – лежу – почернел как кикимора.
Все безысходно...*

*Осталось одно лишь –
грохнись ей в ноги,
Мать Владимирская,
может, умолишь, может, умолишь...*

Странна молитва и к Суздальской богоматери (Стрела в стене/Тень звука):

*Суздальская богоматьерь,
сияющая на белой стене,
Как кинокассириша
В полукруглом овале окошечка!
Дай мне
Билет,
Куда не допускают
После шестнадцати...*

Так не просто понимать все.

О чем просят Суздальскую Богоматьерь, куда не допускают: в кино или в антимир? Здесь – это ключ к двери из обыденности в иномирность. В «Озе» – это молитва инобытийной реальности **зеркала**, вдобавок в упившейся (то есть в **состоянии измененного сознания**) компании из инобытия в обыденность.

В поэме «Авось!» Конча Аргуэльо молится о попадании в антимирный ее бытию мир своего возлюбленного. **Богоматьерь** тоже предстает инобытийной:

И ответила Непорочная: «Доченька...»/Ну а дальше мы знать не вправе,/что там шепчут две бабы с тоской –/одна вся в серебре, другая –/до колен в рубашке мужской.

Но и **Богоматерь** молится Резанову:

Бог, Любовь Единая в двух лицах,/воскреси любую из марусь.../Николай и наглая девица,/вам молюсь!

Казалось бы богохульство – представительствовать перед Ней, как перед Богом, считать Богородицу просто бабой. Молитва А. Вознесенского – не молитва в православно-церковном смысле. Но почему Владимирская, Суздальская (Кстати, в официальном списке чудотворных икон Суздальская не числится). Молитва – **зеркало?**

ОБРАТНО – К ИСТОКАМ НЕСЛИСЬ РЕКИ – Предположение, что человечество движется от старости к молодости, сделанное седым и румяным отцом-историком героини в четвертой части поэмы. Сложная временная игра: средневековье – старость, Ренессанс – бабье лето человечества и т.п. Историк мечтает о будущем, когда техника оказывается в добрых руках добра. Автор дневника предполагает, что при таком ходе времени получится:

Обратно – к истокам неслись реки.

Обратно – от финиша к старту задним ходом неслись мотоциклисты.

Бабабы на глазах, худея, превращались в прутьики саженцев – обратно!

Пуля, вылетев из сердца Маяковского, пролетев прожженную дырочку на рубашке, юркнула в ствол маузера 4-03986, а тот, свернувшись улиткой, нырнул в ящик стола...

Предположение отца героини лежит в русле размышлений XX века о времени, когда наряду с традиционным пониманием времени существует и такое, при котором «стрела времени» (А. Эддингтон) повернута в другую сторону. По Августину точкой расхождения времен явилось пришествие Христа, после которого время пошло в одну сторону для праведников, в другую – для грешников. Существует еще время жизни и время наблюдения (В. Дж. Данн). По второму времени можно передвигаться (конечно, в **измененных состояниях сознания**), что и делает автор **дневника** в своих **снах** и видениях наяву.

Но не только.

В седьмой части поэмы автор говорит о взаимоперетекании времен, рождая образ **песочных часов**:

Мне кажется, что ты все время идешь навстречу!

Затылок людей всегда смотрит в прошлое. За нами, как очередь на троллейбус, стоит время. У меня за плечами прошлое, как рюкзак, за тобой – будущее. Оно за тобой шумит, как парашют.

Когда мы вместе – и чувствую, как из тебя в меня переходит будущее, а в тебя – прошлое, будто мы песочные часы.

Как ты страдаешь от пережитков будущего! Ты резка, искренна. Ты поразительно невежественна.

Прошлое для тебя еще может измениться и наступать. «Наполеон, – говорю я, – был выдающийся государственный деятель». Ты отвечаешь: «Посмотрим!»

Зато будущее для тебя достоверно и безусловно. «Завтра мы пошли в лес», – говоришь ты. У, какой лес зашумел назавтра! До сих пор у тебя из левой туфельки не вытряхнулась сухая хвойная иголка.

ОЗА – Перевертыш ЗОИ. Но странный. Если бы это был просто перевертыш, было бы ОЗЯ. Но так, конечно, не звучит. Поэтому убираем J и оставляем А – ОЗА. Зоя в обыденной жизни, Оза – в поэзии.

В поэме объясняется, откуда взялась Оза:

Я знаю, что люди состоят из атомов, Частиц, как радуги из светящихся пылинок Или фразы из букв.

Стоит изменить порядок, и наш Смысл меняется.

Говорили ей, – не ходи в зону!

А она

Напоминает **Зону** из *Пикника на обочине* (Сталкера) А.И. Б. Стругацких.

Кроме того, возникают ассоциации с мифологической **страной Оз**. Но ассоциации возникают и по созвучию или наличию ОЗ или ЗА в словах: **озеро**, **боязнь**, **возле**, **паровозы**, **возьму**, **боязно**, **поздно**, **зона**, **озноб**, **озон**, **роза**, **стервоза**, **метаморфоза**, **березы**, **сквозь**, **прозрачна**, **розовый**, **Заонежье**, **Предозье**, **Заозье**, **заморозки** и наконец **Вознесенский** («**Оза**»).

Получается – вся поэма пронизана ОЗА, «**свет** **сквозь нее струится...**».

ОЗЕРО – казалось бы выраженная сексуальность отсутствует в поэме. Но если вдуматься, присутствует почти в каждой строчке. Вымышленный, виртуальный герой, – **Экспериментчик Ъ**, например, предстает как сексуальный соперник автора дневника. Не менее очевидны сексуальные фантазии автора в первом сне (третья часть по-

эмы): «Ты мне снишься под утро,/как ты, милая, снишься!..» Обнаженная Оза летит (здесь вспоминается, конечно, полет **Маргариты**) под «дулами, наведенными снизу».

*«ты летишь Подмосковьем,
хороша до озноба,
вся твоя маскировка -
30 метров озона!*

*Твои миги сосчитаны
наведенным патроном,
30 метров озона -
вся броня и защита!*

*В том рассвете болотном,
где полет безутешен,
но пахло полетом,
и – уже не удержишь.*

Не менее значителен в этом смысле мотив **озера**:

– Заонежье. Тает теплоход.

Дай мне погрузиться в твое озеро.

До сих пор вся жизнь моя –

Предозье.

Не дай бог – в Заозье занесет...

Понятна игра слов, в которых запрятана **Оза**. В стихотворении А. Вознесенского, которое мы приводим ниже, сексуальный мотив и есть божественный.

ОЗЕРО

*Кто ты – непознанный Бог
или природа по Дарвину –
но по сравненью с Тобой,
как я бездарен!*

*Озера тайный овал
высветлит в утренней просеке
то, что мой предок назвал
кодом нечаянным: «Господи...»*

*Господи, это же ты!
Вижу как будто впервые
озеро красоты
русской периферии.*

*Господи, это же ты
вместо исповедальни
горбишься у воды
старой скамейкой цимбальной.*

*Будто впервые к воде
выйду, кустарник отрину,
вместо молитвы Тебе
я расскажу про актрису.*

*Дом, где родилась она, –
между собором и баром...
Как ты одарена,*

как твой сценарий бездарен!

*Долго не знал о тебе.
Вдруг в захолустнейшем поезде
ты обернулась в купе:
Господи...*

*Господи, это же ты...
Помнишь, перевернулись
возле Алма-Аты?
Только сейчас обернулись.*

*Это впервые со мной,
это впервые,
будто от жизни самой
был на периферии.*

*Годы. Темноты. Мосты.
И осознать в перерыве:
Господи – это же ты!
Это – впервые.*

К разговору о сексуальности упомянем мотив насилия, закономерно появляющийся в стихотворении «Бьют женщину»:

*...Она как озеро лежала,
стояли очи как вода,
и не ему принадлежала
как просека или звезда,*

Этот мотив логично антимирен общей идее поклонения женщине – божеству – матери, еще ярче оттеняя Эдипов комплекс автора. Но этот же мотив и сакрален (См. **Жертво-ли-приношение?**) Олицетворение женщины с Богиней Матерью со всем сущим (как просека или звезда) которое наводит на мысль, что попытка насилия над сущим обернется в лучшем случае его ускользанием (и не ему принадлежала) или ситуацией насилия же, но уже в катастрофических масштабах (разгул стихии, например, в «**Бьет женщина**», см. **жертво-приношение**).

*А от жаровен на щечках
горящие затрецины?
Мещанство, быт – да еще как! -
бьют женщину.*

*Но чист ее высокий свет,
отважный и божественный.
Религий – нет,
знамений – нет.
Есть
Женщина!..*

ОТСТАВШИЙ ЗВУК – последняя, четырнадцатая, часть поэмы.

НА КРЫЛЬЦЕ,
ОЧИЩАЯ ЛЫЖИ ОТ СНЕГА,
Я ПОДНЯЛ ГОЛОВУ.
ШЕЛ САМОЛЕТ.
И ЗА НИМ
НА НЕИЗМЕННОМ РАССТОЯНИИ
ЛЕТЕЛ ОТСТАВШИЙ ЗВУК,
ПРЯМОУГОЛЬНЫЙ, КАК ПРИЦЕП
НА БУКСИРЕ.

Напоминает сцену из «Хромой судьбы»: «Небо было по-прежнему затянуто тучами, но в этих тучах кто-то вырезал ровный аккуратный квадрат, и в центре квадрата была луна». Квадрат, вырезанный в небе, признак наступающего нового мира.

Но даже новые миры не поспевают за самолетами, летящими со скоростью, превышающую звук (скорость света?). А какова скорость мысли? Очевидно, такая же, как и света – ведь самолет надо было суметь увидеть!

А. и Б. Стругацкие. *Хромая судьба*. М., 1989. С. 264.

ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ – Образ взаимоперетекания времен из седьмой части поэмы. Но не только времен. Во втором сне автор говорит о перетекании пространств:

Как это все напоминает что-то! И под этим подвешенным миром внизу расположился второй, наоборотный, со своим поэтом, со своим тамадой Ъ. Они едва не касаются за-тылками друг Друга, симметричные, как песочные часы. Но что это? Где я? В каком идиотском измерении? Что это за потолочно-зеркальная реальность?? Что за наоборотная страна?!

Вот как мне объяснил образ песочных часов В. Рабинович:

Симметрия всесветна и универсальна. И бывает всякой: симметрической матрицей, симметрией волновой функции и вообще непонятной – не физику! – симметрией СРТ. А если вчитаться, то все просто. СРТ-теорема о том, что все процессы в природе – симметричны (не меняются) при одновременном проведении трех преобразований: переходе от частиц к античастицам, зеркальном отражении и обращении времени в уравнениях движения.

Поэтому Ъ и Я., Оза и Зоя. Но так ли уж они идентичны? Все-таки Ъ не совсем Я (хотя бы даже

графически), Зоя должна потерять Y, чтобы стать Озой; бутерброд с килькой – не тоже, что с кетовой икрой. Куда девать эти маленькие и не очень различия? А ведь по мнению автора (одиннадцатая часть поэмы) миллиметры могут раздирать. А раздирать – больно. А раз больно, значит – живой. Может быть, в этом все дело? Эти миллиметровые болезненные различия как раз и являются возможностью жизни?

(Но если Зоя – Жизнь, то Оза – Смерть?)

РОБОТЫ – Появляются благодаря экспериментам Экспериментщика Ъ. (См. Страна Оз.): «Толпами автоматы/топают к автоматам,/ сунут жетон оплаты,/вытянут сок томатный,/»

Современные криминалисты составляют портрет подозреваемого с помощью комбинаций глаз, ушей, носов. Дали составляет своих Венер с помощью комодных ящиков. Современный интернетно-интерактивно настроенный человек составляет своего героя по отдельным признакам. Виртуальная реальность торжествует. Идол современности – манекен, модель, симулякр.

Кошмар «Стены» Pink Floyd.

СОН – В поэме два сна (когда я набирала слово «сон», ошиблась – получилось «стон», присмотрелась – поняла, что сон рифмуется со стоном, и по сути это скорее – стон). Первый стон – третья часть поэмы.

Ты мне снишься под утро,/Как ты, милая, снишься!..

Милая предстает летящей Подмосковьем **Маргаритой**. Ей, этой *дуре рискованной, пахнуло летом*, и ее не остановить. Но она беззащитна в своей наготе. Потому что автору дневника представляется, что на нее наведены дула, и ее вот-вот должна настичь пуля. Но сновидец не может защитить свою милую, он лишь мечтает о крыльях:

*Дай мне, господи, крыльев
не для славы красивой-
чтобы только прикрыть ее
от прицела трясины.*

Второй стон – десятая часть поэмы. Автору дневника представляется, что он попал на День рождения героини в потолочно-зеркальную реальность. Это как бы продолжение первого сна: пуля все же настигла героиню, она стала роботом-перевертышем. **Экспериментщик Ъ** – ее крестный отец. Но и в этом сне автор дневника не спасает свою милую, ему не удается разбить **зеркальную реальность**.

Трагедия Герды, не сумевшей спасти Кая?

В поэме есть еще два эпизода, напоминающие сны наяву – вторая и четырнадцатые части. Но о них – в **измененных состояниях сознания**.

СТИХИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ А. ВОЗНЕСЕН-СКОМУ* – (См. Контекст.)

Белла Ахмадулина

МОИ ТОВАРИЩИ

А. Вознесенскому

*Когда моих товарищей корят,
я понимаю слов закономерность,
но нежности моей закаменелость
мешает слушать мне, как их корят.*

*Я горестно упрекам этим внемлю,
я головой киваю: слаб Андрей!*

*Он держится за рифму, как Антей
держался за спасительную землю.*

*За ним я знаю недостаток злой:
кощунственно венчать «гараж» с «геранью»,
и все-таки о том судить Гераклу,
поднявшему Антея над землей.*

*Оторопев, он свой автопортрет
сравнил с аэропортом, – это глупость.
Гораздо больше в нем азарт и гулкость
напоминают мне автопробег.*

*И я его корю: зачем ты лих?
Зачем ты воздух детским лбом таранишь?
Все это так. Но все ж он мой товарищ.
А я люблю товарищей моих.*

*Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,
выходит мальчик с ревостью жонглера.
По правилам московского жаргона
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»*

*Люблю, что слова чистого глоток,
как у скворца, поигрывает в горле.
Люблю и тот, неведомый и горький,
серебряный какой-то холодок.*

*И что-то в нем, хвали или кори,
есть от пророка, есть от скомороха,
и мир ему – горяч, как сковородка,
сжигающая руки до крови.*

*Все остальное ждет нас впереди.
Да будем мы к своим друзьям пристрастны!
Да будем думать, что они прекрасны!
Терять их страшно, бог не приведи!*

СТРАНА ОЗ – Книга Ф. Баума «Волшебник страны Оз» переведена на русский язык Волковым под названием «Волшебник Изумрудного города». По книге созданы фильмы, в том числе знаменитый диснеевский, узнаваемый по мелодии Волшебных красок «Over the Rainbow». В поэме есть место, напоминающее, как Волшебник чинил Дро-

восека и Страшилу. В поэме – **Экспериментщик Ъ** разбирает и собирает людей, увлеченный идеей: «У9-Д4, – бормотал экспериментщик. – О, таинство творчества! От перемены мест слагаемых сумма не меняется. Важно сохранить систему». В результате получалось: «У одного ухо было привинчено ко лбу с дырочкой посредине вроде зеркала отоларинголога./ «Счастливчик, – утешали его. – Удобно для замочной скважины! И видно и слышно одновременно». / А эта требовала жалобную книгу. «Сердце забыли положить, сердце!» Двумя пальцами он выдвинул ей грудь, как правый ящик письменного стола, вложил что-то и захлопнул обратно».

Эта сюрреалистическая картина напоминает, конечно, **Дали**.

ТАК КАК ЖЕ ЗОВУТ...? – постоянный мотив поэмы. Проявляется в виде заметок на полях при прочтении дневника автором: «Может ее называют Оза?» Характерно, что авторы – дневника и поэмы себя никак не называют. Хотя по *отдельным признакам* мы можем кое-что о них понять. Интересна ситуация взаимоотражения не-имен: **Ъ** и **Я**. Вообще-то говоря, отсутствие имени – признак мифологического сознания, ведь если человек назван, значит, он существует. Следовательно вся ситуация – мифологична, точнее неомифологична. То есть находится в русле одного из главных направлений культурной ментальности XXI века. И текст поэмы сам начинает приобретать структуру текста мифологического, основными чертами которого являются: циклическое **время**, игра на стыке между иллюзией и реальностью (См. **Песочные часы**), мифологические двойники (Зоя – **Оза**, **Ъ** – Я, автор дневника – автор поэмы), посредники (**Черный ворон**) и т.п.

ТУФЕЛЕК ПАРА СТОИТ НА ПОЛУ – Щемяще-нежный мотив восьмой части поэмы: «Вы еще теплые, только с ноги...». Сразу возникают ассоциации, среди которых: «И падали два башмачка» (**Б. Пастернак**, «Зимняя ночь», 1946); трогательные **красные башмачки** в третьяковском Успении **Богоматери**. О лакированных башмаках – средстве *подстегивания ораторских способностей* – писал и **Дали** в своем дневнике.

ЧЕРНЫЙ ВОРОН – Появляется перед автором дневника, вспыхивая синими очами, в шестой части поэмы. Появляется в момент, когда автор расслабляется на море и не ждет неприятностей. Станный Черный ворон (не тот ли, который вьетса?..) начинает искушать знаменитым: «А на фи-га?!» Перефразируем ситуацию: любовь – а на фи-га? Прогресс – а на фи-га? Демократия – а на фи-га?

Интересная деталь: черный ворон вспыхивает синими очами. Но и *ангел бродит синеглазо* («Напоили»). Не ангел ли ворон?

А если ангел, то, конечно, демон? И тут на память приходит *Пастернаковское* «Памяти демона»:

*Приходил по ночам
В синеве ледника от Тamarы.
Парой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару.*

Пастернак Б. Сочинения в 2 т. Тула, 1993. Т.1. С. 53.

ЭКСПЕРИМЕНТИЩИК Ъ – Антигерой Волшебника из страны **Оз** и соперник Автора дневника. Имя экспериментщика – Твердый знак (или Ять?) автор не пишет полностью, а изображает графически. Естественно, читатель тоже не *прочитывает* (не проговаривает) имя, а *видит* его. Образуется провал, пауза. **Ъ** изымает из обращения **имя** (хотя **Ъ** можно считать именем). Это пустое место в мире автора дневника и поэта: «К чему поэзия? Будут роботы./ Психика – это комбинация аминокислот...» Он лепит роботов из людей, потому что от перестановки мест слагаемых... (На самом деле: «Стоит изменить порядок, и наш/смысл меняется.») И тогда окружающего не узнать (Вновь вспоминается **Дали**): «Мужчина стоял на весах. Его вес оставался тем/же. И нос был на месте, только вставлен/внутри, точно полый чехол кинжала. Не-/умещающийся кончик торчал из затылка./ Деревья лежали навзничь, как ветвистые озера,/зато тени их стояли вертикально, будто их/вырезали ножницами. Они чуть погромыхи-/вали от ветра, вроде серебра от шоколада.»

Мир Экспериментщика **Ъ** антимирен миру автора.

В кошмарном сне автора – десятой части поэмы **Экспериментщик Ъ** становится тамадой **Ъ** и правит бал. Характерно, что на этом балу никто не знает **имени** именинницы (а должно ли быть имя у робота?) Но интересно и то, что роботы отмечают День рождения новорожденной. Спрашивается, почему новорожденной? Ново рожденного робота?

Первым критиком «Двадцати восьми» был Вадим Рабинович. Он сказал: «А где же Текст?»

Я взорвалась: «Да здесь же один текст!»

Список литературы:

1. Дали С. Дневник одного гения. М., 1999.
2. Евтушенко Е. Строфы века. М., 1995. С. 755.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
4. Матисс А. Заметки живописца. СПб., 2001.

Затем – тише: «Ну вот же здесь, здесь... Цитаты!..»

И совсем тихо: «Я подумаю...»

Действительно, а как выбраться из теперь уже опостылевшего гипертекста, разодравшего все на части? Как сложить все обратно, да так, чтобы ничего не потерять, чтобы вернуться к себе *почти* такой, какой была *до*... Выбраться так, чтобы мы с текстом могли бы существовать независимо, понимая что все равно *после* и я, и он будем другими.

И вот в тексте обнаружили те места, которые почему-то обходились, в которых не были найдены ассоциации, которые остались белыми пятнами или (что почти одно и то же – черными дырами) для меня. Таких мест оказалось два:

*Противоположности светло.
Дай возьму всю боль твою и горечь.
У магнита я – печальный полюс,
Ты же – светлый. Пусть тебе светло.*

*Дай тебе не ведать, как грущу.
Я тебя не огорчу собою.
Даже смертью не беспокою.
Даже жизнью не отягощу.*

И еще одно:

*Если боли людей сблизжают,
То на черта мне жизнь без боли?
Или, может, беда блуждает
Не за мной, а вдруг за тобою?*

Результат изысканий заставил вздрогнуть. Что это? *Маленькая смерть расставанья?* Ужас от одной мысли о расставании и боязнь боли? Стоит ли тогда? Но, видимо, только это сможет вернуть все на места: читателю – умереть в тексте, чтобы возникнуть в обыденной жизни и наоборот тексту умереть в читателе, – чтобы воскреснуть Текстом.

И тут все начало вставать на свои места: *Зоя* и *Оза*. Жизнь и Смерть. Но какая боль миллиметров несоответствий! Так ведь поэма – только об этом! *Автор дневника* и *Экспериментщик Ъ*. Мир *один* и мир *другой*. А над всем этим Автор. Так вот в чем дело.

Текст нашелся.

Ave...

5. Огонек. 2001, 35/4710/август.
6. Пастернак Б. Сочинения в 2 т. Тула, 1993.Т.1.С. 53.
7. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.,2001. С.72.
8. Стругацкие А.,Б. Хромая судьба. М., 1989. С. 264.
9. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни//Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990.
10. Hubert H., Mauss M. Essai sur la Nature et la fonction du sacrifice//Mauss M. Oeuvre. T. 1. La fonction sociales du sacre. Paris: Ed. De Minuit, 1968.

References (transliteration):

1. Dali S. Dnevnik odnogo genija. M., 1999.
2. Evtushenko E. Strofy veka. M., 1995. S. 755.
3. Lotman Ju.M. Struktura hudozhestvennogo teksta. M., 1970.
4. Matiss A. Zametki zhivopisca. SPb., 2001.
5. Ogonek. 2001, 35/4710/avgust.
6. Pasternak B. Sochinenija v 2 t. Tula, 1993.T.1.S. 53.
7. Rudnev V. Jenciklopedicheskij slovar' kul'tury HH veka. M.,2001. S.72.
8. Strugackie A.,B. Hromaja sud'ba. M., 1989. S. 264.
9. Frejd Z. Psihopatologija obydennoj zhizni//Frejz Z. Psihologija bessoznatel'nogo. M., 1990.
10. Hubert H., Mauss M. Essai sur la Nature et la fonction du sacrifice//Mauss M. Oeuvre. T. 1. La fonction sociales du sacre. Paris: Ed. De Minuit, 1968.