

## **ТОПОЛОГИЯ ПОСТСЮРРЕАЛИЗМА В ПОЭЗИИ Л. ШВАБА<sup>33</sup>**

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы построения художественной реальности в поэтических текстах Л. Шваба. Через интермедийный контекст протосюрреализма (живопись И. Босха, П. Брейгеля Старшего) и теоретико-художественный контекст собственно сюрреализма реконструируется круг поэтологических установок Шваба. Выявляется гомогенное устройство художественного мира, субъекта высказывания и поэтического слова, которые подвергаются топологическим трансформациям (по типу песочной анимации). Специфическая локализованная точка зрения, многофигурность, миниатюрность текстов подчеркиваются сквозным настоящим временем, заставляющим прочитывать дискретные, алеаторические сюрреалистические объекты и события поэтического сюжета как внутренне связанные. Гетерогенность слова, фрагментарность строк и сцен в поэтическом проекте Шваба обуславливаются гомогенностью общего порядка, топологией сюрреалистического сна. Поэтический субъект Шваба характеризуется как наблюдатель, фиксирующий топологические трансформации, уравнивающие внетекстовую реальность и поэтическое слово.

**Ключевые слова:** топология, современная поэзия, поэтология, сюрреализм, интермедийность.

## **THE TOPOLOGY OF POST-SURREALISM IN THE POETRY OF L. SHVAB**

**Abstract.** The article deals with the principles of the construction of artistic reality in L. Shvab's poetic texts. Poetological attitudes of Shvab is reconstructed through the intermedial context of pre-surrealism (painting

---

<sup>33</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205 («Поэт и поэзия в постисторическую эпоху»).

by I. Bosch, P. Bruegel the Elder) and the artistic-theoretical context of surrealism. The homogeneous structure of the artistic world, the subject of the utterance and the poetic word, which are topologically transformed (similar to sand animation), is revealed. The specific localized point of view, multi-figuredness, miniature of the texts are emphasized by the constant present time, forcing to read the discrete, aleatoric surreal objects and events of the poetic plot as internally related. The heterogeneity of the word, the fragmentation of lines and scenes in Shvab's poetic project are determined by the homogeneity of the general way, the topology of surrealist dream. Shvab's poetic subject is characterized as an observer, fixing topological transformations that equalize extra-textual reality and poetic word.

**Key words:** topology, modern poetry, poetology, surrealism, intermediality.

В постмедиаальную эпоху стратегия поэта и видение поэтической практики, образ поэта и комплекс значений поэзии далеко не всегда могут быть описаны через ценностный анализ самого языка и литературы. Поэтическая практика Л. Шваба, характеризуясь отказом от прямого высказывания и демонстрируя специфическую художественную реальность, требует выявления основных принципов устройства художественного времени и пространства, типов модальностей и скрытых интермедиаальных связей, заключенных в текстах или реализуемых в процессе их функционирования и восприятия. Сама логика бытования стиха и становится поэтологическим принципом. Ставшее уже общим сравнение внутреннего текстового пространства Шваба с сюрреалистическим сном при расширении художественного и медиаального контекста способно приблизить к пониманию свойств художественной реальности и места поэта в ней.

А. Бретон в «Манифесте сюрреализма» 1924 года писал, что сон «обладает непрерывностью и несет следы внутренней упорядоченности. Одна только память присваивает себе право делать в нем купюры, не считаясь с переходами и превращая единый сон в совокупность отдельных сновидений» [1, 46]. Эта

непрерывность со «следами внутренней упорядоченности», которая как будто каждый раз нарезается на отдельные фрагменты, проявляет себя именно в этом скрадывании (в «купюрах» или в скобках – еще одном образе бретоновского манифеста), напоминает о себе при пробуждении, когда остаются только «поверхностные пласты». Именно об этом механизме непрерывности и дискретности, потенциальности и актуальности говорит Бретон, отмечая *«многослойность сна»*, отчетливо противопоставляя сон как единую платформу и сновидения как вариационные серии явлений, признавая, что больше всего любит то, «что тонет при пробуждении, все, что не связано с впечатлениями предыдущего дня, – темную поросль, уродливые ветви», а «в “реальной” жизни» предпочитает *«погружение»* [курсив автора. – О.Г.] [1, 46]. При сюрреалистическом аспекте анализа поэзии Шваба также необходимо удерживать в поле внимания собственно принцип сна, его непрерывность, оставляя на дальнем плане сами «сновидения» – более или менее абсурдные сингулярные события, происходящие с персонажами, время от времени появляющимися в разных стихах.

Сходный механизм актуализации непрерывности, при которой сама непрерывность нарушается «при пробуждении», оставаясь однако на уровне «внутренней упорядоченности», можно видеть на некоторых протосюрреалистических картинах И. Босха и П. Брейгеля Старшего. Наиболее показательными оказываются рисунки и черно-белые гравюры, поскольку при их восприятии лимит внимания не превышает из-за отсутствия цвета, а в случае с ранним Брейгелем внешнее отсутствие каких бы то ни было сюрреалистических мотивов только подчеркивает уже тогда свойственный художнику топологический принцип создания реальности. Например, это можно видеть на путевом рисунке 1553 года «Пейзаж с укрепленным городом», который был создан Питером Брейгелем во время путешествия по итальянским Альпам для антверпенской граверной мастерской Иеронима Кока. В цен-

тре изображен сам город с детально, но лаконично прописанными зданиями, крышами, мощными башнями. Город вписан в массивы гор, которые подступают к нему сзади. На переднем плане перед стенами города фигуры людей – жителей города, крестьян, пастухов; здесь же, на холмистой местности, стадо домашнего рогатого скота. Слева, чуть вдалеке, сливаясь с ландшафтом, контурно изображена покосившаяся виселица с повешенным человеком. Динамику возможных трансформаций картине придает ветер, который гнет деревья справа на переднем плане, формирует большие, плотные тучи, заполняющие всё небо; массивность воздуха переходит в состав гор.

Этот рисунок создает ощущение, что из одной физической материи, фактуры, из одних атомов событийно собираются разные объекты (в том числе человеческие) и что они могут вскоре трансформироваться или даже пересобратиться в другие объекты. Фигуры людей занимают соразмерное место, практически расплываясь по ландшафту в виде небольших уплотнений. Сам образ города, конечно, метонимически репрезентирует тему человека и даже социально-политического (это город-крепость), но по своему происхождению он родственен всему окружающему его пространству. Можно сказать, он укреплен только тем, что создан из того же материала, что и небо, природа, земля и даже ветер; на это указывает сама техника рисунка. При антропоцентрическом взгляде оппозициональная связь города с природой осуществлялась бы только через камень – материал, благодаря которому буквально укреплен город, но предложенная Брейгелем объектно-ориентированная оптика, подчеркивая тотальное родство в мире, показывает непреходящую укрепленность города: даже его потенциальное разрушение не будет означать ничего, кроме пересборки наличествующего материала, что напоминает изменение рисунка складок на ткани при повороте, при дуновении ветра или песочную анимацию, о которой скажем ниже.

Брейгель добивается одномоментного присутствия в утолщенном настоящем актуальной бесконечности: идиллические и пастушьи образы, виселица, город-крепость, ветер в деревьях и в тучах, а также возможность их плавной реконфигурации, которая и открывает путь сюрреалистическому объекту, гибридизированному и подключенному к гомогенному фону единого сна. Протосюрреалистический этап в этом совпадает с постсюрреалистическими проявлениями в искусстве и поэзии второй половины XX – начала XXI веков: эстетика «слишком человеческого» объективируется, сюрреалистическая метафора уступает место экспрессионистской метонимии, акцент с психологии (пусть и глубинной) переносится на сферу аффектов.

Можно сравнить рассмотренный рисунок с одной из гравюр самого И. Кока, для которого «Пейзаж с укрепленным городом» и был создан, – «Колизей, разрушенный варварами» (1551 год). Колизей у Кока даже в руинированном виде обретает цельность в своей значимости для человека, он прорисован четче и ярче, чем фон и окружающая его пустынная природа. Колизей не сделан из того же материала, что и мир вокруг. Начинает осуществляться ментальная музеефикация римского наследия, которое оплакивается человеком, мифологизируется и сакрализируется; субъект сам определяет видимые им факты реальности. Тогда как в «Пейзаже с укрепленным городом» вместо сакрального – обыденное, а посюсторонность включает аффектацию человека как объекта, что происходит и в текстах Шваба: сакрального разреживания обыденности не происходит даже в специально для этого подготовленных ситуациях, например, в праздник: *«И праздник случится мирским, беспорядочным, / Поскольку ничего не видать, / И товарищ уж не товарищ»* [6, 106]; *«В прошлом разжалованный офицер / Душа всего микрорайона / Как лютый зверь бормочет про себя / Настанет праздник а ничего не готово»* [6, 34].

Мир у П. Брейгеля увиден глазами наблюдателя (именно так охарактеризовал субъекта своего поэтического высказывания Л. Шваб в интервью Л. Горалик [5]). Точка зрения в ранних рисунках еще локализована внутри, а не над миром, хотя и от перспективы всевидящего ока поздний Брейгель впоследствии уйдет, как и от бытовой многофигурности, хотя основные принципы миниатюриста, проявленные в начале пути, останутся навсегда (несмотря на то, что размер зрелых/поздних картин, как правило, огромный). Локализованная точка зрения (при остающемся вопросе о количестве этих точек зрения), многофигурность (к фигурам относятся и нечеловеческие объекты), миниатюрность входят как составляющие и в органическое устройство поэзии Шваба, а точка зрения, при которой становится заметно гомогенное устройство реальности, подчеркивается сквозным настоящим временем, заставляющим прочитывать дискретные, алеаторические события как внутренне связанные. Это позволяет охарактеризовать поэтическую стратегию Шваба как вариационную, при которой поэт с помощью вариаций прописывает и уточняет одну непрерывную тему, в отличие от тематической стратегии, при которой автор движется экспансивно от темы к теме, используя вариации либо в качестве переходов, либо в качестве перебивок. Стихотворение «Мне кажется я проживаю в раю...» 1996 года во многом строится на постоянном уточнении точки зрения и даже местоположения («глаза поднимаю», «надомной»); мир объектов, приходящих в движение, воспринимается модально («мне кажется», «мне жаль»), через жест («рукою указываю»), через аффект («предчувствую»):

Мне кажется я проживаю в раю,  
На бесчисленных множествах потайных плоскогорий,  
Глаза поднимаю, как бубны,  
Рукою указываю на пришедшую в негодность автостраду.

Я предчувствую плен и войну,  
Надо мной зависает тряпичный кулик, он же скворушка  
златозубый.  
Планеты приходят в движение,  
Оживает маховик силовой станции.

В оврагах белеют детали машин,  
Мне жаль основ естествознания.  
Я царь, мой обед никогда не готов, я злопамятен, как Иаков,  
Я пропал, слава Богу, как говорится [6, 95].

Субъект, мерцая и собираясь, как изображение лица на песке, «пропадает», погружаясь в изначальную материю, в чистую потенциальность. Здесь ею оказывается материя языка, в том числе звуковая, материя речи, из квантов которой («слава богу», «как говорится») собираются более крупные объекты, например, тексты, также гомогенные миру, и оказывается, что «чувство родства важнее текста» [5] и что «каждая тварь понимает неспешную речь» [6, 13]. Утолщенное настоящее сингулярных событий (этот вид времени Ж. Делез определял как Хронос [2]) возвращается в инфинитивную потенциальность (Эон, по Делезу), при которой событие развоплощается, растягивается по поверхности одновременно и в прошлое, и в будущее: «обед никогда не готов», «я злопамятен» (помнит о зле из прошлого, а в будущем возможна месть), «я пропал» (событие уже произошло и одновременно предрешено). «Чистое событие, – по замечанию Делеза, – это разом и новелла, и рассказ, но никогда не актуальность. Именно в этом смысле события суть знаки» [2, 88]. Именно Эон предопределяет серийность (как серия гравюр), перекомбинацию, вариационность поэзии Шваба.

Пожалуй, самой босховской, соответственно, сюрреалистичной картиной Брейгеля является «Безумная Грета» 1562 года. Грета – героиня фламандского фольклора, вздорная, жадная женщина, готовая обокрасть других или присвоить лишнее

даже в аду (по фламандской пословице). Саму безумную Грету именно в этом композитном виде (с устойчивым эпитетом и с чужим с точки зрения российского контекста именем) легко представить одним из постоянных персонажей поэзии Шваба, наряду с уже существующими англичанином, Фридрихом и Эльзой, Каминским и другими. Легко представим в текстах поэта и красный фон этой картины. Аномально устойчивая повторяемость «красного» и образованного от него «прекрасного» указывает как раз на фоновый (эоновый), а не лейтмотивный характер этого компонента: о лейтмотивности в традиционном понимании применительно к стихам Шваба сложно говорить в силу постоянной смены точки зрения и, как следствие, фигур изображения. Повторяемый элемент, таким образом, если и появляется, то указывает не на вариацию (сновидение, сцена), а на само устройство текста/мира (сон).

Брейгель не забывает и о воинственном характере фольклорной Греты, изображая в ее руках, помимо украденных вещей, меч, создавая тем самым одно из самых абсурдистских аллегорических изображений войны. Ужас и отвращение при панорамной перспективе, однако, уступают место комизму при детальном рассмотрении (например, полуфантастические существа, находящиеся рядом с Гретой). Комизм деталей в швабовских текстах приобретает все тот же знаковый, речевой характер, а также происходит переосмысление принципов сюрреалистического юмора<sup>34</sup>. Например, в стихотворении «Государство куриный бульон пустота...» заявленная в первой строке спаянность объектов в эпической миниатюре выводит постепенно из красного фона на общую поверхность неуместные объекты разных масштабов и разных дискурсивных контекстов, обнажая гомогенность птиц, людей, камня, слов, самой войны:

---

<sup>34</sup> Об этом подробнее мы писали здесь: Горелов О.С. Принципы сюрреалистического юмора в поэзии Л. Шваба // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 2. С. 187–191.



Государство куриный бульон пустота  
В трансформаторной будке живут негодяи.  
Заболоченные красные луга подступают к форштадтам,  
И перепел, перепел ходит, как израненный военлетчик,  
Клювом кривым выцарапывает на камне:  
Любовь есть война есть любовь [6, 114].

Брейгель нередко прибегал к приему буквализации пословиц (в первую очередь картина «Фламандские пословицы», хотя это есть, как было отмечено, и в «Безумной Грете»). Последняя строка приведенного отрывка из стихотворения Шваба может отсылать к эффекту языковой стереотипии, при которой сам ритм и звук заставляют многократно повторять фразу. Однако в гомогенной реальности вечных трансформаций подобная практика не способна увековечить объект навсегда. Шваб регулярно вскрывает этот механизм появления штампов и стереотипов, деконструируя их или, наоборот, конструируя новые псевдоафоризмы и псевдоостроты («Кришна не плачет», «Чем планета меньше, тем молния долговечней» [6, 111], «Телесная любовь необходима / Фальшивая любовь непобедима» [6, 54] и т.д.).

Топологические вариации художественной реальности возможно рассмотреть и с точки зрения sand art. Этот зонтичный термин объединяет различные практики работы с песком: от создания объемных песочных композиций, скульптур под открытым небом до песочной анимации, при которой песок распределяется аниматором по стеклу, подсвеченном снизу, создавая контрастное изображение, которое в следующую секунду трансформируется, переходит в другое и т.д. Близкими оказываются и отдельные проявления песочной терапии. Направленная на тактильные, мануальные действия, она позволяет актуализировать бессознательное в мелких движениях (можно сравнить с техникой миниатюриста), а создаваемые из песка и изменяемые образы дают выход на уровень символического. Принцип сюрреалистического сна срабатывает в постсюрреалистический период в новом контексте топологической рефлексии.

Именно гомогенное устройство объектов и среды позволяет увидеть в укрепленном городе Брейгеля и в «военных» текстах Шваба своеобразную пескографию, экстрериоризованный страх незащитности и жажду родства с миром. Вдохновителем песочной терапии (или sand play) считается К.Г. Юнг, любивший на берегу реки «работать» с природными объектами, с песком, камнями, травами и рассматривавший манипуляции с песком в контексте как детской, так и взрослой психотерапии. Как метод песочную терапию разработала аналитик Д. Калфф уже в 1950-х годах. Любопытно, что специальный поднос с бортами, на котором и свершаются терапевтические sand play, получил название юнгианской песочницы. Дно и борта этого короба могут быть выкрашены в какой-либо цвет, чаще всего голубой, который создает фон – море и небо. Разумеется, красный фон «Безумной Греты» или «Государство куриный бульон пустота» работает на более сдвиговой эффект.

Юнгианский аспект символического бессознательного в контексте постсюрреализма швабовских текстов неоднозначен. В интервью Л. Горалик поэт утверждает, что для него неприемлемо «бряцать на неких терапевтических струнах» и «устраивать себе сеансы терапии с помощью художественного высказывания» [5]. С другой стороны, там же он сетует на то, что автор и его эмоции во второй книге стихов «Ваш Николай» все же прорываются на поверхность, чего ему самому не хотелось бы допускать и чего не было в первой книге «Поверить в ботанику»: «“Ботаника” писалась без читателя. Т.е. речь шла о герметичном кубике. Здесь [вторая книга «Ваш Николай» – О.Г.] я все же читателя как-то чувствовал за спиной. И это совершенно для меня новое ощущение, очень непривычное» [5]. Думается, ситуация написания первой книги в «герметичном кубике» тем не менее напоминает юнгианскую песочницу и «Пейзаж с укрепленным городом». Написание второй книги «с читателем за спиной» приближается уже скорее к sand art и отчасти к песочной анимации, которая разворачивается здесь и сейчас, в уплотненном

настоящем, перед зрителями. Для такой анимации необходимо освещение стекла, в качестве этого направленного света можно рассматривать вписывание Шваба в литературный контекст в 2000-х годах, в круг других, близких ему авторов и премиальную историю 2010-х годов.

Несмотря на декларируемый автором отказ от терапии текстом мы можем наблюдать на образном и мотивном уровне некоторые юнгианские и архетипические элементы (и главный «песочный» архетип – архетип ребенка). Нередко в стихах Шваба именно ребенок оказывается тем, кто пересобирает объекты мира, песчинка за песчинкой (как девочка, которая «превращает» медведя в сборщиков хлопка из стихотворения «Кришна не плачет»). Именно эта эргативная, активная в своей пассивности позиция ребенка (теневой для него образ – старик) позволяет ему выиграть войну, пересобрать ее в мир, создавая из этих песочных атомов эпос<sup>35</sup>. Точно так же и город укрепляется, как только субъект становится всего лишь наблюдателем и начинает видеть гомогенное устройство объектов и их топологическое перетекание друг в друга.

Показательным является текст «Три красные полоски значат Бог...» 2004 года, начинающийся с символического означивания, вводящего детскую оптику: *«На полдник несут сметану и пряник / Весь дом дребезжит как шкатулка / Устремленная алмазами в дымоход»*. Едва возникшая ритмическая стереотипия замещается архетипическими образами и партиципаторным восприятием: *«Колдуют баба и медведь / Большая мышь пятнистая сова / Ни одного незнакомого звука / Не существует для меня»*. Когда эргативная оптика настроена, объекты начинают трансформироваться и буквально выходить друг из друга

---

<sup>35</sup> О проблематике слабого и «атомарной эпичности» Л. Шваба см.: Кукулин И. Предисловие // Соколова Е. Чудское печенье. Нижний Новгород: Волго-Вятский филиал Государственного центра современного искусства, 2015. С. 6–8.

или входить/вливаться друг в друга; специальным знаком этой песочной анимации становится ребенок:

Когда звезда летит наискосок  
Есть подлый смысл в головокруженьи  
Выходит из стены заплаканный мальчик  
Он варит кофе безпризорник

Великая почта лежит на земле  
Неверный шаг грозит пожизненной усталостью  
Живая кровь вливается в салат  
Страна глядится в воду кипарисом [6, 14].

Почти точное попадание в брейгелевскую пескографию происходит в стихотворении «И окунь и линь поднимались по нашей реке...» (2011), где точно выбранные точка зрения и место действия – «*И пожилой крестьянин с крошечною внучкою своей / Сидят на берегу*» – позволяют автору после стиховой паузы уточнить субъекта высказывания, им опять становится ребенок – сама внучка: «*Искрылось молоко сверкал картофель / Клубились полчища врагов*». Враги буквально «выходят» из клубов варки («сверкания»). В итоге именно жестовая реакция разрешает стихотворение: «*И девочка двумя мизинцами очерчивала безопасный круг*» [6, 38].

Идентичная ситуация может решаться и с помощью стихового монтажа, что создает более резкий, не столько сюрреалистический, сколько экспрессионистический эффект: «*Камнями девочки играли в бриллианты, / Заканчивалась Тридцатилетняя война*». Оперирование природными объектами мира помогает детям вскрыть общую топологию сна, закончить войну, обнаружив ее символическую природу. Сама семантика песка (а также специфическая детская оптика) позволяет свыкнуться с идеей разрушения, мимолетности, негации и десубъективации, быть готовым отстроиться заново, «ожить»:

Мимоза погасит огонь. Форштадтские легко оживают.  
Новое топливо будет аморфным, без запаха.  
Мальчик летает, выстреливая из охотничьего ружья без разбору.  
Болото сворачивается в твердую тряпицу,  
Электричество даром уходит в подзол [6, 114].

Отмеченный мотив выхода или выхождения персонажей/объектов можно прочитывать не только через сюрреалистическую мизансцену (Л. Арагон), но и через топологическое выявление из складок материи, когда сам контекст соседних строк и слов призывает к жизни новую речь: «*Навстречу выходит невеста умыться с дороги / По касательной к дому плывут панорамные цирки*» [6, 15]. Вариации этого мотива могут быть самыми разными: абсурдистские, сюрреалистические, мифологические («*Я падаю на мокрый барабан / Как много золота в моих карманах полушубка / Выходит старец мертвый и хороший*» [6, 16]; «*Из моря выходит старик в истертых доспехах*» [6, 24]; «*И солнце бледнеет до полной луны. / Англичанин выходит, ступает на снег. / И снег подтаивает, струится под ним*» [6, 64]); социальные и исторические («*Замдиректора выходит из конторы*» [6, 41]; «*В кафе “Гилель” заходит доктор Коэн / Выходит доктор Розенблат / Они конечно потешаются над нами / Обмениваются документами одеждой / Подражают пению дрозда*» [6, 44]; «*Филипп выходит. Ночь бедна, убога. / На перекрестках мерзнут патрули*» [6, 85]); частные, бытовые (наоборот, условные) («*Из стиральной машины выходит мой брат / На правом плече оса*» [6, 54]); карнавальномистические («*На сцену выходит старик чародей / Я стал розмарин я предатель людей*» [6, 45]). Гомогенность мира приводит к возможности поэта или слова, или просто объекта (человеческого или нет) быть сделанным из чего угодно: «*Я сделан из сыра у меня голова старика*» [6, 15]. Возможность человека обратиться в другой объект, не прерывая речи, роднит тексты Шваба с поэтико-субъектной установкой М. Степановой.

Парадокс постсюрреалистического устройства текста, при котором гетерогенность поэта и слова сочетается с гомогенностью общего порядка, возможно решить в рамках анализа постмедиального бытования поэзии, а также других форм современного искусства. Идея непрерывной медиальной и материальной пространственности возвращает нас к понятию топологии. Б. Гройс в своем исследовании топологии современного искусства [7] рассматривает отличие новейших художественных установок и от модернового культа оригинала, нового, ауры, и от постмодерновой реабилитации копии, репродукции: «если различие между оригиналом и копией есть чисто топологическое различие – то есть если это различие только между замкнутым, фиксированным, маркированным, обладающим аурой контекстом и открытым, немаркированным, профанным пространством анонимного массового циркулирования, – тогда возможна не только операция дислокации и детерриториализации подлинника, но и операция локализации и ретерриториализации копии. Мы способны не только сделать копию из оригинала с помощью техники репродуцирования, мы можем сделать оригинал из копии с помощью топологического перемещения копии: с помощью техники инсталляции»<sup>36</sup> [7, 73-74]. То есть оригинальность заключается в самом проявлении объекта на поверхности, в происхождении (*origo*) из окружающей материи (другими словами, выделении его из контекста), а также в его конкретной медиальной фиксации (печать, компьютерная презентация, фотография и пр.). Здесь стоит вспомнить жестовые реакции персонажей Шваба, фиксирующие реальность (и ее оригинальность) записыванием, выцарапыванием по камню, прочерчиванием полос и кругов на песке, осуществляющие эту реальность «через топологическую фиксацию» (в оригинале у Гройса «*inscription*») [7, 74].

---

<sup>36</sup> Перевод с английского языка А. Бобрикова.

Гетерогенность слова, дискретность строк и фрагментарность сцен в поэтическом проекте Шваба обуславливаются гомогенностью общего порядка, топологией сюрреалистического сна: *«Что же еще тебе нужно каких тебе птиц и зверей повидать / Мне кажется слово мое из воска и тряпочек разноцветных»* [6, 20]. Возможно, этот же принцип проявляет себя и на формальных уровнях, как об этом пишет И. Соколов: «Синтаксически и мотивно текст разят на фасеты, но ритмически (за счет совершенно идиостилевого гетероморфизма) он слит, хотя и в задышающемся, неровном, булькающем ритме» [3]. Фрагментарность на уровне синтаксиса и мотивов, экспрессионистическая констативная поступь шизофренически собирается на уровне единого ритма и интонации, когда дают о себе знать сюрреалистические гибридные объекты и метафора песочной топологии. Тогда, оспаривая точку зрения Б. Филановского, можно сказать, что не только персонажи швабовских текстов, но и даже самые малые «фигуры движения типа рыбьей головы или перочинного ножичка» «обитают скорее в парадигматическом контексте, перекликаясь из разных стихотворений» [4, 7]. Хотя эти малые образы действительно формально могут не повторяться в текстах, но единый фон, единая материя всегда учитывает возможность их проявления со временем, которое находит свое место.

«Парадигматический контекст» (как делезовский Эон) втягивается в утолщенное место «сплетающихся настоящих» Хроноса, который «измеряет движение тел и зависит от материи, ограничивающей и заполняющей его» [2, 87]. Преобразуясь в актуальной бесконечности, находясь между вещью и событием, поэтические объекты Шваба не остаются в хонтологии Зона навсегда. Мотив выхода срабатывает как установка (installation) постсюрреалистического объекта. Песочную анимацию можно рассмотреть как вариант инсталляции по Гройсу: «Modern art работало на уровне индивидуальной формы. Contemporary art работает на уровне контекста, формата, фона

или новой теоретической интерпретации. Поэтому contemporary art не столько индивидуальная продукция, сколько манифестация индивидуального решения, включить или исключить вещи и образы, анонимно циркулирующие в нашем мире, – дать им новый контекст или лишить их его: частный выбор, который одновременно публично доступен и через это манифестирован, представлен, ясно определен» [7, 76].

Однако степень вовлеченности артиста в селекцию объектов может варьироваться. Поэтический субъект Шваба (метонимически замещенный образами артиста или музыканта) почти никогда не превышает полномочий наблюдателя, фиксирующего топологические трансформации, которые могут затронуть и затрагивают в конце концов его самого («я» превращается в «мы», а мир, как «младенец ангельский», «по-товарищески мигает» [6, 18]). Ветер, как, например, в стихотворении с характерным названием «Наше море вмещается в желудь...» (2012), разносит песок, создавая новую серию изменений:

По вертикали ходят тени  
Безумный сторож прибрежного кинотеатра  
Примеряет деревянный кинжал

Зима в разгаре  
Никого из нас не видно  
Мы неопасны следовательно некрасивы (6, 42).

Именно ветер, как и на картине Брейгеля, указывает на родство любого объекта с миром и сном, поднимая песок как часть узнаваемого поэтического пейзажа швабовских текстов: «*И песок и трава и пожар далеко-далеко / Я такой музыкант, что умру и не вспомню как умер / Поднимается ветер и пустые овраги гудят / Я с такую небесною легкостью перемещаюсь с места на место*» [6, 23].



## Литература

1. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс. 1986. С. 40–72.
2. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
3. Хроника поэтического книгоиздания // Воздух. 2016. № 1. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/hronika/> (дата обращения: 20.02.2019).
4. Филановский Б. Леонид.mus // Л. Шваб. Ваш Николай: Стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 5–10.
5. Шваб Л. «Автор мешает, он путается под ногами»: интервью с Л. Горалик // Col-ta.ru. 2015. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/9103-leonid-shvab-avtor-meshaet-on-putaetsya-pod-nogami> (дата обращения: 20.05.2019).
6. Шваб Л. Ваш Николай: Стихотворения / Вступ. статья Б. Филановского. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 120 с. (Серия «Новая поэзия»).
7. Groys В. The topology of contemporary art // Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity. 2008. pp. 71–80.

**Олег Сергеевич Горелов**, кандидат филологических наук, доцент, Ивановский государственный университет, кафедра теории, истории литературы и культурологии филологического факультета.

**Oleg Sergeyeovich Gorelov**, Candidate of Philological Science, Ivanovo State University, Associate Professor of the Department of Theory, History of Literature and Cultural Studies of the Philological Faculty.