

Виталий Лехциер

День, который никогда не закончится:

О ЦИКЛЕ ДМИТРИЯ ГОЛЫНКО
«ПРИМЕТЫ ВРЕМЕНИ»

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_294

Цикл «Приметы времени» (2013—2017), о котором я буду говорить, по признанию самого Дмитрия Голынка, «архифрагментарен и конструируется в виде руинированных фрагментированных архийскопаемых». Это его неформальные слова из частной переписки со мной во время подготовки книги с одноименным названием к публикации. Мне выпала честь издать эту ставшую последней книгу Дмитрия в книжной серии литературно-аналитического портала «Цирк Олимп+ТВ» в 2018 году¹. Pdf-файл издания размещен в открытом доступе на нашем сайте. Однако если вы возьмете книгу в руки, вам точно понравится ее обложка — на ней «Проект трибуны ораторов» Эля Лисицкого (1924), но вся конструкция не вертикальна, как в оригинале, а повержена наизусть. Для Дмитрия и питерского художника Ильи Орлова, автора оформления обложки и шмуцтитулов, картинка, переосмысляющая Лисицкого, означала одновременно энигматичность и, что важнее, историческое поражение идей авангарда. Обложка как бы готовит читателя к тому, что в книге пойдет речь о временах, растерявших подлинную трансгрессию, революционную амбицию, вообще ту высокую ноту социальной утопии, которая была свойственна давно минувшей эпохе русского авангарда. Правда, подобная визуальная метафорическая констатация поражения вместе с тем актуализирует авангард, протягивает до него релевантный идейный контекст, подвешивает мечту о социальном рае, в свете которой наблюдаемое сейчас выглядит для автора самым неприглядным образом.

В цикле «Приметы времени» тридцать верлибров, основательно прозаизированных, но в то же время демонстрирующих изощренную ритмическую организацию, в общем виде воспроизводимую от текста к тексту — слежение за ритмом автору важно. Каждая «примета» состоит из 23 строк (только в первой — 22 строки), напечатана на отдельной странице и имеет заголовок (выделенный курсивом), в котором указана условная цифра, совершенно случайным образом обозначающая номер «приметы». При этом сам Дмитрий пишет слово «примет» в непривычном мужском роде третьего лица, хотя в некоторых случаях, там, где позволяет согласование, грамматическая конструкция заголовков — «примет условно 19» — создает странную двусмысленность, так что мы можем прочитать текст как содержащий 19 примет. Весь текстовый корпус цикла набран строчными буквами, точки отсутствуют, из пунктуационных знаков здесь только запятые, расположенные в синтаксически релевантных местах внутри стихотворений. Цикл имеет подзаголовок «фрагменты большой истории».

1 Голынка Д. Приметы времени: стихи / Предисл. Д. Ларионова. Самара: Цирк Олимп+ТВ, 2018. Далее «Приметы...» цитируются по этому изданию.

Когда мы начали общаться по поводу издания книги, цикл «Приметы времени», как и другие объемные произведения Дмитрия, вошедшие в книгу («*ἄκρᾱσία* или одно не то», «Это не я, женщина»), находился в состоянии *work in progress*. Пять лет работы над «Приметами» на их фоне выглядят совсем небольшим сроком — например, написание «Это не я, женщина» происходило в течение двух десятилетий. Голышко доделывал, редактировал «Приметы» к выходу книги, в том числе находясь в США на поэтических чтениях, периодически добавлял стихотворения к их исходно планируемому количеству, так что в итоге в цикле образовалось тридцать фрагментов, и еще что-то осталось за бортом. Редактура касалась и самих текстов, и их последовательности — конструкция цикла, таким образом, выстраивалась по ходу дела.

Подробный анализ «Примет» — дело будущего. Я разберу лишь четыре первых стихотворения, дающих вполне репрезентативное представление о поэтике Голышко этого периода. Разумеется, разбирая первые тексты, я буду иметь в виду весь цикл, помечая номера других «примет» там, где нужно обозначить взятую из них цитату.

примет условно 142

приметы этого времени трепыхаются в замесе
большой истории, на охраннике бронезилет
кевларовый изрешечен, непонятно кто стрелял
почему, на семейных харчах доходяга разъелся
до состояния жиртреста,

в такое не втюриться

без пары дринок, вид тирамису с недельной
свежести ежевичиной наталкивает на убойный
план мести вышестоящему, масляное пятно
не выводится с кардигана,

умная многоходовка

пробудила немного ада, угрюмая гантель
морщится от прикосновения, вызванное к жизни
отказывает в проживании совместном, не надо
придурочных смайлов, клинышек вбили
промеж основ,

здесь не обязателен и триггер

захудалый чтоб сорвало с цепи обстоятельств
никчемных и пульей выскочило из бронезилета
кевларового на подбитом чоповце возле промки
распиленной меж губернатором и семейным
прокурорским бизнесом, выпад хамский

Первое стихотворение — о настоящем в контексте большой истории («замес большой истории»), когда приметы текущего времени отсылают к минувшим событиям. Видимо, Голышко не случайно начал с этого текста — он прямо повторяет подзаголовок всего цикла, являясь тем самым концептуальным введением в него. Стихотворение можно прочитать как реконструкцию сознания героя, написание сценария его биографии, его прошлого и, возможно, ближайшего будущего. Внешнее описание охранника, чоповца, на котором «бронезилет / кевларовый изрешечен», переходит в это нарративное гипостази-

рование. Субъект стиха, как и в других текстах цикла, прямо признается: «непонятно, кто стрелял и почему». Но именно желание понять рождает биографический нарратив, и мы видим в конце стихотворения гипотетический ответ на вопрос: чоповец пострадал в разборке «возле промки / распиленной меж губернатором и семейным прокурорским бизнесом».

Вместе с тем стихотворение построено так, что у нас нет однозначной уверенности относительно последовательности его логической структуры. Вынашивание персонажем плана «мести вышестоящему», «умная многоходовка» (персонажа?), пробуждающая «немного ада», — вполне закономерны в ходе сценарной (ре)конструкции. Однако есть строчки, которые появляются в тексте пришитыми как бы на основе паратактического монтажа, и поэтому они ломают однозначность линейной логики: «вызванное к жизни / отказывает в проживании совместном», «не надо / придурошных смайлов, клинышек вбили / промеж основ». Эти комментарии субъекта-сценариста могут быть отнесены все к тому же разгадыванию наблюдаемого персонажа (дейктическое наречие «здесь» в контексте стихотворения намекает на жизненную ситуацию чоповца), но также и к чему-то в стороне от него, словно это отвлечение, обобщенное заключение о времени в принципе.

Голынка — рассказчик, его речь нарративна, и эта нарративность двоякого свойства. С одной стороны, это нарративность романного типа, развернутая по всем правилам, когда автор последовательно повествует о судьбе своих персонажей, их жизненных этапах и событиях, как происходит с героинями цикла «Это не я, женщина». Но это и нарративность редуцированная, свернутая до минимума, содержащая сюжеты только в потенциале. Этот метод поражает своей лаконичностью и одновременно семантической объемностью — читатель вынужден включать собственное нарративное воображение, достраивать фабулы и цепочки обстоятельств. Текст стихотворения часто строится как склейка таких кратких, намеренно усеченных сценариев, предполагающих различные интерпретации: «навязчивому кавалеру / подыскана в тиндере замена достойная, живца съели» («*примет условно 179*»).

Когда перечитываешь стихотворение «*примет условно 142*», начинает казаться, что оно написано ради прилагательного «кевларовый», которое фигурирует в тексте два раза, и оба раза в максимально сильной позиции — сразу после амжамбемана. Я бы сказал, что это фирменный стиль Голынка, отмечаемый критиками и ранее, — оснащать свои тексты вот такими фонетическими и одновременно семантическими изысками, словами, совершенно не затасканными, не часто употребляющимися в разговорной речи. «Кевларовый» вкупе со сленговыми «промки», «парой дринок», «жиртрестом» образуют узнаваемое лексическое, лексико-фонетическое своеобразие поэтической речи Голынка.

Стихотворение начинается со строки, которая потом повторяется (или в строке могут меняться последние слова) первой строчкой во всех текстах цикла — серийный принцип построения большой поэтической формы, восходящий к поэзии Голынка 2000-х. К сожалению, я не задал Дмитрию вопрос о том, как он сам трактует функцию таких начал, поэтому сейчас мы можем видеть в ней только имеющийся в общем арсенале поэтических средств серийный прием, — но все-таки в контексте поэтики Голынка. В этом контексте повторяемость первых строк в текстах, образующих цикл, видится еще одним инструментом противохода. Циклы Голынка (а он в XXI веке писал именно циклами) возникают словно на противоходе, на преодолении той со-

циальной, человеческой энтропии, которой посвящены многие его стихи. Наблюдение распада всего и вся перформативно преодолевается усилиями по созданию композиции, конструированию порядка в собственном поэтическом хозяйстве. Симметрия, регулярность (повторяемость элементов), структурность, стройность, навязчивая методичность, даже выверенность числа строк — невероятные конструкторские навыки поэта, мотивированные не формально-метафизическими задачами, как, например, у Ингер Кристенсен, а экзистенциально-политическими. Если у Кристенсен все ее повторяющиеся «связности», «непрерывности» и «транзитивности» — следствие больших спекулятивных современных идей, то у Голынка — почти физиологического, мускульно-архитектурного усилия упорядочивания того, что рассыпается.

На это же работают и многочисленные анжабеманы, и использование не-общеупотребительной лексики, и насильственное разделение/раздвоение строк. Когда читаешь такие стихи, периодически застреваешь, спотыкаешься, норовя упасть, как на неровной, с выбоинами и наростами, внутривортовой дороге, затянутой льдом. Происходит замедление. Кажется, что повторяемость первых строк — стартовые площадки для разгона, синергетические развилки, направляющие письмо самостоятельно, «условие для» (так называется цикл Голынка 2004 года) языка, подсказывающего и диктующего продолжение. Однако задача поэта, наоборот, состоит в том, чтобы притормаживать, сдерживать поток письма, что хорошо видно/слышно по чтению Дмитрием своих стихов вслух, когда интонационный акцент (высота тона и смысловое ударение) делается почти на каждом слове, а между ними нередко повисает пауза.

Первые строки в «Приметах» несут примерно ту же нагрузку, что в циклах «Элементарные вещи» или «Уважаемые категории» (оба 2002 года). Я имею в виду олицетворение общих понятий, придание им статуса акторов, действующих субъектов. Но есть и отличия: «приметы», действуя, часто задают тематическую рамку стихотворению («приметы этого времени кому-то красная тряпка / кому-то глоток протеина», «приметы этого времени вышшую степень насилия / ассоциируют...»). В «Уважаемых категориях» функция обобщения, фреймирования отдана заголовкам («Категории одичанья», «Категории искренности», «Категории жалости»). Однако не в каждом тексте «Примет» функция тематического обобщения отчетливо работает в первой строчке, даже если захватывать ее вместе с завершением после амжабемана. Часто «приметы» в роли персонажей просто начинают деятельный ряд: «приметы этого времени уплетают одно васаби» («*примет условно 307*»).

Первый текст цикла заканчивается словами «выпад хамский», следующее стихотворение заканчивается «щеки сдуру надуты», третье — «крайнего турнули», а далее — «дан подзатыльник сходу» и т.д. Последняя строка в «Приметах» никогда не бывает целостной, она разбита так, что концовка представляет собой короткое предложение, содержащее законченное значение. В других циклах Голынка, как, например, в «Уважаемых категориях», подобная концовка сдвинута в строчку, отделенную от основного корпуса текста интервалом. В «Приметах» иначе: здесь последняя строка везде дробится, чтобы в заключении прозвучал последний автономный аккорд. Любопытно, что поскольку он присоединяется без прописанных очевидных причинно-следственных связей, мы не всегда точно можем заключить о референте концовки текста. Где-то она — если читатель сможет достроить отсутствующие мосты — отсылает к герою стихотворения или к совокупности тех реалий, о которых в нем повеству-

ется, добавляя к ним что-то еще. Но есть и соблазн прочесть их как автореференцию, переводящую внимание от наблюдаемого к наблюдателю (у которого «щеки сдуру надуты», «глаза завидующие в кучку» или «квипрокво получилось»), острающую содержание стихотворения, как бы удерживающую его на расстоянии. Даже если концовки лишь продолжение перечислений и описания предметного ряда (сформулированные так, что там в двух словах может быть упакована целая драма — «каратели подоспели»), напряжение, задающееся референциальной неоднозначностью последних слов, остаточных и одновременно новых, сообщает концовкам особую семантическую подвижность, траекторию перемещения между наблюдаемым и наблюдателем.

примет условно 303

приметы этого времени заварят кровавую кашу
а после сливаются, в калорийном лагмане
обнаружено насекомое, на автобусной остановке
лежит взрывное устройство, лежит неприметно
и преднамеренно, поди и взорвётся,

люрекс

безвкусный на блузке стареющей *femme fatale*
имеет вид шкодный, в момент пробивания дна
раскиданы длинные руки, дно не пробито поныне
и прыснул, непонятно контрактник иль срочник
извлечён из-под обломков хлипкого мегамолла
бригадой нерасторопных спасателей,

кем и зачем

разбомблен торговый центр изначально прогарный
нисколючко не понятно, в какой криптовалюте
проплачена бесцветная революция не разобрать
и с помощью лупы и обзаведясь монокуляром
стимпанковским, нераспознаваемо чем вызван
обвал биткойна повальный,

живущие под собой

ничего не чуя сочувствовать истово начинают
правлению компрадорскому, чудом взята высота
в силу отскока в сторону, щёки сдуру надуты

Если в первом стихотворении драматические события — следствие авторской гипотетической реконструкции, то «кровавая каша» во втором уже совершенно реальна, причем настолько, что нам, как под увеличительным стеклом, показаны бытовые микродетали большой трагедии — теракта в торговом центре. Демонстрация деталей, выхватывание их из потока случившегося сродни крупному операторскому плану: «люрекс / безвкусный на блузке», «раскиданы длинные руки». Субъект стиха пытается разобраться в происшедшем максимально внимательно, не торопясь, всматриваясь в событие, но, как и в первом тексте цикла, он констатирует невозможность или трудность понимания, о чем сообщается аж четыре раза: «непонятно», «нисколючко не понятно», «не разобрать», «нераспознаваемо чем вызван».

Вместе с тем нельзя не заметить, что эксцесс, который предъясняет стихотворение, уравнен в нем с другими элементами текущего времени: «обвал бит-

коина», «отскок в сторону» и взятие валютой высоты. Ясно, что «кровавая каша» в мегамолле вставлена автором в политико-экономический контекст «правления компрадорского», спекулятивного фондового капитализма. Отсюда, в частности, двойной смысл фразы о «пробивании дна» — это и принятое у брокеров обозначение динамики курса валют, и фиксация страшного момента взрыва. И тем не менее на уровне повествования, движения фигуративного ряда мы видим и лобовое погружение в чрезвычайную ситуацию, и отвлечение от нее на внеситуативные обстоятельства. Это не только привнесение в описание того, что можно назвать аналитическим контекстом, но в принципе уравнивание на уровне рассказа чудовищного эксцесса и повседневной жизни. Подобное уравнивание можно объяснить, вероятно, тем, что авторский взгляд в стихотворении, несмотря на заявленное желание разобраться в том, кто жертва, что и почему случилось, достаточно спокоен, нейтрален, холоден и аналитичен. Он словно лишен эмпатии, непосредственной эмоциональной реакции. Скорее, он напоминает взгляд энтомолога, под лупой (не случайно появляющейся в тексте) рассматривающего причудливых живых существ. «Сочувствуют истово» в стихотворении только его анонимные персонажи, но сочувствуют они исключительно в рамках «ложного сознания», «ничего под собой не чуя», будучи совершенно далекими от осознания реального положения дел.

Я бы не стал на этом основании делать вывод о безжалостности субъекта второго стихотворения цикла. Скорее, мы должны признать, что он (этот субъект) и здесь, и во всем цикле далее, не видит особой ценности в простом сочувствии, предполагая, что оно только уведет его в сторону от возможности и задач понимания причин социального зла. Такая позиция действительно часто воспроизводится сторонниками левых взглядов, считающими, что моральное сочувствие жертвам трагедий или насилия парадоксальным образом работает на воспроизведение тех системных обстоятельств, которые и порождают эти жертвы. Поэтому над проблемами социального ада предлагается не морализировать, их нужно политизировать. Однако я хочу подчеркнуть, что если эксплицитно в поэтике Голынка в основном так, то имплицитно, хотя бы на уровне выбора объекта для рефлексии, мы все-таки видим этическое применение политического разума: «народ подусталый / от сырьевой кабалы и ресурсных проклятий / ходит какой-то забаненный» («*примет условно 25*»). Вот эти эпитеты — «подусталый» и «забаненный» — выдают в конечном счете этическую установку субъекта стиха, даже если тут же он начинает социальную критику навязанных людям и разделяемых ими ложных идеологических представлений или «бескостной мякоти государственной пропаганды» («*примет условно 37*»).

Мы знаем, что в истории самой социальной критики есть разные ее варианты, например рефлексивный и эмоциональный Жюльена Бенда и сухой, академический и тенденциозный Герберта Маркузе. Стилистически и тематически социальная критика Голынка располагается где-то посередине. Вместе с тем его аналитически-иронический эпос современной русской жизни по-особому поэтичен. Лексико-фонетический и интонационный пласты его поэзии (включая авторскую манеру читать свои стихи вслух) вместе создают совершенно отчетливую сильную эмоциональную волну, как бы ни казалось при беглом чтении, что стихи эти исключительно рациональны.

примет условно 92

приметы этого времени кому-то красная тряпка
кому-то глоток протеина, землю отчаянно роет
на почве глухой неприязни, в cameo мелькает
фаггот унюханный, баррель просел бедняга
до минимума миниморум,

кондово и тягомотно

в беседе поносятся чайльдфри-пары за попиранье
обычных семейных ценностей, оставлено потомство
без присмотра должного, пик фертильности вроде
достигнут, а все нипочем, загодя вызванный убер
заставил себя долго ждать,

в пошловатом ромкоме

все как в жизни, влечение залито немалым объемом
паленого горячительного с послевкусием дурным
и сомнительным, технологиям порошковым
не повредило бы усовершенствование, в компосте
качественном нечто посверкивает, пышный начес
небрежный придает старательному причесону
то ли говрошество, то ль бесовщину,

зебра

слишком затертая на переходе подсказывает ноге
пуститься рысью с удвоенной прытью, нытик
род продолжать не склонен, крайнего турнули

Если первый текст цикла строился вокруг одного персонажа с предполагаемой драматической фабулой его биографии, отсылающей нас к узнаваемому историческому социальному контексту ближайших десятилетий, а во втором тексте в фокусе внимания — событие теракта, образующее сюжетный центр стихотворения, то в тексте «*примет условно 92*» монтируются фрагменты, репрезентирующие многоликое настоящее: беседа о чайлдфри, «баррель просел», «вызванный убер / заставил себя долго ждать». Друг за другом нанизываются приметы повседневности горожан, вплоть до так любимой этнометодологами практики перехода дороги по зебре, причем опять-таки с удивительной микродетализацией: «зебра / слишком затертая на переходе подсказывает ноге / пуститься рысью с удвоенной прытью». Но камера не стоит на одном месте, как это бывает в исследованиях этнометодологов, она перемещается, плавно скользит, запечатлевая эпизоды повседневных коммуникаций и процессов. Она может и временно останавливаться, фиксируя портреты наблюдаемых персонажей: «пышный начес / небрежный придает старательному причесону / то ли говрошество, то ль бесовщину» (скорее всего, тут имеются в виду беседующие о чайлдфри). Я не случайно опять использую метафору кино-съемки применительно к авторскому поэтическому зрению Голышко. Связь жизни и кино рефлексировалась Дмитрием не только в рамках его профессиональной академической деятельности (он преподавал в Санкт-Петербургском институте кино и телевидения на кафедре драматургии и киноведения), но и в стихах, и в этом тексте тоже: «в cameo мелькает / фаггот унюханный», «в пошловатом ромкоме / все как в жизни».

примет условно 89

приметы этого времени высшую степень насилия
ассоциируют с очередным послаблением в сфере
социальной политики,

плитка положенная коряво
потворствует на ней навернуться в угоду давлению
снаружи, присланное оповещение насторожило
неуступчивым тоном, поблажка дается после
объяснительной иль докладной, взятое за грудки
нездорового цвета пергамента с ваксой ответно
вздымается силиконовой массой поддельной,

ларек

возведенный на месте скопления гиблых и хилых
коммунальных сетей властями объявлен опасным
самостроем и приуготовлен к эпифании сноса
трудноописуемой скудоумным слогом сермяжных
электронных СМИ, нарисован конфликт интересов
на лицевых покрывах подозреваемого,

в преддверье

войны бактериологической прудовое хозяйство
орошается для поддержания неустойчивого баланса
экологического в радиусе поражения обширней
вырубленных насаждений упрятанному за репост
помилование не светит, дан подзатыльник сходу

Мимоходная метафора — «эпифания сноса» — оказывается едва ли не самой краткой, но показательной иллюстрацией всепроникающей голынковской иронии (иногда в поэзии Голынка видят черты сатиры, гротеска, а на уровне авторского отношения «смесь брезгливости и сострадания», как точно выразился Денис Ларионов в предисловии к книге). Ирония у Голынка действует на разных уровнях: это и ирония дискурса (остранение литературных конвенций — в основном в стихах 1990-х), и ирония антропологическая, направленная на тех, кто попадает под прицел авторского описания, и концептуальная ирония как следствие политической позиции. Хороший пример второго типа иронии мы видим в «Элементарной вещи», где «элементарная вещь» оказывается универсальным означающим не слишком возвышенных социальных/человеческих интеракций:

элементарная вещь отправляется на рынок
уцененной белиберды, покупает
на распродаже что-нибудь приятное и полезное
анафему или любовь
товар беспрецедентно быстро приедается
он подвергнут обструкции, закинут
в корзину из низкопробного пластика
<...>²

2 Голынка Д. Элементарные вещи // Голынка Д. Бетонные голубки / Предисл. И. Кукулина; послесл. А. Парщикова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. (Серия «Премия Андрея Белого».) С. 24—25.

Действительно, в микроописаниях у Голынка если персонаж разъелся, то до «состояния жиртреста», если люрекс, то «безвкусный», если кто-то что-то обсуждает или осуждает, то его «пик фертильности вроде / достигнут, а все ни-почем». «Эпифания сноса» — ирония другого уровня, она не персональна, не дескриптивна, она не имеет конкретной ситуативной адресации, скорее она раздается в адрес рода человеческого, социума как такового. Грань между двумя типами иронии, разумеется, очень тонка, но вот эта генерализированная ирония связана с авторской политической диагностикой жизни в целом, с социальной критикой «ложного сознания» и устройства современности.

Кажется, что у Голынка вообще нет положительных характеристик никого и ничего, даже самых скупых. Только отрицательность, негация, как у ветхозаветных пророков, которые грозят Божьей карой жителям древнего Израиля за все их прегрешения. Майкл Уолцер в своей истории социальной критики возводит ее именно к ветхозаветным пророкам и к Сократу. «Каждому воздается по скверне», — читаем в следующем стихотворении «Примет» (*«примет условно 19»*), как бы применяющем теологический дискурс, нередко обсуждаемый в политической философии в качестве генетического по отношению к дискурсу левому. Но и в этом случае срабатывает острабяющий механизм иронии: «по скверне и по сухому».

В тексте *«примет условно 89»* и в следующем за ним мы видим часто употребляемую в стихах Голынка социологическую и политологическую терминологию: «сфера социальной политики», «конфликт интересов», «ползучий цезаризм», «нахождение за чертой бедности», «на подтанцовке у сырьевого госкапитализма», встречаемся с хорошо узнаваемыми политическими реалиями — «упрятанному за репост помилование не светит», «сермяжные электронные СМИ»... Язык социальных наук у Голынка становится, таким образом, тем волшебным первовеществом, из которого создается тело его неповторимой постметафизической поэтической речи. По всей видимости, поэзия Голынка, особенно в последний период, и по проблематике, и по дискурсивным особенностям в наибольшей для современной русской поэзии степени основана на эпистемологии и языке социальных наук. Сам Голынка неоднократно писал о своем понимании поэзии в качестве социального исследования. Но когда я говорю «волшебным», то буквально имею в виду преобразование эмоционально нейтральной, разномастной терминологии почти в глоссологию: «рассеянная в дипсомании прогрессирующей», «в саду дипсоманском отсиживается» (*«примет условно 179»*). Голынка добивается эффектов аллитерации даже там, где они менее всего ожидаемы. Стоит ли упоминать про очевидную реминисценцию «дипсоманского сада» на «сад Гефсиманский», лишней раз демонстрирующую вездесущую работу иронии.

Современная русская поэзия богата на авторские интеллектуалистские стратегии. Среди них стихи Голынка стоят особняком. Они — лучший ответ на вопрос о том, что такое актуальная интеллектуальная поэзия. В Самаре, где издана книга Дмитрия Голынка «Приметы времени» и где она всегда присутствовала на всех наших литературных акциях, такой вопрос звучал от аудитории часто. Обычно я предлагал гостю, задававшему его, открыть книгу Голынка. Кто-то откладывал ее, прочтя несколько слов или несколько текстов, вероятно столкнувшись с чем-то, что мало похоже на конвенциональную «поэтичность», а кто-то сразу же забирал себе, почувствовав в этих текстах новую изысканную сложность, новаторскую, очень специфическую, но чрезвычайно убедительную версию поэзии, в которой надо обязательно разобраться. Я тоже когда-то так и поступил. И разбираюсь с ней, пытаюсь разобраться по сей день и понимаю, что этот день уже никогда не закончится.