



М. Н.
ЭШШТЕЙН

Поэзия
и сверхпоэзия



Культурный код



Издательство «Азбука»

Культурный код

М.Н.
ЭШШТЕЙН

Поэзия
и сверхпоэзия

*О многообразии
творческих миров*



АЗБУКА

Санкт-Петербург

УДК 82-1/-9
ББК 83
Э 73

Серийное оформление и оформление обложки
И. И. Кучмы

ISBN 978-5-389-11274-2

© Михаил Эпштейн, 2016
© Оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2016
Издательство АЗБУКА®

Содержание

Предисловие	11
Введение. О целях поэзии	14

ЧАСТЬ I. ПОЭЗИЯ

РАЗДЕЛ 1. Легенды и каноны	21
От Орфея до Мандельштама. О природе поэзии	21
Три лика классики: Державин — Пушкин — Блок	26
Веще косноязычие	30
Тайная свобода	40
Творимая легенда	47
Манящая бездна	53
РАЗДЕЛ 2. Голосов перекличка	61
Поэты-рифмы	61
Гёльдерлин и Батюшков: свет безумия	62
Лермонтов и Пастернак: мудрость лета	71
Под занавес. Театральность у А. Пушкина и О. Мандельштама	76
Чудо и закон. О поэтических мирах Б. Пастернака и О. Мандельштама	88
Иноязычие. Поэзия и каббала	88
Пастернак, хасидизм и «искры мироздания»	94
Мандельштам, талмудизм и «учебник бесконечности»	105
Золотой локон и розовая точка: интуиция живого у Пушкина и Тарковского	118
Зимние стансы: И. Бродский и Е. Евтушенко	121
РАЗДЕЛ 3. Новые движения в поэзии	126
Между концептуализмом и метареализмом	126
Поэзия как самосознание культуры	127
О концептуализме	139

О метареализме	148
Шкала поэтических стилей	156
От метафоры к метаболе. О «третьем» тропе	163
«Как труп в пустыне я лежал...» От лирического «я» к лирическому «оно»	175
Манифесты новой поэзии (1980-е)	184
Зеркало-щит. О концептуальной поэзии (1985)	184
Что такое метареализм? Факты и предположения (1986)	189
Каталог новых поэзий (1987)	193
Приложение. М. Эпштейн – И. Кутик. Диалог о современной поэзии (1995)	198
РАЗДЕЛ 4. Текст и судьба	212
Возраст поэта	212
Развоплощение себя. О Д. А. Пригове	215
Лирика сорванного сознания у Д. А. Пригова	220
Народное любомудрие	220
Сорванное сознание. Мир без резьбы. Всечто и всекто.	224
Банальность абстракции. Многодумное бессознательное	230
Поэт древа жизни. Космизм и приватность у Алексея Парщикова	232
Книга Иова. Космизм и метареализм	233
Приватность	235
Авангардная эпичность	239
Метареальное сообщество	240
Текст и судьба	241
«Как нас меняют мертвые...» И. Бродский и А. Парщиков	243
РАЗДЕЛ 5. Оригинальность и цитатность	248
О новой сентиментальности. Т. Кибиров и другие	248
Поэзия как состояние	259
Безавторская поэзия	259
Поэтический шум. Неофольклор	261
Симбиоз писателя и читателя	264
Ворованное и дарованное	267
Поэтический кристалл — бесконечное стихотворение	270

ЧАСТЬ II. СВЕРХПОЭЗИЯ

РАЗДЕЛ 6. Поэзия природы	281
Поэзия природы и природа поэзии	281
Лирическая философия природы	290
Пейзажи воображения	304
О приемах пейзажной фантазии	305
РАЗДЕЛ 7. Поэзия общества	326
Поэзия хозяйства	326
Поэзия права. Белый дуб в Афинах	334
Поэзия и власть	338
РАЗДЕЛ 8. Поэзия вещей	343
Лирический музей	343
Между складом и свалкой. Поэзия домашнего	347
Новая мемориальность. От эпики к лирике	350
Значение единичного. Космодицея и антроподицея	353
Вещи-метафоры	355
Фантик	356
Калейдоскоп	358
Вещь как слово о себе	360
Вместо заключения. О мудрости вещей	364
РАЗДЕЛ 9. Поэзия мысли и языка	366
Лиризм в философии	366
Афористика как поэзия понятий	370
Логопоэзия. Слово как произведение	372
Что такое логопоэзия?	372
Слово в поисках смысла	375
Типы новых слов	380
Специфика логопоэзии как жанра	385
Стилевое и структурное многообразие однословий ...	388
Прием скорнения. Поэтизмы и прозаизмы	396
Однословие, афоризм, гипограмма	399
Искусство вариации. Анафразия и полифразия в языке и литературе	403
Что такое анафраза?	403
Анафраза и хиазм	406
Структурные варианты анафраз	408

Четыре уровня анафразии. Фразоизменение и фразообразование	410
Полифраз как литературный жанр	413
Анафразия как генератор метафор и образотворчество	418
Анафразия и перевод	421
Двойная спираль языка. Поэзия синтагмы и парадигмы	423
РАЗДЕЛ 10. Сверхпоэзия: поэтический вектор	
цивилизации	428
Прогресс и поэзия	428
Антропопоэзия и технопоэзия	430
Физика поэзии	432
Космопоэзия и биопоэзия	435
Социопоэзия и эконопоэзия	438
Ноопоэзия. Наука как сверхпоэзия	442
Ритм и система ограничений	445
Самотворение человека	447
Заключение. Власть поэзии	450
Библиография	
Рекомендуемые книги о поэзии	452
Работы Михаила Эпштейна о поэзии	453
Summary	459
Table of Contents	460
Именной указатель	463
Предметно-тематический указатель	472

*Посвящается памяти
А. А. Вознесенского, Д. А. Пригова и А. М. Парщикова*

...поэтически пребывает человек на этой земле.

Ф. Гёльдерлин

Предисловие

Эта книга — о поэтическом во множестве его проявлений: языковых, образных, исторических, космических. Поэзия — это не только стихи, она живет в природе и в обществе, в бытии и в мышлении.

Что мы, собственно, понимаем под поэзией? Это особое, творческое восприятие мира, которое улавливает в каждом явлении образ других явлений, их отражение, отголосок. Например, внешнее пространство выступает как образ внутреннего, и наоборот:

Единое — и внутримировое
пространство все связует. И во мне
летают птицы. К дальней вышине
хочу подняться, — и шумлю листвою.

*Р. М. Рильке. Любой предмет взывает:
«Вникни, чувствуй!»*

Вместе с тем поэзия — это особая форма речи, в которой ритмический повтор слов усиливает их смысловую перекличку. Поэзия — поиск скрытых подобий, объединение предметов на основе их сходства, смежности, взаимопричастности (метафоры, метонимии и другие тропы). Созвучия, в том числе рифмы, выступают как форма умножения ассоциативных связей, сопряжения далеких явлений. По словам Василия Налимова, «текст здесь [в поэзии] организуется так, чтобы слова не ограничивали друг друга, а, наоборот, расширяли свое содержание, плавно перетекая, сливаясь в один поток»¹. Поэзия одаряет одни вещи именами других, раскрывая их перевоплотимость, метаморфозу. Поэзия — это Все во всем, это мера взаимного отражения и проникновения явлений.

¹ Налимов В. Вероятностная модель языка. М., 1979. С. 241–242.

В одном из позднейших своих стихотворений Фридрих Гёльдерлин так обозначил сущность поэзии за пределами стихов: «...поэтически пребывает человек на этой земле»¹. Поэтичность — это свойство не только слов и значений, но особого способа бытия, присущего человеку. В чем же эта поэтичность? Сам Гёльдерлин объяснил это в одном из писем:

Поэзия объединяет людей... и оказывает подлинное воздействие, способствуя тому, чтобы они — со всеми их многообразными страданиями, радостями, стремлениями, надеждами и страхами, со всеми их суждениями и ошибками, достоинствами и идеями, со всем великим и мелким, что в них есть, — все больше сливались в одно живое, состоящее из тысяч звеньев, неразрывное целое, ибо именно таким целым и должна быть сама поэзия...²

Так широко понятая поэзия не сводится к стихам, но воодушевляет все движение цивилизации и образует самый далекий горизонт ее творческих, исторических, интеллектуальных устремлений.

Книга делится на две части. В первой идет речь о многообразии поэтических миров в литературе, о классиках и современниках, о тех направлениях, которые сформировались в последние десятилетия XX века и внесли много нового в художественное мышление, в частности в соотношение оригинальности и цитатности, во взаимодействие художественного образа с понятием и мифом.

Во второй части рассматривается поэтическое за пределами стихотворчества, как способ образного мышления, определяющий пути цивилизации. Сверхпоэзия — это поэтические миры природы и общества, научных открытий и технических изобретений. Задача книги — представить поэзию как силу преобразования бытия и самотворения человечества.

Эта книга не только о поэзии, но и о поэтах, их судьбах, их «легендах». Если поэзии суждено претворяться в нечто

¹ «...dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde». Из стихотворения «In lieblicher Bläue...» Эти строки приобрели особую известность благодаря их рассмотрению в статье М. Хайдеггера о Гёльдерлине.

² Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969. С. 500. (Перев. Н. Гнединой.)

иное, чем слова, то прежде всего — через жизнь и судьбу самих поэтов. По мысли Б. Пастернака, «человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом»¹. Мне повезло общаться с поэтами, приоткрывшими мне поэтическое изнутри. Памяти троих из них посвящена эта книга. Я признателен всем, кто своими стихами и своим пониманием поэзии помог мне войти в миры, представленные в этой книге: Виктору Кривулину, Аркадию Драгомощенко, Ольге Седаковой, Лин Хеджинян, Татьяне Щербине, Владимиру Аристову, Илье Кутику.

Я глубоко благодарен своей жене Марианне Таймановой за ее щедрую, всестороннюю помощь в работе над этой книгой.

¹ Пастернак Б. Что такое человек? // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 671.

Введение. О целях поэзии

Жан Кокто сказал: «Я знаю, что поэзия необходима, — но не знаю для чего»¹. Кто лучше самой поэзии может знать, для чего она нужна? Спросим великих поэтов и мыслителей — и найдем пять взглядов на природу и назначение поэзии.

1. Идеально-религиозный

Поэзия — божественная гармония, вносимая в мир для разрешения всех его скорбей и противоречий, голос Абсолютного, Всеединого. Такой взгляд глубже всего выражен у Ф. В. Й. Шеллинга, а в русской поэзии — у Ф. Тютчева:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Ф. Тютчев. Поэзия

2. Субъективно-психологический

Поэзия утешает, врачует душевные раны, разряжает эмоциональные порывы, спокойным созерцанием вытесняет бессмысленное волнение воли. Гармония здесь мыслится не как высшее космическое начало, а как психологическая потреб-

¹ <http://evene.lefigaro.fr/citation/sais-poesie-indispensable-sais-2206.php>

ность и терапевтическое средство. Такой взгляд, если не считать соображений Аристотеля о катарсисе, был последовательнее всего выражен А. Шопенгауэром (поэзия как отрешение от мировой воли и путь к созерцательной нирване) и З. Фрейдом (поэзия — сублимация и вытеснение полового инстинкта), а в русской поэзии — Е. Баратынским:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей,
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастице своей.

Е. Баратынский.

Болящий дух врачует песнопенье...

3. Стихийно-демонический

Поэзия — антинравственна, антиобщественна, противозаконна. В ней находит выход первичная оргиастическая стихия, безудержность и невнятность мирового хаоса. На поэте лежит печать проклятия и отверженности, он преступает любые законы, низвергает святыни. Его дело — быть выражением музыкально-волевого напора, бушующих подземных недр бытия. Таково воззрение Ницше на дионисийскую, демоническую природу искусства, выраженное впоследствии А. Блоком:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.
И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...

А. Блок. К Музе

4. Действенно-социальный

Поэзия призвана не примирять, а воинствовать, но не потому, что она есть голос раздирающих друг друга стихий, а потому, что выражает волю одной из сил к победе. Не борьба сама по себе вдохновляет поэта, а победа в борьбе, и слово есть орудие власти. Поэзия зовет к поступку, вмешательству в реальную жизнь. Это воззрение выросло из философии Просвещения и затем нашло обоснование в марксизме, а в русской поэзии лучше всего выражено у Маяковского («Я хочу, чтоб к штыку приравнивали перо»):

Я знаю силу слов я знаю слов набат
Они не те которым рукоплещут ложи
От слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек
Бывает выбросят не напечатав не издав
Но слово мчится подтянув подпруги
звенит века и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки.

В. Маяковский. [Неокопченное]

Таким образом, поэзия есть:

1. Выражение изначальной, объективной гармонии.
2. Способ достижения душевной, субъективной гармонии.
3. Выражение изначального, объективного хаоса.
4. Способ вовлечения в битву и обретения победы.

Эти четыре представления возникают из сочетания двух двоичных оппозиций: гармония — хаос и объективное — субъективное.

5. Возможно и пятое воззрение, противоположное всем предыдущим, поскольку отрицает за поэзией какой бы то ни было смысл, считая ее бесполезной или даже вредной. Этот нигилистический взгляд развивается на крайне идеалистической (Платон) или крайне материалистической (Д. Писарев) основе. В первом случае поэзия не нужна, потому что слишком чувственна, привязана к материальной жизни — и далеко отстоит от мира чистых идей. Во втором — слишком фантастична, прихотлива и отдалается от жизни в сторону самодовлеющих отвлеченных идеалов.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои...

Ф. Тютчев. Silentium

...Боюся я,
Чтобы персты, падшие на струны,
Не пробудили вновь перуны,
В которых спит судьба моя.

И отрываюсь, полный муки,
От музыки, ласковой ко мне,
И говорю: до завтра, звуки —
Пусть день угаснет в тишине.

Е. Баратынский.

Люблю я вас, богини пенья!..

...Отвергнул струны я, —
Да хряц другой мне будет плодоносен!
И вот несет ему рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен.
И пусть! простяся с лирою моей,
Я верую: ее заменят эти,
Поэзии таинственных скорбей
Могучие и сумрачные дети.

Е. Баратынский. На посев леса

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

А. Фет. Только встречу улыбку твою...

Зарыться бы в свежем бурьяне,
Забиться бы сном навсегда!
Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда!

А. Блок. Друзьям

Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово, товарищ маузер.

В. Маяковский. Левый марш

Как ни парадоксально, все эти пять воззрений предполагают, что основные цели поэзии лучше достигаются не поэзией, а другими средствами.

Если поэзия — выражение изначальной гармонии, то не искать ли еще более чистого ее выражения в природе, например в море, волны которого так певучи, что человеческий голос перед ними — одинокий ропот? Слово возмущает чистые ключи бытия.

Если поэзия — целительница, то не лучше ли нас исцеляет сон, забвение, молчание, небытие? Ведь, врачуя рану, прикасаясь к ней, легко ее разбередить и, изживая песнью несчастья и тревоги, накликать их вновь, привлечь словом «перуны судьбы»?

Если поэзия — голос мирового хаоса, то не лучше ли непосредственно раствориться в нем, минуя его отражение в книгах, где хаос не выплескивается за пределы переплетов?

Если поэзия — могучая сила действия, то не надежнее ли — прибегнуть к штыку или маузеру?

Пятый взгляд на бесполезность поэзии не только противостоит предыдущим четырем, но и объемлет их, а по сути — из них вытекает. Если утверждать, что поэзия нужна потому-то и для того-то, то в конце концов придется согласиться, что она полностью бесполезна, поскольку те же цели лучше достигаются без нее: маузер стреляет точнее, море колышется вольнее, дерево вырастает в почву глубже...

Но из этого вытекает только то, что поэзию, как и жизнь, нужно полюбить прежде смысла ее, не доискиваясь целей. Это можно было бы назвать шестым взглядом, но в том-то и дело, что это уже не «взгляд на», а «любовь к». Поэзия столь же естественна и неосмысляема, как жизнь. Поэзия — это сердце, бьющееся в речи и разгоняющее — переносящее — смысл слов по всему мирозданию. По сравнению с поэзией просто жизнь есть аритмия, вялость сердечной мышцы, силы которой хватает только на то, чтобы перегонять кровь, — низшая степень жизненности. Поэзия — жизнь вдвойне, она распространяется на такие сферы сознания, культуры, воображения, о которых обычная жизнь не смеет и мечтать. Это высшая степень здоровья, когда ритмично пульсируют мысль и речь и когда в такт сердцу начинает биться все мироздание.

Часть I

Поэзия

РАЗДЕЛ 1

Легенды и каноны

От Орфея до Мандельштама. О природе поэзии

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

О. Мандельштам.

Я слово позабыл, что я хотел сказать...

В стихотворении «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920) Осип Мандельштам говорит о судьбе поэтического слова, которое обречено оставаться невоплотимым, ибо оно — не от мира сего. В чертог теней, согласно греческому мифу, возвращается умершая возлюбленная певца Орфея — Эвридика. Судьба поэта — вызывать тени из загробного царства. Но едва на них падает взгляд, обращенный из полдня, они ускользают назад, во мрак.

Орфей так и не вызволил Эвридику из подземного царства. Слово поэта по природе своей сходно с молчанием, память — с беспмятством, ибо, с точки зрения живущих, это нелепое бормотанье, зиянье смысла, туман образов и невнятный звон переливающихся созвучий — и в самом деле есть признак умиранья, опыт, почерпнутый не в здешнем мире, но из вод подземного Стикса. «А на губах как черный лед горит / Стигийского воспоминанье звона» — так заканчивается стихотворение.

Если говорить о каком-то слое античной культуры, с которым теснее всего связан Мандельштам в своих стихах о загробном мире, то это, конечно, орфическая традиция. Именно орфики развили пришедшую, видимо, с Востока идею о бестелесной природе души, о ее загробных странствиях, о ее освобождении от уз вещества. Дело не только в том, что

у Манделъштама есть отголоски этой культово-мистической традиции, — важен сам по себе еще и образ его основателя, мифического певца Орфея, родоначальника лирической поэзии. В антично-европейском сознании Орфей есть архетип поэта вообще, и Манделъштам, размышляя о судьбе поэта в современную эпоху, связывая современность с мифом, не мог не отождествить своего лирического «я» с Орфеем. Этот миф упоминается у Манделъштама в связи с оперой Глюка «Орфей и Эвридика», одной из первых опер, шедших на советской сцене (знаменитая мейерхольдовская постановка 1911 года с декорациями А. Головина была возобновлена в 1919 году). Возможно, Манделъштам увидел знамение в том, что судьба Орфея заново осмысливается в революционную эпоху как судьба поэта вообще.

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.
.....
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы. <...>
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.
(В Петербурге мы сойдемся снова...)

В глюковском спектакле, происходившем на освещенной сцене в петербургскую ночь, Манделъштам увидел отражение собственной судьбы и воплотил это свое орфическое мироощущение в летейских стихах. Первый на земле лирик — вот кто первым из живых смог попасть в царство мертвых. Боги, снизойдя к его скорби по умершей жене, разрешили ему спуститься к мертвым и вернуться оттуда живым. Его слово по природе своей сходно с молчанием, его память — с беспомытством. Поэту дано не только однажды, но и постоянно вступать в загробное царство, принося оттуда образ-

ть, слово-звон. Лирический герой Манделъштама, как Орфей, спускается в подземелье, где его тоже ждет вечная женственность — Эвридика, только понятая как слово, как возлюбленная тень, ласточка, подружка — утраченная, погибшая речь. Мифический Орфей обернулся, чтобы посмотреть на нее, и она исчезла. Земной взгляд разрушает еще не окрепшую, невоплотившуюся субстанцию тени. «Выпуклая радость узнавания», чрезмерная тяга к зримости и воплощенности — вот что погубило Эвридику, навеки оторвав от Орфея. И сам он, лишившись возлюбленной, простившись с милой тенью, был разорван вакханками — за то, что посвятил свою целомудренную плоть тому бесплотному миру, где побывал однажды. За то и казнят поэта, что он, побывав в царстве теней, уже недостаточно принадлежит миру живых; и живые не любят его, видя в нем отражение грядущего своего, страшного посмертия-небытия.

Судьба Орфея вдвойне трагична: взглядом своим он разрушил еще не сгустившуюся, призрачную субстанцию Эвридики; бестелесным бытием вызвал ярость вакханок и сам был разрушен. Для мертвых он слишком живой, для живых — слишком бесплотный. Но как поэт он принадлежит обоим мирам. Беря за основу миф, Манделъштам преобразует его: не покидая своей Эвридики, своей подружки-речи, поэт остается вместе с ней в царстве мертвых. «Я слово позабыл, что я хотел сказать (...) И мысль бесплотная в чертог теней вернется». Он боится повторить судьбу Орфея и не хочет, чтобы его растерзали вакханки. И предпочитает беспмятство, молчание, бесплотное витанье по нежным асфodelевым лугам, духовные ласки, милованье теней.

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Сначала думал я, что имя — серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился.

(Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...)

Этот пришелец-певец не хочет расставаться с темной, подземной глубиной своего слова, не хочет возвращаться в царство живых. Так заканчивается сборник и период «Tristia», за которым вскоре последовало пятилетнее молчание (1925–1930).

Но Мандельштам вернулся. После пяти лет безмолвия и летейских ласк — снова прорвалось, воплотилось слово. И, как живого, воплощенного, его узрели новые вакханки — служительницы революционного культа «репрессалий». И почувствовали в нем нездешнее целомудрие, прозрачность и скорбь не от мира сего. И налетели, и растерзали его — за то, что он чужой их оргиастическим забавам. Так повторилась с самим Мандельштамом — по воле мифа, а не только истории — судьба первопевца Орфея, от которой он пытался уйти тайными, ночными тропами своих летейских стихов.

* * *

Орфей — античный прототип поэта, но можно вспомнить еще два: иудейский — Давид и христианский — Данте: три религиозно-культурных комплекса в поэзии Мандельштама. Орфей — прообраз поэта вообще, и его нисхождение в царство мертвых — это первое из всех поэтических пересечений границ миров. Дантово путешествие по загробным мирам, несомненно, повторение Орфеева, и цель его та же — встреча с умершей возлюбленной: Эвридикой или Беатриче. Разница в том, что Орфей хочет вывести Эвридику в мир живых, тогда как Данте, напротив, ведом Беатриче (и ее посланцем Вергилием) все дальше и дальше по обители мертвых. Тут сказалось глубокое различие между античным и европейско-христианским миросозерцанием: женственное влечет к себе поэта-рыцаря, возвышает и одухотворяет его, приобщает к вечности, тогда как в Античности женщина покорной тенью следует за мужем-поэтом. И другая, еще более существенная разница: европейский поэт, попав в загробный мир, не торопится назад, в земное царство, залитое солнечным светом, он обретает в загробном мире такие сокровища, такую красоту и любовь, перед которой меркнет все земное. Данте, в

отличие от Орфея, не ищет пути обратно, он спускается за любимой не для того, чтобы увести ее с собой, но чтобы следовать за ней по ступеням ада, чистилища и рая.

Мандельштам, конечно, идет вслед за Данте, сливаясь с возлюбленной тенью, хотя он же, как Орфей, и страшится ночного безмолвия и беспомыслия. Можно сказать, что Мандельштама разрывают эти два влечения, его летеийские стихи — трагическое распутие между судьбами Данте и Орфея, между влечением вглубь подземного царства и влечением к наземной плотности и ясности. Таково вообще мучительное положение поэта, который должен выбирать между Орфеевым и Дантовым, хотя, по сути, сочетает оба начала. Одновременно это и выбор между античностью и христианством, между тягой к воплощению, ясности, предметности — и тягой к теням, растворению, молчанию, бесплотности.

В конкретном литературном движении того времени христианство было представлено символизмом, а античность — акмеизмом. В сущности, акмеизм — это возрождение античной телесности после господства спиритуалистического символизма в русской литературе. Как провозглашал сам Мандельштам в раннем манифесте «Утро акмеизма» (1912), «Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия...» Но зрелый Мандельштам, исходя из опыта провала в «черный бархат советской ночи», движется уже вспять от акмеистической предметности, от «выпуклой радости узнавания». Он движется от античности к христианству, попутно проходя через территорию иудейской религиозной лирики.

Иудейский образ поэта — псалмотворец Давид, зывавший к Господу из бездны. Восприятие дня как мрака, земной жизни как бездны, образ черного солнца — библейские у Мандельштама. Если влечение к милым теням, попрание смерти смертью — христианский мотив, а влечение к плотскому и земному — античный, то ощущение земного как смертного, царства живых как царства мертвых, полдня как полночи, все это оживление ночных похорон на советских улицах, дымный запах и сумеречный цвет, земная жизнь как тлен, солнце как мрак, «черный бархат всемирной пусто-

ты» — это иудейское мироощущение, та бездна, в которой оказывается Давид именно среди бела дня и утех плотской жизни.

Так взаимодействуют все три мироощущения у Мандельштама:

1. Античная пластика: тяга к живому, цветущему, «акме», ясность, плотность, тяжесть.

2. Иудейское как антитезис античного: тленность, скудость земного бытия («тихонько гладить шерсть и теревить солому»), дымность, жалкость, уязвленность, овчина, серная спичка.

3. Христианское как нежное чувство бестелесного, как прозрачность подземного мира, его влекущая девственность, ласточка с зеленой ветвью, все нежное, ущербное, голубка, подружка, милованье с незримым...

Или совсем коротко: богатство земного (античность) — скудость земного (иудейство) — богатство неземного (христианство).

Такова ступенчатая последовательность освоения Мандельштамом трех главных культурно-религиозных пластов: античного, иудейского, христианского. Это не постоянно растущая, однолинейная тенденция, а круг, в котором он вращается, проходя через одни и те же стадии, возвращаясь к тезису (античности, акмеизму, вечности) и снова преодолевая его.

Три лика классики: Державин — Пушкин — Блок

Русская классика — одна из самых молодых в мире. Но огромные социально-культурные перемены, произошедшие в революционном и катастрофическом XX веке, отодвинули XIX — век нашей классики — в легендарное прошлое, едва ли не более далекое, чем для Англии — век Шекспира, а для Франции — век Расина и Мольера. Если для западноевропейских литератур классика — это дорогое и памятное, но давно преодоленное, то для русской она таит в себе сладость

будущих открытий. Это не только память, но и надежда. Это в буквальном смысле «легенда» (от *лат.* *legere* — читать) — то, что не просто читается, но подлежит прочтению, «читаемо-чтимое»¹.

Может быть, раньше всех это устремление послереволюционной действительности к классике, это зеркальное преломление времен, когда прошлое, под которым резко подведена черта, кажется наступающим из будущего, почувствовал О. Мандельштам, один из наиболее классически ориентированных поэтов советской эпохи. «Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму... Это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было. Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»². Мандельштам заостряет здесь ту мысль, что культурный переворот, освобождая от «груза воспоминаний», превращает классику из вчерашнего дня в завтрашний, наступающий.

Знаменательно, что в том же 1921 году, когда писались эти слова, другой поэт классической ориентации, В. Ходасевич, выступил с речью «Колеблемый треножник», в которой сетовал на упадок и пресечение пушкинской традиции: «Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда...»³ Если для Мандельштама Пушкин — редкостное предчувствие, то для Ходасевича — драгоценная память. С одного водораздела, проведенного революционной эпохой между прошлым и будущим, два поэта по-разному смотрят на классику: для Ходасевича она уже умерла, для Мандельштама еще по-настоящему не рождалась. Но по сути, между этими двумя точками зрения нет противоречия: только то, что умерло, может возродиться в новом и высшем своем качестве. Классика умерла как «то, что было»,

¹ В частности, *legenda* называлось собрание житий или литургических отрывков для ежедневной службы. То, что становится легендой, приобретает статус священного текста.

² Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 40–41.

³ Ходасевич В. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 119.

как историческая реальность, как бытовая и психологическая атмосфера, близкое веянье которой ощущал еще Ходасевич в старом Петербурге. Но классике предстояло возродиться как «тому, что должно быть», как легенде — сверхисторическому указанию на предназначение страны, средству собирания ее нравственных и художественных сил, пророчеству о духовном граде будущего.

В первые десятилетия после революции возрождение классики мыслилось в основном как появление «второго» Пушкина, рожденного пролетарской эпохой, — «нового Пушкина, Пушкина социализма, Пушкина всемирного света и пространства», как писал в 30-е годы Андрей Платонов¹. Этой простодушной мечтой о поэте, который возродит пушкинское художественное совершенство и только наполнит его более современным и прогрессивным содержанием, жило не одно поколение; еще в начале 1960-х годов вопрос о новом Пушкине всерьез обсуждался. Впоследствии никто уже не высказывал мечты о втором Пушкине, потому что стала очевидной неисчерпаемость первого.

В этом смысле нужно понимать слова Гоголя о Пушкине: «Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»². В дополнение к традиционному мнению, что классика — это самая неподвижная и устоявшаяся часть национального наследия, можно утверждать, что классическое — это самое изменчивое в культуре, духовно растущее, поражающее новизной и сулящее много открытий. Во второй половине 1970-х годов возникает и начинает быстро развиваться новое направление литературоведческих исследований — историко-функциональное, задача которого — раскрыть непрерывное обновление литературных явлений прошлого, их связь с настоящим, их уверенное прорастание в сегодняшнем дне и устремленность в будущее³. Если в генетическом своем аспекте литература изучается

¹ Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 57.

² Гоголь Н. Избранные статьи. М., 1980. С. 37.

³ См.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1976; Время и судьбы русских писателей. М., 1981, и др. труды.

как итог всех предыдущих — жизненных и творческих процессов, то в функциональном — как предпосылка всех последующих: не как растение, развившееся из зерна, а как зерно, из которого еще предстоит развиться растению; как основа, на которую накладывается духовная жизнь многих поколений, образующая в единстве с произведением некое многослойное целое.

Однако и само историко-функциональное направление не остается неизменным — оно все более тяготеет к теоретическим обобщениям, к той области, которую можно обозначить как *феноменологию творческой судьбы*. Подобно тому как генетическое изучение литературы приходит в конце концов к реальности законченного произведения, которое должно быть уже изучено теоретической поэтикой, — так и функциональный метод, раскрывая становление литературы в сознании разных эпох, в итоге тоже приходит к некоей устойчивой и замкнутой целостности, условно говоря, «легенде», которая требует не эволюционно-эмпирического, а структурно-аналитического подхода. Конечно, это уже не данность отдельного произведения, а иерархически более высокая целостность поэтической *судьбы* как единства творческих и сотворческих, «выражающих» и «воспринимающих» начал, как итог взаимодействия индивидуальности художника с воображением народа. Существует огромная сфера «окололитературных», полувывымышленных-полудействительных представлений, окружающая почти каждого значительного, популярного писателя и его творчество.

Ниже мы остановимся на трех поэтических легендах: Державин — Пушкин — Блок. Судьба лирика легче и нагляднее, чем судьба эпика или драматурга, поддается символическому, универсальному переосмыслению, — ибо сам поэт уже намечает и предлагает такое переосмысление в лице своего лирического героя. Выбор именно этих трех поэтов обусловлен тем, что каждый из них представляет целый век новой русской литературы: XVIII–XIX–XX — в их эстетическом своеобразии. Таким образом, говоря о восприятии этих поэтов, естественно иметь в виду и нечто более общее, что стоит за каждым из них, — судьбу русской классики в целом.

Веще косноязычие

У входа в классический XIX век высится могучая фигура Гавриила Романовича Державина (1743–1816). Признанный еще при жизни величайшим русским поэтом (даже Пушкин не удостаивался такого безусловного признания), он вскоре после смерти впал в немилость у литераторов, как до этого не раз впадал в немилость у царей за свою строптивость и необузданность. Причина здесь почти та же: крутой и тяжелый нрав его музы, которой претила сладкая изнеженность и легкокрылость новейших поэтов: Карамзина, Жуковского, Батюшкова и особенно молодого Пушкина. Муза Державина шагала вслед XVIII веку грузными стопами Российской державы, в ней слышался то грохот пушек при осаде Измаила, то львиный рык Потемкина, то петушиный крик Суворова, но сладкозвучной она не была. Уже Пушкин сетует в письме к Дельвигу на неуклюжесть и косноязычие своего наставника, чье вдохновение противно духу русского языка («его гений думал по-татарски», он «должен бесить всякое разборчивое ухо»)¹, а для Белинского Державин — совсем отжившая старина, причудливое порождение века вельмож и невежд, поэт «одного своего времени».

Если в XIX веке слава и значение Державина неуклонно падают, то в XX веке Державин оказался союзником в борьбе против опошленной гармонии и академического пушкинианства, преобладавших у поэтов-традиционалистов второй половины XIX — начала XX века (А. А. Голенищев-Кутузов, С. А. Андреевский и др.). Если пушкинианцы защищали традицию, то Державин тоже был традиция. Хаосом, еще не сложившимся в гармонию, стали разбивать гармонию, уже застывшую. Державин делается одним из любимых наставников целого поэтического поколения: Хлебникова, Маяковского, Вяч. Иванова, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича...

Державинские звуки в русской поэзии снова послышались в 1960–1970-е годы, причем у таких разных поэтов, как

¹ Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 9. С. 152. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

А. Вознесенский и Ю. Кузнецов. Если А. Вознесенский заимствует у Державина искусство диссонанса, стилевую неровность и гротеск, соединение высокого и низкого, высокопарного и просторечного¹, позволяющее широко охватить всю современную жизнь и смешать воедино ее газетные штампы, уличный говор и религиозные прозрения, то Ю. Кузнецов наследует Державину более однопланово, но в большем, пожалуй, соответствии с наивно-монументальным духом самого Державина. Ю. Кузнецову свойственна тяга к гиперболе, размашистости словесного жеста, поэтике простора и вечности, к тому богатырскому разгулу, который еще Гоголь отметил как отличительное в Державине. «Через дом прошла разрыв-дорога, / Купол неба треснул до земли. / На распутье я не вижу Бога. / Славу или пыль метет вдали?..» — в этих строках Ю. Кузнецова чувствуется «исполинское и парящее», остаток того «темного пророчества», каким велик Державин.

Важны державинские уроки и для поэтов новейшей формации — метареалистов и презенталистов И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко, И. Кутика. Для них по сравнению с А. Вознесенским и с Ю. Кузнецовым характерна бóльшая эмоциональная сдержанность, ведущая к предельному уплотнению вещественной субстанции образа. Значение слова не размывается лирическим порывом, не «отуманивается», но, напротив, обрисовывается как можно точнее, твердым контуром, как если бы оно обладало определенностью научного понятия. «Как замеряют рост идущим на войну, / как ходит взад-вперед рейсшина параллельно, / так этот длинный взгляд, приделанный к окну, / поддерживает мир по принципу кронштейна» (А. Еременко) — поэтический эффект здесь достигается соединением терминологической однозначности слов («рейсшина», «кронштейн») с переносностью, ме-

¹ Такие строки А. Вознесенского, как «Мир храпу твоему, Великий Океан», «Всадим заступ в задницы пахотам и кручам», «Пляшет чан пополовецки. Солнце красной половешкой» и т. п., по своей бурлескной выразительности вполне сродни Державину, который так, например, обращается к Зиме: «Кати, кума драгая, в шубеночке атласной» и пр.

тафоричностью их употребления. Именно у Державина молодые поэты находят ту материальную крепость и терминологичность стиха, которая намного опередила не только XVIII век, но, пожалуй, и XIX. «Стук слышен млатов по ветрам, визг пил и стон мехов подъемных» — так смело вводит Державин технические подробности в изображение водопада, как будто это кузнечная мастерская. Строгость производственного термина привлекается для описания зыбкой, льющейся природы. Этой своей конкретностью, которая в то же время не эмпирична, не бытоописательна, но служит построению сложного метафорического образа, Державин весьма близок поэтическому сознанию метареалистов. Если А. Вознесенский воспринимает его главным образом в преломлении хлебниковско-маяковского авангарда, то для поэтов нового поколения таким посредником чаще выступает О. Мандельштам с его неоклассическим чувством оформленности вещей. Тут на первый план выходит не былинный, эпический размах и не стилевая разноголосица Державина, а точность его предметного мышления, не «зачем» и не «как», а «что» державинской поэзии.

Державин в значительной мере предопределил пути всей послепушкинской литературы, которая шла в направлении от золотой середины к чрезвычайным и все далее расходящимся крайностям. Таков закономерный ход художественного развития, которое разлагает гармоническую цельность на ее составляющие, придавая каждой все более самодовлеющий характер. Предшественник Пушкина, дисгармонический Державин оказался в этом смысле средоточием тех крайних тенденций, которые вполне обособились и обрели индивидуальных представителей лишь в послепушкинскую эпоху. В русском литературном процессе Державин противостоял Пушкину не как одна стилевая тенденция другой (точка зрения Ю. Тынянова), а как множество разнородных тенденций противостоит единому гармонизирующему центру.

Творчество Державина настолько многообразно по своим темам и интонациям, что из него можно вывести самые разные и даже противоположные направления русской лите-

ратуры. Два самых грандиозных произведения Державина — ода «Бог» и послание «Евгению. Жизнь Званская» — представляют собой два крайних полюса его поэзии и одновременно величайшие, непревзойденные по размаху картины вселенского бытия и частного быта. В оде «Бог» все огромно и величественно — в русской поэзии, даже у Тютчева, нет более грандиозных картин космоса и его зиждительных начал:

Светил возженных миллионы
 В неизмеримости текут,
 Твои они творят законы,
 Лучи животворящи льют.
 Но огненны сии лампы,
 Иль рдяных кристалей громады,
 Иль волн златых кипящий сонм,
 Или горящие эфиры,
 Иль вкупе все светящи миры —
 Перед тобой — как ночь пред днем.

(Бог)

И вместе с тем как детально и колоритно выписана картина сельской жизни в послании «Евгению...»! Вряд ли даже в бытописательской поэзии Некрасова найдутся столь сочные, густые краски, такое обилие вещественных подробностей: «Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь-икра, и с голубым пером / Там щука пестрая — прекрасны!»

Космизм Тютчева и бытовизм Некрасова не только предвосхищены Державиным, но и воплощены у него с большей последовательностью и «необузданностью», чем его последователями, над которыми уже тяготеет пушкинское чувство меры, необходимость сводить все громады и мелочи бытия к чему-то среднему, законченному и обозримому.

Точно так же, как Державиным заданы предметные масштабы и величины русской поэзии, ее мега- и микромиры, — так же задана им и ее эмоционально-экспрессивная тональность — от меланхолической скорби до бурного экстаза. И восторженный, хмельной, дифирамбический стиль Н. Языкова, и элегическая задумчивость Е. Баратынского, погло-

щенного мыслью о смерти, имеют в основе своей Державина с его крайностями жизнеприятия и скептического сомнения. Державина радует неистощимость материального бытия, но именно потому, что он обостренно чувствителен к плотской жизни, к ее хмельному пиршеству, его особенно угнетает и горестно отрезвляет мысль о смертности человека: «где стол был яств, там гроб стоит». Экклезиастическая тема «суеты сует», бренности всего живого, пожалуй, впервые вошла в новую русскую литературу именно через Державина. Здесь он является предшественником не только Баратынского, но и Л. Толстого, чья чувственная жажда бытия часто выливалась в страх неминуемой смерти.

Мысль о тленности бытия проходит через творчество Державина — от первого значительного произведения, «На смерть князя Мещерского», до предсмертного восьмистишия «Река времен в своем стремленьи уносит все дела людей...» И эта же мысль, омрачающая праздник жизни, вновь наполняет сердце радостью, когда Державин отдает себя в руки Творца, которым «содержится вселенна»: «„Всё суета сует!“ — я, вздыхая, мню. Но, бросив взор на блеск светила полудневна, — О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремени? Творцом содержится вселенна». В этом — живоумие и живосердечие Державина, ставящие его выше многих его наследников. Он погружен в плоть бытия — но не так беззаботно, чтобы забыть о смерти; отягощен мыслью о смерти — но не так безысходно, чтобы забывать о бессмертии. Языков и Баратынский одинаково исходят из Державина, развивают его мотивы, но в какой-то мере утрачивают взаимосвязь оптимистических и пессимистических моментов его мировосприятия. Удалой и дерзкий слог Языкова, спотыкающийся, мучительный, тяжелый стих Баратынского — это как бы разделенное пополам державинское наследие, в котором элегия и дифирамб, гимн и эпитафия часто переходят друг в друга в пределах одного произведения. Так два поэта пушкинского времени уже восходят к предшественнику Пушкина — Державину, идут вперед от Пушкина, оглядываясь назад, на заслоненного им предка.

С современной точки зрения, влияние Державина на русскую литературу огромно. В оде «Бог» он предшественник философско-космической линии русской поэзии (Тютчев), в элегии «На смерть князя Мещерского» — философско-нравственной линии (Баратынский), в стихотворении «Властителям и судиям» — нравственно-социальной (Некрасов), в стихотворении «На победы в Италии» и др. — социально-патриотической (Маяковский). На Маяковского и многих других поэтов советской эпохи особенно сильное влияние оказала батально-патриотическая лирика Державина. «Бард народа, почти всегда стоявшего под ружьем» — так сказал о Державине Вяземский, и всюду, где русская поэзия обращалась к войне, где она вдохновляла и созывала на битву бойцов — в «Бородинской годовщине» и «Клеветникам России» Пушкина, в «Бородине» Лермонтова, в «Левом марше» Маяковского, — слышен отголосок воинской поэзии Державина, бодрой, звонкой, где лира звучит как труба или как удар меча о щит: «Ударь во серебряный, священный, / Далеко-звонкий, Валка! щит, / Да гром твой, эхом повторенный, / В жилище бардов восшумит». Стихотворение И. Бродского «На смерть Жукова» (1974) прямо вторит — темой, жанром, стилем — державинскому «Снигирю» (1800), написанному на смерть Суворова: «Бей, барабан, и военная флейта, / громко свисти, на манер снегиря».

Но есть у Державина наряду со строго однозначной, возвышающей героикой и всеснижающая, чреватая карнавальными превращениями стихия комического. Это скоморошески-смеховое начало его творчества особенно близко поколению, воспитанному на книге М. Бахтина о Ф. Рабле и народной карнавальная культуре. Смех Державина — грубый, простонародный, что называется, во всю глотку. Вот как обращается он с мифологическими персонажами. Эол (в стихотворении «Желание зимы») ударил Борея «в нюни», и тот, побледнев от увесистой «вяхи», замочил слюнями всю землю. Осень, «подняв пред ними юбку, / Дожди, как реки, прудит, / Плеща им в рожи грязь, / Как дуракам смеясь». Эта традиция балаганной, площадной поэзии, продол-

женная Блоком в поэме «Двенадцать», М. Цветаевой, С. Кирсановым, а впоследствии — Е. Евтушенко и А. Вознесенским, находит в Державине своего крупнейшего предшественника, точнее, центральное передаточное звено от древнерусского балагана и скоморошества в XX век.

Патетика войны и сельская идиллия, философия смерти и плотский экстаз, героика и балаган, живописные детали и метафизические универсалии — солнца в безднах и блюда на столе — все это совместилось в поэзии Державина, образовав не столько сплав, сколько калейдоскоп, поражающий своим многоцветьем.

Не только в поэзии, но и в прозе, в таких ее вершинах, как Гоголь и Толстой, отразился Державин...

Сопоставление Л. Толстого с Державиным кажется неожиданным, но есть нечто общее, национально-архетипическое в богатырских фигурах этих двух старцев, стоящих на рубежах веков, в начале и конце русской классической литературы, и придающих ей тот героический масштаб, ту тягу к великому и чрезмерному, которая менее ощутима в середине XIX века. Державин и Толстой — корневые явления русской литературы, самые мощные и жизнеспособные выходы в нее из народной почвы. Недаром оба они дожили до глубокой старости, превзойдя в этом отношении почти всех именитых соратников по литературе, — их жизнь поистине вековая, подводящая итог тем столетиям (18-го и 19-го), опыт и смысл которых они вобрали, успев перешагнуть в следующие века, чтобы передать им наследие и завет предыдущих. Все сполна испытали они в жизни: бранные тревоги и мирный, обильный плодами труд, заботы большого хозяйства, радости и горести семейного очага, энтузиазм общественно-устроительных дел, гнев сильных мира сего и всенародную славу. Ничем не обделила их судьба, но именно поэтому оба остро ощущают скоротечность и тщету жизни как таковой, неполноту в ее полноте, недостаточность своего достатка и изобилия. Оба глядят прямо в глаза небытию и не могут отвести замороженного взора. Впервые в русской литературе именно у Державина появляется двойная остро-

та материального видения: того, что есть, и того, что уходит, исчезает. Эта двойственность преследует и Толстого: тут общий комплекс барского благополучия и усиленного им трагизма небытия. «У нас за столом редиска розовая, желтое масло, подрумяненный мягкий хлеб на чистой скатерти... а там этот злой черт голод делает уже свое дело... так, что и нам под тенистыми липами в кисейных платьях и с желтым сливочным маслом на расписном блюде — достанется»¹. Здесь у Толстого тот же румяно-желтый колорит помещицкой трапезы, что и у Державина («румяно-желт пирог»), те же нежные, сочные краски, передающие как бы таяние пищи во рту («багряна ветчина, зелены щи с желтком»), и одновременно — чувство нарастающей катастрофы, с той, однако, разницей, что для Державина это личная смерть, а для Толстого — всеобщий голод («предстоящее народное бедствие голода»).

Еще одно сходство Толстого с Державиным, обусловленное коренной демократичностью их мирозерцания, — это стилевая громоздкость, кряжистость, которая «оземляет» и фонетику и синтаксис, лишая их воздушной легкости, напевности. Нагромождение сталкивающихся и неблагозвучных согласных у Державина, длинных причастных оборотов и придаточных предложений у Толстого — все это «бесит разборчивое ухо» (Пушкин), но и властно приковывает к себе: затрудняя восприятие, усиливает воздействие. Знаменательно, что критика упрекала Толстого, как и Державина, в тяжеловесности и неповоротливости стиля. И в самом деле, Державин стоит на исходном рубеже русской классики, когда литературно-художественный язык еще не образовался, не сложился в гармонию; Толстой же идет на разрыв с этой классической гармонией, она кажется ему искусственной, призрачной, и он дробит ее, как стекло, «тяжким млатом» своего стиля. *Вход в классику* и *выход из нее* — вот откуда сходство стилевой походки у двух писателей, казалось бы имеющих мало общего: это походка — неровная, спотыкаю-

¹ Толстой Л. Письмо А. Фету. 16 мая 1865 г. // Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 17. С. 288–289.

шаяся — через порог веков. Перефразируя Толстого, сказавшего о Чехове, что это «Пушкин в прозе», про самого Толстого можно сказать, что это *Державин в прозе*.

Отсюда явствует, что реальное значение Державина в русской литературе неизмеримо больше его номинального признания. Поразительно, что Державин упоминается Толстым лишь несколько раз, причем, как правило, в перечислительном контексте. Сознательно Толстой не выделял для себя Державина, интересовался им ничуть не больше, чем любым другим устаревшим автором, хотя бессознательно формировался в том же русле богатырски чрезмерной, кряжисто-патриархальной русской художественной традиции, у истока которой стоял Державин.

Такова вообще судьба этого грандиозного поэта: он усваивался русской литературой настолько органически, растворяясь в ней без остатка, что терялось особое значение сделанного им, забывалось само имя. Если от Пушкина перешли в русскую литературу образы и герои, проблемы и настроения — духовное содержание словесности и ее прозрачно-одухотворенная форма, то от Державина в гораздо большей мере — ее материально-телесная субстанция, лексика, словесная фактура. Можно сказать, что Державин — родоначальник русской литературы по ее национально-языковой субстанции, отец ее во плоти, тогда как Пушкин — отец ее по духу.

Если обратиться к понятиям античной мифологии, то Пушкин — олимпийское, светло-ясное, а Державин — хтоническое, земляное божество русской поэзии, которое позднейшим поколениям часто представляется как чудовище, ибо напоминает «про древний хаос, про родимый». Именем Пушкина освящена и осветлена вся русская литература, каждая ее страница: все взывают к Пушкину, заклинают его легким, веселым именем. О Державине — долгое молчание, провалы в памяти. Это не значит, что Державин дальше от нас, чем Пушкин: быть может, наоборот, он ближе. Труднее заметить землю, на которой стоишь, тогда как недоступное солнце приковывает взор. Пушкин — в недостижимости, к нему обращены помыслы и устремления; Державин — в сокровенном существе каждого, как кровинка. Державин разошел-

ся на множество стилей и направлений — и стал неприменен; Пушкин же остался символом целого в русской литературе, того, к чему тяготеют и в чем объединяются все стили и направления.

Исторически это понятно и объяснимо: в поэзии Державина разные стилевые возможности еще не пришли в согласие, они в изломах и на пересечениях являют свою красоту. Так же и в послепушкинской литературе, когда образовалось множество односторонних, расколотых стилей: эпические и камерные, философские и бытописательные, патетические и балаганные... В каждом из них можно обнаружить Державина, который заключает в себе все богатство русской литературы, только в рассыпанном, многоцветно-сверкающем виде. Державин — рассеивающая, а Пушкин — собирающая призма русской словесности: что в первом предстает как разнообразие, то во втором — как единство. Белый цвет Пушкина раскололся на все цвета радуги в последующей литературе, и каждый поэт взял себе по оттенку: сиренево-нежный — Фет, фиолетово-таинственный — Тютчев, коричнево-землистый — Некрасов, мглисто-розовый (как тревожный закат или ненастный рассвет) — Блок, красно-красный — Маяковский... Почти все эти цвета были и у Державина, только не слитно, в светящейся пушкинской белизне, а разбросанно, в брызгах пестро-богатой палитры. Вот почему русская поэзия в отдельных ее представителях больше взяла у Державина, больше похожа на него, чем на Пушкина. К Пушкину сознательно стремятся, Державина бессознательно повторяют. Пушкин всегда в будущем времени, он «будет»; Державин же есть. Если Пушкин — вечная задача, то Державин — неотменимая данность русской поэзии.

«Пушкин — наше всё», — утверждал Ап. Григорьев. Державин не во всем, но он в каждом. В отдельности, самобытности каждого индивидуального стиля можно обнаружить отпечаток державинского своеобразия, точнее, одного из многих его «своеобразий». Чем дальше отходит тот или иной поэт от некоей общей нормы стиля, от универсального к оригинальному, чем больше он экспериментирует, стремясь

к какой-то последовательной односторонности, тем он ближе к Державину. Если Пушкин — центр, то в Державине есть нечто эксцентрическое, он весь состоит из крайностей, сопряженных непосредственно, без связующей середины. В каждом поэтическом явлении Державин и Пушкин образуют две необходимые, взаимно дополняющие стороны: резкую особость, причудливость, непохожесть — похожесть на все, всеохватность, целостность. И когда в литературном процессе торжество центристской тенденции приводило к опасной нивелировке стилей, к потускнению и опошлению гармонии, к серому вместо белого, тогда Державин опять становился надеждой и творческой силой русской поэзии.

Тайная свобода

В 1949 году А. Твардовский так определил основное в Пушкине для своего времени: «Пушкин — певец свободы, обличитель тирании, великий патриот и провозвестник светлого будущего для своего народа...»¹ Конечно, такое восприятие Пушкина не отошло в прошлое, так как покоится на прочных социально-психологических основаниях. Но прошедшие десятилетия прибавили много нового к нашему восприятию Пушкина. Уже в 1960–1970-е годы Пушкин стал восприниматься как провозвестник свободы, но в более глубоком смысле, чем это предполагалось раньше. Певцами свободы были и Рылеев, и Кюхельбекер, но теперь отчетливее видно, насколько пушкинская концепция свободы шире того политического вольнодумства, которым исчерпывались многие стихи поэтов-декабристов, да и самого раннего Пушкина. По мысли Н. Эйдельмана, «...в некоторых существенных отношениях Пушкин проницал глубже, шире, дальше декабристов. Можно сказать, что от восторженного отношения к революционным потрясениям он перешел к вдохновенному проникновению в смысл истории»².

¹ Дань признательной любви. Русские писатели о Пушкине. Л., 1979. С. 138.

² Эйдельман Н. Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 404–405.

Историзм зрелого Пушкина тесно сопряжен с более углубленным этическим пониманием свободы. Принято думать, что историзм, придавая каждому явлению конкретно-временной смысл, упраздняет абсолютные и сверхвременные цели бытия. Пушкин — поучительный пример обратного хода мышления. Да, история не подчиняется нравственности и в отличие от того, что думали о ней декабристы, оставляет мало места человеческой свободе, она есть царство суровой необходимости. Но это лишь углубляет этический долг человека перед самим собой: быть свободным не благодаря обстоятельствам, а вопреки им. Подлинный историзм повышает запросы человека к своей внутренней жизни, ибо сокрушает ложные, романтические надежды на «благодать» истории, тот политический романтизм, который ищет добра от объективного порядка вещей. Быть может, никто в русской словесности и даже в общественной мысли не выразил этих этических выводов подлинного историзма лучше, чем Пушкин. В таких его зрелых произведениях, как «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права...»), свобода трактуется не как политический принцип, а как состояние духа. «По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам, / И пред созданными искусств и вдохновенья / Трепеща радостно в восторгах умиленья... / Вот счастье, вот права...» — эти строки звучат как лозунг неотчуждаемой свободы человека в его отношениях к природе и искусству, к самому себе. Напомним, что именно это углубленное понимание свободы ценил у Пушкина А. Блок, писавший в 1921 году в стихотворении «Пушкинскому Дому»: «Пушкин, *тайную* свободу / Пели мы вослед тебе. / Дай нам руку в непогоду. / Помоги в *немой* борьбе». Слова «тайную» и «немой» выделил сам Блок, подчеркивая, что речь идет не о политическом, а об этическом понимании свободы и борьбы — как внутреннем деле личности.

В стихотворении «Болдинская осень» Д. Самойлов так воплощает исторически более зрелое представление о Пушкине: «И за полночь пиши, и спи за полдень, / И будь счастлив, и бормочи во сне! / Благодаренье богу — ты свободен — / В России, в Болдине, в карантине...» (1961). Тут дана сужа-

ющаяся, смыкающаяся вокруг Пушкина цепь зависимостей: крепостная Россия, сельская глушь, карантинный кордон; и вот внутри этой многостенной тюрьмы Пушкин свободен. Он не борется за свободу, ибо ее нельзя получить извне, она изначально присуща самой личности как совокупность естественных ее проявлений; свобода — это не то, что можно взять (завоевать, присвоить), а то, чего нельзя отдать. Это не отчуждаемая вещь, внешняя человеку, а его собственное дыхание, зрение, слух, состояние открытости мирозданию.

С 1970-х годов стал расти интерес к позднему периоду творчества Пушкина. Какой памятник поэту нам ближе: петербургский, аникушинский, где поэт, простирая руку вперед, восторженно приветствует будущее, или московский, опекушинский, где Пушкин стоит опустив голову, погруженный в свои мысли? Пушкин-юноша прекрасен в своих порывах, но еще прекраснее мужественная печаль и выстраданная мудрость зрелого Пушкина.

Известно, что переход Пушкина от романтически восторженного к реалистически трезвому мировосприятию состоялся в поэме «Цыганы». Достоевский в своей речи о Пушкине так истолковал смысл этой поэмы, ее нравственный урок: «Смирись, гордый человек...» В советское время преобладало резко отрицательное отношение к подобной религиозно-этической трактовке. Сошлемся опять на А. Т. Твардовского, суждения которого имеют особую ценность как безусловно искреннее и убежденное выражение вкусов и взглядов целой эпохи. «Совсем далек, даже чужд нам тот образ Пушкина, который был нарисован Ф. М. Достоевским... В непостижимом ослеплении... Достоевский навязывал Пушкину „пророческую“ роль провозвестника рабского смирения и покорности» (1961)¹.

С тех пор как Твардовский произнес эти слова, образ Пушкина, нарисованный Достоевским, стал намного ближе нам. Ясно, что пушкинское «смирение» в понимании Достоевского вовсе не раболепно, напротив, оно-то и ведет к истинной свободе («усмиришь себя — и станешь свободен»).

¹ Твардовский А. О литературе. М., 1973. С. 30.

Как писала А. Ахматова, «в отличие от Байрона... Пушкин, исходя из личного опыта, не отрекается от мира, а идет к миру»¹. Рядом с Пушкиным романтических поэм, декабристской лирики и сатиры все выше вырастает в нашем сознании поздний Пушкин, для которого главенствующим становится пафос мироприятия. Взглянем только на самые характерные лирические стихотворения Пушкина 1830-х годов — в них можно выделить один варьирующийся, по сути, центральный мотив — стыда, смирения, раскаяния, самоограничения. «Эхо» — о всеотзывчивости, всевосприимчивости поэта, не требующего воздаяния своему «я» в виде встречного отклика. «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» — с пронзительным признанием: «О, как милее ты, смиренница моя!» — даже в любви смирение предпочитается испуганному требованию, чувственному неистовству. «Красавица» — тут красота достигает такого ослепительного совершенства, что стыдится самое себя: «Она покоится стыдливо в красе торжественной своей». «Осень», где Пушкин признается в любви ко всему вянущему, угасающему, «прощальному», к тишайшей и стыдливейшей поре года с ее «красою тихую, блистающей смиренно». «Не дай мне бог сойти с ума...», где безудержная романтическая воля, «пламенный бред» отождествляется с сумасшествием. «Пора, мой друг, пора...» — здесь горделивая мечта о счастье уступает место скромной потребности покоя. «Полководец», где Пушкин делает своим героем не Кутузова — победителя Наполеона, а Барклай-де-Толли, кому выпала участь руководить отступлением русской армии и сносить ропот и недовольство окружающих, смиряясь с роковым жребием. «Странник», герой которого «подавлен и согбен» предчувствием тяжелой кары и необходимостью раскаяния. «Вновь я посетил...», где Пушкин приветствует «племя младое», приходящее ему на смену, и находит сладость в своей «покорности общему закону» расцвета и увядания. «Отцы пустынноики и жены непорочны...», в котором поэт молитвенно призывает к себе «дух смирения, терпения, любви...». Наконец, стихотворение

¹ Ахматова А. Избранное. Л., 1977. С. 542–543.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкин завершает призывом к Музе быть послушной велянию Божьему.

Со времени официозного, «государственного» празднования столетнего юбилея «без Пушкина» в 1937 году сменилось несколько этапов его восприятия. В 1930–1950-е годы Пушкин — бессмертный классик, золотой монумент русской поэзии, образец гармонии и нерушимая норма эстетического совершенства. Поэт был прочно закован в монумент собственной славы и сверхчеловеческого величия.

Затем его образ стал «очеловечиваться», распространилось новое, более живое, доходящее порой до «свойскости», фамильярности отношение к Пушкину¹. Поэт предстал таким озорным повесой, символом внешней раскрепощенности — в духе молодежных повестей и стихов 1960-х годов. Это был «оттепельный» идеал раскованности, непринужденности, снятия всяких церемониальных зажимов. Вот как писал тогда Е. Евтушенко: «О, баловень балов / и баловень боли. / Тулупчик с бабы — / как шубу соболью». Дальше там — «звон и азарт», Пушкин вина, кутежей, вольной жизни. Молодой Пушкин, не благостно-чинный и неприступный певец вольности в лавровом венке, а свободный, шутливый, разгульный, карнавальный, народный, в окружении пирующих друзей, среди цыган, на ярмарке и т. д. — примерно таково было восприятие Пушкина в 1960-е годы (второй этап).

Но вот наступили 1970-е, и образ Пушкина окрасился в новые, менее яркие, но более глубокие и сдержанные тона. Не столько политическое вольномыслие и жизненное эпикурейство, сколько своеобразный нравственный стоицизм стал привлекать в Пушкине. Умение переносить тоску и тяготу жизни, одолевать долгие приступы хандры², смиряться

¹ По терминологии В. Непомнящего, это «сентиментальная» модель подхода к Пушкину, сменившая «мемориальную». Образец такого «вольного» подхода: «Мне дорог Пушкин, каким он был, — грешный, лохматый, веселый, трагичный, злой, несгибаемый... верный, влюбчивый, непостоянный». (Новый мир. 1974. № 6. С. 251).

² «Скучно, моя радость! вот припев моей жизни», — пишет Пушкин А. Дельвигу в 1823 году (Т. 9. С. 75). И таких признаний, особенно в последние годы, у него много.

с неизбежным — и тем самым возвышаться над ним... Если перенести на самого поэта сказанное им о двойственности русской песни, то в восприятии Пушкина на рубеже 1960–1970-х произошел перепад от одного полюса к другому: от «разгулья удалого» — «к сердечной тоске». Пушкин воспринимается как пример не столько раскрепощения всех жизненных сил, сколько сохранения их на том пределе, где жизнь становится тягостной и невыносимой и все-таки требует: живи! Пушкин — то, что остается после всех утрат, то, чего нельзя отнять, последнее утешение. «Есть еще опушки, где грибов не счесть./ Есть Россия, Пушкин, / наши дети есть», — пишет Е. Евтушенко, для которого Пушкин — уже не хлопанье пробок и брызжащая пена молодого вина, а то, что остается на самом дне жизни, последняя, уже не пьянящая, но отрезвляющая после праздника капля. «Осенняя ясность ума и печальная трезвость рассудка» — вот чему в первую очередь сопереживает у Пушкина и О. Дмитриев. То же — у Гл. Горбовского: «Чуть подтаяли силы, / не ропщу, не корю: / „Пушкин есть у России!“ — / как молитву творю». Тут имя Пушкина знаменует не избыток сил, хлещущих через край, но нижний предел, первооснову жизни как терпения и надежды.

Четвертый этап был озаглавлен «Прогулками с Пушкиным» Андрея Сиявского / Абрама Терца. Написанная в 1966–1968 годах в Дубровлаге, книга была опубликована на Западе в 1975 году, а в России в 1989-м и вызвала скандал и в кругах русской эмиграции, и на родине. Если до того России был известен Пушкин — «дитя гармонии» (А. Блок), «обличитель тирании и провозвестник светлого будущего» (А. Твардовский), «христианин, познавший мудрость смирения» (В. Непомятый), то в истолковании Сиявского Пушкин — пустейший мальчик, циник и ветрогон, который с самим Хлестаковым на дружеской ноге. Если роман «Евгений Онегин» и есть «энциклопедия русской жизни», то лишь в том смысле, что энциклопедия, как правило, состоит из общепринятых мнений, сокращенных выжимок и цитат — ничего оригинального, своего, «лексикон прописных истин» и «салонное пустословие». Весь роман — попытка уклонить-

ся от написания романа, система уверток и «отступлений», где автор, по его собственному признанию (в письме к А. Бестужеву), «забалтывается донельзя». Как образно доказывает Синявский, «роман утекает у нас сквозь пальцы... он неуловим, как воздух, грозя истаять в сплошной подмалевок и, расплывшись, сойти на нет — в ясную чистопись бумаги»¹.

И — совсем уже грозное обобщение, где национальная святыня и «наше всё» приравняется к упырю: «Пустота — содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было... Любя всех, он никого не любил, и „никого“ давало свободу кивать налево и направо... <...> В столь повышенной восприимчивости таилось что-то вампирическое. Потому-то пушкинский образ так лоснится вечной молодостью, свежей кровью, крепким румянцем... вся полнота бытия вместилась в момент переливания крови встречных жертв в порожнюю тару того, кто, в сущности, никем не является, ничего не помнит, не любит...»² Очень жутко и ново — хотя и вспоминается, что Достоевского восторгала именно «всемирная отзывчивость» Пушкина, который, как никто из мировых поэтов — не сравнимо с Шекспиром и Шиллером, — умеет перевоплощаться в характеры и атмосферу других народов. «Ведь мог же он вместить чужие гении в своей душе, как родные» — призрак вампира уже витает над этой благоговейной фразой. То, что у Достоевского звучит беспримечной хвалой, у Синявского — разоблачение гения российской переимчивости, который ухитрился обчистить все закрома европейской словесности, до отвала насытиться чужой кровью. Это ли не творческий вампиризм? И если Пушкин есть откровение о всемирном призвании и отзывчивости русской души, то вывод Синявского отдает еще большим кощунством: как разоблачение кровососной, «подражательной» сущности целой культуры-упыря, разметнувшейся на шестую часть света.

Итак, в восприятии и по поручению своих благодарных потомков Пушкин легко входил в любую роль: певца русского государства и провозвестника русской свободы, друга

¹ *Абрам Терц* (Синявский А.). Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 383.

² Там же. С. 372–373.

царя и друга бунтовщиков, мятежного вольнолюбца и смиренного христианина, народного пророка и сторонника чистого искусства, пылкого любовника и заботливого семьянина, мечтательного романтика и трезвого реалиста. Крылатую фразу Аполлона Григорьева Синявский мог бы переиначить: «Пушкин — наше ничто».

Творимая легенда

К сожалению, пока нет науки, изучающей реальные исторические личности как героев национальных легенд. Речь идет о своеобразной мифологии, только не пришедшей к нам в готовом виде из доисторических времен, а той, которая складывается на исторической почве и в создании которой мы сами принимаем непосредственное участие — как звенья в цепи национальной памяти, дополненной идеализирующим воображением. Тот факт, что в России не сложилась (или была рано утрачена, дошла в крайне разрозненных фрагментах) система дохристианской мифологии (в отличие от древнегреческой, индийской, германской), активно влияет на процесс образования новой, современной мифологии, включающей в свой сакральный контекст много исторических фигур. Писателям и в особенности лирическим поэтам суждено занимать в этом национальном пантеоне исключительно важное место.

Почему же именно о лирических поэтах складываются легенды — гораздо чаще, чем о прозаиках или драматургах? Миф, по определению, — это неразличимый сплав фантазии и реальности, это образ, переживаемый как факт. Но именно таков и лирический поэт, которого трудно бывает отделить от героя его стихов. В лирике авторское «я» и «я» персонажа причудливо совмещаются и переливаются друг в друга, тогда как у эпика или драматурга они четко разделены самой манерой повествования или изображения в третьем лице.

Сближение в первом лице реального автора и вымышленного героя свойственно именно лирике, поэтому лирическая личность потенциально мифологична, принадлежит одновременно и миру действительности, и миру воображения. Эпик

может рассказывать мифологические сюжеты (Гомер), лирик же сам становится мифологическим персонажем (Орфей). Любовник, бродяга, пророк, мятежник — лирик сам есть все то, о чем эпик только повествует. Поэтому образы поэтов в сознании потомства неотделимы от образов их поэзии. Они творят не только стихи, но и самих себя как некое целостное, мифо-синкретическое единство. И чем крупнее поэтическая судьба, тем менее принадлежит она одной лишь истории и тем более универсальный и символический образ ее складывается в сознании народа.

Необходимость такого «мифологического» подхода к истории литературы особенно остро ощущается в пушкиноведении¹. Каждым поворотом своей судьбы и каждой гранью мироощущения Пушкин надолго предопределил те формы, в которые отливается субстанция национальной души. Пушкин и море² — это русское, тоскующе-взволнованное отношение к стихии. Пушкин и Михайловское — образ творческого уединения, пустыньность, смирение перед лицом смиренной природы. Пушкин и Петербург — восторг и смятение перед лицом великодержавного города, красота и холод царственного гранита. Пушкин и Лицей — навсегда вошедший в нас образ пожизненной дружбы, веселого и нежного братства. Пушкин и Булгарин — образ закланной вражды. Пушкин и царь — дух в его осторожно-уклончивом, вольно-обходительном отношении к власти (свобода без бунта). Пушкин и няня — дух в его ласково-благодарном, приязненно-льнущем отношении к естественности и простоте народной жизни (любовь без идолопоклонства). Пушкин и декабристы — образец того, как поэзия относится к политической борьбе: нераздельно и неслиянно. Так можно было бы перечислять еще долго: Пушкин в дорожной кибитке, Пушкин у домашнего очага, Пушкин и первая русская красавица, Пушкин

¹ Отсюда и такое явление, как «народное пушкиноведение», фольклорное начало, вносимое в саму науку о Пушкине. См.: *Непомянутый В. Поэзия и судьба*. М., 1983. С. 38–42. Вообще в этой книге, особенно в главе «Народная тропа», глубоко осмыслены многие решающие черты пушкинского мифа

² См.: *Цветаева М. Мой Пушкин*. М., 1967. С. 98–104.

и русское отношение к смерти... — все, что из биографии конкретного человека выросло в ранг национального мировоззрения.

Особая тема — пушкинское окружение, его друзья. Подробности их конкретного облика стираются в обобщающей памяти потомков, и остаются лишь четко очерченные индивидуальности, которые по отношению к центральности самого Пушкина выглядят односторонними. Он глава пантеона, все прочие участники которого воплощают отдельные качества Пушкина, оттеняя в то же время его многосторонность. Прекраснодушный, благожелательный, чистосердечный Жуковский — и циничный, коварный, искусительный А. П. Раевский. Безмятежный, ленивый Дельвиг — и предприимчивый, пламенный Рылеев. Рассеянный, чудаковатый Кюхельбекер — и хищный, ловкий Ф. Толстой-«американец». Высокоумный наставник, идеальный, философический друг Чаадаев — и услужливый помощник, преданный, «чернорабочий» друг Плетнев¹. Элегический Баратынский, эпиграмматический Вяземский, идиллический Дельвиг, одический Рылеев — все они в пушкинской легенде контрастны друг другу, оттеняя своим своеобразием жанровое, психологическое, биографическое многообразие главного героя, высшего божества русского Олимпа.

Тут мы имеем дело с весьма целенаправленной, познавательно-творческой сущностью легенды, которая отбирает только то, что входит в систему логических противопоставлений, «оппозиций». С точки зрения конкретно-исторической, тот или иной человек (лицо из пушкинского окружения) замечателен своей неповторимостью, индивидуальностью, но эта же самая особенность с точки зрения мифологической есть лишь персонифицированное проявление общих качеств, олицетворенное понятие. Жуковский — сама «ангеличность», Раевский — «демоничность» и т. п.: общее в форме единич-

¹ Еще раз подчеркнем, что характеристики, данные в этой главе русским поэтам и их современникам, относятся не к историческим лицам, а к их мифологическим образам, которые реконструируются из самых пространенных, общепринятых представлений, почти как элементы фольклорного сознания.

ного. Именно эта обобщенность данных фигур помогает им сохраниться в памяти, не затеряться в массе индивидуальных, которые беспрестанно порождает и поглощает история. Миф — строгая логика, только вживленная в лица и от них неотъемлемая: мыслительные универсалии, обретшие плоть конкретных личностей. По сравнению с историей мифология абстрактна, по сравнению с логикой — конкретна, она есть нерасчлененность того и другого или опыт их соединения. Древний миф зарождается до того, как общее в мышлении обособляется от единичного, — и возрождается затем уже как попытка их примирить, логически переработать историю, сохраняя в то же время за обобщениями живую наглядность, олицетворяя их в образах. Индивидуальность данного лица в легендарном сознании потомков сводится к выражению некоего общечеловеческого свойства, олицетворению нравственной или психологической категории. Конечно, при таком подходе история должна многим жертвовать легенде, упрощающей сложность и богатство конкретных личностей, ведь даже Булгарин — отнюдь не только продажность и доносительство, это еще и дружба с Грибоедовым, и остроумие, и нравоучительство, и занимательность, и деловитость; но такова неизбежная дань, которую историческая реальность должна платить мифологизирующему сознанию, чтобы ценою многих утрат донести до потомков самые резкие и однозначные свои черты. Личности, не поддающиеся такой обедняющей схематизации, часто, увы, обречены на забвение.

Дело, конечно, не в том, что сами по себе люди, окружавшие Пушкина, были односторонними, — нет, в своей собственной сфере они тоже могли бы рассматриваться как центры, от которых отходят многочисленные «односторонние» радиусы. Все дело — в степени, и «центрирующая» способность Пушкина оказалась, по-видимому, наибольшей, так же как и его склонность мифологизировать окружающих, то есть усиливать и доводить до резкости те или иные стороны их характеров. Исследователи пушкинской переписки давно обратили внимание на то, что поэт обычно перенимает тон и манеры своего адресата, как бы фильтрует и кон-

центрирует своеобразные черты, присущие собеседнику, и преподносит их ему самому в сгущенном виде. «Письма к Нащокину отличаются простодушием, даже наивностью; к Чаадаеву — сложностью, изоэренной интеллектуальностью; к К. Собаньской — романтическим мистицизмом, кстати, больше нигде у Пушкина не встречающимся; к Мансурову, Алексею Вульффу — циническим легкомыслием; к Алексееву — меланхолическим дружелюбием и т. д.», — пишет И. Семенко в комментарии к пушкинской переписке¹. Следовательно, сам Пушкин в какой-то мере создавал вокруг себя систему легендарных образов, впоследствии все глубже укоренявшуюся в исторической памяти. В письмах Гоголя, Достоевского, Л. Толстого нет этой концентрации образа адресата, здесь автор остается прежде всего самим собой, в отдельности и мощной «самостности» своего мировоззрения. Все одушевлялось вокруг Пушкина, получало от него свою меру и определенность и, в свою очередь, очерчивало грани его универсально-подвижного, гармонического облика.

Только с одним из своих друзей, пожалуй, Пушкин «соразмерен» — с Пуциным, который в нашем сознании — такая же всесторонняя, точнее, не наделенная заметной крайностью личность, как и сам Пушкин. Пуцин — это наиболее полное и чистое воплощение самой идеи дружбы. Недаром к нему обращено пушкинское «Мой первый друг, мой друг бесценный», и Пушкин никогда, насколько известно, не опредмечивал Пуцина, не подмечал каких-либо его отдельных выделяющихся свойств, как это делал в отношении даже таких близких друзей, как «ленивец» Дельвиг или «кюхельбекерный» Кюхельбекер. Пуцин в нашем восприятии — второе «я» Пушкина, его близнец и почти что однофамилец. Сходство фамилий, безусловно, сильно стимулирует сближение Пуцина с Пушкиным в нашем восприятии; идея дружбы, духовного родства обретает здесь адекватное звуковое воплощение. В мифе не может быть ничего случайного: каждая конкретность получает смысловое объяснение как закономерность. В случае с Пушкиным и Пуциным происходит

¹ Пушкин А. Собр. соч. Т. 9. С. 373.

тот же процесс корневого сближения имен — так требует логика легенды.

Хрестоматийными стали для нас с раннего детства образ Арины Родионовны и пушкинское отношение к ней. Во многом это центральный образ всей пушкинской биографии¹, хотя сам поэт, любивший няню, все-таки вряд ли придавал ей такое принципиальное значение в своей жизни, какое обрела она в нашем восприятии. В чем же причина такого гигантского возрастания этого образа? Все связи Пушкина, как и любого другого человека, можно разделить на дружеские, официальные, эротические, родственные, профессиональные, сословные... Но няня не укладывается в эти «рубрики»: она ни в каком отношении не была Пушкину ровней. То, что испытывал к ней Пушкин, что их связывало, — внеэротическая нежность, внеидейная дружба, внесоциальная общность, внекровное родство. Вот почему так значимо отношение к ней поэта — образ чистейшей человечности, свободной от всего, что делит ее на части, распределяет людей по группам — биологическим, идейным, социальным и т. д. В пушкинском отношении к няне менее всего сказалась та специализация, которая разделяет мир взрослых. Поэтому закономерно, что эта целостность была взята поэтом из детства и удивительно надолго им сохранена. Няня у 26-летнего Пушкина — та самая няня, которая убаюкивала его в колыбели: тут какая-то поразительная преемственность, сбереженная поэтом со времен младенчества. Целостность Пушкина, о которой мы говорили выше, целостность, *контрастно* выступающая на фоне односторонности его друзей, — здесь, в образе няни, *положительно* обнаруживает себя как продленное детство.

Даже гибель Пушкина, трагически безвременная, стала легендарной, осветив своим смыслом раннюю обреченность других русских поэтов — Лермонтова, Блока, Гумилева, Хлебникова, Есенина, Маяковского... Обрыв, недовершенство — вот что такое русский поэт, который пришел в мир, чтобы

¹ Эта тема подробно и глубоко раскрыта в упомянутой книге В. Непомнящего. С. 76–86.

показать несовместимость поэзии и мира в таком обостренном противоречии, как у Пушкина, которого мир принимал тем меньше, чем больше поэзия его принимала и вбирала мир. Пушкин — первый, кто стихами своими, а главное — судьбой своей предопределил эту участь русской поэзии¹.

Манящая бездна

В последние десятилетия в разряд национального предания выдвигается еще один поэт, имя которого для своей эпохи звучит почти так же всеобъемлюще, эхом проходя по самым дальним ее закоулкам, как имя Пушкина — для своей. Это Александр Блок, столетний юбилей которого, всенародно отмеченный в 1980 году, обозначил его вхождение в поэтический пантеон. И. Роднянская писала: «Пришла пора сказать, что Блок для нас равен Пушкину по жребию культурного рождения и национального призвания»². Такое равенство (пусть приблизительное) возможно только потому, что Блок олицетворяет какой-то другой полюс национальной души, чем Пушкин. Равным или хотя бы сравнимым с Пушкиным можно быть, лишь не совпадая с ним, выйдя из очерченного им магического круга. Значение Блока обусловлено именно тем, что в нем с особой силой выразилось начало стихийности, оттесненное и подавленное формообразующим, гармоническим гением Пушкина.

Еще при жизни Блока целостный образ его судьбы вошел в сознание современников, как бы даже предвосхищая развитие его лирического героя. Ю. Тынянов писал в год смерти Блока: «Он (блоковский лирический герой. — М. Э.) был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ»³. Блок шел

¹ Подробнее см. в главе «Возраст поэта».

² Роднянская И. Муза Александра Блока // Новый мир. 1980. № 11. С. 230.

³ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118.

по следам собственной легенды, навязывавшей ему некую волшебство-обольстительную роль, в которую он вживался на пределе всех своих душевных возможностей. В этом смысле Блок даже легендарнее Пушкина — более однозначно соответствует принятому на себя образу. Легенда следовала за Пушкиным, а не опережала его, она во многом его упрощала, с трудом к себе приспособливалась. Блок же сам себя приспособил к легенде — как гениальный актер к роли. Не случайно, как замечает И. Роднянская, «его легендарная слава кое в чем напоминала славу артистическую»¹. Артист славен не столько сам по себе, сколько в рамках того образа, который ему удастся сыграть, наполнить жизнью. И такая заданность блоковской легенды глубоко соответствовала ее содержанию: ведь отдача стихиям — это нечто более доступное, прямолинейно выводимое, в своем роде даже популярно-массовое, чем открытый и непредсказуемый труд творения из ничего, оформления зыбкой материи. Форм много, бесформенность одна. Вот почему ясного Пушкина предвидеть было труднее, чем темного Блока, который нашел себя на противоположном полюсе именно потому, что первый полюс был уже задан. Так или иначе, вся судьба Блока есть осуществленная в событиях и описанная в стихах легенда, содержание которой — «мгла» и «бездна» русской души, тогда как Пушкин есть легенда о солнечной, ясной ее стороне. Вглядимся пристальнее в черты личности, даже внешности поэта, которые наиболее бросались в глаза современникам, и сопоставим их с пушкинскими.

В Пушкине всех поражала живость, непрестанная сменяемость обликов и состояний. Непоседа, юла, «егоза», как он сам себя назвал, — его трудно было зафиксировать взглядом. Вот воспоминание актрисы А. М. Каратыгиной: «Бывало, ни минуты не посидит спокойно на месте; вертится, прыгает, пересаживается, перероет рабочий ящик матушки, спутает клубки гарусу в моем вышиваньи; разбросает карты в гранпасьянсе...»² Другое воспоминание (М. В. Юзефовича): «Как теперь вижу его, простого в обращении, хохотуна, очень по-

¹ Роднянская И. Муза Александра Блока. С. 241.

² Цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. М.; Л., 1932. Т. 1. С. 68.

движного, даже вертлявого...»¹ Недаром современники давали Пушкину такие прозвища: «стрекоза», «сверчок», «искра» — все маленькое и необычайно подвижное, вспыхивающее, трепещущее, неутомное.

Совершенно иным входит в наше сознание Блок. Современники отмечали удивительную неподвижность — скульптурность или картинность его облика. Вспоминает А. Белый: «...казался опять и опять новым Байроном, перерисованным со старых портретов»². Горький: «...строгое лицо и голова флорентийца эпохи Возрождения»³. В Блоке было что-то отрешенное, весь он не отсюда, не из живой действительности, а из другой эпохи, страны, будто вылеплен или нарисован. Даже глаза — самое подвижное в облике — не движутся у него: «тяжелая грусть его зеленоватых, неподвижных, задумчивых глаз»⁴. «Дремлющее», «каменное», «похожее на маску» — это все о лице, которое предстает в таких описаниях странным, нечеловеческим фантомом, то ли вещественным, то ли сфабрикованным, то ли приснившимся, но не живым. Временами — пугающе мертвым. «Его лицо было малоподвижно, иногда почти мертво», — замечает К. Федин⁵.

Таким образом, во внешности Блока явно выступает идея покоящейся, застывшей, заколдованной красоты. В нем нам чудится что-то европейское, нерусское. То ли флорентиец, то ли Байрон, то ли, как выразилась одна простодушная барышня, «красивый такой, очень гордое лицо, я даже подумала, иностранец»⁶. Он весь чужеземный, нездешний, со сцены или с Запада, который мы воспринимаем как сцену: в нем проступает нечто гордое и холодное, отстраненное от реальности, как будто он всю свою жизнь оставался тем «принцем» или «царевичем», каким домашние окрестили его в детстве. Что-то в нем было то ли от средневекового рыцаря,

¹ Там же. Т. 2. С. 8.

² Белый А. Из книги «Начало века» // Вопросы литературы. 1974. № 6. С. 235.

³ Горький М. Литературные портреты. М., 1967. С. 306.

⁴ Чуковский К. Современники. М., 1969. С. 441.

⁵ Федин К. Писатель. Искусство. Время. М., 1980. С. 39.

⁶ Горький М. Литературные портреты. С. 306.

то ли от Гамлета — частых лирических и драматических его персонажей. Этой своей строгостью и сдержанностью он создает в нашем сознании образ поэта, которого нам не хватало, который уравновесил бы своей торжественной осанкой и глухим, замогильным голосом ту простоту и посюсторонность, которые определяли облик Пушкина. Национальное сознание слагается не из общих понятий, а из конкретных образов, наиболее полно воплощающих эти понятия. Образ Пушкина объясняет и обобщает все знакомые нам черты русской проворности, открытости, задушевности. В облике же Блока соединилось накопленное XIX и особенно началом XX века — отрешенность поэта от жизненной прозы, гордая лермонтовская осанка, герценовский и тургеневский аристократизм, надмирность Владимира Соловьева, эстетизм Брюсова и Бальмонта — все то, что не вмещается в пушкинский облик.

Так они и запечатлены нашим внутренним взором: стремительный, неуследимый Пушкин — строгий, неподвижный Блок. И то же самое улавливается нашим внутренним слухом в звучании их имен. В имени Пушкина есть что-то легкое, летящее, «как пух от уст Эола». «Веселое имя», «легкое имя», как сказал о Пушкине Блок. У самого Блока имя тяжелое, массивно-каменное или стальное, замкнутое, как клетка. В высших легендарных проявлениях личности ее имя и внешность, как мы уже говорили, абсолютно взаимосвязаны.

Конечно, дело не только в облике или имени. Судьба поэта — совокупность его жизненной и творческой ипостасей, единство которых и образует легенду. Все стихийное и подвижное в пушкинской натуре просветлялось и очищалось актом творчества, обретая форму чеканную и литую, хочется сказать — скульптурную. Процесс творчества был для Пушкина отливкой стройных форм из кипящего хаоса душевных движений. Направленность творческого процесса у Блока противоположна. В его стихах лилась та огненная стихия, которая, казалось, не трогала величаво-застывшей, как маска, его внешности. Творя, Блок расплавлял себя, для него творчество было разгорячением своего душевного состава, а не охлаждением, как для Пушкина.

Эта противоположность сказалась и на ходе творческой эволюции поэтов. В поздние, 1830-е годы у Пушкина преобладают мотивы смирения, умиления, раскаяния — по словам Гоголя, разгул ранних стихов уступает место тихой беспорывности, какую дышит русская природа. «Осень», «Пора, мой друг, пора...», «Не дай мне бог сойти с ума...» — всеми этими стихотворениями Пушкин как бы отвечает на порывы своей молодости, когда душевная стихия, разгоряченная Югом — наследством крови и местом изгнания, — то и дело прорывалась сквозь формы нравственного и эстетического самоограничения. В своей поздней лирике поэт особенно сдержан, медитативен, его тянет к дому — после скитаний, к осени — после Юга, к отрезвлению — после разгула. Напротив, в творчестве Блока все более и более нарастает тон пророчества, одержимости, гордого и пламенного витийства, что особенно заметно в последних его произведениях — «Скифы», «Двенадцать», «Крушение гуманизма».

Начинал Блок как поэт высшего служения и отречения, как смиренный страж покоев своей Прекрасной Дамы. «Порой — слуга; порою — милый; И вечно — раб» — так молитвенно и коленопреклоненно не начинал в русской лирике ни один поэт. В этом опять-таки чудится что-то западное, рыцарски-сдержанное и почтительное: лирика трубадуров и миннезингеров, Данте, Петрарки... Какой уж там пушкинский ранний разгул — напротив, доходящее до аскезы смирение, самообуздание. Стройная, почти математическая гармония строк, строф, циклов. Задумчивость, мечтательность — для Блока такая же изначальная, «немецкая» данность, как для Пушкина — «африканская» безудержность и мятежность. Но оба рождены в России, образуются ею, только с разных сторон.

Блока влечет стихия русской жизни, воспринятая им как путь отрешения от «уютов» и «покоев» европейской цивилизации, от строгих заветов разума. «Дом», «очаг», «трезвость», «покой» — все это для него синонимы мещанства, от которого единственное спасение — это кануть «в метель, во мрак и в пустоту», в бескрайность и бездомность России.

«Приюти ты в далях необъятных. / Как и жить, и плакать без тебя!» Если для Пушкина существо русского склада, русской природы — беспорывность, стыдливая тишина, смирение, то для Блока — порыв, бушевание, неистовство.

Плохо понимали Блока те его соотечественники, которых удивила и ужаснула готовность поэта безоговорочно принять революцию — этот «грозовой вихрь», «снежный буран» («Интеллигенция и революция») — и раствориться в ней. В ответ на обвинения в сотрудничестве с большевиками Блок писал, что его отделил от либеральных и кадетских мыслителей не только семнадцатый, но и пятый год. Поэт уже тогда рвался к слиянию с пробуждающейся народной стихией, тогда как Д. Мережковский, З. Гиппиус и другие стремились заковать ее в берега культуры, уберечь Россию от «хамства». Д. Мережковский еще в 1907 году удивлялся, что Блок, этот рыцарь Прекрасной Дамы, выскочивший в современную литературу прямо из готического окна с разноцветными стеклами, и тот устремился в «некультурную Русь», к «исчадию Волги»¹. Но это было не удивительно, а вполне закономерно — говоря словами самого Блока: «...И опять мы к тебе, Россия, добрели из чуждой земли». Именно в силу исконной «чужести» ощущение России у Блока было насквозь катастрофичным, мечтательно-разрушительным — он чуял и жаждал ее в гуле подземных стихий и народных бунтов. Кажется, нигде родина не называется у Блока «матерью», но только «женой» и «невестой» — ей не сыновний долг воздают, а неистово отдаются. И, приняв революцию, Блок остается верен себе: «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914»².

Подведем итог. Для Пушкина, с его жаркой «арапской» кровью, «бесстыдным бешенством желаний», изначальной импульсивностью и необузданностью натуры, Россия — остужающее и гармонизирующее начало. Оттого и был он так

¹ Мережковский Д. В тихом омуте. СПб., 1908. С. 98.

² Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980. Т. 2. С. 377.

чуток к скромности и застенчивости русской природы, что она как бы придавала необходимую форму пылкости его страстей. Любовь Пушкина к осени и зиме отчасти проясняет ход его творческого процесса: нужна была холодная среда, уравнивающая и охлаждающая кипение крови, внутренний жар. Для Блока же Россия, напротив, занесенная метелями, хаотическая страна, сплошная стихия, ибо он подходит к ней с позиций европейской культуры. «Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна». Россия для него — возможность преодолеть ограниченность разума, отдаться стихии, закружиться в вихре, испытать сладость гибели. «Я всегда был последователен в основном... Я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви...»¹

Так, встречным влиянием и отталкиванием, образовались в русской поэзии два полюса. Блок исходит из упорядоченности западноевропейского мира, означившегося в статике его облика, в прекрасной неподвижности, «рисованности», «сценичности», наконец, в строгой задумчивости и камерности его ранних стихов, — и бросается в русскую жизнь, воспринятую как стихия и революция. Пушкин, «потомок негров безобразный», всей своей кипучей и непоседливой натурой, стремительно-переменчивым обликом воплотивший характер своих буйных предков, постигает Россию как начало великого примирения и успокоения. Обоих Россия вдохновляла, оборачиваясь тем своим ликом, который по контрасту острее всего ими воспринимался. Блоку она обернулась своей «азиатской», «скифской» рожей; Пушкину же — умиротворенным, просветленным ликом, «красою тихую, блистающей смиренно».

Потому и сближаются в нашей исторической памяти эти поэты, что они воплощают два архетипа национального сознания: Россию-примирительницу и Россию-воительницу, Россию морозно-солнечную и Россию метельно-мглистую. Пушкин и Блок знаменуют в нашем восприятии два предела русской поэзии, два ее противоположных, но равно силь-

¹ Там же. Т. 6. С. 180.

ных устремления: от хаоса к гармонии и от гармонии к хаосу. Эти встречные движения создают циклический ход русской истории.

* * *

Державин, Пушкин и Блок воплощают три важнейших и взаимосвязанных аспекта наших представлений о классике и одновременно — три важнейшие фазы ее собственного исторического развития: разрозненное многообразие, объединяющую целостность и всесокрушающую стихийность.

Державин хаотичен, как сама природа в разломах и обнажениях многоцветных пород: у него всего много, и мы любимся зрелищем этого прихотливого и неприбранного богатства. Таково первичное состояние классики, на рубеже ее рождения из доклассического.

Пушкин — это природа возделанная, многообразие, приведенное к единству, гений человека, покорившего естество своего искусству. Это зенит классики.

Наконец, Блок, в поэзии которого уже есть взлелеянная Пушкиным певучесть, гладкость, искусность; но свою формальную, стиховую гармонию он обращает на разрушение гармонии, утверждая всеобъемлющий хаос и буйство стихий. В конечном счете этот хаос прорывается и в форму стиха, расшатывая ее и переполняя рваными ритмами, что обнаруживается в итоговом создании Блока — поэме «Двенадцать».

Если у Державина — природный, первозданный хаос, у Пушкина — стремление к гармонии, то у Блока мы уже видим стремление к хаосу, его поощрительное и даже инспирирующее отношение к разгулу природных сил. Точно так же соотносятся пресловутое «татарство» Державина, «эллинизм» Пушкина и «скифство» Блока: уклон к культурному обособлению, прирожденное азиатство — эстетическая всеотзывчивость, европейский универсализм, восходящий к античности, — «азиатство» сознательное и горделивое, упор на стихийных, враждебных форме и разуму началах. Блок стоит на последнем рубеже классики, у ее перехода в постклассическое.

РАЗДЕЛ 2

Голосов перекличка

Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.

А. Ахматова. Комаровские наброски

Поэты-рифмы

Великие поэты часто входят в наше сознание парами: Жуковский — Батюшков, Пушкин — Лермонтов, Тютчев — Фет, Маяковский — Есенин, Пастернак — Мандельштам, Ахматова — Цветаева... То же и с зарубежными поэтами: Корнель — Расин, Гёте — Шиллер, Вордсворт — Кольридж, Байрон — Шелли, Верлен — Рембо... Что-то в поэте требует присутствия другого поэта, словно именно в их парной перекличке, в их несходстве и созвучии проявляется сущность самой поэзии. «Пушкин и Лермонтов» — эти имена сходятся в нашем восприятии столь же точно и взаимнообязательно, как «любовь и кровь».

Что такое поэзия, если ограничиться главным? Искусство созвучий, поиск рифм, звуковых и смысловых повторов. Стоит ли тогда удивляться постоянному повтору и удвоению поэтических имен в нашем сознании? Поэты рифмуют слова. Поэзия рифмует самих поэтов. Их судьбы и имена так же подвластны поэзии, как и она подвластна им. Андрей Вознесенский так выразил эту рифменную тягу:

...Пошли мне, Господь, второго,
Чтоб не был так одинок;

Чтоб было с кем пасоваться,
Аукаться через степь,
Для сердца — не для овец, —
На два голоса спеть...

(Песня акына)

Судьбы поэтов — стиховая ткань высшего уровня, со своими тончайшими сплетениями и узорами. В этом случае, пользуясь общей теорией рифмы, мы имеем право рассматривать не только устойчивые и канонические созвучия, вроде «Пушкин — Лермонтов», но и созвучия неточные, неграмматические, построенные на сопряжении далеких явлений поэтического духа. И быть может, задача критики — исследовать не только стихотворные тексты, но и законы стихосложения за пределом самих текстов, обнаруживая ритмические повторы и рифменные переключки в судьбах самой поэзии и поэтов.

Гёльдерлин и Батюшков: свет безумия

Нам Музы дорого таланты продают!
К. Батюшков

Словно в небесное рабство продан я...
Ф. Гёльдерлин

Поэт, сошедший с ума... Это страшнее, чем ранняя смерть, самоубийство, каторга, дуэль. Над телом властен земной мир, и кто же спорит, что поэты — чужие в нем и поэтому должны, прямо-таки обязаны подвергаться его карам: от властей, врагов, друзей, возлюбленных, от собственной руки, — понести наказание за свою «чрезмерность в мире мер» (М. Цветаева). Но кто же и в мире ином — враждебен поэтам, кто отнимает душу, тот дар, которым и были они любезны богам? Речь не о сумасшествии как следствии людских гонений, пыток, страданий, а о мраке, налетающем внезапно, будто бы без причины, — в ясный полдень жизни.

Есть две жертвы, или два героя, поэтического безумия, которые своим разительным сходством позволяют резче выделить общую закономерность — связь безумия с поэтической устремленностью самого ума.

Гёльдерлин (1770–1843) и Батюшков (1787–1855) — почти современники. Оба принадлежат эпохе, получившей название романтизма. Оба великие — но в тени еще более великих: Гёте, Пушкина. И какие схожие судьбы!

Оба прожили в свете сознания, в благосклонности муз ровно половину своего земного срока. Батюшков жил 68 лет: последние 34 — с помутненным рассудком. И у Гёльдерлина жизнь разбита так же надвое и так же поровну, словно есть в ней чей-то беспощадно строгий расчет: прожил 72 года, первую половину (36 лет) — мечтателем, странником, влюбленным, вторую (тоже 36) — домоседом, кротчайшим из душевнобольных. Провинциальный Тюбинген и периферийная Вологда, где провели они остаток дней (в остатке — половина жизни)... Как страшно возвращаться в глухую отчизну предков из блеска культурных столиц, унося только помраченный разум!

Середина жизни... Может быть, для всякого поэта здесь есть нечто роковое. Может быть, за каждый яркий, творчески удвоенный день нужно платить днем черным, отнятым, бездушно-беспамятным, и если внешний суд не торопится, наступает внутренний. Карает опустошением, молчанием, безумием.

Данте писал, что «для большинства людей она находится между тридцатым и сороковым годом жизни, и думаю, что у людей, от природы совершенных, она совпадает с тридцать пятым» («Пир», IV, XXIII). Вот и сам он, дожив до 35, испытал ужас духовного затмения:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несу!

(Божественная комедия, Ад, 1)

Что это за сумрачный лес? Уж не то ли умопомрачение, теневой склон жизни, который ждет тех, кто взошел на ее творческую вершину по солнечной стороне? Чем выше гора, тем чернее тень. Но если и были у Данте виденья, помрачающие рассудок, то все-таки под водительством классически ясного Вергилия выбрался он к победному, всеразрешающему свету «кристального неба» и «райской розы». А Батюшков

и Гёльдерлин, тоже бравшие в наставники древних, заблудились на середине жизни и выхода из чащи так и не нашли.

Задумываясь, отчего Гёльдерлину и Батюшкову уготована такая кара, видишь, что не одним лишь безумием сходны они, но и наклонностями самого ума. Как они оба любили Грецию и Италию, как все живое в себе отдавали тем, отжившим временам! Среди поэтов Нового времени, кажется, не было столь неистовых и самоотверженных в любви к полуденным краям и их языческим красотам:

Дай, судьба, в земле Анакреона
Горестному сердцу моему
Меж святых героев Марафона
В тесном успокоиться дому!
Будь, мой стих, последнею слезою
На пути к святому рубежу!
Присылайте, Парки, смерть за мною, —
Царству мертвых я принадлежу.

Ф. Гёльдерлин. Греция¹

Гёльдерлин никогда не был в Греции, но витал там, вдали от родины, всем духом своей поэзии. Не опасна ли такая разлука с собой, не означает ли она смерть при жизни? «Царству мертвых я принадлежу». Душа, долго порывавшаяся за эллинскими призраками, и впрямь оторвалась — отлетела без возврата. Кто из немецких поэтов не стремился «туда, туда» (*dahin! dahin!*) — в край миндальных рощ и священных дубов... Но пожалуй, только Гёльдерлин решил там остаться, и безумие его — не следствие ли тайно принятого решения?

Правда, в последние годы перед болезнью он неустанно славит Германию — словно чувствуя наступающий мрак и гибель души и торопясь облегчить свой грех запоздалым слиянием с живой родиной:

Нельзя душой в минувшее бежать
Назад, к вам, слишком дорогие мне.
Прекрасный лик ваш созерцать, как прежде,
Сегодня я страшусь. Погибель в этом.
И не дозволено будить умерших.

Ф. Гёльдерлин. Германия

¹ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 67–69.

Зная дальнейшую судьбу поэта, нельзя не содрогнуться при чтении этих стихов: в них последняя попытка стряхнуть созерцательное оцепенение и очнуться в простой, грубовато-современной жизни — предсмертный трепет души, почувствовавшей слишком поздно свой плен у чуждого, запертость в храме своем, как в темнице. Как иначе истолковать этот суеверный ужас поэта при созерцании эллинских богов — «умерших», пробуждая которых он сам цепенеет?

Какою силой
Прикован к древним, блаженным
Берегам я, так что
Я больше люблю их, чем родину?
Словно в небесное
Рабство продан я
Туда, где Аполлон шествовал
В обличье царственном...

(Единственный)

Так тщетно пытается Гёльдерлин осознать и ослабить притяжение блаженных берегов, которые вот-вот насовсем прикуют его к себе и отнимут сам ум, добровольно избравший «рабство» у чужих небес. Не есть ли безумие кара за эту измену *своему*, настоящему, за восторг, исторгающий душу из ее земных корней? Собственно, даже не кара, а сам этот восторг — застывший, остановленный, продолженный в беспредельность?

И у Батюшкова тот же порыв:

Друг милый, ангел мой! сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают
И Фебовы лучи с любовью озаряют
Им древней Греции священные места.
Мы там, отверженные роком,
Равны несчастьем, любвию равны,
Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слезы лить о жребии жестоком...

(Таврида)

«Полуденная страна» у Батюшкова, в отличие от Гёльдерлина, — чаще Италия, чем Эллада. Не Гомер, Анакреонт или Пиндар, но Тибулл, Петрарка, Ариосто, Тассо — эти име-

на звучат у Батюшкова как клятва верности иноземному и иноязычному гражданству. «Как можно менее славянских слов» — так выражает он свое поэтическое кредо. В одном из писем он насмешливо называет Россию «землей клюквы и брусники», а уезжая оттуда в 1818 году, пишет: «Спешу в Рим, на который я и взглянуть недостойн!» Если Жуковский через поэзию порывался в иное как в сверхземное, нездешнее, то Батюшков — в иноземное и иновременное, чем душа отторгается от себя. У Батюшкова — глубокая тоска «случайного» северянина и попытка в самом деле, пусть на русском языке, быть «италианцем». При этом у Батюшкова, как и у Гёльдерлина, много стихов патриотических, тоскующих по родине, но как бы издалека, из того прибежища, которое его поэзия нашла себе западнее и южнее — за Неманом, Рейном, Роной... Под «небом сладостным», где лучезарнее свет божества, бывшего одновременно и владыкой неба, и покровителем искусства. Гёльдерлин чаще называет его Аполлоном, а Батюшков — Фебом.

И вот средиземноморские мечтатели проводят свои последние десятилетия обывателями российской и немецкой глуши. Судьба как бы пальцем тычет: вот твое законное место, не пожелал сродниться душой — останешься здесь бездушным телом. Впечатление М. П. Погодина, навестившего Батюшкова в 1830 году: «Лежит почти неподвижный. Дикие взгляды. Взмахнет иногда рукой, мнет воск. Боже мой! Где ум и чувство! Одно тело чуть живое»¹.

Каков главный признак безумия? Сошлюсь на определение Мандельштама: «Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки — потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи — потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он

¹ Цит. по кн.: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890. Кн. III. С. 36.

выказывает нам»¹. «Расширенные зрачки» обоих поэтов были устремлены на Античность и Средиземноморье; невидящими глазами глядели они на окружающее. «...Именно утрата диалогического контакта отмечает поведение больного Гёльдерлина в Тюбингене. Затруднительным для него было и спрашивать, и выслушивать вопрос; даже старые знакомые... находили беседы с ним „слишком жуткими“... Позднейшие поэтические монологи Гёльдерлина исключают всякий намек на сам акт речи и его момент, на действительных участников общения», — замечает Роман Якобсон, посвятивший обстоятельное исследование поэзии Гёльдерлина периода безумия².

О том же сообщает лечивший Батюшкова доктор Антон Дитрих. В состоянии помешательства Батюшков «говорил по-итальянски и вызывал в своем воображении некоторые прекрасные эпизоды „Освобожденного Иерусалима“ Тассо, о которых он громко и вслух рассуждал сам с собой... С ним было невозможно вступить в беседу, завести разговор... Больной... отделился от мира, поскольку жизнь в мире предполагает общение»³. В 1828 году уже безнадежно больного Батюшкова везли из Зонненштейна, где он четыре года безрезультатно лечился в психиатрическом заведении доктора Пирница, в Москву, под опеку доктора Антона Дитриха. Он лечил Батюшкова около полутора лет и оставил необычайно пронизательные и добросовестные записки о его недуге «О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова». По дороге, сообщает Дитрих, Батюшков «заговорил по-итальянски с самим собой, не то прозой, не то короткими рифмованными стихами, но совершенно бессвязно, и сказал среди прочего кротким, трогательным голосом и с выражением страстной

¹ *Мандельштам О.* О собеседнике // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 182.

² *Якобсон Р.* Взгляд на «Вид» Гёльдерлина / Перев. О. Седаковой // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 374.

³ *Дитрих А.* О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова (1829) // Майков Л. Батюшков, его жизнь и сочинения (1896). М., 2001. С. 494, 500.

тоски в лице, не сводя глаз с неба: „О родина Данте, родина Ариосто, родина Тассо! О дорогая моя родина!“ Последние слова он произнес с таким благороднейшим выражением чувства собственного достоинства, что я был потрясен до глубины души»¹.

В этом эпизоде уже *клинической* италомании отчетливо видно, что безумие Батюшкова есть застывшее состояние его поэтического ума, как бы окончательно порвавшего связь с реальностью. Собственно, к такому выводу приходит и сам доктор: «...суть душевной болезни Батюшкова состоит в неограниченном господстве силы воображения (*imaginatio*) над прочими силами его души. В результате все они затормаживаются и подавляются, так что разум не в состоянии осознать абсурдность и безосновательность тех представлений и образов, которые проходят перед ним непрерывной пестрой чередой... Он живет только мечтами, это грезы наяву»².

Как видим, безумие, по оценке доктора Дитриха, неотделимо от силы воображения его пациента. Здесь вспоминаются строки из пушкинского:

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.
(*Не дай мне бог сойти с ума...*)

Кстати, Пушкин посещал больного Батюшкова в 1830 году, и, возможно, эти впечатления, а также рассказы доктора Дитриха, который входил в круг пушкинских знакомых, послужили толчком для этого стихотворения, написанного в 1833 году. Некоторые образы стихотворения ясно соотносятся с эпизодами путешествия безумного Батюшкова в изложении Дитриха. Я приведу три примера такой переключки (цитируется по тому же изданию книги Майкова):

«Всякий раз во время лихорадочного возбуждения он становился очень сильным...» (492)

И силен, волен был бы я...

¹ Дитрих А. С. 493.

² Там же. С. 504.

«В другой раз он попросил меня позволить ему выйти из кареты, чтобы погулять в лесу...» (493)

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!

«...С выражением страстной тоски в лице, не сводя глаз с неба» (493).

И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса.

А. Пушкин.

Не дай мне бог сойти с ума...

Сказанное не означает, что избыток воображения и поэтическая «иноземность» были причиной душевной болезни Батюшкова или Гёльдерлина. Возможно, напротив, что именно прогрессирующая болезнь задавала такую направленность их лирике. Вообще отношение безумия и творчества вряд ли строится на причинности, скорее на причастности-несовместности. Творчество невозможно без *некоего* безумия и одновременно несовместимо с *полным* безумием. «Болящий дух врачует песнопенье» (Е. Баратынский). Но там, где болезнь торжествует, не остается места и песнопению.

...Но, умершие задолго до смерти, они и ожили — много лет спустя. Оба по-настоящему — заново — открыты XX веком. Гёльдерлин — Хайдеггером, услышавшим в нем — поверх шума и криков истории — голос немوتствующего, пребывающего в себе бытия. Батюшков — Мандельштамом, почувствовавшим в нем — сквозь расплывчатость романтических озарений — добротную, «акмеистическую» тяжесть вещей. Оба встали как надежнейший оплот духовной трезвости против экспрессионистских экстазов и символистских абстракций. Как странно, что эти безумные стали воплощением поэтической ясности век спустя!

Но может быть, с ума сводит вовсе не ошибка, а слишком ясная истина? Безумие в романтическом смысле — это не утрата разума, а, скорее, освобождение из его плена. Именно к этой традиции поэтического безумия примыкает Гёльдерлин, причем вполне сознательно. По мысли Гёльдерлина,

которая трагически исполнилась в его судьбе, «священное безумие — высшее проявление человеческого»¹. Точно так же М. Хайдеггер впоследствии признал умопомрачение Гёльдерлина следствием его поэтических озарений. «Чрезмерная яркость завела поэта во мрак»². Ведь ослепляет не мрак, а невыносимо яркий свет, незакатное солнце. И тогда слепота безумцев воспринимается в потомстве как подвиг зрения...

Однако не следует отождествлять романтическое безумие с клиническим — и здесь напутствием нам станут А. Пушкин... и М. Фуко.

В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» выразились два сильнейших порыва творческого разума. С одной стороны, ему тесно в собственных пределах, он ищет безумия как праздника освобождения:

Не то чтоб разумом моим
Я дорожил, не то чтоб с ним
Расстаться был не рад.

С другой стороны, разум страшится безумия как пущей неволи:

Да вот беда: сойдешь с ума
И страшен будешь, как чума,
Как раз тебя запрут...

Расстаться с разумом — но расстаться не навсегда, *сходить с ума в пределах самого разума*, отпустить его далеко — но держать на привязи: таков спасительный исход, предлагаемый пушкинской «диалектикой» творческого иноумия.

Сходным образом Мишель Фуко различает «неразумие» и «безумие»: первое неотделимо от творчества, второе несовместимо с ним. «...Со времен Гёльдерлина и Нерваля число писателей, художников, музыкантов, „впавших“ во мрак безумия, постоянно множилось; но это не должно ввести нас

¹ *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke* («Frankfurter Ausgabe»). Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Friedrich Sattler. Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern: 1988. № 16. S. 414.

² *Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии* (1951). См.: Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung // Gesamtausgabe. Band 4. Vittorio. Klostermann Verlag: Frankfurt am Main, 1981. S. 41.

в заблуждение; безумие и творчество не приспособились друг к другу, не наладили взаимосвязь, не нашли общего языка; их противостояние гораздо более опасно, чем прежде; их взаимное опровержение не знает пощады; игра идет не на жизнь, а на смерть... Безумие есть абсолютный обрыв творчества...»¹ Молчание безумных поэтов полнится смыслом по отношению к их прежним речам, но само по себе выдает душераздирающую пустоту.

Лермонтов и Пастернак: мудрость лета

У Пастернака есть стихотворение (1931), где слава, вопреки обычному представлению о ней, определяется не как возвышение, а как укоренение, «почвенная тяга» и соответственно поэты приравняются к природным стихиям, с которыми как бы рифмуются их имена:

Теперь не сверстники поэтов,
 Вся ширь проселков, меж и лех
 Рифмует с Лермонтовым лето
 И с Пушкиным гусей и снег.

(Любимая, молвы слащавой...)

Вот эта строка про лето издавна тревожила меня своей правотой и загадкой. С Пушкиным все проще, никакой рифмы на самом деле нет, зато есть конкретная, все объясняющая отсылка к «Евгению Онегину»: «на красных лапках гусь тяжелый, задумав плыть по лону вод, ступает бережно на лед». С Лермонтовым — наоборот: есть обусловленная начальной рифмой («ле-ле») возможность сближения, но повисает она в пустоте, куда не откликается ни один конкретный образ. При чем тут лето? где оно у Лермонтова?

Действительно, ни одного стихотворения с летним названием или зачином (типа «Летний день» или «Летняя прогулка», как «Зимнее утро», «Зимняя дорога» — пять «зим» у Пушкина) нет у Лермонтова. Но, изменив благодаря пастернаковской строчке фокус взгляда, вдруг видишь, что лето

¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 522–523.

у Лермонтова — везде, что оно и не замечалось-то раньше лишь потому, что больше конкретной темы: не одно из пейзажных времен, а несменяемый фон, на котором разворачивается вся жизнь лирического героя, и даже внутренняя атмосфера его души. Жар, зной, страсть, жгучие слезы, раскаленный взгляд, полуденное небо, пустыня духа... Что пейзаж, когда портрет у Лермонтова и тот исполнен летнего колорита: «Прозрачны и сини, / Как небо тех стран, ее глазки; / Как ветер пустыни, / И нежат и жгут ее ласки. / И зреющей сливы / Румянец на щечках пушистых, / И солнца отливы / Играют в кудрях золотистых». «Нарядна, как бабочка летом». «Как небеса, твой взор сверкает / Эмалью голубой». Лето привходит в человеческую плоть и кровь.

Да и пейзажи лермонтовские — не бытописательны, в них лето — категория мистическая и символическая. «В полуденный жар в долине Дагестана...», «Когда волнуется желтеющая нива...» Тут лето — не время действия, а вечность пребывания: то ли рай, сияющий, как летний день, то ли ад, пекущий, как летний зной, но пейзаж метафизический, потусторонний, данный как постоянное место и удел для души. Все проходит — остается только вечный полдень, тот час, на котором замерли часы в недрах мироздания. Иногда — выжженная пустыня, иногда — волнующаяся нива, но всегда — солнце над головой, полдень дня и полдень года.

Поразительно, что у этого русского поэта — ни одного зимнего стихотворения, ни намек на снежную негу или призывную вьюгу, никаких морозных утр или метельных вечеров. Одна только одинокая сосна, одетая ризой сыпучего снега, да и та — в переводе из Гейне, да и та — тоскующая по «далекой пустыне», «горючему утесу» и «прекрасной пальме».

Из всех русских поэтов Лермонтов, по природному мироощущению, самый «инородный» и воистину «заброшенный к нам по воле рока», только гибельного для него самого. «Смеясь, он дерзко презирал / Земли чужой язык и нравы, / Не мог понять он нашей славы...» («Смерть Поэта»). Да ведь это гневное обращение к убийце Пушкина выстрадано о самом себе: «Ни слава, купленная кровью, / Ни полный гордого доверия покой, / Ни темной старины заветные преданья /

Не шевелят во мне отрадного мечтанья» («Родина»). И любит он Родину «странною любовью» — любит лето, дымок спаленной жнивы, в степи кочующий обоз, южный край России — не «суровую зиму», не «смирненную осень». Конечно, по-другому, не так, как Дантес, Лермонтов был чужим этой стране — он не убивал русского, он был убит русским. Но эта несовместимость, выразившаяся в смертельном поединке, была не случайна: как Пушкин убит иноземцем, так Лермонтов — своим, словно в нем самом было что-то иноземное: «смех», «дерзость», «презрение», в которых Лермонтов обвиняет Дантеса, — ведь это мотивы мартыновского мщения самому Лермонтову.

Как писал о Лермонтове Дмитрий Мережковский, это единственный «несмирившийся» поэт в России, не склонившийся перед снегом, печалью, равниной, не впавший в «светлую грусть» и умиротворенную хандру — но оставшийся несвершенным порывом и несмирненным вызовом. Отсюда и пожизненная, да и посмертная верность его лету. Он и погиб в полдень года, 15 июля, в разгар грозы, под зубцами гор, вписав навеки в свою судьбу те огненные разряды, которые рвались в нем, рвались вокруг, разорвали его.

Так что не только созвучие первых слогов, но и жизнью, творчеством, смертью Лермонтов зарифмован с летом. В русской поэзии он остается неостуженным жаром, и жизнь его была так коротка, как только лето бывает в России. Но даже и несмирненность — еще не вся глубина летнего в Лермонтове. Порою в своих стихах он достигал высшего умиротворения, но не ценой угасанья, зимнего протрезвления, а мерой небывалого, непревзойденного накала. Образ умиротворения Лермонтов тоже находил в лете — в летнем сне, колыбании, покое, том замирании, которое не тождественно зимней смерти, ибо исходит не из небытия, «холодного сна могилы», но из полноты жизненных сил, того летнего изобилия, которое уже не может перелиться само через себя — настолько оно чрезмерно и всеохватно. Это покой Абсолюта, постигнутого как вселенский зной, мировой огонь, не «вспыхивающий и угасающий мерами» (Гераклит), но достигающий белого, божественного накала, в котором расплавляются и сливаются

ся все цвета жизни. Не белизна охладелого снега, но белизна раскаленного полдня — вот «мудрость Лермонтова», противостоящая «мудрости Пушкина», как понял ее Михаил Гершензон¹. Не остывание изначального огня, дабы в льющейся и охлаждаемой речи добывалась постепенно красота кристаллических оледенелых форм, — но всежигающий, не оставляющий даже пепла огонь: «из пламя и света рожденное слово».

Однако, как ни ссылаться на творческую судьбу, зарифмовавшую Лермонтова с летом, сделал это все-таки Пастернак. И тут вопрос теряет прежнюю наивность, требуя и автора рифмы ввести в метафорический треугольник: «Лермонтов — лето — Пастернак».

А ведь в самом деле, кто наследник Лермонтова в русской поэзии XX века? Если подразумевать романтизм и демонизм, то, кажется, Блок? Но у него стихи взвихрились вослед пушкинским — то разгульной бесовской метелью, то «снежной россыпью жемчужной». Ровный накал лета, движение жизни, данное не в туманной мгле, не во вьюжном неистовстве, не в слепящей пороше, а в летнем шелесте, произрастании, теплыни, овсяных запахах и звучных ливнях, — у Блока, за редкими исключениями, этого нет. Есть у Пастернака, который после Лермонтова — самый летний русский поэт, чувявший прелесть тепла, дождя, сада, всех пряных запахов, несущихся из духовки, прелесть даже прогорклости, забурелости, репейника, бурьяна, летней пыли — всего, в чем проскальзывают живые искорки непотухшего огня, всего, что чуточку жжется, припекает, чадит.

Правда, только чуточку. Огонь, рассыпавшийся на искры. Зной, расслоенный на духовые веянья. Не лето до конца, до раскаленной пустыни и полдневного жара, но — промельки, набег, касания лета; не из «пламя и света», но из мерцаний, вспышек, зарниц, отблесков рожденное слово. Пастернак — поэт не огня, но искорок, которые могут вспыхнуть и промерцать от чего угодно, и от солнца, и от снежинок. «На тро-

¹ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919.

туарах истолку / С стеклом и солнцем пополам, / Зимой
открою потолок / И дам читать сырым углам» («Про эти
стихи»). Зима к Пастернаку врывается столь же часто, как и
лето, они у него ничуть не враги, но водят хоровод, как это
подобаёт в кругу времен года, устраивают чехарду, перебега-
ют дорогу, играют в прятки. Что бы ни вспыхнуло взгляду —
светлячок или снежинка, что бы ни скользнуло под ноги —
лужица или ледышка, что бы ни коснулось щеки — листья
сада или хлопья снега, — Пастернаку все дорого свойством
подробного, мелькающего движенья.

И все-таки лучшую свою книгу «Сестра моя — жизнь»,
со вторым заголовком «Лето 1917 года», Пастернак посвя-
тил Лермонтову. Так — как заглавие и посвящение — лето и
Лермонтов сошлись в поэзии Пастернака еще прежде, чем
он сам придал этому созвучию рифменный чекан в стихо-
творении 1931 года.

«Сестра моя — жизнь» — самая летняя, самая лермонтов-
ская и самая пастернаковская из всех книг Пастернака, и по
одной этой превосходной степени все три понятия можно
соединить. Самое короткое и, по сути, единственное в рус-
ской истории лето — пыл и жар, почти лихорадка между
двумя долгими зимами. В эту самую «лермонтовскую», гро-
зовую и гибельную, по-настоящему «несмирненную» пору Пас-
тернак и написал книгу, замечательную хотя бы одним своим
посвящением, именем Лермонтова, означившим поэтическую
сущность мелькнувшей эпохи, ее «из пламя и света» рожден-
ный звук. А за Лермонтовым в этой книге появляются Бай-
рон, с которым курит автор, Эдгар По, с которым он пьет, —
вся международная романтическая плеяда, папиросный чад
и винный хмель, окутавший высшие сферы воображения, —
вот какие далекие призраки вышли на угар и упоенье того
лета...

Но оно промелькнуло — как все мелькает в стихах Пас-
тернака, по тому закону летней краткости, которому в Рос-
сии подчиняется почти все: природа, история, поэзия. И по-
том не раз еще у Пастернака пробивался оттаявший лермон-
товский ручеек, приносил из прошлого века тот звонкий

лепет, которым не меньше, чем вьюжным завыванием, живет творческое слово.

..Когда студёный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он...

М. Лермонтов.

Когда волнуется желтеющая нива...

Во всем лесу один ручей
В овраге, полном благозвучья,
Твердит то тише, то звончей
Про этот небывалый случай.

Б. Пастернак. Тишина

Кажется, вариация на лермонтовскую тему.. Но «сладостная тень», «душистая роса», «серебристый ландыш», «золотой час», «смутный сон», «мирный край», «счастье на земле», «Бог в небесах» — все то вечное и бескрайнее, чем было лето в лермонтовских стихах, даже к самому летнему — Пастернаку уже не вернулось. Мировой полдень превратился в редкий просвет, стремительный промельк, «небывалый случай»...

Под занавес. Театральность у А. Пушкина и О. Мандельштама

1

Закончился ли уже XX век? Понятно, что речь идет не о календаре, но об исторической эпохе. Многие считают, что XX век завершился не 31 декабря 2000 года, а 11 сентября 2001 года, когда рухнули башни-близнецы в Нью-Йорке и началась война западной цивилизации и исламистского терроризма. Но может быть, это слишком поспешные выводы и XXI век во всей своей умопомрачающей реальности еще не наступил? Может быть, он придет сегодня или завтра?

Ведь и XX век, как считают многие, начался сто лет назад, 28 июля 1914 года, вместе с Первой мировой войной, о чем писала Ахматова:

И всегда в темноте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя легендарной
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

(Поэма без героя)

Видимо, есть что-то вещее (не хочется говорить «зло-вещее») в исторических рифмах с интервалом в столетие. Вот почему у меня вырвалось такое пожелание к Новому, 2014 году — друзьям в Фейсбуке:

«С Новым годом! И пусть события в нем пишутся белым стихом, т. е. без рифмы к 1914 году. То же пожелание и к следующим годам, в т. ч. 2017. Пожалуйста, без рифм!»

Боюсь, однако, это пожелание не было услышано Тем или теми, от кого зависит их исполнение. Белый стих — это для Запада, а в России все еще преобладает рифмованный. Боюсь, что настоящий Двадцать Первый Век еще только на пороге — и нам мало что известно о нем, кроме того, что он обещает быть жестоким.

О том, как это происходит, как ломают позвонки столетиям, мы узнаём не только из программного стихотворения О. Мандельштама «Век мой, зверь мой...» (1922), но и из его же малоприметного восьмистишия «Летают валькирии...», написанного в 1914 году, незадолго до Первой мировой. В нем нет ни слова о войне, но оно поразительно верно передает тот слом культуры, который обнажила война. Вдруг почти мгновенно завершилась эпоха эстетства, декадентства, опер-

ности, вагнерианства, всего это блистательного «fin de siècle», которому век спустя стали соответствовать постмодерн, симулякр, гламур, интертекстуальность, игра означающих, исчезновение реальности... Я не буду прибегать к дальнейшим аллюзиям и параллелям — пусть стихотворение Мандельштама говорит само за себя.

2

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов.
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

(Летают валькирии...)

Это стихотворение кажется эпизодической «зарисовкой с натуры», лишенной художественных обобщений. Оно, действительно, фрагментарно, однако лишь в том смысле, что его «начала» и «концы» погружены в плоть истории и культуры. Мандельштамовское восьмистишие — короткая реплика в гигантском диалоге эпох и культур.

Прежде всего очевидно, что это стихотворение ближайшим образом соотносится с известной XXII строфой первой главы «Евгения Онегина», где тоже описано театральное представление на фоне околотеатрального быта¹. Многие реалии: гайдуки, стерегущие господские шубы, извозчики, греющиеся вокруг костров, — прямо заимствованы Мандельштамом у Пушкина; а главное — использована та же композиция: сначала сцена, потом зрительный зал, наконец, площадь перед театром. Эти совпадения заставляют предпо-

¹ Приоритет в сопоставлении этих двух текстов принадлежит Левинской О. Л., которой автор глубоко благодарен за возможность воспользоваться рядом ее ценных наблюдений (затем самостоятельно обобщенных в ее курсовой работе «Театр в поэзии Мандельштама». Филфак МГУ, 1977 г.).

ложить, что восьмистишие Мандельштама — сознательная вариация на пушкинскую тему.

Еще амурь, черт, змея
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топтать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;
Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони,
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он.

(Евгений Онегин, I, XXII)

Что привлекло внимание Мандельштама к этому пушкинскому отрывку и заставило переосмыслить его? Очевидно, здесь у Пушкина ненавязчиво, как бы вскользь, затронута принципиальная тема соотношения искусства и действительности, которая впоследствии стала чрезвычайно значимой в художественном и теоретическом сознании Серебряного века. Вопрос об эстетизации жизни, о претворении ее в произведение искусства с равной остротой стоял во всех сферах творческой деятельности. Так было в поэзии, где «младшие» символисты — Вяч. Иванов, А. Белый и другие — проповедовали внедрение искусства в толщу действительности, соборное действие, преобразующее мир по законам красоты, выводящее символ из словесной ткани — в живое сплетение человеческих душ и судеб. Так было в живописи, где возник «Мир искусства», имеющий дело с эстетизированной реальностью — театральной, архитектурной и пр. Так было и в театре, где Н. Евреинов предлагал и проводил опыты по внесению игровых начал в повседневную действительность («театр для себя» — программа превращения каждого человека в актера, каждого поступка — в сценическое действие); и в музыке, где А. Скрябин развивал грандиозные идеи о звуковом «управлении» мирозданием, о синтезе звуков и красок, жес-

тов и слов в единое произведение — регулятор вселенской жизни; наконец, и в философии, где Д. Мережковский и особенно Н. Бердяев («Смысл творчества», 1916) усматривали в эстетической обособленности искусства признак его греховной неполноты, которую следует преодолеть выходом в реальное творчество.

Вся эта атмосфера эстетических ожиданий и пророчеств, стусившаяся в России как раз к началу Первой мировой войны, плотно окружала и Мандельштама. Пушкинская строфа была им воспринята как некий аналог или, вернее, корректив современных ему умонастроений, как живое слово, требующее отклика.

В пушкинском фрагменте поражает прежде всего последовательная *деэстетизация* театрального зрелища и всей сопутствующей ему торжественной обстановки «храма искусств». Уже в первой строке дано невозможное, нелепое с точки зрения жанра и стиля смешение разнородных существ: амуров — персонажей античной мифологии, чертей — христианской демонологии, змей — китайского фольклора¹. Причем они ведут себя одинаково — «на сцене скачут и шумят». И в движеньях, и в звуках — беспорядочность, суматошность, отсутствие эстетически организованной формы. Скачут и шумят — в естественной, неритмизованной жизни, а на сцене — пляшут и поют. Художественная иллюзия разрушается, уступая место будничному, безыскусному.

Но точно так же «нетеатрально», как персонажи на сцене, ведут себя и зрители в зале, — они не внимают, не восторгаются, не предаются высокому созерцанию, но ведут себя в соответствии с собственными прозаическими нуждами: сморкаются, кашляют... Эта обыденность, отступление от условных форм поведения, захватывает и мир за пределами театра. Лакеи спят на господских шубах; кучера, не стесняясь, бранят своих господ. Даже кони выходят из предназначенной им роли: бьются, вырываются из наскучившей им упряжи.

¹ Действие балета «Хензи и Тао», впечатление от которого отразилось в XXII строфе, происходит в Китае. См.: *Слонимский Ю.* Балетные строки Пушкина. Л., 1974. С. 79–87.

Наконец, Онегин, покидая театр во время представления, особенно резко демонстрирует нарушение эстетической условности — внутренней замкнутости художественного времени и пространства. Границы между театром и не-театром, между искусственным и естественным оказываются легкопреодолимыми. Театр еще не превратился в некое мирское святилище, где должны замереть все звуки обыденной жизни и воцариться благоговейная тишина. Жизнь безбоязненно вторгается в театр и плещется по его рядам, захватывая и алтарь — сцену. Весь пафос пушкинского описания — в той легкости и непринужденности, с какой театральный мир (в широком смысле — мир всяческих ролей, в том числе и социальных) выходит из равенства себе и размыкается в неупорядоченную, живую действительность.

Мандельштам исходит из мироощущения другой эпохи — это заметно уже в первой строке. «Летают валькирии, поют смычки» — тут эстетический порядок соблюден в высшей мере. И движения, и звуки — возвышенные, парящие.

Соответственно в зале — столь же приподнятая атмосфера. Из всех возможных зрительских реакций, перечисленных у Пушкина, Мандельштам оставляет только последнюю, выражающую прямое одобрение, соучастие в эстетической условности. Причем там, где у Пушкина непринужденно-бытовое «хлопать», у Мандельштама высокаторжественное «рукоплескать» (соотношение примерно такое же, как между «скакать» и «летать»). Знаменательно и то, что если у Пушкина топают, хлопают, сморкаются в непосредственной близости от сцены, в партере, то у Мандельштама рукоплескание раздается из самого далекого, периферийного уголка, с райка (галерки). У Пушкина на самой сцене — бытовая непринужденность, у Мандельштама даже в райке — театральная экзальтация.

Напряженность «ролевого» поведения пронизывает все вокруг, захватывая не только исполнителей, зрителей, но и их слуг. Гайдуки, в отличие от пушкинских утомленных лакеев, исправно несут свою службу, в ожидании господ стоят наготове с шубами, а не спят на них. Да и сама фигура гай-

дука колоритна, не в пример простому лакею: рослый, осанистый молодец в венгерской или казачьей одежде — чем не театральный статист? Гайдук — лакей парадный, декоративный. Стоит на *мраморной* лестнице, держит *тяжелую* шубу; во всех вещах подчеркнута высшая степень качества, доходящая до роскоши, изысканности, — чем не театральный реквизит? Театр выходит за пределы зрительного зала: все эти гайдуки, мраморные лестницы, тяжелые шубы — как бы продолжение сцены. Будничное возводится в ранг искусства. Даже извозчики, которые у Пушкина «бранят господ и бьют в ладони», у Мандельштама «пляшут вокруг костров», то есть включаются в сценическое действие, — их захватывает кружение валькирий.

Тут не театр приобщен к жизни, но жизнь насквозь театральна. Не эстетическая иллюзия нарушается в пользу житейского, безыскусного, но действительность эстетизируется и превращается в факт искусства. Вот откуда «громоздкая опера»: она разбухла, захватив в себя и то, что к ней не относится: и лестницы, и лакеев, и извозчиков. Все, что просто живет, наделяется ролью, мир превращается в сцену.

3

Далеко не случайно, что опера, описанная в этом стихотворении, принадлежит Вагнеру («Валькирия» — вторая часть грандиозного «Кольца нибелунгов»). Трудно было бы найти лучший пример «захватнического» отношения искусства к жизни. Вагнер задумал свой театр как синтез искусств (поэзии, музыки, танца, живописи...), призванных в своей сплоченности к полному преобразованию общества. «Искусство и его учреждения... могут... сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений... вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер...»¹

¹ Вагнер Р. Искусство и революция // Избранные работы. М., 1978. С. 141.

Вся культурная атмосфера России начала XX века была насыщена идеями Вагнера, он был кумир и предшественник младших символистов с их пониманием искусства как теургии — богослужения и преображения жизни. О том, насколько прочно запечатлелась в сознании русских символистов вагнеровская утопия «художественной революции», свидетельствует статья А. Блока, записанная в 1918 году, в эпоху, мало оправдывавшую любые эстетические притязания. Не только заголовком своим, но и основным содержанием эта статья воспроизводит вагнеровскую идею революции как торжества искусства, как победительного и завоевательного действия «человека-артиста» (вагнеровский термин, часто звучащий в послереволюционной публицистике Блока). «Вагнер все так же жив и все так же нов, — пишет Блок 12 марта 1918 года, — когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера... ибо искусство, столь „отдаленное от жизни“ (и потому — любезное сердцу иных), в наши дни ведет непосредственно к практике, к делу...»¹

Вот почему упоминание валькирий в первой строке мандельштамовского стихотворения сразу влечет за собой дальнейшую цепь ассоциаций, связанных с идеей победного шествия искусства по жизни. Несколькими штрихами Мандельштам набрасывает эскиз того мира, который рисовался утопическому воображению Вагнера и русских символистов. Но сам Мандельштам — вовсе не символист и не поклонник немецкой мечтательности. Акмеизм как искусство «прекрасной ясности» имеет отчетливую романскую направленность, противоположную символизму с его ориентацией на германский спиритуализм, отвлеченность, метафизику. Poleмика с вагнерианством (так же, как с гегелианством) — составная часть акмеистской программы возвращения искусства к самому себе.

Мандельштам обладает трезвостью предметного мышления, ясным видением вещей в их чуждости и неподатливости всемирно-преобразовательным устремлениям духа. Все его

¹ Блок А. Искусство и революция // Блок А. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 232.

стихотворение — о том, что *опера, переросшая свои законные границы, посягнувшая на суверенитет жизни, стала чересчур громоздкой и идет к концу*. «Уж занавес наглухо упасть готов...» Готов — и ничто его не остановит: в конце стихотворения прозвучит это веское слово «конец», за которым уже действительно ничего не последует. Между начальными строками первого и второго четверостишия есть подчеркнуто контрастное соответствие: ведь слова «летать» — «падать», «петь» — «наглухо» — это почти строгие семантические антонимы. На *полет* валькирий и *пенье* смычков занавес готовится ответить действием прямо антитетическим — *глухим падением*. Он подобен гильотине, отрубаящей голову громоздкому чудовищу — вагнеровской опере, а редкие рукоплесканья в пустеющем зале — последние судороги ее остывающего, обезглавленного тела.

По сравнению с пушкинской строфой у Мандельштама подчеркнуто и характерное для эпохи наступление искусства на жизнь, и характерное для самого автора осознание такого «агрессивного» искусства, «симулякра» как обреченного, доживающего свои последние дни. Смысловая переакцентировка, внесенная Мандельштамом в пушкинскую тему, особенно рельефно выступает в новом использовании частиц «еще» — «уже», составляющих стержень обоих поэтических текстов. У Пушкина «еще» предпослано каждой фразе, рисующей обстановку внутри и вне театра, — это слово повторяется пять раз через каждую строку; и лишь в последнем двустииши, относящемся к герою, Онегину, появляется «уже». Смысл в том, что представление *еще* продолжается, *еще* в полном разгаре, и только для одного Онегина оно *уже* закончено. У Мандельштама все наоборот: представление *уже* кончается и только один зритель *еще* продолжает рукоплескать. Потому он и назван «глупцом», что не замечает изменившейся реальности. Это глупец в высоком смысле слова — преданный до конца тому прекрасному и возвышенному зрелищу, которое доживает свои последние минуты перед падением неумолимого занавеса. И ведь он, сидящий в райке, на самой периферии этого блестящего театрального

царства, должен, казалось бы, острее других чувствовать начало всеобщего разъезда. Но он остается *дольше* других, верный своему театральному пристрастию, — тогда как Онегин, быстро разочаровавшийся в театре, как и в прочих дарах аристократической культуры, уходит *раньше* других. Причем уходит из *партера*¹, покидает притягательный центр этого театрального мира.

Эта обратная симметрия пространств (партер — раек) и времен (еще — уже) у Пушкина и Мандельштама отражает, очевидно, какой-то колоссальный сдвиг между духовными ситуациями двух эпох. Онегин и «глупец» ведут себя «наоборот» по отношению к окружающим. Оба, если угодно, «лишние» люди, умные «глупцы», живущие вразрез с обычаями своего времени. Но поступки их противоположны, отражая тем самым противоположность времен. В эпоху Онегина опера или балет — в широком смысле вся высоко-театрализованная, проникнутая почти сценическими условностями жизнь аристократического сословия была еще в полном разгаре, и Онегин был одним из первых и немногих, кто покинул ее, «уж... вышел вон»; это «уж» — первый признак начинающегося распада.

Уход Онегина из театра как бы знаменует последующий его разрыв с «театрализованной» культурой великосветского сословия, начало дробления этой культуры, отпадения от нее «лишних» людей. Показательно, что в заключение романа, как итог его, звучит тот же мотив преждевременного ухода, что и в конце XXII строфы: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина, / Кто не дочел ее романа...»

Мандельштамовская вариация предполагает, что лишними и глупыми кажутся уже не те, которые уходят, а те, которые остаются, — очевидно, то, что в эпоху Онегина было исключением, стало теперь правилом, само время требует опустить занавес. Онегин в одиночестве едет домой, а ман-

¹ Точнее, из кресел перед партером — самого привилегированного места в иерархически организованном зрительном зале той эпохи.

дельштамовское стихотворение заканчивается картиной всеобщего разезда. «Карету такого-то! Разезд. Конец». Здесь безлично и «массово» изображены именно отъезжающие («такие-то»), у Пушкина — остающиеся («не перестали топтать...») — само предложение неопределенно-личное). Театральность в пушкинскую эпоху еще захватывает широчайшие пласты реальности, еще определяет запросы общества; а в мандельштамовскую эпоху сохраняет лишь одиноких отверженных, и к ней обращено горестное «уже».

4

Вспомним, что под стихотворением Мандельштама стоит дата: «1914 год». Перед нами несчастный случай, когда дата не просто указывает год создания произведения, но входит в глубинную систему его образов, развивает его художественную концепцию. 1914 год, как известно, нанес решающий удар по всяческим проектам эстетического переустройства жизни. Эти проекты питались и вынашивались долгим периодом относительного мира и спокойствия в Европе, когда верилось — вслед за Достоевским, Вагнером и Ницше, — что «красота спасет мир». Первая мировая война убила эту надежду. Любопытно, что общее одичание жизни, вызванное войной, осмысливается Мандельштамом в антивоенном стихотворении «Зверинец» (1916) как возвращение к предыстории театра, когда трагедия была еще только воспроизведением похотливых и необузданных козлиных действий («трагедия» по-гречески буквально означает «козлопение»): «Козлиным голосом опять / Поют косматые свирели». Война — полная десублимация культуры, деэстетизация жизни, возвращение от театра и трагедии — к косматости и «козлиности».

Опера по силе своего трагического напряжения не шла ни в какое сравнение с операциями на театре военных действий. «Уж занавес наглухо упасть готов» — эта строчка, сопряженная с датой ее написания, свидетельствует о чем-то гораздо большем, чем конец одной затянувшейся оперы. За-

навес готов опуститься над целой эпохой русской культуры, одним из высших выражений которой была опера. Действие первой главы «Евгения Онегина» относится к 1819 году — это *середина* всей «петровской» эпохи, если — условно — считать от провозглашения Петра императором в 1721 году до революций 1917 года. Для Мандельштама пушкинская строфа — идеальная точка отсчета. От нее искусство и действительность начнут двигаться к разрыву. В стихотворении Мандельштама обозначены и наступление театра на жизнь, и его обреченность перед лицом жизни, срывающей с себя навязанную ей оперную маску. Именно в этот миг, когда эстетизация жизни в театре и за его пределами (пляшущие извозчики и т. д.) достигает апогея, обнаруживается неуместность всего этого затянувшегося действия и провозглашается грозное слово «Конец».

Это восьмистишие оказалось достаточно емким, чтобы вобрать сложившийся в русской культуре XIX века образ театральности — и стать эпитафией ей. Если у Пушкина «взвившись, занавес шумит», то у Мандельштама он «наглухо упасть готов». А между ними — все великолепное, многоактное зрелище русской культуры от 1810-х годов XIX до 1910-х годов XX века. Падение занавеса Мандельштам предрек в тот миг, когда его уже начала опускаться история.

Год спустя, в разгар мировой войны, поэт мог уже по праву очевидца воспроизвести тот же пророческий образ:

...Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

О. Мандельштам.
Я не увижу знаменитой «Федры»...

Глядя через мандельштамовскую призму на всю постмодерную эпоху, с ее «громоздкой оперой», симулякром и гламуром, не можем ли мы обозначить и ее как *fin de siècle*, но уже другого века, над которым на наших глазах опускается занавес?

Чудо и закон. О поэтических мирах Б. Пастернака и О. Мандельштама

Иноязычие. Поэзия и каббала

Известная мысль М. Бахтина о том, что культура творится на границе культур, подтверждается опытом XX века, в котором едва ли не ведущее место принадлежит писателям-«инородцам», скрестившим в своем творчестве разные языки и национальные традиции. Чей писатель Кафка: чешский? австрийский? немецкий? еврейский? Кто такой Набоков: русскоязычный американский писатель или русский англоязычный писатель? — в сложном кружеве его художественного многоязычия сплетаются разные культурные традиции.

Поэтическая речь вообще звучит как «иностранная», и люди, неискушенные в поэзии, воспринимают ее даже на родном языке как набор знакомо звучащих, но непонятных словосочетаний. Еще Аристотель в «Поэтике» отмечал, что поэзии подобает речь, «уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется и необычными словами»¹. Виктор Шкловский, ссылаясь на Аристотеля, добавляет, что поэтический язык не только кажется странным и чудесным, но и фактически «является часто чужим: шумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного...»²

Не такую ли роль играл и язык еврейской культуры в русской поэзии 1910-х — 1930-х годов? У Пастернака и Мандельштама это двуязычие или «иноязычие», вообще свойственное поэзии, следует воспринимать в более прямом смысле, как разговор двух национальных языков. Один из них, русский, составляет как бы внешнюю форму поэтической речи, а другой — библейский — форму внутреннюю, «тайный иврит». Речь Пастернака и Мандельштама кажется

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. М., 1984. Т. 4. Гл. 22. С. 670.

² Шкловский В. Искусство как прием // О теории прозы. М., 1983. С. 24.

более густой, вязкой, замешанной на разноязычии, чем у их предшественников в русской поэзии. Вслушаемся:

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши, как муку, и еле дыша.

Б. Пастернак. Заместительница

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

*О. Мандельштам. Сестры — тяжесть
и нежность, одинаковы ваши приметы...*

Одно слово здесь так тесно налегает на другое, что не остается места для дыхания, для песенной протяжности, которая так пленяет у Пушкина и Некрасова, у Блока и Есенина. Речь Пастернака и Мандельштама движется как бы против течения самого языка, поднимая семантические бури — пвырывая с корнем прямые значения слов, взрыхляя и реворачивая пеочвенные пласты языка, слежавшиеся от времени. «Бутон» — «чайный», «шалый» и «зачаженный»: три способа выбить слово из лексического гнезда. Речь отчуждена от языка — словно бы проступает в ней другой язык, подлежащий хитроумной расшифровке. Чтобы разгадать эту систему отсылок, переносов, аллюзий, сквозящую иным, еще непочитанным текстом, читатель поневоле становится талмудистом и каббалистом.

У обоих поэтов чувствуется образная перегруженность, «захлеб» текста. «Как образ входит в образ и как предмет сечет предмет» — пастернаковская формула собственной преизбыточности. Слишком много корней втиснуто в строку: на единицу звучания приходится больше смысловых единиц, чем обычно. Слово вжимается в свой корень, а корень — в составляющие его сухие согласные звуки.

«Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень. Множитель корня — согласный звук, показатель его живучести... Слово размножается не гласными, а соглас-

ными. Согласные — семя и залог потомства языка. Пониженное языковое сознание — отмирание чувства согласной»¹. Это мандельштамовское определение сокращает песенную раскатистость речи, протяжность ее долгих, льющихся гласных — чтобы из тесного сжатия согласных роились, перекрывая друг друга, корневые смыслы. Поэзия — не широко открытый рот, подтверждающий ее, Пушкиным отмеченную, «прости Господи, глуповатость»; напротив, поэзия — многообразии преград, встающих на пути дыхательной стихии, чтобы преобразить ее в осязательную, щекочущую язык плоть согласных. По Мандельштаму, «русский язык насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими» (2, 261). Слово высушено до семантического костяка, из него выжата вокальная гласность.

Нельзя не отметить соответствия этого поэтического вкуса Мандельштама языковому чутью его предков. В библейском иврите значение слова определяется корнем, состоящим исключительно из согласных. И доныне в свитках Торы гласные опускаются; их стали добавлять лишь с VIII века, проясняя грамматическую форму слова и подсказывая правильное произношение. Этот звуковой минимализм создает основу для смыслового максимализма. Если учесть, что в иврите всего 22 буквы, то почти любые их сочетания оказываются значимыми, больше того, все слова, корни которых имеют две-три общие согласные, оказываются как бы родственными.

Отсюда бесконечная возможность толковать каждое слово как производное от другого — все они происходят как бы от одного корня, все сплетаются в братском союзе вокруг одного отеческого имени. Отсюда каббалистическое представление о совокупности библейских текстов как об иносказании и самораскрытии одного священного первослова — таинственного четырехбуквенного имени Бога. Отсюда, на-

¹ Мандельштам О. Заметки о поэзии // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Нью-Йорк, 1971. Т. 2. С. 261. Все дальнейшие цитаты из О. Мандельштама в этом разделе приводятся по этому изданию; том и номер страницы указаны в тексте.

конец, и неисчерпаемость толкований каждого библейского слова, которое своими корневыми элементами вписано во множество других слов и переплетается с ними всеми изгибами своих значений.

Вот и почва русской поэзии начинает пропахивать этот блуждающий, многосмысленный корень, буйно ветвящийся гласными новообразованиями.

Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в ее закон,
В земной коре юродствуют породы,
И как руда из груди рвется стон...

(Восьмистишия, 5)

Кажется, все слова этого Мандельштамова отрывка суть ответвления одного согласного корня: **п-р-д**, который то оглушается, то озвончается, то переплетается с другим, спорадически возникающим корнем **г-л-з-н**, то впитывает в свои пористые недра влажные гласные: **о, е, у** — прорастая с их помощью множеством разных слов и значений. Но все они производятся поэзией от одного живучего, множимого первокожня, так что «преодолев», «затверженность», «природы», «голуботвердый», «юродствуют», «породы», «руда», «груди», «рвется» — все эти слова оказываются его упругими отростками.

И у других поэтов, разумеется, согласные вторят друг другу, но разница — в степени. У Мандельштама — это не просто аллитерация, когда два-три слова переключаются согласными, это скорее именно размножение одного корня побегами разных слов.

А на каком языке написаны следующие строки?

Храмовой в малахите ли холен,
Возлеяя в серебре ль косогор —
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор...

Это раннее стихотворение Пастернака (1914), заглавие которого, «Мельхиор», уже содержит в себе согласный корень, которому из строчки в строчку предстоит блуждать,

разбухая гласными и переплетаясь с другими корнями. Все стихотворение — извивы одного живучего **м-л-х-р**, его нескончаемые отростки (при этом «х» чередуется с «г» и «к»). И хотя стихотворение написано по-русски, кажется, что эта звукопись, это густое перетирание согласных да и сам их странный подбор — «малахит», «холен», «мельхиор» — пришли из другого языка. Этот корневой набор согласных входит в такие опорные библейские слова, как «мелех» (царь) и «малях» (вестник, ангел)¹. Словно поэзия, проснувшаяся в молодом Пастернаке, еще не выбрала себе определенного языкового русла и вместила в тягучие русские слоги избыток неслоговой, сухой субстанции ивритских корней. Отсюда диковинное, двуязычное звучание этих строк.

И у Пастернака, и у Мандельштама гласные легко выдавливаются из слов, густо замешанных на согласных. И здесь нельзя не вспомнить знаменитое пастернаковское определение поэзии как губки, полемически противопоставленное ее традиционному пониманию как роднику или фонтану. «Современные течения вообразили, что искусство — как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться»². Этот же образ поэзии-губки:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,

¹ Слово «мельхиор», хотя и происходит от имени французского металлурга, создателя этого сплава, также имеет библейскую окраску: по апокрифической традиции, так звали одного из волхвов, принесших дары новорожденному Христу. Подробный анализ этого стихотворения Пастернака (вне связи с нашей темой) дан в статье: *John E. Malmstad*. Boris Pasternak: The Painter's Eye // *The Russian Review*. Vol. 51. 1992. № 3. P. 301–318.

² *Пастернак Б.* Несколько положений // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992. Т. 4. С. 367. Все дальнейшие цитаты из Б. Пастернака приводятся по этому изданию; том и номер страницы указаны в тексте.

А ночью, поэзия, я тебя выжму
 Во здравие жадной бумаги.

Б. Пастернак. Весна

И чем сильнее сжатие, или, по терминологии Ю. Тынянова, чем больше теснота стихового ряда, тем больше стих заряжен поэзией¹. Пастернак определяет поэтический образ как скоропись духа, как сжатие и уплотнение форм бытия, как стремительную аббревиатуру. «Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа» («Замечания к переводам из Шекспира», 4, 414).

Та же идея творчества как сжатия развивается, независимо от Пастернака, Мандельштамом в «Разговоре о Данте» (1933). Прочитывая из Данте: «Io premerai di mio concetto il succo» («Я выжал бы сок из моего представления» — Ад, XXXII, 4), Мандельштам развивает этот образ в целую концепцию поэтического творчества. «...Форма ему (Данте. — М. Э.) представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает» (2, 375). У Мандельштама, как и у Пастернака, возникает образ поэзии-губки, с той разницей, что, по Мандельштаму, то содержание, из которого возникает форма, сама есть форма, как свидетельствует дальнейшее уточнение: «Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма» (2, 375).

Стоит напомнить, что сжатие, или контракция, — это важнейший каббалистический термин («цимцум»), определяющий причину и возможность сотворения мира. Бог сократил, «сжал» свое бытие, чтобы из него могло возникнуть

¹ Было бы интересно проследить, как та же интуиция «тесноты» и «согласности» иврита повлияла на тыняновскую теорию поэтического языка, как и вообще «нерусское» происхождение Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума — на теорию «остранения» и другие принципы формальной школы.

мироздание. Иначе как вообще мог возникнуть мир, если Бог изначально занимал все пространство сущего и возможного? В учении Исаака Лурии (1534–1572), самом влиятельном толковании каббалы, полагается жертвенный акт «самоустранения» Бога, в силу чего стало возможно нечто иное, чем Бог, мир вне Бога. Иными словами, Бог создает мир по мере собственного «сжатия».

И этот же акт самосохранения всякий раз воспроизводится в языке как демиурге, когда из него «выжимается» поэтический мир. Теснота иврита, уплотнившегося до одних согласных, — залог его способности порождать расширенный мир значений. Образ «губки», который кажется столь смелым и неожиданным у Пастернака, на самом деле восходит к известной в еврейских образованных кругах идее сжатия как творческого первоакта.

Повторяем: то, что поэтическая речь Пастернака и Мандельштама находится в известном отчуждении от того языка, на котором она создана, — в этом нет равным счетом ничего унижительного ни для русского языка, ни для самих поэтов. Поэзия — ведь это и есть «очуждение», «остранение», если воспользоваться термином формалистов: привычное видится странным, на себя не похожим, и язык тоже отчуждается от общепонятного языка, выглядит как бы иностранным. Так и воспринимают эту «тарабарщину» или «абракадабру» люди, к поэзии непричастные, — как «другой» язык. Чем более «далековаты» (по выражению Ломоносова) образы и языки, скрещенные в национальной культуре, тем она метафоричнее и значительнее как явление мировой культуры.

Пастернак, хасидизм и «искры мироздания»

Пастернак и Мандельштам тяготеют друг к другу, просят в сравнение — сами фамилии их накрепко притянуты и зарифмованы точной ассонансной рифмой (а-е-а). Конечно, можно ставить их в один ряд с другими обновителями русского поэтического языка начала XX века: шаманистом Ве-

лимиром Хлебниковым, дионисийцем Вячеславом Ивановым, — но в любом авангардном или модернистском сообществе они занимают свой особый, им двоим принадлежащий уголок. И вовсе не потому, что они так уж похожи. Скорее наоборот: именно несходство, можно сказать, диаметрально противоположность двух поэтов позволяет угадать в них принадлежность одному кругу.

Укорененность Пастернака и Мандельштама в еврейской духовной традиции яснее всего обнаруживается именно в точке ее разделения на два потока, два типа религиозного сознания, раскол которых обозначился к концу XVIII века в западной части Российской империи как противостояние хасидизма и талмудизма. Именно на этом фоне взаимоотношение двух поэтических систем: Пастернака и Мандельштама — приобретает рельефный смысл.

Разделение российского еврейства на две религиозные ветви: хасидскую и талмудическую — очерчивалось разными географическими зонами их распространения. На севере, среди прибалтийского еврейства, наиболее состоятельного и образованного, господствовали «миснагим» — буквально «противящиеся», то есть не принявшие хасидского обновления, верные раввинистическим устоям, предпочитавшие обучение Книге, ученый, законнический путь Богопознания. Ближе к югу, среди бедного еврейского населения, прежде всего на Украине, — не оставалось другого пути к Богу, кроме легкосердечности, беззаботности, радости нищего сердца: там проповедь основателя хасидизма Баал Шем Това (Бешта) имела наибольший успех. Закон написан не в книгах, он записан в твоём собственном сердце, как открытость Богу и сорадование всякой мелочи, приоткрывающей Его волю.

Как известно, семейство Пастернак происходит с крайнего юга географической зоны еврейского расселения в России — из Одессы. Предки Мандельштама, напротив, происходят с севера, по отцовской линии — из Риги, по материнской — из Вильно. Преобладание творческого хасидизма в Пастернаке и творческого талмудизма в Мандельштаме в ка-

кой-то мере предвосхищено той духовной средой, которая питала их предков¹.

Талмудисты по сложившейся тысячелетней традиции полагали, что народ, рассеянный Богом за свои грехи, должен плакать и молиться, читать Талмуд и следовать букве и духу Закона, и в этом — единственный путь искупления грехов и возвращения Божьей милости. Хасиды же — и в этом они могут быть соотнесены с харизматическими движениями в других религиях (например, суфизм в мусульманстве, пятидесятничество в христианстве) — считали, что верующему дано воспринимать Бога полнотой своего умиленного и просветленного сердца. Хасидизм — экзистенциально-мистическое движение в восточноевропейском еврействе, особенно гонимом и страждущем и потому чувствительном к проповеди *радостного* Богопознания².

Если талмудист подчиняет свой ум постижению законов, вписанных в Книгу, то хасид читает их в собственном сердце. Цадик, святой хасидизма, открыт малейшим случайностям мироздания как игре Божественного промысла, в которой человек призван быть блаженным соучастником. Чем случайнее явление, тем божественнее его природа, ибо бо-

¹ О связи предков Пастернака с еврейскими традициями известно очень мало, видимо, в силу того, что два самых знаменитых представителя этого рода — художник Леонид Осипович Пастернак и его сын Борис Леонидович — проявляли к этому наследию скорее отрицательный интерес, т. е. сознательно от него отстранялись. Известно, однако, что предки Пастернака осели на юге Украины еще в середине XVIII века и что дед поэта по отцовской линии служил кантором в синагоге, что предполагает наследственную укорененность в хасидской среде или по крайней мере непосредственное знакомство с ней.

Наиболее подробные сведения о предках Пастернака содержатся в книгах: *Пастернак Л.* Записи разных лет. М., 1975; *Christopher Barnes.* Boris Pasternak. A Literary Biography. 1890–1928. Vol. 1. Cambridge (England), New York: Cambridge UP, 1989; *Peter Levi.* Boris Pasternak. London, Sydney: Hutchinson, 1990; *Lazar Fleishman.* Boris Pasternak. The Poet and His Politics. Cambridge: Harvard UP, 1990.

² Под хасидизмом здесь и дальше будет пониматься именно духовное течение среди восточноевропейского еврейства XVII–XIX веков, а не современный хасидизм в Израиле и США, представляющий иное духовно-конфессиональное образование.

жественное — это непредусмотренное, невыводимое из общих законов и несводимое к ним.

«И чем случайней, тем вернее...» — эта пастернаковская строчка (из стихотворения «Февраль») как будто выписана из хасидских поучений. И весь дух его поэзии — здесь и сейчас, блаженная легкость существования: ничего устойчивого, тяжкие духи долга и учения отпускают душу: «И манит страсть к разрывам».

Хасидская традиция в какой-то степени близка тому, что в России понималось под юродивостью: это «обратный» иудаизм, «обратное» христианство. Не священнослужитель, вещающий с амвона, а юродивый, заляпанный грязью из лужи, живущий в обнимку со всем мирозданием, не огораживающий себя от мира и от мирского. Но хотя и есть некоторый соблазн причислить Пастернака к юродивым: «я святого блаженней» («Марбург»), «кто велит, чтоб жглась юродивого речь?» («Балашов»); достопамятный отзыв Сталина, избавивший Пастернака от ареста: «оставьте этого юродивого», — все-таки многое отличает его от русской юродивости.

В Пастернаке и в его лирическом герое нет того надрыва, смехового выверта, язвительной издевки, того пафоса обличения неправд окружающего мира, который столь характерен для русского юродивого, с его «болезнью», деланым слабоумием и истовым самоуничижением. Нет этого тяжелого, мрачного растерзания своей одежды и плоти. У Пастернака — блаженное, добродушно прямое, сбивчиво радостное восприятие реальности, как оправданной и благословенной. «Превозмогая обожанье, / Я наблюдал, боготворя. / Здесь были бабы, слобожане, / Учащиеся, слесаря» («На ранних поездах») — простое перечисление уже приводит в поэтический транс, потому что все в мироздании — обожается и боготворится.

Отсюда не только перечислительный синтаксис Пастернака, заставляющий вспомнить библейское «и... и... и...» — но и его склонность дробить мир на мельчайшие частицы, чтобы в каждой из них обнаружить святость, — своего рода квантовая теология, столь характерная для хасидизма. Сама жизнь, в представлении Пастернака, — это разлив, разбив-

шийся на мириады капель, подобно дождю: «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе, расшиблась весенним дождем обо всех...» Или жизнь — это световые промельки — выстрелы стрижей и полеты пыжей от разгорающейся зари: «Рассвет расколыхнет свечу, / Зажжет и пустит в цель стрижа. Напоминанием влечу: / Да будет так же жизнь свежа!»

Если мы попытаемся выделить некую условную единицу пастернаковского образо-творчества, то она окажется меньше, чем у кого-либо из русских поэтов. Это: капли, снежинки, пушинки, листья, ветки, искры, слезы, цикады, муравьи, чашечки, рыльца, льдинки, дольки, шарики, иглы, звезды, брильянты, запонки, бусы, костяшки, стекляшки, розетки... Все сводится к предельным дробям мироздания, расчисленного пастернаковским «всесильным богом деталей» — его всеблагая власть простирается не только на «человецев», но и на малых сих предметного бытия.

В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурясь, висли...

(Имелось)

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.

(Ты в ветре, веткой пробуящем...)

Тянулось в жажде к хоботкам
И бабочкам и пятнам...

(Лето)

...Струится дорожкой, в сучках и улитках
Мерцающий жаркий кварц.

(Зеркало)

...Роскошь крошеной ромашки в росе —
Губы и губы на звезды выменивать!

(Сложь весла)

Да и человеческое существо разбито на губы, ключицы, локти, ладони, пальцы, запястья, суставы, позвонки — на мельчайшие части телесного существования. И звуки —

предельно дробные: «глотки», «плескания», «всхлипы» или состоящие из отдельных коленцев: «щелканье», «чириканье», «цоканье»...

Чем просветленнее поэт, тем пристальнее он видит мир и тем щедрее к нему бог деталей. В состоянии озарения — «каждая малость жила и, не ставя меня ни во что, в прощальном значении своем подымалась» («Марбург»). В этом трансe перечисления и детализации Пастернак выступает как цадик, блаженный и святой хасидизма, которому в предельных малостях открывается милость Божья.

Здесь невольно вспоминается одно из центральных понятий хасидизма — «искра», как подлинный, видимый нам размер Божьего пребывания в мире. Согласно каббале, при творении мира божественный свет распался на искры, которые спустились в глубины нижних миров, чтобы заронить в оболочки земных вещей зародыши влечения к высшим мирам. Обратимся еще раз к версии каббалы, созданной Исааком Лурией и сильнее всего повлиявшей на хасидизм XVIII–XIX веков. Здесь дается ступенчатое объяснение процесса миротворения, причем понятие «искры» тесно связано с ранее упомянутым «сжатием». После того как Бог покинул присущее ему пространство и создал тем самым вселенную вне себя, божественный свет, распространяясь обратно на это внешнее мироздание, встретил чуждую себе среду — и сосуды света были разбиты («разбиение сосудов» — важнейший каббалистический термин). Следствием этого хаотического и катастрофического рассеяния божественного света стали священные искры, заключенные в темницу вещества, ищущие освобождения и возвращения к первоисточнику¹.

Приведем ряд высказываний на эту тему из сборников хасидских преданий и притчей:

«Одни святые служат Богу учением и молитвой, другие — едой, питьем и земными наслаждениями, возводя все это к святости. {...} Одни целыми днями учатся и молятся,

¹ Наиболее авторитетное современное изложение основ еврейского мистицизма, в том числе каббалы и ее лурианской версии, можно найти в книгах Гершома Шолема: *Gershom Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism*. 3d ed. New York, 1961; его же. *Kabbalah*. New York, 1974, и др.

держась подальше от низких материй, чтобы достичь святости, другие думают не о себе, но только о том, чтобы возвратить священные искры, погребенные во всех вещах, обратно Богу, и они озабочены обыкновенными вещами...»¹

«Оказывается, эти преходящие, подручные, обычные, повседневные, краткосрочные, вездесущие, живые, простые, примитивные, грубые вещи полны божественных искр, которые суть проявления самого Всемогущего. ⟨...⟩ Бог поистине везде и поэтому может быть постигнут не только через талмудические и каббалистические изыскания, но и более очевидно — через обиход и хлопоты повседневной жизни»².

По учению хасидизма, этим слабым искрам повседневности не дано ни разгораться до ясного пламени, ни меркнуть во тьме, но только мерцать сквозь мутные оболочки, наполняя каждую вещь присутствием Святости — умаленной, но сбереженной. Грех гордыни — видеть мир в сиянии, и грех ничтожества — видеть его во тьме; именно малая искра есть мера святости мира сего.

Вся поэзия Пастернака есть мелькание таких искр: в каплях и льдинках, в локтях и ветках, в ключицах и уключинах — блуждание точек святости в кругах вещества, световые вспышки мельчайших долей повседневности. Уловление этих искр, перенесение их в собственное сердце, слияние их в теплоте веры — вот в чем призвание цадика. И в поэзии Пастернака, насквозь хасидской, бесконечно роятся эти духовные искры мироздания, словно отлетающие от какого-то незримого костра, чтобы снова слиться в сердце поэта.

Поэзия — это «щелканье сдавленных льдинок», сад — «забрызганный, закапанный мильоном синих слез», лес — «полон мерцаньем кропотливым, как под щипцами у часовщика». Все разделено на светящиеся и звонкие частицы. Сам дух пастернаковской поэзии есть раздувание этих бесчисленных искр мироздания, которые все-таки не разгорают-

¹ *Buber M.* Tales of the Hasidim. The Later Masters. Schocken Books, Inc. 1975. P. 53–54.

² *Polsky H.W., Wozner Y.* Everyday Miracles. The Healing Wisdom of Hasidic Stories. Jason Aronson Inc. Northvale, New Jersey. London, 1989. P. 241–242.

ся и не должны разгораться в некий «чистый пламень», который «пожирает несовершенство бытия» (Пушкин). Они должны оставаться искрами, не темнее и не светлее, чем самые малые светочи — капли, льдинки... Бог присутствует не во всем, но в каждом — отдельном, частичном, отличном от другого.

Пожалуй, дрожь — самое характерное состояние пастернаковского героя, чья душа становится как бы одной трепещущей искрой.

Я вздрагивал. Я загорался и гас...

(Марбург)

Соловьи же заводят глаза с содроганьем...

*(Здесь прошелся загадки
таинственный ноготь...)*

Объятый дрожью сокровенной...

(Когда разгуляется)

Я разбивал бы стих, как сад.

Всей дрожью жилок...

(Во всем мне хочется дойти...)

Эта дрожь есть искрение духа через каждую частицу мироздания, само бытие искры, живущей мельчайшими, внезапнейшими дуновениями. Эта дрожь есть физиология пастернаковского религиозного восторга — преизбыток блага в каждой малости, порыв к иному и невозможность выйти за пределы собственного тела, побег и возврат как непрерывное трепетание жизни, ее вспыхивающих и гаснущих возможностей¹. Это игране каждой капли, каждой малости

¹ Во всей русской поэзии только у А. Фета (полуеврея-полунемца) можно найти сходную трепетность, обилие образов дрожи и колебания: «Хор светил дрожал»; «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, / Как и сердца у нас за песнею твоей»; солнце «горячим светом по листьям затрепетало»; «и листья, и звезды трепещут»; «все трепещет и поет поневоле»; «Я слышу биение сердца / И трепет в руках и ногах» и т. д. Недаром Ю. Тынянов, указывая на поэтических предшественников Пастернака, отмечает: «Но прежде всего — у него переключка с Фетом» (*Тынянов Ю. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. С. 186*).

есть «отвага», вызов большим и устойчивым порядкам мироздания:

Много нужно отваги,
чтоб играть на века,
как играют овраги,
как играет река...

(Вакханалия)

Хасидизм обнаруживает святость каждой вещи через ее «блаженность», отклонение от путей разума и закона. Отсюда и пастернаковское восприятие природы — шальной и шаловливой. Она куролесит, чудачит, сходит с ума. Такова детскость всей природы — как проказливое дитя, она в лоне и под присмотром Создателя, а потому и не соблюдает правил, не нуждается в опеке разума:

О ручье: «полубезумный болтун».

О реке: «речь половодья — бред бытия».

Об июле: «степной нечесаный растреп».

О грозе: «бежала на чашечку с чашечки грозой одуренная влага».

О соловье: «Он как ртуть / Очумелых дождей меж черемух висел. Он кору одурял...», «ошалелое щелканье катится».

«Очумелый», «одурелый», «ошалелый» — характерно пастернаковские словечки, подходящие к мироощущению «блаженного чудака» хасидских историй, у которого «все не так», «все наперекосяк», который угоден Богу именно тем, что отклоняется от закона.

И отсюда же — недоверие Пастернака к книжной мудрости, его чистосердечная убежденность, что из природы скорее почерпнешь искру святости, чем из вероучительных книг. Вот еще одна проповедь московского хасида:

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в пути,
Оно грандиозней Святого Писанья,
Хотя его сызнава все перечти.

(Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...)

Но если Пастернак так близок хасидскому мироощущению, как быть с его христианством, которое сам поэт был склонен сознательно противопоставлять иудейству как законничеству? Мне думается, однако, что христианство Пастернака носило во многом условно-мечтательный характер, — это прочерчивается в концептуальных построениях «Доктора Живаго», в словопрениях героев, в авторских умозрениях. Органически же оно, это христианство, выросло из бессознательных корней хасидского мироощущения, тоже антизаконнического, но гораздо более слитого с жизнью вещей и природы, что составляет ударную, свежую силу пастернаковского творчества — и в поэзии, и в прозе. Христианство в «Докторе Живаго» — это скорее мыслительная проекция того, что органически жило в Пастернаке, как Богочувствие через искры святости в природе, в быте и в любви, в телесных касаниях людей и вещей.

Да и что в Евангелии ближе всего Пастернаку? Не религиозное откровение и не моральное поучение, а та обыденность, куда все это как бы снисходит, — *свет повседневности*. «До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» («Доктор Живаго», 3, 44–45).

Это произносит Николай Николаевич Веденяпин, бывший православный священник, а ныне свободный мыслитель и писатель, которому Пастернак доверил в романе многие свои заветные мысли. Но из-за этого условного образа «расстриженного по собственному прошению священника» вдруг выглядывает местечковый мудрец, который перечитывает одну иудейскую ересь, христианство, — глазами другой иудейской ереси, хасидизма. И оказывается, что дело вовсе не в душеспасительном смысле евангельских поучений, а в том, что ими освящаются горчичное зерно, виноград, мука, жернова, светильники, рыбы, хлеб, масло, что святость окружает человека во плоти его повседневности. Привычный смысл притчи: высокое объяснять наглядным — здесь

перевертывается: именно из повседневности брезжит свет, поясняющий истину.

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

И как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу...

(Как бронзовой золой жаровень...)

О свежесть, о капля смарагда
В упившихся ливнем кистях,
О сонный начес беспорядка,
О дивный Божий пустяк!

(Нескучный сад)

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою.

(Когда разгуляется)

Все эти стихи могли бы занять почетное место в любом компендиуме хасидской мудрости, потому что в них ночь — неслыханная вера, пустяк — Божий, природа — молитвенное служение... Здесь веру исповедует не Богочеловек, а природа и быт своими неисчислимыми малостями.

Хасидизм столь же отличается от христианского антропоцентризма, как и от языческого космоцентризма. Это молитвенное служение природы Богу, а не человека природе, и оно никоим образом не возвращает нас к стилизованному язычеству, природобожию: сами вещи здесь берутся не в подавляющем величии своем, а в исчезающей малости, призванные свидетельствовать о силе и обилии Творца. Вещи ускользают, тают, дрожат на ветру, мерцают, состоят из порывов и промельков — они стирают свое существование в мире, это хасидизм как антиязычество. Рильке, которому столь многим обязан Пастернак, писал, что ни один монах не может достаточно умалиться, чтобы сравняться с вещью — богоугодной именно потому, что она молчит глубже, чем мо-

нах, пребывает в полнейшей нищете и бескорыстно служит всем нуждающимся.

Человек — это уже нечто гораздо более притязательное. Его исторические и моральные запросы как центрального существа остаются в общем-то чужды Пастернаку, интуиция которого предельно заостряется именно в игрании и искренности внеисторических сущностей — быта и природы, малой повседневности. Мощный христианский историзм, как и новейший марксистский историзм, художественно чужды Пастернаку. Как в Евангелии его волновали притчи из быта, так и в Октябрьской революции — ее простое переплетение с житейской прозой. «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое» («Доктор Живаго», 3, 194). И опять чудо у Пастернака отсчитано мерой его свойского вхождения в самые пустяшные обстоятельства быта.

«Гениальный дачник» — эта формулировка 1930-х годов о Пастернаке не так уж поверхностна и, если очистить ее от осудительного смысла, почти верна. Дача — «малое» место человека в мире, в окружении быта и природы, вне «большого» мира истории. Можно было бы даже сказать, что исконное место пастернаковского лирического героя — это *местечко*, не в одном лишь национально-узком, но метафизически-смирном смысле этого слова.

Мандельштам, талмудизм и «учебник бесконечности»

Творчество Мандельштама может быть понято как противоположное пастернаковскому, но в том же объеме и измерении культуры. Это интуитивно угадывалось современниками. Например, обоих поэтов сравнивали с экзотическими животными — обитателями того же ближневосточного мира, где расположена их общая историческая родина. У Ман-

дельштама находили внешнее сходство с задранным голову верблюдом. По наблюдению М. Цветаевой, «глаза опущены, а голова отброшена. Учитывая длину шеи, головная посадка верблюда. Трехлетний Андрюша — ему: „Дядя Ося, кто тебе так голову отвернул?“¹. Таким же предстает Мандельштам в воспоминаниях Э. Л. Миндлина: «с тонким, крупным горбатым носом и очень независимо, почти вызывающе гордо поднятой головой»². Пастернака уподобляли арабскому коню — удлиненное лицо и стремительность в походке, жестах, словах. Опять Цветаева: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз»³.

Это не только физиогномические сравнения, хотя они подходят к облику обоих поэтов. Быть может, сами поэты являются символами прежде, чем они начинают создавать символы. По словам Пастернака, «человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом» («Что такое человек?», 4, 671). «Верблюд и арабский конь» — так эмблематически можно было бы передать соотношение поэтических походов Мандельштама и Пастернака: тяжелая, мерная, торжественная поступь верблюда — и порывистый, легкий бег арабского скакуна. Насколько Пастернак стремителен и непоседлив в строении всего своего поэтического существа, настолько Мандельштам размерен и усидчив.

Сходство с верблюдом распространяется дальше: у Мандельштама есть собственный горб, наработанный всей его позицией в мировой культуре, — горб человека, который всю свою жизнь сгибается над миром как над книгой, перелистывает и перечитывает ее без конца. Эта согбенная позиция талмудиста присуща всему поэтическому мышлению Мандельштама.

¹ *Цветаева М.* История одного посвящения // Цветаева М. Проза. Нью-Йорк, 1953. С. 173.

² *Мандельштам О. Т.* 2. С. 511.

³ *Цветаева М.* Световой ливень. Там же. С. 354.

Как мы знаем из его довольно язвительных воспоминаний («Шум времени», глава «Хаос иудейский»), отец будущего поэта готовился к поприщу раввина, учился в высшей талмудической школе в Берлине. Потом он изменил своему наследственному призванию в пользу светской профессии и забросил все религиозные интересы, сохранив лишь в сухой своей русской речи, этом «косноязычии и безъязычии» — «причудливый синтаксис талмудиста» (2, 66, 67). Однако ирония крови, месть культурного бессознательного сказались в том, что его сын стал величайшим талмудистом именно на светском поприще, превратив поэзию в своеобразную талмудическую дисциплину, кропотливое и законопослушное истолкование знаков мировой культуры. Культура выступает как священная книга, требующая все новых добросовестных комментариев и расшифровок.

В отличие от предыдущих русских поэтов, или пристальнее, чем кто-либо из них, Манделштам смотрит на мир сквозь призму прежних истолкований. «Литературная грамотность», «поэтическая грамотность» — не просто часто повторяемые Манделштамом выражения, но и основные его требования к таланту. В Данте он читает «образованность — школу быстрейших ассоциаций», а также «клавишную прогулку по всему кругозору античности» и «цитатную оргию» («Разговор о Данте», 2, 367, 368). В цитатах, пронизывающих всю великую поэзию, Манделштаму чудятся не простые заимствования, а воздух, дрожащий от гулко-диалоговремен и культур. «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» (2, 368). Цитата не чуждое вкрапление в текст, а состояние самого текста, гулко резонирующего со всей письменной реальностью, с миром всеобъемлющей Книги.

Писатель для Манделштама — не столько оригинальный создатель, что вряд ли совмещалось бы с традиционным иудейским взглядом на Господа как Первотворца всего, — но скорее переводчик и толкователь некоего первичного текста. И своего любимого Данте, само имя которого символизирует безграничную мощь воображения, Манделштам

зачисляет всего лишь в ученики и переписчики какого-то изначального текста. «Им движет все, что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия — да ведь это несовместимо! (...) Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора» (2, 406).

Не в меньшей степени, чем характеристика Данте, это самохарактеристика Мандельштама, который сам «изогнулся в позе писца» над страницами мировой культуры. Разумеется, можно говорить о воздействии средневекового, монастырского письменного этикета на представление Мандельштама о творчестве, но сам этот этикет имеет ветхозаветное происхождение. По мысли Сергея Аверинцева, ранневизантийская метафорика «записи» восходит к древнееврейской и, шире, ближневосточной культуре, произведения которой «создавались писцами и книжниками для писцов и книжников». В этом отличие восточной традиции от собственно европейской, античной, в центре которой — свободный гражданин. «Пластический символ всей его жизни — никак не согбенная поза писца, осторожно и прилежно записывающего цареву слово или переписывающего текст священного предания, но свободная осанка и оживленная жестикация оратора»¹. У Мандельштама — именно «согбенная поза писца». Почти каждая его строка так или иначе соотносится с некоей главой и страницей в литературной антологии. Каждое стихотворение — надпись на полях Книги, род комментария: к Гомеру, Овидию, Данте, Оссиану, Эдгару По, Батюшкову, Пушкину, Баратынскому, Тютчеву или какому-то еще неизвестному, неразысканному, но предсуществующему источнику.

Мандельштам вообще изменил иерархию ценностей в русской поэзии. Если раньше для автора было почетно считаться первым, то теперь скорее последним — не от-

¹ Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 188, 190–191.

крыть, а закрыть тему, предложив самую емкую ее интерпретацию, переложив ее на разные культурные языки. Мандельштам первым узаконил сознательную позицию вторичности в такой традиционной области высокого вдохновения, как поэзия, «божественный глагол». Глагол и должен остаться божественным, а поэту важно провести его через все смысловые регистры, приспособить к чутью своей эпохи, ввести в очередной осязаемый пласт культуры. Искусство — это скорее цепкость восприятия, чем причуда самовыражения. «...Он учит: красота — не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство»).

Среди авторов и течений, которые приобрели известность в 1980–1990-е годы, — метареалисты, концептуалисты, презенталисты, полистилисты — преобладает все та же установка на сознательную вторичность. Отсюда постоянный упрек в «книжности» — но должно ли это слово звучать как упрек? Это все то же мандельштамовское понимание творчества как самосознания культуры, как исследовательской и составительской работы с ее языком: с языком советской идеологии — у концептуалистов, с языками прошедших художественных эпох — у метареалистов, с языками новых наук и техник — у презенталистов и т. д. Цитатность, или то, что теперь называется интертекстуальностью, — способ существования текста среди других текстов, точнее, способ вобрать их в себя, воссоздать в микрокосме одного произведения. Это все та же губчатость поэтического вещества, которое не фонтанирует из собственных водоносных недр, как в «нутряном» творчестве, а «всасывает и насыщается» всей системой мировой культуры.

Таково заметное влияние Мандельштама, его врожденного талмудического ума на последующую русскую словесность: образование в ней растущих зон экзегетики и саморефлексии. «...Письмо под диктовку, списыванье, копированье» (2, 406). Стоит ли при этом оговаривать, что вторичность такого рода не только не исключает оригинальности, но яснее оттеняет ее на фоне уже сделанного в культуре? Когда художника призывают творить «из нутра», как бы «впер-

вые», результатом чаще всего оказывается вопиющая банальность, первое попавшееся клише, что тонко отмечено, кстати, Пастернаком, в одной из записей Юрия Живаго: «Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность — литературная подделка, неестественное манерничанье, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ» (3, 481)¹. Когда же художник создает всего только «вариацию на тему» и отдает себе отчет в предыдущих ее трактовках, тогда-то новое истолкование имеет шанс стать подлинным открытием — в отношении к прежде созданному, в отталкивании от него: повторение — путь к неповторимому.

Не только культура, но и природа оказывается для Мандельштама особым языком и открытой страницей, испещренной надписями ручьев и скал. Вспомним «Грифельную оду» — это своего рода космогония, космография, представляющая мир в процессе его написания «свинцовой палочкой молочной». Мир сотворен Словом и пишется как Книга. Все стихии переданы в терминах учения, вся природа состоит в учениках, прилежно выводит громоздкие каракули, склонившись над тетрадкой обнаженных пород, врезая в нее глубокие письмена-морщины. Скалы — «ученики воды проточной», «им проповедует отвёс, вода их учит, точит время», «твои ли, память, голоса, учительствуют, ночь ломая», «ломаю ночь, горящий мел, для твердой записи мгновенной» и т. д. Разные стихии учатся друг у друга, и мироздание в целом учится у высшего закона, тяжесть которого ощущается в малейшей былинке. «Наважденья причин» нельзя миновать даже в случайных событиях, неизбежно цепляемых крючьями причин и следствий: «В игольчатых, чумных бо-

¹ Значительно раньше эту вторичность «наива» подметил Тынянов в связи с некоторыми стихами Есенина: «Поэт, который так дорог почитателям „нутра“, жалующимся, что литература стала мастерством (т. е. искусством, — как будто она им не была всегда), обнаруживает, что „нутро“ много литературнее „мастерства“». *Тынянов Ю.* Промежуток // *Архивисты и новаторы.* Берлин, 1929. С. 546.

калах / Мы пьем наважденье причин, / Касаемся крючками
малых, / Как легкая смерть, величин...»

Все творчество Мандельштама, по собственному его выражению, есть «ученичество миров». Это типично раввинистический взгляд на мир, в котором все создано для учения, и поэт — самый прилежный и кропотливый из учеников: «И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета...» Вселенная оказывается родом ешибота, местом наибольшего усердия, погруженности в изучение закона. «И твой, бесконечность, учебник / Читаю один, без людей...»

Цветаева вопрошает: «Чего нет в Пастернаке? (...) Вслушиваюсь — и: духа тяжести! Тяжесть для него только новый вид действительности: сбросить. Его скорее видишь сбрасывающим лавину — нежели где-нибудь в заваленной снегом землянке стерегущим ее смертный топот»¹.

Но именно то главное, чего нет у Пастернака, — это и есть Мандельштам:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому — душистое с корицею вино,
Кому — жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

(Кому зима — арак и пунш голубоглазый...)

Или:

В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.

(Я буду метаться по табору улицы темной...)

Или:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
Но то, что я скажу, запомнит каждый школьник...

(Да, я лежу в земле, губами шевеля...)

Мандельштам — именно в «заваленной снегом землянке», именно «под смертным топотом», втоптывающим его в землю: под тяжестью закона, которым человек осужден и запечатан — и который он передает другим, как урок.

¹ Цветаева М. Световой ливень // Цветаева М. Цит. изд. С. 357.

Если Пастернак постигает мир в образах свободной игры, то Мандельштам — строгого закона и тяжкого учения. Поэтому и космос Мандельштама полон «недобрых тяжестей», застывших стихий. Мир у него не рассыпается на искры, а залегает твердым, слежавшимся пластом. Здесь преобладает земля и камень, любимая стихия поэта, потому что самая исполнительная, послушная закону, нерушимо блюдущая волю Создателя. И все у Мандельштама становится камнеобразным или землеобразным: «песок остывает согреть», «роза землею была», стихии сгущаются — «словно темную воду я пью помутившийся воздух», «тяжелый валит пар», «известковый слой в крови больного сына твердеет», осы сосут вместо капель нектара — «ось земную»...

Это отяжеление стихий, переход их в иное состояние вещества, уплотнение, отемнение, перегрузка — едва ли не основной закон поэтики Мандельштама. Особенно примечательно, что воздух, самая легкая и подвижная из стихий, оказывается у Мандельштама статуарным, похож более на дерево или на башню, чем на воздух. «Воздуха прозрачный лес», «в прозрачном воздухе, как в цирке голубом» и т. д. Воздух не движется, не переходит в ветер или в бурю. Кажется, ни разу у Мандельштама не разыгралась вьюга, метель, что так свойственно русской пейзажной образности.

Кстати, если мы обратимся к образам зимы у Пастернака и у Мандельштама, то контраст станет особенно наглядным. Зима, естественно, выходит за пределы и хасидского, и талмудического воззрения, поскольку это явление другой национальной природы, но и здесь мы обнаруживаем ясную разницу двух поэтических мироощущений. Зима у Мандельштама, как правило, предстает твердой, словно алмаз, тяжелым настом ложится на землю, издавая короткий и страшный хруст: «...Все космато — люди и предметы, / И горячий снег хрустит» («Чуть мерцает призрачная сцена...»); «Пусть люди темные торопятся по снегу / Отарою овец, и хрупкий наст скрипит...». «Белый, белый снег до боли очи ест» — этот снег пропитан белизной судьбоносных звезд, неподвижных и жестоких, как закон («Кому зима — арак и пунш голубо-

глазый...»). И в другом стихотворении, «1 января 1924», Мандельштам связывает зиму с законом: «...По старине я уважаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда». Крепкий мороз — иск и приговор: законническое представление о природе как о суде над человеком.

У Пастернака, наоборот, зима — это холодные искорки, кружащиеся хлопья, «белые звездочки в буране». «Как летом роем мошкара / Летит на пламя, / Слетались хлопья со двора / К оконной раме» — стремительное мельтешение мельчайших воздушных частиц, образующих мягкие, тканые узоры. Зима то «вяжет из хлопьев чулок», то «в заплапанном салопе» спускается с небес, то свисает «занавеса бахромой» — одним словом, входит в разряд «материй, из которых хлопья шьют».

...Снег идет, и все в смятении,
Все пускается в полет:
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

(Снег идет)

В этом движении зимы чувствуется беспшашный жест и прыгающая походка веселого чудака из еврейского фольклора. Наконец, если у Мандельштама «в ледяных алмазах струится вечности мороз» («Медлительнее снежный улей...»), то у Пастернака снегопад уподобляется бегу мгновений: «с той же быстротой, может быть, проходит время» («Снег идет»). Повсюду в образах зимы явственно различие закона и причуды, вечности и времени, наста и хлопьев как метафор талмудического и хасидского мироощущения.

Обоих поэтов влечет Закавказье — та часть их географической родины, Российской империи, которая расположена ближе всего к их исторической родине, Иудее. Не поднебесной стеной встающий Кавказ, греза романтиков, но обитаемая, обжитая земля на нем и за ним, чуть-чуть доступная весть о немислимой Палестине. «...Земля армянская, эта младшая сестра земли иудейской» («Четвертая проза», 2, 183). И опять — две поэтические родины, как две религиозные традиции. Неоднократно уже отмечалось, что Пастернак

всем складом своего дарования тяготеет к Грузии, а Мандельштам — к Армении. Одна страна «куролесит», курчавится лесной мелочью, среди которой «дышал и карабкался воздух, грабов головы кверху задрал». Другая — «орущих камней государство», «книжная земля», «пустотелая книга черной кровью запекшихся глин». Грузия зеленеет, легко искрится и пенится, как радость хасида. Армения желтеет, втопанная в свои мертвые глины, как скорбь и тяжесть закона.

Мандельштам, в отличие от импрессионистически возбудимого и возбуждающего Пастернака, обращается главным образом к интеллектуальному уровню восприятия. Но это не означает, что он философский поэт в том смысле, в каком философскими поэтами были Баратынский, или Тютчев, или Заболоцкий. Обычно мы уравниваем интеллектуальность и философичность в литературе, не замечая существенной разницы. Библейско-талмудическая традиция знает мудрецов и утонченнейших интеллектуалов — но не философов в античном смысле слова. Философский род познания, как известно, восходит к греческой языческой мудрости, тогда как Мандельштам, несмотря на многократно заявленную любовь к эллинизму, все-таки внутренне ближе иудейской духовной традиции.

Что же это такое: интеллектуализм, чуждый философичности? Это интеллектуализм не обобщающего суждения, а уточняющего истолкования. Поэтический ум Мандельштама далек от обобщений того философского типа, какие мы встречаем у Баратынского или Тютчева, — далек от медитации, афоризма, максимы, типа «Мысль изреченная есть ложь» или «Природа знать не знает о былом...» (Тютчев). Даже там, где Мандельштам внешне произносит общее суждение, он дает лишь частную, сужающую интерпретацию более широкого явления.

Сопоставим два очень похожих четверостишия о природе. У Тютчева:

Природа — Сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,

Что, может статься, никакой от век
Загадки нет и не было у ней.

(Природа — Сфинкс. И тем она верней...)

У Мандельштама:

Природа — тот же Рим, и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.

(Природа — тот же Рим, и отразилась в нем...)

Казалось бы, эти высказывания сходятся во всем: не только по теме «природа», но и по структуре — «природа есть то-то...», и по топике — подбору античных имен собственных. «Природа — Сфинкс...», «Природа — тот же Рим...» Но здесь и заметна тонкая разница. Тютчев пытается решить глубинную загадку природы, Мандельштам описывает ее в образах римской цивилизации. У Тютчева — размышление философского порядка: что есть природа, какова ее сущность? У Мандельштама — никакого обобщения, только перевод с одного языка на другой, с языка природы на язык культуры. Он интерпретатор природы как текста, а не философ природы как сущности.

Такова разница между философским разумом и талмудическим интеллектом: оба концентрируются на процессе понимания, но если философское устремляется от конкретного к общему («это есть то»), то талмудическое — от общего к конкретному («то проявляется через это»). Сущность открыта только Господу, поэтому объяснение должно быть не более общим, чем поясняемое, а более частным. У Тютчева — натурфилософское умозрение, указание на общие свойства природы: «губит человека», «загадки нет и не было у ней». У Мандельштама, наоборот, римская цивилизация более конкретна, чем природа, которая переводится на язык «гражданской мощи» — «цирка», «форума», «колоннады»... По той же самой причине Талмуд более детален, чем Тора, которая в нем толкуется. Задача — не высказывать истину, а толковать сказанное о ней.

* * *

Напрашивается вывод. Как пастернаковская поэзия является не столько христианской, сколько хасидской, — так и мандельштамовская поэзия является не столь философской, сколь талмудической. Безусловно, и христианско-этическая, и антично-философская традиции привходят в творчество Пастернака и Мандельштама, но при этом контрастно выявляется их несоответствие этим традициям, их близость — чаще всего неосознанная — традициям еврейской духовности.

Сергей Аверинцев в статье «Судьба и весть Осипа Мандельштама» проводит краткое сопоставление его с Пастернаком по линии «абстрактное — конкретное»: «Если мы вспомним аристотелевское деление признаков на сущностные и случайные («субстанциальные» и «акцидентальные»), то поэзия Пастернака — убежденное уравнивание случайного с сущностным и постольку апофеоз конкретности... напротив, поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя»¹. Представляется, однако, что «аристотелевское» да и какое-либо иное бинарно-логическое противопоставление двух поэтов в рамках философских универсалий или «типов мировоззрения» само по себе недостаточно, поскольку проходит мимо того языкового и культурно-религиозного наследия, внутри которого они и становятся конкретно и исторически различимы.

Каково же конкретно-жизненное, биографическое основание этих двух творческих интуиций, внесенных через Пастернака и Мандельштама в судьбу русского языка, русской культуры?

По словам крупнейшего историка С. М. Дубнова, «на Северо-Западе царил раввинистическая схоластика и общественную жизнь определяла каста ученых, застывшая в понятиях талмудического Вавилона... Иначе обстояло дело в Подолии, Галиции, Волыни, на Юго-Западе вообще. Здесь

¹ Аверинцев С. Поэты. М., 1996. С. 213.

еврейские массы находились гораздо дальше от источников раввинистической науки и освободились от влияния ученого-талмудиста. Если в Литве сухая книжная ученость была неотделима от набожности и благочестия, то в Подолии и Волыни она не удовлетворяла религиозных стремлений простых людей. Они нуждались в таких верованиях, которые были легче для понимания и обращались больше к сердцу, чем к разуму»¹.

Возможно, сказалось и общее влияние южного, более стихийного и открытого уклада жизни, с одной стороны, — северного, более замкнутого и созерцательного, с другой. Так или иначе, эти два движения, приходящие с Севера и с Юга, обнаруживают историческую подоплеку двух видов еврейской духовности, проникшей через «северянина» Мандельштама и «южанина» Пастернака в русское словотворчество.

В конце концов, как передаются все эти влияния рода и прародины, даже если они минуют сознательную жизнь и воспитательное окружение? Почему «графинечка» Наташа Ростова, обученная французским танцам, вдруг, оказавшись в деревне у своего дядюшки, неожиданно для всех и даже для себя поплыла в русском танце? Как усваивается эта особая пластика, жест или речевая манера?

Вопрос столь же ясен, сколь и неразрешим. В рассуждении о родовых корнях поэзии вряд ли нам дано пойти дальше, чем свидетельство самого поэта. «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах!» — передает Мандельштам раннее, почти безотчетное, обонятельное впечатление от своего «настоящего еврейского дома» («Шум времени», 2, 56). И особо — о родном языке, которому учился, не обучился, но зато наслушался вдосталь: «Речь отца и речь матери — не слиянием ли этих двух речей питается всю

¹ *Simon Dubnow. History of Jews in Russia and Poland from the Earliest Times until the Present Day. Philadelphia // The Jewish Publication Society of America. Vol. 1. 1916. P. 221–222.*

долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер?» («Шум времени», 2, 66).

...Так образовались эти два феномена русской поэзии: ее величайший хасид Пастернак и ее величайший талмудист Мандельштам.

Золотой локон и розовая точка: интуиция живого у Пушкина и Тарковского

У Арсения Тарковского есть стихотворение (1945), из которого приведу первые два четверостишия, особо значимые для нашей темы:

Слово только оболочка,
Пленка, звук пустой, но в нем
Бьется розовая точка,
Станным светится огнем,

Бьется жилка, вьется живчик,
А тебе и дела нет,
Что в сорочке твой счастливчик
Появляется на свет....

(Слово)

Смысл, кажется, ясен: внутри слова мерцает нечто загадочное, его душа, его жизнь. Точно так же и родившийся в сорочке (оболочке) потому и счастливчик, что в нем мерцает нечто маленькое и живое: «бьется жилка, вьется живчик...»

На волне ритмической памяти к этим строкам Тарковского приплывают другие, пушкинские стихи (1828):

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит —
Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

(Город пышный, город бедный...)

Размер тот же самый — четырехстопный хорей, что и у Тарковского. Можно контаминировать одни строки в другие, получая центон, даже с частичным сохранением рифм, пусть неточных, но с общим опорным гласным звуком «о»:

Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Бьется розовая точка,
Странным светится огнем...

Но главное — не ритмо-рифмическая, а структурно-смысловая общность. В обоих стихотворениях говорится о некоей оболочке, внешнем окружении, антураже, внутри которого находится нечто подвижное, ярко окрашенное и составляющее притягательный центр, единственный смысл и радость этого пустого объемлющего мира:

Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Бьется розовая точка,
Странным светится огнем...

Поражает структурное сходство этих двустиший: семантическое, грамматическое, интонационное. В каждой строчке по три слова, причем они одинаково распределяются по частям речи: глагол — прилагательное — существительное (и никаких других слов, включая служебные). В первой строчке каждого двустишия выдержан именно этот одинаковый порядок. Во второй допускается инверсия: глагол — существительное — прилагательное; прилагательное — глагол — существительное. Задается одинаковый ритм сменяющихся частей речи и динамика смены самого этого ритма.

Совпадает и семантика всех трех частей речи. Морфологически сходные глаголы «вьется», «бьется» обозначают быстрое, прихотливое, импульсивное движение, направленное в разные стороны, но при этом обращенное на себя. «Виться» — описывать круг вокруг себя, наматываться на себя. «Биться» — двигаться взад и вперед или наружу и внутрь, при этом удаляясь от себя и возвращаясь к себе. Таков образ жизни, ее упругой динамики и самоцентричности. Глагол

«ходит» также выделяет динамику движения как многократного, повторяющегося, «самовозвратного» действия («ходить» туда и обратно).

Существительные «ножка» и «точка» обозначают нечто маленькое, что подчеркивается уменьшительным суффиксом «к» (таково и происхождение слова «точка» от «ткнуть», «ткать»). «Ножка» и «точка» — центры этих больших миров, в которых сосредоточивается весь их смысл и ценность. У Тарковского эта малость предмета и интенсивность его пульсации-самодвижения подчеркиваются в следующей строке (начале второй строфы), где повторяются те же глаголы «бьется, вьется» и существительные с уменьшительными суффиксами и с корнем «жи-» (жить): «бьется жилка, вьется живчик».

Наконец, прилагательные: «золотой (локон)», «розовая (точка)» — яркий цветовой эпитет, который контрастно выделяет маленький предмет на фоне большого, очерчивает его место внутри, в центре. И «золотой», и «розовый» — это светлые и теплые цвета, которые резко контрастируют с холодным, «бледно-зеленым» цветом Петербурга и отсутствием цвета у слова, о котором только сказано «оболочка, звук пустой».

Заметим, что функции *малой размерности*, *яркой цветности* и *живой подвижности* у обоих поэтов не закреплены только за существительными (*ножка, точка*), прилагательными (*золотой, розовая*) и глаголами (*вьется, бьется*) соответственно, но перераспределяются между всеми этими частями речи. Наряду с цветными прилагательными (*золотой, розовый*) и уменьшительными существительными (*ножка, точка*), мы находим «уменьшительное» прилагательное «маленькая» (*ножка*) и цветное существительное «огонь», а также цветовой глагол «светится». Существительное «локон» (от немецкого Locke, буквально сгиб, завиток) вторит семантике глагола «вьется» и усиливает, удваивает ее почти тавтологическим словосочетанием «вьется локон». Эпитет «странный» («странным светится огнем»), не будучи ни цветным, ни размерным, подчеркивает контраст между окружающим и окруженным, привычным антуражем и странно светящимся центром.

Таким образом, значения цветности, малости и подвижности распределяются по всем трем частям речи, хотя и выявляются наиболее устойчиво в прилагательных, существительных и глаголах, соответственно. Именно эти три свойства контрастно выделяют подвижно-цветно-малое среди неподвижно-бесцветно-большого, точечное — среди оболочечного. У Тарковского большое — это слово, оно «только оболочка, пленка, звук пустой». Петербург у Пушкина тоже обозначен как тусклое, неподвижное окружение, эпитету «пустой» соответствует «бедный». «Город пышный, город бедный»: Пленочности слова соответствуют «свод небес зелено-бледный, скука, холод и гранит». «Свод» и «гранит» особенно подчеркивают качество неподвижности, которое составляют фон маленькой ножки и вьющегося локона.

Общая интуиция живого у Пушкина и Тарковского выявлена и смысловой структурой, и общим интонационно-ритмическим узором обоих стихотворений. Жизнь теснится в наименьшем, ее вообще мало в этом огромном мире, но именно минимум величины являет максимум жизненности, подвижности, смысла, красоты. Живое пульсирует, бьется, светится изнутри теплым, золотым и розовым светом, освещающая и «осчастливливая» собой и Петербург, «город бедный», и слово, «звук пустой». Оттого и возникает у Пушкина мотив «жалости» к тому, кто не видит этого. Пушкинскому «мне вас жаль немножко» соответствует у Тарковского мотив «счастливости» того, кто, родившись «в сорочке», обязан своим рождением бьющейся жилке и вьющемуся живчику.

Зимние стансы: И. Бродский и Е. Евтушенко

Бывают странные сближения. Строки из разных авторов вслепую, по звуку дыхания находят друг друга.

ЗИМНИЕ СТАНСЫ

- (1) Идут белые снеги,
как по нитке скользя...

Жить и жить бы на свете,
но, наверно, нельзя.

Чьи-то души бесследно,
растворяясь вдали,
словно белые снега,
идут в небо с земли.

- (2) И душа, неустанно
поспешая во тьму,
промелькнет над мостами
в петроградском дыму,

и апрельская морось,
под затылком снежок,
и услышу я голос:
— До свиданья, дружок.

И увижу две жизни
далеко за рекой,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой,

- (1) Быть бессмертным не в силе,
но надежда моя:
если будет Россия,
значит буду и я.

Идут снега большие,
аж до боли светлы,
и мои, и чужие
заметая следы.

Чьи это стихи? Неизвестного поэта И. Е. Броденко.

Есть поэты трудно совместимые, как бы враждебные по сути своей. Такими великими современниками-антагонистами были Иосиф Бродский и Евгений Евтушенко. Общеизвестна нелюбовь Бродского к Евтушенко, питавшаяся, очевидно, юношеским комплексом неполноценности «тунетядца» перед всемирно признанным поэтом, который уже в 1960-е стал «больше чем поэт» — трибуном и кумиром нации. Не менее известна и уязвленность Евтушенко клеветническими, с его точки зрения, измышлениями Бродского; может быть, сказался и ответный «комплекс» лауреата Гос-

премии России по отношению к нобелевскому лауреату. Я не буду входить в биографическую подоплеку их взаимоотношений, хотя у меня есть свое мнение о том, кто в этой дуэли по-человечески щедрее и благороднее.

Гораздо важнее, что они были действительно антагонистами по своей поэтической сути. Евтушенко близок традициям фольклорно-песенной поэзии, Некрасову и Есенину, это на самом деле народный поэт, поскольку понятие «народ» еще сохраняло свой смысл в послесталинской России, в эпоху «развитого социализма». Бродский произрастает из другой почвы, рефлексивно-философской, элегически-медитативной, из традиций английской метафизической поэзии, а в русской ему ближе всего Баратынский и, быть может, Ходасевич. Так что у этого личного взаимоотношения была глубокая эстетическая мотивация.

Но то, что объединяло поэтов, было сильнее их личных антипатий: мелодика русского стиха, смысловой ореол размера, бродячие мотивы и архетипы коллективного бессознательного. Бывает, что за враждой двоих скрывается потаенная от них самих страсть, бессознательное прорастание друг в друга сердечными ритмами, пульсированием крови. «Зимние стансы» — плод несостоявшегося «содружества» двух поэтов, выразивших дух своего поколения 1960-х. Это стихотворение составлено из цитат, но в таком случае уместно сказать словами А. Ахматовой: «Но, может быть, поэзия сама — Одна великолепная цитата».

В поэзии есть такой жанр — центон. Это стихотворение, ткань, сшитая из лоскутков разных авторов и произведений. Поздний древнеримский поэт IV в. Авсоний, пришедший уже «на готовое», на сложившуюся литературную традицию, создавал стихи из цитат, например Вергилия. Он дал такое определение: «Центоны — мозаические стихотворения, составленные из фрагментов других стихотворений, или, как писали древние, центон — „стихотворение, крепко сложенное из отрывков, взятых *из разных мест и с разным смыслом*“».

Если такие отрывки действительно взяты из разных мест и с разным смыслом и сочетаются между собой только грам-

матически и ритмически, то это, как правило, пародия — например, в известном центоне пушкиниста Н. О. Лернера:

Лысый с белой бородою (*И. Никитин*)
Старый русский великан (*М. Лермонтов*)
С догарессой молодою (*А. Пушкин*)
Упадает на диван. (*Н. Некрасов*)

Но у разных поэтов можно найти и такие строки, которые тянутся друг к другу по смыслу.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
«Ничего! Я споткнулся о камень,
Это к завтраму все заживет».

Кто друг другу соавторы этого четверостишия — Есенин и Ахматова? Да никто. Пути их практически не пересекались. Как замечает К. Азадовский, «в литературной жизни своего времени Ахматова и Есенин были далеки друг от друга. Они принадлежали к различным группировкам (и до 1917 года, и позже), и любая попытка сблизить их имена в историко-литературном плане заранее обречена на неуспех»¹.

А между тем у Ахматовой и Есенина — тоже «двух голосов переключка»: психологическая ситуация, болевой жест, драматический диалог, лирический герой, переходящий из третьего лица в первое... Это уже не пародийный, а лирический центон, как бы случайное соприкосновение двух поэтов в точке лирического «мы», мгновенное образование общей души, «со-душие».

Соавторство в прозе выдвинуло немало известных имен: братья Гримм, братья Гонкуры, Ильф и Петров, французские детективщики Буало и Нарсёжак, фантасты братья Стругацкие, эссеисты П. Вайль и А. Генис. Но в лирике соавторство не принято. Известен только пародийный поэт Козьма Прутков (А. К. Толстой и братья Жемчужниковы). Или еще один известный казус: гимн СССР, написанный С. Михалковым и Эль Регистаном (как вдохновляющий пример дружбы

¹ <http://www.akhmatova.org/articles/azadovskiy.htm>

народов). Но собственно лирический поэт — не автор гимна или пародий — выражает в стихах свое «я», которое по определению не может жить и чувствовать как «мы». Поэтому в чистой лирике соавторство немыслимо: только представьте себе дуэт Пушкина и Лермонтова или Некрасова и Фета или даже близких по эстетике символистов Блока и Белого или акмеистов Гумилева и Ахматовой...

Однако мы, читатели, вправе соединять строки любимых стихов в центон, выражающий не только их индивидуальное «я», но и лирическое «я» целого поколения или эпохи. Стихи Бродского и Евтушенко на высоком уровне их восприятия, в русле большой поэтической традиции, сливаются и образуют цельный ритмический образ, развернутую метафору.

«Стансы» И. Бродского (1962) и «Идут белые снега» Е. Евтушенко (1965). Двухстопный анапест. Четверостишия с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских рифм. Снег как зримый ход времени и одновременно связь небесного и земного. Встречное движение снега, падающего на землю, и душ, улетающих в небо. Растворение души в зимнем пейзаже, облачение ее в белоснежный саван как образ умирания, прощания с жизнью. Любовь к родине и ее ответное равнодушие. Чувство ее безмерного превосходства и надежда все-таки выжить и сохраниться благодаря ей...

Пусть общим памятником и свидетельством непризнанного «со-душия» двух поэтов будет стихотворение-центон, вобравшее строки обоих. Мы как будто присутствуем при «квантовом» столкновении и распаде двух частиц, выделяющих при этом импульс поэтической энергии. «Зимние стансы» — заново сложенное произведение русской поэзии 1960-х годов в ее сверхиндивидуальном измерении.

РАЗДЕЛ 3

Новые движения в поэзии

В этот раздел вошли тексты, написанные в 1980-е годы, т. е. параллельно с формированием самих поэтических направлений (концептуализм, метареализм, презентализм), которые в них осмысляются. Это не только аналитические статьи, но и манифесты новой поэзии.

Между концептуализмом и метареализмом¹

В России постмодернизм как литературное направление, точнее, как система новых направлений получил развитие прежде всего в поэзии. Вспомним, что и в русском романтизме, и в символизме, и в таких модернистских течениях, как акмеизм, футуризм, имажинизм, конструктивизм, поэзия сильно преобладала над прозой и опережала ее развитие. Требуется время, чтобы новое мироощущение, выраженное экспериментально и экспрессивно в поэзии, могло более экстенсивно освоить большие, эпические и драматические пласты действительности. Первыми произведениями русского постмодерна часто называют «Пушкинский Дом» А. Битова и «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева, но эти прозаические тексты 1960-х годов были скорее прообразами, предвестиями, «первыми ласточками» постмодерна. Как целостное направление, как система художественного мышления он сформировался именно в поэзии «новой волны» конца 1970-х — начала 1980-х годов.

¹ Эта глава была впервые напечатана под заглавием «Поколение,шедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов» // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 40–72.

Причем характерно, что постмодернизм возникает сразу как «общепоэтическая ситуация», не просто как группа, школа или стилевое течение, но как соотношение стилей в широком диапазоне, простирающемся от концептуализма до метареализма. Свойственная постмодернизму вторичность, обращенность текстов на систему знаков, уже созданных в культуре, проявляется и как концептуальное «опустошение» знаков, и как метареальное их «сверхнаполнение». Постмодернизм не сводится ни к одному из этих течений, но выступает в них и «между ними» как потенциальность новой большой художественной системы, способной порождать самые разные течения и индивидуальные стили (см., например, «Каталог новых поэзий» в главе «Манифесты новой поэзии»).

Поэзия как самосознание культуры

На разных этапах жизнь нашей поэзии сопровождалась определенными комплексами критических наименований. В конце 1950-х — начале 1960-х годов преобладали слова: «искренность», «открытость», «исповедальность», «смелость», «раскованность» — за этим стояло открытие личности как полноправного субъекта и героя творчества, как самой интересной и неисчерпаемой в самовыражении реальности («Я в самом разном сам собой увиден» — Е. Евтушенко).

Но потом это самодовлеющее «я» стало многих раздражать, казаться суетным, горделивым, поэзия «повлеклась на лоно» пашен и лугов, в смиренно-мудрую жизнь природы, созерцать чистую и далекую «звезду полей» (Н. Рубцов). Тогда возник новый ряд ключевых слов: «память», «род», «природа», «теплота», «родство», «укорененность»... Как ни зыбки такие полупонятия-полуобразы, но ими четко очерчиваются границы периодов и поколений.

Если бы такой ряд пришлось вычерчивать для нового поэтического поколения — а оно, я думаю, уже созрело для формулирующей работы критической мысли, — туда можно было бы включить следующие слова: «культура», «знак»,

«значение», «текст», «миф», «обычай», «опосредование», «рефлексия», «многозначность».

Не так уж просто определить, какими жизненными обстоятельствами было образовано и призвано в поэзию новое поколение. Отсутствует то единственное, всеопределяющее событие, которое легко узнавалось в судьбах поэтов военного поколения или того, что пришло в литературу после 1956 года. Пожалуй, не одно какое-то событие, а сам ход бытия 1970-х годов, угнетающе замедленный и размеренный, оказал определяющее воздействие на поэзию тогдашних молодых, запечатлелся в той «обыкновенности», нравственное и эстетическое значение которой они сами, хотя и со стоической грустью, готовы отстаивать.

Разворачивай, поворот,
Череду закадычных буден...
Этот жребий не так уж труден,
Если оторопь не берет.

Это «неторопливое», хотя и отдающее «оторопью» мироощущение старшего представителя поколения, Алексея Королева (род. 1944), еще резче выражено у младшего, Олега Хлебникова (род. 1956):

...Моя пожизненная школа —
стояние в очередях.

Не различить издалика
очердей предназначенья...
Как терпеливо их течение —
Как среднерусская река!

(Переулоч)

Именно опыт исторических будней, с их упорным и терпеливым течением, привел в литературу новых поэтов — оттого и приходят они в нее, как правило, не очень молодыми, оттого и сама литература так долго должна была дожидаться очередного пополнения... Новое, «задержанное» или «отложенное» поколение, по сути, первое, родившееся и выросшее в «нормальных» условиях культурной преемственности, без

тех разрывов, которые вносили в нее войны и другие исторические потрясения. Вот этот накопившийся слой культуры и выходит наружу в сложных, насыщенных рефлексией поэтических образах... Действительность, многократно пережитая и прочувствованная в ее «обыкновенности», начинает восприниматься как совокупность обычаев, правил, регулирующих поведение человека и даже природы: не столько физическая данность или эмоциональная среда, сколько система культурно устоявшихся знаков и значений.

А что такое море? — это свалка велосипедных рулей,
 а земля из-под ног укатила.
 Море — свалка всех словарей, только твердь язык проглотила.
 (Новогодние строчки)

Для автора этих строк Алексея Парщикова даже самое простое и древнее, как мир, — море входит в систему условно-знаковых координат: языки волн напоминают о многоязычных словарях, о волнистых рулях велосипедов, заполнивших все мироздание до горизонта. Волнующаяся первостихия, из которой произошла жизнь, переосмысливается как вторичная по отношению к культуре, место скопления ее громадных вещественных и словесных запасов, точнее, отходов. Такого рода «вторичное», культурно опосредованное виденье намечалось еще у некоторых поэтов первой половины XX века: Хлебникова, Маяковского, Пастернака — и все же тогда оно было еще относительно «первозданным».

Передо мною волны моря.
 Их много. Им немислим счет.
 Их тьма. Они шумят в миноре.
 Прибой, как вафли, их печет.
 Весь берег, как скотом, испшмыган.
 Их тьма, их выгнал небосвод.
 Он их гуртом пустил на выгон
 И лег за горкой на живот.

Б. Пастернак. Волны

Пастернаковские «волны» 1931 года включены в производство, но еще, так сказать, «ручное», неотделимое от хло-

пот самой природы, выступающей в роли пекаря или пастуха. Полвека спустя молодой поэт видит волны уже как осадки культурной деятельности человека, валы превращаются в гребни мировой свалки. У Парщикова ни слова не сказано об экологической опасности или катастрофе, но они, как безмолвная и часто неосознанная посылка, входят в образный строй современного поэтического мышления, образуют основу новых метафорических рядов.

Если искать какую-то общую художественную идею, объединяющую новых поэтов поверх всех стилевых различий, то в первом приближении ее можно обозначить именно как идею культуры. Разумеется, это не отвлеченная идея, но та первоочередная и самоочевидная реальность, через которую молодые поэты — самые строгие и ответственные среди них — преломляют свое отношение и к природе, и к человеку. Принципиальная новизна в том, что поэзия обогащается как бы вторым, рефлексивным слоем восприятия, направленным на ту материю культуры, частью которой является сама поэзия. В художественном развитии, которое долгое время двигалось путем освоения все новых пластов действительности: общество (соцреализм), личность (исповедальная лирика), природа (деревенская поэзия), — произошел как бы скачок самосознания, самоудвоения, поскольку в область освоения вступила такая мощная система, охватывающая все стороны действительности, как культура. Все, что она успела вобрать и преломить в себе — а это и есть поистине *всё*, — теперь заново отражается и осмысливается поэзией, уже в претворенном виде, как внутри-, а не внекультурная реальность. Вот, например, природа в сонете Александра Еременко:

...В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дроздофила.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен.
И, кнопкой канцелярской припилен
к осенней ветке книзу головой,

висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой!

(...В густых металлургических лесах...)

Вряд ли такое стихотворение могло быть создано в 1960-е — оно современно в той степени, которая требует от критика понять его язык, прежде чем обсуждать, хорошо или плохо оно написано на этом языке. Еще недавно бедную целомудренную природу было принято противопоставлять хищной технике, восхищаться первозданностью и заповедной чистотой, взывающей к спасению. Это была закономерная реакция на бурный технический прогресс и его чрезмерные притязания. У Еременко мы не найдем ни умиления перед природой, ни восхищения техникой. Для него то и другое — составные элементы культуры, которые, как части единого целого, могут переводиться с языка на язык, так что знаки природы (лист, мушка, филин) войдут в нерасторжимое сочетание с техническими знаками (металл, бензовоз, бинокль), образуя некую «мерцающую» картину: то ли говорится о лиственных, то ли о заводских лесах.

Одновременно, конечно, в сонете звучит и ирония по поводу столь странного соединения, когда филин размышляет о полевом бинокле, вмонтированном в него вместо глаз. И в самом деле, объемля столь многое, культура не может и не должна скрывать собственных, искусственных наложений, той эклектики, какую часто достигается ее целостность, и тех парадоксов, без которых невозможно ее движение. Эта же ирония чистого удвоения подчеркивается и в странных рифмах: «лесах — лесах», «головой — головой», где слово, вопреки обычному ожиданию, рифмуется само с собой, словно бы демонстрируя двойственность каждого предмета, принадлежащего сразу противоположным мирам. Вообще Еременко — поэт весьма ироничный, но при этом никогда не доходящий до открытой усмешки, твердо стоящий на грани

серьезного, что выставляет в несколько скептическом виде уже саму иронию. Так поэзия начинает проходить стадии культурной рефлексии, раньше ей не свойственные...

Можно было бы назвать несколько поэтов (восходящих отчасти к традициям обэриутов): Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, Всеволода Некрасова, Михаила Сухотина, Тимура Кибирова, — у которых образный эффект достигается искусственным и подчеркнуто ироническим нагнетанием культурных знаков, условных кодов, тяготеющих над современным сознанием. Технические, эстетические, социальные, бытовые стереотипы — все это поверхностная оболочка культуры, мешающая пробиться к ее живому и сложному содержанию. Концептуально-гротесковая поэзия выполняет важную работу по расчистке культуры, выявлению и отделению ее мертвых, клишеобразных, китчевых слоев.

Но есть в поэзии молодых и другое стилевое течение. Культура здесь раскрывается не в условности и навязчивости своих *стереотипов*, а в глубочайших *архетипических* своих основаниях, просвечивающих сквозь быт и повседневность, слитых с органическими состояниями души и природы¹. Постигание этих оснований — сверхзадача Ивана Жданова, чей сборник «Портрет» (1982) вызвал немало упреков в загадочности, зашифрованности.

Если Александр Еременко специально демонстрирует искусственность культурных кодов, «вживляя» их в чужеродный материал, то Иван Жданов ищет естественного совмещения материала и кода, который как бы уходит в глубокий подтекст, нигде не выставляет себя.

А там, за окном, комнатенка худая,
и маковым громом на тронном полу
играет младенец, и бездна седая
сухими кустами томится в углу.

(*Портрет отца*)

¹ И стереотип, и архетип — это предельно обобщенные формы образного сознания, но если первый демонстративно опустошен от всякого личного, душевно претворенного содержания, то второй именно в индивидуальном творчестве обретает значимость и полноту.

Воспоминание о детстве — тема едва ли не тривиальная в современной поэзии, но у Жданова сквозь примелькавшийся, стертый быт («комнатенка худая») вдруг проступает реальность иного могущества и значения: ребенок, как бог-громовержец, восседает на «тронном полу» и играет яркой погремушкой, сыплющей громовые раскаты. Кто из нас не испытал эту царственность детства? Жданов не выводит на поверхность текста тех конкретных мифологических имен и сюжетных схем, которые напрашиваются при его истолковании: младенец Зевс, его отец Кронос — «седая бездна», всепоглощающее время. Все эти образы остаются в той глубине общекультурной памяти, где читатель на равных встречается с поэтом, не подвергаясь ассоциативному принуждению. В том и отличие культуры, плодотворно питающей поэзию, от культурности, выпадающей в тяжелый, духовно не очищенный осадок терминов, ссылок, книжных заимствований...

Вот строки из другого стихотворения Жданова:

Любовь, как мышь летучая, скользит
 в крошечной тьме среди тончайших струн,
 связующих возлюбленных собою.
 ...Задело их мышьиное крыло,
 течение снегопада понесло,
 в наш домик залетела окон стая.
 Но хороша ошибками любовь.
 От крыльев отслоились плоть и кровь,
 теперь они лишь сны обозначают.
 Любовь, как мышь летучая, снует,
 к концу узор таинственный идет —
 то нотные значки для снегопада.
 И черно-белых клавишей полет
 пока один вполголоса поет
 без музыки, которой нам не надо.

(Любовь, как мышь летучая, скользит...)

Тут в невидимую работу над смыслом вступает древний миф о крылатой любви, о мальчике Эроте, на лету поражающем влюбленных стрелами. Поэт одновременно и отсылает к прообразу, и преобразует его. Тоньше и сложнее склад

любви, пережитой ждановским лирическим героем: в отличие от Эрота, она не резва, и не розовощека, и не разит прямо в сердце, вселяя неистовство, но скользит в потемках, легкими взмахами крыльев задевая переплетения сердец. Восходя к исконному мотиву крылатой любви, образ летучей мыши неожиданно, даже дерзко обновляет его, сродняет с тончайшей тканью чувств, настроенных на совместное звучание — не на военный (колчан, стрелы), а на музыкальный (струны, клавиши) лад.

Так, для Михаила Синельникова, автора книг «Облака и птицы» и «Аргонавтика», это Восток: Монголия, Казахстан, Грузия... — дар воссоздавать сухую плотность и оболстительную призрачность этого мира, где «каменисты облака» и «воздушны горы». У Марины Кудимовой, тамбовской поэтессы, чья первая яркая книга «Перечень причин» вышла в 1982 году в Москве, — это Древняя Русь и XVIII век, придающие лукавую архаичность слогу ее лирических признаний: «Где столько лет от мужа до жены, / Эпистолами загромождены, / Пребыли и пути, и перепутки, / Там зацвели цветочки-незабудки...» У петербурженки Елены Шварц героиня принимает образ древней римлянки Кинфии, сквозь античное окружение которой то и дело проступают черты северного города с его сырыми ветрами, инеем и изморосью на стенах классических зданий — удачная попытка воскресить «девичий Рим на берегу Невы». Ольге Седаковой близок мир ранней европейской классики — «Тристан и Изольда», Франциск Ассизский, Данте, Петрарка — чья страстная и страдальческая устремленность к высокому задает меру ее лирическим переживаниям и ведет вглубь одухотворенной символики и эмблематики вещей.

В целом образный диапазон новой поэзии 1980-х достаточно широк, распространяясь от крайней условности на одном фланге до полной безусловности на другом, от иронической игры до высокой патетики, от гротеска до мистерии.

Где-то посредине этой шкалы находится творчество тех поэтов, которые — подобно Алексею Парщикову, Алексею Королеву, Илье Кутику — стремятся максимально сократить

дистанцию между высоким и низким, обыденным и торжественным, придать поэтическую важность, одическую или элегическую настроенность таким явлениям и словам, как «антрацит» и «мотоциклет», «пенопласт» и «кафель», «брасс» и «баржа», — раскрыть в их новой, нетрадиционной и технически строгой предметности достойную тяжесть непреходящего смысла, возвести термины в метафоры. И. Кутик посвящает свою «Оду» ультрасовременным впечатлениям от Азовского моря, А. Королев «Стансы» — кинематографу, А. Парщиков одну свою элегию — углю, другую — жабам, живущим на днепровском лимане:

В девичестве — вяжут, в замужестве — ходят с икрой,
 Вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох.
 А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,
 А то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах.

(Элегия)

Кому-то здесь может увидеться упразднение иерархии ценностей... Но прежде всего необходимо понять положительный смысл такого уравнивания, сквозного знакового движения через все уровни культуры для их мгновенного контакта и взаимопроникновения, для осуществления высшего принципа поэтического мышления — «все во всем».

В работе новых поэтов над словом также видно стремление максимально использовать его культурно-насыщенные, устоявшиеся формы. До предела доведена эта тенденция у Алексея Королева: основной элемент его поэтического языка — фразеологический оборот, предложение, то есть как бы заранее подготовленная, культурно-проработанная значащая единица:

Иго — благо, и бремя легко,
 кабы не было так далеко
 от сиротства до кровного братства.
 Тары-бары — и в тартарары! —
 и нельзя выходить из игры,
 прежде чем промотаешь дары
 одиночества ли, домочадства...

(Кинематограф. Стансы, 15)

Тут почти каждая строчка — идиома, фразеологизм, что принципиально подчеркнуто и в самих названиях королевских сборников: «Зеница ока» и «Синица в небе», и в таких лирических признаниях: «Обметала мне язык мякоть опрометчивой прямой речи». Но, конечно, все эти «кабы» и «тары-бары» далеко не опрометчивы, при всей своей «разговорности» это вовсе не та речь, которую мы слышим дома или на улицах, это именно культура разговорной речи, ставшая явлением современного поэтического языка. И это ничуть не в упрек поэту, для которого язык — такая же неотъемлемая часть окружающей действительности, как дома или деревья, не только средство выражения, но и предмет изображения. Вне языка человек так же не мог бы жить, как без дома, безязыкость и бездомность — крайние признаки вырождения. Ориентация на язык в его культурно-проработанных, отчеканенных традицией формах, стремление говорить не только на нем, но и о нем, как о «доме» памяти, слуха, мышления, — все это необходимо молодой поэзии для творческого роста, для полного использования смысловых потенциалов, заложенных в самом ее словесном материале. При этом, конечно, должна соблюдаться мера, ограждающая от упражнений в витийстве, от перебора литых, чеканных, но пустотелых риторических фигур.

Можно было бы назвать и других поэтов, осваивающих культуру на всем ее протяжении, от границ профанного до границ священного, — Юрий Арабов, Владимир Аристов, Евгений Бунимович, Александр Воловик, Сергей Гандлевский, Фаина Гримберг, Александр Лаврин, Юрий Проскураков, Александр Сопровский, Мария Ходакова, Татьяна Щербина... При всей разности манер и неравноценности дарований здесь выработан некий стиль поколения: образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе, той песенной — романсовой или частушечной — интонации, которой держались многие стихи поэтов предыдущего поколения. Здесь приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным пластам культуры, и особенно к ее мифическим прасно-

вам; здесь каждый образ имеет не одну, а целый «перечень причин», за которым часто не поспевает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки. Эта поэзия, как правило, сдержанна, несентиментальна, тяготеет к объективной пластике форм, а не субъективной экспрессии настроений, требует предметной четкости, завершенности, взывает больше к разуму, точнее, к дисциплине и членораздельности самих чувств.

В новой поэзии времена и страны вступают между собой в напряженный диалог: природа и техника, археология и астрономия, искусство и быт — все составляющие культуры, разбросанные по разным эпохам, ареалам, родам и жанрам, входят в переключку, осознавая свою обреченность на единство. Конечно, далеко не сразу и не вдруг поэзия отважилась на такую ответственную и всепроникающую работу. Здесь, безусловно, сказался общий возросший уровень культурологических исследований в нашей стране, в частности, идея Бахтина о том, что сущность культуры живет на границе с другими культурами, — идея, нашедшая многостороннее подтверждение и развитие в работах Ю. Лотмана, С. Аверинцева, В. Иванова, В. Топорова, Б. Успенского, В. Библера, Г. Гачева и других ученых-гуманитариев. Того, что разрастание культурного слоя в поэзии нашло стимул или параллель в соответствующих теоретических исследованиях, вовсе не следует стыдиться, точно так же как — приведу классический пример — не служит упреком «Волшебной горе» Т. Манна предварительное знакомство автора с «Золотой ветвью» Фрезера и другими трудами по мифологии. Как будто можно выкинуть культуру и интеллект из духовной жизни человечества, сведя последнюю к «нутряным», чисто инстинктивным постижениям! Как увидеть новым взглядом сирень, если позабыть о том, что «здесь уже побывал Кончаловский, трогал кисти и щурил глаза» (А. Кушнер)?

Поэзия новой волны демонстрирует, что когда мы пытаемся миновать культуру и как бы непосредственно, по наитию запечатлеть «мир как таковой», то, поневоле оставаясь

в культуре, мы лишь возвращаемся на низший ее уровень. Например, стихи (конкретного автора, но анонимные по сути):

Ты на моем пути как рощица зеленая,
такая длинноногая,
такая просветленная... —

явно написаны от чистого сердца, в состоянии некоего лирического порыва, когда хочется говорить простые-простые слова. Но в результате получается не естественность, а банальность.

Когда начинают творить «из нутра», как бы «впервые», результатом чаще всего оказывается первое попавшееся клише, что тонко отмечено Б. Пастернаком в одной из записей Юрия Живаго: «Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность — литературная подделка, неестественное манерничанье, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ»¹. Значительно раньше эту вторичность «наива» подметил Ю. Тынянов в связи с некоторыми стихами С. Есенина: «Поэт, который так дорог почитателям „нутра“, жалующимся, что литература стала мастерством (т. е. искусством, — как будто она им не была всегда), обнаруживает, что „нутро“ много литературнее „мастерства“². Жизнь не равна себе — она растет по мере того, как преобразуется и усложняется культурой, и самая живая сегодняшняя поэзия как раз и является предельно культурной — не в смысле культурности как заявленного знания, а в смысле культуры как накопленной памяти, знаковой предметности, расширяющей смысловую вместимость каждого образа.

Главное же в том, что культура сегодня — это не только память, но и надежда, питающая поэзию не меньше, чем сама жизнь, — надежда на выживание. Возвращаясь теперь к приведенным вначале строкам А. Еременко, мы лучше мо-

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 3. С. 481.

² Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 546.

жем понять, почему техника и природа, бензовоз и мушка дрозofiла вынуждены как бы вдавиться друг в друга:

Их жмет по равнодействующей сила,
Они застряли в сплюснутых часах.

Сплюснутые часы, остановленное время истории... Вот та угроза, перед которой культура не может не обнаружить своего единства — как равнодействующая всех сил человечества.

О концептуализме

Если в предыдущей главе говорилось о тенденциях, общих для новой поэзии, то теперь хотелось бы четче обозначить контрасты. Литература движется внутренними противоречиями, разнообразием своих стилевых течений. Как «единый поток» — а в СССР долгое время действовал этот термин-девиз, предписывавший полную однородность и сплоченность творческих рядов, — литература, вопреки ожиданиям, вообще перестает «течь», превращается в стоячую воду, хотя бы и размером в океан.

Веха этого времени (середина 1980-х) — возвращение в литературу понятий, обозначающих ее неоднородность, установку на соревновательность, — «стилевые течения», «художественные направления», «поэтические школы», «творческие содружества». Эти понятия не размывают таких привычных, устоявшихся категорий, как «литературный процесс» и «авторская индивидуальность», но опосредуют их, заполняют пустующую промежуточную область. Художественное направление — это коллективная индивидуальность: «индивидуальность» по отношению ко всему литературному процессу, «коллективная» по отношению к отдельным авторам. Негативный опыт прошедших десятилетий показывает, что без такого промежуточного звена творческая индивидуальность легко лишается своего особого места в литературном процессе, который подчиняет ее общепринятым стандартам, идейно и эстетически «обобществляет» и усред-

няет — и сам при этом теряет свой динамизм, обусловленный многообразием составляющих, энергией творческих противоречий.

В 1970-е — начале 1980-х годов уже нельзя было сдерживать растущее и по сути своей плодотворное расслоение литературы на разные идейно-стилевые течения. Однако, лишённые возможности гласно объявить о себе, определить свои творческие позиции, эти течения часто вырождались в группировки, объединённые скорее меркантильными или местническими, чем собственно художественными устремлениями. Постепенно некоторые из «подводных» течений нашей словесности выходят на поверхность, удостоиваются общественного внимания и интереса. Среди наиболее определившихся, творчески сознательных течений — *концептуализм* и *метареализм*. Они проявляются и в изобразительном искусстве, но мы ограничимся только сферой поэзии.

О концептуализме до середины 1980-х годов практически ничего не писалось, хотя его представители неоднократно и с успехом выступали перед большими аудиториями, где их произведения заинтересованно обсуждались. В частности, вспоминается вечер 8 июня 1983 года в Центральном доме работников искусств, носивший официальное название «Стилевые искания в современной поэзии: к спорам о метареализме и концептуализме»¹. На этом вечере едва ли не впервые с 1920-х годов произошло гласное и теоретически оформленное размежевание двух стиливых течений поэзии — обозначился тот процесс художественной дифференциации, без которого над литературой нависает угроза застоя и повторения общих мест.

Что такое концептуализм? Попробуем это объяснить, не вдаваясь в оценки, но описывая законы, которые признает над собой данное стиливое течение и по которым, следова-

¹ На этом вечере, который вел прозаик Владимир Тихвинский, я прочитал свои «Тезисы о метареализме и концептуализме». Выступали Ольга Свиблова, Ольга Седакова, Дмитрий Пригов, Алексей Парщиков, Александр Монастырский, Свен Гундлах, Александр Аронов, Виктор Камянов, Самарий Великовский.

тельно, его и нужно судить. Почти всякое художественное произведение (кроме, быть может, чисто орнаментального, декоративного) в той или иной степени концептуально, в нем заложена определенная концепция или сумма концепций, которые извлекает критик, теоретик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция, демонстративно выделенная из живой художественной ткани, и становится самостоятельным произведением, или «концептом». Вместо «произведения с концепцией» перед нами «концепция как произведение».

Казалось бы, мало ли создавалось и создается таких псевдохудожественных сочинений, из которых идейная схема выпирает, как голый костяк из чучела? Именно этот разрыв между идеей и вещью, между знаком и реальностью и воссоздается — но уже вполне сознательно, как стилевой принцип — в произведениях концептуализма.

Питательной почвой для него становится окостенение языка, порождающего некие идеологические химеры. Концептуализм — это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань.

Выдающийся герой
 Он вперед идет без страха
 А обычный наш герой —
 Тоже уж почти без страха
 Но сначала обождет:
 Может все и обойдется
 Ну а нет — так он идет
 И все людям остается.

Д. Пригов.

Выдающийся герой...

За этими стихами легко узнается схема, легшая в основу множества патетических произведений о неустранимом и всепобеждающем герое, о его чуть отстающих, но преданных соратниках. Обычная задача таких одописаний состоит в том, чтобы понадежнее упрятать схему в одежды языковых красот, сделать ее пугающе похожей на живого человека. Поэт-концептуалист, напротив, вытаскивает эту схему из всей суммы ее эстетических запечатлений и видоизменений, вы-

ставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием.

При этом складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия. Поскольку вычлененная схема оказывается первичной по отношению ко всем «высокомалохудожественным» (Зощенко) средствам ее воплощения, то чем случайнее, неорганичнее, мусорнее язык, тем лучше демонстрируется самодовление этой схемы, ее внеположность искусству как таковому. Концептуализм в этом смысле выступает как критика художественного разума, разоблачающая под покровом лирической задушевности или эпической живописности скелет идеепорождающей конструкции.

Течет красавица-Ока
Среди красавицы-Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра

Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу-Оку

И это есть быть может, кстати
Та красота, что через год
Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет

Д. Пригов.

Течет красавица-Ока...

Сколько лирических песен и помпезных стихов сочинено на этот сюжет, потрясающий своей монументальной простотой! Приговский концепт — общее место множества стереотипов, блуждающих в массовом сознании, от идиллически-благодушного «окрасивливанья» родного пейзажа до пародийно-сниженного пророчества Достоевского «красота спасет мир». Концептуализм как бы составляет азбуку этих стереотипов, снимая с них ореол творческого паренья, высокого воодушевления, обнажая в их вульгарной знаковости, призванной стимулировать простейшие реакции любви и ненависти, «за» и «против». При этом используются минимальные языковые средства, демонстрирующие оскудение и

омертвление самого языка, вырожденного до формулировки расхожих понятий. Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением ее сущностной пустоты. Концептуализм, безусловно, отражает реальности той среды, в которой возник и распространился, — точнее, ее мнимые, пустопорожние «идеальности».

Неважно, что надой записанный
 Реальному надою не ровня
 Все что записано — на небесах записано
 И если сбудется не через два-три дня
 То через сколько лет там сбудется
 И в высшем смысле уж сбилось
 А в низшем смысле все забудется
 Да и уже почти забылось

Д. Пригов.

Неважно, что надой записанный...

В этих строках — характерное для концептуализма сращение «газетного» и «мистического» жаргонов: один перерастает в другой («записано» в отчете — «записано» на небесах), раскрывая сам процесс мистификации повседневной реальности, которая превращается в нечто возвышенно-непостижимое, предреченно-неминуемое, — а то, что остается в ней от реальности как таковой, уж настолько несущественно, что подлежит забвению. Многие приговские стихотворения строятся именно так: начинаются каким-то обыденным и злободневным фактом, затем неистово экзальгируют его, возводят в некий риторико-провиденциальный план, обнажая попутно его реальную заурядность и ничтожество... И заканчиваются ритмическим сбоем, каким-то вялым жестом, проборматыванием этого факта в рамках обыденного сознания, которому уже все равно, как и о чем мыслить и высказываться, настолько реальность для него развоплотилась, утратила свое значение и субстанцию: «Да и уже почти забылось».

Концептуализм опирается на вполне почтенные традиции отечественной словесности XX века — поэзию обэриутов (Д. Хармса, Н. Олейникова, раннего Заболоцкого и др.), прозу М. Зощенко. Вместе с тем нужно видеть и сдвиг, произведенный концептуалистами в стилевой системе по сравнению

с их предшественниками. У Зощенко или Олейникова массовое сознание персонализируется в каком-то конкретном социальном слое (мещанском, нэпманском и т. д.) и в образе конкретного героя, говорящего обычно от первого лица. Концептуализм чужд такой локализации — социальной или психологической, вычленимые им структуры и стереотипы принадлежат не конкретному сознанию, а сознанию вообще, авторскому в той же степени, что и персональному. Поэтому концептуальные произведения никак нельзя занести в ряд юмористических или иронических, где автор устанавливает некую дистанцию между собой (или, что то же самое, областью идеала) — и осмеиваемой действительностью. Можно рассматривать это как силу или слабость концептуализма, но его ценностный мир однороден, не допускает выделения каких бы то ни было привилегированных точек зрения, каких-то зон, свободных от концептуализации. Это мир объектов, в котором отсутствует субъект, — или же он, со всей своей щемящей экзистенциальной тоской, тоже попадает в ряд объектов, сфабрикованных «экзистенциальными» штампами языка, — как, например, в сочинении Льва Рубинштейна, где зафиксированы такие высказывания:

- Жизнь дается человеку не спеша.
Он ее не замечает, но живет...
- Так...

- Жизнь дается человеку, чуть дыша.
Все зависит, какова его душа...
- Стоп!
- Господа, между прочим, чай стынет.

- Три-четыре...
- Жизнь дается человеку на всю жизнь.
Нам всю жизнь об этом помнить надлежит...
- Хорошо, дальше...

(Всюду жизнь)

Разнообразные жизненные позиции, высказывания о жизни как таковой здесь берутся как готовые объекты, которые автор помещает в своем музее языковых моделей. Собствен-

ная авторская позиция здесь отсутствует как нечто предсудительное, невозможное — все равно как если бы экскурсовод, водящий нас по музею, вдруг предложил бы для рассмотрения свои личные вещи.

Л. Рубинштейн развил свою версию концептуализма, гораздо более жесткую, чем у Д. Пригова. Приговские стихи моноцентричны, их произносит один голос, раздающийся из идиотических низов коллективного бессознательного, еще сохраняющий какую-то лирическую тягучесть, придурковатую серьезность миропонимания. Пригов сознательно низводит стих до рифмоплетства, лебядкинского графоманства, за которым выступает трагедия целых поколений, обреченных на безъязыкость. Политическое «людоедство» советской эпохи было одновременно и языкоедством, деструкцией языка до первичных сигнальных систем. У Л. Рубинштейна рифмоплетство отпадает как еще одна, последняя маска (с застывшей эстетической гримасой) — и обнажаются скелетные конструкции нашего повседневного языка, с его почти алгоритмической предсказуемостью. Рубинштейн записывает свои тексты на карточках, которые перебирает во время публичного чтения, как библиограф привычно и почти механически перебирает каталог (такова, кстати, и основная профессия автора), — здесь господствует порядок перечисления, суммирования. При этом постоянно возникают какие-то лингвистические конфузы, микродиалоги, конечная цель которых — выявить, что наши слова уже неизвестно что обозначают, а может быть, и вообще ничего, однако продолжают произноситься, — к этому речевому упорству и сводится привычка жить.

- Разрежённый воздух...
- Какой? Разрешённый?
- Не разрешённый, а разрежённый.
- А мне послышалось «разрешённый». Так даже лучше.
- Так, может, и лучше, но я сказал: «Разрежённый воздух».

— Да я уже понял, что ты сказал, но «разрешённый»
все-таки лучше.

(Пауза)

Л. Рубинштейн. Маленькая ночная серенада

Этот отрывок из каталога «Маленькая ночная серенада» (1986) — лишь крошечный узелок в той бесконечной языковой канители, которую тянет Рубинштейн, то запутывая ее в мелких парадоксах и недоразумениях, то распутывая в пошлейших тавтологиях — но с протокольно-бесстрастной точностью воспроизводя неутомимость нашей речевой практики, бредущей через «паузы» от схемы к схеме, от банальности к банальности. Рубинштейн — мастер выставлять пошлость пошлых речеобразований, какую-то подневольность наших речевых ходов: что бы ни сказалось, все выступает лишь имитацией чьей-то — ничьей — речи; это не мы так говорим, это говорят «нас». Окололитературные разговоры, пронизательные суждения о жизни, бытовые реплики — все втянуто в речепорождающий механизм, штампуемый свои клише на библиографических карточках:

— Да не говорите вы ерунду! При чем здесь «Горе от ума»,
когда это «Мертвые души»...

— Три-четыре...

— В этой жизни против жизни не попрешь,
Даже если ничего в ней не поймешь...

— Хорошо!

— С ужасом думаю, что скоро лето: босоножек нет, этого
нет, ничего нет...

— Три-четыре...

По краю «оригинальных» суждений, как по ковровой кайме, выписан однообразный, повторяющийся узор, состоящий из всяких проборматываний, полумеждометий, типа «хорошо», «стоп», «давай», «еще», «три-четыре» — они формуют целое, придавая ему еще большую монотонность и автоматичность, превращая текст как таковой в сплошное

междометие, то есть выявляя его внесмысловую, чисто физиологическую значимость как теста на артикуляционную деятельность. Послушав рубинштейновские каталоги, начинаешь иначе воспринимать собственные высказывания — они как бы становятся продолжением этих фразеологических перечней, отбрасывают один за другим свои омертвелые слои, оставляя их в еще не написанных каталогах. Так происходит освобождение от речи — теперь она должна начаться откуда-то сначала, из еще неведомого источника, откуда впервые возник Логос. Рубинштейновские тексты подрывают в нас веру в самостоятельность собственных суждений, открывают за ними какого-то другого автора и тем самым ставят трудный вопрос о нашей языковой идентичности. Чтобы говорить по-своему, нам приходится преодолевать в себе «Иного», а сделать это очень и очень нелегко: он успел сказать уже так много, устная и письменная словесность, кишащая самоповторами, многократными тавтологиями, накопленными за тысячелетия «человека говорящего», — принадлежит ему.

Было бы поверхностно сводить всю работу концептуализма к критике социального языка. И Пригов, и тем более Рубинштейн имеют дело не только с советскими штампами, но и со штампующей, оценочно-регистрающей способностью языка как такового, который использует нас, эксплуатирует наши органы речи ради «прибавочной стоимости» — заполнения мира эфемерными значениями, псевдосмыслами, идеологическим мусором. Концептуализм — система канализаций, отводящая весь этот культурный мусор и хлам в тексты-отстойники, — необходимая составная часть развитой культуры, где мусор отличает себя от не-мусора. Концептуализм — авторепрезентация и самокритика языка, который, утратив это второе свое измерение и способность говорить о себе, рисковал бы отождествить себя с действительностью и гордо отменить ее — случай, вполне представимый из нашей недавней истории и ее риторических «достижений». Культура, не позволяющая выставить наружу свои концепции и превратить их в концепты, в предмет концеп-

туального искусства, — одномерная культура, обреченная на загнивание.

Наконец, еще один вопрос — об ответственности, который любят ставить перед концептуалистами непривычные к их текстам читатели. Вот, дескать, вы все пишете, пишете — так ведь это не ваши слова. А вы сами-то что хотите сказать? Какая ваша авторская позиция, ответственность за слово, без чего не может быть серьезного искусства? — Здесь приходится напомнить о том, что областью писательской ответственности является не какое-то абстрактное «авторское слово», а предмет конкретной писательской работы. И если писатель — как в литературе XIX века «сказовики» Гоголь, Лесков и другие — работает с чужим или ничейным словом, то он несет ответственность за точное его воспроизведение. Точно так же и составитель словаря отвечает не за «искреннее выражение собственных убеждений», а за наиболее полное представительство законов и возможностей самого языка. Именно позиция составителя является в современных текстах, по крайней мере концептуалистских, более продуктивной, а значит, и нравственно обязывающей, чем позиция собственно сочинительская. Словарь — жанр не менее значимый и ответственный, чем текст, состоящий из прямых высказываний самого автора. И если современная словесность становится в значительной мере словарной (не научно-словарной, а творчески-словарной), то это обусловлено законами развития самой словесности, которая выходит на уровень своего самоописания, самоистолкования. Концепции становятся концептами, идейные замыслы — объектами исследования — в этом суть концептуальной революции, ставящей искусство перед необходимостью анализа и критики своего языка.

О метареализме

Наряду с концептуализмом в нашей поэзии, примерно с начала 1970-х годов, образовалось еще одно стилевое течение, которое столь же долго оставалось неизвестным широкому читателю. Оно не уместилось в нормативные рамки «среднего» стиля, который был единственно допустим

в издательствах и редакциях, поскольку сочетал свойства «живой разговорности» и «высокой поэтичности». Любые попытки опрокинуть это равновесие встречались административно-эстетическим протестом. Подчеркнуто низкий слог, вбиравший элементы уличного просторечия, пошлую, литературно не очищенную манеру обывательского разговора, квалифицировался как «хулиганство» и «эпатаж». Слог высокий, сознательно освобожденный от разговорности, от примет повседневности, ориентированный на предельно авторитетную духовную традицию, третировался как «вторичный» и «книжный». Между тем поэзия как раз и жива выходами за пределы господствующей нормы, неравносильностью своих стилевых оснований. Установка на средний стиль, в меру разговорный и в меру литературный, как раз и приводила к засилью посредственности, той серости, в которой тонут контрасты.

В результате, как в эпоху классицизма, поэзия у нас расслоилась на три «стиля», причем только один из них, «средний», пользовался статусом официально признанного и публичного. Два других, «низкий» и «высокий», были вытеснены в среду неформального общения, где приобретали популярность среди одной и той же, в основном молодежной, аудитории, ориентированной на альтернативные способы художественного мышления.

Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрощению и примитивизации, а к предельному усложнению поэтического языка, приобрело известность под именем *метареализма*¹. Метареализм — это не

¹ Предложив этот термин в конце 1982 г. для обозначения нового стилевого течения, противоположного концептуализму, я не предполагал, что выход «метареализма» в печать обернется отрицанием и искажением его сути: «Метареалисты» — еще один титул представителей «поколения Нового Арбата», уже узаконенный в литературном обиходе... «Метареалисты» преуспели в отрицании национальных основ поэзии, во „всеземном» сознании, в ломке стиховой речи“» (*Золотцев Ст.* «Полистилистика», или Логическое мышление «граждан ночи» // Литературная Россия. 1987. 13 февраля. С. 8–9). Такого рода стандартные обвинения не нуждались в опровержении, но делали необходимым более подробное разъяснение самого понятия «метареализм».

отрицание реализма, а расширение его на область невидимого, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится к физическому и психологическому правдоподобию, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому пророку. То, что мы привыкли называть «реализмом», сужая объем понятия, — это реализм всего лишь одной из реальностей, социально-бытовой, непосредственно нас обступающей. Метареализм — это *реализм многих реальностей*, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано: «горний ангелов полет», и все они входят в существо Реальности. Приставка «мета» была бы не нужна, если бы сам «реализм» не понимался усеченно, — она всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя ее к одному из подвидов.

Это расширенное и углубленное созерцание Реальности проявляется в творчестве О. Седаковой, Е. Шварц, И. Жданова, В. Кривулина, Д. Щедровицкого, В. Аристова, А. Драгомощенко, ряда других московских и ленинградских поэтов. Для них особенно значимы традиции «священной» и «метафизической» поэзии европейского Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма. Образ возрождается в его архетипическом значении, как проникновение — сквозь толщи культурных напластований — к мифологической праснове. Если концептуализм сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него маску художественности, то метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его смысловой объемностью мифа. В обоих случаях заметно тяготение новой поэзии к построению сверхвременных моделей действительности, совлекающих с нее историческую ткань и обнажающих стереотипы массового сознания или архетипы коллективного бессознательного. Поколение, духовно сформировавшееся в условиях исторического застоя, не могло не почувствовать замедления хода времени и не отозваться на него повышенной

чувствительностью к вечным, повторяющимся ситуациям бытия.

Последовательный разрыв с усредненными нормами современного «литературного» языка очевиден у Ольги Седаковой, автора книг «Время превращений», «Посвящение», «Строгие мотивы», «Дикий шиповник», «Старые песни». Стихи О. Седаковой необычайно темны и прозрачны одновременно, их смысл ускользает в частности, чтобы явить затем одухотворенность целого.

Неужели, Мария,
только рамы скрипят,
только стекла болят и трещут?
Если это не сад —
разрешите мне назад,
в тишину, где задуманы вещи.

Если это не сад, если рамы скрипят
оттого, что темней не бывает,
если это не тот заповеданный сад,
где голодные дети у яблонь сидят
и надкушенный плод забывают,

где не видно огней,
но дыханье темней
и надежней лекарство ночное...
Я не знаю, Мария, болезни моей.
Это сад мой стоит надо мною.

(Неужели, Мария...)

Невозможно, да и вряд ли нужно давать однозначное толкование этим стихам, но очевидно, что они вводят нас в мир высшей реальности, о которой вопрошает, которой болеет и исцеляется человеческая душа. Сама душа здесь предстает накануне своего воплощения в земную жизнь, на которую смотрит как бы через темное стекло, угадывая искаженный образ заповеданного сада, усиливаясь — и не решаясь родиться, то порываясь обратно, «в тишину, где задуманы вещи», то подвигаясь вперед обещанием блаженства, то погружаясь в мрак бытия как неизбежной болезни. Здесь вспоминается (вероятно, в соответствии с авторским замыслом) тютчевское «О вещая душа моя...» — о душе, «жилище двух миров», бю-

щейся на пороге «как бы двойного бытия», с заключительными строками, вводящими имя Марии. То, что Мария в христианских преданиях — утешительница больных и заступница грешных, «врата рая отверзающая», придает образу сверхвременное измерение, проясняя его контекстом непреходящей духовной традиции.

Стихи О. Седаковой некоторыми чертами: предельной обобщенностью словесных значений, отвлечением от житейской обыденности, устремленностью в мир духовного и вечного — близки символизму. И все-таки метареальная поэтика отлична от символистской — даже там, где вплотную приближается к ней, как у Седаковой. Здесь отсутствует художественный принцип «двоемирия», четко проведенная грань между «этим» и «тем», «здешним» и «запредельным». Символ у символистов — это стык двух резко различных значений, буквального и переносно-обобщающего, причем акцентируется сама двойственность этих планов, зазор и разрыв между ними. Каждое слово — намек, отсылающий куда-то вдаль и ввысь. Роза — это не просто цветок, это идея женственности, символ мировой души. Лодка не просто плывет по реке, она соединяет два берега и два мира, является символом духовного восхождения. Вот этой двойственности не терпит современное поэтическое сознание, которому чужд всякий нажим на «иное» в его противопоставлении «этому». Метареализм исходит из принципа *единомирия*, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, «мнимой» или «служебной», к другой — «подлинной». Созерцание художника фиксируется на таком плане Реальности, где «это» и «то» суть одно, где всякий намек и иносказание становятся почти непристойными. Ведь все, о чем можно говорить, должно быть сказано, а о том, чего нельзя сказать, не следует и говорить. В метареальных образах невозможно выделить прямое и переносное значение, соотнести их по принципу метафорического сходства или символического соответствия, — образ значит то, что он значит, раздвоение противоречит его художественной природе. Сад у Седаковой — это Эдем, а не символ Эдема.

Вместо символа или метафоры у метареалистов выдвигается другая поэтическая фигура, которой не так-то легко найти место в традиционной классификации тропов. Эта фигура близка тому, что древние понимали под метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, — а *становится* ею. Всякого рода сходства, которые любила искать поэзия, — луны с лягушкой, молнии с фотовспышкой, березы с клавишами рояля (метафоры Есенина, Пастернака, А. Вознесенского) — это лишь знаки несостоявшихся метаморфоз, в ходе которых вещи реально, не иллюзорно обмениваются своими сущностями. Метареальная поэзия напряженно ищет ту реальность, внутри которой метафора вновь может быть раскрыта как метаморфоза, как подлинная взаимопричастность, а не условное подобие двух явлений. Метареализм — это не только «метафизический», но и «метафорический» реализм, то есть поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет ее разошедшиеся значения — прямое и переносное.

Ты развернешься в расширенном сердце страданья,
дикий шиповник,
о,
ранящий сад мирозданья!
Дикий шиповник и белый, белее любого.
Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.
Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,
глаз не спуская
и рук не снимая с ограды.
Дикий шиповник идет как садовник суровый,
не знающий страха,
с розой пунцовой,
со спрятанной раной участия под дикой рубахой.
(Дикий шиповник)

В этом стихотворении О. Седаковой нет сходств и соответствий, но есть непрерывная переплавка, преобразование сущности. Дикий шиповник — это образ всего мирозданья, в котором тернистый путь ведет к заповедному саду, страданье — к спасенью. При этом сущность образа прорастает че-

рез его собственное расширенное, превращенное бытие, а не отсылает к чему-то иному: в дикорастущем кусте раскрывается природа одичавшего вселенского сада и одновременно — высшая природа Садовника, чье страданье возделывает этот сад и превращает «спрятанную рану» в «пунцовую розу». Поэтически точно обозначено и место лирической героини — у ограды, в ожидании встречи. Развертывание образа: насаждение — сад — садовник (за которого, по преданию, был принят воскресший Спаситель) — напоминает прорастание семени, в оболочке которого уже заключено будущее растение: здесь органика превращения, а не техника уподобления. Вся поэзия О. Седаковой, если подыскивать ей предельно краткое, однословное наименование, может быть названа *поэзией преображения*.

Метареален и мир поэзии Ивана Жданова, простертый в область прозрачного, где выявляются чистые прообразы вещей. Ветер, зеркало, память, веянье, таянье, отраженье — мотивы, проходящие через всю его книгу и последовательно развоплощающие субстанцию предметов:

Умирает ли дом, если после него остаются
только дым да объем, только запах бессмертный жилья?
Как его берегут снегопады,
наклонясь, как прежде, над крышей,
которой давно уже нет,
расступаясь в том месте, где стены стояли...
Умирающий больше похож на себя, чем живущий.

(Дом)

Сущность вещи обнаруживается в ее возвращении к первоначальному или предназначенному образцу, смерть пронесит заповедное, всепроясняющее слово о жизни. Жданов — мастер изображать формы, уже как бы лишившиеся субстанции, но обретающие себя в памяти, ожидании, в глубине зеркала или оболочке тени. Часто эта выделенность сущности, пережившей свое существование, дается в чеканной формуле: «Ты вынут из бега, как тень, посреди / пустой лошадиной одежды» («Прощай»). «Ты падаешь в зеркало, в чистый, / в его неразгаданный лоск. / На дне его ил серебряный, / как лед размягченный, как воск» («Портрет»).

Мы привыкли к тому, что река имеет глубину, а предметы — тяжесть; у Жданова «плывет глубина по осенней воде, / и тяжесть течет, омывая предметы» — свойства вещей более изначальны, чем они сами, «летит полет без птиц». Поэтическая интуиция Жданова пробуждается на грани исчезновения вещей, уводя нас в мир чистых сущностей, — зато сами эти сущности обретают зримые очертания. Уже в первой строке сборника «Портрет» задан принцип нового виденья: «И зеркало вспашут...» — поле, на котором работает отец, станет зеркалом, в котором растворится прошлое, зато зеркало обретет субстанцию, в которую погрузит свой плуг память. Жданов вроде бы изображает небытие: тень, переходящую во тьму, ветер, переходящий в пустоту, отражение, переходящее в мнимость, — но при этом изображает с каким-то очень точным, математически выверенным знанием. Ведь форма сама по себе — бестелесна, как число, но именно поэтому она точна — на пределе развоплощенности рождается высшая строгость.

Ты рябью роешь зеркала,
тебя рисует, как игла,
перемещенье веток.
И если зеркало падет,
оно лицо мое прольет,
и в жилы смертные войдет
предощущенье света.

(Ода ветру)

Здесь таянье вещества описано почти с непреложностью физического закона: ветки «перемещением» обнаруживают плоть ветра, ветер рябью обнаруживает плоть зеркала, зеркало отраженьем обнаруживает плоть лица, лицо смертью обнаруживает плоть света. Некая плоть входит во что-то более бесплотное, на грани своего развоплощения обнаруживая уже иную, как бы воскресшую плоть тех сущностей, в которых она умирала. Поэзия Жданова рисует вполне зримое, объемное бытие вещей, ушедших в свое отраженье, или тень, или память, или ожиданье — и там нашедших себя с большей очевидностью, чем то текучее бытие, из которого они изо-

шли. Тем же самым актом, каким вещь тонет в глубине своей сущности, эта сущность всплывает на поверхность и является нам: умирание равно воскресению.

Шкала поэтических стилей

Как и в науке, в искусстве время от времени происходит смена творческих парадигм, с той разницей, что последующая не отменяет значимости предыдущей. В поисках преемственности мы нередко упускаем рождение нового. В 1960–1970-е годы в поэзии господствовала парадигма, определяемая соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей. На одном фланге стояли А. Вознесенский, Р. Рождественский, В. Соснора, на другом — Н. Рубцов, В. Соколов, А. Жигулин, другие «тихие» и «деревенские» поэты. Посредине этой шкалы находились поэты, искавшие гармонического соотношения условных и жизнеподобных, интеллектуальных и эмоциональных начал — А. Кушнер, О. Чухонцев, В. Леонович.

В 1980-е годы в поэзию входит новая парадигма, определяемая соотношением концептуального и метареального направлений. Между их представителями — та полная противоположность, которая бывает только между современниками. Время распадается на крайности, чтобы дойти до края своих возможностей.

Концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, слов от вещей. Наивно-массовое сознание служит здесь предметом рефлексивного воспроизведения и расщепления, анализа и критики. Концепт — это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью очуждающий, гротескно-иронический эффект.

Метареализм — это поэтика многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений. Условность метафоры здесь преодолевается в безусловности образа-ме-

таморфозы, раскрывающей взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров. Если метафора — это осколок мифа, то метаморфоза — попытка восстановления целостности, индивидуальный образ, направленный к сближению с мифом, взаимопроникновению идеи и реалии, насколько это возможно в современной поэзии.

Внутри одной и той же культурной ситуации концептуализм и метареализм выполняют две необходимые и взаимно дополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность. Словесная ткань концептуализма нарочито неряшлива, художественно неполноценна, раздергана в клочья, поскольку одна из задач этого направления — показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысляем мир. Метареализм создает высокий и плотный словесный строй, ища пределов преображения вещи, приобщения к смыслу, поэтому он обращен к вечным темам или вечным прообразам современных тем, насыщен архетипами: слово, свет, смерть, земля, ветер, ночь. Материалом творчества служит природа, история, высокая культура, искусство разных эпох. Концептуализм, напротив, показывает мнимость всяких ценностных обозначений, поэтому своими темами он демонстративно приобщен к сегодняшнему, преходящему, к коммунальному быту, массовому сознанию, низшим, вульгарным формам культуры. (Промежуточное положение между высоким и низким занимает мир техники и науки, к терминологии которых часто прибегают А. Еременко, А. Парщиков, И. Кутик, стоящие посередине между этими двумя направлениями.)

Между метареалистами и концептуалистами нередко заходят споры. С точки зрения метареалистов, концептуализм — это даже не искусство, а явление современной культуры, отражение ее низовых слоев, творчески бедное и преходящее, как и они. Исчезнут пошлые реалии современного быта — утратят значение и концептуальные стихи. С точки зрения концептуалистов, метареалисты повторяют зады прежних художественных эпох и систем, впадая в выпренность, давно отработанные поэтизмы, вместо того чтобы нащу-

пать новую позицию — опредмечивающую, концептуализирующую сам язык поэзии. Личность, выступающая автором материальных стихов, — всего лишь персонаж стихов концептуальных.

Вполне естественно стремление каждой из эстетических платформ вобрать или опрокинуть другую. Тем более что полемика между метареализмом и концептуализмом по своей чисто логической сути воспроизводит давний и безысходный спор между реализмом и номинализмом (другое название — «концептуализм») в средневековой философии: обладают ли общие идеи (например, «любовь», «благо», «красота») полнотой реальности, или они ограничены лишь сферой слов (номинаций) и понятий (концептов)? Трудно разрешимый логически, этот спор по-разному разрешается и в современной поэтической практике: одной своей стороной идеи и реальность слиты, другой — разобщены. Устремление к цельности проводится до конца в метареализме, к расщеплению — в концептуализме. В одном случае выявляются творческие потенции реальности, способной к слиянию с идеей, в другом — ущербность идей, схематизированных вплоть до отслоения от реальности. Современная культура была бы неполна, если бы из нее было вытеснено одно из начал: аналитически-рефлексивное, концептуальное, или синтетически-мифологическое, метареальное.

Подчеркнем, что метареализм и концептуализм — не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, — стиливые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей. Самый последовательный и крайний метареализм — поэзия О. Седаковой, сквозь которую прозрачно и почти бестелесно проступает ее архетипическая основа. И. Жданов, разделяя эту устремленность к извечным, «платоническим» прообразам вещей, динамизирует свою образную систему обращением к современным реалиям. В таких его стихотворениях, как «Рапсодия батареи отопительной системы», создается напряженное отношение между традиционной, чистой архетипикой «воды», «розы», «Орфея» и причудливо вторгшими

ся в этот прозрачный мир чужеродными «кенотипами» — новообразами «чугунных русел», «газеты», «консервного ножа»¹.

Далее в этом пространстве перехода от метареализма к противоположному полюсу выделяются стилевые области таких поэтов, как А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко. Их привлекает именно кенотипический уровень современной цивилизации, избыливающей новыми предметами и понятиями, исходный смысл которых не был задан предысторией и мифологией, но требует столь же обобщающего, моделирующего подхода. В их стихах — «молекулярные двойные спирали», «контакт тактильный», «гипотетичные медианы», «конструкция кронштейна» и прочие техницизмы, осмысленные не как бытовые детали эпохи НТР, а как таинственные прообразы грядущего мироздания, как знаки выплывающей из мглы неведомой цивилизации, ее эсхатологические знамения. Восходя к традициям футуризма с его вкусом к современности, к технической пластике вещей, эта поэтика лишена его социально-эстетической воинственности и проповеднического утопизма — восторг перед будущим вытеснен пристальным, зрительно цепким вниманием к настоящему, к данности как таковой, к протяженности и длительности вещей. Такая поэзия уже не футуристична, а скорее *презентальна* — как поэзия присутствия, поэзия настоящего (*лат. praesens*).

Презентализм утверждает само присутствие вещи, ее видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие ее осмысленности. Между крайностями поэтического монизма (слияние вещи и смысла) и дуализма (их разобщенность) здесь вырисовывается особый, срединный подход к реальности, близкий к феноменологическому описанию. Поэтическое произведение строится как последовательность разных взглядов на вещь, способов ее восприятия и запе-

¹ *Кенотип* (от др.-греч. kainos — «новый»), в отличие от архетипа, — образная формула, обобщенная схема-эйдос исторически новых явлений, таких как «метро», «пляж», «газета» (подробнее об этом понятии см. в кн. Эшштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 388–392).

чатления, которые в совокупности суть проявления ее собственной сущности. Так, «сом» у А. Парщикова — это совокупность всех его восприятий: зрительных и осязательных, в воде и на суше, наяву и во сне:

Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея.
Всплывая, над собой он выпатит волну.
Сознание и плоть сжимаются теснее.
Он весь как черный ход из спальни на Луну.

А руку окунешь — в подводных переулках
с тобой заговорят, гадая по руке.
Царь-рыба на песке барахтается гулко
и стынет, словно ключ в густеющем замке.

А. Парщиков. Сом

Вещь есть явленность вещи, сумма ее преломлений через разные визуальные среды и знаковые коды. Вещь не соединена с идеей и не противопоставлена ей, а сама по себе есть «идея», то есть в исконном древнегреческом значении слова, «видимость» — то, что представляет, «презентирует» самое себя. Принцип такого мировидения, которое изнутри себя есть мироздание, выразили и А. Парщиков: «я стал средой обитания зрения всей планеты», и И. Кутик в своей оде:

На этом гребне, что пробрезжил
как судорога, вдоль излук
осевших круто побережий,
Восток перескочил на Юг.
Вот так, играя возле глаза
калейдоскопом, можно сразу
увидеть всех формаций связь,
когда по воле первой встряски
тасуются узоры, краски,
но все — лишь взора ипостась.

*(Ода на посещение Белосарайской косы,
что на Азовском море)*

В этом же среднем стилевом диапазоне между полюсами метареализма и концептуализма находится и поэзия Александра Еременко. Однако в отличие от Парщикова и Кутика, которые как бы сращивают, сглаживают стилистические диссонансы высокого и низкого, природного и техническо-

го, духовного и бытового, сводя их в пространство всеобъемлющего, «многоочитого» видения, Еременко заостряет эти контрасты, выявляя несводимость разных планов бытия, швы и зазоры между ними:

Громадный том листали наугад.
 Качели удивленные глотали
 полоску раздвигающейся дали,
 где за забором начинался сад.

Все это называлось — детский сад,
 а сверху походило на лекало.
 Одна большая няня отсекала
 все то, что в детях лезло наугад.

И вот теперь, когда вылезит гад
 и мне долдонит, прыгая из кожи,
 про то, что жизнь похожа на парад,

я думаю, какой же это ад...
 Ведь только что вчера здесь был детсад,
 стоял грибок и гений был возможен!

(Громадный том листали наугад...)

Сонет строится на контрастах — не только семантических («сад» — «ад», «гад» — «гений»), но и стилистических («полоска раздвигающейся дали» — «долдонит, прыгая из кожи», «вылезит гад» — «гений был возможен»). Еременко — поэт очень резких, рельефных очертаний, каждый знак выпячен в своем значении. Но это не концептуалистская гипертрофия знака за счет значения, не выявление и выполаживание самых изначальных схем эстетического восприятия. Архетипы здесь сохраняются в глубине, в подтексте, не опредмечиваясь, не выставляясь в качестве опустошенных стереотипов. Так, в данном сонете угадывается архетипика невинного детства и райского сада, в который проникает пресмыкающееся, от дьявольской гордыни выпрыгивающее из собственной кожи — и навещающее порчу на человеческий род своей «парадной» лестью, ввергающее в грех и соблазн — преддверие ада. Разумеется, все это не первый, прозрачно-сквозящий слой значений (как, например, в стихах

О. Седаковой), но второй, уже задвинутый плотной заставкой современного быта и социума.

Двигаясь дальше вдоль этой стилевой шкалы, мы переходим в область концептуализма, — этот сдвиг продемонстрирован у Д. Пригова, для которого вся реальность, и даже глубинно-архетипические ее слои, уже становится полем концептуальной игры, хотя и проведенной по правилам более или менее традиционного, раешно-«дурацкого» стихосложения. Еще дальше в сторону концептуального предела — Всеволод Некрасов, пользующийся в основном материалом служебных и вводных слов, междометий и прочих абстрактнейших элементов языка. Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие «того», «это вот», «так ведь», «ну и», мог бы писать Акакий Акакиевич. Это словарь маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей, невразумительной словесной каше, состоящей из канцеляризмов или превращающей в канцеляризмы даже такие слова, как «весна» или «синий», — они повторяются в одном стихотворении по десять-двадцать раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, в союз или частицу. Поэзия В. Некрасова — это поэзия служебных слов, произносимых с небрежностью ворчуна и настойчивостью заики, угасающая, иссякающая, задремывающая речь, в которой эстетически осваивается само качество монотонности, бедности, минимальности. Наконец, Лев Рубинштейн представляет самый крайний и последовательный концептуализм: он пользуется уже не словами, а готовыми словесными блоками, схемами типа карточек в каталоге, пунктов в служебной инструкции или команд в системе ЭВМ или АСУ.

Так от архетипа — через кенотип — к стереотипу, через тончайшие сдвиги в отношениях идеи и вещи, покрывается все поле образных возможностей новой поэзии.

При этом индивидуальный стиль актуализируется в современной поэзии не принадлежностью к той или иной группе или направлению, а включенностью в само поле их противостояния, через которое разворачивается диалектика художественного образа, стремящегося в одном своем пределе

к мифу, в другом — к концепту. Метареализм и концептуализм, а также промежуточная зона между ними, которую можно обозначить как презентализм, — этими наименованиями очерчиваются новые образные формации, между которыми остается достаточно свободного пространства, чтобы в нем мог возникнуть новый, сколь угодно крупный по дарованию поэт.

* * *

Экология культуры требует признать достойными существования все виды и типы творчества, которые в своем взаимодействии образуют многосложную систему: удалим одни элементы — разрушатся, лишатся питания и значения другие. Эгоцентризму того или иного направления, желающему вытеснить все остальные, нужно противопоставить *экоцентризм* — самосохранение культуры во всей разности и дополнительности ее составляющих.

От метафоры к метаболе. О «третьем» тропе

Особенность нового стилевого течения порой усматривают в его приверженности к метафоре, пишут о И. Жданове или А. Еременко как о «метафористах» или даже «метаметафористах». Как видим, это не просто терминологическое заблуждение — но непонимание сути новой поэзии. Под знаменем метафоры в поэзию входило поколение А. Вознесенского, расцветившее волшебными узорами сходств и подобий скучную ткань повседневной действительности, расставившее на ее пути множество преломляющих призм. Однако через метафору действительность лишь находит свое подобие в другой действительности — они остаются разведенными, взаимно не преобразованными, как реальность и впорхнувшая в нее иллюзия. Вот перед нами олени, скользящие через лес, — и вдруг на миг в этой глуши вспыхивает призрачный городской уличный движение, чтобы тут же погаснуть:

«олени, как троллейбусы, снимают ток с небес» (А. Вознесенский). Метафора или сравнение — это вспышка, более или менее яркая, но неизбежно гаснущая, ибо привносится в реальность откуда-то извне, чтобы на миг осветить ее и запечатлеть. Новая поэзия ищет источник света в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его одновременную и безусловную принадлежность разным мирам. Такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на «реальное» и «иллюзорное», «прямое» и «переносное», но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность, мы, в отличие от метафоры, назовем *мета́болой*. В переводе с древнегреческого метабола буквально означает «пере-брос»; сопутствующие значения этого слова — «поворот», «переход», «перемещение», «изменение». В химии и биологии метаболизмом называют обмен веществ, в архитектуре — использование динамических градостроительных моделей с заменяемыми элементами («плавающий город» и т. п.).

Поколению 1980-х годов, во всяком случае тем поэтам, которых принято называть метареалистами, свойственно недуальное построение образа: на место условного сходства вещей становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности. Знаменательно, что движение от метафоры к метаболе подчас разворачивается в пределах одного стихотворения, как бы воспроизводя направление общего поэтического сдвига.

Домашний зверь, которым шорох стал
и ход лесной, — вот этот стол уютный.
В своей глубинности он дикий быт смешал
с возней корней, таинственной и мутной...

И. Жданов. Стол

В первых двух строках И. Жданова — намек на традиционную метафору: стол похож на четверолапое зверя. Но это лишь зрительное подобие, за которым поэт угадывает глубинную причастность стола дремучему лесному бытию, которое все еще длится в его древесном составе, выдавая

себя то глухим скрипом, то узором, вступающим из-под скатерти:

...И иногда с поверхности его
под шум ветвей, замешенный на скрипе,
как скатерть рук, сползает торжество
медвежьих глаз, остановивших липы,
их мягкий мед, скользящий по стволам,
сквозь лапки пчел, сквозь ледящийся запах.
И в этот миг живут по всем столам
немые лица на медвежьих лапах.

(Стол)

Несколько упрощая, можно сказать, что тут существенно не сходство, а прямое прикосновение, принадлежность, то самое «при чем», которого недостает метафоре. Медвежье и пчелиное образуют один мир с древесным, их соединяет влекущий медовый запах, тысячи «прилипчивых» взглядов и прикосновений, избороздивших поверхность ствола, одушевивших его сущность; и все это большое и малое зверье, рыскавшее у корней, роившееся в кроне, теперь вошло в существо стола и дремучими лицами проступает в его смутных узорах.

Сопоставим два образа, внешне сходных по предметной мотивации, но глубоко различных по структуре, — метафорический и метаболический. У Андрея Вознесенского:

Как золотят купола
в строительных легких лесах —
оранжевая гора
стоит в пустынных лесах.

(Осень в Дилижане)

Метафора делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и отображающее подобие. У Вознесенского четко заявлена точка отсчета, описываемый предмет — природа Дилижана, по отношению к которому привлекаемое подобие — купол церкви — призрачно и условно, как бы парит над действительностью, не проникая в ее состав, отслаиваясь, на правах красочного, живописно подобранного соответствия. Осенняя листва похожа на золотой купол. Леса, восходящие на дилижанскую гору, похо-

жи на строительные леса, воздвигаемые вокруг церкви. Вознесенский — блестящий поэт метафорических подобий, ассоциативных всплесков, двойных перемежающихся образных рядов. Но вот как та же предметная основа преобразована в уже цитированных стихах нового поэта — Александра Еременко:

...В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Перед нами образ-метабола: «леса» поворачиваются к нам то первозданной, то производственной своей стороной, причем в этом круговращении нет «опорной» реальности к «надстроечной» иллюзии, но есть сама действительность, чреватая превращениями. Метабола — это образ, неделимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам, — техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплелись растительные и металлургические черты. Разве это не реальность, внутри которой мы живем, не реальность наших индустриальных пейзажей, в которых проволока прорастает сквозь искореженное дерево, а дерево — сквозь проржавевшую балку? Это причудливая, барочная, босхианская реальность, которая сама по себе еще и ирреальна. Задать в ней точку отсчета, вывести технику из органики или органику из техники, художник уже не рискует, точнее, не узурпирует себе такого права (не случайно Босху Еременко посвятил целую поэму). Метабола работает на самораскрытие реальности во всей чудесности или чудовищности ее превращений. Если метафора, заново введенная в нашу поэзию поколением 1960-х годов (А. Вознесенский, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, Р. Рождественский), — это готовность поверить в чудо, то метабола — это способность его осязать.

Метафора родилась в результате закономерного, исторически необходимого расчленения мифологического образа-метаморфозы, воплощавшего единство и взаимопревращаемость всех вещей, на «отражаемое» и «отражающее», «прямое» значение и «переносное», между которыми установилась условная связь по сходству. Но такой эстетический дуализм, искусственно обособляющий образ от реальности, перестает удовлетворять современное творческое сознание, устремленное к «реализму в высшем смысле». И метафора теперь, в свою очередь, преодолевается изнутри, восходя от раздвоенности к усложненному единству, от внешнего подобия далеких вещей к их необходимому соприсутствию в одной раздвинутой реальности. Конечно, здесь не приходится говорить о *возвращении* к древнему синкретизму, но о стремлении преодолеть условность метафоры *поступательно*. Образ-метабола — путь искания такой целостности, которая уже не сводится к простому тождеству и «оборотничеству» всех явлений, как в метаморфозе, но и не разводит их уподоблением по одному признаку, как в метафоре, а возводит на новый уровень поэтического сознания, где правда мифа трезво обоснована фантастичностью самой действительности.

Метабола — термин сравнительно новый в теории словесности. В крайне расширительном значении — как риторическую фигуру вообще, как «всевозможные изменения, касающиеся любого аспекта языка», — употребляют этот термин авторы «Общей риторики»¹. Мы предлагаем придать метаболе более узкий и конкретный смысл, введя ее в систему тропов наряду с уже существующими, и главным образом для восполнения очевидно пустующей, теоретически не обозначенной области, лежащей между метафорой и метонимией.

С точки зрения поэтико-стилистической, метаолой целесообразно назвать такой тип тропа, который раскрывал бы сам процесс переноса значений, его промежуточные звенья, то скрытое основание, на котором происходит сближе-

¹ Дюбуа Ж., Эделин Ф. и др. Общая риторика. М., 1986. С. 56.

ние и уподобление предметов. В чем здесь отличие от метафоры, показывает определение последней, сформулированное в «Общей риторике»:

«Мы можем описать метафорический процесс следующим образом:

И › (П) › Р

где И — исходное слово, Р — результирующее слово, а переход от первого ко второму осуществляется через промежуточное понятие П, которое *никогда в дискурсе не присутствует...* (выделено мною. — М. Э.)¹.

Например, есенинская метафора «страна березового ситца» подразумевает, что березы подобны ситцу (по таким признакам, как крапчатая окраска, простота, женственность, связь с крестьянским бытом, деревенской природой), но эти общие признаки, «промежуточные понятия» не выводятся в поэтический текст. Точно так же в метафоре Маяковского «хребты веков» («мой стих дойдет через хребты веков») отсутствует то «понятие» (величавые преграды, уступами-громадами восходящие до самого горизонта), которое создает переход от исходного («века») к результирующему («хребты»).

Метабола — это именно *выведение в дискурс* промежуточного понятия П, которое становится центральным, объединяет удаленные предметные области и создает непрерывный переход между ними. «Небо, помещенное в звезду, — ночь» (Иван Жданов): здесь небо и ночь вводятся между собой не в метафорическое, а в метаболическое отношение — через явленное в дискурсе П, «звезду», которая равно принадлежит обеим сближаемым областям: неба и ночи. Через это посредническое П совершается «обмен веществ», или, точнее, обмен значений в образе-метаболе. Небо и ночь, не связанные ни метафорическим «сходством», ни метонимической «смежностью», узнают друг друга в «звезде», как соединительном звене двух реальностей, через которое они могут

¹ Там же. С. 197.

превращаться и даже отождествляться. Отсюда эти поэтические «уравнения», которые придают четкую синтаксическую форму и даже формулировочность образам-метаболам:

Море, что зажато в клювах птиц, — дождь.
 Небо, помещенное в звезду, — ночь.
 Деревя невыполнимый жест — вихрь.

И. Жданов.

Море, что зажато в клювах птиц, — дождь...

«Клювы птиц» — это промежуточный образ между морем и дождем, как бы алгоритм превращения одного в другое (дождь — это море, пропущенное через П, через «клювы птиц», которые как бы разбрызгивают его по каплям и превращают в дождь).

В одной из прежних своих статей¹ я обозначил данный тип образа как «метаморфозу» — учитывая, что к этому термину уже прибегали ученые, пытавшиеся расширить традиционную классификацию тропов (в частности, академик Виктор Виноградов)². Но термин «метаморфоза», в принципе верно характеризую «превращение» составляющих образа, не вполне точен по той причине, что предполагает развертывание этого процесса во времени, слишком прямо отсылает к превращениям того типа, которые описаны в «Метаморфозах» Овидия и связаны с наивно-мифологической верой в универсальное «оборотничество» всех предметов. Для современной поэзии существен не процесс взаимопревращения вещей, а момент их взаимопричастности, лишенный временной протяженности и сохраняющий их предметную и смысловую раздельность.

Метабола — это и есть такой мгновенный «переброс» значений, благодаря которому предметы связываются вневремен-

¹ *Эпштейн М.* Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х гг. // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 64–72.

² Академик Виноградов предлагал называть «метаморфозами» образы типа ахматовского «Я к нему влетаю только песней и ласкаюсь утренним лучом» (*Виноградов В.* О поэзии Анны Ахматовой // Поэтика русской литературы, М., 1976. С. 411–412). Однако такой тип образа — это элементарное сравнение, слегка замаскированное употреблением творительного падежа вместо обычной сравнительной конструкции («влетаю как песня»), «ласкаюсь как луч»).

но, как бы в пространстве многих измерений, где один может совпасть с другим и одновременно сохранить отдельность. Крайние члены метаболы — таковы в приведенном примере «дождь» и «море», «небо» и «ночь», «дерево» и «вихрь» — можно назвать *метаболитами*. Между ними не перенесение смысла по сходству или смежности, но и не процесс превращения во времени, а вневременная причастность через посредствующие звенья, которые можно назвать *медиаторами*: клювы птиц, делающие море дождем; звезда, точка света, в которую сжимается дневное небо, тем самым являя вокруг нее ночь; жест, каким дерево рвется за собственный предел и становится вихрем. Метабола — это новая стадия объединения разнородных явлений, своеобразный троп-синтез, воспроизводящий некоторые особенности тропа-синкрезы, т. е. метаморфозы, но возникающий уже на основе ее расчленения в классических художественных формах переноса: метафоры и метонимии.

Если на синкретической стадии (метаморфоза) явления превращаются друг в друга, полностью отождествляются, а на стадии дифференциации (метафора) уподобляются друг другу чисто условно, «как бы», то на стадии синтетической (метабола) они обнаруживают причастность друг другу, то есть превратимость при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференциации. Метаболиты не превращаются друг в друга (как в метаморфозе — юноша и цветок, «Нарцисс») и не уподобляются друг другу (как в метафоре — например, «хребты веков», где между хребтами и веками нет никакой реальной связи, никакого посредника, только сходство по признакам «громады» и «преграды»). Метаболиты («небо» и «ночь») частью совпадают (в медиаторе — «звезде»), частью остаются раздельными, то есть приобщаются друг к другу при сохранении самостоятельной сущности.

Введение третьего, промежуточного элемента в структуру образа придает ему новое качество достоверности сравнительно с метафорой: между предметами обнаруживается не просто сходство, но схождение в некоей третьей точке, откуда вырастает сам объем образно претворенного бытия.

Дело не только в том, что к И и Р добавляется еще П, — благодаря этому опосредованию само И теряет свое однозначное качество «исходности», а Р — «результатности».

В двучленной метафоре эти два элемента, как правило, четко разделяются по своим функциям: исходной и результативной, или прямой и переносной, реальной и иллюстративной. Например, метафора «сердце горит» включает в себе И («сердце»), употребленное в прямом значении, и Р («горит»), употребленное в переносном значении. Если же вводится третий, промежуточный член, то крайние два оказываются взаимобратимыми в своей «исходности — результатности», образ балансирует между ними, как, например, в стихотворении Ивана Жданова «Тихо сердце, как осень, горит...». Здесь горение — это П между сердцем и осенью, которые обнаруживают общую, скрытую в них реальность образа-метабола. И в дальнейшем развитии образа уже невозможно закрепить за одним статус И, а за другим — статус Р, поскольку «горение» происходит равным образом в обоих мирах: осеннего леса и замороженного сердца. О чем идет речь, о сердце или об осени, трудно определить однозначно. Прямые и переносные значения могут меняться местами, потому что найдена и словесно выражена третья реальность — «горения», в которой одинаково сходятся первые две. *Образ становится обратимым.*

Поэтому в предлагаемой нами формуле образа-метабола не только П выводится из скобок (поскольку промежуточный член, в отличие от метафоры, *присутствует в самом дискурсе*), но и стрелки становятся *двунаправленными*: каждый из крайних членов может восприниматься и как Исходный, и как Результирующий:

Метафора:

И › (П) › Р

БЕРЕЗЫ › (пестрая окраска, простонародность) › СИТЕЦ

ВЕКА › (громкость, создание преграды) › ХРЕБТЫ

Метабола:

И / Р < > П < > Р / И

НЕБО < > ЗВЕЗДА < > НОЧЬ

МОРЕ < > КЛЮВЫ ПТИЦ < > ДОЖДЬ

Корни метаболической поэтики, разросшейся в самостоятельную систему у поэтов 1980-х годов, так называемых метареалистов, обнаруживаются у классиков XX века: Р. М. Рильке, П. Валери, О. Мандельштама. Например, одно из сложнейших для понимания стихотворений Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» являет свой прозрачайший смысл именно в плане метаболической образности: подыскиваются те «промежуточные понятия», через которые вступают в опосредованную связь свойства тяжести и легкости, грубости и нежности. Образность этого стихотворения пролегает как раз через зону П, по отношению к которой И и Р оказываются обратимыми: невозможно зафиксировать за одними словами прямые значения и статус исходных, а за другими — переносные и статус результативных. Сама реальность оказывается как бы сплошь промежуточной — не точно-дискретной, как в метафоре, а протяженной, континуальной.

Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети!
Легче камень поднять, чем имя твое повторить.
У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть.

О. Мандельштам. Сестры — тяжесть и нежность...

Что общего между этими разнородными явлениями: соты и сети, камень и имя? Переход тяжести в нежность и обратно, обмен этими свойствами у соответствующих предметов. Легчайшее — «имя» — оказывается более тяжелым, чем

«камень», а повторить — труднее, чем поднять. Самой тяжелой заботой оказывается легкость существования, избыток времени (вопреки представлению о заботе как нехватке, здесь сам звуковой строй обнаруживает общность «заботы» и «избытка» — аллитерация согласных **з — б — т**). «Соты» и «сети» — это переплетение «мягкости» и «твердости» в самой фонетической ткани слов, не говоря уж о тяжести наполненных сот и легкости сквозящих сетей.

И далее — воздух тяжелеет, замутняется, обнаруживая свойства темной воды... Мимолетное, эфемерное время являет тяжесть почвы, вспаханной плугом... Наконец, образная доминанта всего стихотворения — это розы, в бутонах которых наглядно выражен признак «тяжести», а в лепестках — «нежности». Розы были «землею» — и они же плывут по воде:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
 Время вспахано плугом, и роза землею была.
 В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
 Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

Метабола — это и есть «двойной венки», заплетенный в водовороте медленно вращающейся реальности, развивающейся из себя, словно лента Мёбиуса, в которой нельзя определить точку, грань, разрыв, где внутренняя сторона переходит во внешнюю и обратно. Образ-метабола разворачивает волновую (а не корпускулярную) картину мироздания, в которой сходства-подобия отдельных предметов переходят в их плавные схождения, а разрозненные частицы вовлечены в энергетическое поле всеобщей и взаимной причастности. Здесь нет «уподобляемого» и «уподобляющего», реального переднего плана и условно-иллюзорного заднего, нет деления слов на «исходные» и «результатирующие», значений — на прямые и переносные... Но есть растянутое на весь объем реальности П — превращение, переход, промежуток, в который умещается все: между тяжестью и нежностью, между морем и дождем, между ночью и небом, между деревом и вихрем.

Мое описание метабола сходно с тем, что Ж. Делёз и Ф. Гваттари понимают под «ризомой», особой «бесструктур-

ной структурой» или «аморфной формой», в которой все направления обратимы. Ризома (корневище, грибница) так относится к модели дерева, как метаболо в моем описании относится к метафоре. «В отличие от деревьев или их корней, ризома связывает любую точку с любой другой... В отличие от структуры, которая задается рядом точек и позиций, с бинарными отношениями между точками и однозначными отношениями между позициями (ср. с метафорой, где значимо противопоставление сравниваемого и сравнивающего, буквального и переносного значений. — М. Э.), ризома состоит только из линий: линий сегментарности и стратификации и линий полета или перехода (детерриториализации) как максимального измерения, за которым множественность претерпевает метаморфозу, меняет свою природу... Ризома — это нецентрированная, неиерархическая, необозначающая система... определяемая только циркуляцией состояний...»¹ Используя эту терминологию, можно определить метаболо как *троп-ризому*, составляющие которой не подчиняются древообразной иерархии буквального, переносного и символического значений, но представляют собой свободную циркуляцию и взаимообратимость этих значений.

Метаболо преодолевает двойственность метафоры отчасти и потому, что метонимический способ связи — по смежности — привходит контрапунктом в возрастание метаболического образа: осы смежны розе, роза — земле, дождь — морю, дерево — вихрю. Но в том и состоит качественное отличие метаболо от метонимии, как и от метафоры, что двучленность преодолевается в растянутом промежутке, в неделимом третьем, среднем звене — органике всюду прорастающего, многомерного и всереального бытия.

В метонимии один элемент, результирующий, замещает собой другой, исходный, перенимая его прямое значение в качестве своего переносного. Например, в известной пушкинской метонимии «все флаги в гости будут к нам» исход-

¹ Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, trans. by Massumi B. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987. P. 21.

ное значение тропа — «страны, державы», результирующее — «флаги», переносным значением которого и становятся «страны». Точно так же в стихотворении Лермонтова «Белеет парус одинокой...» парус выступает как метонимия неназванного корабля или лодки. Метабола же не заменяет одного другим, а ищет третьего, в котором одно проступало бы через другое, как небо проступает в ночи — через звезду, как земля в розе — через ее тяжесть, как вихрь в дереве — через его невоплотимый порыв, как камень в имени — через труд его произнесения, как легкость в заботе — через избыток времени. Вещи не заменяют друг друга, не уподобляются друг другу, но проступают друг в друге, образуя нечто третье, недвойственное, неделимое — образ-метаболу.

Не подобие и не смежность, а причастность обнаруживается в этом виде поэтического тропа: реальность, ведущая от двух видов двоицы (метафоры и метонимии) к третьему виду — троице, вводящая в тайну ее структурной неслиянности-нераздельности.

«Как труп в пустыне я лежал...» От лирического «я» к лирическому «оно»

1

Новая поэзия вызывает у читателя чувство эстетического беспокойства, утраты ориентира. Раздаются жалобы на зашифрованность, переусложненность... Дело не в сложности языка, а в принципиальном отсутствии какого-то устойчивого центра, который раньше отождествлялся с лирическим героем. Все сложности прояснялись, как только соотносились с централизованной системой отсылки к себе: «я — такой-то... я так вижу мир». Как бы ни был этот герой демонически страшен или цинически опустошен, фанатически жесток или наивно-придурковат (в поэзии символистов, футуристов, соцромантиков, обэриутов и т. д.), он все-таки давал читателю счастливую возможность перевоплотиться, раздвинуть свое «я» за счет кого-то другого.

Сейчас отождествляться не с кем. Поэзия перестает быть зеркалом самовлюбленного «эго», остается лишь мутноватое пятнышко банальностей от его последних лирических вздохов. Вместо множимых отражений — кристаллическая структура камня, упираясь в которую взор не возвращается назад, на себя. Поэзия Структуры приходит на смену поэзии Я. На каком-то решающем слове истории «я» обнаружило свою ненадежность, недостоверность, предательски ускользнуло от ответственности — ответственность взяли на себя структуры. Социальные, знаковые, ядерные, генетические... Не человек говорит на языке этих структур, но Кто-то настойчиво обращается к человеку. В нашей воле — понять. И новая лирика — опыт освоения этих отчужденных, заличностных структур, в которых ощущается присутствие совсем другого Субъекта, вовсе не подходящего к привычным меркам субъективности: «человек — мера всех вещей» и т. п. Скорее вещь становится мерой всего человеческого, поскольку через нее угадывается то Другое, что человек ощущает и в первооснове своего «я». И новая поэзия — это уже не самовыражение, а скорее Его выражение, движение в мирах, где гуманность не оставила следа, но куда человеку дано заглянуть через странно устроенный хрусталик поэтического глаза.

То, что А. Блок ощутил в свое время как «кризис гуманизма», как прорастание «чрезвычайной жестокости» и «первобытной нежности», животных и растительных форм в человеке¹, — в наше время достигло зрелости, обнаруживая на месте прежнего индивида множественность самодействующих форм бытия в их совместном «музыкальном» напоре. О том же и почти теми же словами свидетельствовал О. Мандельштам: «В нем (поэте. — М. Э.) поют идеи, научные системы, государственные теории...»² Все это движение лирики за пределы лирического «я» обнаруживает глубину совсем другого, более изначального, а поэтому и завершающего опыта, ускользающая структурность и сверхсубъек-

¹ Блок А. Кризис гуманизма // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 346.

² Мандельштам О. Слово и культура. Т. 2. С. 227.

тивность которого лучше всего описывается в терминах религиозных, хотя и не связана прямо ни с какой конкретной религиозной традицией. Суть, конечно, не в теме, а именно в субъекте высказывания, который в новой лирике фиксируется за пределами авторской личности и в то же время, в итоге всех процессов развоплощения и «обезличивания», не может не принимать свойств трансцендентной Личности.

2

Различна природа структур, встроенных в современную поэзию на правах замещенного центра. Поэты-концептуалисты — Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров, Михаил Сухотин — исследуют механизмы массового сознания и повседневной речи, которые действуют автоматически, как бы минуя волю и сознание человека, говорят «сквозь» него. Обнажаются пустые схемы расхожих идей, выпотрошенные чучела современных мировоззрений — «концепты». «Жизнь дается человеку на всю жизнь...» (Рубинштейн), «Гордо реют сталинские соколы...», «Спой мне песню про все, что угодно, лебединую песню, кумач!...» (Кибиров).

Вот новое постановление
 Об усилении работы
 Его читает население
 И усиляет те работы...

Д. Пригов

Концептуализм — это поэзия *перечеркнутых* слов, которые сами стираются в момент высказывания, как ничего не означающие. Их присутствие должно быть выставлено именно в отсутствии или стертости смысла, как загадка самопроявляющейся пустоты. Всякий раз, как произносится нечто подобное — «абсолютно правильная» или «абсолютно банальная» речь, — возникает неловкая пауза, натянутое молчание, выдавая действительное присутствие Абсолюта, только отрицательного, пустотного. Вроде бы так уже никто не говорит — но так продолжает говорить сам товарищ Ни-

кто, притязаящий на руководящую роль в литературе и жизни, и от его имени написаны многие концептуальные стихи, дающие наконец читателю возможность *ни с кем* не отождествиться.

Но главное, быть может, в другом: нарочитая банальность таит в себе обратный смысл, углубляет зону невысказанного. Если не просто смеяться концептуальным стихам, видя в них пародию на стереотипы массового сознания, то можно почувствовать и нечто большее: за говорящим Никто — подлинную лирику молчащего Инособъекта. Ведь только по отношению к Его сверхнаполненному молчанию все слова могут звучать так бедно, плоско, ничтожно, коряво, как звучат они у концептуалистов. Сентиментальное самоназвание их литературной группы — «Задушевная беседа» — тоже входит в эту концептуальную игру с затертыми, заведомо чужими словами, не оправдывающими своего значения: ведь в творчестве группы нет ничего «задушевного» и похожего на «беседу»...

И тем не менее тонкий слух, наверное, уловит в этих «как бы стихах» какой-то отзвук чеховской интонации, той, с какой Чебутыкин зачитывает из газеты: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа» или переубеждает собеседника: «А я вам говорю, чехартма — баранина» («Три сестры»). За пошлым текстом развертывается подтекст непонимания, разобщенности, одиночества. Сравним у Пригова: «Порубан снова президент / Теперь уж правда в Бангладешии...» — или у Рубинштейна: «Да не говорите вы ерунду! При чем здесь „Горе от ума“, когда это „Мертвые души“»: все те же опустошенные знаки «полезной» информации или «содержательного» общения. Правда, у концептуалистов уже сам подтекст, как «иное, более глубокое значение», растворился, уступив место «никакому значению»: слишком много слов вылетело на ветер в словоизвержениях XX века, чтобы за ними не выветрился и следующий слой — психологическая подоплека, обнажив еще более глубинный — метафизическую пустоту. Эти мертвые слова, «как пчелы в улье опустелом», выметают из языка концептуалисты, позволяя нам на пределе обманутого слуха услышать само молчание.

3

Зато другие поэты — такие, как Иван Жданов, Ольга Седакова, Фаина Grimберг, Алексей Паршиков, Илья Кутик, Владимир Аристов, — берут в свой словарь, как в красную книгу речи, все оставшиеся в живых слова, крайне напрягая и даже перенапрягая их смысл, чтобы явить структуру подлинной реальности, которая тоже несводима к лирическому «я», но постигается уже не отрицательно, а утвердительно. Метареализм — так можно назвать это поэтическое течение — открывает множественность реальностей: той, что явлена зрению муравья, и той, что свернута в математической формуле, и той, про которую сказано «неба содроганье». Метареальный образ не просто отражает одну из этих реальностей (зеркальный реализм), не просто сравнивает, уподобляет (метафоризм), не просто отсылает от одной к другой посредством намеков, иносказаний (символизм), но раскрывает их подлинную сопричастность, взаимопревращение — достоверность и неминуемость чуда. «...Я знаю кое-что о чудесах: они как часовые на часах» (О. Седакова). Чудеса блюдут законы иной реальности внутри этой, открывают и стерегут выход в новое измерение, поэтому образ становится цепью метаморфоз, охватывающих Реальность как целое, в ее снах и пробуждениях, в ее выпадающих и связующих звеньях.

При этом слова не комкаются, не отбрасываются, как «ничьи», а устремляются к пределу всеотзывчивости, многозначности, укореняются в глубинах языковой памяти. Чем более перемешаны разновременные и разнонациональные слои культурной почвы, тем свежее ростки и обильнее всходы. Метареализм — поэзия *подчеркнутых* слов, каждое из которых должно означать больше того, что оно когда-либо означало. Как самохарактеристика этой поэзии звучат строки:

То ли буквы непонятны, то ли
нестерпим для глаза их размах —
остается красный ветер в поле,
имя розы на его губах.

И. Жданов.

Область неразменного владенья...

Значение достигает такой интенсивности, что исчезает разница между означающим и означаемым. От букв, составляющих имя розы, остается ветер, окрашенный в цвет самого цветка: назвать — значит приобрести свойства названного. Имя становится плотью. В той сверхдействительности, которую исследуют поэты-метареалисты, нет человечески условного противопоставления вещи и слова: они обмениваются своими признаками, мир читается как книга, написанная буквами «нестерпимого размаха»...

Поэты, прошедшие опыт безвременья, постигают величие уплотнившегося пространства. В отличие от поэтов-шестидесятников, для которых мир делится на эпохи и периоды, страны и континенты, — поэты, начавшие писать в 1970-е и печататься в 1980-е, духовно пребывают в многомерном континууме, где соприкасаются все времена и сознания, от неолита до неоавангарда. Исторический поток утратил однонаправленность, именуемую прогрессом, и там, где он замедлился и расширился, обозначилось устье: впадение в океан, где времена уже не следуют друг за другом, а вольно колыхаются в бескрайнем просторе.

Новые поэты ловят импульсы смысловых колебаний, сразу проходящие через все эпохи: аукнулось в Средневековье — отозвалось в середине XX... Все они, дети безвременья, испытали не только негативное воздействие исторического застоя, превратившего их в задержанное, «застоявшееся» поколение, но и позитивное ощущение сверхисторических устоев, обнажившихся на отмели последних десятилетий.

Безвременье — пародийный памятник вечности. И если одни поэты, метареалисты, устремлены в эту *вечность*, а другие, концептуалисты, обнажают ее *пародийность*, то третьи запечатлевают ее именно как *памятник*.

4

В стихах группы «Московское время» и близких ей поэтов — Сергея Гандлевского, Бахыта Кенжеева, Александра Сопровского, Евгения Бунимовича, Виктора Коркия и дру-

гих — есть множество острых примет современности, явленной как изумительно сохранившийся слой в зоне будущих археологических раскопок. «...Мы годы свои узнаем в концентрических кольцах столицы» (Е. Бунимович). Поэты этого круга редко уходят в дальние эпохи и в метафизику, им ближе тесный и призрачный быт московской старины 1970–1980-х годов. Да, старины, потому что вольно или невольно она вдвинута в новое сверхисторическое измерение, где выступает как один из причудливых слоев уходящего времени, даже если мы все еще проживаем в нем: последний, горько-сладкий остаток временности как таковой. Знаменательно, что именно у этих поэтов еще отчасти сохранен лирический герой — но он уже не столько переживает, сколько сберегает пережитое и прожитое, пополняя честными и грустными свидетельствами драгоценный архив «личности XX столетия», музей скончавшегося Человека.

Был или нет я здесь по случаю,
Рифмуя на живую нитку?
И вот доселе сердце мучаю.
Все пригodiлось недобитку.

С. Гандлевский. Элегия

В отличие от национал-архаистов, собирающихся прошлым битъ настоящее и всерьез пишущих, как сто лет назад¹, поэты «Московского времени» проявляют вкус и чутье археологов, не подменяющих времена, знающих, как хрупок и рассыпчат тот полуистлевший материал — лирическое «я», с которым они ведут свою кропотливую реставраторскую работу, как рушится от прямого прикосновения к здешнему и теперешнему. В их стихах «я» просвечивает отчетливым, но застылым силуэтом, как будто сквозь прозрачную окаме-

¹ Имеются в виду молодые поэты неославянофильского круга, считающие себя единственными законными наследниками золотого века классики: Николай Дмитриев, Виктор Лапшин, Владимир Карпец, Михаил Шелехов и др. Их подборка была «по контрасту» и для «равновесия» опубликована в том же альманахе «День поэзии — 1988» (М., 1988), где был впервые опубликован и данный текст, предвещающий подборку поэтов новой волны — Дмитрия Пригова, Нины Искренко и др.

нелость. В плотно ассоциативной ткани письма время загустевает, как в холодных и чистых слитках, выброшенных древней пучиной. Как назовут эту эпоху, эту генерацию потомки? Быть может, «*янтарный век*» русской поэзии.

5

Читателям, воспитанным на поэзии предыдущих поколений, эта метапоэзия, отстраненная от «боевого» участия в современности, кажется мертвенной. Где страсти, где воодушевление, где порыв? Вместо лирического героя, увлеченного, негодующего, объездившего мир от Канберры до Калькутты или, напротив, целомудренно верного родным пашням и пажитям, — вместо этого обостренно чувствующего «я» или раздумчиво-уверенного «мы» выдвигается некое странное лирическое «оно». Никак невозможно представить его в конкретном человеческом облике. Даже любовь — это не чувство, не влечение, а скорее контур туго загнутого, замкнутого на себя пространства, кривизна которого то взрывается землетрясением, разъединяя влюбленных, то разрывает зеркало на куски, соединяя их. «Землетрясение в бухте Цэ» Алексея Парщикова или «Расстояние между тобой и мной — это и есть ты...» Ивана Жданова — это произведения о любви, но она рассматривается скорее с точки зрения топологии или геофизики, чем законов психологии, «человековедения».

Открылись дороги зрения,
запутанные, как грибницы,
и я достиг изменения,
насколько мог измениться...
Смыкая собой предметы,
я стал средой обитания
зрения всей планеты.
Трепетание, трепетание...

А. Парщиков.

Землетрясение в бухте Цэ

Новая поэзия как будто не детище Нового времени, с его установкой на центральность человека в мироздании, а па-

мать более ранних и предчувствие более поздних времен, когда человечность, перестав быть неперменной точкой отсчета, может быть, станет неминуемой точкой прибытия. Когда и почему мы решили, что поэзия должна быть скроена по мерке человеческого «я», что ее герой должен быть ростом со своего исторического современника, иметь то же бьющееся, взволнованное сердце, те же затуманенные мечтой и страстью глаза, тот же язык, годный для объяснения с согражданами? Лирическое «оно» имеет своим прообразом скорее вставленные друг в друга колеса, которыми двигал Дух священных животных — херувимов, и ободья вокруг них полны были глаз¹.

Разве не оттуда — от Книги Иезекииля, Книги Исаии и идет предначертанный высшей поэзии и заповеданный нам от Пушкина путь поэта-пророка? Перечитаем «Пророка» сегодняшними глазами — и нас как будто впервые потрясет необходимость *умерщвления* человеческого. Пророку было дано змеиное жало вместо языка, пылающий уголь вместо сердца... Что это за чудище лежало в пустыне — с жалом во рту и углем в грудной клетке! А ведь это был пророк — в нем уже все готово было восстать по зову Господа:

Как труп в пустыне я лежал...

Современная поэзия напоминает такой же труп — торчат острые жала, углеродистые тела. Но почувствуйте: весь этот невообразимый агрегат готов подняться и возвестить истину по одному слову свыше — он сделан так, чтобы отозваться и затрепетать. Серафим уже совершил свой тяжкий чернорабочий труд: новый, сверхчеловеческий организм готов к жизни. И современники, которые видят в нем только нечеловеческое уродство и набор механических деталей, не подозревают, что именно от него они смогут услышать слова, передающие мысль и волю Бога. Чтобы дойти до людей, пророк должен

¹ «Вид колес и устройство их — как вид топаза... А ободья их — высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз... Куда дух хотел идти, туда шли и они...» Иез. 1: 16–20.

умертвить в себе человека. Чтобы жечь их сердца, он должен иметь в груди уголь вместо сердца. Мы живем в неизвестной, может быть, очень короткой паузе.

...И Бога глас ко мне воззвал...

Теперь остается только слушать, внимать, не пропустить этого голоса в пустыне, которой окружено пока одиночество пророка, похожего на труп.

Манифесты новой поэзии (1980-е)

В этом разделе публикуются авторские манифесты 1980-х годов, в которых провозглашались новые направления и формы в поэзии: метареализм, концептуализм, презентализм, метабола, транслиризм и т. д. Эти манифесты дополняют и резче формулируют особенности тех направлений, которые охарактеризованы в предыдущем разделе «Между концептуализмом и метареализмом». В них также очерчивается ряд иных направлений: лирический архив, континуализм, нулевой стиль и др., сам процесс их растущей дифференциации.

Зеркало-щит.

О концептуальной поэзии (1985)¹

Концептуализм, одно из многих течений западного авангарда в 1970-е годы, получил особое значение в нашей стране благодаря некоторой «конгениальности» с господствующим здесь типом художественного сознания. Поучительная, идеологически насыщенная или, как у нас принято говорить, «идейная» словесность легко переводится на язык антихудожественных схем-концептов, выставляющих себя в качестве концепций отсутствующих и, по сути, уже ненужных произведений. Зачем создавать еще одно песнопение на тему «любви к жизни» или «преклонения перед Пушкиным»,

¹ Впервые опубликовано в альманахе «Поэзия». М., 1989. С. 86–88.

если Лев Рубинштейн уже написал «Жизнь дается человеку на всю жизнь...», а Дмитрий Пригов добавил: «Пушкин — бог-покровитель и народам отец».

Концептуализм потому так органически вошел в пространство нашей культуры, что оно было переполнено кочующими «идеями» — настолько несоединимыми ни с какой художественностью, что сами они уже стали восприниматься как своего рода «художества», как жанр особого искусства порождения «идей». «Молодым везде у нас дорога», «Счастье грядущих поколений», «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», «Партия сказала: надо! Комсомол ответил: есть!»... Перечитайте список тем, предлагаемых из года в год для экзаменационных сочинений по литературе, — и вы получите не только ключ к загадочному методу «социалистического реализма», но и довольно точный путеводитель по концептуальной словесности.

Разница небольшая — и все же существенная. Соцреализм в изобилии создавал неполноценные образы, иллюстративные по отношению к сверхценным идеям. Концептуализм обнаруживает неполноценность самих идей — и воссоздает их в художественно полноценных образах. Если «идейность» портит художественность, то художественность мстит за себя, выставляя испорченность самой идеи, настолько умышленной, что уже бессмысленной, настолько «опережающей», что уже «оторвавшейся». Концепт — оборотная сторона «идеала», выморочного и умерщвляющего все живое; но, вывернутый наизнанку, он обнаруживает такую «махровость», «косматость» — как обношенная шкура неубитого медведя, — что хочется лишний раз прикоснуться к нему рукой, чтобы убедиться в подлинности его неподлинности. Концептуализм доставляет нам такое удовольствие — смеясь, расстаться с пугалами нашего воображения, удостоверившись, что это не «люди будущего», а только витринные образцы, на которые покупателю никак не хочется быть похожим (в чем, кстати, отличие пропаганды от рекламы).

Так, в стихах Дмитрия Пригова среди идей, включенных в концептуальную игру, — «полная и окончательная победа»

(название одноименного сборника) или образцовый город будущего, рассылающий с семи холмов свет народам (сборник «Москва и москвичи»). Кстати, использование примелькавшихся названий — тоже одна из черт этой поэтики, отбирающей в свое пользование именно то, что уже побывало в руках у других и несет печать этой чужести, цитатности, захватанности (ср. пост-есенинские и пост-горьковские названия рассказов Виктора Ерофеева «Письмо матери», «Девушка и смерть»). В концептуальной поэме Тимура Кибирова, посвященной К. У. Черненко, в каноническом жанре героического жизнеописания развернут весь набор идеологем прошедшей эпохи: от босоногого детства и мальчишески-отчаянной, непримиримой вражды с кулаками (архетип Павлика Морозова) до высокаторжественной речи героя на пленуме Союза писателей о свободе творчества, повергающей в слезы и восторг всех присутствующих, от Расула Гамзатова до Гомера (архетип «спасибо, партия!»).

Это не значит, что только общественно-политические идеи образуют сюжет концептуального творчества, — сюда входит «идейность» как таковая, проявляющая себя во всякой маниакальной одержимости, в «предрассудках любимой мысли» — гуманистических, моралистических, национально-патриотических, обиходно-массовых, философско-космических и пр. Такого рода увлеченность и предумышленность неоднократно давала знать о себе и в прежних конструкциях отечественной истории, например, в зыбкой имперской столице, построенной на болоте и ставшей впоследствии колыбелью трех революций. Достоевский писал о Петербурге как о «самом умышленном городе в мире», и осознание этой нарочитости, так и невоплотившейся «идеальности» породило один из первых и гениальнейших словесных концептов русской культуры: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот гнилой, склизлый город, подыметесь вместе с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жар-

ко дышащем, загнанном коне?» («Подросток») (курсив мой. — М. Э.).

Нет, не из западного авангарда, а скорее из этого вот гнилого петербургского тумана и «навязчивой грезы» Достоевского вышел современный наш концептуализм. Многие почтенные реалисты — «соц», а по традиции просто критические — ограничивают себя именно этой задачей: показать болотистую почву, на которой все мы живем, и доказать, что она неумолимо затягивает нас в пропасть. Концептуалисты же идут дальше — они не только показывают трясины под испарившимся городом, но и втыкают в нее священный обломок этого города, фигуру основателя, на челе которого навеки застыла градостроительная дума.

К чему эта вольность, непочтительная шутка? А пожалуй, *для красы!* Такова эстетика концептуализма, показывающая реальность одних только знаков в мире упраздненных и призрачных реальностей. Неразрешимый парадокс в том, что город уже успел поставить памятник своему творцу, хотя сам еще, как идея, находится в его голове — и там навсегда останется. Не такова ли участь российской цивилизации, ознаменовавшей себя величайшими проектами и утопиями в истории человечества, а также такими приоритетными свойствами, как «плановость», «идейность», «партийность»? Планы, проекты, идеи, вышедшие из голов основателей, так и возвращались в эти головы, но уже чугунные, медные, гипсовые — застывшие с тяжелой «думой на челе». А действительность неслась мимо них, остервенелая, как Нева, безумная, как Евгений. Бред рациональности, оргия сплошной организованности, сыплющий искры органчик в голове градостроителя — таков самозаводящийся механизм концептуального творчества.

Концептуализм — это критика не столько определенной идеологии, сколько идеологизма вообще: сначала отделяясь от нас в абстрактно-утопическую даль, идеи потом разделяются с нами вполне конкретно-исторически — подрывая под корень. Трудно соперничать с идеологией, глядя ей прямо в глаза, — уж очень у нее выдержанный, немигающий

взгляд. Разве можно спорить с такими очевидными утверждениями, как «счастье грядущих...» или «каждая кухарка...»? И как не согласиться с «борьбой за мир», если она в своем двуедином значении (мир-дружба и мир-мироздание) хочет не только завоевать все просторы вселенной, но и приобрести в них самых искренних и преданных друзей? Нет, не поспоришь, надо сдаваться! Но если посмотреть на эти же истины в их концептуальном преломлении, то они уже не так режут глаза своей правотой, а, скорее, видятся все более дальним и призрачным огоньком, «малой искрой», пропадающей «во тьме пустой». Долго она тлела в ночи XX века, эта малая искорка, разгораясь невиданными пожарами, салютами, заревами...

Концептуализм не спорит с зажигательными идеями, а раздувает их до такой степени, что они сами гаснут. В этом смысле он есть продолжение и преодоление всей утопически-идейной традиции русской культуры, двоякое ее отражение: повтор — и отбив, воспроизведение — и отбрасывание. Современный концептуализм — хитроумное оружие Персея в борьбе с горгоной Медузой, этим мифологическим чудовищем нашей эпохи, которое, как и подобает утопии, уносится на своих волшебных крыльях, но встречным оцеляющим взглядом превращает в камень все живое. Любое оружие было бессильно против Медузы, которая поражала своих противников, так сказать, «идейно» — взглядом, наступающим на расстоянии; и тот, кто по старинке бросался на нее с мечом, вдруг застывал как вкопанный и становился ее легкой добычей. Выход был только один: взглянуть не прямо на чудовище, а приблизиться к нему, глядя на его отражение. Персей победил Медузу, потому что смотрел не прямо на нее, а на ее отражение в блестящей поверхности своего щита. Не разящий меч, но отражающий щит — вот надежное оружие и против горгон XX века: удваивать могучего противника и побеждать чарами его собственного отображения. Таким зеркалом-щитом, повторяющим черта в черту все повадки противника-близнеца, и становится концептуализм в отношении к «непобедимой» идеологии.

Что такое метареализм? Факты и предположения (1986)

Манифест вывешен и зачитан 7 декабря 1986 года в Центральном выставочном зале (на Кузнецком Мосту), как зачин к вечеру «Метареализм в поэзии и живописи».

1. Метареализм — это стилевое направление в отечественной литературе и искусстве, сложившееся в 1970-е годы, но приобретшее известность в 1980-е.

Представители метареализма: в поэзии — И. Жданов, О. Седакова, В. Аристов, А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко и др.; в живописи — Е. Дыбский, З. Шерман, Е. Гор, Б. Морковников, А. Цедлик и др.

2. Термин «метареализм» возник в декабре 1982 года, после вечера гиперреалистов в Доме художника¹. Стало ясно, что преодоление типового реализма идет по крайней мере двумя путями. Одни художники закрепляют (и укрупняют)

¹ Я предложил этот термин в 1982 г. в беседе с финским поэтом и переводчиком новой русской поэзии Юккой Маллинемом, под впечатлением от выставки гиперреализма в Доме художника на Кузнецком Мосту. Метареализм представился мне антиподом гиперреализма (фотореализма), занятого самодовлеющей поверхностью вещей. Как выяснилось позже, термин «метареализм» уже употреблялся поэтом и религиозным мыслителем Даниилом Андреевым в его трактате «Роза Мира» (1950–1958), впервые опубликованном в 1991 г. Употреблялся всего один раз — но в принципиальном, можно сказать, провидческом смысле: «...Будет, мне кажется, определяться некий преобладающий стиль, не исчерпывающий, конечно, всех течений искусства (в условиях максимальной свободы это невозможно, да и не нужно по той же причине), но призванный стать в искусстве и литературе последней трети века некоторой, как теперь говорят, магистралью. В этом стиле найдет свое выражение присущее Розе Мира восприятие вещей: восприятие *сквозящее*, различающее через слой физической действительности другие, нематериальные или духовные слои. (...) Мне кажется, такое искусство, мужественное своим бесстрашием и женственное своим любвеобилием, мудрое сочетание радости и нежности к людям и к миру с зорким познаванием его темных глубин, можно было бы назвать сквозящим реализмом, или метареализмом» (Андреев Д. Роза Мира. Метафилософия истории. М., 1991. С. 21–22). Поэзия самого Даниила Андреева может служить образцом перехода от символизма начала XX века к метареализму его конца.

наружный, иллюзионистский слой реальности, другие — срывают его. Одни *гипер-трофируют* зримую поверхность вещей, другие обнажают их *мета-физическую* глубину. Одним свойственна гипербола — преувеличение наличного, другим *МЕТАБОЛА* — смещение в иное, бросок в возможное.

3. Понятие «метареализма» можно прочитать двояко.

В философском плане — это *мета-физический* реализм, то есть реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей.

В стилевом плане — это *мета-форический* реализм, переходящий от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, то есть от метафоры — к метаболу. Образ метаболы в мифологическом искусстве древности — метаморфоза¹.

4. Если на синкретической стадии искусства явления *превращаются* друг в друга (*метаморфоза*), а на стадии дифференциации *уподобляются* друг другу чисто условно (*метафора*), то на стадии синтетической они обнаруживают *причастность* друг другу, то есть превратимость при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференциации (*метаболу*).

5. То, что называют «реализмом», — это реализм всего лишь одной из реальностей. Метареализм — это *реализм многих реальностей*, связанных непрерывностью метаболических смещений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свернутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано — «и горний ангелов полет». Образ-метаболу — способ взаимосвязи всех этих реальностей, утверждение их растущего единства.

Приставка «мета» всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя к одному из ее подвидов.

¹ См. подробнее главу «От метафоры к метаморфозе» в статье М. Эпштейна «Поколение, нашедшее себя» (Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 64–72).

6. Метареализм не следует возводить к *символизму*, который подразделял реальность на «низшую» и «высшую», «мнимую» и «подлинную», приготавливая тем самым восстание этой «низшей» реальности и последующее торжество плоского реализма. МЕТАБОЛА тем и отличается от символа, что предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, служебной, к другой, подлинной. Привилегии уничтожены. В метареальном искусстве каждое явление воспринимается как цель в себе, а не средство для постижения или отображения чего-то другого. Нравственный императив, предназначенный Кантом только для человека¹, распространяется метареализмом на весь мир явлений.

7. Метареализм, несмотря на сходное значение приставок «мета» и «сюр», имеет мало общего с *сюрреализмом*, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию, не опьяняет, а протрезвляет творческий разум. «С сюрреалистическими образами дело обстоит так же, как с образами, навеянными опиумом...» (А. Бретон. «Манифест сюрреализма»). Сюрреалисты отталкивались от чрезмерно трезвой и сухой действительности, их окружавшей, внося в нее причудливость опьяняющих грез. Метареализм отталкивается скорее от чудовищной бессмыслицы, от пьяной хмари и марева, затянувших наш исторический горизонт, и потому каждым образом зовет к пробуждению, к выходу из гипнотического опьянения одною «этой» реальностью, к многомерному восприятию мира.

8. Исток метареализма — не какое-то конкретное поэтическое явление, а вся история мирового искусства, в ее энциклопедических сжатиях и извлечениях. Метабола — это, по сути, словарная статья, *микроэнциклопедия* культуры, спрессованной всеми своими жанрами и уровнями, переводящей себя с языка на язык. Отсюда — отсутствие явно вы-

¹ «...Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству» (*Кант И.* Соч. М., 1965. Т. 4. Ч. 1. С. 270).

раженного лирического героя, который заменяется — плохо это или хорошо — *суммой видений*, геометрическим местом точек зрения, равноудаленных от «я», или, что то же самое, расширяющих его до «сверх-я», состоящего из множества очей. Полистилистика, стереоскопия, металиризм.

В сущности, метареализм существовал всегда — но потребовалось слишком долгое отступление от него, чтобы увидеть в нем лишь одно из направлений современного искусства.

9. Впервые метареализм оформился как особое стилевое течение и как теоретическое понятие на поэтическом вечере 8 июня 1983 года, когда произошло его отмежевание от другого стилевого течения — концептуализма. Наряду с разграничением стилей внутри одного вида искусства, столь же принципиальное значение имеет и консолидация разных искусств, приверженных одному стилю. Этим определяется задача вечера «Метареализм в поэзии и живописи», проводимого сегодня, 7 декабря 1986 года.

10. Поэты и художники-метареалисты, при всем различии индивидуальных манер, объединяются глубоким чувством пространства как непрерывной среды, раскрывающей метафизическую природу вещей: ведь именно через пространство каждая из них граничит с чем-то иным, «перешагивает» себя. Явления здесь не фиксируются на уровне отдельных «объектов» или «символов» — всяческая дискретность преодолевается непрерывностью силовых линий, эстетика которых отличает метареализм и от «жизнеподобного», и от абстрактного искусства.

В живописи метареализм проявляется как *снятие оппозиции между «абстрактным» и «предметным»*: изображается структура, а не эмпирическая поверхность вещей, но при этом сама структура обнаруживает свою собственную вещьность, разворачивается в реальном пространстве. Среднее между геометрически условной абстракцией и реалистически очерченной вещью — это само пространство, пред-

ставляющее собой абстракцию от отдельных вещей и вместе с тем вещественную наполненность и протяженность самих абстракций. Поэтому пространство в его многослойности, упругости, способности простирается *из* себя и *за* себя, в его зримой метафизичности, — едва ли не главный герой метареального искусства.

На метареальной картине с пространства содран наружный слой, «кожа» (которую пристально рассматривают гиперреалисты, или фотореалисты), но не обнажена геометрическая схема, анатомический «костяк» (как в абстрактной живописи). Срез проходит где-то посередине между кожей и скелетом, среди мышечных напластований, волокнистых сплетений, лимфатических узлов и кровеносных сосудов — всей той мягкой и проводящей органической ткани, через которую совершается обмен веществ между вещами, метаболизм пространственной среды.

11. Метареализм — это не только творчество, но и мировоззрение, не только мировоззрение, но и образ жизни. Быть метареалистом — значит чувствовать себя связующим звеном многих реальностей, нести ответственность за то, чтобы эта связь не распалась, скрепляя ее словом, мыслью, поступком. При этом метареалист не принадлежит до конца ни одной из реальностей — не потому, что он играет в них, надевая все новые маски, а потому, что он слишком *всерьез* воспринимает Реальность как таковую.

Каталог новых поэзий (1987)

Если русская проза 1980-х (Александр Солженицын, Анатолий Рыбаков, Георгий Владимов, Владимир Дудинцев, Анатолий Приставкин и др.) в основном сводит счеты с историческим прошлым, то поэзия прокладывает пути новому художественному мышлению. Поэзия — экспериментальная площадка демократии: возможность переходить с языка на язык, пусть не понимая, но и не перебивая друг друга. На развалинах социальной утопии теперь строится уто-

пия языка — вавилонская башня слова, где перемешиваются множество культурных кодов и профессиональных жаргонов, включая язык советской идеологии. Идеал мистического коммунизма осуществляется в сфере языковых практик, как экспроприация знаковых систем всех эпох и стилей, уничтожение их ценностной иерархии, приоритет надличностных уровней сознания, отмена лиричности как пережитка эго- и антропоцентризма.

Никогда еще в России не было такого количества похожих поэтов и разных *поэзий* — это понятие, некогда нормативное, как и слово «культура», теперь вполне может употребляться во множественном числе, обозначая разноукладность современного поэтического хозяйства, где патриархально-народнический тип частушечного распева соседствует с сознательной десемантизацией и деконструкцией текста. Позволю себе составить список этих новых поэзий — тех, которые определяют ситуацию 80-х годов в отличие от предыдущих десятилетий.

1. *Концептуализм* — система языковых жестов, относящихся к материалу советской идеологии, массового сознания социалистического общества. Официальные лозунги и клише доводятся до абсурда, обнажая разрыв между знаком, от которого остается голый концепт, понятийное ядро, и его реальным наполнителем — означаемым. Поэзия опустошенного идеологом, близкая тому, что в живописи именуется «соц-артом». Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Вилен Барский.

2. *Постконцептуализм*, или «новая искренность» — опыт использования «падших», омертвелых языков с любовью к ним, с чистым воодушевлением, как бы преодолевающим полосу отчуждения. Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме — ностальгическая установка: лирическое задание восстанавливается на антилирическом материале — отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики. Тимур Кибиров, Михаил Сухотин.

3. *Нулевой стиль*, или «великое поражение» — воспроизведение готовых языковых моделей, например русской классики XIX века, в предельно опрозраченном контексте, как бы лишенном признаков авторской индивидуальности, — в модусе раскавыченных текстов чужих произведений. Андрей Монастырский, Павел Пепперштейн.

4. *Неопримитив*, использующий наивно-детский или агрессивно-обывательский тип сознания для игры с самыми устойчивыми, близкими, поверхностными, физиологически достоверными слоями реальности, поскольку все остальные метафизически неизвестны и поддаются идеологической подмене. «Ножик», «стол», «конфета» — самые неподменные слова, неизолгавшиеся знаки. Ирина Пивоварова, Андрей Туркин, Юлий Гуголев.

5. *Ироническая*, шаржированно-гротесковая поэзия, обыгрывающая графареты повседневного образа жизни, абсурдизм существования «типичного» человека в «образцовом» обществе. В отличие от концептуализма, работающего с языковыми моделями, ироническая поэзия работает с самой реальностью — на уровне не грамматического описания идеоязыка, а производимых на нем конкретных сообщений. Поэтому здесь сохраняется явная авторская позиция, отсутствующая в концептуализме: смех, ирония, сарказм, юмор. Виктор Коркия, Игорь Иртенъев.

Такова левая часть спектра современных поэзий, тяготеющая, условно говоря, к *антиискусству*, к языковой *диверсии*. Перейдем к правой части, тяготеющей к *сверхискусству*, к языковой *утопии*.

6. *Метареализм* — поэзия высших слоев реальности, образных универсалий, пронизывающих всю европейскую классику. Система приемлющих и освящающих жестов, обращенная от современности к высокой культуре и культовой поэзии минувших эпох — от Античности до барокко, от Библии до символистов. Архетипы «ветра», «воды», «зеркала», «книги» — образы, тяготеющие к безусловности и сверхвре-

менности мифологем. Обилие вариаций на вечные темы, перекличек с поэтами-классиками. Ольга Седакова, Виктор Кривулин, Иван Жданов, Елена Шварц.

7. *Континуализм* — поэзия размытых семантических полей, упраздняющих значение каждого определенного слова, рассчитанная на тающее, исчезающее понимание. Техника деконструкции, десемантизации текста, используемая в современных литературоведческих исследованиях (постструктурализм), здесь становится методом творчества. Слово ставится в такой контекст, чтобы его значение стало максимально неопределенным, «волнообразным», лишилось дискретности, вытянулось в непрерывный, континуальный ряд со значениями всех других слов. Снимается бремя значения и наступает праздник сплошной, нерасчлененной значимости. Аркадий Драгомощенко, Владимир Аристов.

8. *Презентализм* — соотносимая с футуризмом, но обращенная не к будущему, а к настоящему техническая эстетика вещей, магия их весомого, зримого *присутствия*. Феноменологический подход: мир явлений фиксируется как таковой, в его данности, презентуемости, вне отсылки к «иной» сущности. Подчеркнуто дегуманизированный взгляд, снятый непосредственно с сетчатки глаза, до всяких психологических преломлений. Ориентация на системы знаков, принятые в современной науке и технологических производствах, — метафорическое употребление специальных слов. Природа переосмысливается в терминах современной цивилизации. Алексей Парщиков, Илья Кутик.

9. *Полистилистика*. Мультикодовая поэзия, соединяющая разные языки по принципу коллажа. Обывательски-низовый и героико-официозный язык; лексика традиционного пейзажа и технической инструкции; металлургические леса, в которых созревает настоящий хлорофилл. В отличие от презентализма, который добывается органического сращения разных кодов в целостном, «энциклопедическом» описании вещей, коллажирующая поэзия играет на их несовме-

стимости, катастрофическом распаде реальности. Александр Еременко, Нина Искренко.

10. *Лирический архив*, или поэзия исчезающего «я». Наиболее традиционная из всех новых поэзий, сохраняющая в качестве центра некое лирическое «я», но уже данное в модузе ускользающей предметности, невозможности, элегической тоски по личности в мире твердеющих и ожесточающихся структур. Реализм в описании современного быта, но уже не вполне живого, раскрытого как слой в зоне будущих археологических раскопок («московская культура 1980-х гг. XX века»). Ностальгический (по чувству) и археологический (по предметности) реализм. Сергей Гандлевский, Бахыт Кенжеев, Александр Сопровский.

Данный список можно было бы продолжить еще десятком других поэзий. Многие из них прекрасно уживаются в творчестве одного поэта. Например, Всеволода Некрасова можно поместить в номер 1 и номер 4, а еще лучше — создать для него свой особый номер. В конечном счете каждый самобытный автор — это еще одна поэзия. Кроме того, предложенный список можно рассматривать как образчик продуктивного ныне жанра поэтического каталога, как пример поэзии номер 11, перечисляющей и систематизирующей все остальные («парадигмальная поэзия»).

Дело в том, что современная литературная теория сближается с поэзией в той же мере, в какой поэзия сближается с теорией. Их общий признак — парадигматическое устройство текста, который не столько производит сообщение на некоем уже известном аудитории языке, сколько формулирует правила еще незнакомого языка, приводит таблицы склонений и спряжений новых поэтических форм. Старомодный читатель начинает скучать, потому что его засаживают за учебник иностранного языка, вместо того чтобы делиться переживаниями на родном языке.

Итак, перефразируя революционного классика Чернышевского, назвавшего литературу «учебником жизни», новую поэзию можно определить как «учебник языка», порожд-

дающую модель возможных синтаксических и семантических миров. Наша литература так долго учила читателей жить и занималась всесторонним переустроением жизни, что теперешнее ее ограничение областью языка позволяет не только вдохнуть новую жизнь в поэзию, но и самой жизни вздохнуть свободнее.

Приложение. М. Эпштейн — И. Кутик. Диалог о современной поэзии (1995)

Как цифер цари золотые,
мы правим за круглым столом.

И. Кутик. Оса часа

Мое правило: ничему не противостоять и ни с чем не отождествляться.

Яков Абрамов. О всеразличии

Илья Кутик (род. 1960) — младший из поэтов «новой волны» (1970–1980-х годов); эссеист, литературовед, переводчик, профессор Северо-Западного университета в США. От первого стихотворения, принесшего ему известность, «Ода на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море» (1980–1984), до книги «Эпос» (2010) И. Кутик разворачивает прежде всего эпические возможности новой поэзии и наиболее последовательно, наряду с А. Парщиковым, воплощает то ее течение, которое называется презентализмом, поэзией присутствия. Илья Кутик и Михаил Эпштейн подводят итог поэтическим движениям 1980-х гг. и обсуждают новую ситуацию, сложившуюся к середине 1990-х. До этого они не виделись пять лет, со времени московских поэтических вечеров и дискуссий, — промежуток, достаточный для смены не только личных пристрастий, но и литературных эпох.

М. Э.: Русская поэзия, перестав быть силой общественных перемен и прибежищем всяких идеологий и мифологий, оказалась предоставленной самой себе, и выяснилось, что

самое трудное для русского поэта — это быть не больше себя, как провозгласил Е. Евтушенко, но и не меньше, а как раз вровень с самой поэзией, ее особым мировидением. Что можно в современной поэзии, а чего уже нельзя — после Пушкина, Мандельштама, Бродского и даже Пригова? Концептуализм обнажил в русской поэзии сумму ее приемов, набор ее образных клише и традиций и тем самым сделал невозможным дальнейшее их использование. Что же произошло — сузились возможности поэзии или расширились? Как ей жить после двойной смерти, которую она претерпела, лишившись с гласностью своего гражданского назначения, а с концептуализмом — своего образного аппарата (уже совершенно автоматизированного). Как и почему возможно делать в поэзии то, что ты в ней делаешь?

И. К.: Твой вопрос вмещает сразу несколько. Я думаю, что на часть из них можно ответить простым введением уточняющего эпитета «советский», ибо русская поэзия, как и любая другая, никогда не перестанет быть «прибежищем идеологий и мифологий»: вместо советской появятся другие, да я и не уверен, что она исчезнет, как и в том, что это необходимо. Если говорить о социальных мифологиях, то — наверняка — появится российская «мифология капитализма», которая есть, в общем, та же самая советская мифология, лишь — наоборот. В этом смысле концептуализму и пост-концептуализму еще есть где порезвиться какое-то время. Что же касается исчерпанности приемов и клише, этой заслуги концептуализма, по твоим словам, — то эпитет «советский» здесь опять-таки уместен. Ведь концептуализм «обнажал сумму приемов и клише» в первую голову советской, ну ладно — русской советской поэзии, но часть русской поэзии советского периода все же советской не являлась и оставалась русской, то есть просто и прежде всего поэзией, живущей более глубокими корнями и задачами.

Если говорить уж совсем ретроспективно, то концептуализм не только развенчивает прием, но и сам есть один из многих приемов литературы, который вытесняет другие

и более важные в эпохи тоталитаризма, даже внутрилитературного. Так, например, было в XIX веке, в эпоху тоталитарной элегии. Появился «концептуалист» Языков, который использовал ее клише, обнажил ее приемы и т. д. и — казалось бы — надолго изобличил самый жанр. Но потом пришел Бенедиктов, начал писать на языке этих самых клише, смешал их с языком XVIII века, тоже тоталитарного, но — одического, и получилось нечто настолько новое и плюралистическое, к чему, если бы не Виссарион Б., председатель однопартийности XIX века, русская поэзия, наверное, уже тогда отнеслась бы повнимательней.

Список приливов и отливов можно продолжать до сего дня и в бесконечность, но дело не в примерах, а как бы в постановке литературного дыхания, в «сохранении дистанции», словами Мандельштама. Стайер не станет бежать так же быстро, как спринтер, поскольку бежать ему далеко и долго. Зрители — за это время — могут разойтись, выпить пива, посудачить, потом — вернуться, а он все еще будет бежать. Спринтер бежит быстро и зрелищно, и концептуализм бежал зрелищно — под «аплодисман». А до него по той же «гражданской» дорожке пробежал Евтушенко — на длинных ногах шестидесятых. Но прежняя дорожка закрылась на ремонт, и длинные ноги не помогают, если дыхание спринтерское. Так уж тренер по имени советская власть его поставил. Советский концептуализм — это то же самое, лишь навыворот, хотя «навыворот» всегда продуктивней, ибо с помощью отрицания «не» все то же самое можно описывать просто дольше.

Поэтому, отвечая на твой вопрос, сузились или расширились возможности поэзии, я могу сказать лишь одно — они остались теми же, то есть их много. Поэзия не есть пруд, в который бросили камень, а от того пошли круги возмозможностей, беговые полосы водомерок. А не бросили — так не пошли. А закрыли пруд — так вообще не подойдешь. И стадион поэзии — это не пруд и не Лужники, но лимбы а-ля Данте, где бегуны соревнуются в своей «зеленой вере», которая потому и зеленая, что не сомневается в своих неувядающих

возможностях. Поэтому образный, как ты выразился, аппарат зависит не от локальных, а от гораздо больших контекстов, чем советская или антисоветская мифологии, которые суть одна.

Мне кажется, что поэзия скоро совсем опередит все классификации, которые были ей нужны, как Линней — ботанике, и поставит перед теоретиками литературы задачи совсем иного свойства. Одной из них, например, может оказаться необходимость новой науки — о наслаждении: о том, как получать от стихов удовольствие большее, чем аналитическое, и не меньшее, чем кулинарное или сексуальное. Что ты — как теоретик литературы — об этом думаешь?

М. Э.: О наслаждении сказано достаточно, начиная с Аристотелевой теории катарсиса и кончая известным трактатом Ролана Барта «Удовольствие от текста». Предельно упрощая, человек — существо знаковое, которое не просто пользуется знаками как полезными метками-замещениями вещей, но испытывает потребность в игре самих знаков, в их взаимных замещениях и отсылках. Поэзия — это и есть услада языка, находящего в замещении знаком знака какое-то самоцельное и бесполезное удовольствие.

Постмодернизм, собственно, и довел до конца «насладительную» сторону письма как игры знаков, освобожденных от обязанности — или счастья? — чему-то соответствовать вне себя. Право на знаковое наслаждение, дарованное постмодернизмом, не делает нас счастливее, потому что — грустная истина послерайского существования — счастье как-то связано с трудом, с претворением и преображением реальности, с бременем ответственности, с семантической нагрузкой слова. В поэзии, которая дерзает быть до конца постмодернистской — или считает себя таковой, — значения расплывлены до незначимых пустот, скучных «это может значить все, что угодно, а значит, не значит ничего». Погоня за чистым наслаждением, как известно и из опытов более материальных, всегда заканчивается скукой и опустошением.

Я в свое время назвал такую литературу арьергардной. Это уже не концептуализм, который работает со скелетами

знаковых конструкций, а «развитый» постмодерн, оставляющий от самих скелетов могильную пыль, — то есть уже не грубая схема значений, а их сухое, рассыпчатое, ничего не говорящее небытие. Поэзия всегда была о *невъязымом*, но сейчас это уже нечто, не просто стоящее за знаком, а вошедшее внутрь его самого и ставшее *невъязытельным*. Тонны и километры такой поэзии ничего не сдвигают в мире значений именно потому, что она ставит перед собой только выполнимые задачи — и решает их без труда. Язык с языком говорит о языке. Вечный двигатель создан — но оказалось, что он ничего не приводит в движение, именно потому, что вечно вращается сам в себе и лишен «трения» — точек соприкосновения с реальностью. Быть может, твой «стадион» — метафора именно для такого рода поэзии, бегущей наперегонки сама с собой и потому всегда обгоняющей в той же мере, что и отстающей.

Меня всегда поражало, что у последовательных постмодернистов просто не может быть провалов, плохих строчек, потому что нет правил, которые они могли бы нарушить, нет значений, которые можно было бы выразить лучше или хуже. В такой поэзии все одинаково хорошо — но хорошо ли, что все одинаково?

Я понимаю твой отказ реагировать на близлежащие исторические перемены, но все-таки считаю, что с каждым новым поэтом меняются возможности и даже природа поэзии. После Пушкина уже нельзя писать как Державин, или Карамзин, или сам Пушкин. Историзм — не очень популярное понятие современной теории, но именно историчность делает культуру столь захватывающим приключением: можно упустить единожды данную возможность или воспользоваться ею, дать поэзии уйти в песок или направить ее по новому руслу.

Мне кажется, что твоя стиховая система — одна из самых рефлексивных в современной русской поэзии, то есть аккумулирующая много разных культурно-исторических слоев и держащая их в своем ассоциативном поле. Поэтому вопрос: что еще возможно в современной поэзии, после Бродского

и Пригова, — обращен именно к тебе. Конечно, у тебя есть опорные точки в прошлом — ода, Ломоносов, Державин, Баратынский, Бенедиктов — но есть и геометрическое место всех точек русской поэзии, от которых новый поэт старается быть равноудаленным, чтобы создалось поистине новое место. И тогда смещается центр тяжести всей системы, она медленно вращается, чтобы заново обрести устойчивость. Каждый новый поэт выводит систему из равновесия — и возвращает ей равновесие на новом месте. Отсюда постоянная «парность» поэтических имен: Жуковский — Батюшков, Пушкин — Лермонтов, Тютчев — Некрасов, Маяковский — Есенин, Мандельштам — Пастернак, Ахматова — Цветаева... Кто твоя пара, с которой ты держишь равновесие? Это не обязательно должен быть один поэт, но некая система противовесов...

И. К.: Да, Евтушенко — Вознесенский... Вообще, с парами — вопрос интересный. Но кто пара Бродского? Рейн? Или — поскольку ты уже дважды назвал их по очереди — Пригов? Но сам ли поэт создает себе пару, или это — скорее — желание читателей соорудить новый Ноев ковчег (где все — парные), чтобы не утонуть в разливанном море поэзии? Но ведь в нем, в море, есть и одинокие пловцы, и вообще одинокий пловец (и его метонимия — парус) — популярнейший топик (англицизм от русского слова «утопнуть») в русской поэзии: и у Жуковского, и у Пушкина, и у Языкова, и у Лермонтова, и у многих, не только романтиков. Во второй половине нашего века читатели, кажется, повадились запрягать поэтов в тройки, создавать такие Посейдоновы трезубцы, что тоже связано с морем. Евтушенко — Вознесенский, например, комбинация неполная, ибо в нее волей читателей сразу просится Ахмадулина. А считает ли она себя частью этого трезубца, кажется, никого не волнует, и никто ее об этом не спросит, и кто — тогда — ей пара? Соснора? Айги?

Но если ты хочешь парами — изволь... Для меня такой парой во многом является Алеша Парщиков, да и слово «па-

ра» — приглядишься — уже существует в самом его имени. Но я вовсе не уверен, что будущее с данной парой согласится и она не станет, скажем, парой Парщиков — Жданов, а мне найдет какую-нибудь другую.

Но насчет равновесия и историзма ты прав. Правда, историзм поэзии всегда виделся мне этакой грандиозной шахматной доской, где значат не столько фигуры, а — скорее — сами клетки, их черно-белое чередование. Иногда это чередование «затягивается» почти на век, иногда — убыстряется. Скажем, XVIII век — одичен, XIX — элегичен. В начале XX века — новый поворот к XVIII веку (Маяковский, Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Заболоцкий и другие). Во второй его половине — опять разворот к элегии (Бродский, Ахмадулина, я не вспоминаю многих других, вроде Рубцова). И опять же — во второй половине, уже у моего поэтического поколения, — еще один (за один век) поворот к барочной традиции XVIII столетия. Здесь не место обсуждать все изгибы сей дороги, густо уставленной знаками о снижении скорости, скорости письма, в нашем случае, или проблему русского классицистского барокко. Гораздо интереснее то, что поэзия как-то уравнивает самое себя, используя поэтов на манер гирек: одного поставит на весы, другого — снимет, и уже нет его — канул. Выходит, чтобы не «кануть» — надо так регулировать свою весовую категорию, дабы всегда быть этим весам нужным, а это уже вопрос о поэтическом разнообразии и — одновременно — о пресловутой «золотой середине».

Именно здесь и встает твой вопрос о психологической геометрии внутри пишущего, о том, как он удален от одних точек и как притянут к другим. И здесь без онтологии мне не обойтись.

Ты, конечно, помнишь, что — по Паскалю — Бог есть шар, центр которого везде, а окружность — нигде. А что есть шар в терминах литературоведения, как не эпос, который, как писал Бахтин, может начаться в любой точке, ибо он начинался всегда и никогда не заканчивается? Для меня Бог — это и есть эпос, то есть сведение многого, даже полярного, в одно, то есть — как бы синтез (если мы говорим о поэзии)

всего в ней, даже самого разнонаправленного. В этом смысле Бог — «постмодернистичен», ибо в раю нет конфликта и лев и «трепетная лань» мирно уживаются в одной упряжке. Может быть, это как-то удовлетворит твой вопрос о «рефлексивности».

Поэт ведь, по старому и до сих пор справедливому определению, есть пророк: пусть уже не тот, который «пророчит», а тот, через которого, как через антенну, попросту идет трансляция. Через одного эпос транслируется в виде гекзаметров, через другого — в виде терцин. Для меня (это не нескромность, а просто места мало, да и спрашиваешь ты меня обо мне) трансляция проходит через жанр. Им в свое время стала для меня русская ода XVIII века, которую я до сих пор чувствую жанром, наиболее в русской поэзии приближенным к эпосу.

Эпос — как две скобки, как две разведенные ладони с аурой между, а ладони, сведенные вместе, — это уже молитва, то есть лирика. Но поэзия, надо признать, все же в самой сущности своей более лирична, нежели эпична, и меня — в момент этой нашей с тобой беседы — более занимают жанры, где лирика и эпос как бы тоже мирно идут в одной упряжке, то есть опять-таки опыт «золотой середины». Но даже и в этом смысле ода как жанр еще далеко не исчерпана, да и родоначальник термина Гораций, как известно, писал именно оды.

Мне кажется, что просто жанровость в поэзии (и сама поэзия вместе с ней) скоро окончательно переменится. Например, как (ты прав) можно писать элегии после Бродского? Он ведь создал целую энциклопедию «потери», то есть чувственно-тематического основания элегии. Но в том-то и дело, что жанр еще можно обмануть и, скажем, назвать одой то, что является элегией, и наоборот, да и Бродский это делал и делает. А назвать в поэзии — это и значит сделать. «Блажен, кто введет в песнь имя».

То, что ты когда-то окрестил метареализмом, для меня как раз и есть новая возможность «адамизма», то есть названия и описания тех реальностей, которые существуют, но

о которых мы знаем мало, хотя чувствуем много. Это и есть выражение «невыразимого», как ты его называешь, или, перефразируя философа-большевика, той реальности, которая нам дана лишь в ощущениях, а поэтам — еще и в образах, и в рифмах, и в жанрах.

А вот чувствуешь ли ты за метареализмом, как его крестный отец, какие-то новые возможности или поставил на крестнике крест? Считаешь ты его роль уже сыгранной? Неудавшейся? Удавшейся? Удающейся?

М. Э.: Наряду с метареализмом (метафизическим реализмом) у меня был еще один термин, как раз обозначающий «золотую середину», но именно из-за срединности как-то затерявшийся в мускулистом и почти боевом противостоянии метареализма, с его высоким стилем и культурной энциклопедичностью, и концептуализма, с его «срыванием всех и всяческих масок», приемом обнажения чужих приемов.

Этот средний стиль у меня обозначился как «презентализм», от *presence* — поэзия настоящего, поэзия присутствия. Это самый тонкий и вместе с тем самый плотный слой феноменов, лежащий между трансцендентными мирами, куда устремляются метареалисты, и теми искривленными пространствами-зеркалами, в которых отчуждают себя концептуалисты, чтобы установить дистанцию между собой и культурой. Презентализм утверждает «естьность» своих топосов, не утопляя их ни в потустороннем, ни во внестороннем. Это поэзия не метареального «лика» и не концептуалистской «личины», а наличного в мироздании.

Но это не значит, что она сплющена в плоскопредметных сферах, хотя по струнке реализма и не позволяя себе ни шага влево или вправо. Скорее это лодка, которая раскачивается, чтобы не перевернуться, не пойти ко дну или не унесться в небесные сферы. Презентализм — поэзия баланса, охраняемого изнутри, так что любой эмоциональный выпад тут же уравновешивается жестом в обратную сторону. Это предельная раскачка как способ головокружительного равновесия.

Например, твоя «Ода» презентальна не в смысле строго соблюдаемой предметности (что было бы аккуратным отчете-

том о выполнении семидесятилетней программы-максимум акмеизма), а в том, что одическое парение в самом себе содержит снижающие стилистические жесты. «Тот [ветр] в марафон угнал Цунами, а море жирными мазками во сне наводит марафет». Одический «марафон» уравновешен жаргонным «марафетом» (благо созвучны), а возведенное в единоличное божество «Цунами» рифмуется с «жирными мазками» из арсенала лоснящейся, как море, кокотки.

Правило такой поэзии — изо всех сил раскачивать, но ни в коем случае не опрокидывать, не лететь вверх тормашками, как русский человек у Достоевского или метареалисты и концептуалисты (вниз тормашками) в русской поэзии. Та система противовесов, которая работает в поэзии как в целом, уравновешивая ее крайности (в том числе метареалий — концептов), поэтом-презенталистом помещается внутрь отдельного произведения, как система пружинок, создающих отдачу и откат внутри каждого образа. Выстрел в небеса — и пушка откатывается назад, пока ядро выходит на звездную орбиту.

Кстати, артиллерийская наука знает, почему орудия нельзя крепить жестко — ствол разнесет в клочья, так что выстрел поразит самого стрелявшего. В этом есть, конечно, особая поэтическая красота — орудий, рвущихся и сгорающих при каждом выстреле, как, например, в поэзии Ивана Жданова, которая вся устремлена «туда, туда, туда» (пользуясь гётевским рефреном), без всякого отката. Это и есть метареализм — дальнобойность без отката, образ выстреливает — и взрывается, не охраненный пластикой противожеста.

Презентализм отличается не только от мета-, но и от просто реализма, который обращен к наличному как среде обитания, а не тонкой и рвущейся границе, пересекаемой в обоих направлениях. Презентализм, в отличие от реализма (помнишь стендалевский образ?¹), — не зеркало, в котором проплывают лужи и облака, а пружинка, поставленная меж-

¹ «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы» (Стендаль. «Красное и черное»).

ду небом и землей, туго закрученная, чтобы мягко регулировать баланс сближений и отдалений. Пружинистый шаг, упругая походка, полное самообладание — и именно поэтому готовность отклониться в любую сторону, с нарастающим чувством и ответственностью обратной тяги. Не просто середина, а пружинистая игра крайностей, замирающая за шаг до пропасти.

«Присутствие» в презентализме — это не вещная достоверность и описательность, не сумма предметных слагаемых, а именно разнонаправленность движений, пространство упругости, обозначаемое выстрелом и откатом; то неподатливое, непрозрачное, что кладет предел каждому порыву, обращая движение вспять. Дисциплина трезвения, непьяность, удерж: бог упругости в каждом жесте противодействует бесу одержимости (восхищения, глумления).

Если говорить о новой эстетической категории, которую стоило бы сейчас, на исходе XX века, ввести и осмыслить, то это *упругость*. Из всех физических свойств оно еще менее всего эстетически осмыслено (вспомним, что «свет», «блеск», «энергия», «тяжесть», «низменное», «возвышенное» — это вполне устоявшиеся эстетические категории). «Упругость» означает меру отдачи внутри сжатия, так что упругий предмет, в отличие от твердого или мягкого (вялого), сам поддается давлению в сторону, противоположную тому, куда давит. Презентализм — это эстетика упругости: каждый образ вмещает ассоциативные ряды, увлекающие его в противоположные стороны. Каждый образ — откат в сторону, противоположную выстрелу.

И. К.: Про пружину — это, между прочим, еще и правда в другом смысле, неоднократно в нашей поэтической группе обсуждавшаяся и приведшая оную, как сие ни парадоксально, именно к эпическим амбициям. Под пружиной тем не менее подразумевалось само стихотворение, ибо — выстреливает, как пружина, только один раз, ибо — живет за счет большего и не им самим выработанного контекста, начиная аж с Античности. Так, к примеру, древнегреческие лирики жили

за счет гомеровского эпоса и т. д. Еще и поэтому возникла амбиция создать свой собственный «большой» план, чтобы потом можно было дробить его на куски лирик. Да и чем пружина, возвращаясь к образному ряду нашего с тобой начала, не лимбы Данта и не стадион?

Но вот жанры. Считаешь ли ты, что в них еще что-то теплится, или, по твоему мнению, потенциал жанровости исчерпан и уже никуда не ведет?

М. Э.: Именно энтропийность всесмешения, присущая постмодерну, требует сейчас остроты и трезвости жанрового сознания. Ведь есть и такие жанры, внутри которых само смешение жанров происходит по жанровым законам и рождает энергию многосоставного образа, как, например, в лиро-эпическом жанре баллады. Я уже говорил тебе перед нынешней встречей... В Лунде у меня было какое-то предсонное или послесонное состояние, то, что по-английски называется *lucid dream*, в котором мне четко послышалось, что Илья, который так славно начал Одой, должен подвести промежуточный итог Балладой. Такая уж у тебя фортуна — возводить названия жанров в имена собственные.

Тогда два твоих стихотворных сборника соответственно разделяются и обретают симметрию: «Пятиборье чувств» (1990) — послеодное собрание, «Лук Одиссея» (1993) — предбалладное. Это не только был бы переход от классицизма к романтизму, из XVIII в XIX век, в твоём личном масштабе, но и лиризация эпоса, о которой ты сам только что поставил вопрос как о перспективе жеста, молитвенно сжимающего ладони, но одновременно оставляющего между ними простор эпической ауры. Прости, что говорю наитиями, да еще и возвожу их в теоретические обобщения, но ведь в диалоге даже поэту и критику приходится меняться местами.

Так вот, баллада, как мне представляется, — тот самый «узкий» путь, каким современный поэт может выйти из описанного выше тупика «поэзии без правил и без ветрил». Если, по твоим словам, элегия у нас закончилась с Бродским, то баллада, в новом своем, послеромантическом качестве, еще и не начиналась, если не считать нескольких стихотворе-

ний Ольги Седаковой и Ивана Жданова, названных балладами. Но это номинальные баллады, поскольку в них отсутствует главное свойство баллады — сюжет. Это лирические зачатки балладного мышления, которое призвано стать чем-то бóльшим, встать на перекрестке сюжета и метафоры.

Баллада — поэтически сознательный жест в сторону постмодернизма, жест согласия с ним — и преодоления его по законам жанра. Баллада делает поэзию вменяемой, возвращает ей чувство сюжета, временной последовательности, нарративности — но без тех громоздких и трудно читаемых форм, которые сюжет приобретал в развернуто-обстоятельной поэме (тем более романе в стихах). Баллада — скоропись сюжета при развернутости сентиментального ряда, включающего крайние сантименты ужаса и сострадания: трагедия в миниатюре, помноженная на романтическую иронию. Баллада и по объему — среднее между стихотворением и поэмой, лирическим мгновением и эпической вечностью, это эпизод, «один эп», как иногда выражаются современные режиссеры. Баллада — это жанровое всесмешение, достигающее ясности всеразличия, формы кристалла: это все, что нужно современной поэзии, чтобы зафиксировать позицию постмодерна — и выйти из нее с честью, с перечеркнутым минусом, превращенным в плюс. Современная баллада — это Гёте, прочитанный глазами Хичкока и переведенный на язык Борхеса. Баллада — это неясное, темное, таинственное, втесненное в рамку четкого сюжета, расписанную по краям старинными вензелями средневекового полуавторства и постмодерного бегства от авторства.

А для тебя лично — это еще и возможность причалить к берегу и с морского простора твоей Оды выйти в лесистую глушь Баллады. Баллада относится к оде, как лес — к морю. В оде — простор возвышенного, в балладе — дремучее переплетение таинственного. Песнь переходит в шепот. А там уже открывается и пустыня молчания, куда ты хотел бы заглянуть своей последней книгой...

Пусть все получится не так, но я хотел бы, чтобы эта возможность, пусть чисто теоретическая, оказалась привитой к

твоей поэзии, именно в теперешней точке роста, как ее собственная возможность, как возникшее на ее основе теоретическое произведение.

И. К.: Для меня баллада — это (прости за минаевщину) «бал лада»: то ли бал всяческой чертовщины, как у Жуковского, то ли бал гвоздей, как у Н. Тихонова. Между прочим, не стоит ли ввести (еще и) отдельные пары — параллельно с общепозитическими — для разных жанров? Скажем, Державин — Маяковский у Тынянова и Державин — Мандельштам у собственно оды? И вообще, в балладе дана как бы окончательная слаженность поэзии и прозы, а в последней я понимаю слишком мало, чтобы уравновесить ею первую...

Впрочем, если уж ты упомянул Борхеса, наверное, возможна некая новая форма поэтической эссеистики, которая и назовется современной балладой. И мне кажется, что в этом жанре мы, в принципе, можем равно преуспеть.

13–15 августа 1995, Лунд (Швеция)

РАЗДЕЛ 4

Текст и судьба

Возраст поэта

Сколь по-разному звучит слово «поэт» для нас, воспитанных на Пушкине и Лермонтове, и для немцев с их Гёте, или для французов с их Гюго! В Европе поэт — тот, кто сполна прожил свою жизнь, познав радости и горести всех возрастов; тот, кто более всех других был причастен всемирному целому во всем объеме доступного земного срока. По биографии Гёте или Гюго можно писать некий канон полной человеческой жизни, в которой есть место и детской непосредственности, и юным страстям, и зрелому труду, и старческой просветленности. Все там сошлось — и безумие гения, и трезвость философа, и мужество политика, и мудрость хозяина. Обоим судьба даровала по 83 года, позволив свершить за этот срок полный круг земных странствий. Жизнь поэта — сама гармония, всеобъемлющая, как и его творчество: вот урок этих биографий.

А для нас в слове «поэт» звучит что-то надтреснутое, какой-то непоправимый жизненный изъян. Там — лира спокойно замирает дальними отголосками в благоговейной тишине; здесь — струны ее обрываются громовым ударом, саднящим звуком. Для нас поэт — это жизненная несовершенство в отместку художественного совершенства, это жертва, которой искусство оплачивает свою победу над действительностью. В счет каждому гармоническому звуку идет минута или час жизни; судьба певца — умереть молодым. Для нас поэт вечно юн и трагически незавершен в жизненном плане. Если Гёте и Гюго дана была мера сверх средней человеческой, то Пушкину и Лермонтову — много ниже. Цифры переворачиваются: первые поэты Германии и Франции — 83, первый

поэт России четырех месяцев не дожил до 38. Там поэт определяется полнотой прожитой жизни, у нас — неполнотой: чем короче — тем поэтичнее.

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял! <...>

Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас...

А. Пушкин. Евгений Онегин

В образе Ленского Пушкин увековечил эту русскую судьбу: поэтам надлежит умирать юными, до старости доживают лишь благополучные обыватели, никогда не враждовавшие с жизнью и сумевшие заручиться ее благоволением. Единственный способ для поэта прожить дольше — выйти из заклатья поэтического призвания, предаться — хотя бы на время — чему-то внепоэтическому, придать своему творчеству громоотвод для ударов судьбы. Кто жил дольше? Тютчев, бывавший в поэзии налетами, отрывами от основного дела — дипломатии, цензорства; Фет, усердно и успешно хозяйствовавший; Некрасов, издатель, журналист, охотно менявший седло Пегаса на кресло редактора.

Точно так же и в начале XX века: уходили молодыми те, кто принадлежал исключительно поэзии: Блок (41), Гумилев (35), Хлебников (35), Есенин (30), Маяковский (36). Не было для них успокоения ни в хозяйстве, ни в редакторстве, ни в каких-то прикладных областях, где жизнь дает пристанище поэтическим скитальцам. И напротив, жили дольше те, кто имел тыл для отступления: в литературную и научную работу, в прозу и театр, в переводы. И. Анненский — директор гимназии и филолог-классик, А. Белый — теософ и литературовед, Б. Пастернак — переводчик и прозаик... Все они отступали не только в не-литературу, но и в не-поэтические

жанры литературы, в иные ритмы существования, более размеренные и уживчивые с жизнью.

Так же и в других славянских и восточноевропейских странах: Христо Ботев в Болгарии, Бранко Радичевич в Сербии, Шандор Петёфи в Венгрии не переступили даже порога тридцатилетия. Быть поэтом — значит остаться молодым; не вся жизнь достается поэту, а только жгучая и страстная ранняя ее половина. Не зрелость плода тут почитается, а яркость цветка.

В Англии несколько поэтов романтического периода: Китс (26), Шелли (30), Байрон (36) — умирали молодыми, но это воспринимается как одна из примет именно романтического бунтарства, а не английской поэзии вообще, которая в классических своих образцах знаменуется именами Шекспира (52), Донна (59), Мильтона (66), Блейка (70), Вордсворта (80). Поэзия не только совместима с долгим жизненным сроком, но в какой-то мере предполагает его, поскольку примиряет с бытием, углубляет в его тайны, настраивает на высокий лад всепрятия. И вообще «чистые» поэты на Западе реже, чем в России: чаще им удается быть «литераторами» в широчайшем смысле (критиками, драматургами, филологами, издателями), занять депутатское кресло, работать в банке или в министерстве — и тем самым спастись от профессиональной обреченности поэзии: «для звуков жизни не щадить».

«Чистые» поэты во Франции были столь необычайны, что их называли «прóклятыми», но зато и жили они меньше всех других: Лотреамон — 24, А. Рембо — 37 (из них последние 11 — уже не в поэзии, а в торговле, как бы чуя гибельность своего лирического «сезона в аду»). И в Германии самый юный поэт — Г. Тракль (27), от ужаса перед войной наложивший на себя руки. Для того чтобы долго жить, нужно в какой-то миг переболеть поэзией и начать писать романы, заниматься наукой, вершить политику и т. п., — тот, кто не откликается на этот дружелюбный зов жизни, рискует отратить ее от себя.

Россия препятствовала любым компромиссам между поэзией и жизнью, не позволяла созреть талантам — срывала их в первом цветении. Тютчев писал на смерть Гёте:

Не поздний вихрь, не бурный ливень летний
Тебя сорвал с родимого сучка:
Был многих краше, многих долголетней
И сам собою пал, как из венка.

«Как из венка» — то есть уже отобранного и высушенного: смерть пришла за мертвым, а не за живым. А в России приходила за поэтом именно как вихрь или ливень за листком. По моим подсчетам, средний возраст десяти лучших поэтов России (от Пушкина до Пастернака) — 46,4 года, Германии — 57, Англии — 57,2, Франции — 57,8. Удивительная близость всех европейских цифр — и отдаленность от русской. 11 лет, треть сознательной творческой жизни, — вот какую жертву Россия взяла со своих лучших поэтов. И если поэт в России больше чем поэт, то не потому ли, что он меньше себя как homo sapiens, предназначенного пройти до конца свой земной путь?

Развоплощение себя. О Д. А. Пригове

В человеке-творце проявляются два качества: воплощения и развоплощения, причем каждое из них возрастает соразмерно другому, в направлении и максимума, и минимума бытия (об этом схождении абсолютных максимума и минимума писал Николай Кузанский в своем трактате «Об ученом незнании»). Творческая личность вступает в мир своими творениями — и выпадает из мира, отрешается от него, впадает в ничто, ничтожество. У А. Пушкина эти два качества: творчества и ничтожества — противопоставлены в образе поэта, но вместе с тем и соприисущи ему.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;

Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

(Поэт)

Поэт — не только тогда поэт, когда играет на своей святой лире, но и когда он ничтожнее всех детей мира. И даже услышав в себе божественный глагол, он ищет пустыни, чтобы его воплотить. Творчество и ничтожество, полнота и пустота — это два оттиска одной сверхреальности, и одно не может проявляться без другого, как пушка не может выстрелить, не дав отката. Следует понять эту двуединость вхождения / выхода, эманации / трансценденции.

Чтобы пояснить эти общие категории их живым олицетворением, сошлюсь на творческое поведение Дмитрия Александровича Пригова (1940–2007), которое мне приходилось спорадически наблюдать на протяжении многих лет. Пригов был разнообразно одарен и деятелен: поэт, романист, эссеист, художник, инсталлятор, акционист, искусствовед... Он пел, декламировал, снимался в кино, писал статьи, выступал с докладами на конференциях, он был всем, чем может быть творческая личность в современной художественной культуре. Но в нем было еще нечто, точнее, некто — сама творческая личность как не только субъект, но и предмет творчества. «Дмитрий Александрович Пригов» — создание художника-человекотворца Дмитрия Александровича Пригова.

Встречаясь с Приговым, нельзя было не обратить внимания на его особую манеру держаться — невозмутимую и сдержанную, хотя и без малейшей позы. Встречи эти чаще всего происходили в публичных местах, на выставках, симпозиумах, перформансах, где Пригов был окружен массой людей, вовлечен во множество событий. Он был оживлен, деятелен, интеллектуально наступателен, провокативен, и тем не менее в нем ощущалась внутренняя отстраненность. Это была не просто формальная вежливость или умение владеть собой. Создавалось впечатление, что у Дмитрия Александровича отсутствуют личные эмоции, жесты, отношения. Они через него не прорывались. Трудно было представить, что он вдруг рассердится и повысит голос или вдруг умилился и перейдет на задушевный шепот. Он никогда не выходил из себя, не позволяя эмоциям и настроениям что-то диктовать себе. Во время конференции в Лас-Вегасе в 2000 году мы с ДАП примерно неделю делили один гостиничный номер, но и в каждодневном житейском общении ДАП оставался неизменно ровным, сдержанным, доброжелательным и отстраненно-участливым. Эмблемой такой установки была его знаменитая манера представляться по имени-отчеству и точно так же обращаться к другим. Это требовало не просто исключительной памяти, но и психологической концентрации и верности раз принятой коммуникативной установке. Я как-то спросил Илью Кабакова, который лучше меня знал Пригова, удавалось ли ему когда-нибудь прорвать пленку такой абсолютной дистанционной вежливости, и ответ был: ни разу.

Это и было нагляднейшим выражением пригововской эстетической установки: *не влипать*. Не идентифицировать себя ни с одной ролью, персоной, даже с самим собой, но занимать рефлексивную дистанцию по отношению ко всем персонам, множество которых он испробовал в своих опытах концептуального искусства. Все, что ДАП произносил, немедленно превращалось в концепт, буквально или фигурально заключалось в кавычки, отстранялось, преподносилось как жест, отыгранный в артистическом пространстве.

В данном случае речь не о художественных персонажах, которые выступают в его текстах и перформансах, а о нем самом. Как личность он ни в кого не играл, не стремился к перевоплощению, не заставлял поверить себе. Даже своих лирических персонажей он обозначал таким небрежным, пунктирным жестом, что изначально пресекал всякую возможность отождествления с ними как со стороны автора, так и со стороны аудитории. Они были лишь знаками определенных позиций и не только не скрывали, но всячески подчеркивали свою условность и знаковость. И сам ДАП не играл никаких ролей, в том числе «мастера», «художника», «концептуалиста», «философа», «культовой фигуры», «лидера андерграунда», то есть ролей, которые могли бы для него быть наиболее органичны. Именно органичность и «доброе совестность» таких масок была бы для ДАП признаком их недопустимости. В них легче всего, правдоподобнее всего было бы «влипнуть», а ДАП ни во что и ни в кого не влипал, в этом, видимо, и состояла его жизненная позиция.

Возможно, главным проектом ДАП была именно работа по развоплощению себя, растождествлению себя со всеми своими ролями и «я» как таковым — искусство «отлипания» от самости. Я ничего не знаю про отношение ДАП к буддизму или дзен-буддизму — занимался ли он медитациями, увлекался ли какими-то доктринами. В его случае это вряд ли было бы органично. Если бы ДАП занялся йогой, вошел глубоко в транс или медитацию, если бы он даже сделался буддийским монахом, это означало бы, что он влип в определенную позицию, в данном случае бегства от Майи, от сансары, поиска просветления и т. д. Можно уйти от себя, поэта и художника Пригова, став йогом, «просвещенным». Но как уйти от отождествления с собой, не отождествляясь ни с кем другим? Дмитрий Александрович Пригов остался в этой паузе между собой и не-собой, не пытаясь заполнить ее чем-то другим. В каком-то смысле это был более чистый буддийский опыт, чем у буддийского монаха, исполняющего все необходимые ритуалы и читающего все положенные мантры и гимны. Это был опыт западания в паузу, в интервал между

всеми возможными идентичностями путем их намеренного опробования и рефлексивного отторжения от себя.

Такая экзистенциальная установка на самодеконструкцию личности определяла и тот профессиональный азарт, с какой ДАП, художник и теоретик, конструировал множество личностей — с целью, создав очередную иллюзию себя, продемонстрировать ее иллюзорность, изжить в себе еще одно неподлинное «я». При этом по умолчанию подразумевалось, что «я» и не может быть подлинным, что подлинность всегда поддельна, что само упование на нее ложно, что только труд отторжения от себя этих «я» и приоткрывает ничто, неизвестное, неименуемое. Между собой и собой ДАП ставит «Дмитрия Александровича», то есть кавычки, ничего, кроме кавычек. От ДАП остаются бесконечно размноженные кавычки, пространство воздушных коготков, которые охватывают все им созданное и его самого.

В христианстве такое внутреннее делание через отбрасывание всех наружных оболочек, идентификаций своего «я» называется трезвением. Человек опьяняется миром, его красками, звуками, призраками наслаждений, а главное — призраком своего «я», верой в его прочность и самообладание, что называется гордыней. Трезвение — это постепенное пробуждение ото сна, питающего нашу гордыню, это ощущение своего ничтожества в буквальном смысле — несуществования, погруженности в ничто. Все тексты и перформансы ДАП, все его неистощимые персонификации и мистификации суть упражнения в трезвении, сбрасывании очередного покрывала. Но при этом, в отличие от православного трезвенца или буддийского монаха, Пригов не обольщается единственной правильностью своего пути и не занимает позицию учителя или вожатого. Он ничего не утверждает и не отрицает, он делает двойные жесты, очерчивая очередную персонификацию и одновременно стирая ее. У него нет «позитива», на который он дерзал бы опереться.

В образе ДАП проявляет себя творческое нищенство духа. Он каждый день писал по несколько стихотворений, а по ночам занимался изобразительным искусством. Он создал

за свою не слишком долгую жизнь тридцать тысяч стихотворений, превзойдя Фирдоуси, Гомера и, вероятно, поставив мировой рекорд поэтической производительности. Так что творческая его продуктивность сомнения не вызывает. И именно этот труд опустошения делает столь знакомым ему состояние «не-не-не», неотожествления ни с чем, полной безопорности. Если художник постоянно извлекает из себя все новое содержание и опредмечивает его в виде объектов, текстов, персонажей, в нем самом воцаряется гулкая пустота. Именно творчество ведет к истощению творца, так что его внутреннее состояние, вычерпанное до дна, начинает граничить с ничто. Он чувствует в себе хрупкость, стеклянность, прозрачность, настолько он перелился в свои творения, своих персонажей, которые ему уже не принадлежат. Когда творец создает мир, отдавая ему себя, он ничего для себя не оставляет, и это движение в ничто есть такой же творческий ход, как воплощение в тексте, инсталляции или перформансе. Воздействие на мир — самоустранение из мира.

Лирика сорванного сознания у Д. А. Пригова

Карамазовы не подлецы, а философы, потому
что все настоящие русские люди философы...

Ф. Достоевский¹

Народное любомудрие

Считается, что философия — деятельность высокоразвитого сознания и самосознания, поднявшегося до системных понятий о мироздании в целом. Может ли философия быть народной? Может ли философствовать необразованный, малограмотный человек? Как писал Н. Бердяев, «русскому

¹ Слова Дмитрия Карамазова. Цит. по: *Достоевский Ф.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. Л., 1976. Кн. 11. Гл. 4. С. 28.

народу свойственно философствовать. Русский безграмотный мужик любит ставить вопросы философского характера — о смысле жизни, о Боге, о вечной жизни, о зле и неправде, о том, как осуществить Царство Божье»¹. Тяга к метафизическим обобщениям о «природе вещей» проявляется не только на высших интеллектуальных уровнях, но и в первично-рефлексивных побуждениях бессознательного, когда думается «обо всем и ни о чем». Ребенок-почемучка, непрерывно задающий вопросы о смысле всего, более философичен, чем взрослый специалист в какой-то узкой области знания. Такая наивная философия — точнее было бы назвать ее «философизмом» или «любомудрием» — доспециальна и надспециальна и практически не подвергалась изучению.

Тот «безграмотный», неясный, многодумный философизм, который, как отмечали Достоевский и Бердяев, вообще характерен для русского народа, находит в приговском концептуализме почти фольклорное выражение и составляет едва ли не главную черту его лирического героя. Правда, это уже не столько деревенский, сколько городской фольклор: сознание, прошедшее обработку газетной, книжно-лоточной, телевизионной продукцией, с ее смесью штампов всех массовых идеологий. Приговские лирические концепты выражают те примитивные, хаотические движения души, «полубормотания», которые уже сформированы медиасредой. Дремучая, корявая речь, носительница или, скорее, «утопленница» народного бессознательного, выплывает в зону интеллигентского сознания, насыщенного всякими «мыслимостями» философско-идеологически-теологического свойства.

Как ни странно это прозвучит, но приговская поэзия — это в значительной своей части философская лирика, выходящая на уровень некоей метафизической или теологической проблемы и, однако, не перестающая быть сколком мещанского сознания, — своего рода «мещанский трактат», или

¹ Бердяев Н. Русская идея. Париж, 1970. С. 32.

«мещанская медитация», как бывает «мещанский романс». Вот несколько таких стихотворных микротрактатов:

* * *

А много ли мне в жизни надо? —
Уже и слова не скажу
Как лейбницеvская монада
Лечу и что-то там жужжу
Какой-нибудь другой монаде
Она ж в ответ мне: Бога ради
Не жужжи

* * *

Моего тела тварь невидная
Тихонько плачет в уголке
Вот я беру ее невинную
Держу в карающей руке
И с доброй говорю улыбкой:
Живи, мой маленький сурок
Вот я тебе всевышний Бог
На время этой жизни краткой
Смирись!

* * *

Ах, кабы не было бы снега
Ветер бы не завывал
И всяк виновный, как Сенека
Добровольно б умирал
В теплой ванне, чистый — гордый —
Господи, вот был бы город
Райский!¹

Этот живой, почти животный философизм на уровне бурчания, мычания, бормотания позволяет многое понять в феномене российского коммунизма, который рос из сора дремучего, почти бессознательного народного любомудрия. Из таких глубинно-целевых и причинных конструкций, как «жизнь... она, конечно...», «а много ли человеку надо?», «да ведь и я ведь»... Из той точки, где мыслительство еще

¹ Все цитаты из Д. А. Пригова приводятся по: *Пригов Д.* Книга книг. Избранное. М., 2002.

не отделилось от урчания в животе и от почесывания в затылке¹.

Если даже взять только зачины приговских стихов, обнаружится, что многие из них утробно медитативны — это своего рода философические лубки. «Вся жизнь исполнена опасностей...», «Посредине мироздания...», «Наша жизнь кончается...», «Народ с одной понятен стороны...», «Господь листает книгу жизни...», «Нам всем грозит свобода...». Пригов одобряет решение приятеля вступить в законный брак, приводя глубоко метафизический аргумент:

Такой порядок оформленья
Любви материи живой
В нем дышит принцип мировой:
Что не оформлено — то тленье

Вероятно, коммунистическая психология и мироощущение могли возникнуть только в гуще философствующего народа, вроде русского или китайского. Коммунизм — это не только общественная собственность, но и привычка обобщать, исходить из общего и восходить к общему, оставляя для конкретного лишь место наглядного примера, слабого промежуточного звена.

Вот я курицу зажарю
Жаловаться грех
Да ведь я ведь и не жалюсь
Что я — лучше всех?
Даже совестно, нет силы
Ведь поди ж ты, на
Целу курицу сгубила
На меня страна

Западный буржуа или пролетарий поедает курицу, вряд ли задумываясь о целой стране, которая жертвует эту курицу на его личное насыщение. Такого абстрактного регистра нет в сознании западного человека, и даже большому профессиональному философу, Б. Расселу или Л. Витгенштейну, «не под силу» взойти до таких степеней обобщения: их больше

¹ Ранним и глубочайшим выразителем этого многодумного бессознательного был Андрей Платонов, чьи герои — Александр Дванов, Копенкин, Воцев — «истомлены мыслью и бессмысленностью».

беспокоят всякие языковые казусы, атомарные факты, логические парадоксы. Философемы типа «любви материи живой» или «жужжащей монады» им органически чужды, потому что предполагают не столько аналитическую работу сознания, сколько философствующее бессознательное.

Представляется, что поэтика «*дремучего глубокомыслия*» у Пригова отчасти происходит из «Голубиной книги», древнерусского духовного стиха, слагаемого и переносимого каликами переходными. Сам Дмитрий Александрович легко вживается в образ такого калики, *глубокомалогограмотного*, взволнованного простыми философемами, распевающего духовный стих на новый лад. Сравним:

На счетчике своем я цифру обнаружил
Откуда непонятная взялась?
Какая мне ее прислала власть?
Откуда выплыла наружу?
Каких полей? Какая птица?..

От чего зачался наш белый свет?
От чего зачалось солнце праведно?
От чего зачался светел месяц?
От чего зачалась заря утренняя?
От чего зачалась и вечерняя?..

(Голубиная книга)¹

В обоих текстах — интонационный захлеб вопрошания о «последних вещах». Конечно, у Пригова «первая вещь», которая смущает лирического героя (лишняя цифра на счетчике), вполне прозаична, но это не мешает встроить ее — пародически — в большой стиль народного мудрствования.

Сорванное сознание. Мир без резьбы. Всечто и всекто

Есть у Пригова целая поэма про «Махроть всяя Руси». Что такое «махроть», остается неясным, это нечто или некто, а вернее, *всечто* или *всекто*. (Если есть соотношение

¹ Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М., 1991. С. 45. Или сравните приговское стихотворение «Выходит слесарь в зимний двор / Глядит: а двор уже весенний...» с духовным «Стихом о смерти» (Голубиная книга. С. 239).

отрицательных, неопределенных и определительных местоимений в таких рядах, как: *нигде — негде — везде; никогда — некогда — всегда; никакой — некий — всякий*, то по той же морфологии в языке можно достроить и такой ряд: *ничто — нечто — всечто, никто — некто — всекто*.) Она «махроть-трава, с виду синяя, снутри красная», она «красивая», «она святая крыса», она встает перед Рейганом, она появляется всюду, где приложится голова лиргероя, она проходит «кошачьей походкой», она «глазиком блезнула и губки язычком лизнула», она «великий зверь», она «плывет над нашим полушарьем», она таится в винной чарке, она лезет... из «тиши и благодати».

Нежно-поющая, густо-шипящая
 Рвущая мясо в лохмоть
 Вот она вещая жизнь настоящая
 Именем бога — Махроть
 Всея Руси.

Махроть здесь примерно то же, что недотыкомка в «Мелком бесе» Ф. Сологуба или «норма» в романе В. Сорокина «Норма», — нечто вездесущее и неуловимое, алгебраический образ, некий X, к которому подстраиваются все словесные уравнения. Но если у Сологуба недотыкомка наделена некоей психической достоверностью (маниакальная подозрительность и безумие Передонова), то норма у Сорокина и махроть у Пригова чисто концептуальны. Это концепт некоей абстрактной сущности, которая присутствует во всем совершенно прямо, не скрываясь, без всяких посредников. Это «всечто» примерно того же порядка, что материя в советском материализме. Что есть материя? Все есть материя. И хлеб — это материя, и поле, и человек, и мозг, и мысль, и государство, — куда ни ткнешь, всюду попадешь в одну только материю. Это знак *сорванного* сознания, которое кратчайшим путем, минуя все опосредования и различия уровней, «проскакивает» *от конкретнейшей вещи к абстрактнейшему принципу*, торжествуя свою всепроникающую способность. Задавая смутные вопросы о последнем, всеобъемлющем смысле всего, оно получает кратчайшие ответы: «всё — материя», или «всё есть Бог», или «всё есть норма».

Это может быть атеистическое или религиозное сознание, но оно всегда *срывает резьбу* на стержне мышления, оно не допускает частичных, промежуточных, неисчерпывающих, «нефилософских» ответов. Оно философично, точнее, любознательно именно потому, что имеет прямой запрос на «самое главное» — и легко его находит. Оно томится философским вопрошанием, оно пребывает в тоске, но эта тоска мгновенно переходит в свою противоположность, эйфорию найденного решения. Оно задает смутные, «детские» вопросы о мире: «А почему комар пьет человеческую кровь?», «А зачем человек живет?», «А почему Земля круглая?» и т. д. — и дает на них кратчайшие ответы: потому что так устроил Бог, или природа, потому что таков закон материи, и т. д. Поиск вездесущего, всепронизывающего X — это рефлекс не только советской идеологии, но и постсоветской конспирологии, которая является законной наследницей первой. Разница в том, что если предмет идеологии — *всечто*, некая первоматерия, субстанция или закон истории, то предмет конспирологии — *всекто*, некий всемогущий субъект истории, тайно ею управляющий (но при этом человеческий субъект, в отличие от сверхъестественного субъекта религии).

У Пригова органически соединяются:

— *разорванное сознание интеллигента-одиночки*, лишнего человека, постоянно сталкивающегося с феноменами чуждости самому себе, неделикатности окружающего мира, над которым он возвышается мыслью и вместе с тем находится внутри его подавляющего безразличия;

— и *сорванное сознание человека из народа*, бодрого, уверенного, как бы опиумно счастливого, знающего разгадку всех загадок.

Разорванное сознание является по существу несчастным, оно не может соединить свои начала и концы. Оно поднимается над собой, созерцает и критикует себя, не может найти успокоения в себе. Это та крайность скептического, растерянного сознания, которую Гегель описал в «Феноменологии духа» как несчастное, «раздвоенное внутри себя»¹. *Сорван-*

¹ Гегель Г. Феноменология духа. Философия истории. М., 2007. С. 126.

ное сознание, напротив, является счастливым, даже эйфорически приподнятым. Оно одолевает внутри себя всякую тревогу, оно моментально приходит к финальным решениям.

Если есть милиционер как элемент в общественно-профессиональной иерархии советского общества, то у Пригова он становится Милицанером, то есть одновременно снижается до просторечия и поднимается до большой буквы, возводится в некий абсолют, фигуру всемирного начальника, стража мирового порядка, демиурга. Если «махроть» — приговское «всечто», то Милицанер — «всекто», то есть универсальная фигура, всюду являющая себя, за все отвечающая, держащая все под наблюдением и контролем. Такая двойная трансформация — опрощение и возвеличение — и есть прием народного любомудрия у Пригова. Образ или слово одновременно онароднивается (снижается, опросторечивается) и омудривается (философизируется, универсализируется), чем и достигается его принадлежность «философии народа, народом и для народа».

Пригов часто прибегает к возвышенной наукообразной терминологии, поскольку она *полуграмотна* и наглядно нейтрализует оппозицию «интеллигенция — народ»:

Милицанер константен меж землей и небом.

Если же Милицанер вдруг оказался убийцей, то в отношении него тоже следует философски четкий вывод:

Не государства он законы подрывает
Но тайные законы мироздания
Метафизического он достоин наказания.

Заметим, что и графика, и пунктуация приговского стиха соответствуют этому двойному жесту опрощения-омудрения. С одной стороны, Пригов либо вообще пропускает знаки препинания, либо ставит их избирательно, «как бог на душу положит». Например, он выделяет сравнительные обороты и обращения запятой только с одной стороны, имитируя тем самым народную небрежность, недоученность, «гимназиев не проходили». С другой стороны, все стихи начина-

ются с прописной буквы, как в «большой», классической поэзии, «как у Пушкина». Опять-таки двойной жест: снижения — возвышения, неграмотности и пафосности.

О, только ты, Милицанер
Как столп и символ Государства
И волею исполнен страстной
Возьмешь их, как в святом бою
Под руку сильную свою

(Апофеоз Милицанера)

В другом известном «дидактическом» стихотворении Пригова женщина в переполненном вагоне метро лягает лирического героя, а тот, ответив ей тем же, немедленно просит прощения:

Женщина в метро меня лягнула
Ну, пихаться — там куда ни шло
Здесь же она явно перегнула
Палку, и все дело перешло
В ранг ненужно личных отношений
Я, естественно, в ответ лягнул
Но и тут же попросил прощенья —
Просто я как личность выше был

Это еще один пример ликующего, сорванного сознания, которое на мелкобытовую ситуацию отвечает провозглашением священного гуманного принципа «высокой личности».

Пригов, конечно, не просто воспроизводит, но остраивает и утрирует стиль мещанского любомудрия, оставаясь при этом в рамках «мерцающей эстетики». Дистанция между автором и лирическим героем то удлиняется, то сокращается, концептуальные (невидимые) кавычки вокруг его текстов то возникают, то исчезают — это словно бы *односторонние кавычки*, так что своя речь, переходя в чужую, не всегда сигнализирует, где она из нее выходит. При этом Пригов прекрасно осознает, какой тип мышления он подвергает концептуализации. Вот его краткое «Предупреждение» к сборнику «Атомы нашей жизни»:

Как и все подобные же предыдущие опусы: Звери нашей жизни, Люди нашей жизни, События нашей жизни, и нынеш-

ний поведывает, собственно, о том же самом. О той же самой субстанции, что, все время принимая различные обличия соответственно нашей разорванной способности разорванно [sic!] воспринимать целокупность этого мира, является нам как бы различными модусами одной и той же сущности. (С. 593)

Вот это нахождение повсюду «одной и той же сущности» и превращает нашу «разорванную способность» в сорванное сознание, поскольку форсирует недостающее единство. Так сквозь разорванное сознание мающего (и кающегося) интеллигента начинает мощно пробиваться каратаевский голос бессознательного:

«Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. — Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*» — с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос¹.

Сопрягать, сопрягать — вот чем, собственно, и занят глубокомысленный приговский герой. С ним происходит *интоксикация*, интоксикация софией, отравление мудростью. Каждая ерунда обрастает неким умозрением, вызывает миллион вопросов метафизического порядка. «Цифра на счетчике» — каких полей какая птица? Оформление брака — это «форма материи живой!» Это *платоновщина*, где древнегреческого Платона трудно отличить от толстовского Платона Каратаева, а их обоих — от запойно-умствующих героев Андрея Платонова. Каждая частность немедленно, безо всяких опосредований, возводится к общему, или, наоборот, из некоего общего умозрения прямо выводятся практические частности. Что при этом отсутствует, так это посредствующие звенья, трезвое осмысление иерархии сущностей, их соподчиненности, постепенной, а не мгновенной выводимости. Это сознание, которое *срывается с резьбы*, и есть сорванное

¹ Толстой Л. Война и мир. Том 3, часть 4, IX.

сознание. Если разорванное сознание вмещает две идеи, никак их не соотнося, то сорванное сознание, напротив, соединяет идеи совершенно разного уровня, мгновенно перескакивая от общего к частному. В этом есть известная детскость: такая задумчивость, которая буквально «схватывает» сразу все во всем, не имея опыта различения. Как будто взрослый человек впервые начинает думать — и вдруг озадачивается: а почему эта страна губит на меня целую курицу, разве я того достоин, чем я заслужил?

Банальность абстракции. Многодумное бессознательное

Вообще приговские стихи, вопреки их поверхностно-бытовой фактуре, невероятно абстрактны, они сразу, одним рывком выскакивают на уровень обобщений.

Вот на коров набросилась болезнь
Пред Богом, видно провинились...

В 1985 году я ездил в экспедицию от МГУ по изучению старообрядцев и беседовал с ними об их эсхатологических воззрениях. Одно из самых удивительных для меня открытий — насколько вечное и временное, сверхъестественное и бытовое сжимаются в народном сознании. Знаки эсхатологических чаяний могут мыслиться в широких рамках столетия — и в пределах одного текущего месяца, даже дня. Как приметы последнего времени называются самолеты, трактора, электричество, радио, то есть новшества по крайней мере полувековой давности. Вместе с тем знаком, что наступили последние времена, может служить дождь, прошедший нынешним летом или даже вчерашним днем и заливший рассадку огурцов. Цитирую дословно высказывания своих собеседников: «Сейчас последняя тысяча (лет) пошла. Вот нынешним летом ячмень прибило, дожди заливают — такого раньше не было» (В. З.); «Дождь прошел особый, с магнитом, — от него огурцы пожелтели и пропали» (Ф. Сер.). Так жаловались мои собеседники на превратности погоды, разь-

ясняя, почему последнее время уже наступило. «Отец будет убивать сына. Так и есть — месяц назад под Житомиром отец сына ножом зарезал» (П. С.)¹.

Поэзия Д. А. Пригова вполне адекватно передает этот тип сознания «без резьбы»: сочетание «последней тысячи лет» и «нынешнего лета», грядущего конца мира и пожелтевших огурцов на огороде — наложение несоизмеримых масштабов. О том же весь цикл «Банальные рассуждения на банальные темы». Какие это темы? О «разумности идеалов», о «твердых основаниях жизни», о «всепобеждающей силе идей», о «свободе» — прямо-таки Тютчев или Заболоцкий, философская лирика. Так оно и есть, только если Тютчев — это аристократическое любомудрие, а Заболоцкий — научно-инженерное, то Пригов — именно простонародное любомудрие, и мера банальности и философичности здесь совпадают, ибо нет ничего банальнее философских общих мест.

Только вымоешь посуду
Глядь — уж новая лежит
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
*(Банальное рассуждение
на тему свободы)*

Бывают такие состояния задумчивости, особенно у ребенка, — тронешь его, он даже вздрогнет. «Ты что?» — «Да нет, я просто думал». Вот эта оцепененность долгой мыслью, когда ни себя не сознаешь, ни что-либо вокруг, свойственна и философическому народу, который в состоянии такой мыслительной прострации может полмира один махом снести и даже глазом не моргнуть. Пригов лирически воспроизводит это состояние могучей и безотчетной думы, но одновременно и тихо трогает лунатика за плечо: да что это с тобой? да о чем это ты? Тот вздрагивает — и вдруг обнаруживает совершенную пустоту: ни одной мысли. Потому что мыслило

¹ Записи разговоров со старообрядцами опубликованы в моей статье (без имени автора): Старообрядческий дневник // Символ, 21. Париж. 1989. Июль. С. 99–156.

и даже философствовало его бессознательное. Это не философия бессознательного, а бессознательность самой философии, которая совершается в понятиях, но при этом столь же стихийна и дремуча, как мифология. Сам коммунизм в трактовке Пригова — это лунатическая преданность некоей прекрасной полубессознательной идее, приведение всей жизни в соответствие с восклицательными и вопросительными «тезисами души»: «Господи, вот был бы город Райский!» или «Что я — лучше всех?». Приговский концептуализм обнаруживает эту *многодумность* в самой субстанции российского *бессознательного*. Оно потому и не может себя осознать, что погружено в мысль, непрерывно думает.

Поэт древа жизни.

Космизм и приватность у Алексея Парщикова

Если бы у душевной жизненности, живоприимчивости было свое биологическое воплощение, Алексей Парщиков (1954–2009) пережил бы всех. Он был наделен разнообразными дарами, и не любительски обширными и расплывчатыми — у него была твердая хватка мастера каждого дела. Не только поэзия, которая его и прославила, но и эссеистика, и фотография, и жанр переписки, и самый драгоценный и все более редкий дар дружбы: крупной, вдохновляющей, сотворческой. Он делал людей счастливыми одним своим присутствием и общением. Рядом с ним все двигалось быстрее, и самые странные идеи и фантазии можно было потрогать, они становились явью. Причем в нем не было ничего от мессии, пророка, диктатора: он не требовал признания и подчинения, он просто разбрасывал, дарил, делился. Точнее, он просто был, но так, что его бытие становилось событием для всех, кто с ним соприкасался. Это была закваска, от которой начинало бродить любое сколь-нибудь восприимчивое существо.

И сколь многое в нас, его знавших, навечно одной только возможностью что-то с ним обсудить, поделиться, услышать

его мнение. Одним невзначай брошенным словом он мог определить вещь точнее, чем сорок тысяч критиков и -ведов. У него был абсолютный вкус на все образное, словесное, пластически-визуальное, причем вкус не просто оценки, а вкус подсказки, расширяющий, достраивающий, конструктивный. Он довоображал чужие стихи, картины, здания, города так, что они становились фрагментами его собственных, еще не написанных вещей, гораздо более интересных и фантазийных, чем предметы его оценок. Всему, что он видел, он был сотворцом, причем он не переписывал, а дописывал, не исправлял, а достраивал. Он был поэтом не просто метафоры, но метаморфозы. Он видел и показывал не только сходства вещей, но их бесконечную взаимопричастность и взаимопревращаемость, и это же чувствовалось в его отношении к людям: он вступал с ними в образно-творческий симбиоз.

Книга Иова. Космизм и метареализм

Есть поэты времени и поэты пространства. Первые не только отображают время, они меняются вместе с ним, прокладывая путь своему лирическому герою. Таков Блок: через его циклы, через три его поэтических тома проходит история человеческой души. А вот Тютчев, например, как поэт почти не менялся, а лишь бесконечно раздвигал границы предданного ему космософского мира судеб и стихий.

Парщиков тоже был скорее поэтом пространства: через все книги он развертывал свои изначальные интуиции и архетипы, среди которых на первом плане, мне кажется, Бегемот, Левиафан и другие первозданные звери из Книги Иова. Вспомним, что на все вопли Иова о нравственной несправедливости, о страданиях праведников и преуспейнии нечестивых Бог отвечает не проповедью и не заповедью, а картиной величественного и вместе с тем поразительно детального, расчлененного мироздания, в котором есть место дивным чудовищам, первозданным в своей мощи:

Вот бегемот, которого Я создал, как и тебя; он ест траву, как вол; вот, его сила в чреслах его и крепость его в мускулах чре-

ва его; поворачивает хвостом своим, как кедром; жилы же на бедрах его переплетены; ноги у него, как медные трубы; кости у него, как железные прутья; это — верх путей Божиих; только Сотворивший его может приблизить к нему меч Свой... (Иов 41: 10–14)

Ответ Бога на отчаянные вопрошания Иова поражает тем, что там нет ни слова о добродетели и пороке, о грехе и воздаянии, о праведниках и нечестивых, нет ни одного этического понятия вообще. Только прекрасный и яростный мир творения, от глубин моря до облаков и радуг; только череда величественных и причудливых тварей, от козы и коня до Левиафана... В этом, собственно, и состоит заповедь Книги Иова: от неразрешимых нравственных вопросов, от древа познания добра и зла вернуться к цельному древу жизни.

Парщиков был именно поэтом древа жизни, его влекла не столько психология и этика, сколько космофилia, расплавленное от Бога до амёб мироздание, которое не центрируется на «человеческом, слишком человеческом». Своему «Выбранному» он предпослал высказывание Леонардо да Винчи вполне в духе Книги Иова: «Опиши язык дятла и челюсть крокодила». Парщиков несколько лет отучился в сельскохозяйственной академии, и это не было просто отбыванием образовательной повинности: мне кажется, он пришел в нее как в зоопарк и в ботанический сад, с ребяческим желанием побыть как можно дольше среди зверей и растений, подивиться их внешности и повадкам. Земля, море, звери, вещи, орудия — творения Бога и человека — в центре его образной системы, которая не сосредоточена на лирическом «я», но тяготеет к эпосу миротворения:

Если ты носишь начало времен в ушах,
помнишь приручение зверей,
как вошли они в воды потопа, а вышли:

овца принесла азбуку в бурдюке
от Агнца до Ягненка;

лошадь, словно во льду обожженная,
стройней человека,
апостол движения (...)

а собака?
а верблюд?
а курица? —

все святые!
(Новогодние строчки)

Поэзия Парщикова, да и метареализма вообще, кажется трудной для восприятия, но в этом виновата не столько ее сложность, сколько примитивность нашего мышления, разделяющего вещи квадратно-гнездовым способом по их практическим функциям. Вот как начинается стихотворение:

Сходясь, исчезают друг перед другом
терпеливо —
через медведя и рыбу — к ракообразным,
облепившим душу свою.

(Борцы)

Читатель в недоумении: борцы, арена, спорт, чемпионат — ассоциативная цепочка уже готова; а при чем тут ракообразные? Но в том-то и дело поэзии — расковать эти металлически-жесткие цепи готовых ассоциаций, освободить ум и зрение. Чтобы мы увидели просто и ясно, как борцы становятся медвежисто-разлапистыми, сплющиваются, как рыбы, и дальше, сцепляясь, топорщась локтями и коленами, превращаются в раков, медленно переползающих взад и вперед. Перед нами — картина взаимопревращения всего живого. Напомню, что метареализм — это поэзия многих реальностей, сверхреальность самой их метаморфозы. Прообраз и источник поэзии Парщикова и вообще метареализма — завершенная часть Книги Иова, где Творец мироздания выступает и как его первопоэт.

Приватность

Парщиков был поэтом космическим, а человеком глубоко и неискоренимо приватным. Притом что он всегда был окружен друзьями и легко входил в любое сообщество. Это было не общество, а именно со-общество, несущее в себе дух сти-

хийного братства, умного застолья, «платоновского пира во время чумы». Поэтому, как ни странно, именно на «чуму», то есть застойные и выморочные годы, конец 1970-х — начало 1980-х, пришлось самое веселое и пиршественное время его жизни. Потом поэзия, и вообще культура, стала выходить из подполья, обретать общественный статус, обзаводиться своими изданиями и издательствами, галереями и сценическими площадками, своими шеренгами и табелями о рангах. Казалось бы, вот оно, Алешино время, когда харизма неформального лидера могла бы перелиться в общественный статус и материальную обеспеченность.

Но не сбылось. В отличие от своих соперников по поэтическому подполью, концептуалистов во главе с Д. А. Приговым, Алеша и другие из сообщества метареалистов — А. Еременко, И. Жданов — не стали осваивать новые площадки, а тихо разбрелись или даже попросту замолчали. Концептуалисты недаром так прицельно работали с социальными кодами в эпоху коммунизма — они и в посткоммунистическую эпоху оказались вполне социальны, но уже не как «отщепенцы», а как востребованные зачинатели постсоветской культуры. На этом переходе от дружеских сообществ к обществу, в голом поле новой социальности — Алеша отстал, точнее, отошел в сторону. Этой стороной оказалась Америка, куда он приехал на рубеже 1980-х — 1990-х в качестве аспиранта Стэнфорда. Казалось бы, все складывалось в его пользу: неподдельная любовь к английскому языку (он до конца жизни писал мне иногда письма на чудесно-причудливом английском, изобретательность которого соперничала только с грамматической искаженностью); дружеские связи в авангардной художественной среде (Лин Хеджинян и весь круг лингвистической школы в поэзии); взаимные с коллегами переводы (в частности, Парщикова на английский переводил Майкл Палмер, один из известнейших американских поэтов); раскрепощенная, студенческая, богемная Калифорния; один из самых богатых и престижных американских университетов — Стэнфорд...

И — не сложилось. За все тридцать три года нашей дружбы я никогда не видел его таким подавленным и «обесцвеченным», как в Сан-Франциско в 1991 году, в первую встречу года два спустя после разлуки в Москве. Это был черно-белый вариант всегда многокрасочного, искрящегося Парщикова. Он объяснял свое состояние давлением академической среды — не вообще, а именно там, где он «состоял» аспирантом. Его, находившегося в «пушкинском» возрасте (37 лет), уже сложившегося и гениально одаренного поэта, шпыняли как мальчишку, впрягали в стандартные академические программы, требовали усвоения от сих до сих. Он-то надеялся на штучное к себе отношение, но для некоторых профессоров и кафедр славистики русская литература кончилась на Серебряном веке, для иных, чуть более продвинутых, на Пастернаке и Мандельштаме, — а кто такой Парщиков?

Ирония состояла в том, что курчавый, с выразительной лепкой лица Алексей когда-то проходил пробы на роль Пушкина в несостоявшемся фильме Хуциева, — а теперь оказался отчасти и в социальной роли Пушкина — камер-юнкера, только не придворного, а прикафедрального, вынужденного проходить через суровые академические ритуалы вместе с оравой юнцов.

Невероятная, душераздирающая кротость Парщикова, при всей его внешней бравате, сказала в том, что темой для своей магистерской диссертации он выбрал творчество Д. А. Пригова («Dmitriy Aleksandrovich Prigov's Poetry in the Context of Russian Conceptualism», MA degree, 1993). И написал о нем очень дельно, с той ровной симпатией и интересом, которые подобают академическим штудиям, добавив к ним свое великое интуитивное понимание поэзии и поэтики и не добавив ни капли язвительного, ревнивого чувства, не воспользовавшись своей метапозицией для критики столь чуждой ему стилиевой системы. Но, став к 39 годам магистром, то есть отстав примерно на 15 лет от среднеуспешных американских студентов, будущих славистов (в том числе и исследователей русского постмодерна и метареализма, то

есть себя самого), Алексей счел за благо не двигаться вверх и соскочить с социальной лестницы, то есть опять-таки отойти в сторону.

Такой стороной, уже последней и самой продолжительной в его жизни, оказался Кёльн, куда к тому времени переселились из Киева его родители. Здесь, вдали и от российских литературных бурь, и от американской академической гонки, в совершенно чужезычной, почти инопланетной немецкой среде, Алексей нашел ту приватность, семейную и дружескую, к которой, как оказалось, и был предназначен. Теперь друзья приезжали к нему, не втягивая его ни в какие общественные игры и обязательства, напротив, сами освобождаясь от них, пока пребывали в Кёльне, под его кровом. Темой его разговоров была чудотворность мироздания, проявляемая в зверях и приборах, в безумных открытиях и изобретениях современных наук, в талантах и удачах его друзей. Он любил рассуждать о талантах и о творческих удачах, о *serendipities*, нечаянных находках и угадках, обо всем, в чем искрится даровитая несообразность жизни, невместимость в законы.

Неформальное, творческое, вкусовое, собеседное, внеместное сообщество, в сердцевине которого по-прежнему был Алеша, вышло из состава всех на свете обществ, и в этом была его жизненная победа, суммировавшая столько социально-карьерных неудач.

Мне никогда не встречались люди, столь наделенные даром светскости и общительности, — не какой-то пьяной, застольно-подстольной, а самой светлой, рассудительной и вполне светской общительности, — которые в такой степени были бы не способны превратить ее в нечто общественно престижное, извлечь из нее материальную или символическую выгоду. Казалось, что Парщиков может стать главредом литжурнала, ведущим популярного телешоу, председателем Союза писателей, — у него на все это хватило бы обаяния, ума, разговорного блеска. Но он остался сыном своих родителей, любимым своих любимых, другом своих друзей, сочинителем своих стихов, созерцателем своих сновидений.

Авангардная эпичность

Парщиков не любил драматизировать мир, видеть в нем антагонизм, борьбу, трагедию и катарсис. Его видение было примирительно-эпическим: конечно, не таким цельно-всеобъемлющим, как у Гомера, но подчеркнута и честно фрагментарным. Эпическая картина мира распалась, но насколько ее можно было удержать во фрагментах, Парщиков держал. Его влек не столько большой космос, сколько множество микрокосмов, свернутых в себя и вместе с тем открытых метаморфозам: лягушки, пауки, удода, лиман, антрацит, залив, бухта Цэ... Для него космичен был черный сом: «в воде он вырыт, как траншея... он весь, как черный ход из спальни на Луну». Парщиков был космическим поэтом микрокосмов.

Причем для него не было разницы между культурой и природой. Точнее, разница была, но подчеркнутая лишь настолько, чтобы сильнее ее перечеркнуть. Его темой была именно природность (животность, первозданность) культуры и культурность (техничность, инженерность) природы.

Еж прошел через сито — так разобщена
его множественная спина.

(Еж)

В саду оказались удода,
как в лампе торчат электроды...

(Удоды и актрисы)

Душно в этих стенах — на коснеющем блюде впотьмах
виноградная гроздь в серебре, словно аквалангист в пузырях.

(Бегство-1)

Парщиков внес в русскую поэзию бесконечную сцепчивость, гириландность, космическую протяженность образов-метаморфоз. Но он был не только метареалистом, но и презенталистом и ценил в поэзии именно так обозначенное свойство: представлять вещь как настоящую, данную здесь и сейчас, во множестве углов, положений, проекций, но строго и зримо, без символической размытости и абстрактности.

Вот две его строки, одновременно первобытно-эпические и свержавангардные:

А что такое море? — это свалка велосипедных рулей,
а земля из-под ног укатила.
Море — свалка всех словарей, только твердь язык проглотила.

Языки волн напоминают о многоязычных словарях, о волнистых рулях велосипедов, заполнивших все мироздание до горизонта. Такова эпичность XXI века: взаимопронизанность биологической, семиотической и технической эволюции. Если это и «метафоры», то не более, чем такие научные концепты, как «язык генов» или «искусственный интеллект». И Парщиков был одним из первых, кто сумел найти для этого синтеза новый поэтический язык.

Метареальное сообщество

И столь же творчески-примирительным, открытым синтезу был не только в собственном даре, но в отношении к чужим дарам. Эгоцентризм — своего рода профессиональная болезнь писателей и художников. Подобно беременным, они сосредоточены на своем чреве, вынашивающем очередной плод. Но есть и такие редкие личности, которые соединяют в себе черты матерей и акушерок, они способны не только рожать свое, но и помогать рождению чужого. Парщиков был такой акушеркой большого, географически разбросанного (от Москвы до Нью-Йорка, от Берлина до Рима) метареального сообщества поэтов, художников, вообще талантливо живущих и мыслящих. Оно было даже более обширным, чем концептуалистское, которое центрировалось вокруг Д. А. Пригова и было более жестко организовано (московская «нома») и медийно освещено. Концептуалисты четко, «по-партийному», делили всех на своих и не-своих: первые были им интересны независимо от степени таланта, вторые — неинтересны, тоже независимо... У метареалистов не было такой сплотки и «заединщины». Метареальное сообщество было более разнородно, международно и объединялось не общими программными установками, а «семейными

сходствами» (по Л. Витгенштейну). Есть отдельное сходство между А и Б, между Б и В, между В и Г... а между А и Щ уже вроде нет никакого прямого сходства, но по линиям плавного перемещающихся сходств они все взаимопричастны, как члены очень большой, разъехавшейся по миру семьи. В эту «витгенштейновскую» семью входили В. Аристов, И. Ганиковский, А. Давыдов, А. Драгомощенко, Е. Дыбский, А. Еременко, И. Жданов, А. Иличевский, Ю. Кисина, В. Кривулин, В. Курицын, И. Кутик, А. Левкин, Р. Левчин, В. Месяц, В. Салимон, С. Соловьев, В. Сулягин, А. Чернов, И. Шевелев, Т. Щербина — я называю далеко не всех и в разной степени близких, да и неизвестны мне полные ее очертания. Аристов чем-то походил на Драгомощенко, Драгомощенко на Жданова, Жданов на Парщикова, Парщиков на Еременко, но между Еременко и Аристовым уже не было ни малейшего сходства. Можно сказать, что это сообщество было метареальным не столько по эстетическим установкам, сколько по типу отношений между его участниками, и это было отношение не групповой идентичности, а метаморфозы, изменений лица, переходящих от индивида к индивиду.

Парщиков вникал в то, что происходило в чужих мастерских, водил даже самых нелюдимых друг к другу, показывал, объяснял, додумывал, восторгался, заражал своим восторгом зрителей и исторгал новые творения у творцов. Именно его бытие-в-сообществе ставило его особняком даже внутри сообщества. Ведь сообщества состоят из личностей, творчески более или менее замкнутых, и объединяются они только потому, что среди них находится один, двое, редко трое — общников всем и каждому. Парщиков был таким редчайшим все-общником, из которых сообщества и возникают, он был его соединительной тканью, приставкой со-

Текст и судьба

Есть два рода талантов: одни подавляют тебя своим блеском и величием, лишают дара речи; другие, напротив, раскрепощают, развязывают язык и воображение, не уменьша-

ют, а увеличивают тебя на свою же величину. Парщиков был такой талант: не вампир, а донор... Не просто талант — он был гений, который к тому же еще и сумел талантливо себя реализовать. Без фанатического рвения и натужных амбиций.

Парщиков вообще не программировал своих творческих достижений. Он не был машиной для письма, алгоритмом для метафорических композиций, каким его иногда представляют. Мне кажется, что он потому и не форсировал своих художественных даров, что эти дары не умещались в известные формы искусства. Он жил художественно, видел, говорил и мыслил художественно, и все это не умещалось в тексты. Этим он сильно отличался от многих профессионалов слова, даже поэтов, которые целиком в словах — и за их пределом ничего собой не представляют. Как ни талантливы его тексты, сам он был еще талантливее. Вне текстов его было даже больше, чем в них. И при этом его вкус был достаточно классичен (кто-то скажет — «старомоден»), чтобы не превращать свою жизнь в еще один текст, некий перформанс, который впоследствии легко подвергается к собранию сочинений в виде картинок и фотографий программных акций. Он проходил узким путем, не умещая свою жизнь в тексты и одновременно не превращая свою жизнь в свертхтекст.

Я никого не хочу умалить этим сравнением — есть много разных и достойных художественных стратегий. Я лишь хочу подчеркнуть, насколько путь Парщикова был редок и насколько его «стратегия» (совестно так ее называть, только кавычки и вырывают) была необычной на фоне двух крайностей: 1) жизнь художника не значит вообще ничего, значимы только тексты, а за их пределом можешь быть «ничтожнее всех ничтожных»; 2) жизнь художника — важнейшая часть создаваемых им текстов и должна исполняться как роль, как перформанс, должна быть документирована и войти в состав «наследия».

Но именно потому, что Парщиков был больше своих текстов и вместе с тем сам не превратил этого большего в «сверхтекст», такая задача выпадает нам, знавшим его. Этот преизбыток художественной личности над текстом может стать мифом, вырасти в посмертную легенду, в систему сверхзна-

ков, как бы продолжающих и вольно досказывающих то, чего не успел сказать сам художник. Так было на нашей памяти с Венечкой, с Венедиктом Ерофеевым... Может статься, что и Парщиков на наших глазах уже врезается в разряд преданий молодых. Без «наскоку» (как у Пастернака о Маяковском), но с тем жестом плавности (эпической и одновременно юмористической), который был ему свойствен.

Он не успел примерно столько же, сколько успел, и от этого — двойная боль: утрата будущего. Я представляю, как гениально бы он старился, какими видениями новых, непржитых своих возрастов обогатил бы свою лирику; какой грандиозный эпос, быть может, поэтико-эссеистический, «дантовский» синтез создал бы на склоне лет! Он умер на подъеме, летящим, и нам остается смотреть ему вослед и до-воображать мир по тем вспышкам-траекториям, которые он для нас прочертил.

«Как нас меняют мертвые...» И. Бродский и А. Парщиков

«Как нас меняют мертвые? Какими знаками?» Этот вопрос Алексея Парщикова (из «Мемуарного реквиема») обращен ко всем его читателям. Парщиков меняет нас уже после своей смерти и становится художественным мифом, как купольной надстройкой над прозрачными лесами его незавершенной словесности.

24 мая — два дня рождения, которые могут слиться в общий праздник: Иосифа Бродского (1940–1996) и Алексея Парщикова (1954–2009). Эти два поэта обновили образный код русской поэзии, создали новое ее дыхание — углубленное, затрудненное, прерывистое. И новое видение, которое можно назвать сетевым или «фасеточным» — столько разных граней мира преломляется в нем. В их судьбах тоже есть общее. Им обоим не нашлось места на родине: Бродского приютила Америка, Парщикова — Германия. Оба умерли возмущительно рано — в 55 лет. Парщикову выпало прожить всего на 9 недель дольше, чем Бродскому.

Есть такое выражение — «любители поэзии», чекан поздней советской эпохи. Имеются в виду люди, любящие поэзию вообще (как любители рыбалки или икебаны). Они готовы упиваться поэзией, купаться в ней, потреблять ее литрами и тоннами — от Пушкина до Есенина, от Маяковского до Ошанина и Асадова. «Поэзия тебе любезна, / Приятна, сладостна, полезна, / Как летом вкусный лимонад» (Г. Державин). Таким любителям поэзии не везет с Бродским и Парщиковым — бросившись в этот источник, они выскакивают из него ошпаренные, потому что это крутой кипяток, от которого закипает и плавится мозг со всеми остатками здравого смысла. Эти поэты заводят нас на обратную сторону бытия, где мы раньше никогда не были.

Так, у Бродского нагнетание предметных подробностей служит скорее вычитанию, чем прибавлению их к картине мира, которая, таким образом, последовательно опустошается и оказывается нулем, помещенным в изящную овальную рамку. Свою Музу Бродский называет «музой вычитанья вещей без остатка», «музой нуля» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»). Его поэтическое внимание заостряется именно на таких вещах, которые вычеркивают себя из бытия, а значит, позволяют зримо представить само небытие. Таково, например, бабочка в одноименном стихотворении:

Ты лучше, чем Ничто.
Верней: ты ближе
И зримее.

(Бабочка)

Наиболее яркие и памятные метафоры Бродского, как правило, содержат некий зримый или осязаемый вычет, зиянье, выбоину или впадину. Развалины кариеса во рту — почище, чем развалины Парфенона... Птица, утратившая гнездо, кладет яйцо в пустое баскетбольное кольцо.

Прохожий с мятым
лицом,
сравнимым во тьме со снятым
с безымянного пальца кольцом...

(Лагуна)

...когда книга захлопывалась и когда
от тебя оставались лишь губы, как от того kota.

(Новые стансы к Августе)

Вообще в поэзии Бродского непрерывно работает машина стиховычитания. Так, из человека вычитается время — остаются слова.

Вычитая из меньшего большее, из человека — Время,
получаешь в остатке слова...

(В Англии)

От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

*(...И при слове «грядущее»
из русского языка...)*

Либо, напротив, из языка вычитается человек:

...вглядываясь в начертанья
личных имен там, где нас нету: там,
где сумма зависит от вычитанья.

*(Замерзший кисельный берег.
Прячущий в молоке...)*

И в пространстве, и во времени, и в имени Бродский обнаруживает некий изъян и отсутствие, производит операцию вычитания, в остатке которой остается нуль или даже нечто меньше, чем нуль (название книги его эссе — «Меньше единицы»). Любая сумма в стихах Бродского «зависит от вычитанья» — это сумма разностей, сумма остатков, которые при сложении могут давать обратную, минусовую величину:

Из забывших меня можно составить город.

(Я входил вместо дикого зверя в клетку...)

Поэзия Бродского — это как бы платонизм наизнанку, его мир состоит из минус идей, отрицательных сущностей. Его город создается из людей, забывших поэта, — некая идеальная общность, основанная на минусовом признаке. В «Колыбельной Трескового мыса» Бродский пишет о своей любви к длинным вещам жизни. Океан длиннее земли, вереница

дней длиннее океана, но стократ длиннее всего «мысль о ничто». Длина — это пространство, из которого вычтены все измерения, кроме одного, — и оно-то, свертываясь еще дальше, уступает место Ничто, которое длиннее всего именно потому, что уже не имеет даже длины, то есть одного измерения. Ничто — последняя вещь, по отношению к которой все прочие вещи привлекаются лишь для упражнения на вычитание.

Парщиков даже «круче» Бродского, у него метафорика достигает такой степени кривизны, что требуется по крайней мере десятимерное пространство, чтобы ясно увидеть предмет. Такое пространство в физике описывается крайне абстрактной теорией суперструн — первичных волокон вселенной, вибрация которых образует все материальные объекты. Поэтике нужна своя теория суперструн, чтобы прочесть Парщикова, распутать эти измерения и увидеть многомерные фигуры его предметов, услышать космические вибрации. Как говорят физики о суперструнах, «многогранность объекта не позволяет дать ему однозначного определения».

А вот что говорит один поэт другому, Иосиф Бродский — Алексею Парщикову:

Алеша, Вы — поэт абсолютно уникальный по русским и по всяким прочим меркам масштаба. Говоря «поэт», я имею в виду именно поэзию и, в частности, Ваши метафорические способности, их — Ваш — внерациональный вектор. Они в Вас настолько сильны, что, боюсь, доминируют в стихе в ущерб слуху.

Последуем этому «внерациональному вектору». Вот парщиковская вариация на тему пушкинского «Памятника», но — прочь, «любители поэзии»!

Как нас меняют мертвые? Какими знаками?
Над заводской трубой бледнеет вдруг Венера...
Ты, озаренный терракоотовыми шлаками,
кого узнал в тенях на дне карьера?
Какой пружиной сгущено коварство
угла или открытого простора?
Наметим точку. Так. В ней белена аванса,
упор и вихрь грядущего престола.

Упор и вихрь.

А ты — основа, щелочь, соль...

Содержит ли тебя неотвратимый сад?

То съжжется рельеф, то распрямится вдоль,
и я ему в ответ то вытяннут, то сжат.

(Мемуарный реквием)

В каждой точке пространства есть своя пружина, свое крошечное невидимое измерение — ростковая точка бессмертия, «упор и вихрь грядущего престола». Суждено ли нам стать частицей той почвы, которая войдет в состав грядущего сада и сохранит нас в нем? Это вопрос каждого к себе. Через нас проходят колебательные контуры будущего, которые то растягивают, то сжимают нас, — это и есть вибрация тех суперструн, которыми творится вселенная. Ни одна популяризация физики не позволяет так наглядно представить загнувшиеся, невидимые уголки многомерного пространства-времени, как поэзия Парщикова. И в этом он ученик Бродского, шагнувший еще дальше в невидимый космос.

Было бы хорошо отмечать 24 мая как праздник этой космопоэзии, сливающейся с физикой и метафизикой в постижении многомерного мира.

РАЗДЕЛ 5

Оригинальность и цитатность

О новой сентиментальности. Т. Кибиров и другие

В конце 1980-х и особенно в 1990-е годы новая сентиментальность становится одним из господствующих направлений в русской литературе. Сергей Гандлевский определяет это направление как «критический сентиментализм» и отводит ему центральное место между двумя «крайними» течениями: метареализмом, чересчур «возвышенным», отстраненным, презирующим современность, — и концептуализмом, нарочито «сниженным», подвергающим насмешке все ходульные идеалы и языковые модели. «Обретаясь между двух полярных стилей, он (критический сентиментализм. — М. Э.) заимствует по мере надобности у своих решительных соседей, переиначивая крайности на свой лад: сбивая спеси праведной поэзии, окорачивая шабаш поэзии иронической. Этот способ поэтического мировосприятия драматичнее двух других, потому что эстетика его мало регламентирована, опереться не на что, кроме как на чувство, ум, вкус»¹. Здесь, по сути, определяются принципы не только поэзии самого Гандлевского, но и той поэтики «похмелья», скептической и сентиментальной, сшибающей сначала рационалистическую спесь с трезвого, а потом и карнавальнй загул с пьяного, которую ввел в новейшую русскую литературу Венедикт Ерофеев.

Знаменательно, что поэты и художники концептуализма, этой радикальнейшей русской версии постмодернизма, оказываются наиболее чувствительными к эстетике сентимен-

¹ Гандлевский С. Разрешение от скорби. Личное дело № ____ // Литературно-художественный альманах. М., 1991. С. 231.

тальности. Еще в конце 1980-х годов Дмитрий Александрович Пригов провозгласил поворот к «новой искренности»: от жестких концептуальных схем, пародирующих модели советской идеологии, — к лирическому освоению этих мертвых слоев бытия и сознания. Это *новая* искренность, поскольку она уже предполагает мертвой традиционную искренность, когда поэт вдохновенно отождествлялся со своим героем, — и вместе с тем преодолевает ту подчеркнутую отчужденность, безличность, цитатность, которая свойственна концептуализму. Новая искренность — это постцитатное творчество, когда из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается «мерцающая эстетика». Подобно мерцающей серьезности-иронии у Ерофеева («противо-ирония»), она выводит нас на уровень транс-лиризма, который одинаково чужд и модернистской, и постмодернистской эстетике. Эта «пост-постмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание.

Вот, например, Тимур Кибиров, пожалуй, самый популярный поэт 1990-х годов, обращается к другому поэту-концептуалисту, Льву Рубинштейну, с такими словами:

Я-то хоть чучек обычный,
ты же, извини, еврей!
Что ж мы плачем неприлично
над Россией своей? (...)
На мосту стоит машина,
а машина без колес.
Лев Семеныч! Будь мужчиной —
не отлынивай от слез! (...)
В небе темно-бирюзовом
тихий ангел пролетел.
Ты успел запомнить, Лева,
что такое он пропел? (...)
Осененные листвою,
небольшие мы с тобой.

Но спасемся мы с тобою
Красотою, Красотой!
Добротой и Правдой, Лева,
Гефсиманскою слезой,
влагой свадебной багровой,
превращенною водой! (...)
Мы комочки злого праха,
но душа — теплым-тепла!
Пасха, Лев Семеныч, Пасха!
Лева, расправляй крыла! (...)
В Царстве Божиим, о Лева,
в Царствии Грядущем том,
Лева, нехристь бестолковый,
спорим, все мы оживем!¹

Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «правда», «царствие Божие». Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново пишутся эти слова, да некоторые еще и с большой буквы, что эти слова и понятия за время своего неупотребления очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего.

В кибировском тексте эти выражения — «плачем неприлично», «душа теплым-тепла», «спасемся Красотою»² — уже

¹ Кибиров Т. Л. С. Рубинштейну (1987–1988) // Кибиров Т. Сантименты. Восемь книг. Белгород, 1994. С. 172, 179, 181. В пятой строфе — ссылка на евангельские эпизоды: совершенное Христом чудо претворения воды в вино на бракосочетании в Кане Галилейской и предсмертное томление Христа в Гефсиманском саду.

² Чисто концептуальная игра с этим клишированным выражением из «Идиота» Достоевского («красота спасет мир») дана в стихотворении Дмитрия Пригова «Течет красавица-Ока...» (см. о нем в главе «Между концептуализмом и метареализмом»). Это стихотворение, конечно, известно Кибирову, который отвечает на приговское закавычивание образа его постконцептуальным раскавычиванием.

знают о своей пошлости, захватанности и в то же время предлагают себя как первые попавшиеся и *последние оставшиеся* слова, которые, в сущности, нечем заменить. Любые попытки найти им замену, выразить то же самое более оригинальным, утонченным, иносказательным способом будут восприняты как еще более вопиющая пошлость и претенциозность. Цитатность этих слов настолько самоочевидна, что уже несводима к иронии, но предполагает их дальнейшее лирическое освоение. Для концептуализма шаблонность, цитатность — то, что требуется доказать; для постконцептуализма — начальная аксиома, на которой строятся все последующие лирические гипотезы. Если концептуализм демонстрировал заштампованность самых важных, ходовых, возвышенных слов, то смелость постконцептуализма состоит именно в том, чтобы употреблять самые штампованные слова в их прямом, но уже двоящемся смысле, как отжившие — и *оживающие*. Лирическая искренность и сентиментальность умирают в этих давно отработанных словах, так сказать, смертью попирая смерть.

Это та самая смелость, к которой сам автор призывает своего адресата: «Лев Семеныч! Будь мужчиной — не отлынивай от слез!» Мужество сдержанности осознается как форма трусости, как страх перед банальностью — и уступает место мужеству несдержанности, лиризму банальности. Есть банальность, есть сознание этой банальности, есть банальность этого сознания и есть, наконец, сознательность самой банальности — как способ ее преодоления. Об этом говорит сам Кириков:

Не избегайте банальности, не сражайтесь с ней напрямую (результат всегда будет трагикомический). Наступайте на нее с тыла; ведите подкоп с той стороны, где язык, сознание и жизнь долгое время, как считалось, находились в полном подчинении у банальности, где нападение на нее меньше всего ожидается. (...) В этом, как мне кажется, состоит цель и долг современной поэзии¹.

¹ Third Wave. The New Russian Poetry / Ed. by Kent Johnson and Stephen Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. P. 224.

Кибировский постконцептуализм, с его «теплой душой», «тихим ангелом» и «Царствием Божиим», есть развитие ерофеевской противо-иронии, когда словам, иронически вывернутым наизнанку, возвращается их первичный, но уже отрешенный, загробный, виртуальный смысл. Транс-сентиментальность — это сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма.

Показательно, что итоговая книга Кибирова называется «Сантименты», и в ней огромная роль принадлежит таким сентиментальным, «душещипательным» жанрам, как идиллия, элегия, послания. *Новая сентиментальность* — это своего рода храбрость труса, который настолько привык бояться проявления своих чувств в обществе хорошего тона (постмодерном, скептическом, релятивном и т. д.), что, презирая и подавляя свою трусость, идет дальше того, что просто храбрый человек позволил бы себе, — лезет под пули, разыгрывает безудержного храбреца, и тем более безудержного, чем больше разыгрывает. Вот этим и отличается «новая» искренность от «старой» — смесью радикализма и симуляции, более сильными вибрациями в этом магнитном поле.

Точно так же новая сексуальность, рожденная из постмодерного уравнивания всех типов сексуальности (включая гомосексуальную, садомазохистскую, трансвеститскую, бисексуальную, перверсивную, полигамную и т. д.), заново признает обольстительность «нормального», «гетеросексуального» опыта и сопутствующих ему категорий семейности, родительства и т. д. Новое, деконструктивное знание о собственных садомазохистских и прочих «девиантных» склонностях, которые нам доставили маркиз де Сад, З. Фрейд и др., позволяет нам опять-таки с большей трусостью-храбростью отстаивать свои конструктивные (производительные или, во всяком случае, неразрушительные) любовные переживания, зная, с чем они граничат и от чего их следует отграничивать. Если к любви подмешано столько риска, если мы идем по краю садомазохистской бездны, если гомосексу-

альное почти равноначально гетеросексуальному, то тем больше вырастает наше внимание к этому резко суженному «обычному» пути, который представляется уже не избыточно-равнинным, а проложенным над бездной. То есть «нормальное» предстает еще более крупным планом, вырастает в своей эмоциональной значимости, больше волнует и влечет, соблазняет и сводит с ума, даже приобретает смысл сексуально-экстремального, коль скоро садомазохистское берется как «норма», как точка отсчета. В результате всех революций и переакцентуаций в сексуальности выиграет именно нормальная сексуальность, то есть абсолютная середина (включая супружество и родительство), которая, по контрасту со всеми вымученными и мучительными крайностями, начинает больше дразнить и возбуждать.

Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,
 что невозможно практически это. Но надо стараться.
 ...Не эпатаж это — просто желание выжить.
 ...Только б хватило нам сил удержаться на этом плацдарме,
 на пяточке этом крохотном твердом среди хлябей дурацких,
 среди стихии бушующей, среди девятого вала
 канализации, гордой, мятежной, прорвавшей препоны...
 ...Но мы все-таки будем
 Диккенса вслух перечитывать, и Честертона... и Леву
 будем читать-декламировать. Бог с ним, с де Садом...
 Будем, Ленулька, мещанами — просто из гигиенических
 соображений, чтоб эту паршу, и коросту, и триппер
 не подхватить, не поплыть по волнам этим, женка...

Т. Кибиров. Послание Ленке

Отсюда не следует, что мещанский стереотип эстетически привлекательнее героического, — важно, что какой бы то ни было стереотип начинает заново волновать тем, что было в нем убито именно стереотипностью. В кинематографе яркий образец новой сентиментальности — фильм Дмитрия Месхиева «Над темной водой» (1992), представляющий некие типовые и даже стереотипные ситуации из жизни советских шестидесятников (культ мужской дружбы, суровое достоинство самоубийства и т. д.). Фильм мог бы рассматриваться как прозрачная пародия на фильмы той поры (например,

«Июльский дождь» Марлена Хуциева), если бы не сильный лирический и ностальгический элемент, создающий «мерцание». Одно из последних высказываний главного героя, который является после кончины своему сыну: «Что может быть прекраснее дешевых эффектов?» И это не только моральное заключение его жизни, но и эстетическая формула новой искренности. Если «жесткий» концептуализм обнаруживал стереотипность чувств, то «мягкий» постконцептуализм обнаруживает сентиментальную силу самих стереотипов.

Становится ясно, что все «банальные» понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются с другой стороны, под знаком «транс». Это относится не только к ерофеевской противояйронии и кибиоровскому транс-лиризму, но и к тому, что можно назвать транс-утопизмом, то есть возрождением утопии после ее смерти, после всей ее жесточайшей критики в рамках постмодернистского скепсиса, релятивизма, анти- и постутопического сознания.

По словам Анатолия Осмоловского, московского художника постконцептуальной волны, «будущее современного искусства — это воля к утопии, прорыв к реальности сквозь пленку цитат, искренность и патетика»¹. Речь идет о возрождении утопии после смерти утопии — уже не как социального проекта, претендующего на изменение мира, но как нового, более масштабного горизонта сознания. Транс-утопизм, транс-патетика — это проекции все той же «лирической» потребности, которая в постмодернизме перешагнула через свое отрицание.

Вообще, если задуматься о возможных названиях новой эпохи, надвигающейся вслед за «постмодернизмом», то следует особо выделить значение приставки «транс». Послед-

¹ Кто есть кто в современном искусстве Москвы. М., 1993 (без пагинации). Анатолий Осмоловский (род. 1969) — лидер антиконцептуалистских движений Э. Т. И. и «Революционная конкурирующая программа НЕЦЕЗУДИК».

няя треть XX века проходила под знаком «пост», тем самым завершая и отодвигая в прошлое такие явления и понятия Нового времени (Modernity), как «истина» и «объективность», «душа» и «субъективность», «утопия» и «идейность», «первозданность» и «оригинальность», «искренность» и «сентиментальность». Теперь они возрождаются уже в качестве «транс-субъективности», «транс-идеализма», «транс-утопизма», «транс-оригинальности», «транс-лиризма», «транс-сентиментальности»... Это уже не лиризм, прямо рвущийся из души, или идеализм, гордо воспаряющий над миром, или утопизм, насильственно переустройствающий мир, как в начале XX века. Это «как бы» лиризм или «как бы» утопизм, которые знают о своих поражениях, о своей несостоятельности, о своей вторичности — и тем не менее хотят выразить себя именно в форме повтора. Как ни парадоксально, именно через повтор они снова обретают подлинность. Усталые жесты, если они не автоматичны, как в постмодернистской поэтике, полны своего лиризма. В повторе, в цитате есть своя естественность, простота, неизбежность, которой не хватает первичному, рождаемому с усилием и претензией на откровение.

«Прото» и «транс» — две дополнительные ориентации, приходящие в культуре на смену «пост». Если «прото» обозначает открытость и непредреженность будущего, то «транс» устанавливает его преемственность с прошлым, которое как бы перешагивает через зону отчуждения, иронии, пародии, чтобы заново перейти в сослагательное наклонение, обозначить свой обновленный статус возможного, как «может-быть-утопии», «может-быть-искренности». «Прото» — это вообще неизбежность нового, структурная неполнота настоящего без будущего, которое само по себе, как чистая ирония, не поддается структурированию; «транс» — это неизбежность нового в повторе и через повтор. «Прото» и «транс» — это, условно говоря, культурные мистерии рождества и воскресения, и вместе они представляют альтернативу постмодернизму как некропоэтике прошлого, как «имитации

мертвых стилей, говорению от имени всех масок и всеми голосами, скопившимися в воображаемом музее культуры...»¹. Сказанное не означает, что опыт постмодернизма тщетен и пуст, но пора отдать себе отчет, что это великий смертный опыт, без которого современная культура не могла бы заново ощутить вкус жизни, вкус будущего и пройти через опыт воскресения. Все живущее должно умереть, чтобы что-то из умершего могло воскреснуть.

Такова вообще судьба оригинальности, которая неминуемо становится подделкой и шаблоном, чтобы уже сам шаблон мог быть воспринят как простое, ненатужное движение души, как новая искренность. И со временем, быть может, сам постмодернизм будет восприниматься как первая, не вполне адекватная реакция на эстетику повтора, когда она еще была неожиданной и требовала, казалось, полного приглушения и автоматизации чувств. Постепенно, однако, повтор и цитатность входят в привычку, и на их основе возникает новая лирика, для которой ироническое остранение становится началом, а не концом пути, — лирика заново сброшенных кавычек, *поэтика раскавычивания*.

Умберто Эко отметил, что даже язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам. Слово «люблю» повторялось уже столько раз, что интеллектуал новейшей формации не скажет своей подруге просто «люблю», но добавит: «Я безумно люблю тебя, как сказал бы...» — и по своему вкусу добавит имя поэта или мыслителя. Кавычки здесь вполне уместны, поскольку меняют смысл того чувства, которое обозначают. «Вот так, обойдя ложную невинность и четко сказав, что невинного разговора уже больше не получится, он в то же время сказал даме все, что хотел, что любит ее и любит во времена утраченной невинности»². «Люблю»

¹ *Jameson Fredric*. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // *New Left Review* Oxford. 1984. June (146). P. 65.

² «Подход постмодернизма кажется мне похожим на подход человека, влюбленного в просвещенную даму. Он знает, что не может сказать: „Я безумно тебя люблю“, потому что он знает, что она знает (и что она знает, что он знает), что это уже написал Лиала. И все же выход есть. Он мо-

в кавычках — чувство более утонченное, ироничное, уклончиво-обольстительное, чем просто «люблю», чувство, выразимое не каким-то определенным словом, а только кавычками.

Но если вокруг этих кавычек поставить еще одну пару кавычек, а затем третью, и четвертую, и пятую, то это умножение сложности уже не отзовется в чувстве, а скорее упразднит его. «,,,,,,„Люблю“““““» не означает уже ничего, кроме любви к самим кавычкам. Собственно, уже в примере, приводимом Умберто Эко, признание в любви заключено в *двойные* кавычки, поскольку постмодерный влюбленный добавляет «как сказала бы Барбара Картленд»¹. В устах сверхутонченного интеллектуала такая отсылка к плодovitой авторше сентиментальных романов есть, по сути, двойная цитата — вдвойне ироническая выдержка из кого-то, кто для объяснения своей любви сослался бы на Картленд. Именно так, по ступеням нарастающей рефлексии, движется постмодерное цитатное искусство.

Если в период постмодернизма даже язык чувств вынужден прибегать к кавычкам, то теперь кавычки уже так впитались в плоть каждого слова, что оно само, без кавычек, несет в себе привкус всех своих прошлых употреблений, привкус вторичности, который стал просто необходим, чтобы на его фоне стала ощутима свежесть его повторного употребления. И когда произносится слово «люблю», то оно подразумевает: да, так могли бы сказать и Данте, и Мопассан, но это я говорю, и у меня нет другого слова, чтобы высказать то, что оно означает. Транс-цитатное слово содержит презумпцию вины и жест извинения, признание собственной цитатно-

жет сказать: „Как сказал бы Лиала, я безумно тебя люблю“» (*Умберто Эко. Постмодернизм, ирония, удовольствие. Из заметок к роману «Имя Розы» // «Называть вещи своими именами // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 228).*

¹ В итальянском оригинале стоит имя популярной итальянской писательницы 1930–1940-х гг. Лиалы (псевдоним Амалии Чегретти Камбьязи), сочинительницы сентиментальных любовных романов. В английских переводах этого текста стоит имя Барбары Картленд, более знакомой англоязычным да и русским читателям.

сти, — и тем самым еще сильнее и увереннее подчеркивает свою безусловность, незаменимость, единственность. Да, люблю, хотя то же самое «люблю» произносили и Пушкин, и Толстой, и Маяковский. Если постмодернистское «люблю» прикрывалось цитатностью, как смысловой лазейкой, в которую субъект высказывания мог скрыться от его прямого смысла и ответственных последствий, то теперь цитатность подчеркивается, чтобы быть перечеркнутой. Слово сразу расслаивается на цитируемое — и *надцитатное*, произносимое впервые, здесь и сейчас, что открывается простор для новой многозначности.

Если многозначность постмодернизма — это множественность уровней рефлексии, игры, отражения, лепящихся друг на друга кавычек, то многозначность эпохи «транс» — более высокого порядка. Это движение смысла сразу в обе стороны, *закавычивания* и *раскавычивания*, так что одно и то же слово звучит как «,,,,,,люблю“““““» и как Люблю! Как «,,,,,,царствие божие“““““» и как Царствие Божие! Причем одно измерение текста неотделимо от другого, раскавычивание происходит из глубины закавычивания, точно так же, как воскресение происходит из глубины смерти.

Цитатность со всех сторон объемлет российскую жизнь, как ее бесконечная литературность, повторяемость, проборматываемость, но именно в этом своем торжестве цитата вырывается из кавычек, становится первым и последним словом. Как говорит Кибиров,

...И куда ни поверни,
здесь аллюзии, цитаты,
символистские закаты,
акмеистские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена!
Это Родина. Она
и на самом деле наша...

(Возращение из Шилькова
в Коньково (педагогическая поэма))

Постскрипtum

Критик Лев Аннинский отозвался на первую публикацию данной главы¹ интересной заметкой, где рассказывает эпизод своей юности. Он хотел признаться в любви своей будущей жене, но стеснялся пошлости, того, что это до него уже столько раз говорили другие, и поделился с ней этим опасением, на что девушка разумно возразила: «А нам какое до них дело?»² В этом Лев Аннинский справедливо видит мудрость, которая и ему жениться позволила, и поэтам писать на вечные темы, не боясь повторов. Но мне все-таки кажется, что факт прежней высказанности не может не напрягать все последующие высказывания, именно заставляя нас больше трусить и оттого больше храбриться. Снятие кавычек, преодоление иронии вносит в текст еще большую напряженность, чем постановка кавычек. Нам, может быть, и нет дела до сказанного ранее, но слову есть дело, оно корчится от страха впасть в банальность — и в конце концов преодолевает страх, а вместе с ним — и саму банальность. Движение от бескавычно-безмятежного слова к закавыченно-ироническому и далее к раскавыченно-дерзко-сентиментальному есть одно растущее смысловое напряжение слова, которое то обрастает кавычками, то сбрасывает их.

Поэзия как состояние

Безавторская поэзия

Валентин Катаев на старости лет изобрел «мовизм» (от *фр.* *mauvais* — «плохой») — то есть «плохизм» — как стилевое направление. Это явно авангардистское изобретение: возможно, он вспомнил друзей своей молодости, одесский или лефовский круг. Авангардизм пытался создать антитезу «хорошему» стилю — выверенному, точному, изящному,

¹ *Эпштейн М.* О новой сентиментальности // Стрелец. 1996. № 2 (78). С. 223–231.

² *Аннинский Л.* Под знаком «транса» // Дружба народов. 1997. № 5. С. 221–223.

законченному. Антитеза удалась, плохости было много и у Хлебникова с Крученых, и у обэриутов, и вот сейчас у концептуалистов (сам-то Катаев, кстати, писал хорошо). «Дыр бул щыл убецур» (А. Крученых). «Человек не может жить, если нету у него!» (Л. Рубинштейн). Нелепость, оборванность, косноязычие, скрежет зубовный... Но может быть и так, что литература двинется от хорошего и плохого — к «среднему», или «никакому».

Ведь что человеку нужно? Ему нужна поэзия, все что есть в ней хорошего и плохого, великого и пошлого. Вот он и получит эту поэзию в «никаких» стихах. Конечно, кому-то по-прежнему будут нужны хорошие поэты, кому-то хорошие «плохие» поэты, но большинство, пожалуй, нуждается именно в средних поэтах, которые и не пытаются быть лучше или хуже, чем поэзия в целом. «Никакая» поэзия пишется не от имени какого-то поэта, она лишена авторства, идеи, она пишется так, как поэзия могла бы писаться, если бы она была просто поэзией, без уточнения автора, жанра, стиля, времени, места. Это как бы абстракция поэзии, которая может принимать форму конкретных стихов.

Конечно, по традиционной мерке — это вообще не поэзия, а графомания. Но графоман-то как раз и пытается выделиться, создавать великую поэзию. Безавторская поэзия не является графоманской, но, по сути, анонимна, как фольклор. Не станем же мы утверждать, что какой-нибудь народный стишок, «тары-бары», выше Пушкина или Пастернака. Но поэтический запрос массовой души он может удовлетворять полнее. Вот и сейчас, после того, как поэзия успела побывать всякой, и хорошей, и, вопреки себе, плохой, наступает время никакой поэзии, чистой от примет авторства. Но это уже фольклор образованных людей, читавших и Пушкина, и Пастернака, — просто у них в душе уже все перемешалось и осталась только любовь к поэзии, точнее, духовно-дыхательная потребность в ней. И уже по лесу не прогуляешься, чтобы не промурлыкать про себя что-нибудь осеннее: «Люблю я пышное природы увяданье, давай ронять слова рассеянно и щедро, отговорила роща золотая...»

Поэтический шум. Неофольклор

Поэзии и так уже много — она как нескончаемый дождь за окном, и проливной ее шум постоянно стоит в ушах. Она нам подпевает, когда мы о ней и не думаем. Эта поэзия, которая везде и нигде, почти еще не нашла своего выражения. Есть много гениальных стихов, еще больше талантливых — но все это произведения. А та поэзия, которая звучит подобно дождю, — уже не произведение, а некое состояние природы, точней, культуры. И всякий культурный человек время от времени впадает в это состояние.

Но как его выразить? Как передать поэзию не в виде отдельного произведения, а в образе этой клейкой, муторной, вязкой субстанции, которую нельзя отлепить от души? Вот такая поэзия-состояние и потеснит со временем отдельные поэтические произведения, и у нее появятся свои авторы, пожалуй что анонимы. В отличие от древнего, дописьменного фольклора, этот неофольклор возникнет уже на основе письменности, как слияние всего того, что было когда-то литературой, — стилей, эпох, растворение лучшего в худшем. И уже не важно, какая там строка от Пушкина, какая от Лермонтова и Блока, а какая от Иванова с Сидоровым, — важно, что все это вместе и есть поэзия: то, что бормочется, мурлыкается, горчит и улаживает душу.

Вот как меняется голос поэзии у Дмитрия Александровича Пригова. Он берет «Евгения Онегина» — и заменяет в нем все пушкинские эпитеты лермонтовским «безумный», особенно излюбленным у младшего романтика:

Стихи безумны сохранились,
 Так вот безумные они:
 Куда безумны удалились
 Безумные златые дни...
 Что день безумный мне готовит?
 Его мой взор безумный ловит.
 В безумной мгле таится он,
 Безумно прав судьбы закон:
 Паду ль безумный я пронзенный,

Или безумная она
Минует...¹

(Евгений Онегин Пушкина)

«Евгений Онегин» из отдельного произведения превратился в стиховой шум, где сливаются до неразличимости голоса «нашей классики» — Пушкина и Лермонтова.

Поэзия способна вводить в неистовство. Когда-то поэты физически пребывали во власти этого сверхличного экстаза. «...Подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они (поэты) в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми»². Но с тех пор, как поэзия стала литературой, литерами, заносимыми на бумагу, — где они, эти неистовства, крики, безудержность, которые подбают духу поэзии? В том-то и дело, что в эпоху индивидуального творчества даже великие поэты оказываются всего лишь деятелями литературы, они пишут, кропают свои сочинения, а если позволяют себе исступление, то не в жестах, не в голосе, а лишь где-то в глубине души, откуда ритмические волны поднимаются к поверхности стихов.

Но с переходом от личных действий к категории состояния меняется даже физический состав поэзии. То, что копилось в ней как выбросы индивидуальных энергий, теперь действует с силой грозových разрядов, как состояние самой атмосферы, насыщенной электричеством. Стихи возвращаются в стихию. Поэзию выкрикивают, истошно распевают на разные голоса. Новые носители поэтических состояний будут криком вторгаться в наш слух, потому что они-то и выражают наше состояние переполненности поэзией. Не случайно Д. А. Пригов назвал этот жанр своих выступлений «кричалкой». Например, истошно, как кикимора, он выкрикивает «Евгения Онегина». Эти строки должны читаться

¹ http://ficus.reldata.com/km/issues/evgeniy_onegin

² Платон. Сочинения: В 3 т. М., 1968. Т. 1. С. 138. Корибанты — жрецы и спутники Великой Матери богов, славящие ее в экстатических оргиях под звуки флейт и тимпанов. (Там же. С. 515.)

так, как и в голову не пришло бы самому Пушкину, писавшему вполне камерные стихи в жанре любовного романа с лирическими отступлениями. Но ведь до нашего слуха эти стихи дошли уже размноженными десятками прочтений, истолкований, комментариев — и наших собственных откликов, удивлений, отголосков. Сколько раз мы уже твердили себе, по поводу и без повода: «Мой дядя самых честных правил...», «Мы все учились понемногу...», «Кто жил и мыслил, тот не может...», «Я к вам пишу — чего же боле?», «Ужель та самая Татьяна...», «Я знаю, жребий мой измерен...» и т. д. и т. п. У нас голова гудит от жужжания всех этих крылатых строк, от стрекотания вездесущих цитат-цикад, которым «неумолкаемость свойственна»¹.

Культура — это и есть мощный динамик, многократно усиливающий звучание текста, это особое качество громкости и гулкости, которое переполняет наш слух и множится раскатами внутреннего эха. К бесконечному варьированию цитат добавляется наша собственная, почти маниакальная манера нашептывать их про себя, наговаривать на пленку, которая день и ночь прокручивается в голове. Культура лишает нас тишины и превращает даже самые спокойные минуты в говорливую толкотню цитат. А уж классические произведения — это просто громкоговорители, вплотную приставленные к нашим ушам и непрерывно туда орущие.

И после всего этого вы хотите произносить «Евгения Онегина» чинным голосом, с тихими придыханиями, как положено вести интимную беседу в интеллигентном кругу? Нужно читать стихи не так, как они написаны, а как они звучат в нас, как они дошли до нас через все резонансы личной и общественной памяти. «Онегин» давно уже перестал быть авторским произведением поэта Пушкина, а стал акустиче-

¹ «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает». *Мандельштам О.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Г. Струве и Б. Филиппова, Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1971. Т. 2. С. 368.

ским состоянием российской культуры, ее ревущими децибелами.

Нас много, переживающих литературу как категорию состояния, и в этом залог ее новой фольклоризации. Если на заре поэзии сами поэты были исступленными и одержимыми, то теперь этот экстатический дух поэзии переливается в чтецов и читателей. На протяжении долгих веков поэзия дробилась по каплям литературных уединений, авторских созерцаний, тихих досугов... Но все эти капли точили читательский слух, переполняли его, — и теперь уже целое море, в котором сливаются голоса Гомера и Манделштама, «с тяжким грохотом подходит к изголовью»¹.

Здесь нужно подобрать особую безличную форму глагола или предикативного наречия, вроде «морозит», «холодно», «дождливо»... «стишит», «стихово». В них — то состояние культуры, у которого уже нет субъекта. Если же субъект и появляется в таких конструкциях, то не в именительном, а в дательном падеже. Не сам он действует, но ему дается испытать на себе эти состояния. «Мне тепло, мне прохладно». Вот эта позиция, обозначенная дательным падежом, еще и не закреплена в культуре. Быть поэтом не в именительном, а дательном падеже, тем, кому «стихово». И если в такой стране, с поэтически насыщенной атмосферой, как Россия, постоянно «стишит» — то надо быть благодарным за такую небесную благодать и не подменять ее действиями отдельных стихотворцев. Нужно определить основы новой, безавторской поэтики, начертать грамматику безличных состояний в поэзии и культуре.

Симбиоз писателя и читателя

Если мы присваиваем своему подсознанию или полусознанию чужую музыку или стихи — а ведь 99,9 процента музыкальных и поэтических натур испытывают в этом по-

¹ Строка из стихотворения О. Манделштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»

требность, — то именно так, под знаком двойного или множественного авторства, это и нужно записывать и зачитывать, как сочинение Пушкина-Иванова. Признаюсь, что считаю «Безумных лет угасшее веселье...», «Выхожу один я на дорогу...» и «Не жалею, не зову, не плачу...» отчасти своими стихотворениями. По мнению Паскаля, «лучшими книгами являются те, читая которые каждый полагает, что мог бы написать их сам»¹. Так пусть сам этот читатель их и пишет или дописывает. Деление человечества на сочинителей и читателей не учитывает третьей, самой обширной категории — «читателей», тех, которые хотят не просто читать, но сочинять чужие произведения. И порою им кажется, что они в самом деле это сочинили: «Я помню чудное мгновенье», или «Девочка с персиками», или романс «Гори, гори, моя звезда». Самые счастливые мгновенья их жизни — когда они вдруг слышат в себе эти стихи или музыку или созерцают внутренним взором свое гениальное полотно, когда все это, многократно виденное и слышанное, заново рождается в них. И ведь действительно рождается, иногда с трудом и мукой. Это великая, неутоленная культурная потребность — сочинять уже сочиненное, причем, упаси бог, не в виде плагиата, а скромного соавторства, где мне, может быть, принадлежит одна строчка из десяти.

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Пушкин

Я помню светлый день в апреле:
Передо мной явилась ты,
Под нежный звон лесной капели,
Как гений чистой красоты.

Пушкин-Иванов

Стендаль сравнивает зарождение любви с погружением голый ветки в насыщенный соляной раствор, где она обрастает ослепительными кристаллами. Простое событие, встреча с женщиной, обрастает в душе надеждами, тревогами, желаниями, сомнениями и кристаллизуется в любовь. Собственно, любовь — это и есть кристаллизация, «особая деятель-

¹ Homo Legens / Человек читающий. М., 1983. С. 310.

ность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами»¹. Сейчас я говорю не о пушкинской любви к Керн, а о нашей любви к Пушкину. Встреча с его стихами обрастает в нашей душе кристаллами нежности, надежды, сомнения, мы строим догадки, мы ревнуем, недоумеваем, мы бродим с его строками по лесу и бормочем их при встрече с друзьями и любимыми, мы наполняем их своим опытом и волнением, мы вкладываем свое значение в каждое сказанное им слово. Так дайте же состояться этой любви, дайте обрасти стихотворению кристаллами новых мыслей и слов. Пусть, как веточка коралла, каждое стихотворение обрастает своей колонией льнущих к нему слов, пояснений, договариваний, переформатываний — и разветвляется в многоцветный лес! Это и есть наша главная культурная потребность — преобразовать предмет своих желаний, бредить им, додумывать его, договаривать, отображаться в нем, украшать его цветочками и виньетками своего воображения.

И вот эта потребность не нашла еще своих признанных форм воплощения, никто не объяснил ее насущность для подавляющего большинства культурных людей. Им ведь хочется не просто читать-перечитывать, но любить то, что они читают, а значит, кристаллизовать свои чувства в тексте, давать волю своему воображению. Если бы найти такой удобный, смешанный сочинительско-читательский жанр, чтобы самому *сочинять прочитанное*, преисполняться радостью сотворчества! Необходимо этот жанр узаконить, чтобы из-за гордыни сочинителей читатели от них не отвернулись. А вот если позволить такое соавторство, хоть на одну сотую прибавленного труда, тогда сколько читателей заново перечитали бы и «Капитанскую дочку», и «Войну и мир»! Нужно сгладить эти вечные толстовские громоздкости, шероховатости, да и свои любимые имена, блюда, пейзажи вставить, тогда под таким сочинением и рядом с Толстым подписать-

¹ Стендаль Ф. О любви // Стендаль Ф. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 4. С. 367.

ся будет не стыдно. Пусть и читает исправленное издание «Войны и мира» Толстого-Петрова вся петровская семья и дружеский круг, вплоть до дальних родственников, и пусть критики пишут в литературных журналах аналитические статьи о любительских ремейках: «Какой соавтор лучше? Сопоставительный анализ „Войны и мира“ Толстого-Петрова и Толстого-Сидорова».

Ворованное и дарованное

Самому Пушкину не чужды были жесты как ворованного, так и дарованного авторства. Он умел полной пригоршней зачерпнуть чужое — и отчерпнуть свое. Предприимчивость его дара уравнивалась только переимчивостью. Даже многие, казалось бы, оригинальные пьесы и те оказываются заимствованиями, подражаниями, переложениями, причем без ссылки на оригинал. Чести Пушкина это, конечно, не украшает, но может быть списано на общую неразборчивость того времени, которое знало прелесть блуждающих образов и их невмещаемость в границы произведений. С авторским гонором можно было не считаться, хотя с гонораром дело обстояло сложнее. Даже «Я вас любил...» и то, как выясняется, сочинение какого-то француза, с которым Пушкин не захотел разделить посмертную славу этого стихотворения. Если вчитаться в этот перл, то ничего, кроме поэтического состояния и грамматики, в нем не найдешь, никакой силы самобытного творчества и воображения. Пушкин был мастер таких сочинений «средней руки», к которым каждый может приложить и свою руку — и расписаться как под выражением своих чувств.

Последнее стихотворение Пушкина «От меня вечор Леила равнодушно уходила...» не пользуется особым вниманием. Помещайся оно в середине тома, мы прошли бы мимо: мало ли у Пушкина всяких мелочей, набросков, переложений. Но тут пройти мимо нельзя, потому что дальше идти некуда: белая страница, конец. И даже если это пустяк, то на границе книги, на границе жизни он вырастает в значении,

как своего рода последняя воля Пушкина. И даже предзнаменование его скорой гибели.

Стихотворение было написано Пушкиным в подражание некой арабской песне, найденной им в прозаическом французском переводе Ж. Агуба, ученого-ориенталиста. Араб по происхождению, Агуб частью сочинил эти песни сам, частью заимствовал из арабского фольклора. Столь много инстанций пришлось миновать вдохновению поэта, дабы достичь своих целей («подражание переложению»). Но если уж Пушкин извлек тему стихотворения из каких-то чужих, инородных культурных пластов, значит очень насущна она была для него. Ведь какая нужна жажда, чтобы потянуться к столь дальнему источнику, пренебрегая близкими. И если с этой точки зрения взглянуть на «Леилу», то в ней мы найдем весь скорбный итог пушкинской жизни, всю терзавшую и погубившую его трагедию...

Но зато Пушкин и своего не жалел. Я уж не говорю про его бесчисленных поэтических подражателей, завистников, должников, которые не зависели от его доброй воли, брали не спрашивая. Но и сам Пушкин чувствовал в себе кого-то другого, кому хотел препоручить свои творения. Иногда камуфляж так удавался, что в литературе возник некто Гоголь, написавший пушкинских «Мертвых душ» и «Ревизора». Гоголь сам признавался, что Пушкин ему эти сюжеты подарил¹ — а ведь они не уступают сюжетам самого Пушкина. Но Пушкин слышал в этих абсурдных повествованиях чей-то чужой голос, а тут и подвернулся ему этот молоденький малоросс, с чувством inferнального юмора, который ничего, кроме украинских сказок, до тех пор не писал, да и то от имени пасечника Рудого Панько, — и вдруг взялся за российскую поэму... Сам же Гоголь и признавал: «Когда я творил, я видел перед собою только Пушкина... Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему. И теперешний труд мой есть

¹ Авторская исповедь. *Гоголь Н.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 413.

его создание»¹. Вот так и оказался Гоголь автором пушкинских «Мертвых душ». А их продолжения, как ни бился, так и не смог сочинить, сжег второй том «Мертвых душ», написанный без Пушкина, оставшись в литературе прежде всего подставным лицом, разработчиком пушкинских сюжетов, таким Белкиным, возведенным в почетные классики.

Впрочем, возможно, что все наоборот — это Гоголь записал Пушкина в свои соавторы, почувствовав в «Мертвых душах» и в «Ревизоре» что-то не то, не бесшабашное, народное, хохлацкое веселье, а российскую грусть и хандру, которых самому Гоголю и взять было неоткуда — это пушкинское в нем. Не оттого ли так удивился Гоголь пушкинскому восприятию «Мертвых душ»? «Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: „Боже, как грустна наша Россия!“ Меня это изумило». Потому и изумило, что написалось у него произведение пушкинское, какого он сам от себя не ожидал. Трудно уже разобраться, кто кому передал замысел и сюжеты: Пушкин Гоголю — завещающим и благословляющим даром, или Гоголь Пушкину — даром почтения и благодарности. Но возможно, что Пушкин был отчасти Гоголем еще до Гоголя, а Гоголь был отчасти Пушкиным уже после Пушкина, оттого и примеряли они к своим сюжетам чужие имена как счастливо найденные псевдонимы. И под «Мертвыми душами» в какой-нибудь вечной книге будет написано: сочинение Гоголя и Пушкина.

И не потому ли так удалась Пушкину болдинская осень 1830 года, что он обрел сразу нескольких со-авторов и писал за всех и со всеми, едва успевая макать перо в чернильницу? «Скупого рыцаря» — с В. Шенстоном, «Пир во время чумы» — с Дж. Вильсоном, ну а «Повести Белкина» — с И. П. Белкиным. Что касается лирических стихотворений, то кто только не приложил к ним руку — от англичанина Барри Корнуолла («Пью за здоровье Мери...») до янычара Амин-Оглу («Стамбул гяуры нынче славят...»). Болдинская

¹ «Теперешний труд» — первый том «Мертвых душ». Письмо Гоголя М. П. Погодину, 30 марта 1837 // Цит. изд. Т. 7. С. 156.

осень, ставшая символом великой творческой жатвы, обильна не просто произведениями, но авторами, с которыми Пушкин еле-еле успевал делиться.

Поэтический кристалл — бесконечное стихотворение¹

Герман Зотов был поэтом в душе, но за всю жизнь не написал ни одного стихотворения. А жизнь его уже приближалась к сорока, обнаруживая скучную склонность к повтору. Когда-то он поэтически ухаживал за женщинами, поэтически гулял у моря, поэтически варил кофе и даже поэтически подметал свою маленькую квартирку, напевая романсы прошлых веков: «Судьба, как вихрь, людей метет...», «И за борт ее бросает...». Ему очень хотелось сочинить что-нибудь свое, выплеснуть на бумагу всю поэзию, скопившуюся в его душе, — но, увы, ничего не получалось. Отдельные строки иногда приходили — и какие строки! «Ты из шепота слов родилась». «Не жалею, не зову, не плачу». «Я буду метаться по табору улицы черной». Но Герман обреченно сознавал, что эти строки уже давно были написаны кем-то другим. Иногда звучала в его сознании не совсем знакомая строка, например, «судьба за мной брела по следу», но, набрав ее в поисковике, он неизменно обнаруживал под ней чужое громкое имя. Герман не мог понять, отчего в его душе так много поэзии — а слова для ее выражения все чужие. Подолгу сидел за чистым листком бумаги, перебирая в уме все нежности, которые вызывала в нем очередная Вера, или Надя, или Люба. Иногда покрывал этот лист каракулями, но чаще оставлял нетронутым и все-таки комкал его и выбрасывал в корзину. Сколько ласковых имен придумал он только для Любочки, но в стихи они никак не складывались. Его изумляла

¹ Эта глава сочетает теорию и беллетристику. Герман Зотов — вымышленная фигура, на примере которой демонстрируются возможности нового поэтического жанра — «бесконечного стихотворения».

эта непреодолимая преграда между душой и бумагой. Отчего стихи из книги так легко входят в его душу — а вот обратный путь им заказан?

Потом все это забылось. Поэзия стала кончаться. Повторы коснулись даже женских имен, счет одних только Люб приблизился к десятку, а поиск разнообразия уже не доставлял радости, тем более что Кати и Аллы были ему противопоказаны. По утрам горчило во рту, и становилось все яснее, что это и есть главный вкус жизни. Даже море, куда он продолжал по привычке ездить каждое лето, несло уже одну неоспоримую весть — о дурной бесконечности.

И вдруг... В одно из таких утр, когда каждый мудрее себя вечернего и когда кофе не перебивает, а усиливает вкус горечи во рту, что-то небывалое разнеслось в воздухе или кто-то шепнул ему на ухо:

Мне жизнь моя уже не дорога.

Кто это сказал? — по привычке подумалось Герману, и он уже собрался залезть в компьютер и определить авторство, как в ухо ему вплыла другая строка:

Со мной тоска забытых поколений.

Каких поколений, кем забытых — этого он не мог бы сказать, он плохо понимал смысл того, что слышал. Напрягая слух, он поймал третью строку:

Морскою пеной набежит строка.

Это было как во сне: совпадение обстоятельств и вызванного ими сновидения. Строка сама набежала — и была именно о том, как набегают строка. Трехстрочие тревожно шевелилось и ждало развязки. «Я запутаюсь, не осилю» — мелькнуло у него, и тут же пришла подсказка:

Уйдет в песок ее шипучий гений.

Все. Ушел в песок. Шипучий, кипучий, мгновенный. Ни звука больше не раздалось в нависшей тишине. Все было сказано в этих стихах — о них самих. Последнее, что он успел

добавить, было тире между третьей и четвертой строками, иначе было непонятно, что их соединяет. А соединяла как раз горечь противопоставления.

Герман бросился к компьютеру, открыл Гугл, набрал первую строчку, мужественно ожидая встречи с ее автором. Один клик — и я выбываю из игры. Кликнул. Выплыли строки:

*Мне жизнь не дорога, вдали от этих глаз... Разбивших тот
хрустальный мир, где были я и ты.*

...теперь мне жизнь не дорога, И кровь течет... течет... Текут и слезы

*Но Петр сказал: «Мне жизнь не дорога, Пусть лягу здесь, но пусть
живет Россия!»*

И десятки других, но среди них не было той единственной, что пришла к нему. Набрал вторую строку — и чудо, ее тоже никто не сложил до него, никто не изрек «тоска забытых поколений», были только подступы, приближения. Четыре строки вместе выглядели квадратным окошком в бессмертие. Вот он, дар Божий! Вот он, подарок ниоткуда, когда жизнь пройдена наполовину и поэзии в ней уже не осталось. Поэзия умерла — да здравствует поэзия! Отныне она будет жить на этой бумаге. Четким, красивым почерком он переписал свои обычно торопливые каракули на отдельный листок. Куда бежать? Кому показывать? Что делать дальше?

Четыре строки, ровным рядком разместившиеся в середине листа, — а вокруг них ничего. Да больше ничего и не нужно! Разве можно продолжать, когда стихи сами кончаются. Но отрываться от них не хотелось. Зотов перевел взгляд с тревожной белизны, занимавшей большую часть листка, на уверенно заполненную середину. Перечитал опять и опять, не веря себе. Неужели это я написал? Неужели это мне написалось? Я, мне. И вдруг строки, многократно перечитанные, стали волноваться и двоиться перед его взглядом. От невероятного напряжения и удивления стихотворение стало расти — не из себя, а внутрь себя.

Собственно, здесь и начинается история жанра, открытого Зотовым для мировой литературы, — жанра *бесконечного*

стихотворения. Бесконечного не в длину, а вглубь, ибо почти за каждым словом стали открываться другие слова. Герман работал над своим созданием неустанно. Почти каждый день ему сочинялся новый вариант стихотворения, который не отменял предыдущего. Был не лучше и не хуже — все они были равноправны. Стихотворение состояло сразу из всех своих вариантов, и поэтому оно росло, наполнилось, пенилось, наливалось смыслом, оставаясь в пределах своих четырех строк.

Первое сомнение вызвало у Зотова слово «забытых». Почему бы здесь не поставить «минувших»? Или «ушедших»? Или «истлевших»?

Со мной тоска истлевших поколений.

Совсем неплохо. А если мягче — не «тоска», а «печаль»? Или, напротив, резче — «позор»? «Позор», кстати, лучше сочетается с эпитетом «забытых».

Со мной позор забытых поколений.

Потому и позор, что они забыты нами, и мною в том числе. Потом его сомнение пало на эпитет «шипучий», и он передвинул его к «пене», а его место заняло слово «мгновенный», которое так созвучно «гению» и так грустно совместимо и несовместимо с ним.

Шипучей пеной набежит строка —
Уйдет в песок ее мгновенный гений.

При всех сомнениях единственным неколебимым элементом в его стихах оставались рифмы, которые, как он считал, «пришли свыше и не моего ума дело». Но потом заколебалось и опорное слово «поколений», на пробную замену ему пришло «мгновений», и тогда вторая строка в сочетании с первой прочиталась более лирически:

Мне жизнь моя уже не дорога:
Со мной позор непрожитых мгновений...

Все, все подвергалось сомнению в этих стихах — но это были именно сомнения, которые добавлялись к предыду-

щим, а не отменяли их. Со-мнение как сообщество разных мнений. Стихотворение как универсум всех своих возможных версий.

Сначала Герман записывал все эти версии в длину, то есть одно четверостишие за другим, и они различались только одним словом. Когда число версий перевалило за сотню, а объем бумажной пачки намекал на присутствие в ней целой поэмы, Герман понял, что нужен другой способ записи его емкого шедевра. Он должен не расти в длину, а распространяться вокруг себя, наращивая все новые грани, сверкая ими, как алмаз. От Пушкина запало ему уподобление поэтической вещи «магическому кристаллу», и он углубился в кристаллографию, чтобы постичь законы формирования этих чудных многогранников. Он стал думать, как придать своему словесному кристаллу надлежащую форму в пространстве. Посоветовался с другом-инженером — и построил систему зеркал, в которых отражался текст стихотворения, но при этом на каждом зеркале в надлежащем месте была наклеена полоска бумаги с иным вариантом. У зрителя, в буквальном смысле, глаза разбегались, когда он входил в «зеркальную комнату одного стихотворения». Но это было чересчур громоздко и годилось скорее для выставок новейшего изобразительного искусства, с передовыми мастерами которого Зотов еще не был знаком.

Потом приятель-программист разместил его «стихокристалл» в Интернете: один вариант стихотворения наплывал на другой, сквозь одни слова медленно проступали другие, причем текст менялся не сразу, а от слова к слову трансформировался на глазах у читателя. Как-то программист обронил невзначай словечко «трансформ», и Герман его хорошо запомнил, обогатив номенклатуру литературных жанров еще одним термином: «текст-трансформер». Разумеется, был испробован и способ гипертекста: каждое слово четверостишия отсылало к странице, где оно заменялось другим словом. «Шипучей», «прозрачной», «кипучей», «мгновенной», «певучей», «морскою» — столько замен нашлось только у эпитета пены, и постепенно *каждое* слово четверостишия

обрело свои варианты и окрасилось в лиловый цвет отсылки. Но и это не удовлетворило Германа, он хотел, чтобы все варианты стихотворения одновременно открывались взору читателя, он хотел развить *фасеточное* видение у своих современников. Многогранному кристаллу — многоочитого читателя!

Впрочем, читателей у Зотова до поры до времени вообще не было. Он боялся доверить свое единственное произведение непосредственному читательскому вкусу. Что, если первые отзывы окажутся неблагоприятными и он утратит способность творить? Между тем кристалл-гипертекст разрастался по своим, ему одному известным законам. Однажды Герман не вытерпел и решил показать его авторитетному критику и теоретику К., с которым у него нашелся общий приятель (все тот же программист).

К. пришел в восхищение. Причем это был не чисто эмоциональный, а концептуальный восторг. К. набросал целую серию категорий, через призму которых стихотворение Германа может быть воспринято как особый жанр или даже новый тип литературного творчества. Он принял и расширил термин «текст-кристалл», обозначив им «интериоризацию текста как саморастущего эсхатона, то есть конца-в-себе». Он сравнил «кристаллопоэзию» с изобретением двенадцатитоновой системы в музыке и обратил ее против традиционной поэзии, которая «строится по линейке и мерится в длину». Вариативность каждого элемента в этом тексте он вывел из вероятностного характера вселенной, где потенциальность перевешивает актуальность. Актуально это сочинение Зотова представляет всего лишь четыре строки, но потенциально оно вмещает тысячи альтернативных строк, больше, чем «Шах-наме» Фирдоуси или «Божественная комедия» Данте. Это стихотворение есть бесконечная возможность самого себя — возможность, никогда не переходящая в действительность. Герман Зотов открыл эстетику потенциального. Стихотворению больше не нужна длина, ему нужен растущий объем всех его вариантов. Дальше следовала цитата из Поля Валери, согласно которой гений мерится не сво-

ей оригинальностью, а своей универсальностью, то есть количеством вариантов одного произведения, которые он способен создать. Чем многообразнее, универсальнее организм, тем он своеобразнее и индивидуальнее, поскольку отличается от других организмов наибольшим числом элементов (следовала ссылка уже на Владимира Соловьева с его рассуждением о тождестве универсального и уникального). Получалось, что он, Герман Зотов, со своим поэзокристаллом — новая веха в художественном развитии человечества. Это начало «интропоэзии», обращенной внутрь себя и множачей свои грани-версии до бесконечности, растающей во весь объем языка.

Статья К. о стихотворении Германа Зотова наделала шуму и была, по сути, первой публикацией данного произведения, открывшей его массовому читателю. Ни один литературный журнал или сайт не пренебрег перепечаткой этого чудотворения — публикации разнились лишь числом и отбором вариантов, которых порой хватало, чтобы занять печатную площадь целого рассказа. Выражение «кристалл Зотова» вошло во всеобщее употребление и стало почти столь же ходячей идиомой, как «бином Ньютона», «квадрат Малевича» или «кубик Рубика». В зарубежной англоязычной прессе заговорили о «Zotov's crystal» и даже «crystyle», объявив о начале нового большого стиля («кристиля») в литературе. Возникли многочисленные имитации, были учреждены конкурсы и премии за лучшие поэтические кристаллы.

Самого Германа эта неожиданная слава и радовала, и огорчала, поскольку налагала на него некоторые обязанности. Он должен был неукоснительно поддерживать свой метод и демонстрировать его в действии. Однажды ему послышалось начало новой поэтической фразы. Она перешла во вторую, третью — и выросла до целого четверостишия. Он принес его К.

«Старик, это гениально! — сказал К. — Но ты понимаешь, что это самоубийство? Отсюда начинается длина. Еще и еще. Умножение материи. Ты создаешь новый текст, вместо того чтобы варьировать старый. Ты отступаешь от своей системы

и возвращаешься на путь лирического варварства. Немедленно выброси в корзину! Или лучше я сделаю это за тебя. А ты выброси это из головы».

Герман так и сделал, исключив возможность линейного развития своего таланта, — оно совершенно прекратилось. Герман никогда больше не изменял своему первому и вечному кристаллу, неустанно его шлифуя. Зато в его жизни произошло немало перемен. Он понял, что истинно поэтичен именно повтор, бесконечная вариация одной темы. Ритм, рифма, аллитерация, ассонанс — это лишь способ обеспечить бесконечность повтору, который отличает поэзию от прозы. То, что Герман изобрел, было поэзией в квадрате, применением принципа повтора и вариации к самой поэзии, дополнительным способом рифмовки, так что одно-единственное четверостишие повторялось опять и опять, так же как внутри четверостишия повторялись рифмы и чередовались ударные и безударные слоги.

И Герман захотел перенести этот принцип в жизнь, ибо он всегда был поэтом в душе, только раньше он думал, что поэзия — в новизне, а не в повторе. Он развил в себе интуицию «единственно-бесконечного». Не много женщин, а одна-единственная женщина, с которой множатся грани жизни, но не меняется исходный кристалл. «Ты бесконечная», — сказал он ей и женился. Жену его, как и раньше, звали Любовью, но у нее уже не было порядкового номера. По образу поэтического кристалла стала устраиваться и вся его жизнь, включая выбор друзей, дома, времяпрепровождения. Благодаря многочисленным интервью, которые он, как «ведущий поэт-новатор современности», давал журналам и телевидению, слово «бесконечный» стало применяться почти ко всему. «Автор бесконечного стихотворения объясняет нам, что такое бесконечная жена». Автолюбители получили немало советов, как сделать свой автомобиль бесконечным, то есть придать ему свойства других автомобилей. Передовое агентство недвижимости ввело в обиход понятие «бесконечного дома», а детский журнал рассказал своим читателям о «бесконечной игрушке», перенеся потом это словосочетание

в свое заглавие. Слово стало универсальным и даже паразитарным: «ищу бесконечную подругу», «он себе строит бесконечную дачу», «пишет бесконечную книгу», «обожает бесконечное кино». Во всех этих случаях «бесконечное» означает не размер, не внешнюю протяженность, а множественность вариаций, подвижность замен и перестановок, рекомбинаций в одной исходной модели. Появились фабрики, компании, фирмы с тем же словом в названиях брендов. Так почин одного бесконечного стихотворения стал распространяться на все стороны бытия.

В семейной жизни все тоже складывалось благополучно. Не обходилось, конечно, без мелких ссор. Однажды Люба ему заявила: «Ты ничего не понимаешь! Я — конечная». И в глазах ее сверкнула искра ненависти. Но потом ее лицо сморщилось, она заплакала. И Герман ее простил.

В целом его можно назвать вполне счастливым человеком, что отразилось в одном из новейших вариантов первой строки:

Мне жизнь моя как прежде дорога.

И лишь одно мучит Германа. Он так и не нашел способа синхронно представить весь универсум своего произведения. Ему предлагали просторные помещения, пустующие корпуса огромных заводов, где он мог бы развернуть все варианты, число которых перевалило за 100 тысяч, — воистину богат наш язык. Но восприятие этого гигантски выросшего кристалла все равно оставалось бы линейным. То, что вместил его мозг, не может вместить ни один человеческий глаз. «И сквозь магический кристалл» — повторял он про себя заветную фразу. Но бесконечность все равно оставалась недостижимой.

Часть II

Сверхпоэзия

РАЗДЕЛ 6

Поэзия природы

Вовеки не замрет, не прекратится
Поэзия земли...

Дж. Китс¹

Русская поэзия богата общими размышлениями о жизни природы и сравнима в этом плане с другими величайшими поэзиями: немецкой, английской, французской... Красота и уродство, живое и мертвое в природе, ее мудрость и безумие, зрячесть и слепота, отзывчивость и равнодушие к человеку, родственность и враждебность цивилизации, покорность Божьему замыслу и разгул бесовских стихий — все эти темы преломлялись у множества поэтов и заслуживают каждая отдельного рассмотрения. Такого рода медитации можно рассматривать в этическом, экологическом и даже теологическом аспектах (природа как Священное Писание, «живая Библия», «алтарь», «пастырь», «храм» — частые поэтические образы природы, понятой как естественное, «чувственное» Откровение). Мы остановимся на двух: *эстетика природы*, прежде всего ее соотношение с самой поэзией, и *философия природы* — ее отношение к разуму и личности человека.

Поэзия природы и природа поэзии

Пушкин, стоящий на берегу моря, — один из самых памятных образов-преданий нашей поэтической культуры. Здесь выразилось то взаимное тяготение поэзии и природы, которое с замечательной точностью осмыслено Б. Пастернаком:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

¹ *Китс Дж.* «Кузнечик и сверчок». Перев. С. Маршака.

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.

*(Темы и вариации.
Оригинальная)*

Стихи и море — две стихии, которые переливаются одна в другую, катят по всему мирозданию упругие волны. Поэзию отличает от всякой другой речи упорядоченное, равномерное чередование ударных и безударных слогов, периодическое повторение одних и тех же созвучий (рифмы, ассонансы, аллитерации), и эта соразмерность поэтической речи находит свой прообраз в природе — в волнении моря, в порывах ветра, в пении птиц.

К. Батюшков:

И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.

Ф. Тютчев:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах...

А. Майков:

Мне в чудные гармоний переливы
Слагался рев катящихся зыбей...

Многие поэты воспринимают в природе не только общую гармонию, но и тот конкретный поэтический размер, от звуком которого становятся их строки и строфы. А. Майков находит «размерные октавы» в шептании тростников и в говоре дубравы. К. Бальмонт слышит «хореи и ямбы с их звуком коротким» в журчании ручьев, а плакучие ветви берез своим плавным колебанием дарят ему «певучий размер амфибрахий». В. Брюсов ищет «черед венков словесных / В прибое, бьющем в мол волны». М. Волошин видит прообраз стихотворных композиций в скалистых горах, замыкающих залив «алкеевым стихом / Асимметрично-строгими строфами». У Б. Пастернака струйки дождя «кропают с кровель свой акростих, / Пуская в рифму пузыри». У А. Тарковского «гром, как державинская ода, / По крыше ямбом грохотал».

Конечно, все это можно воспринимать как метафоры, которыми поэзия осваивает мир природы, уподобляя его собственному, но в данном случае истинности метафор можно верить, поскольку поэзия в них свидетельствует о самой себе. Кроме того, ритм — явление настолько универсальное, что поэтические размеры вполне органично находят себе соответствие в музыке планетных сфер, в гармоническом говоре валов. И понятно, почему ветви берез колышутся в лад плавному амфибрахию, а гром грохочет бурным, стремительным ямбом.

Если верить поэзии, между ней и природой всегда существовало избирательное сродство. Именно в природе поэт находит самый чистый источник своего вдохновения — минувшие книги, знаки, мнения, условности. По традиции поэт представляется странником или пустынным; столь же первозданный душой, как и природа, он только с ней может найти общий язык. «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков, и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы» (А. Пушкин). Лермонтовский пророк, встретив у людей непонимание и вражду, уходит в пустыню, где ему покорна тварь земная, где его слушают звезды; как поэту внятен язык природы, так ей — поэтический язык, бессмысленный и досадный для толпы. Н. Некрасову представляется, что вся природа отзывается на звуки его лиры:

И песнь моя громка!.. ей вторят доли, нивы,
И эхо дальних гор ей шлет свои отзвуки,
И лес откликнулся... Природа вторит мне...

(Элегия)

И только народ, которому «посвящены мечтания поэта», — «увы, не внемлет он и не дает ответа». А. Блок, противопоставляя мещанскому образу жизни поэтический, сближает его с вольным разгулом стихии: «Пускай я умру под забором, как пес, / Пусть жизнь меня в землю втоптала, — / Я верю: то Бог меня снегом занес, / То вьюга меня целовала!» Для Есенина высшей поэзии исполнены те строчки, которые выкашивает по лугу косарь, — они непосредственно вносят

ся в книгу самой природы: «Нипочем мне ямы, нипочем мне кочки. / Хорошо косою в утренний туман / Выводить по лу-гу травяные строчки, / Чтобы их читали лошадь и баран».

Поэзия находит в природе не только свои ритмы и строфы, но прежде всего тот дух естественности, непредсказуемости, которым сама дышит. В ней есть та безусловность самовыражения, которая неподотчетна никакой разумно поставленной цели — она подобна ветру, поднимающему листья и несущему пыль, когда корабль напрасно ждет его дуновения: «Таков поэт: как Аквилон, / Что хочет, то и носит он — / Орлу подобно, он летает...» (А. Пушкин). И потому природа входит в само существо поэзии, которая отличается от всех других видов культурной деятельности своей стихийностью, близостью к голосам, веяниям, запахам. Поэзия — это обнаженное естество, природность своей культуры; согласно определению, данному Пастернаком,

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

(Определение поэзии)

Как ни смел пастернаковский образ, он, в сущности, глубоко традиционен. Еще Г. Державин находит вдохновляющий урок своей поэзии в пении соловья, обращаясь к нему с ученической благодарностью и вздохом зависти: «О! если бы одну природу / С тобою взял я в образец, / <...> / О! коль бы их воспел я сладко, / Гремя поэзией моей / Отважно, быстро, плавно, кратко, / Как ты, — о дивный соловей!» Этот образ соловьиного пения, как «прообразующий» поэтическое творчество, неоднократно возникает у А. Фета. Но современному вкусу он представляется уже несколько напыщенным — все-таки соловей царствует среди певчих птиц, тогда как голос поэзии должен быть не искусственно выделен из звуков природы, а, напротив, приближен к самым слабым и естественным ее голосам. «Если правду сказать, / я по крови — домашний сверчок, / Заповедную песню / пою над печною зо-

лой, / <...> / Сколько русских согласных / в полночном моем языке, / Сколько я поговорок / сложил в коробок лубяной...» (А. Тарковский). Со стрекотанием сверчка, с тишайшим и простейшим из звуков живой природы, сопоставляет поэтическое творчество Б. Ахмадулина: «Два пустяка природы — он и я — / живут тихонько, песенки слагая».

Так поэзия стремится сблизиться с первичными звуками, в которых одушевляет себя «низшая» жизнь. И это не роняет достоинства поэзии, а, напротив, ставит ее в один ряд с явлениями природы, придает слову ту необходимость и неотменимость, которой обладает падение листьев или капель. «Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова» (С. Есенин); «Давай ронять слова, / Как сад — янтарь и цедру: / Рассеянно и щедро, / Едва, едва, едва» (Б. Пастернак) — у слова должно быть такое же неодолимое притяжение, как у листьев и капель — земное, такая же зрелость, спелость и тяжесть, которая позволяет им ненарочно и неспешно срывать с губ и ветвей.

Сама поэзия — это второе «я» природы, ответ на ее потребность обрести язык. Отсюда путаница и «невнятица», на которой постоянно ловит поэзию логический разум. Можно ли требовать от листвы, чтобы она бормотала яснее, чем хочет ветер? Поэтов часто мучит невозможность вместить в слова то, что нашептывает листва, наговаривают волны: «Что наш язык земной пред дивною природой?» (В. Жуковский); «Я так хотел найти слова / бесхитростного естества, / но чуждо, чуть касаясь слуха, / шуршала мокрая трава, / шумела черная листва — / свидетельства иного духа» (О. Чухонцев). И собственные стихи кажутся призрачно упорядоченными, плоско рассудочными в сравнении с той мукой самовыражения, которую ощущает поэт в попытках природы сказать свое слово: «Мне опостытели слова, слова, слова, / Я больше не могу превозносить права / На речь разумную, когда всю ночь о крышу / В отрепьях, как вдова, колотится листва» (А. Тарковский); «И если я что-то тебе о стихах говорил, / То там, за окном, ненаписанных больше томилось» (А. Кушнер).

Если бы человек глубже вник в это бессловесное томление природы, он, по Заболоцкому, вырвал бы язык и отдал его коню, услышал бы «неумирающие слова», большие, как яблоки, густые, как мед. Но, в сущности, поэзия и есть такой язык, разделенный человеком со всем мирозданием, чтобы оно могло говорить само за себя («Тревожный сон коров и беглый разум птиц / Пусть смотрят из твоих диковинных страниц» — Н. Заболоцкий). Природа страстно стремится овладеть человеческой речью, чтобы понять себя и быть понятой, — и стихи становятся лучшим посредником между логическим строем языка и невнятицей лиственных лепетаний, птичьих треньканий. Только через поэзию может свершиться этот перевод с шумов, шелестов, трепетаний на членораздельный язык: «И ветра вольный горн, / И речь вечерних волн, / И месяца свеченье, / Как только стали в стих, / Приобрели значенье. / А так — кто ведал их!» (Д. Самойлов).

Особенно тесная связь существует между поэзией и национальной природой. Одним из первых этой темы коснулся К. Батюшков, оспаривая распространенное мнение, что только южная роскошная природа может вдохновлять питомца муз: «Нет! Нет! И в Севере любимец их не дремлет, / Но гласу громкому самой природы внемлет». Угрюмое величие северной природы — «пустыни снежные, льдов вечные громады / Иль моря шумного необозримый вид — / Все, все возносит ум, все сердцу говорит / Красноречивыми, но тайными словами, / И огонь поэзии витает между нами». С. Шевыреву слышатся в русском языке, в его особом звуковом складе «плески морей», «вой рек» — «гремит язык, созвучно вторя им, / {...} / Весь звуками богатый, как природа...» Значительно углубляется это представление о поэзии в ее родстве с природой у Некрасова — уже не просто хвала богатству поэтического языка, как в пору открытия его возможностей, но трезвое постижение его «обреченности» на то, чтобы служить выражением боли и горести родной земли. Заунывность своей поэтической интонации Некрасов объясняет протяжными и тоскливыми звучаниями самой природы: «Если нам так писалось и пишется, / Значит — есть и при-

чина тому! / Не заказано ветру свободному / Петь тоскливые песни в полях, / Не заказаны волку голодному / Заунывные стоны в лесах...» Дожди, разливающиеся над родной стороной, стонущие от бурь леса — все это настраивает поэзию на тягучий, рыдающий лад: «Грустны песни мои, / Как осенние дни! Звуки их — шум дождя, / За окном ветра вой...» (И. Суриков).

Но есть и попытки истолковать своеобразие национальной природы как источник бодрого духа поэзии: «Там на заре просторных зимних дней / Под сенью замерзающих растений / Нам предстают свободней и полней / Живые силы наших вдохновений» (Н. Заболоцкий). Осенняя распутица и зимняя свежесть — все это питает поэтическое творчество, чередуясь в нем то заунывными, то жизнелюбивыми нотами.

Поэзия не просто откликается на голоса природы, вторит им, воплощает их в членораздельной речи, но сама стремится стать частью природы, видя в этом высшую честь для себя: «Как я хочу, чтоб строчки эти / Забыли, что они слова, / А стали: небо, крыши, ветер, / Сырых бульваров дерева» (В. Соколов). Все создания человеческого духа, достигая высшей степени естественности, с какой сотворена природа, так или иначе становятся ее частью, приобщаются к ее бессмертию. Предельная задача поэта — «вернуть свое искусство его животворящему началу» (А. Тарковский), созданное поставить в ряд первозданного, как будто не он, поэт, сотворил это, а «первопоэт», сочинивший горы и моря, травы и деревья. Не случайно Пастернак уподобляет поэтическую славу «почвенной тяге»: слава не возносит поэта над природой, а, напротив, укореняет в ней, делает стихи — стихией. Стихи Пушкина становятся «гневливой волною в Дарьяле / Или ветром в молдавской степи» (Д. Самойлов), незримо преобразуют, одухотворяют само вещество природы. Всякий, кто бродит черноморским берегом, «слышит кровью, сердцем и глазами / Раскат и россыпь пушкинских стихов. / И в каждую скалу / Проникло слово, / И плещет слово / Меж плотин и дамб, / Вода отхлынет / И нахлынет снова, — / И в этом беге закипает ямб...» (Э. Багрицкий). Здесь речь идет уже не о «есте-

ственным» ямбе морских волн, но о пушкинском, сотворенном, который духовно слился с природой, подчинил ее своему ритму. В этом нет никакой выдумки и натяжки, ведь наше восприятие природы определяется тем, что мы знаем о ней, всем предыдущим опытом ее понимания, неотъемлемой частью которого являются и стихи. И потому в зимней вьюге мы слышим завывания зверя и плач дитяти, в море — «ропот заунывный», «шум призывный», и уже невозможно определить, Пушкин ли это подслушал у природы или мы у Пушкина, так безвозвратно и нераздельно одно слилось с другим.

Поэзия только потому и может стать частью природы, что несет ей нечто недостающее, в каком-то смысле обогащает ее. А. Кушнер, соглашаясь с римским поэтом Авсонием, написавшим «есть музыка в прибрежном тростнике», добавляет нечто очень существенное: «А все же в песне дорого, Авзоний, / Что и не снилось мокрому песку, / Речной волне, сырому тростнику, — / Какой-то звук щемящий, посторонний». Эта несводимость поэзии к природе и делает ее природой в высшем смысле — не отражением, а творчеством. Какие-то важнейшие свойства в природе так сгущаются в слове, что превосходят свой прообраз: «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, а в слове „сад“» (Б. Ахмадулина).

Природа велика и бессмертна, но она состоит из множества преходящих, быстро расцветающих и вянущих жизней. И поэзия как бы помогает природе стать самой собой, приобщить каждую ее малую часть к бессмертию целого: «Этот цветок, что засох и свалился, / Золотом вечным горит в пенопенье» (А. Фет). Для поэзии «все преходящее — только подобие», как сказал Гёте, и она стремится вернуть это подобие к его непреходящему образцу. Для поэта нет ничего важнее чувства или сознания, что, называя вещи, он дарит им обновленную, нетленную жизнь. «Я цветок назвала — и цветок зазелел, / Венчик вспыхнул, и брызжет пыльца. / Птицу я назвала — голос птицы запел, / Птенчик выпорхнул в свет из яйца» (Ю. Мориц). Мир заново творится словом — если это и не действительное могущество поэзии, то, по крайней мере, надежда, придающая смысл ее существова-

нию и восходящая к древнегреческому мифу об Орфее, первом поэте, который своим пением умел завораживать природу.

Орфическое начало поэзии проявляется двояко — в том, как она извлекает гармонию из природы, и в том, как она подчиняет природу своей собственной гармонии. Об этом еще двести лет назад, в 1787 году, писал Н. Карамзин в стихотворении «Поэзия», которое как бы предвосхитило дальнейшее развитие темы у русских поэтов. Поэт на своей арфе подражает «аккордам божества», внимает его гласу, разносящемуся по всей «Натуре», гремящему в громах, веющему в ветрах. Но и природа, неведомо для себя подарившая поэту свой лад и строй, отзывается потом на его голос, как бы впервые услышав и осознав в нем самое себя: «И звери дикие сбегались, / И птицы стаями слетались / Внимать гармонии его; / И реки с шумом устремлялись, / И ветры быстро обращались / Туда, где мчался глас его». Поэт оказывается точкой притяжения всех сил природы, которые именно от него узнают о связующей их гармонии. Эти две стороны взаимодействия раскрыты впоследствии у Ф. Тютчева: поэзия, учившаяся певучести у морских волн, сама выступает как наставница природы, разрешительница ее бурных споров: «и на бунтующее море / Льет примирительный елей».

* * *

Итак, природа для поэзии — это как бы ее второе «я», зеркало, в котором яснее узнается собственный облик. Кем бы ни выступала природа: союзницей или соперницей, наставницей или ученицей, — именно по отношению к ней поэзия осознает всю ширь и насущность своего присутствия в мире как природы «второй», сотворенной, но столь же безусловной и вездесущей, как первая. Природа — не только тема поэзии, но и наивысший ее идеал, та большая поэзия, которая уже не вмещается в индивидуальный стиль, выходит за границы авторства, стирает подписи, имена и становится *плотью* мира. Осознать свое родство с *такой* поэзией — для всякого автора величайшая радость и честь.

Лирическая философия природы

Поэзия, разумеется, не рассуждает о природе в системе понятийных категорий так, как это делает философия. Но вот что знаменательно: там, где философы излюбленным предметом своих размышлений избирали природу, как в древнее время Гераклит и Эмпедокл, в новое — Якоб Бёме, Шеллинг, их язык максимально приближался к поэтическому. Природа в своей чувственной непосредственности требует, чтобы гордый язык абстракций, проникая в ее тайны, смирялся, приобретал свойства образной речи, богатой живыми лексическими корнями, которые своими первичными значениями вырастают в мир природы. «Небо», «огонь», «вода», «свет», «воздух» — все это вполне наглядные, конкретные представления и вместе с тем предельно общие, неразделимые понятия, которыми пользуются и поэзия, и философия, тем самым через природу «природняясь» друг другу. Поэзия, постигшая сущность природных явлений, становится философской, а философия, постигая явленность природных сущностей, — поэтической.

Следует учесть и другое. Традиционная натурфилософия, как она сложилась еще в греческой Античности, оказалась в Новое время наиболее спорным, быстро дряхлеющим разделом философии, что было обусловлено стремительным прогрессом естественных наук. Гегелевская «Философия природы» не случайно остается самой слабой частью его «Энциклопедии философских наук»: время чисто умозрительного подхода к природе, опирающегося на логику саморазвивающихся понятий, прошло. С середины XIX столетия натурфилософия вообще прекращает свое существование, вытесненная бурным развитием физики, химии, биологии. И в XX веке профессиональная философия приближается к природе с крайней осторожностью, через множество опосредований, прежде всего через анализ методологических проблем естественных наук.

Значит ли это, что отпала нужда в целостном духовном осмыслении природы, таинственность которой тем больше

изумляет человека, чем могущественней средства естественно-научного знания? Нет, конечно. Но сферой постижения природы как целого, вместо старой натурфилософии, все больше становится искусство, и в частности поэзия с ее особым, образным философизмом. По мере того как натурфилософия низвергалась со своего трона науками о природе, возрастало значение медитативной, размышляющей лирики, которая в творчестве Гёте, Гёльдерлина, Рильке, русских поэтов — Тютчева, Баратынского, Заболоцкого — достигает своих высот. Эта поэзия вбирает масштаб мысли, свойственный натурфилософии, но освобождает ее от схоластики, погрешностей против научного знания, придавая обобщающей мысли точность иного, ненаучного толка — образную, метафорическую.

В философской пейзажной лирике так или иначе воспроизводятся основные вопросы, которые извечно ставила перед собой всякая философия, прежде всего — о родственности и враждебности природных начал человеческой душе. Духовна ли природа изнутри, есть ли в ней разумное, зрячее начало, или она слепа и бессмысленна в грозном своем могуществе? Инородны или соприродны первозданные стихии мыслящему и чувствующему «я»?

Русская философская лирика прошла несколько длительных этапов в постановке и разрешении этих проблем. В поэзии XVIII века они трактовались однозначно: человек и природа порождены одной благой волей, одним мирообъемлющим разумом, и потому между ними не может быть никакого разлада. В каждом явлении природы обнаруживается гармонический замысел о мире, все точно предусмотрено в соответствии с потребностями человека. И вместе с тем природа, соразмерная человеку, безмерно превосходит его своей громадностью — она вещает о присутствии в мире сверхчеловеческой мысли: «Светил возженных миллионы / В неизмеримости текут, / Твои они творят законы, / Лучи животворящи льют» (Г. Державин). В поэзии открывается стройная картина безупречно организованного космоса. У Ломоно-

сова и Державина мы находим сходные сравнения солнц с искрами, меркнувшими перед пресветлым величием Творца, и с лампадами, зажженными его могущественной рукой: вся громадность природы ничтожна и производна по отношению к ее создателю.

Сия ужасная громада —
Как искра перед тобой одна.
О коль пресветлая лампада
Тобою, Боже, возжена!..

М. Ломоносов.

Вечернее размышление о величии Божиим

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнцы от тебя родятся...
Но огненны сии лампады,
Иль рдяных кристалей громады...
Перед тобой — как ночь пред днем.

Г. Державин. Бог

Так строится эта первая в русской поэзии натурфилософия, которую точнее было бы назвать «естественной теологией», поскольку природа рассматривается в ней по отношению к Богу, а не к человеку. «Ты есть! — природы чин вещает...» — обращается Державин к Творцу. Природа выступает как откровение о высшем разуме и сверхъестественной воле.

Следы этой концепции обнаруживаются и в поэзии XIX века, например у Пушкина в «Евгении Онегине»: «Глубокий, вечный хор валов, / Хвалебный гимн отцу миров». Но это двустишие вставлено Пушкиным в контекст воспоминаний о своем поэтическом прошлом как архаизм, готовая поэтическая цитата из предшественников. Только там, где у Пушкина появляется сомнение в осмысленности природы, у него рождаются зачатки новой поэтической натурфилософии — как в стихотворениях «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Не дай мне бог сойти с ума...». Вечная природа равнодушна к своему смертному дитяти и сияет холодной красотой над его могилой. И хотя в заключительных строках лирический герой благословляет природу, осуждающую его на смерть, эта благодарность нелегко дается ему — лишь за

гранью отчаяния. Природа все более открывается перед лицом растущего самосознания личности как царство абсурда, бессмысленного произвола. Стремление воссоединиться с природой, усвоить себе ее буйный нрав, ее стихийную волю обнаруживает перед личностью ужасную перспективу — утрату самосознания, а значит, и самой себя:

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса.

А. Пушкин.

Не дай мне бог сойти с ума...

Так скептически изображает Пушкин в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» романтическое помешательство, выродившееся представление о слитности человека с природой; такое счастливое самозабвение означало бы, в сущности, отречение от себя, и ограниченный разум все же дороже поэту, чем безумие чисто естественного существования.

Однако у Пушкина это лишь глубокие предчувствия той темы, которая уже складывалась в поэзии его эпохи и становилась главной для Баратынского и Тютчева. Это тема неразрешимого разлада между человеком и природой, мучительного несовпадения их волений и законов. У Баратынского нет ни одного стихотворения, где природа выступала бы как творение Бога — всюду она предстает лишь в отношении к своему созданию — человеку, который оказывается двояко виновен перед ней. Во-первых, он стал пытаться природу орудиями познания и преобразования, и она навсегда закрыла для него свои тайны: «И сердце природы закрылось ему, / И нет на земле прорицаний». Во-вторых (и это уже скорей не вина, а беда человека), он рвется за предел, положенный ему природой, единственный чаёт свободы в гармонически устроенном мире. Небесные светила не сходят со своих путей, даже «бродячий ветер не волен, и закон / Его летучему

дыханию положен» («К чему невольнику мечтания свободы?...»). Если бы человек покорился уделу, предписанному природой, он обрел бы покой и счастье, но ему тягостно такое послушание, он рвется вон из «узких граней», в которые его «втесняет судьба».

Таким пределом, положенным всему живому, Баратынский считает смерть, воспетую в одном из лучших его стихотворений. Если бы не смерть, дикая стихия захлестнула бы мир: «Ты укрощаешь восстающий / В безумной силе ураган, / Ты, на брега свои бегущий, / Вспять возвращаешь Океан. / Даешь пределы ты растению, / Чтоб не покрыл гигантский лес / Земли губительную тенью, / Злак не восстал бы до небес» («Смерть»). И точно так же знание о предстоящей смерти умеряет гнев и похоть в человеческой душе, кладет предел безумной гордыне и своеволию.

Таким образом, близостью к природе определяется для Баратынского полноценность человеческого бытия. Трагедия всей истории и цена технического прогресса — постепенное отпадение человека от природы. Об этом стихотворение «Последний поэт»: пытая природу, человек утратил и безмятежную веру, и священный дар творчества. В мире, где иссякли источники вдохновения, последний поэт собирается покончить с собой, бросившись в волны моря, — жертвенно раствориться в той части природы, которая еще не покорила рассудку («человеку непокорно море синее одно»). Но и он утратил целостность и отходит от моря «со смущенной душой».

Высшая мудрость для Баратынского — ее воплощение он находил в Гёте — жизнь в содружестве с природой: «С природой одною он жизнью дышал: / Ручья разумел лепетанье / <...> / Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна» («На смерть Гёте»). И если век, шествуя «своим путем железным», понуждает отказу от поэзии, то поэт находит выход в деятельном согласии с природой, в поэтическом творчестве жизни — он сеет зародыши дубов, елей, сосен, считая их более полнокровными созданиями поэзии, чем звуки и слова: «Простяся с лирою моей, / Я верую: ее заме-

нят эти, / Поэзии таинственных скорбей, / Могучие и сумрачные дети» («На посев леса»). Лирический герой поздних стихов Баратынского преодолевает искус «последнего поэта», находя в море не смертный приют, но источник жизни: «пеною здравия брызжет мне вал!» («Пироскаф»).

Тема мучительного противоречия души и природы пронизывает все творчество Лермонтова. Природа величава и безмятежна — душа же мятется от постоянной тревоги и одиночества: «В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сияньи голубом... / Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?»

То, что у Лермонтова выступает как эмоциональное состояние лирического «я», у Тютчева становится трагическим законом мироздания: «Невозмутимый строй во всем, / Созвучье полное в природе, — / Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею сознаем. / Откуда, как разлад возник? / И отчего же в общем хоре / Душа не то поет, что море, / И ропщет мыслящий тростник?» («Певучесть есть в морских волнах...»).

«Вечный ропот человека» (М. Лермонтов), «к чему невольнику мечтания свободы?» (Е. Баратынский), «и ропщет мыслящий тростник» (Ф. Тютчев) — во всем этом общая установка трех поэтов на осознание коренной отторженности человека от жизни природы. Но Тютчев вносит в философскую лирику принципиально новый мотив: сама природа является у него далеко не такойстройной, гармонически ясной, как у Баратынского и Лермонтова, — в ней есть свои тайны, ужасы, бездны. Хаос, затаившийся в глубине природы, выдает себя завываниями ночного ветра: «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый!..» («О чем ты воешь, ветер ночной?..»). «Невозмутимый строй», господствующий в природе, — это лишь дневной обман, златотканая завеса, наброшенная на бездну; но вот приходит ночь — «и бездна нам обнажена / С своими страхами и мглами...» («День и ночь»). У Тютчева снимается односторонний, романтический акцент с субъективного противостояния человека природе: уже не только он «ропщет» на нее, но и она

грозит ему, вызывает чувство смятения, страха, непонимания. Тютчев показывает, что мучительная загадка заключена не только в своеволии души, но и в своеволии самой природы. Разлад между ними глубже, чем считалось раньше; не один человек виновен в нем, такова судьба мироздания, столкнувшая в упор два хаоса: поднимающийся со дна души и рождающий бури в природе.

Тютчев делает и дальнейший шаг в своем трагическом мировидении: он призывает человека воссоединиться с этим хаосом природы, броситься в объятия той «всепоглощающей и миротворной бездны», которая глуха к его стенаниям, совершить подвиг самопожертвования перед лицом природы — дабы причаститься ее «божески-всемирной жизни» («Весна», «От жизни той, что бушевала здесь...»). Если это и путь к гармонии, то гармонии уже не безмятежной, несущей внутри себя семя трагедии. Ведь чтобы соединить свою жизнь с природой, подчиниться ее велениям, человек должен отрешиться от своей «особости», которая есть лишь «игра жизни частной», осознать себя бесполезной «грезой природы», переступить через свое «я».

Есть в русской поэзии XIX века и другое натурфилософское направление — не трагическое, а скорее пантеистическое, пафос которого — полное взаимопроникновение и слияние души человека и духа природы. Оно представлено поэтами разночинского происхождения и демократической эстетики — А. Кольцовым, И. Никитиным, для которых вся вселенская жизнь исполнена мысли: «Горит огнем и вечной мыслью солнце; / Осенены все той же тайной думой, / Блистают звезды в беспредельном небе... Повсюду мысль одна... и в пепле и пожаре...» (А. Кольцов); «Присутствие непостижимой силы / Тайнственно скрывается во всем: / Есть мысль и жизнь в безмолвии ночном, / И в блеске дня, и в тишине могилы, / В движении бесчисленных миров...» (И. Никитин). И кольцовский, и никитинский герои ощущают себя не лишними в царстве природы. «Какая ж тайна в диком лесе / Так безотчетно нас влечет, / В забвенье погружает душу / И мысли новые рождает в ней?..» — говорит Кольцов о влиянии

природы на человеческую мысль, но признает и обратное: «Не может быть, чтобы мои идеи / Влиянья не имели на природу». То же у Никитина: «Будто что-то родное я слышу / В шепоте ветра с травой и в говоре волн под ногами. / Вижу на каждом шагу своем тайны; но сладко мне думать: / В царстве природы не лишний я гость с моей думой и песней».

Однако между пантеистическим «кольцовским» и трагическим «тютчевским» восприятием природы существует много промежуточных оттенков, вариаций, других возможностей, которые разрабатываются в поэзии А. Фета, А. К. Толстого, Вл. Соловьева. Так, для Фета полное слияние человека с природой возможно, но в мире сновидений, поэтических грез, потому что реальная жизнь исполнена страданий. Величайшее счастье — «глядеть в лицо природы спящей и понимать всемирный сон». Если у Тютчева человек — «греза природы», то у Фета сама природа — «только сон, только сон мимолетный», призрачный дым, курящийся на «живом алтаре мироздания» («Измучен жизнью, коварством надежды...»). И потому именно ночью, ночным состоянием своей души человек наиболее полно соединяется с природой, тонет в ее звездной глубине, сливается с дрожащим хором светил: «Земля, как смутный сон немая, / Безвестно уносилась прочь, / И я, как первый житель рая, / Один в лицо увидел ночь. / Я ль неся к бездне полуночной, / Иль сонмы звезд ко мне неслись?» («На стоге сена ночью южной...»). У Фета сравнительно с Тютчевым немного стихов собственно философского содержания — большинство их, в поздний период, навеяно чтением Шопенгауэра, который оказался на удивление близок лирической натуре поэта, прежде всего тем, что высоко ставил бессознательные, «сновидческие» прозрения в жизнь мироздания. Фетовский космос вбирает человека, позволяет раствориться в себе, но не потому, что природа разумна, стройна и упорядоченна, как у поэтов-пантеистов, а потому, что в ней есть та красота-греза, которая заставляет забыть о причиняемых ею же, природою, страданиях, болезнях, смертях и погрузиться в созерцание ее творческого великолепия.

К концу XIX века поэтическая философия пришла с таким итогом: природа божественна и прекрасна, исполнена мысли и любви, но есть в ней и какое-то равнодушно и грозное начало, на которое, в свою очередь, отвечает человек своим вечным ропотом. Есть в человеке «безумье», нарушающее природный строй, но есть безумье и слепость в самой природе, враждебные человеческому разуму.

Одним из лириков конца прошлого века, пытавшихся разрешить это противоречие, был философ и поэт Владимир Соловьев. «Темного хаоса светлая дочь» — так называет Соловьев озеро Сайму, и это общий принцип его отношения к природе: она есть путь от хаоса к гармонии, многотрудный, жестокий и победительный.

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

(Мы сошлись с тобой недаром...)

Не случайно именно Соловьев в статье о Тютчеве охарактеризовал основу его поэзии как чувство хаоса в недрах мироздания. Сам Соловьев глубоко переживал этот хаос, но считал его растущим навстречу гармонии, подобно тому как розы, погруженные корнями во мрак земли, возносят навстречу небу свои солнечные лики.

На рубеже XX века начинается новый этап в поэтической философии природы. Показательны стихи В. Брюсова 1896 года, не очень удачные, но в каком-то смысле пророческие — природа в них выступает как что-то жалкое, недостойное человека и его мечты:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

(Четкие линии гор...)

Есть что-то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты:
Над миром скал проносятся годы,
И вечен только мир мечты.

*(Есть что-то позорное
в мощи природы...)*

Впервые в русской поэзии природа оказывается слабее и ничтожнее человека — он смотрит на нее свысока, упиваясь могуществом своего интеллекта, величием своего идеала.

На рубеже XIX–XX веков резко ускоряется развитие городской, промышленной цивилизации, которая как бы соревнуется в могуществе с природой и одновременно протягивает ей руку помощи. О том, что природа нуждается в усовершенствовании, по-разному размышляют и В. Хлебников, и В. Маяковский. Человек хочет смыть с природы позор безгласности, рабства, чтобы она восстала в радостном преображении. «Я вижу конские свободы / И равноправие коров», — утверждает Хлебников в философско-утопической поэме «Ладомир», где будущее изображается как гармонический союз природы и труда под управлением научного разума:

Из звездных глыб построишь кровлю —
Стекланный колокол страниц.

⟨...⟩

Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь.

(Ладомир)

При этом реально существующая природа в сравнении с грядущей, сотворенной самим человеком, представляется убогой: «Мы / разносчики новой веры, / в красоте задающей железный тон. / Чтоб природами хилыми не скверили скверы, / В небеса шарахаем железобетон» (В. Маяковский. «Мы идем»). Поэты этой эпохи ставят перед человечеством зада-

чу: вымести всю природу как старый хлам, силой и разумом миллионов сотворить новое небо и землю:

Разметим все тучи,
Все дороги взмесим,
Бубенцом мы землю
К радуге привесим.

С. Есенин.

Небесный барабанищик

Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь,
чтоб, иступленно царапая крыши,
в небо карабкались души артистов.

В. Маяковский. Эй!

В поэзии 1920-х — начала 1930-х годов философское осмысление природы соединяется с утопией ее преобразования — этот синтез наиболее плотно воплощен в творчестве Н. Заболоцкого.

У Заболоцкого, прежде всего, находит развитие мотив обессиленной, истощенной природы, возникшей в поэзии Тютчева, Фета, Анненского. Однако «усталость» у этих поэтов — свойство лишь северной природы или преходящее ее состояние, связанное с временем года, частью суток: «Здесь, погрузившись в сон железный, / Усталая природа спит» (Ф. Тютчев); «Есть в русской природе усталая нежность, / Безмолвная боль затаенной печали...» (К. Бальмонт); «О ночь осенняя, как всемогуща ты / Отказом от борьбы и смертную истомой» (А. Фет); «Уж лазурь златить устала / Цветные вырезки стекла» (И. Анненский). Изнеможение и усталость, которые воспринимались ранее как пространственно или временно ограниченные состояния природы (север, осень, закат), у Заболоцкого становятся основой лирико-философской концепции: природа устала от собственного бессмысленного буйствования, от вековой «давилни», поглощающей жизни все новых и новых тварей. Заболоцкий отрицает пре-краснодушный взгляд на природу как на царство изначаль-

ной гармонии. В его программном стихотворении утверждается обратное:

Как своенравен мир ее дремучий!
 В ожесточенном пении ветров
 Не слышит сердце правильных созвучий,
 Душа не чует стройных голосов.

(Я не ищу гармонии в природе...)

Однако Заболоцкий — не сторонник пессимистической концепции природы как слепой и разнузданной стихии. Если природа и хаос, то затаивший в себе великую печаль о возможной гармонии, способный к просветлению. Природа у Заболоцкого — не то, что должно преодолеть, заковать в бетон, как у Маяковского, это существо, томящееся по высшей жизни, которую может ей дать только человек. Поэт верит, что тяжкий недуг вод и трав не смертелен: город — новый дирижер природы — уже вплетает в ее нестройные голоса первый стройный звук. В природе нет мысли, но природа тоскует по ней, хочет родить ее из себя: «Трепетало в листьях непривычное мысли движенье, / То усилие воли, которое не передать. / И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась, / И запела печальная тварь славословье уму». И человек — не просто порожденье, но вдохновенная мысль природы, органическое начало ее высшей духовной самоорганизации: «И сам я был не детище природы, / Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!»

Заболоцкий при этом не становится певцом техники, города, он остается поэтом природы, которая в трудах и страданиях вырастает из смертной своей оболочки, воспринимая бессмертную мысль. Существенное отличие Заболоцкого от других поэтов, провозглашавших задачу преобразования природы, в том, что он не призывает силой обуздывать ее, подчинять человеческим замыслам, техническим проектам, он описывает растущее самосознание самой природы. Об этом в поэме «Деревья» спорят Лесничий и Бомбеев. Первый из них — сторонник укрощения природы: если не положить ей разумного предела, она уничтожит самое себя. «Любой ко-

мар, откладывая сто яичек в сутки, / Пожрет и самого себя, и сад, и незабудки». Этой опасности Бомбеев противопоставляет веру в способность природы к мудрому самоопределению: «По азбуке читая комариной, / Комар исполнится высокою доктриной». Предел бессмысленному разбуханию природы положен изнутри, не смертью, а самоосознающим разумом. И в этом политическая и этическая ценность размышлений Заболоцкого: природа не извне переустраивается, а как бы заново создает себя; даже город и техника становятся орудиями самосозидающей природы.

Иное соотношение человека и природы мы находим в натурфилософской поэзии второй половины XX века. Здесь не природа возрастает до человека, но скорее человек осознает себя необходимой частью природы, ее всесвязующим звеном.

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звезд.

Я между ними лег во весь мой рост —
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.

А. Тарковский. Посредине мира

Несколько обстоятельств отразились в лирике 1960–1980-х годов, определив новую философию пейзажа. Это, во-первых, выход человечества в космос, расширение масштабов образного видения природы, вплоть до галактических туманностей и частиц микромира. Во-вторых, обостренное экологическое сознание: потребительски-насильственное отношение к природе, господствовавшее в науке и производстве предыдущих десятилетий, уступает место заботе о сохранении ее красоты и первозданности. В-третьих, возвышение природы на фоне застойных и кризисных явлений общественной жизни, в системе духовных ценностей как вневременной правды, законов мироздания, не зависящих от «социального заказа» и исторических коллизий. Наконец, осознание тех губительных тупиков, в которые завело человечество развитие технической цивилизации и оружия массового

уничтожения, тоже не могло не выдвинуть задачу: вернуться блудному сыну природы в объятия щедрой и любящей матери, почувствовать себя не царем и господином, а ее дитятею, нуждающимся в руководстве и попечении.

Для поэзии 1960–1980-х годов характерно представление о природе как о высшей мере вещей, которой человек должен мерить и самого себя: «Совершенство есть просто природность» (Е. Евтушенко). Человек вырастает из своей бессознательной природы, чтобы потом дорасти до нее уже сознательно и творчески: «Оплакав молодые годы, / Молочный брат листвы и трав, / Глядишься в зеркало природы, / В ее лице свое узнав» (А. Тарковский).

Поэтическое представление о природе отводит ей место законодательницы и судьи человеческих дел. Нет иного мерила для поступков, чем те, которые обретаются в непосредственной явленности земли, неба, растений, — все другое условно и преходяще.

Себя я предоставила добру,
с которым справедливая природа
следит за увяданием в бору
или решает участь огорода. (...)
Я стала вдруг здорова, как трава,
чиста душой, как прочие растения,
не более умна, чем дерева,
не более жива, чем до рождения.

Б. Ахмадулина.

Случилось так, что двадцати семи...

* * *

Таким образом, можно выделить четыре основных этапа в развитии лирической натурфилософии: условно их можно обозначить как теологический, трагический, утопический и экологический. Первый — это XVIII век (М. Ломоносов, Г. Державин, Н. Карамзин), когда природа представала как проявление высших законов божественного разума, как свидетельство благой воли Творца; собственно философская проблематика нащупывалась еще слабо, растворяясь в поэтической «теологии» и «хвалебном гимне отцу миров». Второй этап — XIX век — ярче всего представлен натурфилосо-

фией Е. Баратынского и Ф. Тютчева; раскрылась глубокая трещина между человеком и природой — внеразумное в природе, внеприродное в человеке, что и привело к постановке мучительных вопросов о причине разлада и путях его преодоления. Третий этап — первая половина XX века; вопрос о разладе был решен в пользу человека: природу необходимо воспитывать, воссоздавать в ее глубине человеческий, разумный облик; наиболее значительное воплощение этот пафос «образумливания» природы получил у Н. Заболоцкого. Наконец, четвертый этап начался во второй половине XX века. В творчестве таких разных поэтов, как А. Тарковский, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, В. Соколов, А. Кушнер, О. Чухонцев, И. Жданов и другие, звучит мысль о том, что человек до конца не раскрыл еще природу в себе и себя как порождение природы, что на этом пути предстоят великие открытия. Цивилизация не превзошла природу, а еще только находится на подступах к ней, только начинает осознавать нерасторжимость своего союза с ней — это мироощущение в основе лирической натурфилософии конца XX века.

Пейзажи воображения

Помимо пейзажей реальных, отражающих обычные, физически наблюдаемые состояния природы, в поэзии значительную роль играют воображаемые пейзажи, раскрывающие высшую реальность духовных миров. Вспомним пушкинского пророка, с очей которого спала слепая завеса:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

(Пророк)

В открывшейся картине мир распахнут до конца — высотой неба, глубиной моря, далью земли, всеми тремя своими измерениями, тремя стихиями, тремя царствами природы,

и одновременно в нем открывается незримое — полет ангелов. В том и высшее назначение поэта-пророка, что ему дано видеть внутренний строй мироздания, потому многие воображаемые пейзажи относятся к лучшим достижениям отечественной поэзии.

Мы сначала остановимся на некоторых, часто используемых приемах пейзажной фантазии, а затем рассмотрим три разновидности пейзажей воображения, имеющих наибольшую значимость в русской поэзии: конец мира, преобразование природы, образ вечности («блаженная страна»).

О приемах пейзажной фантазии

Смещение времен

В стихотворениях Ф. Тютчева «Вечер мгlistый и ненастный...», А. Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий...», Ю. Кузнецова «Пчела», И. Жданова «День» и некоторых других описана загадочная подмена времен года, тревожная, подчас тягостная, волнующая воображение. У Тютчева жаворонок, поющий обычно ясным утром, вдруг прозвучал ненастным вечером: «как безумья смех ужасный, / Он всю душу мне потряс!...». У А. Ахматовой и Ю. Кузнецова «небывалая осень» вдруг заново начинает весну — «было душно от зорь, нетерпимых, бесовских и алых», «обманутая вишня зацвела»: как будто в природу вторглись какие-то сверхприродные силы, путающие прямой порядок времени. «Стрелки часов лихорадя, магнитная буря времен / спутает код первоуродный...» (И. Жданов). Все это еще наиболее близкий к реальности тип пейзажного воображения, поскольку тут действует прихотливая фантазия самой природы, на которую отзывается, усиливая ее, поэтический образ.

Удвоение светил

«... Гляжу — с заката до восхода, / В единый миг на небо-склон / Два солнца всходят лучезарных / В порфирах огненно-янтарных... / Два солнца отражают воды, / Два сердца бьют

в груди природы...» — эта картина, нарисованная С. Шевыревым в стихотворении «Сон», предвещает гибель природы, потрясение самих основ ее. Наличие одного солнца, одной луны — незыблемый закон, в рамки которого помещается знакомая человеку природа, то мерило, с которым он сверяет свое чувство реальности. Поэтому удвоение светил выражает в пейзажной форме либо трагическое предчувствие катастрофы, как у Шевырева (см. также «Двойник» Ю. Кузнецова), либо ироническую игру абсурда, как в известном стихотворении В. Брюсова: «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне...» («Творчество»).

Фантазия множества

Так мы условно назовем изображение множества живых существ: птиц, насекомых, змей, которые объединяются как-им-то непостижимым для человека умислом:

Н. Заболоцкий:

Ты поблудел и к окошку бросился. Чьи это крики
ветер донес до меня? Крики все громче и громче.
Птицы! Птицы летят! Воздух готов разорваться,
сотнями крыл рассекаемый. Вот уж и солнце померкло,
крыша пошла ходуном — птицы на ней. А другие
лезут в трубу... с криком щеколду ломают.
Птицы, чур меня, чур!..

(Птицы)

О. Манделштам:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных небес,
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.

(Ветер нам утешенье принес...)

На том же принципе построены стихотворения Ю. Кузнецова «Сотни птиц», «Бабочки», «Змеи на маяке»: множе-

ство сцепившихся бабочек или несметные полчища змей налетают, наползают на человека, накрывают его с головой. Глубоко в подсознании человека заложен страх перед роями насекомых, стаями птиц, сонмом мелких тварей: он сильнее и разумнее каждой из них, но в слиянии их мириад воле есть своя, превосходящая его сила и враждебный разум. Особенно возросло это чувство опасности в эпоху экологического кризиса, когда человеку, оттеснившему природу, начинает чудиться на каждом шагу подстерегающая месть.

У этих фантастических сцен есть свои законы. Приближение живых множеств обычно слышится издалека: «Чьи это крики ветер донес до меня?», «В воздухе стало странно мерцать и блеснуть, / И я уловил в нем дыхание лишнего звука» — так нагнетается мрачное предчувствие. Вслед за этим помрачается и сам свет: «солнце померкло», «нижний слой помраченных небес», «за тьмой небес еще слоится тьма». Нарастанию звука соответствует сгущение тьмы, закрывающей свет; тем самым создается как бы образ разверзшейся преисподней, где, согласно древним представлениям, господствует «тьма крошечная и скрежет зубовный» — полное отсутствие света при страшном усилении звука.

Фантазия хрупкости

Природа может представляться чем-то сделанным, рукотворным — ее можно разбить, как хрупкое стеклянное изделие, или свернуть в рулон, как нарисованное полотно. В древних мифах небо часто изображается в виде стеклянной или хрустальной горы. Вспомним соответствующий отрывок из дантовского «Ада», переведенный Пушкиным: «До свода адского касалась вершиной / Гора стеклянная, как Арапат остра, — / И разлегалась над темною равниной». Бесы пускают по ней чугунное ядро — и гора «звения, растрескалась колючими звездами». Вариации на те же темы мы находим в стихотворениях А. Белого: «В небесное стекло / с размаху свой пустил железный молот... / И молот грянул тяжело. / Казалось мне — небесный свод расколот. / И я стоял, / как вольный сокол. / Беспечно хохотал / среди осыпавшихся

стекло». Порой и солнце и планеты изображаются как шары или плоды, которыми легко играет мифическое существо; например, горбун запускает в небо ананас — «диск пламезарного солнца». Фантазия хрупкости часто встречается в творчестве Маяковского («Небо изодрано о штыков жала»), Есенина («Пополам нашу землю-мать / Разломлю, как золотой калач»).

Фантазия пустоты

Еще один фантастический тип пейзажа — исчезновение в нем каких-то необходимых составляющих. Рыбий плавник блуждает там, где давно уже высохло море, и подрезает корни растений; незримый поезд, сойдя с рельсов, мчится по пустой равнине — слышен неизвестно откуда раздающийся гудок; пустой орех сам собою катится по свету, сотрясая землю. Обычно пустота бывает не совсем пустой: внутри полого дуба «поселилась нечистая сила», в пустом орехе «черт сидит да ветер воет», из пустого бревна вылезает мертвец, завернутый в простыню, — зияние ведет в какие-то щели и дыры неведомого мира. Приведенные примеры взяты из стихов Ю. Кузнецова, проявляющего особое пристрастие к этому виду фантастического пейзажа.

Мифологическая фантазия

В основе этого пейзажа лежат мифологические схемы восприятия, хотя они не всегда выходят наружу столь откровенно, как в знаменитом тючевском изображении майской грозы: «Ты скажешь: ветренная Геба, / Кормя Зевесова орла, / Громокипящий кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила». Чаще имена и названия, отсылки к конкретным сюжетам отсутствуют, вследствие чего пейзаж воспринимается как чисто фантастический. Так, в стихотворении Лермонтова «Бой» гроза изображается как бой всадников — светлого и черного: «и кони их ударились крылами, / И ярко брызжет из ноздрей огонь». Много таких атмосферных фантазий, имеющих мифологические прообразы, у Брюсова: закат изображается как

«яркий рой павлинов», а ночь — как «охотник с верным луком». Основной прием здесь — антропоморфизм, очеловечивание природных явлений, или даже более конкретно — персонификация, придание им свойств и облика отдельной человеческой личности. Таковы же мифические образы незримых прях, прядущих нити заката: «Желтым шелком, желтым шелком / По атласу голубому / Шьют невидимые руки. / <...> / Тканью празднично-пурпурной / Убирает кто-то дали, / Расстилая багряницы...» В одном из древних русских заговоров можно найти обращение к Заре как «красной девице, швее-мастерице»: она «держит иглу булатную, вдевает нитку шелковую, рудо-желтую...» — таков исток брянского мифотворчества.

В известном стихотворении Я. Смелякова дан образ исцеляющих космических стихий, которые призывает к себе больной вместо традиционного медицинского ухода: «Если я заболелю, / к врачам обращаться не стану. / Обращаюсь к друзьям / (не сочтите, что это в бреду): / постелите мне степь, / занавесьте мне окна туманом, / в изголовье поставьте / ночную звезду». Смелая фантазия этого стихотворения также восходит к древним народно-поэтическим представлениям о врачующей силе природы. Пожелание, которое в современных условиях могло бы показаться бредом (что вызывает соответствующую оговорку автора), следует вполне задуманной логике заговора, обращенного к стихиям: «Покроюсь (от недуга) небесами, подпояшусь светлыми зорями, обложусь частыми зорями...»¹ Сравните со смеляковским: «Забинтуйте мне голову горной дорогой / и укройте меня одеялом в осенних цветах».

Импрессионистская фантазия

В пейзажах такого рода отдельные элементы сдвигаются со своих мест, причудливо вырастают, зыбятся, клубятся, меняют очертания, словно повинясь прихотливому движе-

¹ Афанасьев А. Древо жизни. М., 1982. С. 78.

нию человеческого взгляда. «Расписные раковины блещут / В переливах чудной позолоты, / До луны жемчужной пеной мещут / И алмазной пылью водометы» (А. Фет. «Фантазия») — эта сверкающая картина исполнена цветовых переливов и несоразмерностей, напоминающих сновидение. Такие же сдвиги часто поэтизируются И. Анненским: «в блекло-призрачной луне / Воздушно-черный стан растений...» («Трилистник призрачный»). Призрачная фантазия при этом обусловлена выбором особого угла зрения, представляющего странными и призрачными вполне обыденные черты природы.

Необычные существа

Образец такой фантазии, построенной на гротескном сочетании разных животных форм, дает Пушкин в 5-й главе «Евгения Онегина». Во сне Татьяна видит чудовищ: «Один в рогах с собачьей мордой, / Другой с петушьей головой, / Здесь ведьма с козьей бородой / <...> / Тут карла с хвостиком, а вот / Полужуравль и полукот». Подобные образы с древней поры создавала народная фантазия: женщины с рыбьими хвостами (русалки), мужчины с конскими крупами и копытами (кентавры) и пр.

Но иногда в поэзии встречаются существа, не составленные из уже готовых природных форм, а зыбкие, полуоформленные. Таков «недоносок» у Баратынского — полудух, получеловек, витающий между землей и небесами: «Бьет меня древесный лист, / Удушает прах летучий!» Такова и «недо-тыкомка» у Ф. Сологуба: «Все вокруг вьется да вертится, / <...> / Истомила коварной улыбкою, / Истомила присядкою зыбкою...» Напрасно мы пытались бы по этим поэтическим описаниям отчетливее представить телесную природу «недоноска» или «недокотымки» — они не поддаются ясной обрисовке. Не случайно сами названия их образованы с помощью приставки «недо-», означающей здесь мучительную недовершенность.

Среди причудливых существ, созданных индивидуальной авторской фантазией, можно назвать брюсовских «демонов пыли», блоковских «осенниц» — духов осени, «осенебрей» и «человолков» у Вознесенского.

Несуществующие страны

«Правда ль, други, что на свете / Есть чудесная страна?» (Н. Клоев). Некоторые поэты с разной степенью подробности пытаются ответить на этот вопрос, обрисовать пейзаж вымышленной страны. Такова созданная А. Твардовским по мотивам народной фантазии страна Муравия из одноименной поэмы — земля там жирна и крошится, как пирог. Такова Иония С. Есенина, тоже овеечная крестьянской мечтой об изобилии, — там землю можно разломить, «как золотой калач». И. Северянин называет выдуманную им волшебную державу Миррелией — в честь своей любимой поэтессы Мирры Лохвицкой. Значительное место занимает вымышленный пейзаж у К. Фофанова, который строит его по средневековому образцу — из белопенных каскадов, лазоревых гротов, узорчатых теремов. Пушкинский зачин к «Руслану и Людмиле» вдохновил Л. Мартынова на создание романтической державы Лукоморья, расположенной где-то на Севере или на Дальнем Востоке, на берегах океана — там, «где в тумане алеют предгорья». Чистый свет, влекущий сквозь туман, — характерная особенность таких пейзажей, окутанных облаком воображения.

До сих пор у нас шла речь именно о выдумке, о фантазии. Но пейзажи могут заключать в себе и прозрение, и пророчество, то есть свидетельствовать о какой-то высшей реальности, которая питает человеческую надежду или вызывает страх или отчаяние.

Конец мира

Эта тема приобретает острый нравственный смысл ввиду опасности всемирного уничтожения, нависшей не только над человечеством, но и над природой Земли. Русская поэзия,

всегда отзывчивая к жизни природы, вместе с тем исполнена самых грозных предчувствий и предостережений о ее возможной гибели.

Поэтам XVIII века — Ломоносову и Державину — конец природы представляется как разлад стихий, обращающихся друг против друга: вихри ударяются о вихри, тучи о тучи, вода стеной встает на огонь, море сражается с небесами.

М. Ломоносов:

Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,
Земля страдала от зыбей,
Что вихри в вихри ударялись,
И тучи с тучами спирались,
И устремлялся гром на гром...

*(Ода на день восшествия...
1746 года)*

Г. Державин:

Представь последний день природы,
Что пролилася звезд река;
На огонь пошли стеною воды,
Бугры взвились за облака;
Что вихри тучи к тучам гнали,
Что мрак лишь молнии освещали,
Что гром потряс всемирну ось...

(На взятие Измаила)

Оба эти видения совпадают во многих подробностях, и прежде всего в том, что причина гибели — внутренняя рознь, раскол в природе: одна стихия восстает против другой. Фантастическое развитие этот мотив находит впоследствии у С. Шевырева: два солнца, медленно всходящие навстречу друг другу «с заката и восхода», с Запада и Востока, неизбежно столкнутся в точке зенита. «Ударит полдень роковой, / Найдет светило на светило... / И сокрушительной войной / Небесны огласятся своды, / И море смерти и огня / Прольется в жилы всей природы: / Не станет мира и меня» — это пророчество уже неоднократно было близко к осуществлению в XX веке.

Такова одна из разновидностей «пейзажа конца», исторически самая ранняя в русской поэзии. Причем знаменательно, что у поэтов XVIII века гибель природы изображается как аллегория каких-то социальных процессов — деспотического правления, военной коллизии (у Ломоносова конец света — это ужасы бироновщины, у Державина — вход россос в Измаил). Значительно позже природа и ее судьба приобретают самостоятельный интерес для поэзии. На рубеже 20–30-х годов XIX века создано сразу несколько стихотворений об ужасах грядущего: «Дума» Ф. Глинки, «Предсказание» М. Лермонтова, «Последний катаклизм» и «Ma-l'aria» Ф. Тютчева, «Последний поэт» Е. Баратынского. Их трудно свести к единству: для Ф. Глинки причина гибели — нравственные грехи человечества, для Баратынского — промышленное развитие, для Лермонтова — социальный бунт, для Тютчева — физическая зараза. Но не случайно, что все эти стихи датами своих написаний стягиваются к 1830 году — году холерных бунтов, «заразы», проникшей в поры природы и общества и вызвавшей мрачные предчувствия будущих судеб мира. Это был год трагического самосознания для русской поэзии. Вспомним, что тогда же Пушкин написал едва ли не самые мрачные свои стихотворения: «Стихи, написанные ночью во время бессонницы» и «Бесы», где в природе раскрывается начало бесовства, готовое к саморазрушению.

Что же касается собственно «конца», то он чаще всего предстает как всемирный потоп, по образцу библейского (хотя в самой Библии Бог обещает никогда впредь не насыпать на землю потопа). «Вод громады» грозят покрыть города и сровнять хребты гор с влажным дном (у Ломоносова); Ф. Глинка предупреждает, что, пока человечество поет и пляшет на своих горбах, «море слижет горы»; наконец, Тютчев дает самую сжатую и емкую картину:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!

(Последний катаклизм)

Совершенно иначе рисуется последний час природы в поэзии конца XIX — начала XX века. Здесь преобладает мотив замерзания планеты. Ни бурь, ни вихрей, ни бушующих вод, ни разгула стихий, а только мертвенность, неподвижность, застылость. «Все понял я: земля давно остыла / И вымерла. Кому же берегу / В груди дыханье?..» — с ужасом вопрошает фетовский герой, чудом вышедший из могилы и застающий могильный покой на всей планете. В стихотворении «Никогда» (1879) впервые передана изнутри, через внутренний монолог лирического героя трагедия последнего человека, застающего вокруг себя вымершую землю. И оживший мертвец торопится вернуться в покинутый склеп: «А ты, застывший труп земли, лети, / Неся мой труп по вечному пути!» Примерно такова же картина конца и у И. Бунина: «Мир опустел... Земля остыла... А вьюга трупы замела, / И ветром звезды загасила, / И бьет во тьме в колокола».

Не Божья ярость, сотрясающая небо и землю, а постепенное выдыхание жизненного огня, туиковый путь мировой эволюции — вот преобладающий мотив в пейзажах того времени, возможно как-то отразивших теорию «тепловой смерти вселенной», популярной в конце XIX — начале XX века. Во всяком случае, и у Брюсова («В дни запустений»), и у Блока («Голос из хора»), и у Маяковского («Человек») конец мира — это холод и мрак, угасание животворных источников света и жара: «О, если б знали вы, друзья, / Холод и мрак грядущих дней!» (А. Блок); «Уйдут остатки жалких поколений / к теплу и солнцу, на далекий юг» (В. Брюсов); «Погибнет все. / Сойдет на нет. / И тот, кто жизнью движет, / последний луч / над тьмой планет / из солнц последних выжжет» (В. Маяковский). Солнце больше не встанет, чернота воцарится над миром.

Вместе с тем для начала XX века показателен мотив небесных знамений, предупреждающих о конце. «Ты нам грозишь последним часом, / Из синей вечности звезда», — обращается Блок к комете в одноименном стихотворении 1910 года. «Прозрачная звезда, блуждающий огонь, / Твой брат, Петрополь, умирает» (О. Мандельштам. «На страшной

высоте блуждающий огонь...», 1918). Возвращение апокалиптической традиции, однако, уже не сопровождается теми ассоциациями с ветхозаветным потопом и яростью разбушевавшихся стихий, которые характерны для XVIII века. В стихотворениях Бунина «Судный день», «Луна», «Радуга» предвещается восход нового светила, которое будет отражать дела предшествующей жизни, как Луна отражает Солнце, — перед самым же закатом зажжется радуга, как совершенное слияние трех стихий: света, воздуха и воды. Эти образы лишены ломоносовской и державинской материальности — световые и знаковые, они скорее указывают на событие, чем воплощают его.

Но конец света не всегда связывается с гибелью природы, напротив, это может быть торжество самых диких и первобытных ее начал. В. Брюсов, первый поэт современной цивилизации, первым же провидел и гибель ее от собственного неуправляемого могущества. В сатирической поэме «Замкнутые» (1900–1901) рассказано о городе «со стеклянным черепом», в котором отгородились от мира просвещенные обыватели; заканчивается же поэма пророчеством о том, что волки будут выть над опустелой Сеной и цивилизация, разделившаяся на «вражьи две орды», истребит себя. Таков же конец цивилизации и в стихотворении «В дни запустений»: «На площадях плодятся будут змеи, / В дворцовых залах поселятся львы».

Тема восстания природы против человека занимает значительное место и в поэзии нашего времени. Тайнственные силы, оттесненные цивилизацией, прорастают сквозь тонкий ее покров, как грибы сквозь асфальт, в стихотворении Ю. Кузнецова: «Когда встает природа на дыбы, / Что цифры и железо человека! / Ломают грозно сонные грибы / Асфальт, непроницаемый для света». Но более реален другой вариант конца — развязанная человечеством война, уничтожающая природу. И тогда последний пейзаж — это сияющие в невинности луга, рощи, леса, в которых вдруг проступает предсмертная тоска и просветленность жертвы («Они глядели мне в глаза, / как человек перед расстрелом» — А. Воз-

несенский). Особенность современного поэтического апокалипсиса — преобладание в его образности не космических стихий (громы, ветра), не мертвого вещества (замерзшая земля), а живых сил природы (животных, растений), способных угрожать человеку или страдать по его вине. Отношение с природой приобретает гораздо более личностную окраску — как взаимодействие двух существ, ведущих сложную борьбу за победу или выживание.

Грядущее уничтожение природы грозит стать столь полным и необратимым, что значительное место в пейзаже «конца» занимает мотив пустоты. Наложенный на масштаб всей планеты, он претворяется в образ пустого ореха, знаменующего возможную участь земли: «Земля пустела, как орех...» (А. Вознесенский); «По свету катится орех, / Земля трясется» (Ю. Кузнецов); «Зарытый гром дробит зеркальный щит Персея / <...> / и катится орех по полю вдоль реки» (И. Жданов). Этот орех, катящийся по мирозданию, — сама Земля после «землетрясения», лишенная основы и сердцевины, ставшая полой.

Все эти поэтические видения, как бы ни казались они фантастичны, предупреждают о реальной угрозе, нависшей над природой, и призывают к действенной жалости, к скорби, пробуждающей дух и разум.

Преображение природы

Конец мира — лишь рубеж грядущего. Воображение поэтов идет дальше — гибель природы ведет за собой ее преобразование. Природа напоминает зерно, которое погибает, падая в землю, чтобы восстать из нее в новом цветении.

Существующая природа, по мысли многих поэтов, прекрасна, но несовершенна. В разных явлениях можно уловить «отблеск вечной красоты» — вестью о ней шумит лес, гремит поток, но все эти образы слишком разрозненны и переходящи. «...И звездный блеск, и все красы вселенной, / И ничего мы вместе не сольем», — сетует А. К. Толстой («Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...»). Каждое время года име-

ет свою прелесть: свежесть и чистота зимы, пьянящее благоухание весны, зрелая радость лета, грустная истома осени, но душа хотела бы соединить все эти высокие переживания, даруемые природой. Еще у Пушкина в «Осени» тоска одного времени года по другому: «жаль зимы старухи, / И, проводив ее блинами и вином, / Поминки ей творим мороженым и льдом». В круговороте годовых времен, в раздельности частей света наглядно проявляется неполнота природы для души, ищущей цельности. И вот возникает безумный с рационалистической точки зрения, но поэтически закономерный вопрос: «Как собрать в одно все части света? / Что свершить, чтоб не дробился год?» (В. Брюсов). Поэзия провидит какую-то высшую, лучшую природу, которая несравнимо ярче теперешней и проступает через нее, как сквозь тусклое стекло.

Преображение природы представляется прежде всего как небывалое усиление света, заливающего всю планету. «Сегодня / у капельной девочки / на ногте мизинца / солнца больше, / чем раньше на всем земном шаре» — так рисуется преобразование Маяковскому («Война и мир»). Свет — главный, обобщающий символ всего высокого и духовного в человеческой жизни, поэтому преобразование природы — это прежде всего высветление ее изнутри. Земля из темной, погасшей планеты как бы превращается в сияющую звезду, огонь, затаившийся в ее недрах, выходит наружу, но не сжигает природу, а становится внутренним пламенем, подобно знаменитому библейскому кусту, горевшему и негоревшему. «Земля, к чему шутить со мною: / Одежды нищенские сбрось / И стань, как ты и есть, звездой, / Огнем пронизанной насквозь!» (Н. Гумилев. «Природа»).

Световые образы воспрянувшей и очищенной природы были весьма распространены в революционной поэзии начала XX века. «Зарницы пышут и горят» (Ф. Шкулев), «небо выше и лазурней» (А. Поморский) — эта световая символика является традиционной и даже в какой-то степени стереотипной для предчувствий будущего, которые выража-

лись поэзией того времени, с ее призывом: «К новому солнцу идти».

Но преображенная природа — это не только свет, восторжествовавший над косным и темным веществом, это единство, восторжествовавшее над всеми разделениями. Рубцы и межи, уродующие лик природы, будут стерты «золотой волной вселенского богатства» (Вяч. Иванов). Происходит смещение географических зон, материков, континентов. У Маяковского Тибет со своими снегами спускается к сожженной солнцем Африке. Через творчество Клюева послереволюционных лет проходит видение разных национальных ландшафтов и климатов, как бы вступающих друг в друга и образующих совершенно новую землю: посреди березовых рощ возвышаются тропические баобабы, рядом свивают гнезда фламинго и журавли. Это своеобразный интернационал природы, разные части которой уродняются друг с другом: «Над Сахарой смугло-золотой / Прозябнет России лик»; и наоборот, Нумидия и Египет приходят в снежные городишки, в елях слышится финиковый шум, в облике сивки проступает что-то слоновье. Даже традиционный порядок, по которому каждая тварь производит потомство «по роду своему», оказывается преодоленным: «у кобылы первенец зебу». В каждом существе заключены другие существа, нет розни и нет различий. Древняя мечта о всемирном единении, выраженная, в частности, в древнерусской философии природы — в «Голубиной книге», вдохновляет Клюева: «Индийская земля, Египет, Палестина — / Как олово в сосуд, отлились в наши сны».

Преображенная природа выведена из состояния безразличия, дремоты, равнодушия к человеку. В ней все распаивается навстречу высшему разуму, все отзывается на его призыв: «Он придет! Он придет! И содрогнутся горы / (...) / Степь расстелет ковры, ароматы курия» (Н. Клюев). Вся природа становится воплощенной любовью и нежностью, обращенной к человеку: «вчера бушевавшие моря, / мурлыча, / легли у ног» (В. Маяковский).

Как же достигается это преобразование природы? В поэзии первых послереволюционных лет оно часто мыслится как рукотворное, достигнутое усилием, а подчас и насилем со стороны человека. Так, в поэмах Есенина «Иония», «Небесный барабанщик» возникают образы космической брани, в ходе которой лирический герой опрокидывает весь строй Вселенной: «Ныне на пики звездные / Вздрыбливаю тебя, земля!» Герой встряхивает горы за уши, «камни в затылок» сбрасывает месяц с небосвода, поднимает на штыки солнце. Эта рукопашная схватка с миропорядком в духе той воинственной эпохи, когда писались эти стихи. Подобные же образы мы найдем у Н. Тихонова: «по сломанным, рыжим от крови штыкам / Солнце сошло на нас»; у М. Светлова: «Эти звезды разбиты ударом штыка... / Падали тучи, звеня о штыки». Для Маяковского природа — «неусовершенствованная вещь», поэтому переделать ее представляется делом легким: «Если / даже / Казбек помешает — / срыть! / Все равно / не видать / в тумане» («Владикавказ — Тифлис»). Сам земной шар ничего не стоит «повернуть на колею иную» (С. Есенин). Старая природа, скучная и однообразная в своей повторяемости, неподвижности, должна быть упразднена как старый строй: «новые звезды придумай и выставь» (В. Маяковский); «мы твои сокровища, природа, выдумали сами за тебя» (М. Светлов).

Постепенно, однако, этот мотив победного натиска на природу заменяется темой трудового преобразования — упорного, долгого, неодолимого: «Прорывая новые забои, / Тяжкие ворочая поля, / Звали мы тебя с собою, / Ты отнекивалась, но пошла, земля» (М. Светлов). Можно назвать стихи Маяковского («Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»), Твардовского («Разговор с Падуном», «Дорога дорог» из поэмы «За далью — даль») и многих других поэтов, воспевающих преобразование природы в труде.

И все-таки в поэзии продолжает жить чувство, что природа не может быть преобразована только внешними усилиями, — в ней самой есть встречная тяга к преобразению. Эти мотивы усиливаются в поэзии 1970–1980-х годов. Их

можно найти у А. Тарковского («В последний месяц осени...»), О. Чухонцева («Весна на Клязьме»), И. Жданова («Рапсодия батареи отопительной системы», «Взгляд»). Сама природа, уже в нынешнем ее состоянии, дарит человеку, поэтически воспринимающему, от будущих своих щедрот:

И яркий день пробился, как в июне,
Из дней грядущих в прошлое мое.
И плакали деревья накануне
Благих трудов и праздничных щедрот,
Счастливых бурь, клубящихся в лазури,
И повели синицы хоровод.

Как будто руки по клавиатуре
Шли от земли до самых верхних нот.

А. Тарковский.

В последний месяц осени...

Труд, преобразующий природу, необходим, но им предвосхищается *праздник преображения*, тот «яркий день», ожиданием и подготовкой которого наполняется смысл будней.

Образ вечности, или «блаженная страна»

Наконец, поэтическое воображение движется еще дальше, по ту сторону зримого, туда, где природа уже не нуждается в преображении, потому что сама являет образ вечности. Казалось бы, мысль о вечном никак не укладывается в пейзажную форму, но именно в природе находит внутренний мир человека самые глубокие соответствия, самые емкие символы для своего выражения и для постижения высших миров.

Как же воплотить невоплотимое, или, словами Жуковского, «невыразимое подвластно ль выраженью»? Распространенный способ представления вечности — «отрицательный», через частицу «не», которая, сохраняя все богатство и красоту земного пейзажа, изымает его из разрушительного хода времени.

Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,

Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев,
Я тень, священную мне, встречу.

Е. Баратынский. Запустение

И увядание земное
Цветов не тронет неземных,
И от полуденного зноя
Роса не высохнет на них.

Ф. Тютчев.

А. В. Пл(етне)вой

Можно привести много примеров подобного построения пейзажа, когда он словно переступает через бытие во времени, обретает нетленную плоть — как вечная весна, бессумеречное лето. Часто встречаются определения, отменяющие ночь и тьму, — «незакатный», «беззакатный», «незаходимый», «негаснувший», «неомраченный»: «Там, за могильным рубежом, / сияет день незаходимый» (Е. Баратынский); «...чтоб сумрак непроглядный / К тебе просился, беззакатный день» (А. Фет); «я обещаю вам сады с неомраченными цветами» (К. Бальмонт); «там в храмах луч негаснувшей зари» (К. Фофанов); «в скорби — стремлюсь к незакатному дню» (М. Лохвицкая); «незакатный славя край» (С. Есенин); «чтоб ослепительные кони / Луга беззимние нашли» (Н. Клюев).

Отсюда и «положительный» способ представления вечности — как царства света. У А. Белого она названа «лучесветной далью», пронизана огневыми, золотыми, рдяными красками: «Полосы солнечных струй златотканые / В облачной стае горят...» («Образ вечности»). У Блока вечность чаще покрыта сумраком, сквозь который проступает алый свет: «Ты отходишь в сумрак алый, / В бесконечные круги». Это сочетание сумрака и алости в соединении с кругом выражает совершенство мира, в котором обитает «Вечная Женственность». То, что внутри себя ярко, наблюдающему извне представляется темным — глаза слепнут от нестерпимого света. «Сумрак алый» — знак вечности, сохраняющей свою отдаленность, таинственность, непроницаемость.

В пейзаже «блаженной страны» огромное значение приобретает небо, по сути, оно становится той средой обитания, которая заменяет землю. В стихотворении Пушкина «Надеждой сладостной младенчески дыша...» выражено стремление «в страну, где смерти нет, где нет предрассуждений, / Где мысль одна плывет в небесной чистоте...». У Языкова смелый пловец, бросаясь в бурные волны жизни, знает, что

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.

(Пловец)

Пожалуй, *ясность* и *тишина* — вот главные положительные определения «блаженной страны». Вместо тяжелого вещества — там «и легче, и пустынно-чище / Струя воздушная течет» (Ф. Тютчев); «как бы эфирное там веет меж листов, / Как бы невидимое дышит» (В. Жуковский); вместо оглушительных звуков долины — там «дней воскресных тишина», «туда, взлетая, звук немеет» (Ф. Тютчев).

Часто пейзаж «блаженной страны» состоит только из звезд или цветов: «Среди звезд» А. Фета, «Корабль пошел навстречу темной ночи...» Я. Полонского, «Милый друг, я не верю нисколько...» Вл. Соловьева, «Оттуда» К. Бальмонта. Между звездами — «небесными цветами» и цветами — «земными звездами» протягивается образная связь: рождение света из тьмы. Звезды — это нисходящий свет ночного неба, цветы — свет, восходящий из черной земли, и вот эта встреча «светов», одолевающих мрак, и воплощает поэтическое представление о вечности, не просто залитой светом, но высветляющей изнутри весь поскюсторонний мир.

Порой вечность приобретает черты лица, в которое преображается природа: пейзаж становится портретом, цветы и звезды — очами: «И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу» (А. Блок. «Незнакомка»); «Глаза его были как звезды — перед тем, как сорваться с небес» (К. Бальмонт. «Звездоликий»). По сути, именно лицо хранит в себе под-

линную тайну вечности, и потому природа, пронизываясь светом надежды, приобретает очертания человеческого лица.

У Блока вечность чаще всего предстает в образе дальнего берега, как и у Пушкина («далекий, вожденный брег», «снится блаженный брег»). Сходится и цветовая окраска этих миров — синяя и голубая, как морская даль и ясное небо.

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой; <...>

Из края мрачного изгнания
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым...»

А. Пушкин.

Для берегов отчизны дальней...

<...> и видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне.

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай.

А. Блок.

Ты — как отзвук забытого гимна...

У Пушкина образ «блаженной страны», куда удаляется его возлюбленная, еще имеет земной прообраз, связан с южной природой; у Блока — это рай, в котором простор моря сливается с чистотой неба, место, куда стремится душа, чтобы обрести бессмертие.

При этом образом соединения двух миров часто выступает лодка, отправляющаяся от ближнего берега к дальнему:

Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветр с цветущих берегов...

А. Фет.

Одним толчком согнать ладью живую...

Если «блаженная страна» — берег, то душа, к ней устремленная, — волна или ладья, убегающая вдаль. «В золоченой углой лодке / По зеленому пространству, / По лазури изумрудной, / Я ждала желанных странствий. / И шафранно-алый парус / Я поставила по ветру» — так говорит о себе душа-премудрость в стихотворении М. Кузмина «София». Сходные образы у Блока («лодка ныряет, качается, / Что-то бежит по реке» — как отзыв на вечерние клики и нездешние зовы с того берега), у Есенина (месяц — «златая ладья», в которой светлый гость, принесший благую весть миру, уплывает в свои сады).

Почти каждый поэт создает свой образ вечности, в котором как бы сгущаются основные черты авторского стиля и мирозерцания. Так, Лермонтов, в духе своей поэзии «безочарования», превращает в томительную бесконечность даже звездный пейзаж надежды: «О, вечность, вечность! Что найдем мы там, / За неземной границей мира? — Смутный, / Безбрежный океан, где нет векам / Названья и числа; где бесприютны / Блуждают звезды вслед другим звездам. / Заброшен в их немые хороводы, / Что станет делать гордый царь природы...» («Сашка»). Звезды, обычно влекущие обещанием вечной жизни, оказываются «бесприютными» — гордая и горькая ирония, демоническая насмешка над загробным блаженством, столь свойственная характеру лермонтовского героя.

Дух есенинской поэзии, причудливо соединившей христианские и языческие мотивы, воплощается в образе «мужицкого рая»: пейзаж вечности — это перенесенный на небо родной край, где за млечными холмами растут тополя, зревает «среброзрачный урожай», по злчным нивам бродят стада буланых коней. Еще более материальна субстанция «иной жизни». У Клюева — это тягучий черный вар, в котором душа плавает как рыба: «бьется тело воздушное в черни, / Словно в ивовой верше лососка». У Мандельштама, напротив, загробный пейзаж бестелесен, здесь нет красок — только прозрачность, нет слов — только расплывшийся звон, это хрупкое, робкое бытие, которое пугается и бежит всего

живого, — «хоровод теней», топчущих нежный луг и смятенно ускользающих даже от поэтического звука («Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и др.).

Наконец, для некоторых поэтов образ вечности невоплотим ни в какие пейзажные формы, не имеет никаких соответствий в природе: «И уж конечно буду не ветлюю, / не бабочкой, не свечкой на ветру. / — Землей? / — Не буду даже и землю, / но всем, чего здесь нет. Я весь умру». О. Чухонцев прав, утверждая непредставимость одного мира в формах другого. И однако именно приближением к этому заветному рубежу живет поэтическое воображение: образ вдохновляется тем, что лежит за его пределом. Стремление постичь и зримо воплотить невоплотимое — один из главных импульсов развития пейзажной поэзии.

РАЗДЕЛ 7

Поэзия общества

Поэзия хозяйства

В русском языке слово «капитализм» невольно тянет за собой понятие «накопления». Капиталист — тот, кто копит. Такое звуковое сходство немало сыграло на пользу революции и относится к числу ее лингвистических удач, как и слова «большевик», «Чека», «советская власть»¹. Новому строю понадобились слова не только с «въевшейся» в них положительной окраской («больше», «начеку», «совет»), но и с отрицательной. Хотя слова «капитал», «капиталист» пришли с Запада, они как будто нарочно были отлиты для русского уха, чтобы пробуждать праведную ненависть к тем, кто «копит».

Но это всего лишь, как говорят лингвисты, «народная», то есть ложная этимология². На самом деле капитализм меньше всего связан с накоплением. Во всяком случае, гораздо меньше, чем «скупой рыцарь» с его золотым сундуком из феодального прошлого или завхоз с его ржавеющим складом из прошлого социалистического.

Капитализм пускает всякую прибыль «в расход», чтобы она работала для получения новой прибыли. Сама прибыль

¹ Андрей Синявский показал, что «на этих трех словах, как на трех китах, стоял и стоит строй». См.: *Абрам Терц*. Литературный процесс в России // Миф о застое. Л., 1991. С. 313 (впервые напечатано в журнале «Континент» (Париж). 1974. № 1).

² Этимология, изучающая происхождение и первоначальное значение слов, — единственная дисциплина, где слова «народный» и «ложный» употребляются как синонимы. Опять-таки, язык не даст солгать — даже своему привилегированному носителю, народу. В этом смысле скромная этимология подает прекрасный образец истории, социологии, политологии, этнологии и прочим, гораздо более влиятельным дисциплинам, где часто «народное» автоматически отождествляется с «истинным».

при этом не оседает мертвым грузом, но выступает как неуловимая, трансцендентная сущность, требующая все новых усилий и новых затрат. Трансценденция, на философском языке, — это выход за пределы наличного опыта, устремленность в иные, сверхчувственные миры. Значение капитализма в том, что он открыл трансценденцию именно там, где она меньше всего предполагалась, — в экономическом основании общества, в мире хозяйства. Этот мир по традиции считался лишенным поэзии, мертвым, косным и стеснительным для души. Гений противостоял ремесленнику, поэт — торговцу.

Капитализм потому и достиг всемирного успеха, что привнес поэзию, устремление к бесконечному в область самого хозяйства. Материальный мир оказался функцией стремления к прибыли, которая потребовала отнюдь не только материальных расчетов. Прибыль всегда больше того, что она непосредственно дает своему владельцу, это выход за пределы нужного, насущного, потребляемого, это прибыль, звучащая почти как «небыль», — чистый прирост бытия, прыжок в неизвестность, стихия творчества.

Прежние системы хозяйства были построены на потреблении того, что производилось, на балансе вложения и отдачи. Подход к хозяйству был утилитарный: рабовладелец получал от рабов, а феодал от своих крестьян и вассалов все, что ему нужно было для роскошной жизни. Капитализм стал производить для расширения самого производства. Баланс уступил место авансу: капитализм — это искусство вложения средств, гениальная растрата.

Не случайно ускоренное развитие капитализма в Европе совпадает с эпохой романтизма. Романтизм — это вовсе не протест против капитализма, против духа чистогана, как принято было считать с марксистских позиций. Капитализм и романтизм имеют общий исторический толчок — французскую революцию; общий психологический мотив — индивидуальную предприимчивость; наконец, общее метафизическое устремление в бесконечность. Все «наивные» формы хозяйствования, с их установкой на конечный, потребляемый про-

дукт, были отброшены капитализмом, так же как романтизм отбросил все наивные, классицистические формы поэзии, направленные на воплощенный, созерцаемый идеал. Идеал оказался отброшенным в будущее, в прошлое, в невозможное, в никуда, поэзия стала томлением по недостижаемому идеалу и насмешкой, иронией над всеми конечными формами его воплощения.

Так в поэзию вошел принцип бесконечности, и он же озарил мир предпринимательства. Отныне каждый продукт есть только форма товара, вызывающая у покупателя такую потребность, удовлетворить которую может лишь следующий товар. Капитализм соответствует той стадии развития всемирного духа, которую Гегель назвал «несчастливым сознанием». Это раздвоенное сознание, которое никак не может воссоединиться со своей «самостью» в цельной личности, но постоянно критикует и отбрасывает свои изменчивые облики. Такое сознание нуждается в вещах, которые предоставили бы ему возможность одновременно и самоутверждения, и самоотрицания. Соответственно родилась «несчастливая» форма вещей, которым не гарантируется прочное место рядом с человеком, в его бытовом укладе, но скорее переменная, провокационная функция в человеческом самосознании. Товар — это вызов покупателю: а можешь ли ты быть достойным меня? Заслужил ли ты меня носить, в меня играть, со мной путешествовать? Покажи, на что ты способен! Купить — значит стать. Покупая все новые вещи, мы становимся — и никак не можем стать — самими собой. Собственно, мое «я» и есть тот «абсолютный товар», который, к несчастью для меня и к счастью всех торговцев мира, я нигде не смогу купить. Наша греза называется «приобрести себя», но всякий раз она исполняется лишь приобретением очередного товара. Отсюда реклама, которая всякий раз, в бесконечных вариациях, играет на моем «несчастном сознании».

Вот типичный пример: американская реклама некоей марки пива. Какое это имеет ко мне отношение? А именно то, что пиво — это свежая, пенящаяся, слегка пьянящая часть моего «я». Конечно, пиво пришло из Германии, и не просто

из Германии, а из всей бездонной глубины немецкой мысли, которая взыскует тайны субъекта, тайны сверхчеловека. И вот на рекламе — огромная голова Ницше со знаменитой щеточкой усов, этой оцетинившейся волей к власти, уже предсказавшей облик вождей и фюреров XX века. Под волевым подбородком — надпись, суммирующая всего Ницше для массового сознания: «Что есть человек?» Перед Ницше — кружка того самого, пьянящего и пенящегося, и вопрос получает ответ в другом углу рекламного щита: «Теперь ты сможешь понять это и многое другое».

Ну кто же поверит, что пиво помогает понять самого себя и смысл жизни? Но реклама и не призывает верить. Этим она отличается от идеологического лозунга, который требует буквального восприятия и абсолютного приятия. Лозунг душит сознание своей единственной правотой, в нем есть тяжесть языческой непререкаемости, наивно явленного и наглядно воплощенного идеала. Реклама ни на чем не настаивает — она предлагает. Перед нею человек, богатый прежде всего возможностью выбора. И реклама связывает тот или иной материальный продукт с этой бесконечной игрой возможностей. Реклама — маленький намек на то, чем ты можешь стать, мимолетная греза иного существования, зов к трансценденции.

До капитализма человек жил в мире плотных, долговечных вещей, которые переживали его краткий век, переходили от прадедов к правнукам. С капитализмом все изменилось: теперь вещи втянуты в мир человека, как быстрые очарованья, хрупкие соблазны. Вещь развоплотилась, стала вестью, коротким и пронзительным зовом, обращенным к каждому: кто ты такой? Я не есть я: вот в эту новую бесконечность, разницу между мною и мной, и врывается праздник товара, именно как способ отпраздновать мое решение стать другим, мой выбор себя на выгодном фоне предстоящей мне бесконечности.

Бытие вещи в качестве товара, вопреки угрюмым теориям отчуждения, именно празднично и романтично: вещь не достается мне по наследству, но выбирается из многих ве-

щей, как невеста, как неизведанность, дальняя предназначенность, как разрыв в физической плотности мира. Да, товар есть отчуждение: труда, силы, чего угодно, но разве не живет в каждом живом существе эта потребность быть чужим самому себе, создавать нечто чуждое из себя, — потребность карнавала, ряжения, переодевания, преодоления, игры, творчества? Быть владельцем только своей силы, пользователем только своих вещей — какое нескончаемое уныние самоповтора! Рабочий отчуждает свою силу в производстве товара, покупатель отчуждает свою силу в приобретении товара — да здравствует сила самого отчуждения! Этот обмен чуждостей, эта чуждость самому себе и есть абсолют романтического движения, который заставляет нас постоянно сбрасывать свое очередное «я» как застывшую личину.

Конечно, есть теории, провозглашающие возврат к самоценным вещам, абсолютным, непререкаемым, как крестьянские башмаки, разделяющие от начала и до конца судьбу человека: в земле и в пыли, на поле и в дороге. Такие теории, вроде хайдеггеровской¹, не просто есть — они должны быть, и их должно быть все больше и больше. Они выражают второй круг романтического томления, сначала гордо порвавшего с вещьностью наличного идеала, а затем тоскующего по идеалу самой вещьности, по простым, обжитым, теплым вещам. Но где эта счастливая, дотоварная вещьность? Навсегда покинутая капиталистическим человечеством, она только мерещится ему в теоретических и поэтических фантазиях, вещьность еще более условная, причудливо-недостижимая, самоуспокоенная, чем вещьность самого товара. Ведь вещьность товара, хотя и сведенная к знаку бесконечных возможностей, все еще служит человеку именно как вещьность, как чужое, осязаемое, оплаченное бытие. Вещность хайдеггеров-

¹ Мартин Хайдеггер искал возврата от технологической цивилизации к забытой истине бытия и простых вещей, как она, в частности, раскрывается на картине Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки (ее анализ дан в работе Хайдеггера «Происхождение художественного произведения», 1936).

ских представлений уже окончательно слилась с ностальгической одержимостью человека, всюду ищущего и нигде не находящего свое «подлинное бытие».

Утопия бестоварной вещи органически присуща всем тоталитарным режимам, которые обвиняют капитализм в том, что, увеличивая потребности людей, он делает их все более несчастными. Отсюда задача — осчастливить человека, воплотить идеал, натурализовать хозяйство, обуздать рынок, свести его гул и тревогу к цеховой спайке, свести бесконечность прибыли в счастье наличного бытия и общего достатка. Не только нацизм, к которому был близок Хайдеггер, но и коммунизм, вдохновленный Марксовой критикой рынка и отчуждения, попытался создать свою поэзию *народного* хозяйства и противопоставить ее капитализму. Если капитализм ввел несчастное сознание внутрь самой экономики, то социализм создал поэзию счастливых экономических идей, плановых заданий, которые извне тащили на себе хозяйство и подменяли игру его внутренних возможностей силой внешней необходимости. «Железной рукой загоним человечество к счастью» — лозунг первых революционных лет. Бестоварное производство и было призраком такого близкого счастья, когда теснейшее сплочение товарищей само собой отменяло товарные отношения между ними. Слово «товарищ» в старину означало: спутник в доставке товаров по торговым путям. Так нужен ли сам товар, если его высшая цель, товарищество, и так достигнута и экономика из товарно-рыночной может сделаться прямо *товарищеской*?

Ошибка состояла в том, что был опоэтизирован труд, как якобы волшебное средство создания человека из обезьяны и последующего извлечения всех чудес цивилизации из человека. Причем за образец был взят труд рабочего — именно то, что содержит в себе меньше всего поэзии, меньше всего собственно человеческих мотивов и устремлений. Марксизм справедливо критикует низведение человека к машине, но не предлагает человечеству иного образца, чем пролетарий, который и есть продукт такого низведения.

Труд есть необходимость, но даже в самой грубой материальной деятельности ему предшествует момент свободы. Единственно поэтический момент хозяйства — это деятельность предпринимателя, от которой марксизм отвернулся с великолепным ханжеским негодованием. Можно сказать, что именно недостаток эстетической восприимчивости погубил марксистский проект, поскольку деятельность рабочего, как ни возвышай ее из политических, этических и каких угодно соображений, не может вдохнуть душу в хозяйство, она поэтически неубедительна, в ней нет порыва и погони за абсолютom. Труд рабочего подчиняется плану, составленному для него предпринимателем, но этот план только вторичен по отношению к той игре, которую ведет сам предприниматель, где ставка — все его богатство, жизнь, честь и благополучие близких. План, то есть подчиненный и механический момент производства, оказался при социализме самоцелью, он был огражден от риска, который в капитализме этому плану предшествует и его вдохновляет.

Пролетарий вкалывает, капиталист рискует. Поэзия хозяйства — это поэзия не труда, а предпринимательства, того риска, который сопряжен с величайшей опасностью и требует величайшей дерзости. Разумеется, это не тот риск и азарт, который витает в игорном доме, где игрок отдает себя во власть случая. Предприниматель заставляет случай играть на себя; он рассчитывает ходы наперед, он играет не в слепую рулетку, а в прозрачные шахматы. Но именно поэтому проигрыш может обойтись ему гораздо дороже, чем посетителю казино, который легко утешается и вознаграждается переменчивостью фортуны. В казино проигрывается только то, что поставлено на кон; в бизнесе проигрывается все, что составляет достоинство, судьбу и карьеру игрока. Риск не устраняется, напротив, возможность профессионально его рассчитать увеличивает размер его непредвиденных последствий. Именно риск есть основная категория капитализма, которая сближает его со всем фантастическим, удивительным и невероятным, что когда-либо творилось в истории. По степени риска предприятия Рокфеллера и Форда мало чем отлича-

ются от предприятий Наполеона и Карла Великого. Рисковать — это значит выполнять заветы самой романтической из всех философий: «живи опасно», «возлюби судьбу» и «заслужи любовь судьбы» (Ницше).

Настоящий предприниматель лично для себя мало что выигрывает от своих наполеоновских замыслов. Он мог бы питаться в самых роскошных ресторанах, купаться на лучших курортах, иметь все лучшее для ублажения своей души и тела за гораздо меньшую сумму. Зачем ему миллиарды? «Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать» — та же самая изумительная бесполезность, которую, по словам Н. Гумилева¹, мы испытываем перед поэзией. Пятью чувствами она не постижима — и в муках бесцельности рождается в нас шестой орган, тот, которым мы воспринимаем «розовую зарю над холодеющими небесами». Не так ли предприниматель воспринимает растущие перед ним очертания нового огромного дела?

Именно эта разница между миллионами, которые можно проесть и пропить, и миллиардами, которые прямо потреть нельзя, и делает предпринимателя, подобного Биллу Гейтсу, Стиву Джобсу, Илону Маску, поэтом, носителем шестого чувства. Эта разница, не окупающая трудов и затрат, составляет душу капитализма, его поэзию, его трансценденцию. И его одиночество. Пусть возрастает общественный характер труда — предпринимательство остается уделом одиночки. Этот порыв в иное, этот груз ответственности, этот миг азарта не с кем разделить человеку большого бизнеса: он остается один перед лицом возможного, как перед белым листом бумаги. «Что делать нам с бессмертными стихами?» Что делать ему с бессчетными прибылями?

Он знает, что ни с бессмертными стихами, ни с бессчетными прибылями ему делать нечего. Но эта «бездельность» и лежит в основе всякого большого дела. Именно это ничто, эта блажь, эта прибыль-небыль и движет миллионами печей, станков, электронных сетей, где миллионы рабочих

¹ Из стихотворения Николая Гумилева «Шестое чувство» (1921).

и служащих озабочены тем, как точь-в-точь справиться с планом. С рассчитанным до секунд расписанием, в котором никто не знает и не должен узнать поэтических строк, рожденных мгновением бессмыслицы, бормотания, бесполезности.

Поэзия права. Белый дуб в Афинах

Как известно, афинская школа философии, представленная Сократом, Платоном и Аристотелем, породила идеализм, направление мысли, которое считает высшей реальностью чистые идеи, а чувственно постигаемые вещи — их множественными копиями. Например, то общее, что присуще всем дубам, березам и липам, есть идея или форма дерева, которая вечна и неуничтожима, в отличие от единичных деревьев, растущих, дряхлеющих, умирающих.

Принято думать, что антитеза идеализма — материализм, который объявляет началом всех вещей их материальность. Но материализм, как неоднократно указывалось, есть одна из «вырожденных» форм идеализма, которая представляет материю как некий всеобщий принцип, начало, «идею материи». Подлинная альтернатива идеализму — то, что можно назвать *реизмом*, представление о том, что всякая конкретная вещь есть начало и конец самой себя. Термин «реализм» сюда никак не подходит, ибо в философской традиции, начиная со Средних веков, он обозначает нечто весьма близкое идеализму — веру в реальность общих понятий. *Реизм* — это философия отдельной вещи, а не общего свойства реальности, которое растягивается реализмом до того, что обнимает сферу общих понятий. Индивидуальное, сингулярное лежит в основе всех вещей, каждая из которых постигается сама по себе, как «эта», единственная, отличная от всех других. Данное дерево служит не представителем класса деревьев вообще или дубов в частности, а вот этим деревом, растущим здесь и сейчас. Задача понимания как раз состоит в том, чтобы от общих, абстрактных понятий — «природа»,

«жизнь», «растительность», «деревья» — двигаться навстречу единичному существу данного дерева, постигать его смысл «здесь и сейчас». Такова не только задача познания, но и направленность бытия, которое в своем высшем пределе становится *самобытием*, обретает цель в самом себе. В этом состоит смысл этического предписания И. Канта: всегда обращаться с людьми так, как если бы они были только целью, и никогда — средством.

Казалось бы, неодушевленные вещи меньше всего могут притязать на такое самобытие. Обычно, если они вступают в человеческий мир, то служат только средством для облегчения, обогащения, украшения человеческой жизни — орудием, утварью, в лучшем случае объектом эстетического созерцания. Египетский старец о. Дорофей призывал род человеческий «хранить совесть по отношению к вещам», не портить их, не ломать, содержать в чистоте и порядке, чтить даже в вещи лик Божий, в каждой твари — образ Творца. Но людям не хватает сил любить и почитать Бога даже в образе друг друга; тем более они склонны потребительски относиться к вещам, превращая их в самые низкие, рабски послушные и безответные орудия своего благополучия.

Перенесемся теперь в *другие Афины*, штат Джорджия, США. Южане-аристократы любили давать своим маленьким городам имена больших европейских городов, окружать себя словесным изыском. Здесь, на Юге, есть Рим, Афины, Венеция, Неаполь, С.-Петербург... Именно в здешних Афинах, университетском городке в часе езды от Атланты, мне удалось обнаружить самый яркий и наглядный антитезис тому идеализму, который считается высшим интеллектуальным достижением древних Афин. Если греческий идеализм возвышает вечные идеи над единичными, преходящими вещами, то в американских Афинах мне был явлен образец реизма — высшего почитания единичной вещи.

В демократических странах высшая и вседоступная форма суверенитета, священное право свободного гражданина — это право собственности. Каждый может быть собственником — и никто не может быть собственностью другого.

В Афинах есть дерево, которое в буквальном смысле принадлежит самому себе. Хозяин, полковник Джексон (William H. Jackson), так возлюбил это дерево, что в 1820 г., умирая, передал ему права юридического субъекта.

Вот сухая справка из путеводителя:

«Самый невероятный владелец собственности в Афинах — белый дуб, который стоит в сквере на перекрестке улиц Диаринг и Финли. В знак восхищения его тенистой красотой, владелец передал дубу юридическое право собственности на самого себя и на всю землю в окружности 8 футов. Дерево было повержено грозой в 1942 году, но другое выросло из его желудя на том же самом месте. Законность прав этого „Дерева, Которое Владеет Собой“, никогда не подвергалась сомнению».

Я посетил этот белый дуб, широко раскинувший свои ветви. Он действительно красив и тенист, но более всего поражает в нем не величавая внешность, не природа и порода, а царственная принадлежность самому себе. Он не есть собственность ни государства, ни корпорации, ни частного лица, он сам владеет собой, в нем — Самое-самое. В каком-то смысле этому дереву повезло больше, чем роскошным коронам, алмазам и изумрудам, которые хранятся в царских палатах или национальных музеях. Те драгоценности кому-то принадлежат и имеют цену. А дуб — ничей, его нельзя присвоить или продать, он не имеет цены. Дуб не только *самовладелец*, но и *землевладелец* — ему принадлежит земля в округе примерно 2,5 метра, то есть его права собственности простираются и на ближайшие условия его существования.

Вдруг понимаешь, что есть еще один способ украсить мир: раскрепостить вещи, животные, растения от полезно-служебных функций, — то, о чем писал Велимир Хлебников:

Я вижу конские свободы
И равноправие коров.

(*Ладомир*)

Возможно, Хлебников понимал освобождение вещей утопически, революционно, по-коммунистически. Ровно за

сто лет до Хлебникова полковник Джексон продемонстрировал иной вариант освобождения, передав любимому дубу право собственности на самого себя. Этот юридический акт, совершенный в рамках и на основе капиталистической системы, исполнен поэтической дерзости, которая не уступает хлебниковской.

На участке земли, который тоже принадлежит этому дубу, стоит табличка:

«В силу и знак великой любви, которую я питаю к этому дереву, и огромного желания сохранить его на все времена, я передаю ему право полного владения собой и всей землей на расстоянии восьми футов во все стороны.

В. Джексон».

Передо мной пронесся образ плеромы, божественной полноты бытия, когда Бог станет Все во всем и когда каждое станет Самим собой и Самым-самым¹. Белый дуб в Афинах знаменует бытийную полноту и преизбыточность вещи, которая наделяется правом юридического субъекта, правом владеть собой. Не так ли со временем будет развиваться и «оцеливаться» мир природы: морям, лесам, лугам, горам будет даровано право собственности на самих себя? Не лучше ли это, чем национализация, когда собственность отнимается у частных владельцев и передается на попечение государства, точнее, правительства, которое может быть еще более хищным и безжалостным, чем отдельный хозяин? Пусть объекты постепенно уравниваются с субъектами в своих правах, пусть сами вещи постепенно становятся собственниками — хозяевами себя.

Разумеется, дуб не может сам защитить своих прав — для этого нужна соответствующая институция, юридическая система, поддержанная мощью государства. Но важно, что государство защищает права собственников, а не присваивает

¹ Гностический термин, означающий совокупность всех сторон и свойств Божества, явленную вне времени и пространства; в определенном смысле предвещает математическое понятие актуальной бесконечности (теории множеств).

их себе. В этом смысле права белого дуба на самого себя подлежат такой же государственной охране, как права любых частных собственников. Такова метафизика американских Афин. Такова юридическая декларация белого дуба.

В заключение — несколько строк из стихотворения Роберта МакКэффери-младшего (Robert J. McCaffery Jr.):

Когда Юнион сползал к войне
и классики сдавались романтикам,
белый дуб, один из многих,
в Афинах, Джорджия,
по неизвестным причинам
был передан в собственность самому себе
Вильямом Джексоном в 1820.

...Но кто дарует нам
полное владение собой,
в силу и в знак
великой любви?

(Дерево, которое владеет собой, 2000)

Поэзия и власть

Категория власти гораздо шире политики, она коренится в самой жизни, в ее воле к самоутверждению. Вспомним Ницше: «Жизнь не имеет иных ценностей, кроме степени власти — если мы предположим, что сама жизнь есть воля к власти»¹. Не обсуждая сейчас всех граней ницшевской «властоцентрической» философии, отмечу лишь, что власть предстает у него и как биологический, и как эстетический феномен. Об этом говорят сами названия разделов его последнего, незавершенного труда «Воля к власти»: «Воля к власти как познание», «Воля к власти как общество и индивидуум», «Воля к власти как искусство»... Причем собственно политическая власть удостаивается у Ницше скорее пренебрежительной оценки: «Люди, которые стремятся к власти только

¹ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 57.

ради счастливых *преимуществ*, властью предоставляемых: политические партии»¹.

У каждой области человеческих свершений есть своя власть, свои средства подчинения людей. У интеллекта есть своя власть, действующая логикой убеждения, сцепкой причинно-следственных связей, наглядностью аналогий и емкостью обобщений. Есть власть у нравственных идеалов и императивов, у таких понятий, как совесть и честь, ради которых люди идут на тяжелейшие испытания, на страдание и смерть. Огромна власть над людьми религиозных верований, догматов и традиций. Своя растущая власть есть у науки, которая все больше претендует на то, чтобы стать Властью в современном обществе, пользуясь силой технологий, созданных на основе научных исследований.

Есть власть у литературы и искусства — способность подчинять людей силе образа и пластике жеста. По словам О. Мандельштама, «поэзия — это власть». Н. Я. Мандельштам поясняет:

О. М. держал себя как власть имущий, и это только подстрекало тех, кто его уничтожал. Ведь они-то понимали, что власть — это пушки, карательные учреждения, возможность по талонам распределять все, включая славу, и заказывать художникам свои портреты. Но О. М. упорно твердил свое — раз за поэзию убивают, значит ей воздают должный почет и уважение, значит ее боятся, значит она — власть².

В свое время А. К. Жолковский посвятил несколько работ Анне Ахматовой, доказывая, что своим своевластным поведением и мифотворчеством она имитировала Сталина и была вовсе не образцом свободомыслия, а диктатором в своей литературной среде. У Жолковского, по его словам, получился «жизнетворческий портрет ААА в качестве своего рода Сталина в юбке». Следом за Жолковским и другие исследователи ринулись обличать Ахматову в сталинизме

¹ Там же. С. 396.

² Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1999. Кн. 1. С. 199–200.

и тоталитаризме (особенно нашумела скандально-разоблачительная книга Т. Катаевой «Анти-Ахматова»).

Но для каждого, кто непредубежденно оценивает поступки Ахматовой и те приемы, которыми она лепила свой авторский образ, очевидно, что Ахматова подражала Сталину не больше, чем Сталин подражал Ахматовой, или Маяковскому, или Пикассо, или Марксу, или Вагнеру, или Байрону... Все они более или менее агрессивно утверждали свой авторитет, создавали вокруг себя обстановку лести и преклонения, плели паутину слухов и легенд, использовали близких людей в качестве ступенек восхождения к славе, а затем отдаляли их, старались скомпрометировать опасных свидетелей и соперников и т. д. Любой «властитель дум» пытается тиранически подчинить себе волю современников, создает в их умах мифический образ своей избранности, гениальности, притязает на прямое родство с историей, народом или Богом. Они — посланники небес, любимцы муз, утонченные аристократы или убежденные демократы, глас тысячелетий, обращенный к потомкам. Сам Жолковский признает «ученичество Ахматовой у магов Серебряного века, теоретиков и практиков жизнетворчества: Зинаиды Гиппиус, Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Блока»¹. Неужели и Гиппиус с Блоком учились у Сталина или Ленина? Нет, не у политиков они учились, а у магии искусства и мифа, у тех жизнетворцев, которые учат и политиков.

В магии власти нет ничего собственно политического, такая воля к заклинанию даже острее проявляется у художников, писателей, мыслителей, изобретателей. Власть над партией или государственным аппаратом им представляется слишком мелкой и суетной, — им подавай власть над целым мирозданием, над вселенной идеей, знаков, полей, энергий. Их честолюбивые притязания простираются гораздо дальше, чем у политиков или военных. Поэтому Стефан Георге, крупнейший немецкий поэт, прославлявший мистические глубин

¹ Жолковский А. Анна Ахматова — пятьдесят лет спустя // Звезда. 1996. № 9. С. 211–227. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/aaa.htm>

ны германского духа и новую империю, отверг сотрудничество с нацистами, хотя, казалось бы, идейно был им близок. На предложение Геббельса возглавить новообразованную Академию искусств Георге ответил резким отказом и эмиграцией в Швейцарию. Политика — слишком ничтожное дело для поэта, сужение, а не расширение его властных возможностей.

Как писал один из магов Серебряного века Федор Сологуб: «И кто мне помешает / Воздвигнуть все миры, / Которых пожелает / Закон моей игры?» Вот и у Ахматовой была своя игра, у Сталина — своя, и если у этих игроков и было что-то общее, то это — пристрастие к самой игре, а также к атрибутам верховной жреческой власти: тайне, чуду и авторитету. А. К. Жолковский пишет в той же статье об Ахматовой: «Она культивировала вокруг себя атмосферу тайны и поклонения со стороны „своих“...» Вряд ли в таком «компромате» можно найти что-либо порочащее художника, ведь он прирожденный тайновед и заклинатель стихий, людей, животных, растений — вспомним миф об Орфее. Более того, положение, в каком оказалась Ахматова, еще более оправдывало ее «властолюбие» как попытку противостояния гнету политики. По словам Л. К. Чуковской, «сознание, что и в нищете... она — поэзия, она — величие, она, а не власть, унижающая ее... давало ей силы переносить... унижения, горе».

Ахматова — такой же Сталин в юбке, как Сталин — Ахматова в галифе. Приемы завоевания власти, оболыщения «своих», привлечения «чужих», манипуляция общественным мнением — одинаковы для политиков и поэтов, и аналогии между ними работают в обе стороны.

Конечно, есть власть у президентов, полицейских и судей, но есть власть и у лириков и физиков, у конструкторов ракет, у рыночных торговцев, у дворников, у супругов (друг над другом и над детьми). Власть — это способность подчинять своей воле людей даже вопреки их сопротивлению. И как бы ни противилась политика тем силам, которые исходят от науки, от религии, от искусства, от языка, от семьи, часто она оказывается беспомощна перед этими иновластными

структурами, хотя они не имеют в своем распоряжении таких орудий, как армия, полиция, тюрьма, администрация всех уровней.

Поэтому, когда говорят о необходимом *разделении властей* в демократическом обществе, нельзя сводить это к вопросу о *политических* властях: исполнительной, законодательной и судебной. За пределами самой политики есть много других властей, управляющих жизнью современного, глубоко стратифицированного общества. Демократическое общество не только поликратично, но и *гетерократично*, то есть *разновластно*, поскольку оно вмещает множество профессиональных подходов, экономических интересов, стилей жизни. Собственно политика занимает в жизни такого общества скромное место, поскольку делит власть с наукой и техникой, религией и моралью, языком и литературой, философией и музыкой. При гетерократии каждый профессионал заботится о том, чтобы сфера его деятельности как можно дальше простирала свою власть над людьми. Так, писатели, филологи, лингвисты стремятся утвердить власть языка, грамматики, семантики и прагматики над сознанием и подсознанием людей. Сила риторическая и поэтическая не растворяется в политической власти, а ей противостоит и над ней возвышается, потому что, как сказал И. Бродский, язык древнее и могущественнее государства.

РАЗДЕЛ 8

Поэзия вещей

...Подсказать вещам сокровенную сущность, неизвестную им.
...Преходящие, в нас, преходящих, они спасения чают.

Р. М. Рильке. Девятая Дуинская элегия

Лирический музей

Обычно вещи выставляются на музейное обозрение по трем причинам. Либо это очень редкие или древние вещи, единственные в своем роде и имеющие ценность сами по себе, — тогда перед нами музей-тезаурус, сокровищница, вроде Кунсткамеры или Оружейной палаты. Либо это вещи, значимые как образцы, достаточно типические, чтобы представлять целый род или класс вещей, — тогда перед нами музей-каталог, систематическое собрание, каковы многие технологические, минералогические, зоологические музеи. Наконец, вещи могут быть не слишком уникальными и не слишком типическими, но представлять интерес своей принадлежностью какому-нибудь выдающемуся лицу, — тогда перед нами мемориальный музей, воссоздающий окружение знаменитого писателя, ученого, полководца. Разумеется, эти три функции вещи — как раритета, как экземпляра и как реликвии — могут по-разному пересекаться и совмещаться в конкретной музейной практике, но по традиции именно они обеспечивают музейный статус вещам, переводят их в разряд экспонатов.

Лирический музей, проект которого предлагается обсудить, не относится ни к одному из вышеперечисленных типов. Его экспонаты — вещи повседневного быта, лишенные особой материальной, исторической или художественной ценности, — встречаются повсюду, не вызывая никакого ин-

тереса. В то же время в них существенна не типичность, а индивидуальное бытие, хранящее отпечаток жизни и мирозерцания их владельцев. Но это не придает экспонатам и мемориальной ценности, поскольку их владельцы — обыкновенные люди, ничем не прославившие своих имен, а главное — живые люди, о которых в любом случае еще не пришла пора собирать память.

Любая вещь, даже самая ничтожная, может обладать личностной, или *лирической*, ценностью. Это зависит от степени пережитости и осмысленности данной вещи, от того, насколько освоена она в духовном опыте владельца. Если в ней угаданы какие-то существенные смыслы и запечатлены в подписи, в комментарии к ней, то такая вещь вполне достойна стать экспонатом лирического музея. Назначение этого музея — раскрыть бесконечно разнообразное и глубокое значение вещей в человеческой жизни, их богатый образный и понятийный смысл, вовсе не сводимый к утилитарному применению.

Вся человеческая жизнь в значительной мере состоит из вещей и отпечатывается в них, как в своеобразных геологических напластованиях, по которым можно проследить смену возрастов, вкусов, привязанностей, увлечений. Детские игрушки... Ручка, пенал, портфель... Рюкзак, лыжи, теннисные ракетки... Настольная лампа, книга... Сумочка, кошелек, зеркало, веер... Бумажник, портсигар, ключи, разнообразные документы... Ножницы, вязальные спицы... Лопата, клещи, молоток... Простой камешек, привезенный когда-то с моря, — на нем привык останавливаться взгляд... Каждая вещь включена в целостное магнитное поле человеческой жизни и заряжена ее смыслом, обращена к ее центру.

Мир артикулируется, «выговаривается» в вещах — не случайно само слово «вещь» этимологически родственно «вести» и первоначально значило «сказанное, произнесенное» (ср. однокоренное латинское «vox» — «голос»). Услышать этот голос, заключенный в вещах, — значит понять их и себя. Само противопоставление «вещное» — «человеческое» можно провести лишь условно, в рамках той «человечной»

общности, которая по сути своей так же нерасторжима, как тело и душа. Вокруг вещей, встречаемых нами на каждом шагу, и образуется область, еще ждущая своего исследования, даже требующая создания новой области знания — можно было бы назвать ее «поэтикой вещей», или «реалогией» (от латинского «res» — вещь)¹. Вещь обладает особой сущностью, которая возрастает по мере того, как утрачивается ее технологическая новизна, товарная стоимость, эстетическая привлекательность, модность и престижность. Единственное свойство вещи, возрастающее в ходе ее освоения, — это ее лирическая ценность, личностная наполненность, *свойственность* человеку. В том и состоит задача реалогии как теоретической дисциплины и лирического музея как ее экспериментального обоснования, практического вещеведения, чтобы постичь в вещах их собственный, нефункциональный смысл.

Хотелось бы предложить одно предварительное терминологическое разграничение — «предмета» и «вещи»². «Предмет» требует в качестве дополнения неодушевленного существительного, а «вещь» — одушевленного. Мы говорим «предмет чего?» — производства, потребления, изучения, но: «вещь чья?» — отца, сына, жены, приятеля... Между предметом и вещью примерно такое же соотношение, как между индивидуальностью и личностью: первое — лишь возможность или «субстрат» второго. Предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения, подобно тому как индивидуальность превращается в личность в ходе своего самосознания, самоопределения, напряженного саморазвития.

Лирический музей — это и есть опыт «распредмечивания» вещей, наиболее близких каждому из нас; не удаленных

¹ Проект этой науки предложен автором в статье «Реалогия — наука о вещах» // Декоративное искусство СССР. 1985. № 6. С. 21–22, 44. Статья вызвала дискуссию, которая охватила и более широкую проблематику вещеведения: *Аронов В.* Вещь в аспекте искусствознания Там же. 1985. № 11; *Анненкова Л.* «Реалогия» и смысл вещи. Там же. 1986. № 10; *Воронов Н.* На пороге «вещеведения». Там же.

² См.: Словарь сочетаемости слов русского языка. М., 1983. С. 53, 423.

в историческое прошлое, не отнесенных к чуждой природной или этнической среде, не принадлежащих кому-то другому, а личных, своих; и проверка подлинной меры их освоенности. Как, входя в наше ближайшее окружение, они ведут за собой дальние, всеобъемлющие смыслы, связывают нас с целостной системой культуры, с ее традициями и возможностями? Как прочерчивается через них линия личной судьбы и перспектива внутреннего становления? Все это может быть выражено субъективно — в той степени, в какой само лирическое «я» экспонента определяет способ своего выражения в экспонате¹.

Для традиционных музеев существенна эпическая дистанция между вещью и той действительностью, из которой она извлечена и которую представляет как бы издалека, отстраненно. Эта дистанция необходима для установления объективной значимости вещей, для испытания их временем, общественным признанием, для научного исследования их подлинности и представительности. Но столь же необходим и другой род музейной работы — не эпика, а *лирика вещей*, раскрытых не извне, с точки зрения эрудированного специалиста, а изнутри той самой духовной и культурной ситуации, в которой эти вещи действуют и живут, как неотделимые от жизни своего владельца. Экспонировать и комментировать лично мне принадлежащую вещь — это и есть возможность, предоставляемая каждому лирическим музеем.

Пусть эти вещи не столь значительны, как выставленные в исторических и художественных музеях, — ведь и лирическое произведение чаще пишется не о грандиозных событиях, не о падении Трои или о пожаре Москвы, а о «чудном мгновенье», о промелькнувшей улыбке, о дуновении ветерка, о пылинке «на ноже карманном» (А. Блок). Вещь тут выступает в качестве метафоры или метонимии, передаю-

¹ Экспонент (буквально — «выставляющий») — не только автор, но и лирический герой экспозиции, образ которого создается совокупностью экспонатов.

щей духовное через физическое или целое через часть. Лирический экспонат — нечто вроде *поэтического тропа*, прямое значение которого совпадает с материальным бытием и бытовой функцией вещи, а переносное охватывает всю совокупность переживаний и умозрений, в ней выраженных.

Лирический музей имеет свою историческую актуальность, поскольку и та личностная сущность вещей, которую он призван постигать, по-настоящему выявляется только сейчас, в эпоху их растущего обезличивания.

Между складом и свалкой. Поэзия домашнего

Проблема овеществления — одна из насущных в культуре XX–XXI вв. Сами слова «вещь», «вещественное», «вещественность» начинают восприниматься с подозрением, как несущие угрозу духовности.

Заметим, что антивещистские настроения возникают практически одновременно с вещиизмом (массовым производством и потребительской фетишизацией вещей) — и страдают той же ограниченностью. Один из ранних и ярких образцов современной постановки этой проблемы мы находим в трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (1913).

Старик с кошками: В земле городов нареклись господами /
и лезут стереть нас бездушные вещи. / ...Вот видите! / Вещи
надо рубить! / Недаром в их ласках провидел врага я!

Человек с растянутым лицом: А может быть, вещи надо любить? /
Может быть, у вещей душа другая?

В этом суть: не отвергать вещи, сетуя на их «бездушность», а исходить из того, что у них «другая», своя душа, которая нуждается в отклике и постигается любовью. При этом нет необходимости в возвращении к ручному способу производства вещей, что вытекает из рассуждений таких разных мыслителей, как У. Моррис, М. Ганди или М. Хайдеггер. Потребление вещи — будь это сидение на стуле, смот-

рение телевизора или ношение очков — только тогда, как ни парадоксально, переходит в потребительство, когда вещь потребляется не до конца, усваивается не всем существом человека. Банальный пример — книга, в которой «потребляется» только красивый цвет обложки или, в лучшем случае, сюжетная информация. Потребленчество — это когда вещь, придя к своему владельцу, остается отчужденной и непотребленной, словно бы она все еще красуется на витрине или на магазинной полке.

XX век создал два грандиозных символа отчуждения вещи от человека: склад и свалку. С одной стороны — вещи, не дошедшие до человека, не нуждающиеся в нем, надменно поблескивающие своими яркими этикетками. С другой стороны — вещи брошенные, потерявшие внимание и заботу, запыленные, преждевременно гниющие и ржавеющие. Накопительство и попустительство — явления противоположные, но взаимосвязанные, у них одна причина — неосвоенность вещей, на которые у человека «не хватает» души. Между складом и свалкой нет принципиальной разницы в том смысле, что одно может, минуя область человеческого освоения, превращаться в другое, из роскоши — в ветошь.

В искусстве XX века образ обездушенных вещей неоднократно находил воплощение. Достаточно вспомнить поп-арт, громоздивший груды натуральных или натуралистически воспроизведенных вещей, которых, кажется, *еще* не коснулась рука человека. С другой стороны, в некоторых версиях авангардного искусства и в особенности концептуализма приобрели значимость бедные, потертые, заброшенные вещи, которых *уже* никогда не коснется рука — разве что вышвыривая их на помойку. Пожелтевшие бумаги, устаревшие документы, сломанные карандаши, расшатанные стулья-инвалиды — таков гротескно-иронический, иногда гротескно-элегический антураж концептуальных произведений (например, у Ильи Кабакова), в которых слова вытесняют вещи именно вследствие изношенности, ненужности последних.

Разумеется, этими двумя крайностями не исчерпывается опыт работы с «готовой вещью» (*ready-made*) в искусстве

XX века. Но если мы возьмем другие направления реди-мейда, большинство которых возникло еще в конце 1910-х годов и в разной степени, в эклектических сочетаниях сохраняют свою популярность, — то и в них мы обнаружим преимущественное внимание к безличной, объектной стороне вещей. Конструктивизм интересовался в основном техникой и прагматикой вещей, дадаизм — абсурдной логикой и метафизикой, сюрреализм — фантастическими трансформациями, супрематизм — символическим кодированием и расшифровкой визуальных элементов. Во всем этом было немало поэзии, но начисто отсутствовала лирика. Связь выставленной вещи с жизнью владельца, ее включенность в круг конкретных забот и привязанностей, глубокий смысл, таящийся в ее единичности, — все это не разрабатывалось применительно к подлинным вещам так, как разрабатывалось в их словесных и живописных образах, например в лирике Р. М. Рильке, в натюрмортах Ван Гога.

Соединить личностную значимость и бытийное наличие вещи, показать, насколько возможно, их переплетенность — в этом и состоит задача лирического музея. Душевная жизнь лирического «я» не отрывается здесь от конкретных вещей, среди которых она протекала, через которые воплощалась, — не растворяется в чисто словесной или живописной образности. Но и вещи не отрываются от своей конкретной судьбы, от участия в жизни и переживании определенных людей, — не застывают в чистой предметности, не превращаются в материал для пластических построений. Слово лирического героя и его вещь приходят друг к другу, пополняя взаимную недостаточность и образуя целостное произведение — *вещеслов* (английское *verbject*) как новый жанр духовно-материальной культуры.

Если даже принять за начальное местоположение вещи склад, а за конечное — свалку, то середина и сердцевина вещи — ее пребывание в *доме*, понятом широко, как мир, обжитый человеком. Здесь вещь утрачивает промышленный блеск, но и не меркнет в забвении. Именно прикосновения образуют главное в вещах, каждая из которых рассчитана на

то, чтобы быть взятой, перенесенной, а некоторые имеют ручки и рукоятки, словно бы протянутые человеческой руке. Вот эти вещи и выставляются в лирическом музее как произведения *повседневного духовного творчества*. В этом смысле лирический музей — опыт самопознания *домашней культуры*: она заслуживает быть выведенной за пределы частного быта в большой мир, чтобы и он, находя в доме свой малый прообраз, становился по мере освоения все более домашним.

Новая мемориальность. От эпики к лирике

Опишу впечатление от домашнего лирического музея, развернутого в квартире моих друзей в 1984 году¹. Вещи, развешенные на стенах, оказываются по ту сторону жизни и смерти, словно застыли в нескончаемом ожидании или нездешнем служении. Они покинули обжитый объем комнаты, где когда-то служили человеку, но еще не переселились в чулан, где свалена рухлядь, или еще дальше, за пределы дома, на свалку. Стена — это своего рода непроницаемая завеса двух миров, с которой глядят *сюда* уходящие *туда* вещи. Они глядят в пространство комнаты, на свои действующие подбоя — бутылка на бутылку, кастрюля на кастрюлю, очки на очки — так, будто хотят напомнить о чем-то главном. Плоскость стены — пространственный аналог смерти — рассекает каждую вещь на две умопостигаемые части, «ту» и «эту». Обветшалая утварь, вывешенная на стенах, могла бы стать своего рода «эйдетическим» зеркалом, отражающим устойчиво-непреходящую сущность вещей. Такие *настенные музеи* или *зеркала памяти* в каждом доме могли бы способствовать более ответственному и бескорыстному отношению к миру вещей.

Традиционный мемориальный музей исходит из предположки, что вещь долговечнее человека и предназначена хра-

¹ Квартира Людмилы Польшаковой на Сретенском бульваре, ноябрь 1984 — январь 1985 г.

нить память о нем. Для всех предыдущих эпох такое соотношение и было преобладающим: одной и той же вещью — шкафом, сундуком, сервизом, книгой — пользовались несколько поколений. В нашу эпоху соотношение перевернулось: много поколений вещей успевают смениться за одну человеческую жизнь. Отсюда трудность, которую испытывают организаторы современных мемориальных музеев: не остается вещей, достаточно полно освещающих жизнь своего хозяина, «отвечающих» за него.

Это новое социально-историческое обстоятельство: не вещь меняет хозяев, а хозяин — вещи — требует пересмотреть традиционное понятие мемориальности. Кто кого помнит, на кого возлагается ответственность за свидетельство? Можно сказать, что вещь оставляет в наследство другой вещи сознание своего владельца, которое и создает между ними механизм преемственности. По мере того как вещи легчают, сбрасывают груз наследственной памяти, труднейшую задачу их осмысления, придания веса в культуре берет личная память.

Наряду с мемориалами, где вещи по традиции увековечивают память о людях, должны появиться мемориалы, где люди в разнообразных лирических свидетельствах увековечивают память о вещах. Отсюда еще одно название лирического музея, проясняющее его предназначение, — *мемориал вещей*. Индивидуальная память становится тут важнейшим музеобразующим фактором, получает пространство, чтобы экспонировать вещи, в ней сбереженные.

Может быть, раньше и глубже всех ощутил этот кризис традиционной вещепричастности и вещепреемства как выдвижение новых творческих требований к человеку Р. М. Рильке:

Еще для наших дедов был «дом», был «колодец», знакомая им башня, да просто их собственное платье, их пальто; почти каждая вещь была сосудом, из которого они черпали нечто человеческое и в который они складывали нечто человеческое про запас. (...) Одухотворенные, вошедшие в нашу жизнь, *соучаст-*

вующие нам вещи сходят на нет и уже ничем не могут быть заменены. *Мы, быть может, последние, кто еще знали такие вещи.* На нас лежит ответственность не только за сохранение памяти о них (этого было бы мало и это было бы ненадежно) и их человеческой и божественной (в смысле домашних божеств — «ларов») ценности. (...) Задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бrenную землю, чтобы сущность ее в нас невидимо снова восстала¹.

Перефразируя Рильке, постэпическое состояние вещного мира призывает так страстно и с таким страданием принять в себя преходящую бrenную вещь, чтобы сущность ее в нас невидимо снова восстала... Это лирическое «дерзание» должно вторгаться в разрыв эпической связи вещей, на свой страх и риск сводя воедино ее распавшиеся начала и концы, создавая новый, гораздо более подвижный и «неуверенный» смысл на границах с обступающей бессмыслицей, беспамятством предметов без корней и поросли.

Таким образом, речь идет не о восстановлении прежнего, «старинного», добродушно-приемлющего отношения к вещам, которое подкреплялось твердым сознанием их вкорененности в быт. Вещь была осмыслена изначально, поскольку доставалась от предков, и осмыслена в итоге, поскольку передавалась потомкам. Теперь начала и концы в бытии вещей обрублены, место предка заняла точка сбыта-продажи, а место потомка — точка сброса-помойки. Но тем более вырастает значение середины, того краткого промежутка, где в своем *частном* опыте человек должен воссоздать *целостную* судьбу вещи, восполнить ее прошлое и будущее — из настоящего. Смысл уже не принимается и передается, а создается здесь и сейчас. *Эпическая культура вещей* разложилась и вряд ли может быть восстановлена — но на ее место приходит новая, *лирическая культура*, со своими психологическими и эстетическими возможностями.

¹ Письмо В. фон Гулевичу. 13. XI. 1925 // Рильке Р. М. Ворспевде. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 305.

Значение единичного. Космодицея и антроподицея

У сбережения ненужных вещей есть свой, далеко идущий расчет и даже своя «скупость», которую Андрей Платонов прекрасно назвал «скупостью сочувствия». Приведем этот характерный для писателя отрывок:

Вощев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности. «Ты не имел смысла жизни, — со скупостью сочувствия полагал Вощев, — лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить».

(Котлован)

Этот мешок, куда герой складывает вещи, еще не обретшие своего смысла, чтобы запомнить и осознать их, — и есть прообраз лирического музея. Проверка вещи на смысл — любой, самой малой, пустячной вещи — есть нечто очень существенное для человека, без чего он не может спокойно жить. Современная ситуация, остро вопрошающая о смысле «безродных и безвестных» вещей, выводит нас к проблеме, испокон веков волновавшей умы, — к проблеме мирооправдания, или *космодицеи*. Может ли устоять мир, если хоть одна пылинка в нем выпадет из строя, окажется лишней, ненужной? Или единичный антисмысл, как античастица, способен взорвать все разумное устройство вселенной? Казалось бы, велика разница, существует этот засохший листок или нет его на белом свете. Но один такой «предмет несчастья и безвестности», исцеленный благодаря сохранению и пониманию, может стать благой вестью о глубинной существенности всего сущего.

Мемориал вещей — это и есть один из возможных опытов космодицеи, оправдания мира в его мельчайших составляющих. То, что здесь собраны небогатые вещи незначительных людей, не только не отменяет, но в какой-то мере усиливает ценность их осмысления. Чтобы постичь природу вещества, физик обращается не к многотонным глыбам его, а к мель-

чайшим частицам. Так и смысловое мироустройство для своего постижения требует пристального, подробного взгляда, микроскопического проникновения в такую глубину, где исчезают крупные и раскрываются мельчайшие смыслы. Не в знаменитом алмазе «Куллинан», не в треуголке Наполеона, не в скрипке Страдивари, а в какой-нибудь ниточке, в листике, в камешке, спичке обнажается неделимый, «элементарный» смысл вещей. Наименьшая осмысленная вещь несет в себе наибольшее оправдание миру.

Причем этот смысл, обретенный вещью, с благодарностью возвращается обратно человеку, заново подтверждая его собственную неслучайность: космодицея становится прологом к антроподицее. Еще раз процитируем А. Платонова: «Вощев иногда наклонялся и поднимал камешек, а также другой слипшийся прах, и клал его на хранение в свои штаны. Его радовало и беспокоило почти вечное пребывание камешка в среде глины, в скоплении тьмы: значит, ему есть расчет там находиться, тем более следует человеку жить». Платоновский герой — один из тех прозорливых чудаков, которые в старательном, серьезном братстве с «низшими» формами существования познают меру своей необходимости миру. На камешке, поднятом с земли, человек воздвигает собственную надежду — быть сторицей оправданным в мире оправданных единичностей. Главное, что вынес бы посетитель из лирического музея, — не только новое ощущение близости со своим предметным окружением, но и своеобразную метафизическую бодрость, которая укрепляла бы его в ненапрасности собственного существования.

Известно, что абстрактное мышление по мере своего исторического развития восходит к конкретному. *Мышление единичностями* — высшая ступень такого восхождения, ведущая от философии к лирике. Логические абстракции, которые в ходе исторического развития возвысили человеческий разум над эмпирикой простых ощущений, как бы вновь возвращаются к исходной точке, единичной вещи, для того чтобы раскрыть в ней свернутое богатство всей человеческой культуры и вселенского смысла. Единичное, «это» наиболее прямо

связано с единым, со «всеми» — подобно тому, как в элементарных частицах (а не в горах или китах) раскрывается единство материального мироздания. Отсюда и надежда на то, что реалогия будет постигать реальность не в обобщенных понятиях и даже не в более конкретных образах, но и в единичных вещах, найдет способы наилучшего описания и осмысления бесчисленных «этостей», нас окружающих и выводящих прямо к единой основе бытия.

Пока же очевидно, что единичное — существует, и значит, оно — существенно. Мыслить его трудно, вполне постичь вряд ли возможно — мысль все время сбивается на общее, абстрактное, такое, что проходит мимо «этого» и распространяется сразу на целый класс, род или вид. Но хотя бы приближение к единичной вещи и ее столь же непреходящему, сколь и неповторимому смыслу дает обнадеживающее знание, что ничто, даже самое малое и ничтожное, не обречено пропасть бесследно.

Вещи-метафоры

Представим себе, как мог бы выглядеть лирический музей. Его пространство делится на ряд полужамкнутых ячеек с непрозрачными или полупрозрачными стенками — своего рода комнат многокомнатного дома. В каждой такой «комнате» размещает свою экспозицию и развешивает листы с комментариями один участник — это его личное пространство. Вещи выставляются подлинные, взятые «из жизни», и каждая из них сопровождается лирическим описанием-размышлением. Все эти маленькие отсеки, на которые рассечено музейное помещение, рассчитаны на то, чтобы в каждом из них мог находиться лишь один посетитель. Специфика лирического пространства не позволяет экспозиции широко распахнуться, привлечь одновременно внимание многих посетителей — напротив, требует сосредоточения, углубляет индивидуальный контакт зрителя с экспонатами, замыкая на них взор. По этому дому-лабиринту можно долго блуж-

дать, сталкиваясь на каждом шагу с неизвестными экспонатами или подходя к уже знакомым с новой стороны¹.

В индивидуальных экспозициях возможны самые разные вариации общей лирической установки или же сознательные и значимые ее нарушения, «антилиризм», позволяющий резче ощутить музейную доминанту. Могут быть подробные комментарии к несуществующим или по какой-либо причине отсутствующим предметам. Экспонат может быть «провокативным», рассчитанным на какое-либо действие, в результате которого он должен состояться как экспонат. Описание может быть бытовым или философичным, серьезным или шутливым, буквально соответствующим выставленной вещи или подчеркнуто и гротескно несоответствующим.

Далее автор предлагает вниманию читателя два лирических комментария к собственным экспонатам — опыты конкретных вещеописаний². Хотелось бы ввести читателя в обстановку воображаемого музея — насколько это может позволить наличие текста при отсутствии реально выставленных предметов. В предварение приведем слова Монтеня, достойные стать эпиграфом ко всему лирическому музею: «Мое мнение о вещах не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу вещи»³.

Фантик

Что сказать об этом фантике со звучным названием «Былина», случайно затерявшемся на моем столе среди книг и бумаг гораздо более многословных, многозначительных? Кто услышит это выкрикнутое второпях и тут же со стыдом оборванное слово? Крошечный потрепанный лоскуток не

¹ Конкретный и удобный для практической реализации проект лирической экспозиции был разработан по моей просьбе художником Ф. Инфанте в 1985 г. К сожалению, выставка не состоялась.

² Опыты других авторов — участников предполагаемой экспозиции: *Аристов В. В., Михеев А. В.* Тексты с описанием вещей-экспонатов «лирического музея» // *Вещь в искусстве: Материалы научной конференции.* 1984. М., 1986. С. 324–331.

³ *Монтень М.* Опыты: В 3 книгах. М., 1980. Кн. 1–2. С. 357.

минутного даже, а мгновенного употребления — и тысячелетняя память, «былина»!

У вещей есть своя служебная лестница, и фантик находится едва ли не в самом ее низу. Жалкая участь вещей, служащих обертками, упаковками для других вещей, не имеющих собственной ценности. Но даже в этом второстепенном ряду фантик занимает последнее место. Какая-нибудь коробка или пакет еще могут и дальше использоваться по своему назначению, но куцый фантик, развернутый и скомканный, становится решительно никому и ни на что не нужен.

И все-таки есть в нем что-то привлекательное, узнаваемое человеком как малая, но значимая часть собственной судьбы. Вот перед нами две бумажки, белая и цветная, словно нижняя и верхняя одежда, «маечка» и «рубашечка» конфеты. Тут как бы действует закон всех многослойных покрытий, к какому бы «содержимому» ни относились они: внутренний слой немарок, бесцветен, предназначен хранить чистоту, наружный — пестр и ярок, предназначен привлекать взор. (Возможен и средний слой — самый плотный, защитный — фольга.) Казалось бы, задачи эти противоположные: сокрыть и привлечь, — но вместе они и образуют существо обертки, через которую вещь одновременно уходит вглубь и выходит наружу, пребывает внутри и вовне себя. Двойное и тем более тройное пышное одеяние придает конфете вид манящий и таинственный, вызывающий и недостижимый, какой и является всякая сладость. Сама многослойность фантика указывает на присутствие в нем чего-то соблазнительно-сокровенного и превращает процесс развертывания в растянутое сладкое предвкушение того, что иначе пришлось бы лишь коротко вкусить. Фантик — это сладкое вокруг сладкого, оболочка его физического, но ядро психического содержания. Сладкое тут выводится из разряда простых вкусовых ощущений в область внутреннего состояния, ожидания, своего рода томления, как «праздник ожидания праздника» (Ф. Искандер). Дети, по-видимому, чувствуют это лучше взрослых и сохраняют фантики не только за их нарядность, но и потому, что это есть некий экстракт сладости, существующий вне и помимо языка...

И одновременно эта «чистая», нефизиологическая сладость находит себе выражение в языке, в надписи на обертке. Ведь фантик — не только одяние конфеты, но и имя; и если бумажка есть материальный покров сладости, то надпись — выражение ее «идеального» смысла. Эта называется «Былина», но и другие названия: «Маска», «Муза», «Чародейка», «Кара-Кум», «Озеро Рица», «Мишка на Севере», «Южная ночь», «Вечерний звон», «Полет», «Жар-птица», «Золотой петушок» — как-то необыкновенно красивы и сказочны, уводят в дальние края, волнуют воображение. Сладость конфеты будто не от мира сего, обретается за тридевять земель, в царстве обольстительных грез. Надпись на фантике точно соответствует его скрывающе-привлекающей сути. Да и не случайно, что «фантик» — того же звучания и смысла, что «фантазия», «фантом»: на этом крошечном листочке пишется только одно или два слова, но они почти всегда — из мира грез. Фантик — минимальная страничка фантазии; конфета — двойная сказка, поведенная языком-мечтателем языку-лакомке.

Так два свойства *языка*, разошедшиеся к дальним пределам культуры и природы (*language* и *tongue*), вновь сходятся, как две стороны одного листка, узнают свое забытое родство в фантике, этом маленьком двуязычном словарики, переводящем с языка говорящего на язык вкушающий. Обертка конфеты — обращение языка к самому себе, плотской его стороны к знаковой, способ беседовать с собой и восстанавливать единство своих способностей. Не такая уж малая вещь этот фантик: в нем самая отвлеченная мечта и самая осязательная явь замыкаются друг на друга, природа внедряется в культуру и учит нас культивировать прекрасное на кончике своего языка.

Калейдоскоп

В этот детский калейдоскоп я подробно и долго глядел один только раз, в трудный, ответственный момент своей жизни, и, может быть, поэтому у меня связались с ним те общие мысли, которыми хотелось бы поделиться.

Самые случайные сочетания стеклышек обнаруживают в калейдоскопе соразмерность и целесообразность, отражаясь в зеркальной чистоте окружающих стекол. Ведь порядок — не что иное, как симметрия: случайность, повторенная справа и слева, сверху и снизу, становится закономерностью. Магия калейдоскопа — мгновенное упорядочивание любой прихоти, превращение ее в закон, по которому строится все это сыпучее, переливчатое мироздание. Через темную трубку, как через метафизический микроскоп, мы вглядываемся в таинственную сущность жизни и постигаем порядок в ее мерцании.

Тот самый камень, который у Тютчева в стихотворении «Problème» падает с горы в долину, низвергнутый то ли собственной волей, то ли незримой рукой, здесь рассыпается на множество камешков, которые своими сочетаниями дают ответ на вечный вопрос о свободе воли. Вот передо мной будущее — я волен в нем стать тем или другим, поступить так или этак, все зависит от свободного решения. Но как только поступок совершен, оказывается, что он и не мог быть другим, что вся цепь предыдущих поступков подводила к этому, единственному, и делала его необходимым. В миг перехода от прошлого к будущему в точке настоящего происходил роковой скачок «из свободы в необходимость», и полнейший произвол вдруг обнаруживает себя как глубочайший промысел.

Словно бы в глубине мироздания расставлены зеркала, придающие симметрию и упорядоченность любому нашему поступку, едва он совершен. По-всякому может повернуться то или иное стеклышко, но в любом повороте раскроется изумительная целостность и осмысленная завершенность всей картины мира. Прошлое и будущее — это как бы зеркальные стенки вокруг настоящего, в котором может происходить все, что угодно, — но с каждым происшествием меняется вся целостность жизни, ее пронизывает новый смысловой узор; и, что бы ни происходило, она каждый миг остается целостной, как не может быть несимметричным узор в калейдоскопе.

Этот закон сохраняющейся целостности при подвижном и свободном наполнении настоящего — едва ли не основной в жизни. Человек может совершить преступление или пожертвовать собой — и точно так же вмиг перестроится в новую, строго закономерную и законченную конфигурацию вся его предыдущая и последующая жизнь. Каждый наш поступок заново кристаллизует не только формы будущего, но и прошлого — симметрический ряд от него выстраивается во все противоположные стороны.

Правда, стенки калейдоскопа не так чисты и ярки, как срединный световой треугольник. Отражения в них тем больше замутняются и искажаются, чем ближе к входному отверстию, и становится очевидна их иллюзорность. Но ведь и в жизни — на полном свету, в строгом очертании дневного сознания предстает только настоящее, а чем дальше в прошлое и будущее, тем тусклее и призрачнее его симметрические отражения, тем туманнее облик времени, в последней, непроглядной дали которого смотрит на эти мельтешения всевидящий глаз.

Предупреждение тем, кто хотел бы заглянуть в этот калейдоскоп. Он слегка побился, побывав в руках у детей. Поэтому наружное стекло, защищающее глаз, отсутствует. Между стенок калейдоскопа блуждает голубая крошка, вывалившаяся из цветного затона, — будьте осторожны, чтобы она не попала вам в глаз, не наклоняйте калейдоскоп слишком отвесно. Нет гарантии, что не могут просыпаться и другие стеклышки. Нет непроходимой грани между иллюзией, радующей зрение, и реальностью, способной ранить глаз.

Вещь как слово о себе

Вышеприведенные тексты рассчитаны, конечно, на восприятие рядом с описанными в них экспонатами и в постоянном соотношении с ними. И здесь возникает последний вопрос: а нужно ли такое удвоение слова вещью? Каждый может без труда представить себе фантик от конфеты или

детский калейдоскоп — зачем помещать рядом со словесным описанием и как бы внутри его натуральный объект, о который должен спотыкаться читающий взгляд?

Как правило, текст для того и существует, чтобы не было необходимости в существовании рядом с ним той реальности, которую он описывает. Знак есть замещение вещи. Если же вещь выставлена рядом со своим знаком, отсюда следует, что ее бытие несравненно весомее ее значения. В лирическом музее слова напряженно стремятся выявить сущность вещей, для того чтобы в конечном счете показать ее внесловесность, сверхсловесность — и указать на сами вещи. И тогда в неуловимую долю секунды происходит самое главное: внутренний контакт зрителя с молчащей вещью, которая *больше* всех слов, о ней сказанных. Теперь само ее бытие продолжает говорить вам, действовать на вас. В ее молчании и неподвижности прорезывается какое-то особое, непроизносимое слово — поэзия чистого бытия.

Прикосновение к этому бытию доставляет ни с чем не сравнимую радость, которая по силе не уступает эстетической, хотя и отличается по качеству. Мы наслаждаемся здесь не творческим преображением вещи, ее превращением во что-то иное, как на картине, — а именно присутствием вещи. «Есть» вещи звучит как утверждение нашего «есть». Эту радость, в отличие от эстетической, можно назвать экзистенциальной, поскольку она столь полно приемлет существование вещей, что не нуждается в их образном пресуществлении. Точнее, вбирает эту образность — и снимает ее в себе.

Такое восприятие первоистины и самоценности вещей не приходит само собой, без предварительного труда их смыслового и словесного освоения. Будучи первичным по сути, оно является последним по порядку. Если мы просто и «непосредственно» взглянем на вещь, до всякого опыта ее понимания и выражения, то увидим лишь бедную предметность, сведенную к какой-либо практической функции. Стул — чтобы сидеть, чашка — чтобы пить, ключ — чтобы отпирать двери: значение вещи в таком эмпирическом контексте сводится к тавтологии, отождествляется со способом ее употреб-

ления. Созерцать вещи в этом «первом» плане невыносимо тягостно и скучно — нужно просто пользоваться ими.

Осмысля вещь, создавая ее концептуальное описание, мы переводим ее во второй, более глубокий план, где она выводится из равенства себе, выступает не как тавтология, а как *метафора*. Вещь включается в такой словесный контекст, где ее прямая бытовая функция получает переносный и обобщенный смысл. Функция фантика обертывать сладость или функция калейдоскопа разноцветными узорами радовать взор получает истолкование в масштабе личного опыта и судьбы, на языке философии, психологии, морали. В этом плане лирический музей представляет собой совокупность текстов, извлекающих, «вытягивающих» из вещей все возможные смыслы — исторические, биографические, символические, ассоциативные... Но конечная задача состоит в том, чтобы все эти смыслы «вернулись» в вещь, влились в свой исток.

Лишь после того, как вещь выведена из функциональной тесноты на метафорический простор, начинает раскрываться в ней третий план — экзистенциальная глубина. Вещь уже не используется как предмет и не истолковывается как знак, но исполняется как бытие — во всей полноте смыслов, замкнутых и растворенных в ее предметности. В этом третьем плане значение вещи уже не *функционально* и не *метафорично*, а, можно сказать, *мифично*, совпадает не с внешним ее употреблением и не с переносным смыслом, а с собственным ее бытием. Вещь становится тем, что она значит. Более того, она *значит* то, что она *есть*.

Вот почему в этом третьем плане вещь нельзя до конца осмыслить — отпал бы смысл самого ее бытия. Можно бесконечно долго и трудно приближаться к этой задаче — но в конце нас встречает все та же единичная вещь, не осмысляемая вполне и потому не отменяемая в своем бытии. Как бы ни был лирически проникновенен и философски значителен текст, на самом пределе своих постижений он должен будет включить в свой состав целую, подлинную вещь, которая и явит высшую степень той конкретности, к которой восходит

мышление. Эта вещь станет уже не объектом, но актом мысли. Эта вещь войдет в текст на правах основного, аксиоматически неопределимого понятия, которое будет вводиться в определения других понятий. Осмысленная до конца в своей сущности, вещь начинает мыслить своим существованием. Самая авторитетная и неоспоримая ссылка — указание на «это».

Таким образом, лирический музей нужен не только потому, что вещи требуют осмысления, но и потому, что их нельзя до конца осмыслить. Иначе в этом музее не оказалось бы главного — самих вещей. Эта диалектика необходимости-невозможности и разворачивается в экспозиции, где слова так же нужны вещам, как вещи — словам.

Обычно слова говорят, вещи молчат. Но когда слова доходят до границ молчания, само молчание вещей начинает говорить. Тогда вещь и становится собой — «вестью», голосом, звучащим в молчании, в ответ на все наши слова, сказанные о ней.

Это особый вид поэзии — вещь как слово о самой себе. По Роману Якобсону, речь поэтична в меру своей автореферентности. «Направленность (*Einstellung*) на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это поэтическая функция языка»¹. Но если все слова обращены на вещь, которая безмолвно присутствует среди них, тогда эта самореферентность поэтического переносится на саму вещь. В лирическом музее, помещенная в контекст своих описаний, вещь сама приобретает статус слова, но, в отличие от других слов, которые сообщают о ней, она сообщает о себе — и тем самым становится *поэтическим сообщением*. Таким образом, описанный здесь музей лиричен не только потому, что в нем человек лирически повествует о вещах, но и потому, что сама вещь приобретает лирическое измерение, повествуя о себе, выступает от первого лица, становясь единственным, незаменимым знаком себя.

¹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Сокр. перев. И. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. М., 1975. С. 202–203.

Вместо заключения. О мудрости вещей

Прежде всего, вещь — это урок смирения, согласия с миром. «Вещи кротки. Сами по себе они никогда не делают зла. Они сестры духов. Они принимают нас, и в них мы слагаем наши мысли, нуждающиеся в них, как ароматы — в цветах, чтобы разлиться... Душа моя была непреклонна перед людьми, и, однако, я часто плакал, созерцая вещи... Какое-то сияние исходило от них, сияние, подобное трепету дружбы», — писал французский поэт Франсис Жамм («Вещи», 1889)¹.

В каждой вещи есть свой маленький рай, в котором она послушествует своему творцу. Она не отклонит ничьей просьбы, но при этом останется верна своему назначению: чашка никому не откажет в питье, но не позволит вытереть об нее руки. Человек еще «не дорос» до такой верности своему назначению и до такой отзывчивости ко всем окружающим. Он жестче к другим и мягче к себе, тогда как следовало бы, наоборот, быть жестче к себе и мягче к другим. У вещей он может учиться совершенному искусству — сочетать бесконечное послушание каждому, кто нуждается в нем, с бесконечной преданностью своему назначению, вложенному Творцом.

Если от вещей — сильнейший соблазн корысти, то от вещей же — и величайший урок нестяжания. Вещи, как святые, одевают нас безвозмездно всем, что у них есть, и ничего не оставляют себе. Они буквально выполняют завет «раздай имение свое». Все, что мы имеем, — это вещи, сами же они ничего не имеют, раздавая себя. Отдаваясь нам во владение, вещи учат нас не владеть.

Призвание человека — не обогащаться вещами, но и не отказываться от них, а быть с вещами, разделять их безмолвие, беззлобие, бесстрашие, бескорыстие. Выход не в том, чтобы приобретать или раздавать вещи, а в том, чтобы брать у них урок служения людям.

Растение тише и послушнее животного, а вещь тише и послушнее растения. Чувство покоя и замирания, которое

¹ Цит. по кн.: *Белецкий А.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 217–218.

мы переживаем в лесу или в поле, должно быть еще глубже среди собрания вещей.

Одни люди прилепляются всем сердцем к вещам за их вещественность, другие отвергают и обличают ее, как вещиизм. Третьи считают, что вещественность — это название судьбы, которую вещи умеют принимать и претерпевать глубже, чем люди.

«Человек — мера всех вещей...» — сказал Протагор. Но верно и то, что *вещь* — *мера всего человеческого...*

Бог, говорит Р. М. Рильке, «Вещь вещей», «Безграничное присутствие». На самом пределе малости достигается та же чистота бытия, что и на пределах величия, и одно служит образом для другого. Никто не умаляется так, как вещи, никто не блажен так, как «малые сии». Монах, по словам Рильке, «слишком ничтожен и все-таки недостаточно мал», чтобы уподобиться вещи перед Богом.

Мир вещей — погруженный в молчание и терпение монастырь, через который люди проходят странниками, учась послушанию. Тогда-то вещь и обнаружит свое затаенное свойство — кроткого, безгласного Слова, неутомимо поучающего нас.

РАЗДЕЛ 9

Поэзия мысли и языка

Лиризм в философии

Что же делать? Стану молиться духом, стану молиться и умом; буду петь духом, буду петь умом.

Первое послание к Коринфянам, 14: 15

Бывают такие состояния ума, когда он воистину начинает петь. Мысль переполняется музыкальным ритмом и восторгом самовыражения — но при этом остается именно мыслью, выстраивается в ряды понятий, предпосылок, заключений, как у Ф. Ницше:

Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке!

Сверхчеловек — смысл земли. Пусть же ваша воля говорит: *да будет* сверхчеловек смыслом земли!

Я заклинаю вас, братья мои, *оставайтесь верны земле* и не верьте тем, кто говорит вам о надземных надеждах! Они отравители, все равно, знают ли они это или нет...

Я люблю тех, кто не умеет жить иначе, как чтобы погибнуть, ибо идут они по мосту.

Я люблю великих ненавистников, ибо они великие почитатели и стрелы тоски по другому берегу¹.

(Так говорил Заратустра)

Что это — философская лирика? Или это философия, но только лирическая, требующая присутствия лирического «я» и выражающая от первого лица прямые акты воли, обращенные к «вы»: «я учу», «я заклинаю», «пусть ваша воля...», «не верьте тем...»

Ницшевский лиризм можно сравнить с поэтическим, например у А. Пушкина:

¹ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 8–10.

Но не хочу, о други, умирать.
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

(Элегия)

или:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

(Дар напрасный, дар случайный...)

Разница в том, что Пушкин не определяет и не систематизирует понятий «мысль», «страдание», «случайность», «судьба» и т. д. Он сосредоточен на лирическом «я», через которое проходят разные побуждения, переживания, в том числе обращенные к высшим ценностям, к смыслу жизни. Ницше, наоборот, фокусируется именно на понятии «сверхчеловек» и систематически развивает его через весь «трактат-поэму», но развивает именно лирическим способом, как непосредственное воление мыслящего «я», взыскующего перехода от человека к сверхчеловеку. Это и есть лирическая философия, *лирософия*, где лирика служит философии, в отличие от философской лирики, где философия служит лирике.

Что такое *философская лирика*, понятно каждому: Омар Хайям, Дж. Донн, И. В. Гёте, Ф. Тютчев, Р. М. Рильке, Н. Заболоцкий... А вот для *лирической философии* пока что не нашлось места в системе понятий¹. Между тем очевидно, что в философии есть место лиризму не меньше, чем в лирике — философизму. А. Августин, М. Монтень, С. Кьеркегор, Ф. Ницше, Р. Эмерсон, В. Розанов, Г. Марсель — это, в значительной своей части, лирическая философия, то есть совокупность философских суждений от первого лица, пря-

¹ В русскоязычном Интернете первое словосочетание встречается на полутора миллионах сайтов, а второе — всего 3600, т. е. в соотношении 416:1. В англоязычном Интернете соотношение 18:1, но следует учесть, что здесь гораздо более популярно выражение «метафизическая поэзия» («metaphysical poetry»), которое встречается в 27 раз чаще, чем «поэтическая метафизика» («poetic metaphysics»). Статистика Гугла очень волатильна, но в целом частотные пропорции сохраняются.

мое самовыражение мыслящего субъекта. Однако в каталогах даже крупнейших библиотек, где присутствуют самые экзотические рубрики, от «философии спорта» до «философии чучхэ», — нет рубрики «лирической философии».

При этом *лиризм как род философии* нельзя отождествлять ни с одним ее направлением. Экзистенциальная философия может быть лирической, как у Кьеркегора, а может быть эпической, как у Хайдеггера в «Бытии и времени». Точно так же и идеализм может быть лиричным (например, у П. Флоренского в «Столпе и утверждении истины») или нелиричным (Вл. Соловьев). Уж на что, кажется, нелиричен материализм — но у Л. Троцкого и В. Беньямина можно найти примеры лирического марксизма. Можно, очевидно, говорить и о лирической теологии, например в «Исповеди» Аврелия Августина — по контрасту с эпической теологией Фомы Аквинского.

Обсуждая разные философские направления, концептуальные системы, мы часто забываем о том, что философия, как всякая словесность, разделяется на роды и жанры, которые отчасти пересекаются с литературными. *Лирическая философия* заслуживает рассмотрения как особый, малоизученный род философской словесности, раскрывающей волевые акты и интенции мыслящего «я» в процессе его самосознания.

Мы знаем от Канта, что субъект неустраним из актов своего суждения о мире. Обычно философия стесняется своего лиризма и прячет его за претензиями на познавательную объективность, «научность». Лирическая же философия не скрывает своей укорененности в мыслящем субъекте и выражает ее системно. При этом *субъектность* (subjecthood), как источник философских чувств и способ самовыражения трансцендентального (в кантовском смысле) субъекта, следует отличать от чисто личной *субъективности* (subjectivity), присущей эмпирическому индивиду со всеми его личными склонностями и переживаниями. Именно поэтому лирический образ философствующего «я» нужно отличать от биографического «я» автора; лирический герой философии час-

то выступает под гетеронимом, как ницшевский Заратустра или кьеркегоровские концептуальные персоны.

В каждом акте самопознания мы выходим за пределы себя как предмета познания, то есть становимся «сверхчеловеками» по отношению к самим себе. Согласно известной теореме Гёделя, полное самописание системы невозможно в рамках ее собственных аксиом; а значит, сама система меняется по ходу своего описания, не совпадает с собой, переходит на новый уровень бытия. Лиризм философии — это и есть признак превосходства субъекта самопознания над собой как объектом, способ его самотрансценденции.

Таким образом, в более широком плане можно говорить не только о *лирическом роде* философии, но и о *лиризме философии* как таковой. Едва ли не главный вопрос философии: что такое сама философия, каково ее место в мире? Поскольку у философии, в отличие от более частных наук, нет своего отдельного, «позитивного» предмета, она постоянно занята условиями своей собственной возможности и / или необходимости. Поэтому все крупнейшие философы, от Платона и Аристотеля — через Канта и Гегеля — до Хайдеггера, Делёза и Деррида, в центр своих учений ставят вопрос о том, что такое философия и почему именно в их мышлении она получает самое полное обоснование. Философия насквозь саморефлексивна, обращена на себя, — и в этом плане соразмерна человеку, который, в отличие от прочих существ, не имеет заранее заданного места («экониси») в бытии и занят его поиском и обоснованием, прежде всего опять-таки через философию. Если человек — это живое существо, ищущее само себя, то философия — это дисциплина, занятая самоопределением.

Отсюда неизбывный, «родовой» лиризм философии, ведь обращенность субъекта на себя составляет суть лиризма. Философия лирична в том смысле, что постоянно говорит и мыслит о самой себе, о своих задачах, возможностях, границах, о том, что значит быть философом и почему мир нуждается в философии. По Аристотелю, метафизика — единственная из наук, цель которой — она сама. «И так же, как свободным называем того человека, который живет ради самого

себя, а не для другого, точно так же и эта наука единственно свободная, ибо она одна существует ради самой себя»¹. Эта обращенность философии на себя определяет глубинный лиризм не только отдельных мыслителей, как Кьеркегор или Ницше, но и философии как таковой. В этом смысле и философия Гегеля, внешне наукообразная и «объективистская», на самом деле в целом, как проект и метод мышления, глубоко лирична, поскольку она рассматривает всю историю мироздания как пролог к самой себе, как *самопознание* абсолютной Идеи и ее *самоотражение* во всех зеркалах природы и общества. Вот почему тема лиричности в философии мне представляется не случайной, не «одной из», а центральной для философии как опыта *самообосновывающей* и *самосозерцающей* мысли.

Афористика как поэзия понятий

Афоризмы пишутся в прозе (Ф. Ларошфуко, О. Уайльд, С. Лец) или в стихах (Омар Хайям, Ангелус Силезиус, У. Блейк). Однако независимо от внешней формы афористика поэтична по своей глубинной структуре и может рассматриваться как поэзия *рифмующихся понятий*. Особенность поэзии, в отличие от прозы, — ритмическая организация, деление речи на соизмеримые и созвучные отрезки. В афоризмах основой гармонических созвучий становятся значения слов.

Афоризм из двух скрещенных антитез можно сравнить с перекрестной рифмой в четверостишии. Так, в афоризме Сенеки «Желающего судьба ведет, нежелающего тащит» понятия рифмуются по схеме, которую в стиховедении принято обозначать *abab* (первая строка — с третьей, вторая — с четвертой):

- а. желающий
- б. судьба ведет

¹ Аристотель. Метафизика // Аристотель. Соч. Т. 1. С. 69.

- a. нежелающий
- b. судьба тащит

Вот еще пример: афоризм английского поэта Уильяма Блейка «Радости оплодотворяют. Скорби рождают» — это тоже, по сути, четверостишие с перекрестной рифмовкой понятий.

- a. радости
- b. оплодотворяют
- c. скорби
- d. рождать

В отличие от стихов, где основной рифмовки является сходство звучания, понятия в афоризме перекликаются по принципу контраста. Слова-понятия, которые вступают в переключку, можно назвать *созначными* (т. е. созвучными по значению). В афоризме Сенеки созначны (а) желающий — нежелающий и (b) ведет — тащит. Они созначны, поскольку образуют антитетическую пару.

Напомню, что в четверостишии, наряду с перекрестной рифмой *abab*, возможны кольцевая (опоясывающая, или охватная) рифма *abba*, смежная (парная) рифма *aabb* и, реже, сквозная рифма *aaaa*. Пример смежной (парной) — в афоризме Ангелуса Силезиуса: «Бог жив, пока я жив, / в себе Его храня. / Я без него ничто, / но что Он без меня?» Здесь звуковой ритмической организации соответствует концептуальная:

- a. Бог жив
- a. я жив
- b. я ничто без Бога
- b. Бог ничто без меня

Афоризмы не обязательно равнообъемны четверостишиям, в них может быть больше понятий-рифм — например, афоризм-восьмистишие по схеме *abcdabcd* «Разлука ослабляет мелкие страсти и усиливает большие так же, как ветер задувает свечи и раздувает пламя» (Ларошфуко).

- a. разлука ослабляет
- b. мелкие страсти

- c. усиливает
- d. большие
- a. ветер задувает
- b. свечи
- c. раздувает
- d. пламя

Как видим, все понятия в этом афоризме созначны, «рифмуются».

Афористика — это поэзия мышления, где ритмически и «рифмически» соотносятся не звуки, а понятия. Афоризм — это не только отдельная законченная мысль, но и настройка ума. Именно в афористике мышление больше всего обнаруживает свою ритмическую природу и свое сходство с поэзией. И ничто так не способствует подвижному равновесию и гармонизации понятий, как усвоение афористической мудрости. Ведь мудрость отличается от здравого смысла тем, что способна вместить и его противоположность — романтическое безумие, революционную страсть, саркастическую насмешку. Энтони Бёрджес сказал: «Афоризмы подобны адвокатам, неизбежно видящим лишь одну сторону дела». Я бы сказал иначе. Афоризмы подобны акробатам: вращая вселенную вокруг себя, они видят ее со всех сторон.

Логопоэ́йя. Слово как произведение

Что такое логопоэ́йя?¹

Логопоэ́йя (от *греч.* *logos* — слово и *poiesis* — творчество) — поэзия отдельного, единичного слова, кратчайший поэтический жанр (в сравнении с ним даже моностих, состоящий из целой строки, — великан)². По мысли Ральфа Эмер-

¹ Я глубоко благодарен профессору Санкт-Петербургского университета Людмиле Владимировне Зубовой, чьи пронизательные критические замечания, оценки и предложения значительно способствовали доработке первой редакции этой статьи.

² Термин «логопоэ́йя» (*logoroeia*) образован мною по аналогии с «мифопоэ́йя» (*mythoroeia*), создание мифов.

сона, «стихотворение не обязательно должно быть длинным. Каждое слово когда-то было стихотворением»¹.

К этому следует добавить, что слово (логос) не только было поэзией изначально, исторически, но и всегда остается таковой в акте словотворчества. В момент своего рождения слово обладает свойством поэтического образа, который по мере употребления стирается, автоматизируется. Как показал Потебня, «не первозданное только, но всякое слово с живым представлением, рассматриваемое вместе со своим значением (одним), есть эмбриональная форма поэзии»². Знаменательно, что А. Н. Афанасьев, выдающийся собиратель и толкователь славянской мифологии, исходил в своей деятельности из того, что «зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первозданном слове»³.

Логопоэзию следует отличать от «словотворчества» как общего понятия, относимого к любому словесному творчеству, включая творчество новых слов. Логопоэзия — это именно *самостоятельный жанр словотворчества*, предметом которого являются *отдельные слова*. Например, словотворчество характерно для В. Маяковского, но он никогда не занимался логопоэзией, то есть созданием слов как самостоятельных произведений. Новые слова его интересовали как экспрессивная составляющая других поэтических жанров: стихотворения, оды, поэмы и т. д.

Вместе с тем логопоэзию нужно отличать от неологии. Неологизмы могут иметь самые разные, в том числе сугубо прагматические, задачи, ничего общего не имеющие с поэзией, — научные, производственные, рекламные, идеологические: названия новых товаров и фирм, материалов, технических приборов, химических соединений, политических движений («большевик», «компьютер», «лавсан» и т. д.). Логопоэзия относится именно к выразительной, собственно эстетической функции нового слова, которое само по себе

¹ «Every word was once a poem». <http://www.bartleby.com/5/110.html>

² Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 429.

³ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, М., 1865–1869. Т. 1. С. 15.

может выступать как наикратчайшее поэтическое произведение¹.

В русской поэзии основы этого минималистского жанра заложил Велимир Хлебников, который вместе с А. Крученых подписался под тезисом, согласно которому «отныне произведение могло состоять из одного слова <...>»². Это не просто авангардный проект, но лингвистически обоснованная реконструкция образной природы самого слова («самовитого слова»). Произведение потому и может состоять из одного слова, что само слово исконно представляет собой маленькое произведение, «врожденную» метафору, — то, что Александр Потебня называл «внутренней формой слова», в отличие от его звучания (внешней формы) и общепринятого (словарного) значения³. Например, слово «окно» заключает в себе как внутреннюю форму образ «ока», а слово «стол» содержит в себе образ чего-то стелющегося (корневое «стл») и этимологически родственно «постели».

¹ Логопоэзия — одна из составляющих моего проекта «Дар слова. Проективный словарь русского языка», над которым я работаю с 2000 г. Это словарь лексических и концептуальных возможностей русского языка, экспериментальный поиск новых моделей словообразования и словотворчества. К настоящему времени вышло 420 выпусков, где описано примерно 3000 слов.

См.: <http://www.emory.edu/INTELNET/dar0.html>; <http://subscribe.ru/catalog/linguistics.lexicon>

² Цит. по кн.: *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С. 171. По замечанию В. П. Григорьева, много сделавшего для понимания неологизмов Хлебникова именно как литературных произведений, однословий, «это могло показаться и все еще кажется эпатированием чистой воды, но лишь при нежелании признать за словом его потенциальной способности стать произведением искусства... <...> Невозможно вывести за пределы, подлежащие власти эстетических оценок, множество неологизмов Хлебникова именно как произведений словесного искусства» (Там же). Вот почему Григорьев уделяет особое внимание тем новообразованиям Хлебникова, которые встречаются не в его поэтических текстах, где они сравнительно редки, но в особых экспериментальных списках, по сути, маленьких словарях, систематизацией которых и занимаются исследователи.

³ *Потебня А.* Эстетика и поэтика. С. 114, 175. Потебня вообще полагал, что «...метафоричность есть всегдашнее свойство языка, и переводить мы можем только с метафоры на метафору».

Слово в поисках смысла

Значение слова создается не только корнем, но и сочетанием всех его морфемных слагаемых. И здесь возможности логопоэзии беспредельны. Даже если ограничиться скромными оценками морфологического запаса русского языка, легшими в основу самого полного «Словаря морфем русского языка», получается следующая картина. «В результате всех этих ограничений материалом настоящего словаря морфем русского языка послужило более 52 000 слов, составленных приблизительно из 5000 морфем (из них более 4400 корней, 70 префиксов и около 500 суффиксов...)»¹. Если представить себе, что каждая морфема одного разряда (приставочная, корневая, суффиксальная) сочетается со всеми другими, то даже при ограничении слова типовым набором одного корня, приставки и суффикса (на самом деле многие слова включают два корня и несколько суффиксов) из указанного количества морфем простым перемножением можно образовать порядка 154 миллионов слов ($4400 \times 70 \times 500$). Это в три тысячи раз больше количества слов, реально задействованных в том материале, который представлен в словаре морфем, и в тысячу раз больше количества слов, представленных в самых больших словарях современного русского языка.

Значит, примерно за тысячу лет своего существования русский язык реализовал в лучшем случае только одну тысячную своих структурных словопорождающих ресурсов. Чтобы эти ресурсы исчерпать с такими же темпами развития, потребовался бы миллион лет, — очевидно, что ни один народ не имеет шансов на столь долгое существование. На самом деле потенциальный лексический состав языка гораздо больше: если количество приставок и суффиксов остается в основном неизменным, то количество корней постоянно растет благодаря заимствованиям. Если представить, что в русском языке не 4400, а 10 000 корней (очень небольшое

¹ Кузнецова А., Ефремова Т. Словарь морфем русского языка. М., 1986. С. 16.

число в сравнении с английским) и что слова с двумя суффиксами представляют нормальное явление, то число потенциальных слов вырастет до 175 миллиардов.

В языке заложен такой производительный потенциал, для реализации которого не хватит многих тысячелетий: языки обычно умирают раньше, чем успевают исчерпать свой словообразовательный ресурс, — по естественно-историческим причинам угасания своих этносов. Если бы языки не нуждались в народах, которые на них говорят, они бы существовали гораздо дольше.

Свобода словотворчества ограничена не морфемно-сочетательными запасами языка, а запросами *смыслотворчества*. Вопрос не в том, возможно ли технически какое-то новообразование типа «кружавица» или «кружба» (хлебниковские сочетания корня «круг/круж» с суффиксами таких слов, как «красавица» и «дружба»), но в том, имеет ли оно смысл, оправдано ли его введение в язык задачей обозначить новые или ранее не отмеченные явление, понятие, образ.

Отсюда хлебниковское требование: «Новое слово не только должно быть названо, но и быть направлено к называемой вещи»¹. Можно создать такие слова, как «пересолнечнить», «привременить» или «овременеть», но они останутся бесплодной игрой языка, если не найдут себе называемой вещи или понятия². Знак ищет свое означаемое, «свое другое», «свое единственное». Словотворчество тем и отличается от словоблудия, что оно не спаривает какие попало словесные элементы, но во взаимодействии с вещью — называемой или подразумеваемой — создает некий смысл, превращает возможность языка в потребность мышления и даже в необходимость существования. Семантизация нового слова — не менее ответственный момент, чем его морфологическое сложение.

Можно позавидовать судьбе таких нововведений, как «предмет» и «промышленность», без которых была бы не-

¹ Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928–1933. Т. 5. С. 233–234.

² Здесь и далее новообразования, предлагаемые автором книги, при первом упоминании выделяются курсивом.

мыслима философия и экономика на русском языке. Гораздо более тесная тематическая ниша у потенциально возможного глагола «пересолнечнить». Можно сказать: «Она пересолнечнила свою улыбку» или «Он пересолнечнил картину будущего» — и тогда «пересолнечнить», то есть «переслас- тить», «приукрасить», «представить чересчур лучезарным», получит некоторую жизнь в языке, как дополнение к гнезду «солнечный — радостный, светлый, счастливый».

Вот два однословия на тему «времени»: «*привременить- ся*» и «*овременеть*».

Привремениться (ср. приспособиться, принарядиться) — приспособиться, примениться ко времени, перенять его моду.

Пример употребления: *Мандельштам пытался привре- мениться к эпохе, но она презрительно его оттолкнула.*

Напрашивается вопрос: зачем говорить «Мандельштам пытался привремениться...», когда можно сказать «приспо- собиться ко времени»? Но в том-то и дело, что слово «при- способиться» здесь было бы ложным, неточным: Мандель- штам не был «приспособленцем». Правильнее было бы ска- зать, что он пытался примериться, примениться ко времени, соразмериться с ним, прильнуть к нему, пригреться, прилас- каться, почувствовать себя нужным... Все эти значения и несет в себе приставка «при-», соединяясь с корнем «время». «ПривременИться» как бы включает в себя значения всех этих глаголов (в том числе и «приспособиться»), но не сво- дится ни к одному из них.

Другое однословие с тем же корнем:

овременеть (непереходный глагол, ср. одеревенеть) — вращать во время, становиться частью времени.

Маяковский был поэтом грандиозного, космически-апока- липтического видения, но с приходом советской власти овре- менел и стал певцом ВЧК и Госплана.

Почему Маяковский «овременел», а, скажем, не «врос в свое время» или не «стал данником, пленником, заложни-

ком, певцом своего времени» и т. п.? Время в данном случае предстает как некая твердая субстанция, свойства которой целиком переходят на поэта, по аналогии с такими глаголами, как «окаменеть», «остолбенеть», «оледенеть», «окаменеть», то есть приобрести вид и свойства камня, дерева, столба, льда, кости. «Овременеть» содержит образ окаменения, оцепенения — образ тем более метафорически насыщенный, «взрывчатый», что он относится к самому подвижному, что только есть на свете, — ко времени, которое в данном примере ассоциативно отождествляется с камнем, костью, деревом. Это явление можно назвать *морфологическим переносом* (или *грамматической метафорой*): на новое слово переносится по аналогии то значение, которое данная морфема (глагольный суффикс «-ене-ть») имела в составе других слов. Такая парадоксальность «застывания во времени» и придает слову «овременеть» образную динамику. Выражение «врати во время» уже сокращает объем образа, относит его к определенной субстанции (время как земля или дерево), а не ко всему ассоциативному объему глаголов на «-енеть» — «глаголов обездвиженности». Наконец, выражения «стать данником, певцом» вообще уже лишены образа, переходят на вялую прозу.

Время — временить — привремениться — овременеть... Каждое слово несет в себе возможность иного слова — альтернативного ветвления смысла. Мысль, растекаясь по древу языка, дает все новые морфологические отростки. Формально и материально язык всегда готов засыпать нас мириадами новых словообразований, лишь бы мышление затребовало их к жизни. Язык — чистая конвенция и чистая потенция, он может сказать что угодно, если есть желающие так говорить и способные это понимать.

Лексическое поле языка достаточно разреженно и растяжимо, чтобы образовать смысловую нишу практически для любого нового слова. Парадокс в том, что чем больше расширяется язык, тем больше он пустеет и тем больше в нем появляется семантического вакуума и лексических вакансий. Язык — как воздушный шар, в котором по мере надувания

происходит и отдаление словарных точек, так что появляется новая лексическая разреженность, требующая заполнения (эта же модель используется и для описания нашей инфляционной вселенной, в которой постоянно рождается новая материя, галактики, звезды, и все-таки плотность вселенной в целом уменьшается по мере ее расширения). Чем богаче язык, тем больше он нуждается в новых словах и смыслах, которые заполнили бы его растущую емкость. Есть множество явлений, для которых нет отдельных слов, и можно образовать множество слов, для которых не найдется соответствующих явлений. Действительность голодает по языку, язык голодает по действительности, и тем самым между ними поддерживается взаимность желания, которому суждено остаться неутоленным. Язык состоит из множества зияний, нерожденных, хотя и возможных слов, для которых еще не нашлось значений и означаемых, — подобно тому, как семя состоит из мириад сперматозоидов, которые в подавляющем большинстве погибли, так и не встретившись с яйцеклеткой. Избыточность языка — это мера его потентности: он рассеивает миллиарды семян, чтобы из них взошли и остались в словаре только единицы. Словарь — это как бы книга регистрации плодovitых браков между языком и действительностью.

Направленность слова к называемой вещи вовсе не означает, что такая вещь должна предшествовать слову, оставляя ему только роль названия. Слово может быть направлено и к «призываемой» вещи, выступать как открытие или предтеча явления: что скажется, то и станется, — а главное, излучать ту энергию смысла, которая не обязательно должна найти себе применение вне языка и мышления. Называемость вещи есть категория возможности, как и выживаемость слова. Точнее было бы сказать не «вещь», а «весть», воскрешая исконное, древнерусское значение самой «вещи» как слова (ср. родственное латинское «vox» — слово, голос). «Называемая вещь» — это назывательная сила самого слова, его способность быть вестью, «вещать-веществовать» за пределами своей звуковой формы.

Типы новых слов

Словотворец создает не столько новое слово — ведь работа перемножения, перекомбинации разных морфем доступна и компьютеру, — он создает новый смысл, целое произведение, в котором есть тема, идея, интерпретация, образ автора, диалог с другими словами и текстами. И все это — в одном слове. Именно на примере однословия можно охарактеризовать минимальную единицу литературного творчества в его отличии от языковой лексемы. Точнее, можно выстроить целую градацию различий и переходов между чисто служебным неологизмом, меткой нового исторического или технического явления — и однословием как художественно-философским жанром.

Обычно различаются неологизмы лексические (новообразованные и ставшие общеупотребительными слова типа «колхоз»), семантические (новые значения ранее известных слов, типа «морж» — любитель зимнего плавания) и окказиональные (индивидуально-авторские, типа «громатье» Маяковского). Предлагаемая мною классификация построена на градациях перехода от чисто функционального словообразования (называющего новое явление) к неологизму как форме словотворчества. При этом сохраняет свой смысл и различие лексических и семантических, узуальных и окказиональных неологизмов. Однословие, как правило, тяготеет к лексическому и окказиональному полюсам, то есть является индивидуально-авторским творением нового слова¹.

Языковой неологизм, который отвечает на запрос нового жизненного явления, «называет» его, может быть назван *номинативным*. Такое функциональное новообразование служит какой-то информационной или коммуникативной цели. К этому типу относятся исторические, политические, научно-технические и прочие номинации типа «большевик», «колхоз», «электрон», «космонавт», «транзистор», «стекловолокно» и пр. Иногда такие номинации бывают лингвисти-

¹ См.: Ожегов С. Лексикология. Лексикография. Культура речи. М., 1974.

чески очень удачными и стоят работы целого научно-исследовательского института или министерства пропаганды, как, например, слово «большевик», обещавшее дать «как можно больше», гораздо больше, чем давали сами большевики, которые занимались в основном реквизицией и экспроприацией. Но если бы назвать их «ликвидаторами», какими они и были по существу, как в смысле ликвидации частной собственности, так и человеческих жизней, то политически они были бы обречены. Вот и встает вопрос, слово ли обязано своей популярностью успехам движения, или движение обязано своими успехами популярности слова¹.

Даже научно-технические и общественно-политические неологизмы включают элементы словотворчества, причем последние, как правило, больше, чем первые. Для названия нового химического соединения достаточно сложить имена составляющих его элементов («сероводород», «нитробензол»), но для успешного обозначения новой партии или общественно-политического института нужно обладать чувством слога, быть своего рода поэтом власти или поэтом хозяйства². Точно так же названия новых товаров и фирм требуют чеканной лингвистической проработки, чем и занимаются специалисты по маркетингу. Например, главная железнодорожная компания США «Amtrak» в связи с введением скоростных маршрутов на восточном побережье решила изменить свое название на «Acela», введя в ассоциативный оборот такие приятно звучащие слова, как «acceleration» (ускорение) и «excellent» (отличный). Название средства против импотенции «Виагра» («Viagra») удачно сплетает латинскую основу

¹ Андрей Синявский, как известно, считал, что большевизм обязан своими успехами трем мастерски сработанным словам: «большевик», «советы», «ЧК». Идеологическим потенциалом языка занимается дисциплина идеолингвистика. См.: *Энштейн М.* Идеология и язык: построение модели и осмысление дискурса // Вопросы языкознания. 1991. № 6. С. 19–33.

² Впрочем, и научный термин может быть рожден в муках почти поэтического творчества. Фламандский физик Ван Гельмонт изобрел в 1658 г. слово «газ», ориентируясь на греческое «chaos» (хаос) и отчасти немецкое «Geist» (дух), создав удачный образ чего-то аморфного, духовно-воздушного.

«жизнь» (*vita*) с именем водопада «Ниагара» (*Niagara*), создавая образ мощно извергаемого *семяпада* жизни.

Общественно-политические и товарно-рыночные неологизмы являются, как правило, не столько номинативными, сколько *проективными*: они не только называют определенное явление, но и призывают обратить на него внимание: вступить, подписаться, приобрести, купить, воспользоваться и т. д. Это слова — лозунги, кличи, приманки, обещания, приглашения, увещевания, и хотя словотворчество здесь носит прикладной смысл, без изрядной лингвистической подготовки любая политическая или коммерческая инициатива может оказаться мертворожденной.

Гораздо ближе к чистому словотворчеству такие неологизмы, которые можно назвать *концептивными*, они не называют какое-то новое явление, но, скорее, вводят в язык новое понятие или идею. Таковы «материя» и «вязкость» М. Ломоносова, «предмет» В. Третьяковского, «промышленность» Н. Карамзина и «славянофил» В. Л. Пушкина, «сладострастие» К. Батюшкова, «миросозерцание» В. Белинского, «остранение» В. Шкловского, «тоталитаризм» Ханны Арендт. Вообще творчество мыслителя стремится запечатлеть себя именно в конструкции диковинных слов, которые откликнулись бы на бытийные «слова» — трудно выразимые понятия и смыслы, лежащие в основе тех или иных явлений. При этом философ может пользоваться словами, уже существующими в языке, придавая им фундаментальный смысл, то есть творя не столько лексические, сколько семантические неологизмы. «Идея» Платона, «вещь-в-себе» Канта, «диалектика» и «снятие» Гегеля, «позитивизм» О. Конта, «сверхчеловек» Ницше, «интенциональность» Э. Гуссерля, «здесь-бытие» Хайдеггера, «экзистенциалист» Ж.-П. Сартра — именно в таких новых словах (новых по своему составу или только по смыслу) интегрируется целая система мышления. Творчество Вл. Соловьева или М. Бахтина трудно представить вне тех словесных построений (оригинальных или переводных), которые они вводили в русский язык, именно с позиции философской «внезаходимости» по отношению

к нему. «Всеединство», «Богочеловечество», «софиология», «многоголосие», «участность», «внезаходимость» — некоторые из наиболее известных концептуальных однословий Соловьева и Бахтина.

Следует различать между однословием и специальным (например, философским) термином, который играет техническую роль в развитии мысли и, как правило, поддается строгому, рациональному определению. Однословие часто содержит понятие, которым обосновываются и определяются другие понятия в философских текстах, но само оно не может быть логически обосновано, представляя целостный первопринцип, в который научно-терминологический компонент сливается с мифологемой или художественным мыслеобразом. Однословие не сводимо к определенному тексту мыслителя, но скорее выступает как заглавие всей его мысли, а подчас и как синоним его собственного имени («Платонизм — учение об идеях»; «Гегель — основоположник диалектики»; «Ницше — провозвестник сверхчеловека»). Философское однословие — итог движения мысли, которая проходит через множество ступеней доказательства, разворачивается в многотомных словесных построениях, чтобы в конце концов не найти лучшего воплощения, чем во плоти одного-единственного слова, которое и остается печатью бессмертия мыслителя, следом его пребывания в самом языке, а не просто в авторских текстах. Слово — самая плотная упаковка смысла, наилучший хранитель той многообразной информации, которая рассыпана в текстах мыслителя. Слово «идея», возведенное Платоном в философскую категорию («обобщенный умопостигаемый и бытийствующий признак»), уже навсегда вобрало в себя мысль Платона, и тот, кто пользуется этим термином, вольно или невольно становится платоником, даже если он антиплатоник по своим воззрениям. Язык обслуживает самые разные воззрения, которые только потому и могут спорить и противоречить друг другу, что говорят на общем языке.

Четвертый тип можно назвать *наивным*, или *примитивным*, неологизмом. В понятие «примитива» мы не вкладыва-

ем в данном случае скептической оценки, а употребляем в том же нейтральном и вполне респектабельном смысле, что и понятие «художественный примитив» (лубок, фольклор, любительское искусство). Если концептивный неологизм рожден нехваткой в языке слов для выражения сложного понятия, то неологизм-примитив рождается, как правило, из-за незнания существующих, «правильных», литературных слов или оборотов речи. Наивный неологизм — продукт стихийного, устного словотворчества, к которому причастны дети и люди из народа. Скажем, костер, прыскающий яркими искрами, рождает у мальчика возглас: «Огонь и огонята!»¹ Или попытка «обрусить» и сделать понятным иностранное слово рождает такие образцы народной этимологии, как «гульвар» (вместо «бульвар») или «буреметр» (вместо «барометр»), а также детской этимологии, типа «копатка» (вместо «лопатка») или «кусарик» (вместо «сухарик»). Такие неологизмы, подчас красочные и талантливые, можно еще назвать «сказовыми»: они стихийно рождаются в устной речи, чаще всего из-за незнания «правильного» слова, в обход литературной нормы, а не в подмогу и не наперекор ей. Наивные неологизмы продуктивны в определенных возрастных и образовательных группах, маргинальных по отношению к литературному языку.

Пятый тип, после «номинативного», «проективного», «концептивного» и «примитивного», — *экспрессивный* неологизм, который по-новому обозначает уже известные явления или понятия, тем самым подчеркивая именно красоту и образность самого слова. Известно, например, что многие глупости произносятся из лучших побуждений и что весьма благодушные люди порой бывают чрезвычайно глупыми. Но именно Салтыков-Щедрин возвел это наблюдение в перл творения, отчеканив слово «благоглупость». Ему же принадлежит и другой маленький шедевр — слово «злопахательство». Достоевский как словотворец значительно уступает се-

¹ Чуковский К. От двух до пяти. М., 1963. С. 12.

бе же как романисту, но все-таки и он ввел в употребление слово «штушеваться».

К числу экспрессивных можно отнести и *персонажные* неологизмы, которые функционируют в контексте художественного произведения как средство речевой или идейной характеристики персонажа или рассказчика, например «нигилист» в тургеневских «Отцах и детях». Экспрессивные, и особенно персонажные, неологизмы наиболее тесно связаны с ранее рассмотренными группами. Часто они возникают на основе наивных, сказовых неологизмов или сами их имитируют (типа «мелкоскопа» — «микроскопа», «клеветона» — «фельетона» или «марали» — «морали» у Лескова). Порою экспрессивные неологизмы подхватываются мыслящей публикой и становятся концептивными. Так, слово «нигилизм» из средства характеристики претенциозного неудачника-плебея переросло в символ мировоззрения целой эпохи и стало в ряд с другими, проективно-концептивными новообразованиями того времени, такими как «позитивизм» Конта и «натурализм» Золя.

Специфика логопоэзии как жанра

Неологизмы всех пяти вышеназванных разрядов могут рассматриваться не только как функциональные по отношению к факту, понятию или контексту, но и как самостоятельные произведения. Есть, однако, и слова, специально созданные как произведения, не извлеченные исследователем, а поставленные самим автором вне какого-либо исторического, научного или художественного контекста. В отличие от неологизма, *однословие* как самостоятельное произведение в жанре логопоэзии — это слово, построенное как целостное произведение, которое содержит в себе и свою тему, и ее интерпретацию.

Для того чтобы слово могло стать произведением искусства, оно должно предоставлять для творчества определенные элементы, разнородные материалы, с которыми может работать художник. Если поэт или прозаик работает со сло-

вами, то с чем же работает однословец, если в его распоряжении всего-то и имеется одно-единственное слово? Здесь материалом выступают составляющие слова: корни, приставки, суффиксы. Русский язык в силу своего синтетизма богат этими словообразовательными элементами и предоставляет широкие возможности их комбинирования. Как художник свободно выбирает и смешивает нужные краски на палитре, так и словотворчество — не только в рамках поэтических жанров, но и в масштабе всего языка — свободно располагает палитрой всех его словообразующих частиц.

Например, в хлебниковском слове «вещьбище» тема задается корнем «вещь», а ее интерпретация — суффиксом «-бищ-», который входит в состав таких слов, как «кладбище», «лежбище», «стойбище», «пастьбище» и означает место «упокоения», «умиротворения», неподвижного пребывания мертвецов или малоподвижного пребывания животных. Поскольку суффикс «-бищ-» относится к людям или животным, «вещьбище» — это образ одушевленных (как люди или животные) и одновременно обездвиженных, заснувших или умерщвленных вещей, нечто вроде склада или свалки. Но если «склад» или «свалка» обозначают просто место, где сложены новые или старые вещи, то «вещьбище» добавляет к этому оттенок одушевленности и одновременно неподвижности, что производит фантастический, отчасти сюрреалистический эффект, как будто вещи — это некий вид животных, впавших в спячку.

В однословии, как в целом предложении, можно проводить актуальное членение и различать тему и рему: то «старое», что изначально предполагается известным, и то «новое», что сообщается. Например, в предложении «Ворон сел на сосну» тема — «ворон», а рема — то, что он сел на сосну (а не на другое дерево). В предложении «На сосну сел ворон» новое — то, что на сосну сел именно ворон (а не другая птица). Обычно и в предложении, и в однословии тема предшествует реме (как, например, в слове «вещьбище»), но возможен и обратный порядок, при котором логическое (а в предложении и интонационное) ударение падает на рему в нача-

ле высказывания. В хлебниковском слове «смертязь»¹ тема, скорее всего, задается второй частью основы «тязь», поскольку единственное слово в русском языке, которое заканчивается этим буквосочетанием, — «витязь»². Это значение, заданное как исходное, приобретает новый смысл в сочетании с корнем «смерть». «Смертязь» — это витязь, готовый на смерть или обреченный смерти, или же это, напротив, ратник воинства смерти, ее рыцарь и вассал, «князь смерти». Однословие часто нуждается в пояснении, как картина нуждается в подписи, но такой комментарий носит служебную функцию по отношению к самому новоявленному слову.

Провести четкую границу между неологизмом и однословием особенно трудно в тех случаях, когда новое слово выступает в заглавии произведения, как, например, в стихотворении В. Маяковского «Прозаседавшиеся», в статье А. Солженицына «Образованщина», в книге А. Зиновьева «Катастройка». Слово, вынесенное в заголовок, играет двойную роль: с одной стороны, оно употребляется в контексте целого произведения, служит объяснению какого-то нового общественного феномена, то есть представляет собой номинативный, или проективный, или концептивный, или экспрессивный неологизм. С другой стороны, оно выступает как заглавное слово, по отношению к которому все произведение строится как развернутый комментарий. Заглавие вообще имеет двойной статус: оно и входит в состав произведения, и внеположно ему, буквально возвышается над ним.

¹ Неологизмы Хлебникова приводятся по кн.: *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 40. Wien; Moskau, 1995.

² Было бы ошибочно считать «тязь» суффиксом, отдельной морфемой — это именно часть корня «витязь». См.: *Кузнецова А., Ефремова Т.* Словарь морфем русского языка. С. 63. К этому можно добавить еще одну, столь же вероятную интерпретацию: если «т» в слове «смертязь» отнести к корню «смерт», то последняя часть «язь» сближает его со словом «князь», и тогда «смертязь» — это «князь смерти» (одна из кличек дьявола). Если уж одно слово можно истолковать тремя равновероятными способами, то очевидно, насколько толкование литературного произведения есть способ умножения, а не сокращения его смысла.

Таким образом, новое слово в заглавии может рассматриваться и как неологизм, включенный в текст произведения, и как самостоятельное произведение, для которого последующий текст служит комментарием.

Стилевое и структурное многообразие однословий

Как ни минимален жанр однословия, ему, как и большим жанрам, присуще стилевое многообразие. Однословие может отражать определенные жизненные явления, выступая при этом как актуально-публицистическое или даже сатирическое произведение, например «вольшевик» Хлебникова или «бюрократиада» Маяковского. Но однословие может быть и сочинением утопического, мистико-эзотерического или космофического характера, как «Солнцелов» и «Ладомир» Хлебникова, «светер» (свет + ветер) Георгия Гачева. Иногда в однословии соединяются не два, а несколько сходно звучащих корней (можно назвать это «множественным скорнением»). Например, в поэме Д. А. Пригова «Махроть всея Руси» заглавное слово вводит в круг ассоциаций и «махорку», и «махровый», и «харкать», и «рвоту», и «роту» («рать»). В сходном смысле, как многозначный иероглиф посткоммунистического российского хаоса, употребляется у Вознесенского слово «мобель» — в нем слышится и гул «мобилизации», и вой «кобеля», и тоска по «нобелю», и апокалиптический «Моби Дик», и, в конце концов, Виева слепота времени: на входе читается «мобель», на выходе — «бельмо» (мобель — мебельмобельмо — бельмо, «Баллада о Мо»).

У каждого автора есть свой излюбленный способ формирования новых слов. Если у Хлебникова это сращение корней, то у Маяковского — экспрессивная аффиксация или переаффиксация, ломание слова через отрыв и присоединение новой приставки или суффикса («громадье», «выжиревший», «препахабие», «тъмутараканясь»). Андрей Вознесенский часто слагает многочленные, «гусеничные» однословия, в которых конец одного слова становится началом

другого: «матьматьматьма» («мать» — «тьма»), «ударни-
кударникударникуда» («ударник» чередуется с «никуда»),
«шаланды — шаландышаландышаландыша — ландыша хо-
чется!» Часто такие потенциально бесконечные «словосло-
вия» записываются в виде спирали или круга, где нет входа
и выхода, но только переход одного слова в другое, своего ро-
да буквенная вибрация, похожая на то, как вибрируют изоб-
разительные контуры на картинах М. Эшера, где черные ле-
беди очерчивают белых рыб, и наоборот («Метаморфозис»,
1939–1940). Сам Вознесенский называет такой тип одно-
словия «кругометом» — круговой метафорой и видит в та-
ком круговращении слов, вписанных друг в друга, одно из
высших достижений своего словотворчества. «Сам я благо-
дарю Бога за то, что меня посетили „кругометы“. Думаю, что
они открылись бы Хлебникову, доживи он до наших дней.
*Питер питерпитерпитерпитерпи — терпи*¹.

Одно слово, как шестеренка, цепляет другое и, прокру-
тив несколько букв или слогов, само цепляется за него и
прокручивается дальше. Такие однослова могут бесконеч-
но вторить себе, как своего рода морфемное заикание². Этим
они отличаются от другого, более замкнутого и традицион-
ного типа — палиндрома, также любимого Вознесенским, типа
«женоров» — перевертыш «Воронеж», или «аксиомасамои-
ска», причем «самоиск» — тоже однослова, включенное в
данный палиндром. Общее между «кругометом» и «перевер-
тышем» — обратимость, нелинейность слова, самоповтора-
емость либо в написании (начало и конец меняются места-

¹ *Вознесенский А.* Страдивари сострадания. М., 1999. С. 7. Примеры кругометов взяты из поэмы «Ave Rave» и стихотворения «Шаланда желаний».

² Не отсюда ли и поэтическая апология заикания как словесной ворож-
бы и жизненной одержимости в поэме Вознесенского «Берегите заик!»?
«Берегите заик! В них восторг заикания. / В них Господь говорит в проза-
ический миг. / Они — праязыческие могикане. / Берегите заик! (...) Я, чи-
тая стихи, иногда заикаюсь, / когда Бог посещает их» (*Вознесенский А.*
Жуткий Crisis Супер стар. Новые стихи и поэмы, 1998–1999. М., 1999.
С. 116, 121). Это «заикание слова», запинка, через которую проступает, как
на переводной картинке, другое слово, и образует магию кругомета.

ми), либо в чтении (от начала к концу и от конца к началу). В таком слове линейность письма-времени «схлопывается», уступая место перестановке и вращению одних и тех же морфем (кругомет) или фонем (перевертыш).

Еще ряд приемов можно найти у современного поэта и словотворца Григория Марка. Например, «тасование», или «чредосложие», когда одно слово рассыпается на слоги и перетасовывается со слогами другого слова:

Сизенеленое — зеленое, вплетенное в синее, например
листья в небе.

Плаголостье — голос в платье, певица на сцене.

Другой прием Г. Марка — «препинание», «междометация», когда слово вбирает в свой состав знаки препинания и одновременно выделяет из себя междометные частицы: «У!бийца. Эко?номика. Пожил-ой! (ой, как долго пожил!)».

Подчас однословия сближаются с каламбуром — игрой слов, основанной на сходстве их звучания или, напротив, на разности значений одного слова. Каламбур обычно тем эффективнее, чем меньше разница между звучанием двух слов и чем больше разница между их значениями. Как правило, однословие имеет мало общего с каламбуром, поскольку последний включает отношение двух или нескольких слов, например: «Свекровь — все кровь» (М. Горький. «Васса Железнова») или «— Разреженный воздух... — Какой? Разрешённый?» (Лев Рубинштейн. «Маленькая ночная серенада»).

Однословия приобретают каламбурный характер, если они переименовывают уже существующие слова, сохраняя сходство с ними, но резко меняя (до противоположности) их значение. К их числу относятся известные в свое время в диссидентской среде словечки Владимира Гершуни: «диссидентство», «арестократ», «тюремок», «портвейнгеноссе». *Инословие* — это такая разновидность однословия, которая основана на передразнивании другого, подразумеваемого слова и в паре с ним образует каламбур. Такие однословия, которые, подобно акробатам, балансируют на острой грани двух близкозвучащих слов, производя комический эффект, уместно также назвать *острословиями*.

Следует заметить, что технически близки к каламбурам и многие хлебниковские однословия, типа «могатырь» (ср. «богатырь»), «глажданин» (глад + гражданин) или «творянин» (творить + дворянин), но они лишены комического, снижающе-смехового эффекта — важнейшего признака каламбура. Хлебниковские однословия не столько передразнивают, сколько озадачивают, метафизически или метафорически отяжеляют исходное слово и производят эффект не остроумия, а скорее изумления или недоумения, выбивая ум из привычной колеи. Хлебниковские инословия всегда удерживаются на той грани, за которой они могли бы перейти в острословия, разрешиться смехом. Можно называть однословия такого типа, ориентированные на другое, сходно звучащее слово, но лишённые смеховой установки, «белыми каламбурами» (*blank pun*), в том же смысле, в котором говорится о «белой пародии» (несмешной) или «белом стихе» (нерифмуемся).

Многие типы однословия, обозначенные выше, построены не столько на сложении нового слова, сколько на принципе подстановки или перестановки, эквивалентности или интерференции разных слов. Поскольку однословие ограничено размерами одного слова, оно в большей степени, чем другие словесные жанры, «интертекстуально», то есть живет звуковой игрой и обменом смысла с другими словами. Это Андорра или Монако на географической карте литературного мира. Его внутренняя территория столь мала, что почти совпадает с толщиной границ, а «внутренние дела» почти неотличимы от «иностранных». Однословие часто живет не столько производством значения, сколько обменом значений, «туризмом», междусловными связями.

Наконец, однословие может быть искусством «самоисчезания» слова, абсурдистским приемом, не столько слагающим новые, сколько разлагающим известные слова. Таковы многие неологизмы Владимира Сорокина, например наречные образования от глаголов: «прорубоно» «пробойно», «вытягоно», «нашпиго», «напихо червие» (в рассказе «Засе-

дание завкома»)¹. Здесь скорее пригодились бы термины *нелепословие* или даже *слововычитание*, как переход от однословия к *нулесловию*, со многими минусовыми градациями посередине. Если однословия образуются путем сложения частей слова, то Сорокин, как правило, вычитает из слова какие-то значащие элементы, оставляя читателю пустые выемки или обломки слова — *словолом*, типа «воп» или «дорго». Эту процедуру можно назвать *садологией* (садистская любовь к слову) или *словоложеством*. Некоторые слова вообще утрачивают лексическое значение, остается только грамматическая форма — условная метка или маска слова, своего рода пустая фишка, на которой можно вывести любое значение. «Молочное видо — это сисоло потненько» (рассказ «Кисет»). «А значит, получать круб, получать беленцы мы будем вынуждены через Ленинград»; «Шраубе развел руками: „Только вага, стри и воп“»². Эти слова-абстракты подчеркивают именно у-слов-ность каждого слова, которое может наделяться любым значением, имеет «договорную» цену.

Надо оговорить, что эстетика *словораспада* в русской литературе изобретена не В. Сорокиным. В конце повести В. Набокова «Волшебник» (1939) герой, застигнутый за утолением своей порочной страсти к нимфетке и бегущий от преследования, бросается под поезд, причем ломается не только его жизнь, но и язык повествования. «...Под это растущее, *руплегрохотный ухмышь*, краковяк, громовое железо, мгновенный кинематограф терзаний — так его, забирай под себя, *рвякай хрупь* — плашмя приплюснутым лицом я еду — ты, коловратное, не растаскивай по кускам, ты, кромсающее, с меня довольно — гимнастика молнии, спектограмма громовых мгновений — и пленка жизни лопнула» (выделено мною. — М. Э.). В этой *языколомке* узнаются, конечно, остатки изрубленных и перемешанных слов: «рубить, плести, труп,

¹ Сорокин В. Собр. соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 441–442.

² Сорокин В. Сердца четырех. Там же. Т. 2. С. 379, 383.

грохотать» — «руплегрохотный»; «рвать, брякать» — «рвякай» и т. п. Знаменательно, что эта последняя крупная вещь В. Набокова, написанная по-русски, своим концом открывает перспективу тому *слововычитанию*, которое стало рядовым приемом русской постмодернистской прозы 1980–1990-х. То, что у В. Набокова еще несет в себе сюжетно-психологическую мотивировку — предсмертная агония героя, — превращается у В. Сорокина в самодостаточную эстетику агонизирующего слова.

Вообще в жанре однословия, как и в более объемных жанрах, могут присутствовать самые разные литературные направления: и романтизм, и реализм, и символизм, и футуризм, и сюрреализм, и абсурдизм, и концептуализм. Из литературных приемов больше всего однословие тяготеет к гротеску, поскольку соединяет несоединимое, ранее разделенное в практике языка. Отсюда романтический и авангардный привкус этого жанра — ведь именно романтики выдвинули идею языкотворчества, свободного формирования языка духом нации и индивида; а авангардисты возвели в канон ломку языковых традиций, остранение привычного образа, абракадабру, заумь, глоссолалию.

Однословие, однако, содержит в себе и некий классцистический момент, который сдерживает бунтарски-авангардную стихию: слово как таковое предполагает смысловую и звуковую дискретность. Поток зауми, хотя бы и организованной по определенному звуковому принципу, типа «дыр бул щыл убещур» (А. Крученых), перехлестывает через границы слова и если и составляет жанр, то совсем другой — не однословие, а «глоссолалию», «заговор», «закливание». У В. Сорокина часто можно видеть, как слово постепенно теряет свое лексическое значение, потом грамматическую форму и наконец расплывается в звуковое пятно. Здесь можно выделить по крайней мере три стадии. Такие сорокинские слова, как «прорубоно» или «нашпиго», имеют и лексическую, и грамматическую формы, хотя эти формы и соединяются «нелепо», гротескно: к глагольному корню

(«прорубить») присоединяются суффиксы прилагательного и наречия («н-о»)¹. Слова «круб» или «беленцы» уже лишены лексического значения, но они еще сохраняют грамматическую вменяемость как имена существительные. А вот в таких заклятиях геолога Ивана Тимофеевича: «мысль, мысль, мысль, учкарное сопление», «мысль, мысль, мысль, полокурый вотлок» — грамматические формы начинают дальше таять, еще проступая в сочетаниях прилагательных и существительных («учкарное сопление»), но расплываясь в аграмматическом «мысль». Возможно, это междометие типа «брысь», но глоссолалия — это и есть разросшееся, бесформенное междометие, лишённое конвенционального смысла (или, напротив, можно определить междометие как минимальную, общепринятую, словарную единицу глоссолалии).

Следующая ступень — это полная глоссолалия, где утрачены признаки слова и как лексической, и как грамматической единицы речи. «И в кажорн уонго вапу щронш мто вап уцлгш нашей зп опрн фотограф. И если каждый онпре нпвепу шгош, товарищи, опрнр ыеп ццлг надо дорго енрк». В такое звукоизвержение впадает к концу сорокинский текст «Норма». И все-таки это не чистая абракадабра, а отчасти еще концептология слова, его превращение в звуковую фишку с абстрактным значением. Дело не только в том, что текст еще содержит «нормальные» слова типа «в», «каждый», «товарищи», которые позволяют восстановить некую абстрактную схему речи, типа «и если каждый возьмется за свое де-

¹ Нелепость в данном случае усиливается переходом глагольных корней в морфологический разряд наречий. Наречные новообразования редки в русском языке, и даже у Хлебникова из более десяти тысяч неологизмов насчитываются лишь единицы наречий. Обычно наречия образуются от прилагательных, т. е. признаки действия — от признаков предметов (типа «быстро» — от «быстрый»). Образование наречий от глаголов, т. е. признаков действия от слов, означающих сами действия, усиливает момент абсурда. Квазинаречие «прорубоно», образованное от глагола «прорубить», обозначает уже не действие, а некое состояние или признак действия, ни к какому действию не отнесенное и не относимое, поскольку оно само есть действие, застывшее в качестве какого-то состояния или признака другого действия.

ло, товарищи... надо дорого за это заплатить» (рассказ называется «Летучка»). Само расчленение текста пробелами восстанавливает структуру слова даже там, где разрушены его лексические и грамматические признаки. «Опрнр ьеп щлг» — это все-таки три отдельных слова, хотя и в самом минималистском и «буквалистском» понимании этого последнего, как ограниченного набора букв (не более 20–25, поскольку более длинных слов нет в словарях), отделяемого пробелами от других букв. Эта «отдельность» — уже даже не скелет слова, а щепотка его праха, оставшаяся после разрушения его лексической плоти и грамматического скелета.

Но и Сорокин, и другие писатели даже самого экстремистского плана все-таки редко прибегают к неупорядоченному набору неразделенных букв, поскольку писателю, перифразируя высказывание Ортеги-и-Гассета об авангарде, мало удушить слово — нужно еще показать содрогания жертвы, а для этого она должна быть опознана, а не превращена в кровавое месиво: «Протягиван по прессованно лайхеногной сквозило скв» («Месяц в Дахау»). Сорокин сохраняет некие расплывчатые очертания слов именно для того, чтобы показать процесс их исчезновения.

Нельзя не отметить разницы между авангардной и концептуалистской работой со словом. Неологизмы Хлебникова, как правило, утопичны или мистичны, но не абсурдны: в них определенное лексическое значение приобретает новый, грамматически ему несвойственный, но мыслимый признак бытия, например появляется жрица или богиня времени (Времиня), или витязь смерти (смертязь), или лежбище вещей (вещьбище). Хлебниковская семантика простирается за пределы существующего грамматического ограничителя слова, тогда как у Сорокина обнаруживается невозможность или ненужность самой семантики, слово проваливается в черную смысловую дыру.

В принципе заумь или абракадабра противопоставлены жанру однословия. Слово как произведение искусства предполагает некую классицистическую законченность, самодостаточность, возникающую на основе романтической воль-

ности словотворчества, которое тем не менее завершается сотворением именно нового слова, а не распадом словесной формы как таковой.

Прием скорнения. Поэтизмы и прозаизмы

Если слово становится самостоятельным жанром, выходит из контекста литературных произведений, то оно вместе с другими, подобными себе однословиями тяготеет к образованию нового текстуального поля, уже не синтагматического, а парадигматического; не повествования, а словаря.

В отечественном жанре однословия заслуживают особого внимания два автора: В. Хлебников и А. Солженицын. Приводимые ими словообразования исчисляются сотнями и тысячами, хотя они и диаметрально противоположны по стилю и эстетике: утопически-будетлянской у Хлебникова, оберегающе-пассеистической у Солженицына.

Хлебников, как и положено авангардному гению, не привел своих однословий в систему — этим занимаются его исследователи (В. Григорьев, Р. Вроон, Н. Перцова и др.). Тем не менее к структуре словаря, парадигмальному нанизыванию многих слов на один корень, тяготеют некоторые стихотворения Хлебникова (вроде «Смехачей», где дано целое словарное гнездо производных от корня «смех»), а особенно его тетради и записные книжки, куда, вне всякого лирического или повествовательного контекста, вписывались сотни новых слов, образующих гирлянды суффиксально-префиксальных форм, «внутренних склонений»¹.

¹ Исследователь Хлебникова В. П. Григорьев замечает, что «основная масса неологизмов сосредоточена в обнаженно-экспериментальных перечнях слов и стихотворных пробах, большинство которых остаются неопубликованными» (*Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. С. 173*). «Впрочем, — по наблюдению Григорьева, — и те неологизмы, которые несут на себе значительную контекстную нагрузку, обладают способностью „отрываться“ от контекста, сохраняя свой образ и за непосредственными пределами произведения» (Там же. С. 174), т. е. становятся самостоятельными произведениями. Любопытно, что в качестве примеров Григорьев приводит слова «Ладомир» и «Зангези» — не просто «контекстные» слова, но верховные, заглавные слова соответствующих произведений, именно в силу этого вынесенные из контекста.

Солженицын, в соответствии со своей установкой на «расширение» русского языка, сводит на нет авторское начало своего «Русского словаря языкового расширения», выступая как воскреситель редких и забытых слов, главным образом заимствованных у писателей-словотворцев (особенно Лескова, Ремизова, Замятина...). Если хлебниковские словообразования — поэтизмы, в которых усилено выразительно-вообразительное начало, то солженицынские — прозаизмы, в которых преобладают изобразительные задачи: более гибко, подробно передать пространственные и временные отношения, жесты, объемы, форму вещей. «Обтяжистый», «коротизна (зимних дней)», «затужный» (в двух значениях: перетянутый и горестный), «возневеровать» (усомниться), «обозерье» (околица большого озера), «наизмашь — ударяя с подъема руки» (а не прочь, не наотмашь) — примеры солженицынских слов.

Казалось бы, грань, отделяющая поэтизм от прозаизма, — весьма условная, но формально-композиционным признаком такого размежевания служит отсутствие у Солженицына любимого хлебниковского приема — «скорнения», сложения двух корней: например, «красавда» (красота + правда), «дружево» (дружить + кружево). Солженицын редко соединяет разные корни, для него в этом начало умозрительно-произвольного, «утопического», насильственного спаривания разных смыслов.

Знаменательно, что и Даль недолюбивал слова, образуемые, по греческому образцу, сложением основ, он называл их «сварками», подчеркивая тем самым искусственный, технический характер того приема, который для Хлебникова органичен, как жизнь растения, и потому назван «скорнением». «Небосклон и небозем... слова составные, на греческий лад. Русский человек этого не любит, и неправда, чтобы язык наш был сроден к таким сваркам: он выносит много, хотя и кричит, но это ему противно. Русский берет одно, главное понятие, и из него выливает целиком слово, короткое и ясное»¹. Даль приводит в пример «завесь», «закрой»,

¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 1. С. XXXI.

«озор» и «овидь» как народные названия горизонта, в отличие от книжных, хотя и русских по корням, но сложенных по составной греческой модели, типа «кругозор». Любопытно, что далевские немногочисленные «авторские» образования, типа «ловкосилие» или «колоземица» и «мироколица» (атмосфера), «носохватка» (пенсне), скроены по не любимому им образцу и отчасти звучат по-хлебниковски, предвосхищают Хлебникова.

В целом Даль, как и Солженицын, предпочитает не рубить и скреживать корни, но работать с приставками и суффиксами, то есть брать «одно, главное понятие», плавно поворачивая его иной гранью. Типичные далевско-солженицынские словообразования: «издивоваться чему», «остойчивый — твердый в основании, стоящий крепко», «выпытчивая бабенка», «размысловая голова — изобретательная» и т. п. Никаких резких разломов и сращений в строении слова — лишь перебрать крышу или достроить сени, но ни в коем случае не менять основы, не переносить дом на новое место.

По определению Хлебникова, словотворчество — это «художественный прием давать понятию, заключенному в одном корне, очертания слова другого корня. Что первому дает образ второго, лик второго»¹. Но суть в том, что первое и второе в словообразе могут меняться местами, придавая слову мерцательность и двузначность. Например, «словкач» (однословие Григория Марка) — ловкач слов: то ли он ловок в словах, то ли ловчит посредством слов (слова как предмет ловкости или ее орудие: разница тонкая, но все же заметная).

Н. Перцова приводит следующие примеры скорнения из Хлебникова (сама она называет этот прием «контаминацией»): «вружда» от «вражда» и/или «врать» и «дружба»; «бьюга» от «бить» и «вьюга»... И добавляет: «Буквально на наших глазах контаминация распространяется в русском языке все шире, ср. катастройка — катастрофа, перестройка (слово А. Зиновьева); демокрады — демократы, казнокрады;

¹ Цит. по: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 100.

прихватизация — прихватить, приватизация...»¹ Все это политико-сатирические однослова, в которых, естественно, преобладает негативная оценочность, но и они по своей семантике двусмысленны. Кто такие «демокрады»? Те, что украли и присвоили себе демократию, власть народа, или те, которые крадут и присваивают (деньги, имущество), пользуясь демократией? Обычно имеется в виду второе, но само двусловное слово захватывает оба значения, и, поскольку оно носит резко оценочный характер, разность этих двух означаемых не осознается, как правило, носителями языка.

Или что такое хлебниковская «бьюга»: выюга, которая бьет, сшибает с ног, или страшное избиение, бой, подобный выюге? Все опять-таки зависит от того, какое значение считать буквальным, а какое переносным: выюга ли подобна битве или битва подобна выюге? Кто такой «тленинец» — тот, «в ком еще тлеет ленинизм» (как объясняет Г. Марк), или тот, кто сам превращается в тлен вместе с Лениным и ленинизмом?

Следует оговорить, что однословие метафорически обратимо, а значит, и двусмысленно только в том случае, если в нем имеет место скорнение, сложение двух знаменательных морфем, одна из которых выступает как «фигура» другой. Если же к корню одного слова присоединяется префикс или суффикс другого, лишенные самостоятельного лексического значения, то метафорическая двойственность, как правило, не возникает.

Однословие, афоризм, гипограмма

Однослова превосходят своей краткостью даже «краткословия» — изречения-афоризмы. Но однословие порою и есть свернутый афоризм, который, если не вмещается в размер слова, вылезает обратно в виде дефиниции, прилагаемой

¹ Перцова Н. Цит. изд. С. 45. И. С. Улукханов называет этот прием «междусловным совмещением», см. его статью «Окказиональные чистые способы словообразования в современном русском языке» (Известия АН. Отделение литературы и языка. 1992. Т. 51. № 1. С. 13).

к слову. Так, солженицынский афоризм «Жить не по лжи» стягивается в однословие «*лжизнь*», к которому можно приложить дефиницию: «жизнь, прожитая по лжи». Древний афоризм Плавта «Человек человеку — волк» (в комедии «Ослы») может свернуться в однословие «человолк» (А. Вознесенский. «Антимиры»). Дело в том, что афоризм часто строится на сближении противоположных понятий или на разведении близких понятий: мысль играет смыслами, находимыми в языке, и перебрасывает их из одного понятийного гнезда в другое. Человек противоположен волку, и именно поэтому афоризм утверждает, что человек и есть волк по отношению к себе подобным. Там, где два понятия сопрягаются через парадоксальное суждение, появляется возможное и скоренить их в сложном слове-оксюморе, если к тому есть и звуковая предрасположенность.

Не только афоризмы, но и целые произведения могут заключать в себе такой тип суждения, который стягивается в одно слово. Например, мысль Фрейда, выраженную в трактате «По ту сторону принципа удовольствия», можно было бы выразить однословием *смертозоид*. *Смертозоид* — единица влечения к смерти, эротической одержимости смертью, что парадоксально и даже оксюморонно, поскольку «зоид» в греческом означает «живоподобный» («зоон» — живое существо + «ид» — вид, форма, образ). «Смертозоиды» — «*мертвоживчики*» — «семена смерти, жаждущие размножения». Парадокс заключен уже в самом понятии «инстинкт смерти», который, по классической мифологии фрейдизма, столь же могуществен, как и половой инстинкт (Эрос и Танатос делят поровну царство жизни). Ведь инстинкт есть отличительное свойство живого, и его направленность к смерти как раз и может быть представлена данным словом-оксюмороном.

Вспомним «душечку» Чехова, с ее потребностью любви, плавно переходящей на очень разных мужчин. Это нельзя, конечно, назвать равнодушием — но, может быть, здесь уместно слово *равнолюбие*? Возможны и такие сочетания, как «*равнолюбая* женщина», «*равнолюбивый* юноша», «*душа-равнолюбка*».

Приведу еще один пример из своей коллекции: односложное *солночь* (с ударением на первом слове) — скорнение слов «солнце» и «полночь». *Солночь* стягивает в одно слово те образы, которыми изобилует и поэзия, и философия, и апокалиптическая традиция. «Ночь — это тоже солнце» — так говорил Заратустра, и Ж. Батай взял этот ницшевский афоризм эпиграфом к книге «Внутренний опыт»¹. Образ Солночи встречается у Гюго: «Ужасное черное солнце, излучающее ночь». («Недоступный воображению, этот негатив прекрасен», — замечает Поль Валери.) У Жерара де Нерваля: «Черное солнце меланхолии, роня мрачные блики на чело грезящего ангела работы Альбрехта Дюрера». Этот архетипический образ, повторенный М. Шолоховым в концовке «Тихого Дона», имеет далекие библейские корни. Еще у пророка Иоила сказано, а в Деяниях апостолов повторено: «Солнце превратится во тьму, и луна — в кровь, прежде нежели наступит день Господень, великий и страшный». Солночь — ночь, яркая и сияющая, как солнце, — черное солнце Апокалипсиса².

Если односложное может сжимать в себе афоризм, то оно же может и развертывать в целую фразу то, что скрыто на микросемантическом уровне слова, прячется в его смысловом подполье. Здесь полезно вспомнить понятие гипограммы, введенное французским теоретиком Мишелем Риффатером в книге «Семиотика поэзии». Гипограмма — такой поэтический образ, который создается «подсловно» или «засловно», подтекстными или интертекстуальными связями слова. Как правило, гипограмма содержит «тайное» значение, которое контрастирует с «явным» значением слова. Например, в поэтическом образе цветка часто присутствует скрытая отсылка к ущелью, бездне, обрыву. «Определяющая черта гипограммы — полярная оппозиция, объединяющая эти противоположности, связующая хрупкую малость цвет-

¹ Батай Ж. Внутренний опыт / Перев. С. Фокина. СПб., 1997. С. 7.

² Ср. в Откровении Иоанна: «...И вот произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь...» (6: 12).

ка с устрашающей огромностью бездны...»¹ При этом «ядерное слово остается несказанным»², то есть о нем приходится строить догадки — и оно выступает наружу лишь в форме толкующего предложения, парафразиса. Другой пример, приводимый Риффатером, — странная приверженность французских поэтов к слову «*soupirail*», «подвальное окошко». Оказывается, оно лучше, чем слово «*fenêtre*» (окно), передает огромность открывающихся за ним просторов. Как заметил Бодлер, «кусочек неба, созерцаемый через тюремное окошко (*soupirail*), создает более глубокое чувство бесконечности, чем распахнутый вид с горной вершины»³.

Итак, за суггестивным словом следует его контрастная тень, его другое, и однословие позволяет как бы высветить эту тень, вобрать ее в лексический состав самого слова. Можно представить себе на основе риффатеровских примеров такие слова, как «*бездноцветие*», «*цветопад*», «*злочветье*», «*окноем*», «*ветроемный*», «*небощель*» и другие. «*Окноем*» (ср. «*окоем*» — «горизонт») — это вместимость окна, способность вбирать, «всасывать» окружающий мир, визуальная емкость, измеряемая пропорцией между входящим в окно пространством и внутренним пространством комнаты. В этом смысле маленькое зарешеченное отверстие в тюремной камере может быть более «*окноемным*», чем сплошь застекленная веранда дачного дома.

Как и гипограмма, однословие — это не просто слово, а слово в квадрате. Но второе слово, которое только подразумевается в гипограмме, в однословии выходит наружу. Однословие — это *суперграмма*, которая включает и данное слово, и то слово, по отношению к которому оно приобретает свой контрастный смысл. Вообще однословие — это слово

¹ *Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P. 41.*

² *Ibid. P. 31.*

³ *Бодлер Ш. Письмо 18 февраля 1860 г. Цит. по: Riffaterre M. P. 44. По этому поводу Риффатер еще раз подчеркивает: «...поляризация всегда присутствует в гипограммах устойчивых поэтических слов. Более того, я полагаю, что поляризация объясняет поэтическую природу слова и делает его образцовым» (Ibid. P. 43).*

второго порядка, произведенное из слова посредством слова. В каком-то смысле искусство однословия можно сравнить с театральной игрой, где актер объединяет собой несколько уровней бытия. Как говорил А. Я. Таиров, актер — это и материал для художественной работы, и ее инструмент, и само произведение¹. Вот так и однословие — это своего рода поэтический театр слова: слово вдвойне и даже втройне. Это *словословие*, то есть слово, созданное посредством слова из других слов².

Искусство вариации.

Анафразия и полифразия в языке и литературе

Что такое анафраза?

В этой главе вводится понятие *анафразы*, которое описывает перестановку слов во фразе и соответствующие трансформации ее смысла. Такой прием неоднократно использовался в литературе, особенно в поэзии, однако не выделялся в поэтике и стилистике как особый способ построения художественной речи и образа³.

¹ «Вы — актер. Вы (ваше „я“) являетесь творческой личностью, задумывающей и осуществляющей произведение вашего искусства, вы же, ваше тело (т. е. ваши руки, ноги, корпус, голова, глаза, голос, речь), представляете и тот материал, из которого вы должны творить, вы же, ваши мускулы, сочленения, связки, — служите нужным вам инструментом, и вы же, т. е. все ваше индивидуальное целое, воплощенное в сценический образ, являетесь в результате и тем произведением искусства, которое рождается из всего творческого процесса» (*Таиров А. Я. О театре: Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 111*).

² В языке есть несколько выражений, которые полностью обозначают сами себя: слово «слово», термин «термин», предложение «Это — предложение». Другие слова не обозначают самого слова, и другие предложения не обозначают самого предложения. Теперь этот краткий список самозначащих (автореферентных) языковых образований можно увеличить, прибавив к нему однословие «однословие».

³ Я благодарен профессору Санкт-Петербургского университета Людмиле Владимировне Зубовой за ценные замечания, которые способствовали доработке этой главы.

Приведем стихотворение Генриха Сапгира (1990)¹:

сержант схватил автомат Калашникова упер в синий
живот и с наслаждением стал стрелять в толпу

толпа уперла автомат схватила Калашникова —
сержанта и стала стрелять с наслаждением в синий живот

Калашников — автомат с наслаждением стал
стрелять в толпу... в сержанта... в живот... в синие

в Калашникове толпа с наслаждением стала
стрелять в синий автомат что стоял на углу

синее схватило толпу и стало стрелять как автомат
наслаждение стало стрелять

(Сержант)

Это стихотворение — об экстазе и экспансии насилия, которое захватывает всё и вся, меняя местами свои субъекты, объекты и атрибуты: сержант стреляет в толпу; толпа стреляет в сержанта; автомат стреляет и в толпу, и в сержанта; толпа стреляет в автомат (уже телефонный); наконец, начинают стрелять абстрактные признаки и состояния — синее, наслаждение... Все строки в основном составлены из одних и тех же слов, которые меняются порядком и грамматическими признаками (число, падеж, функция в предложении).

сержант	в толпу	синий
сержанта	толпа	синий
в сержанта	в толпу	синие

Подобную языковую структуру и литературный прием, основанный на взаимосвязанных изменениях слов по синтагматической и парадигматической осям, я и предлагаю назвать *анафразой*.

Анафра́за (*англ.* anaphrase, от *греч.* ана — назад, обратно, опять, вверх + *греч.* phrasis — речь, манера речи, фразеология) — отрезок текста (словосочетание, предложение, груп-

¹ Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. С. 312.

па предложений), составленный из слов другого текста, которые при этом меняют свой порядок и грамматические свойства.

Анафразия — изменение порядка слов во фразе, а также литературный прием, основанный на таких фразовых преобразованиях; совокупность всех синтагматических перестановок (инверсий) и парадигматических замещений в данном наборе слов.

Прежде всего, следует сопоставить анафразу с *анаграммой*. Анаграмма — слово или фраза, образованные перестановкой букв другого слова или фразы, — например, *арка* — *кара* или *отвар* — *рвота* — *автор* — *тавро*. Палиндром (перевертень) — это разновидность анаграммы, когда буквы переставляются строго в обратном порядке, например, *топор* — *ропот*. Анаграммы играют огромную роль и в литературном творчестве, и в религиозных писаниях, — например, в каббале, где перестановкой букв постигаются взаимосвязи и тайные значения слов в Библии.

Анафразы — это *лексические* анаграммы. В них единицей перестановки выступают не буквы в словах, а слова во фразах и предложениях. Если порядок слов в первой (исходной) фразе принять за прямой, то в анафразе порядковые номера слов меняются. Вот пример из романа «Улисс» Джеймса Джойса. Слова, повторяющиеся в трех предложениях-анафразе, мы сопроводим порядковыми номерами, чтобы видна была их меняющаяся последовательность.

Miss Kennedy sauntered (1) sadly (2) from bright light, twining (3) a loose hair (4) behind an ear (5). Sauntering (1) sadly (2), gold (6) no more, she twisted twined (3) a hair. Sadly (2) she twined (3) in sauntering (1) gold (6) hair (4) behind a curving ear (5).

Мисс Кеннеди печально (1) прогуливалась (2), выйдя из полосы света и заплетая (3) выбившуюся прядку (4) волос за ушком (5). Печально (1) прогуливаясь (2), уж золотом (6) не сияя, она закручивала, заплетала (3) прядку (4). Печально (1)

заплетала (3) она золотую (6) загулявшую прядку (4) за изогнутым ушком (5)¹.

1 2 3 4 5

1 2 6 3 4

1 3 6 4 5

Специфический узор данной анафразы определяется варьирующимся порядком ее лексических единиц, которые передают манерность «прокручивающихся» жестов мисс Кеннеди, меланхолически пытающейся привлечь внимание мужчин, «этих потрясающих идиотов».

Не обязательно анафраза является *полной*, то есть представляет собой перестановку *всех* слов, содержащихся в исходной фразе. Выборка может быть задана произвольно. Например, предложение «Наука заставляет скучать, а от правил можно занемочь» — анафраза всех *рифмующихся* слов в первых шести строках первой строфы «Евгения Онегина». Такие анафразы можно назвать *выборочными*, или *неполными*, и далее характеризовать их по критерию отбора.

Анафраза и хиазм

Среди анафраз выделяются палиндромные (зеркальные) фразы, в которых знаменательные слова следуют в обратном, перевернутом порядке.

Человек рождается в мире духа.
Дух мира рождается в человеке².

Все делятся немногим.
Немногие делятся всем.

Игра прямого и перевернутого порядка слов образует фигуру, известную в риторике и стилистике под именем хи-

¹ Джойс Дж. Улисс // Джойс Дж. Сочинения: В 3 т. Перев. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1994. Т. 2. С. 284.

² Здесь и далее все примеры анафраз, если не указаны их авторы, принадлежат автору книги.

азма. Хиазм — это соединение в одном высказывании двух частей с прямым и обратным порядком слов.

Сберегший душу свою потеряет ее;
а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее.
(Мф. 10: 39)

Название «хиазм» производно от $\chi\iota$ (X или «хи»), двадцать второй буквы греческого алфавита, и от греческого же $\chi\iota\alpha\zeta\epsilon\iota\iota$ («отмечать крестиком»). Если мы расположим две части высказывания-хиазма одно под другим и соединим линиями слова в первой и второй строке, то получится фигура креста.

Не *клятва* (а) заставляет нас верить *человеку* (b),
но *человек* (b) — *клятве* (а).

Эсхил

На схеме хиазм приобретает форму буквы X:

a b
b a

Любите *искусство* в себе,
а не *себя* в *искусстве*.

К. Станиславский

Женщины *не знают*, чего они *хотят*,
а мужчины *хотят* того, чего они *не знают*.

Хиазм относится к анафразе примерно так же, как палиндром — к анаграмме. Хиазм переворачивает порядок слова, палиндром — порядок букв. Анаграмма меняет порядок букв, но не обязательно переворачивает их. Точно так же анафраза меняет порядок слов, но не обязательно переворачивает их. Если палиндром — частный случай анаграммы, то хиазм — анафразы. При этом хиазм сравнительно хорошо изучен¹, тогда как анафраза остается неизученным и до сей поры да-

¹ См., напр.: Breck J. The Shape of Biblical Language: Chiasmus in the Scriptures and Beyond. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1994. В России хиазм наиболее обстоятельно исследован в кн.: Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису. М., 2004. Гл. 1. Хиазм.

же необозначенным явлением. Какие при этом происходят типы смысловых преобразований, может стать предметом особой филологической дисциплины — *анафразеологии*.

Следует отметить, что русский язык, с его относительно свободным порядком слов, особенно расположен к анафразии, сравнительно с языками, где порядок более жестко фиксирован. Анаграммы и палиндромы чаще встречаются в тех языках, где велика теснота буквенного ряда, где морфемный состав слова минимален и практически любое сочетание букв является словообразующим, как, например, в иврите и, в меньшей степени, в английском. Соответственно там изменение порядка букв всегда или часто влечет за собой образование нового слова. Русский язык, с его многобуквенными и многоморфемными словами, не слишком благоприятствует анаграммам и палиндромам. Зато свободный порядок слов создает благоприятный режим для анафразии.

Структурные варианты анафраз

Анафразы, состоящие только из двух слов, симметрически меняющих позицию по отношению друг к другу, всегда являются хиазмами:

звезды очей — очи звезд
картина мира — мир картины
кураца в яйце — яйцо в кураце

В трехсловных и более длинных анафразах виды симметрии многообразны и не сводятся к обратному порядку слов. Симметрия может быть незеркальной, как, например, попарная перестановка двух слов:

красивая женщина в старом платье 1 2 3 4
старая женщина в красивом платье 3 2 1 4

Такой тип анафразии находим у Анны Ахматовой в разных вариантах одной строки «Поэмы без героя». Это интересный случай анафразической переработки текста в связи

с меняющимся отношением автора к адресату, В. Г. Гаршину (от ранней к поздней редакции):

Ты мой грозный и мой последний
Светлый слушатель темных бредней.

Ты не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней.

Здесь первое и третье слова в четырехсловной анафразе меняются местами, а второе и четвертое остаются на своих местах. Если обратный порядок слов можно назвать фразовым *перевертнем*, то такой тип анафразы можно назвать *переложнем*, поскольку слова с устойчивым порядком *перелажаются* словами с обратным порядком. В данном случае перед нами *нечетные переложни*, где перелажаются слова с нечетными порядковыми номерами (1 и 3).

Возможны и четные переложни:

опасная мечта о страстной любви	1	2	3	4
опасная любовь к страстной мечте	1	4	3	2

Знаменитые строки из «двучастного» стихотворения Г. Сапгира «Принцесса и людоед» относятся как раз к этому типу анафразы.

Принцесса (1) была прекрасная (2), / Погода (3) была ужасная (4).
 Принцесса (1) была ужасная (4), / Погода (3) была прекрасная (2).

Еще один тип анафразы сводит попарно четные и нечетные слова и имеет вид 2 4 1 3:

наша атака на позиции врага	1	2	3	4
атака врага на наши позиции	2	4	1	3

Количество возможных анафраз, если исключить словообразовательные варианты, формально определяется факториалом исходного набора слов, то есть перемножением всех натуральных чисел от единицы до данного числа слов. Например, из четырех слов можно составить 24 анафразы, из пяти — 120 анафраз:

$$5! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 = 120$$

Из шести слов образуется теоретически 720 анафраз, из семи — 5040, из восьми — 40 320, из девяти — 362 880, из десяти — 3 628 800 анафраз. После 10 прибавление каждого слова в исходный набор меняет число возможных анафраз более чем на порядок: миллиарды, триллионы, квадриллионы и т. д. Наиболее доступны комбинаторному изучению и классификации двух-, трех- и четырехсловные анафразы. Однако количество возможных анафраз исчислимо по факториалу лишь в плане синтагматики, перестановки слов; их вариации по осям парадигматики (словоизменения и словообразования) делают количество анафраз практически неисчислимым.

Четыре уровня анафразии. Фразоизменение и фразообразование

При изменении порядка букв в анаграмме сами буквы не меняются, но могут сильно меняться обозначаемые ими фонемы (звонкость — глухость, твердость — мягкость, редукция гласных, варианты фонем в разном окружении)¹. Точно так же при изменении порядка слов в анафразе могут меняться морфо-синтаксические и деривационные признаки слов: вступая в новые связи, они изменяются по падежам, лицам, могут переходить в другие части речи и т. д. Звуковые вариации в анаграммах аналогичны тем словоизменительным и словообразовательным вариациям в анафразах, которые рассматриваются ниже.

Следует различать четыре уровня и типа анафразии.

1. Изменение порядка слов при сохранении всех словоформ, образующих фразу. В этом случае анафразия имеет интонационное значение, меняет логическое ударение и ак-

¹ Например, набоковский буквенный палиндром «Я ел мясо лося, млея...» [ja jэл m'аса лос'а мл'эја] далеко не является звуковым палиндромом — эти же фонемы в обратном чтении [aj эл' мас'о ласа м'лэја] дают такое буквенное выражение: «ай эль масё ласа млэйай» (один из нескольких возможных способов фонематической транскрипции).

туальное членение предложения (деление на тему и рему), но не меняет его лексического состава и смысла, например:

Народ смотрит на тебя.
Народ на тебя смотрит.
Смотрит народ на тебя, и т. д.

2. Изменение порядка слов вместе с процессом *словоизменения*, то есть сменой словоформ внутри морфологической парадигмы, при сохранении всех составляющих лексем.

Народ смотрит на тебя.
Ты смотришь на народ.
Смотри, народ с тобой!

Здесь существительное «народ», глагол «смотреть» и местоимение «ты» предстают в разных грамматических формах, меняют падеж, лицо, наклонение («смотришь — смотри»). По аналогии со «словоизменением» этот тип анафразии можно назвать *фразоизменением*.

3. Изменение порядка слов вместе с процессом *словообразования*, то есть сменой лексем внутри деривационной парадигмы, при *сохранении их мотивационной связи* и принадлежности *одной* лексико-семантической группе.

Народ смотрит на тебя, мужайся!
Народ смотрит на твое мужество.
Ты посмотри на мужество народа!
Посмотрел бы ты на народное мужество!

Здесь меняются не только словоформы, но и сами слова. Лексические составляющие фразы являются переменными, переходят из одной части речи в другую: «мужество — мужайся», «народ — народное». Однако при этом производные от одной основы или одного корня мотивационно связаны, принадлежат к одной лексико-семантической группе и к тому же образуют смежные звенья словообразовательной цепи (*народ + н + ый = народный*). По аналогии со «словообразованием» этот тип анафразии можно назвать *фразообразованием*.

4. Изменение порядка слов вместе с процессом *словообразования*, при сохранении только общей корневой морфемы у лексем, уже *лишенных мотивационной связи*, принадлежащих *разным* лексико-семантическим группам.

Народ смотрит на тебя, мужайся!
Народился мужик, посмотри на него!
На него засматривается замужня родственница.
Замуж, роды — вы посмотрите на нее!

Здесь открыт предельно широкий допуск лексическому варьированию. Слова «мужайся — мужик — замуж» или «народ — народиться — родственница — роды» имеют общий корень, но принадлежат разным лексико-семантическим группам и разным ступеням и ветвям словообразовательного процесса. Это тоже *фразообразование* (как и тип 3), но не *связанного*, а *свободного* типа.

Итак, выделяются четыре уровня анафразии:

- 1) чисто синтагматический — изменение только порядка слов;
- 2) включающий морфологическую парадигму — изменение формы слова;
- 3) включающий узкую словообразовательную парадигму — подстановку родственных (однокоренных) слов внутри данной лексико-семантической группы;
- 4) включающий широкую словообразовательную парадигму — подстановку родственных слов из разных лексико-семантических групп.

Очевидно, что каждый следующий уровень открывает более широкие количественные и смысловые возможности для анафразии. На первом число анафраз от данного набора слов определяется только формально — количеством их возможных перестановок. На последующих уровнях должны учитываться и парадигматические ряды (морфологические и деривационные) каждого слова, его словоформы и производные. Это многократно увеличивает содержатель-

ность и количество возможных анафраз и творческое значение их отбора. Можно допустить, что наиболее эффектный литературный прием — разгон анафразии по всем уровням, от первого до четвертого, когда постепенно возрастает свобода парадигмальных вариаций, начиная от простой перестановки слов и кончая семантически разнонаправленными словообразованиями. Анафразия — это как бы топологическое выворачивание фразового пространства, предельная «растяжка» данного набора слов, сумма их семантико-морфо-деривационно-синтаксических преобразований.

Полифраз как литературный жанр

Ряд анафраз образует особое целое, имеющее своеобразные грамматические черты и художественную структуру. Здесь важна экспрессия перечисления, *поэтика списка*, где фразоизменение и фразообразование образуют как бы вращающуюся ось смысла с непрерывным изменением порядка и форм слов. Такую сверхфразовую единицу, вариациями которой выступают анафразы данного набора слов, назовем *полифразом*¹. Например, полифраз слов «я», «жить», «Москва» включает следующие анафразы:

жизнь моей Москвы
 Москва моей жизни
 я — жила Москвы
 я — жилище Москвы
 моя живучая Москва
 моя московитая жизнь...

В принципе можно и далее расширять лексические параметры анафразии, включая в поле ее вариаций синонимы, антонимы, омонимы, паронимы, гиперонимы, гипонимы,

¹ Термин «полифраз», помимо своей ясной референтной соотнесенности с предметом (множественность фраз, образующих поливариантное целое), привлекает меня своей переключкой и контрастом с термином «перифраз» («перифраза»). Если перифраз выражает одно и то же значение разными словами, то полифраз выражает одними и теми же словами разные значения.

мы составляющих ее слов, например слова «город» и «столица» как гиперонимы «Москвы» или «смерть» как антоним «жизни»...

Полифраз как совокупность всех анафраз от данного набора лексем — это особый литературный жанр, поэтика которого нуждается в изучении. Его трудно соотнести с какими-либо известными жанрами — это *поэзия самой языковой парадигмы*, фразовых преобразований, производимых одновременно изменением порядка слов и замещением одних словоформ и дериватов другими. Это *поэзия фразоизменения и фразообразования*. Наилучшие литературные результаты достигаются при наибольшей свободе исходных параметров, то есть наибольшей лексико-морфологической растяжимости (варьируемости) каждого слова, при условии сохранения единства лексико-семантического поля. Искусство анафразии — не механическое изменение порядка слов, это именно *искусство*, поскольку оно требует отбора среди многих вариантов преобразования данных лексических единиц.

Приведем несколько полифразов, которые уже успели войти в художественную словесность. Первый из них — знаменитый «Квадрат квадратов» Игоря Северянина (1910). Очевидно, это модель и прообраз анафразового мышления в русской поэзии.

Никогда ни о чем не хочу говорить...
О поверь! Я устал, я совсем изнемог...
Был года палачом, — палачу не парить...
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...

Ни о чем никогда говорить не хочу...
Я устал... О поверь! Изнемог я совсем...
Палачом был года, — не парить палачу...
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...

Не хочу говорить никогда ни о чем...
Я совсем изнемог... О поверь! Я устал...
Палачу не парить!.. был года палачом...
Меж поэм и тревог, точно зверь, заплутал...

Говорить не хочу ни о чем никогда!..
 Изнемог я совсем, я устал, о поверь!
 Не парить палачу!.. палачом был года!
 Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!..

(Квадрат квадратов)

Стихотворение состоит из четырех строф, каждая по четыре строки. Но и каждая строка состоит из четырех опорных, знаменательных слов, которые четырежды повторяются во всех строфах и только меняются местами. Причем перестановка слов происходит синхронно в каждой строфе. Если порядок слов в строках первой строфы принять за исходный, то в последующих строфах происходят следующие перестановки:

1 2 3 4
 2 1 4 3
 3 4 1 2
 4 3 2 1

Перед нами как будто кубик Рубика, разноцветные грани которого могут вращаться в двух плоскостях и неограниченно сочетаться друг с другом. Но подвижность «Квадрата квадратов» ограничена: из 24 возможных анафраз (при наличии четырех слов) представлены только 4, причем 1-я и 4-я строфы и 2-я и 3-я строфы палиндромны друг другу (слова идут в обратном порядке). Ограниченность сочетаний обусловлена связанностью элементов в двух парах: 1 и 2, 3 и 4. Они меняются местами внутри пар, как и пары меняются местами в строке, но при этом всегда остаются соседями, между ними не вторгаются элементы другой пары.

Такова морфолого-синтаксическая связанность естественного языка, даже в таком языке со свободным порядком слов, как русский. Суть в том, что полифраз Северянина строится на первом, самом жестком уровне анафразии — чисто синтагматическом, где меняется только порядок слов, а морфологическое словоизменение и тем более лексическое словообразование от данных корней не допускается.

Существенно, конечно, не только совершенное формальное построение данного полифразы, но и содержательная его мотивировка: усталость от бесконечной повторяемости жизненных ситуаций, плутание в их лабиринте: «Я устал... О поверь! Изнемог я совсем...» Отсюда и невозможность говорить более ни о чем, исчерпанность слов, обреченных на повторение. «Палачу не парить», то есть не вырваться из этого квадрата квадратов, в который он сам себя загнал. Каждая строка — это квадрат четырех слов; из четырех строк складывается квадрат строфы; четыре строфы складываются в квадрат всего стихотворения, которое, по сути, представляет собой квадрат в третьей степени, так сказать, куб квадратов.

Еще один образец полифразы в русской поэзии — детское стихотворение Д. Хармса (1928):

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошел, как топор.
Иван повалился бревном на болото,
А пудель в реке перепрыгнул забор.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель в реке провалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор.

(Иван Топорышкин)

Здесь полифраз являет абсурдистскую игру с простейшими элементами заторможенного сюжета, которые переворачиваются, как детские кубики, демонстрируя свою многогранность.

Из всех русских поэтов наиболее сознательно и последовательно работал с приемом анафразии и с жанром полифразы Генрих Сапгир. Такие его циклы, как «Форма голоса» и «Лубок» (1990), почти целиком построены на анафразии, которая позволяет поэту гиперболически передать абсурдную повторяемость «лубочной жизни», сведенной к немногим

варьирующимся элементом, как в полифразе «Сержант», приведенном в начале этой главы. Вот еще выразительный полифраз Г. Сапгира:

Персональный компьютер

1. текст: навык тексты компьютер работать приобретать вы быстро необходимый персональный (см.)
2. работая с текстами на персональном компьютере вы быстро приобретаете необходимый навык (см. № 1)
3. работая с вами персональный компьютер быстро приобретает необходимый навык (см. текст)
4. вас быстро приобретает персональный компьютер и работает на вашем навыке (необходимо см. текст)
5. необходимый навык приобретает персонально вас. вы быстро работаете на компьютер (см. текст)...

Этот полифраз (приведен в сокращении) — о новом симбиозе техники и человека, о становящемся киборге, в котором взаимобратимы функции компьютера и его «юзера», так что оба приобретают и используют друг друга в равной мере. Соответственно меняются и синтаксические позиции слов, роли грамматического объекта и субъекта.

Художественные функции анафразии многообразны. Спектр ее тематических областей и семантических возможностей широко развернут у Г. Сапгира. Вот типы сюжетов, располагающих к анафразии:

алкогольный бред, когда алкаш обнимает женщину-рыбу, а она обнимает его («Алкаш»);

сумеречное сознание, когда хмырь в переулке баюкает мертвое дитя, а переулок баюкает дитя и хмыря («Хмырь»);

обмен ролей между актером и персонажем («Привередливый ангел»);

вращающийся «зверь о двух спинах», сплетающиеся любовники («Стоящая постель»);

взаимопревращение природы и человека («Сад»);

взаимная обратимость субъекта и объекта: туристы удивляются церквям, а церкви удивляются туристам («Наглядная агитация»).

Очевидно, что анафразия имеет множество структурных соответствий в устройстве бытия, во взаимоотношениях субъекта и объекта, позволяя выявить повторяемость и взаимооборачиваемость основных элементов мироздания. Тексты, целиком построенные на анафразии, достаточно редки, но можно надеяться, что теоретическое осмысление этого языкового феномена проложит ему более широкий путь в художественную словесность.

Анафразия как генератор метафор и образотворчество

Анафразия может выступать как литературный прием, даже как самостоятельный жанр творчества. Здесь мы имеем в виду уже не полифраз как варьируемый фразовый ряд, но именно отдельную анафразу в ее отношении к исходной фразе, точнее, сам прием ее преобразования. В этом случае анафразы выступают как синтаксически порождаемые метафоры, которые обнаруживают взаимную уподобляемость явлений.

В анафразе необразное выражение может стать образным, обычное словосочетание перейти в метафору:

усики насекомых
насекомые усиков (метафора)

На его самодовольном лице дрожали и, казалось, жужжали *насекомые усиков*.

время сумерек
сумерки времени (метафора)

Постмодернизм знаменует собой исчерпание истории, *сумерки времени*.

Стандартная речевая метафора может дать в анафразе нестандартную метафору:

сердце города
город сердца

розы румяных щек
румяные щеки роз

Общепринятым является сравнение бровей с птицами, например: брови взлетят, как ласточки.

Переворачивая этот образ, И. Бродский создает метафорический палиндром: «летает дрозд, как сросшиеся брови».

Многие сравнения могут быть таким же образом перевернуты. Откроем самое большое словарное собрание образов русской литературы — «Словарь поэтических образов» Натальи Павлович¹ — и выберем из него наудачу несколько поэтических выражений, к которым применим прием анафразии.

Разделим фразовое преобразование на следующие моменты:

- а. Исходный текст.
- б. Анафразия как алгоритм создания нового образа.
- в. Текст-результат.

Пример 1

- а. С цепи в который раз / Собака карандаша / И зубы букв со слюною чернил в ляжку бумаги.

В. Шершеневич (1, 696)

- б. собака карандаша
 карандаш собаки
 зубы букв
 буквы зубов

- в. По белому снегу прошелся желтый собачий карандаш.
 На плече отпечатались таинственные буквы чьих-то зубов.

Пример 2

- а. За мной, знамена поцелуя.

В. Хлебников (1, 374)

¹ Павлович Н. Словарь поэтических образов. На материале русской художественной литературы XVIII–XX веков: В 2 т. М., 1999. Далее в ссылках указывается только номер тома и страницы.

- б. знамена поцелуя
поцелуи знамен
- в. Вопьются в сердца поцелуи знамен.

Пример 3

- а. Кавказ был весь как на ладони / И весь как смятая
постель...
Б. Пастернак (2, 510)
- б. Кавказ как смятая постель
смятая постель как Кавказ
- в. При взгляде на кавказские хребты ее неубранной по-
стели в нем круто взметнулась ревность.

Дальше опустим эти промежуточные звенья, прием анафразии и так ясен, — представим лишь исходную фразу и ее анафразу (не буквальную, а, так сказать, литературную).

Пример 4

- а. ...хохочущий всеми окнами своими поезд.
В. Набоков (2, 180)
- б. ...слепящим поездом налетел на него этот хохот.

Пример 5

- а. Вдали неся херувим багровым метеором...
А. Белый (1, 176)
- б. Вдали неся метеор багровым херувимом...

Пример 6

- а. И кровью набухнув венозной, / Предзимние розы
цветут.
О. Мандельштам (2, 668)
- б. И розой набухнув венозной, / цветет предзимняя
кровь¹.

¹ Об обратимости метафор, или, шире, образных парадигм, см.: Павлович Н. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке.

Таким образом, анафразия выступает как генератор новых метафор. Разумеется, далеко не всякая механическая перестановка слов приводит к полноценному образу. Результаты анафразии, как и всякого творческого акта, непредсказуемы.

Анафразия и перевод

Анафразы могут показаться «избыточной роскошью» в европейской поэзии, но они совершенно необходимы при переводе китайской и японской. В иероглифическом письме образы свободны от тех однозначных морфологических признаков и синтаксических связей, которые навязываются им в переводе на европейские языки.

Китайский язык относится к числу так называемых «корневых» (или «изолирующих»), где слово обычно равняется корню, точнее, слово не имеет морфологических форм изменения. «Китайское слово нельзя привязать к определенной части речи, роду, падежу и т. д.; это — мобильная единица, которая воздействует на другие слова и взаимодействует с ними в постоянном потоке»¹. Иероглифам соответствуют именно корневые морфемы, лишенные тех грамматических признаков, которые определяют повествовательный строй европейской поэзии, основанный на категориях времени, лица, наклонения.

Скажем, первая строка знаменитого четверостишия классика китайской поэзии Ван Вэя (701–761) состоит из следующих иероглифов:

пуст гор не вид некто [человек]

М., 2004. С. 87–110. Основной вывод: «Каждая образная парадигма стремится быть обратимой» (с. 88). Если есть типический, даже стереотипный образ, пронизывающий всю словесность: «река, что время», то всегда найдется тот, кто скажет: «время, что река» (А. Белый), «времяобразная река» (С. Соколов).

¹ James J. The Art of Chinese Poetry. The University of Chicago Press, 1962. P. 46. См. также Chinese Poetry. Major Modes and Genres. Ed. and transl. Wai-Lim Yip. Berkeley and London: University of California Press, 1976.

Обычно строка переводится «пустая гора, не видеть никого», но это лишь одно из возможных толкований-переложений. Именно анафразы позволяют передать «пустотную» многозначность иероглифической строки, все ее возможные смыслы:

Не видно никого на пустой горе.
Не увидеть никого на пустой горе.
Пустая гора, никого не видеть.
Пусто. Гора. Никого не видеть.
Пустота. Гора. Невидимый Некто.
Пусто. Горно. Невидимо. Никого.

Многозначному китайскому источнику адекватен именно русский полифраз — совокупность анафраз, варьирующих все морфо-синтаксические свойства исходных лексических единиц. Обычно европейские переводы китайской поэзии вносят в нее много отсебятины, добавляют слова, призванные заполнить грамматические пробелы, досказать то, что остается недосказанным в иероглифах. Очевидно, такие прозаические довески к восточной поэзии неизбежны, но, чтобы не навязывать иероглифам однозначность, нужна вариативность прочтений, что и достигается анафразической разработкой данного текста. Значение иероглифов равновелико сумме их возможных анафраз.

Вот еще пример из хрестоматийного стихотворения Мэн Хао-жаня (689–740):

лодка причал туман рек остров
солнце заход путь нов печаль

Это сочетание иероглифов можно переложить такими разными анафразами:

Лодка причаливает в речном тумане к острову.
Солнце заходит, путник вновь печалится.

Лодки причал — остров реки туманной.
Солнца заход — печаль нового пути.

Лодка причаливает к острову речного тумана.
Заходящее солнце снова печалится о путнике.

Как видим, китайская поэтическая фраза равносмысленна по-русски своему полифразу, то есть целой совокупности анафраз.

Двойная спираль языка. Поэзия синтагмы и парадигмы

Анафразия как явление языка наглядно представляет взаимосвязь двух его основных планов: синтагматики и парадигматики. Напомним, что синтагматика — это линейная последовательность слов, данных в речи или в тексте, а парадигматика — это совокупность языковых элементов, присутствующих в сознании говорящего / пишущего. В классической формулировке Фердинанда де Соссюра, «синтагматическое отношение всегда *in praesentia*: оно основывается на двух или большем числе членов отношения, в равной степени наличных в актуальной последовательности. Наоборот, ассоциативное отношение соединяет члены этого отношения в виртуальный, мнемонический ряд; члены его всегда *in absentia*»¹. Из перечня этих ассоциативно связанных элементов говорящий выбирает тот, который по своей семантике и грамматической форме подходит для выражения нужного значения в данном отрезке речи. Под каждым членом речевой синтагмы можно выстроить парадигмальный ряд.

почтальон	приносит	газету
шофер	привозит	посылку
слуга	доставляет	покупку
шпион	передает	шифровку
террорист	закладывает	бомбу

Анафразия возникает на скрещении этих двух планов языка, причем каждая перестановка элементов в синтагматическом ряду влечет за собой замещение членов парадигмального ряда. Анафразия — это *минимальное*, а потому наибо-

¹ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. Ч. 2. Гл. 5, 2. С. 156. Понятие «парадигматики» (взамен «ассоциативности») позднее предложил Л. Ельмслев как дополнительное к «синтагматике».

лее концентрированное выражение взаимосвязи двух планов языка. Минимальное — потому, что все перестановки в синтагматическом ряду осуществляются с ограниченным набором слов: к нему не прибавляется ничего нового, в отличие от открытого потока речи. Но именно благодаря этому ограничению можно проследить, как синтагматическая перестановка вызывает перемещение элементов парадигматических рядов — словоизменяемых и словообразовательных. В отличие от парадигм, которые изображены выше, в анафразии задействованы парадигмы, состоящие только из форм того же самого слова или производных того же самого корня.

Вот простейшая и, возможно, самая употребительная фраза во многих языках: «Я люблю тебя». У каждого слова в этой фразе есть своя парадигма: «я — ты», «мой — твой», «люблю — любишь», «себя — тебя»... Так рождается полифраз — совокупность анафраз, разыгрывающих взаимные вариации синтагм и парадигм на исходном наборе слов.

Я люблю тебя.
Ты любишь меня.
Любить тебя собою.
Любить себя тобою.
Твое себялюбие.
Мое тебялюбие...

Анафразия — это скрещение двух основных осей языка, по терминологии Р. Якобсона, комбинации и селекции. В каком-то смысле языковая деятельность — это построение графика в двух координатах: каждое слово, с одной стороны, имеет определенное место в речевой последовательности, на оси комбинации, а с другой стороны, соотносится с определенным набором ассоциативных элементов на оси селекции. Анафразия строит видимый график движения слова в *обеих координатах* языка.

В обычной, «открытой» речи элементы языка не повторяются, но сменяют друг друга, и выбор того или иного элемента на оси селекции (парадигмы) не связан напрямую

с перемещением этого элемента на оси комбинации (синтагмы). Но стоит «замкнуть» речь в пределы одной синтагмы (фразы) и начать ее видоизменять таким образом, чтобы те же самые элементы повторялись на разных позициях (анафразия), как мы увидим, что сама позиция элемента на оси комбинации сопряжена с выбором этого элемента на оси селекции. Обнаруживается топологическая увязка двух осей языкового пространства: каждая позиция слова во фразе является не пустой, но уже искривленной, семантически и грамматически предрасположенной к выбору определенных элементов парадигматического ряда. Если «люблю», то «я» и «тебя»; если «любовь», то «моя» к «тебе» или «твоя» ко «мне»; если «любие», то «себялюбие» или «тебялюбие» — «мое» или «твое». Рекомбинация элементов на синтагматической оси вводит в действие рекомбинацию элементов на оси парадигмы, и наоборот.

Анафразия — это живая, упругая связь синтагматики и парадигматики в пространстве языка. Через анафразию комбинаторная ось языка не просто пересекается с селективной осью, но как бы многократно переплетается с ней, образуя своего рода двойную спираль — подобную той молекуле ДНК, что хранится в ядре живой клетки и содержит информацию генетического кода, по которой клетка способна воспроизводить себя. Анафразия — это своего рода двойная спираль языка, где переплетаются оси комбинации и селекции.

Отсюда и особое значение анафразии для поэтики и стилистики. По Роману Якобсону, «поэтическая функция» языка состоит в его саморепрезентации, направленности сообщения на свой собственный план выражения. Как раз анафразия и представляет собой саморепрезентацию языка в наиболее концентрированном виде: ограниченный набор повторяющихся слов при изменении их порядка производит все новые сообщения. На одну знаковую единицу, слово, здесь приходится больше лексико-грамматических значений, чем в обычном сообщении, где слова «бегут вперед», а не вращаются вокруг своей парадигмальной оси. В анафразии язык играет сам с собой, репрезентирует семантическую и грамматиче-

скую вариативность своих единиц. Анафразия — это поэзия самого языка, его двойной динамики, поэзия скрещивающихся синтагм и парадигм.

* * *

Было бы интересно рассмотреть «ана-технику» — приемы *анаграммы* и *анафразии* — в языках других искусств, не только словесного: музыки, архитектуры, живописи... У художников XX века (К. Малевича, П. Пикассо, А. Матисса, П. Мондриана, М. Эшера, И. Кабакова) очевидна тяга к серийности, выделению ограниченного набора значимых элементов (геометрических, эмблематических, фигуративных, абстрактных) и многократной их перестановке, одновременному варьированию по осям комбинации и селекции.

У языковой фразы есть свой эквивалент и в музыке — «музыкальная фраза» как основной синтаксический элемент музыкальной формы, относительно самостоятельное построение, объединяющее несколько мотивов. Мотив, как наименьшая самостоятельная формообразующая единица, обладающая образной выразительностью, может быть сопоставлен со словом (лексической единицей языка). Соответственно, *музыкальная анафразия* — это многообразные перестановки и обращения мотивов, в результате чего создаются новые музыкальные фразы. При этом синтагматическая перестановка мотивов, как и слов, может сопровождаться их вариацией на оси парадигматики, перемещением по аккордам, голосам, регистрам, секвенциям, темпам, громкости, разным музыкальным инструментам и т. д.

Другая возможная параллель, уже не к анафразе, а скорее к анаграмме, — серийная музыка, основанная на чередовании двенадцати тонов (додекафония). Если мотив соответствует слову, то музыкальный тон, лишенный самостоятельной экспрессии, соответствует букве, значит додекафонию можно рассматривать как музыкальную анаграмму. Не случайно Арнольд Шёнберг, основоположник додекафонии, отдал много времени изучению Торы и каббалы, их языковых и мистических аспектов, прежде чем разработать новую се-

рийную технику, наиболее последовательно — в опере «Моисей и Аарон», где сам сюжет углубляется в тайну Божьего слова. Вообще, если мир сотворен из конечного числа букв (22 в еврейском алфавите) и конечного набора элементарных частиц, то и в лингвистическом, и в физическом смысле Вселенная представляет собой универсальную, бесконечно варьируемую анаграмму и анафразу.

В заключение, как обратный эпиграф — или *анаграф*¹, — приведу одну из прекраснейших анафраз русской поэзии:

В медленном водовороте *тяжелые, нежные розы,*
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!
Осип Мандельштам. Сестры — тяжесть и нежность...

Это классическая анафраза (третьего типа), где меняется порядок слов — и сами слова. И вместе с тем это зримое изображение того, о чем, собственно, говорится в стихотворении: тяжесть и нежность сплетает розы в двойные венки — и при этом сплетаются в двойной венок сами слова о розах, их тяжести и нежности.

¹ *Анаграф* — любой элемент литературного текста, помещенный в обратном порядке по отношению к своему обычному месту в композиции. Например, перед нами анаграфия, если эпиграф или экспозиция, заглавие или предисловие помещаются в конце произведения вопреки своему обычному расположению в начале; или если, наоборот, эпилог или послесловие помещаются в начале произведения вопреки своему обычному расположению в конце. Термин «анаграф» входит, наряду с «анаграммой» и «анафразой», в семейство терминов с приставкой «ана-», обозначающих измененный или перевернутый порядок следования компонентов текста — букв, слов, элементов композиции.

РАЗДЕЛ 10

Сверхпоэзия: поэтический вектор цивилизации

Прогресс и поэзия

Есть ли какие-то определенные векторы в развитии человечества? На этот вопрос существует много ответов, в разной степени убедительных: демографический рост, экономический прогресс, повышение производительности труда и рост общественного богатства, распространение свободного рынка, увеличение интеллектуальной и технологической мощи, ускоренное производство информации, расширение ноосферы, демократизация политических систем, географическая и космическая экспансия, преодоление этнической и экономической замкнутости — глобализация... Все эти векторы в принципе совместимы и складываются в общий поступательный ход истории.

Однако есть еще один вектор, обычно не упоминаемый в этом ряду: усиление поэтического — поэтизация космоса, жизни, общества, техники и самого человека. Это представление о прогрессе как *поэзисе* (от греческого «поэзис», ποιησις, что буквально означает «творчество») на первый взгляд противоречит ранее обозначенным тенденциям. Разве экономический, технический, информационный прогресс не ведет к ослаблению поэтического начала, которое отстывает все дальше в золотой век мифов, сказок, легенд? Считается, что поэтическое мировосприятие господствовало лишь на ранних ступенях цивилизации, а впоследствии его вытеснили наука, техника, трезвый, рационалистический склад ума, который предпочитает знать и исследовать, а не грезнить.

Эта «депоэтизация», казалось бы, проходит через всю историю человечества и особенно усиливается в промышленный век. Скорбный итог подводит Е. Баратынский (1835):

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

(Последний поэт)

Не только поэты отмечают упадок поэтического. О том же, но уже на языке экономической науки, писал К. Маркс в предисловии к «К критике политической экономии» (1858–1859):

...Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания и песни и музыки, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии с появлением печатного станка?

По контрасту с марксовым оптимизмом, ностальгией проникнуты размышления М. Хайдеггера о том, что массовое производство разрушает поэзию создания индивидуальных вещей и поэтому поэзис (родственный генезису, произрастанию) уходит в прошлое. Чаша или скрипка творятся неспешно, подобно тому как растет дерево и воспитывается ребенок. В наше время от поэзиса остаются только поэзия в узком смысле, стихи, и другие островки поэтического: живопись, художественные промыслы, — но они тонут в море науки, техники, экономики. Столь же пессимистично смотрит на настоящее и будущее поэзии композитор Владимир Мартынов, провозгласивший «конец времени композиторов», а также «конец времени литературы»¹.

Радоваться или ужасаться неумолимому ходу истории, ведущему к упадку поэзии? Об этом спорят, но сам факт почему-то принимается на веру.

¹ «...вполне вероятно, Пригов может оказаться последним русским поэтом, в стихах которого русская поэтическая традиция говорит свое последнее „прости“ нам и всему миру» (*Мартынов В. Пестрые прутья Иакова*. М., 2009. С. 45).

Я полагаю, что, вопреки мнению о бездушном техницизме и прагматизме XXI века, он обещает стать веком поэзии — в гораздо более широком смысле, чем мы склонны это представлять. Поэзия никуда не уходит из жизни человечества, она возрождается в самых крупных масштабах на уровне мегатрендов цивилизации.

Антропопоэзия и технопоэзия

В Древней Греции почитались девять муз, покровительниц поэзии, наук и искусств: Каллиопа — эпической поэзии, Эвтерпа — лирической, Мельпомена — трагедии, Клио — истории, Урания — астрономии... Ныне пришло время пополнить этот панмусейон новыми музами, такими как Антропопоэзия, Технопоэзия, Космопоэзия, Биопоэзия, Социопоэзия, Эконопоэзия, Ноопоэзия... Эти виды творчества не вмещаются в рамки известных искусств и «поэзий» и задают смысл будущему человечества.

Первая из этих новых муз — *антропопоэзия* (от греч. ἄνθρωπος, anthropos, человек + ποιέω, poieo, делать, творить, производить). Антропопоэзия — совокупность всех практик, направленных на создание и пересоздание человеческих существ. Величайший акт антропопоэзии, как она описана в Библии, — сотворение человека «по образу и подобию» Бога, что прямо указывает на поэтическую природу человека как *метафоры*. Человек — это тварь не в буквальном значении (как растения или животные), а в переносном, поскольку выступает как *образ* самого Творца, как иконический знак Бога: между ними сложная семиотическая игра, отношения означающего и означаемого. Человек не тождествен Богу, но метафора Бога, то есть обладает некоторыми Его признаками: способностью мышления, творчества, именования вещей, свободой воли. Именно как к *метафоре* и следует относиться к человеку, то есть воспринимать его поэтически. Между Богом и человеком не логическая связь, а поэтическая, образная, основанная на уподоблении, сходстве. По образу и подобию Слова создается сначала человек,

а затем по своему образу и подобию он пересоздает окружающий мир.

Это и есть цивилизация. Орудия труда, технические изобретения, научные открытия, произведения искусства — все это способ творить мир по образу и подобию человека, как сам он сотворен по образу и подобию Творца. Поэтому метафора, как перенос по сходству, господствует не только в поэзии, но во всей деятельности человека, преобразующей мир. В продуктах цивилизации, например в картинах или зданиях, в ракетах или компьютерах, мы обнаруживаем не присутствие самого человека как природного существа, но его бесконечно множимые образы, символические проекции, метафоры его способностей и потребностей.

«Значение техники установимо только исходя из души», — утверждал О. Шпенглер¹. Все чудеса техники — это, по сути, метафоры душевных потребностей: стремление к скорости, полету, парению, взаимопроникновению душ... Вот самое наглядное: дом — метафора тела; очки и микроскоп — метафора глаз; компьютер — метафора мозга, обрабатывающего информацию; лазер — метафора устремления за светом.

О, как же я хочу,
Нечуемый никем,
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем!

А ты в кругу лучись, —
Другого счастья нет,
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

*О. Мандельштам.
О, как же я хочу...*

Душа стремится лететь вослед лучу — и эта потребность, в ее рациональном, изобретательском преломлении, порождает лазер, прибор для целенаправленного потока излучения.

¹ <http://philosophy.mitht.ru/spengler.htm>

Человек, сотворенный как метафора, сам продолжает творить мир метафор. Антропопоэзия переходит в *технопоэзию* (technopoëia; *греч.* techne — искусство, ремесло). Собственно, вся техническая цивилизация — это множественность образов человека, его ликов и перевоплощений. Информационные технологии — это образ воспринимающего и мыслящего человека, способного раздвигать на огромные расстояния область видимого, слышимого, понимаемого. Коммуникативные технологии — это образ языка, способность человека выразить себя и общаться с другими. Транспортные технологии — это образ человека в движении, гиперболическое усиление его способности бегать, прыгать, плавать. Производственные технологии — образ человека, создающего орудия труда и предметы потребления. Цивилизации — это многогранный образ самого человека, который постепенно отдаляется и приобретает независимость от своего создателя.

Техника не менее метафорична и символична, чем поэзия, но воплощает эту энергию созидания не в словах, а в поэтически преображенной материи, где каждый элемент «играет» с природой, преодолевает силу тяжести, дальность расстояний, ограниченность телесных возможностей. Технопоэзия, воплощенная в авиации, ракетостроении, электронике, Интернете, новейших средствах связи, позволяет прозревать незримое, слышать неслышимое, говорить на многих языках, нести слово от человеческих уст в космическую даль. Подобно пушкинскому «шестикрылому серафиму», она распаивает просторы земли и неба. Технопоэзия — поэтическая сторона техники как деятельности, воплощающей творческие устремления человека и символическое видение мира.

Физика поэзии

Можно рассматривать все цивилизационные процессы не только как поэтизацию космоса, техники, общества, но и как космизацию, технизацию, социализацию самой поэзии, ее проникновение во все области бытия. В статье «Кри-

зис объекта» (1936) Андре Бретон провозгласил: «Творчество „сюрреалистических объектов“ отвечает, по словам Поля Элюара, потребности в настоящей „физике поэзии“»¹. Действительно, сюрреализм выходит за пределы вербальности и двухмерной (картинной) визуальности, создавая трехмерные объекты. При этом господствует именно сюрреалистическая логика абсурда: объекты оказываются поэтичными лишь в той мере, в какой демонстративно лишены прагматических функций. Например, «Подарок» Мана Рэя (1921) — уют, в подошву которого впаян частокол из гвоздей, что делает его непригодным к употреблению. А «Завтрак в мехах» Мерет Оппенгейм (1936) — это чашка, блюдце и ложка, покрытые мехом китайской газели.

Однако поэтичность объекта не обязательно исключает его утилитарную функцию. Абсурдность поэтической красоты была преувеличена сюрреализмом в соответствии с самой его задачей — критикой рациональности и апологией бессознательного. В «Манифесте сюрреализма» А. Бретон (1924) утверждал, что личность обретает свободу лишь в интуитивных психических актах, подавляемых обществом. Бретон ссылаясь не только на Фрейда и его толкование сновидений, но и на Лотреамона, который еще в XIX веке предложил такое определение: «Красота — это случайная встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе». Эта фраза стала девизом сюрреализма.

Однако встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе далеко не случайна, поскольку перед нами — три воплощения заостренности: швейная игла, спицы зонтика и хирургический скальпель. Раскрытие спиц зонтика и вертикальное движение швейной иглы в процессе шитья вторят друг другу, как и колесо машинки — круглой форме зонтика. Так что поэтична не случайность, а именно глубоко скрытая закономерность объектов и их сочетаний. В этом смысле поэзия даже более рациональна, чем история, и сближается с философией. «Поэзия содержит в себе более философско-

¹ <http://www.guelman.ru/maksimka/n5/breton.htm>

го и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное» (Аристотель. Поэтика, IX)¹.

Самолеты, поезда, ракеты, телефоны, компьютеры — все это поэтические объекты, но не сюрреалистические, а составляющие реальность современной цивилизации. Это поэзия за гранью слов, воистину *физика поэзии*, ее технические и социальные тела. В них нет абсурда или гротеска, но они метафоричны и/или метонимичны, поскольку переносят на материю свойства человеческого тела или устремления души (собственно, «метафора» — это перенос или перевозка, в Греции «метафорами» называют грузовые машины). Так, телефон — это метафора слуха и метонимия уха (т. е. переносит на аппарат признаки слушающего устройства по смежности). В телефоне или ракете, в отличие от сюрреальных объектов, утилитарность и поэтичность не противоречат друг другу, напротив, сама утилитарность достигается здесь поэтическими средствами.

Технопоэзия позволяет взглянуть на всю историю техники как на сращение поэтичности с утилитарностью. Например, полезная функция рычага несомненна, а его поэтичность состоит в том, что он, как явствует из применяемой к нему терминологии, представляет собой метафору плеча и руки, их гиперболу (усиление, удлинение). «Уже окунувшийся / В масло по локоть / Рычаг начинает / Акать и окать...» (Э. Багрицкий. «Весна»). То же самое можно сказать практически о любых технических устройствах. Не случайно народная фантазия опережала многие технические изобретения, заведомо наделяя их поэтическим смыслом, — например, «ковер-самолет», «скатерть-самобранка», «шапка-невидимка»².

Современная техника не только производит орудия труда, но и все больше расширяет наше восприятие мира, способы коммуникации и создает новые, альтернативные и виртуальные миры, которые предоставляют каждому возможность

¹ <http://philosophy.ru/library/aristotle/poet.html>

² Речь идет о способе преобразования оптического излучения. <http://ria.ru/society/20060530/48834009.html>

выбирать себе образ жизни по нраву. Поэтическая сказка, фэнтези — самый продуктивный жанр современности, и это не просто литература и кино: сам мир вокруг нас все более напоминает фэнтези, где фантазия становится движущей силой перемен и логикой порождения возможных миров.

Космопоэзия и биопоэзия

Технопоэзия — это пролог к дальнейшему преобразованию космоса, *космопоэзия* (греч. *kosmos*). Космопоэзия — искусство, обладающее всеми теми сенсорными средствами воздействия, что и сама реальность, включая обонятельные и осязательные. Космопоэзия осваивает все новые технические средства воспроизведения реальности и с такой чувственной достоверностью воплощает фантазию художника, что она делается практически неотличимой от объектов реального мира. Со временем мы научимся создавать произведения не только изобразительного или музыкального, но *универсального, космического* искусства, обращенного сразу ко всем органам чувств, — столь же многомерного, как и сама реальность.

В этом случае перед нами встанет вопрос: а не является ли сам космос произведением космопоэзии, то есть художественным творением? Так представляли Вселенную еще Платон, Плотин и другие мыслители Античности и Ренессанса. Если это так, то физика, биология и прочие естественные науки заново сомкнутся с теологией и эстетикой, как было на ранних стадиях их развития. Физика — это не просто изучение структуры материального мира, но понимание законов фантазии, мастерства, композиции, образности, пластического языка — той божественной космопоэзии, которая создала этот мир как произведение универсального искусства.

В широком смысле космопоэзия — это вся деятельность человека по преобразованию физического мира в согласии с законами красоты и гармонии. Но внутри этой огромной сферы выделяется *биопоэзия* (греч. *bios* — жизнь) — совокупность биотехнологий, преобразующих живой мир и самого

человека. Проявления биопоэзии многообразны: от создания новых разновидностей организмов до трехмерной печати органов и их модификаций. Вообще жизнь несет в себе многие свойства поэзии. Не случайно одна из самых влиятельных научных теорий жизни называется «автопоэзис»: так в начале 1970-х годов биологи У. Матурана и Ф. Варела охарактеризовали самопостроение, самовоспроизводство живых существ. Общее между жизнью и поэзией — язык, генетический и вербальный. Знаковые процессы идут на всех уровнях организации живого, от клеток до организмов и экосистем. Причем в генетическом языке, как показывают исследования по биосемиотике, есть своя синонимия, омонимия и метафорика, то есть приемы построения поэтических образов.

Гибридизация — один из нагляднейших метафорических процессов в природе, когда генетический материал разных биологических видов объединяется в одной клетке. Отсюда и естественная геновая инженерия, так называемый *горизонтальный перенос*, когда с помощью особых вирусов переносятся гены между весьма отдаленными видами, даже между растениями и животными, — так порождаются новые виды. На основе этих переносов в ходе искусственной селекции создаются новые сорта культурных растений, — это, в сущности, живые, растущие метафоры, поскольку одни растения приобретают свойства других. Чего стоят одни только поэтические названия сортов, выведенных американским селекционером Лютером Бёрбанком: айва с запахом ананаса, георгины с запахом магнолии, голубой мак, душистый георгин, ежемалина (гибрид ежевики и малины)... Н. Заболоцкий в «Венчании плодами» прославляет творение новых растений, сходное со стихотворчеством: «Плоды Мичурина и кактусы Бёрбанка, прозрачные, как солнечная банка...»

Персонификация сил природы, в частности надделение животных речью (как в сказках и баснях), — один из древнейших приемов поэтической образности. Сейчас такое «оразумливание» уже не только фантазия, оно начинает входить в практику еще одной новейшей поэзии — *зоопоэзии*. Создаются реальные возможности общения с животными (прежде

всего шимпанзе) благодаря языкам-посредникам, что может привести к новым, глубинно-диалогическим взаимоотношениям человека с миром живого¹. Опять-таки вспоминается образ образумленной и перевоспитанной природы в поэме Н. Заболоцкого:

Здесь учат бабочек труду,
Ужу дают урок науки
Как делать пряжу и слюду,
Как шить перчатки или брюки.
Здесь волк с железным микроскопом
Звезду вечернюю поет,
Здесь конь с редиской и укропом
Беседы длинные ведет.

(Торжество земледелия)

Поэтический прием — олицетворенный образ природы становится в биопоэье экспериментом по ее практическому преобразению.

К биопоэье в узком смысле можно отнести и собственно поэтические опыты *Ars Chimaera*, или искусства химер. По определению Дмитрия Булатова, это «целенаправленное конструирование новых, не существующих в природе сочетаний генов, позволяющих получить организмы с наследуемыми заданными эстетическими свойствами»². Использование генетических и биохимических методик позволяет создавать, например, люминесцирующие растения, не имеющие никакого утилитарного назначения, но призванные воздействовать эстетически.

Гендерная революция тоже проходит под знаком поэзиса. «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его: мужчину и женщину сотворил их». Если раньше социальные, профессиональные, бытовые роли мужчины и женщины были четко разделены, то теперь происходит феминизация мужского и мускулинизация женского,

¹ Зорина З., Смирнова А. О чем рассказали «говорящие» обезьяны. М., 2006.

² Булатов Д. Русская рулетка. <http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/bulatov.html>

их взаимная метаморфоза. На буквальное значение наслаивается переносное: между физиологией данного пола и его новыми социальными и профессиональными ролями возникает метафорическое напряжение, когда, например, женщина выступает в традиционных мужских ролях, как политик, дипломат, судья, священник, полицейский, а мужчина берет отпуск по уходу за новорожденным ребенком. Это может привести к смешению полов, нейтральному унисексу, но открывает и новые возможности для межгендерных и трансгендерных превращений, для творческой динамики во взаимоотношениях биологического и социального пола, для свободного выбора или отказа от своей природной идентичности. Гендерная революция — это, по сути, *андрогинез*, то есть становление андрогинов, двуполых существ, в которых по-разному сочетаются черты обоих полов, возникают гибридные формы внешности, поведения, творчества.

Социопозья и эконопозья

От биопозьи перейдем к *социопозье* (*sociopoeia*) — поэтической стороне общественной жизни, социального творчества. В традиционных обществах индивид совпадает со своей этнической и социальной идентичностью, со своей культурной и природной средой (экологической нишей). Ход истории ведет ко все большему смешению этносов, и возникает «всечеловек», вбирающий признаки разных наций, культур, языков. Книги, фильмы, путешествия, изучение языков и истории — все это способ «перенесения значений», обретения другого в себе: русский может почувствовать себя французом или японцем, наш современник — древним воином или средневековым монахом. Весь символический обмен, ускоряющийся с развитием цивилизации, служит поэтическому «переносу». «Поэзия — везде, где за немногими чертами определенного замкнутого образа стоит многообразие значений», — писал А. А. Потебня. Поэтическое слово, в отличие от прозаического и особенно научного (строго опре-

деленного термина), стремится к предельному расширению, вбирает значения других слов.

Современный человек, вопреки расхожему представлению о его прагматичности, становится существом все более поэтическим. Мы не просто исполняем отведенные нам обществом роли, но все больше *играем* их, внутренне дистанцируясь от своей функции / идентичности и воспринимая ее как метафору. Это карнавально-театральная, условно-игровая сторона социальности: по словам Шекспира, мир — театр, и мы в нем актеры. Так, современное общество все больше формируется социальными сетями, где соотношение между автором и его персонажем становится условным, образным. В сетевых сообществах мы играем в других людей, формируем себя по образу не-себя или не-только-себя, что оказывается мощным фактором формирования новых метафорических сообществ, социопоэтической среды. Мы отрываемся от своих биографических идентичностей и превращаемся в творцов самих себя, своих аватаров, как поэты — своих лирических героев. *Авторство* и *аватарность* — две ипостаси сетевой социопоэзии. Каждый блогер создает, прежде всего, свое «лицо», «книголичность» (facebook), а порой выступает и в облике нескольких персонажей, под ником (псевдонимом, гетеронимом), чтобы подчеркнуть дистанцию между собой как автором и своими масками.

Социопоэзия — это путь странников в иное, переходящих из роли в роль, «...как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» (Пастернак). Это не шизофренически расколотая, а богатая, многоролевая, «многосамостная» личность, которой тесно в рамках одного «я». Такая множимость «я» всегда наблюдается в актах художественного творчества, когда личность условно перевоплощается на сцене или в романе. О многоликости своего «я» заявляли великие поэты:

Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!

Г. Державин

Я противоречу себе? Прекрасно, значит, я противоречив.
Я размножен, меня — миллионы (multitudes)

Уолт Уитмен

Это мироощущение все больше распространяется в демократических обществах, которые не подавляют, а поощряют ролевую игру, смену масок. Социопоэзия — это умножение идентичностей, «самообразов» человека по мере его социального и профессионального развития. Раньше человек был на всю жизнь прикован к своему ремеслу, теперь его профессиональная мобильность резко возросла, как и продолжительность жизни. Человек может переучиваться, менять занятия, приобретать новые навыки, многообразно воплощать себя. Он осваивает искусство метаморфозы и становится социально и профессионально полиморфным. Как писал П. Валери, «человек, лишенный возможности прожить множество жизней помимо своей, не мог бы прожить и собственной» («Поэзия и абстрактная мысль»)¹. Такая возможность быть собой благодаря возможности быть множеством других и составляет основу поэтического.

Именно современная цивилизация создает этот новый, транскультурный тип личности — *мультивидуума*, которому тесно в рамках одной культуры, одного языка. Это человек нового образа, воистину «образное», метафорическое существо. В этом трансэтничном, транслингвистичном индивиде «прямое значение», исконная идентичность уступает переносным значениям. Родился в одной стране, получил образование в другой, работает в третьей... Такой человек — воплощенная метафора, поэтическая фигура; его жизнь — многослойный текст.

Человек XXI века поэтичен, поскольку соединяет в себе гораздо больше разных творческих обликов, чем люди предыдущих эпох. Особенно сильно увеличивается послепенсионная фаза жизни, когда, обеспечив себе достаток, человек свободен для реализации и таких своих дарований, которым раньше не находил применения в прагматической системе разделения труда. Две тысячи лет назад Сенека обрушивался на «стариков, что с особым усердием готовятся занимать должности, путешествовать, торговать. Что гнуснее

¹ http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt

старика, начинающего жизнь сначала?»¹ Но сейчас старость для множества людей становится именно новым началом — *поэтическим*. Этот возраст — после 60 — даже неверно называть старостью, поскольку человек еще полон физических сил и одновременно наделен свободой выбора, всей палитрой способов самореализации. Он может пробовать себя на самых разных поприщах, стать художником, журналистом, полиглотом, путешествовать по миру, вбирая разные традиции и культуры. Это акме жизни, вторая зрелость, которая в развитых странах продолжается до 80–85 лет. Это самая поэтическая фаза жизни, по степени своей «метаморфозности» сравнимая с детством и юностью, когда человек *еще* не определил свою профессиональную идентичность и социальные роли. Теперь он *уже* освобождается от этой односторонности и утилитарности. Это возраст деидентификации.

Меняется и бытие вещи в современном обществе, оно тоже становится поэтическим, оправдывая введение понятия «эконопоэя» (от *греч.* οἰκονόμος — управляющий домом, распорядитель). Постиндустриальный капитализм меняет психологию потребителя, превращая его из придатка собственности в творца самого себя. Раньше человек жил в мире прочных, долговечных вещей, которые переживали его, переходили к правнукам. Теперь товары покупаются не для накопления, не для передачи их материальной ценности потомству, а ради эксперимента над самим собой. Товар — это метафора моего «я», одно из его подобий, которое сменяется другим. Я покупаю ракетку — значит, сегодня я спортсмен, мое «я» — это упругость мяча, радость удара. Во мне самом есть эта эластичность, резкость взмаха и точность прицела; я покупаю ракетки, чтобы проявить свои лучшие качества. Новые костюмы, телефоны, автомобиль суть разные возможности для меня быть другим, тем, каким меня еще нет.

Отсюда быстрая моральная и психологическая изнашиваемость вещи, которая легко отправляется на свалку, —

¹ *Сенека*. Нравственные письма к Луцилию. Письмо XIII. <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1346570013>

ведь впереди, в некоем поэтическом просвете, лучится сущность абсолютного товара, который столь же неуловим, как мое подсознание, мое сверх-Я. То, что предлагается к покупке, есть лишь одна из многих затерянных частиц моего «я», и товар напоминает мне о ней, погружает в романтическую грезу о моем всесии, всезнании, вездесущности. Реклама поэтична, как намек на то, чем ты можешь стать, мимолетная греза иного существования, зов к трансценденции. Современный капитализм, пресловутое «общество потребления» — это поэзия вещей, лишенных тяжелого материального субстрата и превращенных в знаки меняющихся возможностей, подвижных соотношений между мною сегодняшним и мною будущим¹.

Ноопозья. Наука как сверхпоэзия

Последователи Ж.-Ж. Руссо, М. Хайдеггера, Р. Генона и «Великой Традиции», противники прогресса и идеологи ностальгии, обвиняют науку и технику в том, что они разрушают очарование первичной поэзии, золотого детства человечества, еще слитого с природой. Она была полна одушевленных существ, в каждом озере жила наяда, в каждом дереве — дриада, в громе раздавался голос верховного божества, Зевса или Перуна. Наука и техника якобы отчуждают человека от бытия, противопоставляют субъект и объект, создают холодное, обездушенное пространство вокруг личности.

Такие обвинения имели резон в индустриальном обществе, когда в науке господствовали позитивизм, материализм, редукционизм... Но наука изменилась, уйдя далеко от этих унылых «измов» и вобрав в себя дерзость поэтического разума, открывающего парадоксальную, взрывную, пульсирующую вселенную, которая больше похожа на стихотворение или коан, чем на аналитическое суждение. Можно говорить

¹ Подробнее об этом уже говорилось в разделах «Поэзия общества» и «Поэзия вещей».

о еще одной сверхпоэзии, о *ноопозэе* (греч. νόος, noos — разум) — поэтичности самого разума, каким он выступает в новейшей науке. Чем выше уровень развития науки и техники, тем глубже их поэтичность. А. Эйнштейн полагал, что «в научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса»¹.

Поэтична квантовая физика, представляющая элементарный микрообъект и частицей, и волной. Согласно теории квантовой запутанности, даже объекты, разнесенные на огромные расстояния, оказываются взаимозависимыми (нелокальными), и квантовое состояние передается от одного к другому вне законов пространства и времени. Это глубоко поэтическая идея, нарушающая логику эмпирического рассуждения. Поэтична теория относительности: во всяком кусочке материи можно видеть огромность заложенной в нем энергии расщепления атомов — глубоко метафорический взгляд.

Столь же поэтично и современное понимание информационной природы материи. «Вселенная, в сущности, является гигантским компьютером, в котором каждый атом и каждая элементарная частица содержат биты информации...» (Сет Ллойд)². Представление о том, что Вселенная и все составляющие ее частицы непрерывно производят вычисления на квантовом уровне, — это концепция современной информационной теории и одновременно одна из самых головокружительных метафор.

Поэтична Всемирная паутина, передающая мгновенно наши мысли и облики на любые расстояния. Поэтический принцип «всё во всём» определяет работу поисковых систем в Интернете. Проводя поиск по определенному слову или выражению, мы мгновенно собираем вместе все тексты, когда-либо написанные, и создаем новое текстуральное целое, симфонию смыслов, пронизанную единым лейтмотивом. Тек-

¹ <http://www.orator.ru/einstein.html>

² Ллойд С. Програмируя Вселенную. Квантовый компьютер и будущее науки. М., 2013. С. 7.

сты, вступающие таким образом в ассоциативную связь, можно назвать рифмотекстами, поскольку у них есть общий словесный элемент, своего рода внутренняя рифма. Поисковые системы — это, собственно, порождающие механизмы текстовой рифмовки и создания новых вербальных массивов, пронизанных лейтмотивами-ассоциациями.

В каждой частице, какой бы малой она ни была, «есть города, населенные людьми, обработанные поля, и светит солнце, луна и другие звезды, как у нас», — утверждал в V веке до н. э. греческий философ Анаксагор в своем труде о гомеомериях. Гомеомерия — буквально «подобочастие», то, часть чего подобна целому. Эта древняя поэтическая интуиция находит соответствие в теории фракталов (Б. Мандельброт) и в идеях о том, что элементарные частицы могут открывать вход в другие вселенные¹. Всюду мы видим метаморфозу и парадокс, граничащие с чудом: взаимопроникновение большого и малого, превращение массы в энергию, частицы в волну, — поэтическую работу Вселенной, которая раскрывается на уровне фундаментальной науки.

Наука и техника — это выражение поэтической потребности человека рассматривать мироздание в единстве и видеть всё отраженным во всём. Без этого поэтического импульса, глубинно присущего человеку, не было бы и гигантских успехов науки и техники и человек оставался бы всецело функциональным, материально ориентированным существом, создающим орудия труда лишь утилитарно — для добывания пищи и защиты от враждебного действия стихий.

При этом наука остается наукой в рамках своих познавательных процедур: наблюдений, описаний, экспериментов, количественных измерений, фиксации воспроизводимых результатов и т. д. Но на самом высоком уровне обобщений наука все больше смыкается с поэзией. Сами ученые поражаются красоте и эlegantности формул, которыми описыва-

¹ Гипотеза о бесконечной вложенности материи, о том, что Вселенная представляет собой совокупность входящих друг в друга систем всевозрастающего порядка, — пока что не подтверждается современной наукой, но не исключено, что к ней вернуться в будущем.

ются законы мироздания, — очевидно, что это не только физические, но и эстетические законы. Недаром физик Брайан Грин назвал свою знаменитую книгу, посвященную суперструнам и поискам «окончательной» научной теории, «Элегантная вселенная» (1999). Собственно, большая наука и есть главная поэзия нашего времени.

Метафора «человек — Бог» всегда была осевой для цивилизации, ищущей путей раскрытия божественного в человеке и человеческого в Боге. Но в наше время к ней прибавился ряд других фундаментальных метафор: Вселенная — компьютер, планета — живой организм, компьютер — мозг, Интернет — нервная система, вирусы инфекционные — и компьютерные, гены — язык, жизнь — процесс письма... Оттого что смысл этих метафор подтверждается наукой или реализуется техникой, они не становятся менее поэтичными. Так поэзия входит в состав научного мировоззрения и становится движущей силой новых открытий.

Ритм и система ограничений

Ритм человеческого бытия все более ускоряется по мере развития цивилизации, и это тоже отражается в ее растущей поэтичности, поскольку поэзия — это ритмизованная на всех уровнях речь, слияние музыки и смысла. Глобализация синхронизирует процессы, происходящие на Земле, и превращает ее в музыкальный инструмент, звучание которого организует информационные потоки. Благодаря этому все более упругому и вездесущему ритму мирового развития история становится поэтическим произведением, все строки которого рифмуются. Слушать музыку цивилизации, смысловое созвучие множества событий, происходящих в разных уголках планеты, — это поистине поэтическое переживание. Музыкальные ритмы и информационные процессы, накладываясь друг на друга, создают поэтический эффект.

Вместе с тем не следует забывать, что поэзия — это система ограничений. Они накладываются заданностью ритмики

и расположения рифм, чередованием ударных и безударных слогов в определенной последовательности. И даже свободный стих, верлибр, ритмически организован гораздо более жестко, чем проза. Об этом приходится напоминать, потому что поэтичность современной цивилизации, ее любовь к метафорам и метаморфозам, требует внутренних ограничителей — иначе это может привести к катастрофическому всесмешению. Когда все атомы определенного физического тела расщепляются и масса превращается в энергию, происходит ядерный взрыв.

По-своему опасны и так называемые «генетические бомбы». Еще в первой половине XX века проводились исследования по скрещению разных видов — тигров со львами, человека с обезьяной — с целью выведения новых видов млекопитающих, послушных химер-мутантов. Примером недавних трансгенных миксов могут служить морозоустойчивый сорт помидора со встроенным геном камбалы, засухоустойчивая кукуруза с геном скорпиона или гротескно-жуткий способ развития конечностей у зародышей курицы так, чтобы они становились только крыльями или ногами. Напомню, что в сравнении с трансгенными продуктами традиционная селекция имеет важное ограничение: выводятся гибриды только родственных организмов, то есть скрещивать картофель разных сортов можно, а вот получать гибрид помидора с рыбой нельзя.

Превращение всего во всё, упразднение границ между видами, полами, этносами, между всеми структурными элементами цивилизации чревато всеобщей энтропией и деградацией. Вот почему, говоря о поэтизации как о векторе исторического прогресса, следует помнить и о тех ограничителях, которые встроены в поэзию и усиливают ее экспрессию. «Сопряжение далековатых идей» только тогда выразительно, когда они не смешиваются произвольно, без особой мотивировки и глубинно-родственной ассоциативной связи.

Вообще следует подчеркнуть, что обычно метафора указывает не на тождество, а именно на сходство. Было бы кощунством отождествлять человека с Богом и вульгарным

материализмом — отождествлять мозг с компьютером. Там, где подобие переходит в тождество, кончается сама поэзия и образность, начинается язык формул и уравнений.

Самотворение человека

По Роману Якобсону, «направленность (*Einstellung*) на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это поэтическая функция языка»¹. «Поэтическое присутствует, когда... слова и их композиция, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе...»²

Это определение поэтической функции как автореферентной, направляющей язык на самого себя, можно распространить и на сверхпоэзию. Поэтическая функция современной техники состоит, в частности, в том, что она возвращает человеку силы, которые отчуждал от него труд в традиционном, аграрном и индустриальном обществе. Наиболее продвинутая постиндустриальная техника не отделяет существенные силы человека от него самого, в производстве товаров-фетишей, а наоборот, ведет к самоуглублению человека, расширению возможностей его трансформации. Это не столько полезность товара или прибора, сколько самопостроение человека, создание нового, расширенного его образа.

У каждого вида человеческой деятельности, а не только у языковой, может преобладать поэтическая функция, которая замыкает ее на себе. В истоке этого самозамыкания — человек как самосознающее, самодействующее, «автопоэтическое» существо, которое, согласно категорическому императиву И. Канта, призвано относиться «к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого как к цели и никогда

¹ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Сокр. перев. И. Мельчука // Структурализм: «за» и «против» / Сб. статей. М., 1975. С. 202–203. <http://cyberleninka.ru/article/n/parallelizm-i-poeticheskaya-funktsiya-r-yakobsona-v-teorii-povtora#ixzz35b3TQUр3>.

² Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 118.

не относиться к нему только как средству». Деятельность человечества в конечном счете направлена на него самого как на цель — и, следовательно, в высших своих проявлениях становится поэтической.

Очеловечение Бога в Христе и обожение человека в христианстве — центральная тема западной цивилизации. Бог становится человеком, чтобы человек мог стать богом, т. е. творцом самого себя. Заново эта тема поднята у Ницше, уже как сотворение сверхчеловека самим человеком. Судьба человека в мире все глубже раскрывает его образную сущность, поскольку он не столько изменяется как биологический вид, сколько творит все более сложные, условные, дистанционные образы самого себя — и одновременно интегрирует их в себе.

Мы переживаем сейчас антропологическую революцию, самую значительную со времен возникновения *homo sapiens*. Человек как вид не только обладает разумом, способностью изготавливать орудия труда и создавать цивилизацию. Смысл нынешней антропологической революции состоит в том, что человек вбирает эту цивилизацию в себя, то есть становится сверхчеловеком. Свое сознание и фантазию, которые он овеществлял вовне, отчуждая от себя в форме произведений, товаров, продуктов труда, он теперь реапроприрует, *восприсваивает* себе. Человек становится сверхчеловеком не в качестве «белокурой бестии», а как существо, вобравшее в себя могущество созданной им техники, — всевидящее, всеслышащее, крылатое, почти ангелическое.

Развитие цивилизации в XXI веке, сохраняя свою центробежную направленность, вместе с тем становится все более центростремительным. Мы находимся на пороге решающих перемен, когда цивилизация начинает перестраивать самого человека посредством технических устройств, медицинских препаратов, а возможно, и конструктивных генетических модификаций. Приборы, встроенные в самого человека или тесно с ним сопряженные, резко увеличат объем его памяти, расширят органы его восприятия, умножат его производственные способности, творческое воздействие на сре-

ду. Это величайший акт антропопоэзии после создания человека Богом, — самосотворение человека как сверхприродного существа, вбирающего в себя созданное им как видом. Разумеется, это не упразднит цивилизационную среду вокруг человека, но укрепит ее присутствие в нем самом. Индивид может стать микрокосмом цивилизации, объединить в себе ее творческие потенции как бесконечно пластичное существо, мультивидуум, призванный свободно лепить себя и осуществлять свою миссию через множество деятельных и подвижных метафор себя, «аватаров». Тогда-то поэзия и станет тем, чем предназначена быть, — не только языковым творчеством, но самотворением человечества.

Заключение. Власть поэзии

Сверхпоэзия, выходя далеко за пределы слов, остается поэзией, то есть искусством метаморфоз, перевоплощения одного образа в другой по признакам сходства или смежности. Поэзия теряет свой удельный вес на вербальном уровне, но расширяет свое могущество в гораздо более крупных масштабах, на уровне технических и социальных преобразований. Для понимания такой сверхпоэзии нужны *сверхпоэтика* и *сверхфилология*, которые могли бы исследовать метафоры и метонимии, оксюмороны и гиперболы, выраженные не только в словах, но и в вещах, в техносфере и в социосфере. Соответственно вышеуказанным сверхпоэзиям выстраивается ряд новых поэтик: *космопоэтика*, *технопоэтика*, *биопоэтика*... Эти дисциплины могли бы изучать поэтику технических изобретений, рассматривать астрономические приборы как усилители-гиперболы или анализировать созидательное и разрушительное применение одних и тех же технологий как примеры антитез и оксюморонов (пассажирская и военная авиация, управляемый и взрывной термоядерный синтез).

Теперь может быть разрешен старый спор между Гегелем и Шеллингом. Шеллинг считал вершиной духовного развития искусство и воображение, тогда как Гегель видел высшую точку развития мирового духа в логическом мышлении и научном познании. При этом философия Гегеля утверждает историческую обреченность искусства как наивной стадии в развитии мирового Духа. Вознесшийся до вершин научного познания, Дух не может снизойти к художественному творчеству, как более низкой, «чувственной» ступени бытия. Для поэзии и искусства не остается места в грядущем развитии разума.

Можно отчасти согласиться с Гегелем в отношении к традиционным формам искусства: картинам, скульптурам... Если сравнить с эпохами классического искусства или модернизма начала — середины XX века, то музеи современного искусства (после 1960-х) обнаруживают упадок и бедность воображения. Настоящее современное искусство — это техника. Она исполнена мысли и духовных устремлений, она связывает людей и открывает новые пути общению и творчеству. И в этом смысле прав уже Шеллинг: высшим синтезом научных знаний и технических умений оказывается художественное преобразование мира. Старое искусство умирает, оттесненное наукой и техникой, но на их вершинах возникает новая поэзия, для которой нужны иные масштабы восприятия. Это уже не традиционное искусство в его противопоставлении традиционной науке. Это сверхнаука и сверхискусство, которые срастаются воедино.

Поэзия, какой она предстает в древних мифах, — это не просто лучшие слова в лучшем порядке, это сила, равнозначная заклинанию и молитве, властвующая над природой. Орфей своим пением мог передвигать деревья и скалы, приручать диких животных, повелевать стихиями. Когда Вяйнемейнен в «Калевале» запел вещую руну, всколыхнулись озера, задрожали и осыпались горы. Эта власть поэзии не ушла в далекое прошлое, не осталась всего лишь красивой легендой. Сегодня, на наших глазах, поэзия продолжает преобразовать мир, причем более могущественно и всесторонне, чем когда-либо раньше. Физика, биология, энергетика, информатика приходят на службу поэзии, которая определяет смысл *прогресса-поэзиса* высшей целью, ранее достижимой только в слове: творить мироздание как поэтическую композицию, где все отражается во всем. Поэзия выходит из своей ранней, словесно-стиховой формы и, как двигатель самых мощных трансформаций, вооружается энергией науки и техники, инструментами всех знаний и профессий, чтобы так же магически преобразовать мир, как это раньше удавалось только в стихах и песнопениях.

Библиография

Рекомендуемые книги о поэзии¹

Аверинцев С. С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996.

Аннинский Л. А. Красный век. Эпоха и ее поэты: В 2 кн. М.: ПРОЗАиК, 2009.

Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Гаспаров М. Л. Избранные статьи: О стихе, о стихах, о поэтах. М.: Новое литературное обозрение, 1995.

Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1974.

Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005.

Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966.

Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста: Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство, 1996.

Мандельштам О. Э. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.

Седакова О. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Poetica. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010.

Смит Дж. Взгляд извне / Статьи о русской поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2002.

¹ В соответствии с замыслом данного издания, рекомендуемая библиография охватывает только книги, посвященные в основном поэзии вообще и русским поэтам. Не включены книги чисто теоретические или технические (о стихосложении), а также об отдельных авторах.

Соловьев Владимир. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991.

Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

Фатеева Н. А. Синтез целого: На пути к новой поэтике. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. Кн. 2: Статьи, эссе. М.: Эллис Лак, 1995.

Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969.

Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

Работы Михаила Эпштейна о поэзии¹

Книги:

Новое в классике. Державин, Пушкин, Блок в современном восприятии. М.: Знание, 1982. 40 с.

«Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 304 с.

Главы в книгах:

Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. 416 с.

Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М.: Высшая школа, 2006. 559 с.

After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. 392 p.

Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture (with Alexander Genis and Slobodanka Vladiv-Glover). New York, Oxford: Berghahn Books, 1999. 528 p.; New and revised edition. 2016. 578 p. (of 28 chapters, 19 are written by this author).

¹ Некоторые ранее опубликованные статьи включены в данную книгу как отдельные главы в переработанном виде. Указатель не включает переводов на другие языки, кроме английского.

Статьи и эссе:

Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 171–204.

Фауст на берегу моря. Типологический анализ параллельных мотивов у Пушкина и Гёте // Вопросы литературы. № 6. 1981. С. 89–110.

Ключевое слово — культура (о новой московской поэзии) // Московский комсомолец. 1984. 3 авг. С. 4.

Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов // Вопросы литературы. 1986. № 5. С. 40–72.

Вещь и слово. К проекту «лирического музея» или «мемориала вещей» // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции 1984 (вып. XVII). М.: Сов. художник, 1986. С. 302–324.

Мир животных и самопознание человека (по мотивам русской поэзии XIX–XX вв.) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1986. Человек — природа — искусство. Л.: Наука, 1986. С. 126–145.

Тема и вариация. К проблеме поэтической традиции // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики: В сб. научных трудов. Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 1986. С. 8–22.

«Как труп в пустыне я лежал...» О новой московской поэзии // День поэзии-88. М.: Сов. писатель, 1988. С. 159–162.

Переводы: «Like a Corpse I Lay In the Desert...» (On New Moscow Poetry), Mapping Codes: A Collection of New Writing from Moscow to San Francisco, a special issue of Five Fingers Review, San Francisco. 1990. № 8/9. P. 162–167.

Like a Corpse I Lay in the Desert, transl. by John High with Julie Gesin. Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry, ed. by John High and others. Jersey City, New Jersey: Talisman House, Publishers 2000, pp. 77–83.

...Я бы назвал это — «метабола». Заметки о новых течениях в поэзии // Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 171–196.

Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии // Октябрь. 1988. № 4. С. 194–203.

С чем идем в мир? Круглый стол альманаха «Поэзия» (выступление) // Поэзия, 50. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 66–76.

Sally Laird, «Life after Utopia: New Poets in Moscow», an interview with Mikhail Epstein. Index on Censorship, London, January 1988. P. 12–14.

Что такое метабола? (о третьем тропе) // Стилистика и поэтика: Тезисы всесоюзной научной конференции. Вып. 2. М.: Институт русского языка АН СССР, 1989. С. 75–80.

Зеркало-щит. О концептуальной поэзии / Поэзия, 52. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 86–88.

Exposing the Quagmire (Conceptualism in Russian Poetry), *Times Literary Supplement*, London, 1989, April 7–13.

Каталог новых поэзий / *Moderne russische Poesie seit 1966, eine Anthologie*, Herausgegeben von Walter Thumler, Berlin: Oberbaum Verlag, 1990. S. 359–369. Перевод: «A Catalog of the New Poetries» in *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, ed. by Ellen Berry and Anesa Miller-Pogacar, University of Michigan Press, 1995. P. 208–211.

Анкета «О современной поэзии». Ответы на вопросы / День поэзии-90. М.: Сов. писатель, 1990.

On Faith and the «Museum of Language». A Conversation between Mikhail Epstein, Mark Nowak and others / *Cyanosis*. (Santa Roza, CA). 1991. № 1. P. 17–21.

Цадик и талмудист (сравнительный опыт о Пастернаке и Мандельштаме) // *Стрелец* (Париж—Нью-Йорк—Москва), 65. 1991. № 1. С. 242–257; *Звезда*. 2000. № 4. С. 82–96. Перевод: «Judaic Spiritual Traditions in the Poetry of Pasternak and Mandel'shtam», trans. from Russian by Ruth Rischin. *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*. Issue on Judaic Literature. Identity, Displacement and Destruction. 1999. Vol. 52. № 4. P. 205–231.

Наш круглый стол. С участием Н. Ивановой, А. Кушнера, М. Эпштейна и А. Глезера // *Стрелец* (Париж—Нью-Йорк—Москва), 1991. № 1 (65). С. 293–302.

Afterword: Metamorphosis, in *Third Wave: The New Russian Poetry*, ed. by Kent Johnson and Stephen M. Ashby, transl. by Anesa Miller-Pogacar. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 271–286.

Каталоги // *Дар. Культура России*. 1992. № 1. С. 68–71.

Поэзия хозяйства // *Независимая газета*. 1992. 3 июня. С. 8.

Поэты-рифмы // *Стрелец* (Париж—Москва—Нью-Йорк). 2 (74). 1994. С. 198–207.

Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина // *Знамя*. 1996. № 6. С. 204–215.

Поэзия как состояние. Из стихов и заметок Ивана Соловьева. Публикация и предисловие Михаила Эпштейна // *Новый мир*. 1996. № 8. С. 230–240.

О новой сентиментальности // Стрелец. 1996. № 2 (78). С. 223–231.

Путь ангельской плоти. [Поэзия Григория Марка] // Звезда. 1997. № 4. С. 219–222.

Commentary and Hypotheses, in *Doubled Flowering: From the Notebooks of Araki Yasusada*. Ed. and t. by Tosa Motokiyu, Oji Norinaga and Okura Kyojin. New York: Roof Books, 1997. P. 134–147.

«Letter to Tosa Motokiyu» [the problem of hyperauthorship], *Denver Quarterly*, University of Denver. 1997. Vol. 31, № 4. P. 100–105.

«Judaic Spiritual Traditions in the Poetry of Pasternak and Mandel'shtam», transl. from Russian by Ruth Rischin, Symposium. *A Quarterly Journal in Modern Literatures*. Issue on Judaic Literature. Identity, Displacement and Destruction. 1999. Vol. 52. № 4. P. 205–231.

M. Epstein – I. Kutik. Swedish Dialogue on Poetry, in Ilya Kutik. *Hieroglyphs of Another World: On Poetry, Swedenborg and Other Matters*, ed. by Andrew Wachtel. Evanston: Northwestern University Press, 2000. P. 36–45.

Слово как произведение. О жанре однословия // Новый мир. 2000. № 9. С. 204–215.

Однословие как литературный жанр // Континент. 2000. № 104. С. 279–313.

Тезисы о метареализме и концептуализме // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М.: XXI век. Согласие, 2000. С. 514–521.

Что такое метареализм? // Там же. С. 521–527.

Зеркало-щит. О концептуальной поэзии // Там же. С. 529–534.

О метареализме в русской поэзии (из статей 1980-х – нач. 1990-х гг.) // Поэты-метареалисты. Еременко. Жданов. Парщиков. М.: МК-Периодика, 2002. С. 218.

О концептуализме в русской поэзии (из статей 1980-х – нач. 1990-х гг.) // Поэты-концептуалисты. Пригов. Рубинштейн. Кибиров. М.: МК-Периодика, 2002. С. 240–241.

Анализ и синтез в словотворчестве. Опыты логопоэзии / Поэтика исканий и искание поэтики. (Материалы международной конференции-фестиваля, Институт русского языка РАН, 16–19 мая 2003) / Ред. Н. А. Фатева. М.: 2004. С. 100–123.

A Translingual Meditation, in *Also, With My Throat, I Shall Swallow Ten Thousand Swords: Araki Yasusada's Letters in English*, by Tosa Motokiyu, ed. by Kent Johnson and Javier Alvarez. Combo Books, 2005. P. 40–48.

Анафраз: языковой феномен и литературный прием // Вопросы литературы. 2006. № 5. С. 227–247.

Methods of Madness and Madness as a Method, in: *Madness and the Mad in Russian Culture*. Ed. by Angela Britlinger and Ilya Vinitsky. Toronto, Buffalo, London: Univ. of Toronto Press, 2007. P. 263–282.

Золотой локон и розовая точка: Интуиция живого у Пушкина и Тарковского // Топос. 8 дек. 2008. <http://topos.ru/article/6521>.

Грамматическое творчество в речи и языке: от аномалии к норме / Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста. М.: Азбуковник, 2009. С. 31–38.

Поэт древа жизни. (Памяти Алексея Парщикова) // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 246–254.

Лирика сорванного сознания: народное любомудрие у Д. А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 252–263.

Д. А. Пригов — М. Н. Эпштейн. Попытка быть неидентифицируемым (беседа). Там же. С. 52–72.

The Philosophical Implications of Russian Conceptualism. *Journal of Eurasian Studies*. Vol. 1. № 1, January 2010. P. 64–71.

Hyper-Authorship: The Case of Araki Yasusada, in *Scubadivers and Chrysanthemums: Essays on the Poetry of Araki Yasusada*. Ed. by Bill Freund. Bristol (UK): Shearsman Books, 2012. P. 58–75.

Поэзо-кристалл. История одного бесконечного стихотворения. Рассказ-статья // Независимая газета. 2012. 1 марта.

Совместимы ли гений и добродетель? О трудном пути между эстетизмом и морализмом // Знамя. 2014. № 1. С. 179–190.

Two Essays. The Russian Gloom. Lermontov, Pasternak and the Wisdom of Summer. Transl. from Russian by Nadya L. Peterson. *Cosmonauts Avenue* (Montreal). Nov. 10. 2014.

Под занавес. Осип Мандельштам и 14-й год // Toronto Slavic Quarterly, 49, 2014. P. 5–24.

Под занавес. Осип Мандельштам и 1914 год // Независимая газета. 2014. 7 авг.

Афористика — лаборатория мышления // Звезда. 2014. № 10. С. 208–219.

Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом // Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве: Сб. материалов / Сост. Георгий Кизевальтер. М.: НЛЮ, 2014. С. 629–640.

Двух голосов перекличка. И. Бродский и Е. Евтушенко: несо-
вместимые соавторы // Независимая газета. 2014. 27 февраля.

Lyrical Philosophy, or How to Sing with Mind // *Common
Knowledge*, Duke UP, 2014. Vol. 20. № 2. P. 204–213.

Сверхпоэзия и сверхчеловек // Знамя. 2015. № 1. С. 163–175.

Где обрывается Россия... Крым и «скрытымным» // Незави-
симая газета. 2015. 26 февр.

Родина-ведьма. Демонология России у Гоголя и Блока // Част-
ный корреспондент. 2015. 3 дек.

Опрокинутая лестница эволюции. К 125-летию Мандельштама
и 100-летию юбилею его стихотворения «Зверинец» // Частный
корреспондент. 2016. 20 янв.

Summary

This book is devoted to poetry in a variety of its manifestations: from verse to the universe. Poetry is far from being only a form of verbal art: it is present in nature and in society, in action and in thought. According to Hölderlin, «poetically dwells Man on this earth».

The book is divided into two parts. The first part discusses the diversity of poetic imagery in literature, both classical and contemporary, including such new trends as Conceptualism and Metarealism. It also examines poets' fates and the myths and «legends» that surround their work, ranging from Derzhavin and Pushkin to Block and Mandelstam, Prigov and Parshchikov.

The second part examines the concepts of the «poetical» outside of poetry, as a mode of imaginative thinking that defines the ways of civilization. Such «superpoetry» embraces the realms of nature and society, scientific discoveries and technological innovations. The book aims to connect these two worlds: the poetical within and without verse, as a force prompting the transformation of society and the self-creation of human beings.

Table of Contents

Foreword	11
Introduction. On the purposes of poetry	14

PART 1. POETRY

1. Legends and Canons	21
From Orpheus to Mandelstam: on the nature of poetry	21
Three faces of classics: Derzhavin — Pushkin — Block	26
Prophetic inarticulacy	30
Secret freedom	40
Creation of the legend	47
The alluring abyss	53
2. Resonant Voices	61
Poets-rhymes	61
Hölderlin and Batyushkov: the light of madness	62
Lermontov and Pasternak: the wisdom of summer	71
As the curtain falls. Theatricality in Pushkin and Mandelstam	76
Miracle and law. On the poetic worlds of Pasternak and Mandelstam	88
A golden curl and a pink dot: the intuition of life in Pushkin and Tarkovsky	118
Winter stanzas: Brodsky and Yevtushenko	121
3. The New Movements in Poetry	126
Between Conceptualism and Metarealism	126
From metaphor to metabole: on the «third» trope	163
«Like a corpse I lay in the desert...» From the lyric «I» to the lyric «it»	175
Manifestos for new poetry (1980s)	184
Mirror-shield. On the Conceptual poetry	184
What is Metarealism?	189
A catalogue of new poetries	193
Appendix. Epstein — Kutik. A dialogue on contemporary poetry	198

4. The Text and the Fate	212
The age of a poet	212
The disembodied self: on Prigov	215
Lyrics of fragmented consciousness in Prigov	220
The poet of the tree of life: cosmism and privacy in Parshchikov ...	232
«How the dead ones change us»: Brodsky and Parshchikov	243
5. Originality and the Citational Mode	248
The new sentimentality	248
Poetry as a state of being	259
A poetic crystal, or, an endless poem	270

PART 2. SUPERPOETRY

6. The Poetry of Nature	281
The poetry of nature and the nature of poetry.....	281
The lyrical philosophy of nature	290
The landscapes of imagination	304
7. The Poetry of Society	326
The poetry of economy.....	326
The poetry of the law. A white oak in Athens	334
Poetry and political power	338
8. Poetry of Things	343
The Lyrical Museum	343
Between a warehouse and a dump. The poetry of domestic life ...	347
The new memorial: from the epics to lyrics	350
The value of the unique. Cosmodicy and anthropodicy.....	353
Things as metaphors	355
A thing as a word about itself.....	360
9. The Poetry of Thought and Language	366
Lyricism in philosophy	366
Aphorisms as the poetry of concepts	370
Logopoeia: the single word as work of verbal art	372
The art of variation: the anaphrase in language and literature ...	403
10. The Superpoetry: the Poetic Vector of Civilization	428
Progress and poetry	428
Anthropopoeia and technopoeia	430
The physics of poetry	432
Cosmopoeia and biopoeia	435

Table of Contents

Sociopoeia and econopoeia	438
Noopoeia: science as superpoetry	442
Rhythm and the system of restrictions	445
The self-creation of the human being	447
Conclusion. The Power of Poetry	450
Bibliography	
Recommended books on poetry	452
Mikhail Epstein's works on poetry	453
English Summary and Table of Contents	459
Author index	463
Subject index	472

Именной указатель

- Абрамов Я. 198
Августин А. 367–368
Аверинцев С. 108, 116, 137
Авсоний Д. 123, 288
Агуб Ж. 268
Азадовский К. 124
Айги Г. 203
Алексеев Н. 51
Амин-Оглу 269
Анакреонт 64–65
Анаксагор 444
Андреев Д. 189
Андреевский С. 30
Анненкова Л. 345
Анненский И. 213, 300, 310
Аннинский Л. 259
Арабов Ю. 136
Арендт Х. 382
Арина Родионовна (Матвеева)
52
Ариосто Л. 65, 68
Аристов В. 13, 136, 150, 179, 189,
196, 241, 356
Аристотель 15, 88, 201, 334,
369–370, 434
Аронов А. 140, 345
Асадов Э. 244
Афанасьев А. 309, 373
Ахмадулина Б. 166, 203–204,
285, 288, 303–304
Ахматова А. 43, 61, 77, 123–125,
169, 203, 305, 339, 340–341,
408
Баал Шем Тов И. 95
Багрицкий Э. 287, 434
Байрон Дж. 43, 55, 61, 75, 214,
340
Бальмонт К. 56, 282, 300, 321–
322
Баратынский Е. 15, 17, 33–35,
49, 62–64, 69, 108, 114, 123,
203, 291, 293–295, 304, 310,
313, 321, 428
Барклай-де-Толли М. 43
Барский В. 194
Барсуков Н. 66
Барт Р. 201
Батай Ж. 401
Батюшков К. 30, 61–69, 108, 203,
282, 286, 382
Бахтин М. 35, 88, 137, 204, 382–
383
Белецкий А. 364
Белинский В. 30, 382
Белый А. 55, 79, 125, 213, 307,
321, 420–421
Бёме Я. 290
Бенедиктов В. 200, 203
Беньямин В. 368
Бёрджес Э. 372
Бердяев Н. 80, 220–221
Береговская Э. 407
Бестужев А. 46
Библиер В. 137
Битов А. 126
Блейк У. 214, 370–371

- Блок А. 15, 17, 26, 29, 36, 39, 41, 45, 52–60, 74, 83, 89, 125, 176, 213, 233, 261, 283, 314, 321–324, 340, 346
- Бодлер Ш. 402
- Борхес Х. 210–211
- Ботев Х. 214
- Бретон А. 191, 433
- Бродский И. 35, 121–123, 125, 199, 202–205, 209, 243–247, 342, 419
- Брюсов В. 56, 282, 298, 306, 308, 314–315, 317, 340
- Буало П. 124
- Булатов Д. 437
- Булгарин Ф. 48, 50
- Бунимович Е. 136, 180–181
- Бунин И. 314–315
- Вагнер Р. 82–83, 86, 340
- Вайль П. 124
- Валери П. 172, 275, 401, 440
- Ван Вэй 421
- Ван Гельмонт Я. 381
- Ван Гог В. 330, 349
- Варела Ф. 436
- Великовский С. 140
- Венцлова Т. 244
- Вергилий 24, 63, 123
- Вересаев В. 54
- Верлен П. 61
- Вильсон Дж. 269
- Виноградов В. 169
- Винчи да Л. 243
- Витгенштейн Л. 223, 241
- Владимов Г. 193
- Вознесенский А. 9, 31–32, 36, 61, 153, 156, 163–166, 203, 304, 311, 315–316, 388–389, 400
- Воловик А. 136
- Волошин М. 282
- Вордсворт У. 61, 214
- Воронов Н. 345
- Вроон Р. 396
- Вульф А. 51
- Гамзатов Р. 186
- Ганди М. 347
- Гандлевский С. 136, 180–181, 197, 248
- Ганиковский И. 241
- Гаршин В. 409
- Гачев Г. 137, 388
- Гватари Ф. 173
- Геббельс Й. 341
- Гегель Г. 226, 290, 328, 369–370, 382–383, 450–451
- Гёдель К. 369
- Гейне Г. 72
- Гейтс Б. 333
- Гёльдерлин Ф. 10, 12, 62–67, 69–70, 291
- Генис А. 124
- Генон Р. 442
- Георге С. 340–341
- Гераклит 73, 290
- Гершензон М. 74
- Гершуни В. 390
- Гёте И. В. 61–62, 210, 212, 215, 288, 291, 294, 367
- Гиппиус З. 58, 340
- Глинка Ф. 313
- Глюк К. 22
- Гнедина Н. 12
- Гоголь Н. 28, 31, 36, 51, 57, 148, 268–269
- Голенищев-Кутузов А. 30
- Головин А. 22
- Гомер 27, 48, 65, 108, 186, 220, 239, 264
- Гонкур де Ж. 124
- Гонкур де Э. 124

- Гор Е. 189
 Гораций 205
 Горбовский Г. 45
 Горький М. 55, 390
 Грибоедов А. 50
 Григорьев А. 39, 47
 Григорьев В. 374, 396
 Гримберг Ф. 136, 179
 Гримм В. 124
 Гримм Я. 124
 Грин Б. 445
 Гуголев Ю. 195
 Гулевич фон В. 352
 Гумилев Н. 52, 125, 213, 317, 333
 Гундлах С. 140
 Гуссерль Э. 382
 Гюго В. 212, 401
- Давыдов А. 241
 Даль В. 397–398
 Данте А. 24–25, 57, 63, 68, 93,
 107–108, 134–135, 200, 209,
 257, 263, 275
 Дантес Ж. 73
 Делёз Ж. 173, 369
 Дельвиг А. 30, 44, 49, 51
 Державин Г. 26, 29, 30–32, 40, 60,
 202–203, 211, 244, 284, 291–
 292, 303, 312–313, 439
 Деррида Ж. 369
 Джексон В. 336–338
 Джобс С. 333
 Джойс Дж. 405–406
 Дитрих А. 67–68
 Дмитриев Н. 181
 Дмитриев О. 45
 Донн Дж. 214, 367
 Достоевский Ф. 42, 46, 51, 86,
 142, 186–187, 207, 220–221,
 250, 384
- Драгомошенко А. 13, 150, 196,
 241
 Дубнов С. 116
 Дудинцев В. 193
 Дыбский Е. 189, 241
 Дюбуа Ж. 167
 Дюрер А. 401
- Евреинов Н. 79
 Евтушенко Е. 36, 44–45, 121–
 123, 125, 127, 199–200, 203,
 303–304
 Ельмслев Л. 423
 Еременко А. 31, 130–132, 138,
 157, 159–161, 163, 166, 189,
 197, 236, 241
 Ерофеев В. 186
 Ерофеев Вен. 126, 243, 248–249
 Есенин С. 52, 61, 89, 110, 123–
 124, 138, 153, 203, 213, 244,
 283, 385, 300, 308, 311, 319,
 321, 324
 Ефремова Т. 387
- Жамм Ф. 364
 Жданов И. 31, 132–133, 150,
 154–155, 158, 163–164, 168–
 169, 171, 179, 182, 189, 196,
 204, 207, 210, 236, 241, 304–
 305, 316, 320
 Жемчужниковы, бр. (А., А., В.)
 124
 Жигулин А. 156
 Жолковский А. 339–341
 Жуковский В. 30, 49, 61, 66, 203,
 211, 285, 320, 322
- Заболоцкий Н. 114, 143, 204,
 231, 286–287, 291, 300–302,
 304, 306, 367, 436–437

- Замятин Е. 397
Зиновьев А. 387, 398
Золотцев С. 149
Золя Э. 385
Зорина Э. 437
Зощенко М. 142–144
Зубова Л. 372, 403
- Иванов В. В. 137
Иванов Вяч. 30, 79, 95, 318, 340
Илический А. 241
Ильф И. 124
Инфанте Ф. 356
Иртеньев И. 195
Искандер Ф. 357
Искренко Н. 181, 197
- Кабаков И. 217, 348, 426
Камбьязи А. Ч. (Лиала) 156, 257
Камянов В. 140
Кант И. 191, 335, 368–369, 382, 447
Карамзин Н. 30, 202, 289, 303, 382
- Каратыгина А. 54
Карпец В. 181
Картленд Б. 257
Катаев В. 259–260
Катаева Т. 340
Кафка Ф. 88
Кенжеев Б. 180, 197
Кибиров Т. 6 132, 177, 186, 194, 248, 249–253, 258
Кирсанов С. 36
Кисина Ю. 241
Китс Дж. 214, 281
Клюев Н. 311, 318, 321, 324
Козьма Прутков 124
Кокто Ж. 14
Кольридж С. 61
Кольцов А. 296
- Коневской И. 317
Конт О. 382, 385
Кончаловский П. 137
Коркия В. 180, 195
Корнель П. 61
Корнуолл Б. 269
Королев А. 128, 134–135
Кривулин В. 13, 150, 196, 241
Крученых А. 260, 374, 393
Кудимова М. 134
Кузанский Н. 215
Кузмин М. 324
Кузнецов Ю. 31, 305–306, 308, 315–316
Кузнецова А. 375, 387
Курицын В. 241
Кутик И. 13, 31, 134–135, 157, 159–160, 179, 189, 196, 198, 241
Кутузов М. 43
Кушнер А. 137, 156, 285, 288, 304
Кьеркегор С. 367–368, 370
Кюхельбекер В. 40, 49, 51
- Лаврин А. 136
Лапшин В. 181
Ларошфуко Ф. 370–371
Левинская О. 78
Левкин А. 241
Левчин Р. 241
Ленин В. 340, 399
Леонович В. 156
Лермонтов М. 35, 52, 61–62, 71–76, 124–125, 175, 203, 212, 261–262, 283, 295, 308, 313, 324
Лернер Н. 124
Лесков Н. 148, 385, 397
Лец С. 370
Лиала (Камбьязи А. Ч.) 156, 257
Линней К. 201

- Ллойд С. 443
Ломоносов М. 94, 203, 291–292,
303, 312–313, 382
Лотман Ю. 137
Лотреамон 214, 433
Лохвицкая М. 311, 321
Лурия И. 94, 99
Луцилий 441
- Майков А. 282
Майков Л. 67–68
МакКэфери Р. (мл.) 338
Малевич К. 276, 426
Маллинен Ю. 189
Мандельброт Б. 444
Мандельштам Н. 339
Мандельштам О. 21–27, 30, 32,
61, 66–67, 69, 76–95, 105–118,
172, 176, 199–200, 203–204,
211, 237, 263–264, 306, 314,
324, 339, 377, 420, 427, 431
Манн Т. 137
Мансуров П. 51
Марк Г. 390, 398–399
Маркс К. 331, 340, 429
Марсель Г. 367
Мартынов В. 429
Мартынов Л. 311
Маршак С. 281
Маск И. 333
Матвеева Н. 166
Матисс А. 426
Матурана У. 436
Маяковский В. 16–17, 30, 35, 39,
52, 61, 129, 168, 203–204, 211,
213, 243–244, 258, 299–301,
308, 314, 317–319, 340, 347,
373, 377, 380, 387–388, 398
Мельчук И. 363, 447
Мережковский Д. 58, 73, 80
Месхиев Д. 253
- Месяц В. 241
Мильгон Дж. 214
Миндлин Э. 106
Михалков С. 124
Михеев А. 356
Мольер Ж.-Б. 26
Монастырский А. 140, 195
Мондриан П. 426
Монтень М. 356, 367
Мопассан де Г. 257
Мориц Ю. 288,
Морковников Б. 189
Морозов П. 186
Моррис У. 347
Мэн Хао-жань 422
- Набоков В. 88, 392–393, 420
Налимов В. 11
Наполеон 43, 333, 354
Нарсёжак Т. 124
Нащокин П. 51
Нерваль де Ж. 70, 401
Некрасов Вс. 132, 162, 177, 197
Некрасов Н. 33, 35, 39, 89, 123–
125, 203, 213, 283, 286
Непомнящий В. 44–45, 48, 52
Никитин И. 124, 296–297
Ницше Ф. 15, 86, 329, 338, 366–
367, 370, 382–383, 448
- Овидий 27, 108, 169
Ожегов С. 380
Окуджава. Б. 166
Олейников Н. 143–144
Оппенгейм М. 433
Орфей 21–25, 48, 158, 289, 341,
451
Осмоловский А. 254
Оссиан 108
Ошанин Л. 244

- Павлович Н. 419–420
 Парщиков А. 9, 31, 129–130, 134–135, 140, 157, 159–160, 179, 182, 189, 196, 198, 203–204, 232–244, 246–247
 Паскаль Б. 265
 Пастернак Б. 13, 61, 71, 74–76, 88–89, 91–97, 99–106, 110–118, 129, 138, 153, 203–204, 213, 215, 237, 243, 260, 281–282, 284–285, 287, 420, 439
 Пастернак Л. 96
 Пепперштейн П. 195
 Перцова Н. 387, 396, 398–399
 Петёфи Ш. 214
 Петрарка Ф. 57, 65, 134
 Петров Е. 124
 Пивоварова И. 195
 Пикассо П. 340, 426
 Пиндар 65
 Писарев Д. 16
 Плавт Т. 400
 Платон 16, 228, 262, 334, 369, 382, 383, 435
 Платонов А. 28, 223, 229, 353–354
 Плетнев П. 49
 Плотин 435
 По Э. 75, 108
 Погодин М. 66, 269
 Полонский Я. 322
 Польшакова Л. 350
 Поморский А. 317
 Потемкина А. 373–374, 438
 Потемкин Г. 30
 Пригов Д. 9, 132, 140–143, 145, 147, 162, 177–178, 181, 185, 194, 199, 203, 215–228, 231–232, 236–237, 240, 249–250, 261–262, 388, 429
 Приставкин А. 193
 Проскуряков Ю. 136
 Протагор 365
 Пушкин А. 26–30, 32, 34–35, 37–62, 68–74, 76, 78–82, 84–88, 90, 101, 108, 118, 121, 124–125, 183–185, 199, 202–203, 212–213, 215, 228, 237, 244, 258, 260–263, 265–270, 274, 281, 283–284, 287–288, 292–293, 307, 310–311, 313, 317, 322–323, 366–367
 Пушкин В. 382
 Пушчин И. 51
 Рабле Ф. 35
 Радичевич Б. 214
 Раевский А. 49
 Рассел Б. 223
 Расин Ж. 26, 61
 Рейн Е. 203
 Рембо А. 61, 214
 Ремизов А. 397
 Рильке Р.-М. 11, 104, 172, 291, 343, 349, 351–352, 365, 367
 Риффатер М. 401–402
 Роден О. 352
 Роднянская И. 53–54
 Рождественский Р. 156, 166
 Розанов В. 367
 Рокфеллер Дж. Д. 332
 Рубинштейн Л. 132, 144–147, 162, 177–178, 185, 194, 249–250, 260, 390
 Рубцов Н. 127, 156, 204
 Руссо Ж.-Ж. 442
 Рыбаков А. 193
 Рылеев К. 40, 49
 Рэй М. 433
 Сад де 252–253
 Салимон В. 241

- Салтыков-Щедрин М. 384
Самойлов Д. 41, 286–287
Сапгир Г. 404, 409, 416–417
Сартр Ж.-П. 382
Светлов М. 319
Свиблова О. 140
Северянин И. 311, 414–415
Седакова О. 13, 67, 134, 140, 150–154, 158, 162, 179, 189, 196, 210
Семенко И. 51
Сенека Л. 222, 370–371, 440–441
Силезиус А. 370–371
Синельников М. 134
Синявский А. 45–47, 326, 381
Скрябин А. 79
Слонимский Ю. 80
Смеляков Я. 309
Смирнова А. 437
Собаньская К. 51
Соколов В. 156, 287, 304
Соколов С. 421
Сократ 334
Солженицын А. 193, 387, 396–398
Соловьев Вл. 56, 276, 297–298, 322, 368, 382–383
Соловьев С. 241
Сологуб Ф. 225, 310, 341
Сопровский А. 136, 180, 197
Сорокин В. 225, 391–393, 395
Соснора В. 156, 203
Соссюр де Ф. 423
Сталин И. 97, 339, 340–341
Станиславский К. 407
Стендаль Ф. 207, 265–266
Струве Г. 263
Стругацкий А. 124
Стругацкий Б. 124
Суворов А. 30, 35
Сулягин В. 241
Суриков И. 287
Сухотин М. 132, 177, 194
Таиров А. 403
Тайманова М. 13
Тарковский А. 118–121, 282, 285, 287, 302–304, 320
Тассо Т. 65, 67–68,
Твардовский А. 40, 42, 45, 311, 319
Терц Абрам (Синявский А.) 45–47, 326, 381
Тибулл А. 65
Тихвинский В. 140
Тихонов Н. 211, 319
Толстой А. К. 124, 297, 316
Толстой Л. 34, 36–38, 51, 229, 258, 266–267
Толстой Ф. 49
Топоров В. 137
Трактль Г. 214
Третьяков В. 382
Тренин В. 398
Троцкий Л. 368
Туркин А. 195
Тынянов Ю. 32, 53, 93, 101, 110, 138, 211, 376
Тютчев Ф. 14, 17, 33, 35, 39, 61, 108, 114–115, 203, 213, 215, 231, 233, 282, 289, 291, 293, 295–298, 300, 304–305, 313, 321–322, 359, 367
Уайльд О. 370
Уитмен У. 439
Улуханов И. 399
Успенский Б. 137
Федин К. 55
Фет А. 17, 37, 39, 61, 101, 125, 213, 284, 288, 297, 300, 310, 321–323,

- Филиппов Б. 263
 Фирдоуси 220, 275
 Флоренский П. 368
 Фокин С. 401
 Фома Аквинский 368
 Форд Г. 332
 Фофанов К. 311, 321
 Франциск Ассизский 134
 Фрезер Дж. 137
 Фрейд З. 15, 252, 400, 433
 Фуко М. 70–71
- Хайдеггер М. 12, 69–70, 330–331, 347, 368–369, 382, 429, 442
 Хайям О. 367, 370
 Харджиев Н. 398
 Хармс Д. 143, 416
 Хеджинян Л. 13, 236
 Хинкис В. 406
 Хичкок А. 210
 Хлебников В. 30, 52, 95, 129, 213, 260, 299, 336–337, 374, 376, 387–389, 391, 394–398, 419
 Хлебников О. 128
 Ходакова М. 136
 Ходасевич В. 27–28, 30, 123
 Хоружий С. 406
 Хуциев М. 237, 254
- Цветаева М. 30, 36, 48, 61–62, 106, 111, 203–204
 Цедлик А. 189
- Чаадаев П. 49
 Черненко К. 186
 Чернов А. 241
 Чернышевский Н. 197
 Чехов А. 38, 135, 400
 Чуковская Л. 341
 Чуковский К. 55, 384
- Чухонцев О. 156, 285, 304, 320, 325
- Шварц Ел. 134, 150, 196
 Шевелев И. 241
 Шевырев С. 286, 306, 312
 Шекспир У. 26, 46, 93, 214, 439
 Шелехов М. 181
 Шелли П. 61, 214
 Шеллинг Ф. В. Й 14, 290, 450–451
 Шёнберг А. 426
 Шенстон В. 269
 Шерман З. 189
 Шершеневич В. 419
 Шиллер Ф. 46, 61
 Шкловский В. 88, 93, 382
 Шкулев Ф. 317
 Шолем Г. 99
 Шолохов М. 401
 Шопенгауэр А. 15, 297
 Шпенглер О. 431
- Щедровицкий Д. 150
 Щербина Т. 13, 136, 241
- Эделин Ф. 167
 Эйдельман Н. 40
 Эйнштейн А. 443
 Эйхенбаум Б. 93
 Эко У. 256–257
 Эль Регистан Г. 124
 Элюар П. 433
 Эмерсон Р. 367, 372
 Эмпедокл 290
 Эпштейн М. 159, 169, 190, 198, 259, 381
 Эшер М. 389, 426
- Юзефович М. 54
- Языков Н. 33–34, 200, 203, 322
 Якобсон Р. 67, 363, 424–425, 447

Ashby S. 251
Barnes C. 96
Breck J. 407
Buber M. 100
Dubnow S. 117
Deleuze G. 174
Fleishman L. 96
Guattari F. 174
Hölderlin F. 70, 459
Jackson W. 336
James J. 421

Jameson F. 256
Johnson K. 251
Levi P. 96
Malmstad J. E. 92
Massumi B. 174
Pasternak B. 92, 96
Polsky H.W. 100
Riffaterre M. 402
Scholem G. 99
Wai-Lim Yip 421
Wozner Y. 100

Предметно-тематический указатель

- авангард, авангардность 259–260, 239–240; и арьергард 201–202; мовизм 259
- автор: и аватар, персонаж 218, 439; безавторская поэзия 260; воплощение и развоплощение автора, «влипание», 215–220; дистанция между автором и героем 228; симбиоз писателя и читателя 264–267; соавторство 124–125
- акмеизм 25, 26, 83
- анаграмма 405, 407
- анафраза, анафразия (языковой феномен и литературный прием) 403–427; анаграф 427; ана-техника 426–427; см. также *фраза* и *полифраза*
- античность 21–26, 64–67
- антроподицея 353–355
- антропопозья (поэзия творения и самосотворения человека) 430–431, 447–449
- архетип 133–134, 158, 162; и кенотип 159, 162
- арьергард 201–202
- афористика 370–372, 399–400
-
- баллада 209–211
- банальность 251
- безвремяе 180
- безличное 264
- безумие 62–71
- бесконечное стихотворение (жанр) 270–278
- биопозья (поэзия живого) 436–438
- бытовизм 33
-
- вагнерианство 82–82
- вариация 110
- верблюды и конь 106
- вещь как метафора 355–360; вещь как слово 360–363; калейдоскоп 358–360; мудрость вещей 364–365; и предмет 345; реизм 334–335; самобытие 335–337; фантик 356–358; см. также *поэзия вещей*

- власть и поэзия 338–342; власть поэзии 339–342, 450–451
возраст поэта 212–215
война 86–87
воображение 304; образ вечности, блаженная страна 320–325; фантастическое существо 310–311
время и вечность 320–325
всекто и *всечто* (в концептуализме) 224–225; «махроть» 224–225; «милиционер» 227
- гармония и хаос 59–60, 292–296
гипограмма 401–402; и суперграмма 402
гласные и согласные 89–92
глоссолалия (нелепословие, нулословие, слововычитание, словоложество) 391–395
графомания 260
Греция и Италия, 64–67
- депоэтизация 428–429
дом, домашнее 347–350
дрожь 101
дружба 49–52
- Евангелие 103, 105
еврейская культура 26, 88–93; иврит 88–94; Каббала 89–94; см. также *хасидизм*, *талмудизм*
единичное 353–355
- жанр 209
живопись 192–193
жизнь, живое 118–121, 436–438
- заглавие 387–388
Закавказье, Армения, Грузия 113–114
зеркало-щит 184–188
зима, снег 74–75, 112–113, 121–125
- идеализм и материализм 334
идейность, идеология 184–188
идиома, фразеологизм 135–136
иноязычие 88–92
интеллектуализм 114–115

- ирония 131–132, 195
искусство: живопись 189–190, 192–193; «Мир искусства» 79–80;
музы 430; музыка 426–427; опера 77–87; театр, театральность
77–87
искра 99–101
историзм 41, 105; историко-функциональное литературоведение
28–29
- кавычки, раскавычение 256–259
каламбур 390–391
капитализм 326–328
карнавал, карнавальность 35–36
каталог (жанр) 145, 147, 193–198
кенотип (новый тип) 159, 162
китайская поэзия 421–423
классика 27–28, 60
Книга Иова 233–235
коммунизм 222–223
конец мира 311–316
континуализм 196
концептуализм, 139–148, 157–158, 162, 177–178, 184–188, 199–200,
236; концепт 147–148, 185; см. также *всекто и всекто*
корень слова 90–92; гласные и согласные 89–92
космизм 33, 233–235, 246–247; космопоэзия 435; суперструны 246
космодицея 353–355
косноязычие 30, 162
кричалка (жанр) 262–263
кругомет (жанр) 388–390
культура, идея культуры 127–132, 137–139, 263; и природа 130–131
- легенда поэтическая 27, 53–54
лето 71–76
лирика 47–48: и эпика 47–48; 350–352; в философии, 366–370;
транслиризм 249
лирический архив (направление) 181–182, 197
лирический музей 343–365; экспозиция 355–356
лирическое «я» 127, 175–177, 181–184, 219; лирическое «оно»
182–184
логопоэзия, словотворчество 372–402; см. также *однословие, слово*
любовь 189, 256–259, 266–267
любомудрие народное 220–232

- мемориальность 350–352
 метабола (тип образа) 153, 164–175, 191; троп-ризома, 174
 метаморфоза (тип образа) 153, 169, 170
 метареализм 31–32, 148–158, 162, 164–165, 179–180, 189–193, 195–196, 205–206; и гиперреализм, 189; в живописи 192–193; история термина 189; метареальное сообщество 240–241; и реализм 150, 190; отличие от символизма 152, 191; отличие от сюрреализма 191
 метафора 163–164, 167–168, 171, 418–420, 445
 метонимия 174–175
 мещанство 253–254
 миф, мифология 308–309; мифы о поэтах 23, 47–51, 199
 мовизм 259
 музы 430
 музыка 426–427
 мультивидуум 440

 наслаждение 201
 неологизм 373, 380–385
 ничто, пустота 45–46, 244–246
 новая сентиментальность 248–259; см. также *постконцептуализм*
 ноопояя (поэзия науки) 442–445
 норма, нормальное 252–253
 нулевой стиль 192

 образ поэтический 93; образотворчество 418–421; см. также *метабола*, *метаморфоза*, *метафора*, *метонимия*
 ода 206–207
 однословие как жанр 380–403; поэтизм и прозаизм 396–399; философское 382–383; см. также *логопоэзия*
 опера 77–87
 оригинальность и цитатность, первичность и вторичность 109–110, 248–278
 Орфей, орфическое 21–25, 289, 451

 парадигма и синтагма, оси комбинации и селекции 423–426
 пейзаж 71–76, 281; зимний 74–75, 112–113, 121–125; летний 71–76; фантастический 304–324
 перевод 421–423
 перифраза 413
 Персей и Медуза 188
 персонификация 219, 309, 436–437

- писец 108
полистилистика 196–197
полифраз как жанр 413–417; см. также *анафраза*, *фразоизменение*
и фразообразование
постконцептуализм, новая искренность 194, 249–254; см. также
новая сентиментальность
постмодернизм 126–127, 201, 202, 255–257
поэзия: определение 11–12, 16–18, 61, 100, 438–439, 447; власть
поэзии 339–342, 450–451; депоэтизация 428–429; мифы о по-
этах 23, 47–51, 199; «никакая» поэзия, 260, 264; поэзия как со-
стояние 259–278; природа поэзии 21–26; цели 14–18; см. таже
возраст поэта, *сверхпоэзия*, *судьба поэтическая*
поэзия вещей 328–334, 343–365, 432–435, 441–442
поэзия жизни и живого 118–121, 436–438; гибридизация 436; пер-
сонификация 436–437
поэзия космоса 435
поэзия мысли 370–372
поэзия науки 442–445
поэзия общества 438–442
поэзия права 334–338
поэзия природы 281–325, 334–338
поэзия слова и языка 372–426; см. также *анафразия*, *логопоэзия*, *од-*
нословие
поэзия техники 431–435
поэзия хозяйства 326–334, 441–442; предпринимательство 332–
334; см. также *эконопоэзия*
поэзия человека и человечества, 12, 430–431, 447–449
поэтизм и прозаизм 396–399
право, собственность 335–338
презентализм (направление) 31–32, 134–135, 159–161, 196, 206–
208, 239–240
приватность 235–238
природа в поэзии 281–325; и культура 130–131; преобразование
природы 316–320
прогресс 428–429
простота, «наив», «нутро» 138
прото- 255–256
пружина, упругость 208
пушкиноведение 40–47

революция 27–28
реизм 334–335; самобытие 335–337

- ризома 173–174
 ритм 445–447
 рифма 61–62, 203–204
 романтизм 327–328
 Россия как поэтический образ 57–59
- самосотворение человека 450–451
 сверхпоэзия 12, 428–451
 свобода 40–42
 сентиментализм, сантименты 248, 249; см. также *новая сентиментальность*
 симбиоз писателя и читателя 264–267
 символизм 25, 79
 скорнение, сращение корней в слове 388, 396–399
 словарь (жанр) 148, 191
 слово 90–92, 110; и инословие 390–391; и вещь, 360–363; как произведение 372–402; см. также *гипограмма, глоссолалия, корень слова, логопоэзия, неологизм, однословие, скорнение, словарь, язык*
 смерть, царство мертвых 21–26, 34, 52–53
 смирение 42–43; трезвение 219
 соавторство 124–125
 сорванное сознание 225–232; и разорванное 226, 230
 социопоэзия (поэзия общества) 438–442
 стансы 121–125
 стиль 39–40, 156–163; штиль 148–149
 стихия, стихийность 57–59, 112
 судьба поэтическая 29, 241–243; текст и судьба 241–243; см. также *легенда, миф*
 сюрреализм 191, 433
- талмудизм 95, 105–117
 творчество 93, 418–421; творческая личность 215–220, 232–243; сжатие, губка (метафоры творчества) 93–94
 театр, театральность 77–87
 текст и судьба 241–243
 текст-кристалл 274–277
 термины 31–32, 149, 157
 техника 131, 159, 301; как метафора 431–435
 технопоэзия (поэзия техники) 431–435
 товар, реклама 328–329, 441–442
 трагическое 292–294

Предметно-тематический указатель

транс- 254–255; транслиризм 249; транскитатность 257–258
труд 331–332

утопия 188, 193–194, 254

физика поэзии 432–435

философия, философизм, философемы 114–115, 220–224, 231–232, 290–304, 382–383

философская лирика и лирическая философия 220–232, 290–304, 266–370

фольклор и неофольклор 221–224, 260–264; духовные стихи 224
форма 93

фраза: фразоизменение и фразообразование 410–413; фразеологизм 135–136; см. также *анафраза*, *полифраз*

футуризм 159, 196

хасидизм 95–105, 116–117; цадик и юродивый 97

хиазм 406–408

христианство 24–26, 103–105

цвет 39, 120

центон 123–125

цитаты, цитатность 107–109, 251, 256–259, 267–271; транскитатность 257–258

экология культуры 163

эконопоэзия 441–442

элегия 205

эпос 198, 205, 239–240; и лирика 350–352

эстетизация и деэстетизация 79–82

эсхатология 230–231

этика 41

язык поэтический 88–93, 145–147, 386; двойная спираль 423–426;

синтагма и парадигма, оси комбинации и селекции 423–426

янтарный век поэзии 182

XX век 76–77

Эпштейн М.

Э 73 Поэзия и сверхпоэзия : О многообразии творческих миров / Михаил Эпштейн. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 480 с. — (Культурный код).

ISBN 978-5-389-11274-2

Михаил Наумович Эпштейн — российский философ, культуролог, литературовед, лингвист, эссеист, лауреат премий Андрея Белого (1991), Лондонского Института социальных изобретений (1995), Международного конкурса эссеистики (Берлин-Веймар, 1999), Liberty (Нью-Йорк, 2000). Он автор тридцати книг и более семисот статей и эссе, переведенных на два десятка иностранных языков.

Его новая книга посвящена поэзии как особой форме речи, в которой ритмический повтор слов усиливает их смысловую переключку. Здесь говорится о многообразии поэтических миров в литературе, о классиках и современниках, о тех направлениях, которые сформировались в последние десятилетия XX века. Но поэзия — это не только стихи, она живет в природе и в обществе, в бытии и в мышлении. Именно поэтому в книге возникает тема сверхпоэзии — то есть, поэтического начала за пределами стихотворчества, способа образного мышления, определяющего пути цивилизации.

УДК 82-1/-9
ББК 83

Литературно-художественное издание

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН

ПОЭЗИЯ И СВЕРХПОЭЗИЯ

О многообразии творческих миров

Ответственный редактор Галина Соловьева
Художественный редактор Илья Кучма
Технический редактор Татьяна Тихомирова
Компьютерная верстка Ирины Варламовой
Корректоры Наталья Бобкова, Маргарита Ахметова
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 00.06.2016. Формат издания 60 × 90¹/₁₆.
Печать офсетная. Тираж 2000 экз. Усл. печ. л. 30. Заказ №

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®
119334, г. Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4

Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
04073, г. Киев, Московский пр., д. 6 (2-й этаж)

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве: ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru; info@azbooka-m.ru

В Санкт-Петербурге: Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
Тел.: (812) 327-04-55, факс: (812) 327-01-60, E-mail: trade@azbooka.spb.ru

В Киеве: ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Информация о новинках и планах на сайтах:
www.azbooka.ru, www.atticus-group.ru

Информация по вопросам приема рукописей и творческого сотрудничества
размещена по адресу: www.azbooka.ru/new_authors/



УУКК1930201R