И. И. Плеханова

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

Федеральное агентство по образованию
ГОУ ВПО «Иркутский государственный университет»
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ

И. И. ПЛЕХАНОВА

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

Учебное пособие

ИРКУТСК 2007

УДК 8р (07)
ББК 83.3 (2 Рос – Рус) Я 73

Печатается по решению учёного совета факультета филологии и журналистики
Иркутского государственного университета

Р е ц е н з е н т ы :
Н. В. Дулова, канд. филол. наук, доц. ИГУ
Л. И. Захарова, канд. Филол. наук, доц. ИрГТУ

Плеханова И. И. Русская поэзия рубежа XX-XXI веков: учеб. пособие / И. И. Плеханова. – Иркутск : Иркут. гос. ун-т, 2007. - ??? с.

ISBN

Учебное пособие содержит материалы лекций по спецкурсу «Русская поэзия второй половины XX века» и является продолжением первой части – учебного пособия «Русская поэзия 50-80-х годов XX века» (Иркутск, 2007). Освещается поэтический процесс конца XX и начала XXI веков, начиная с андеграунда 50-х годов, предопределившего современные явления. Рассматриваются значимые тенденции и направления, представленные творчеством самых ярких их выразителей. Описание творческих позиций групп дополняют монографические статьи, раскрывающие художественные системы отдельных авторов.

Предназначено для студентов-филологов разных специальностей и для всех интересующихся современной русской поэзией.

ISBN

С Плеханова И. И., 2007
С ГОУ ВПО «Иркутский государственный университет», 2007

Учебное издание

Плеханова Ирина Иннокентьевна

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ
Учебное пособие
ISBN
Редактор *Э. А. Невзорова*
Вёрстка: *А. В. Врон*
Дизайн обложки: *М. Г. Яскин*

Темплан 2007. Поз. ???
Подписано в печать ????? Формат 60x84 1/16. Печать трафаретная.
Усл. печ. л. ???? Уч.-изд. Л. ???? Тираж 100 экз. Заказ ????
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ОТДЕЛ
Иркутского государственного университета
664003, г. Иркутск, бульвар Гагарина, 36

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ 5

ПОЭТИЧЕСКИЙ АНДЕГРАУНД 50-60-х ГОДОВ

Кружок Л. Черткова: эстетический образ духовной оппозиции.
Отчуждение как поэзия 7
Леонид Чертков: эстетика негатива 11
Станислав Красовицкий: язык между Эросом и Танатосом 14
Николай Шатров: гражданская проповедь несогласного 21

СМОГ: декларация и экзистенция поэтической свободы.
Явление СМОГа 24
Леонид Губанов: метафора как откровение экзистенции 29
Владимир Алейников: текучая органика стихо-творения 40
Александр Величанский: самобытность языка и реализм парадокса 45

«Лианозово»: система ценностей «конкретной поэзии».
Встреча поэтов и художников в бараке 52
Игорь Холин: примитив как абсурд, экзистенция и мистерия 59

ГЕНРИХ САПГИР: лирика как метод мышления 71

РУССКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ – ИСТОКИ И ПРОДОЛЖЕНИЕ

Всеволод Некрасов: лирика стиха, который никак не сделан 93

Д.А. Пригов: постмодернистский концептуализм – новая поэтическая антропология? 111

Лев Рубинштейн: драматургия или драма концептуализма? 123

Тимур Кибиров: концепт лирики на фоне постмодернизма 130

МИНИМАЛИЗМ

Творческая стратегия и проблема интерпретации 142

Ры Никонова: категорический императив формотворчества 160

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Геннадий Айги: поэзия как личностная метафизика 174

Иван Жданов: лирика автохрона, или homo temporis 208

Елена Шварц: идея существования как Богоиспытание 220

Ольга Седакова: поэзия как духовный подвиг 241

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Вторая часть нашей работы посвящена рассмотрению поэтических направлений, ещё не утвердившихся в статусе хрестоматийной классики, но определивших содержание литературного процесса конца XX века в его собственной эволюционной логике. Это история неофициальной, а потом и самобытной поэзии – творчества, свободного от давления извне и изнутри, т. е. от политических и групповых пристрастий. Это – ответ на кризис санкционированных или просто исчерпавших себя мировоззренческих моделей художественного мышления, т. е. самоопределение в духовных и образных исканиях, продиктованных только временем и личной волей автора.

Степень свободы могла зависеть от заряженности на противостояние, от радикальности отторжения официоза со всеми «дозволенными вольностями» 50-60-ых, но в целом история обрела свои имманентные формы – эволюция идеалов и ценностей, поиск нового способа высказывания, нового языка и форм для нового содержания. Оппозиции неизбежно сохраняются, но как условие самосознания на разных этапах движения: как болезни духа на сломе эпох и как протестная реакция на деградацию самой культуры под давлением дегуманизации.

Новизна исторической ситуации в том, что стихи уже не оформляют эстетически некую идеологию, не служат догме, но становятся самоценной моделью философии познания и существования. При этом сам спектр художественных тенденций – от отрицания самого стиха до утверждения превосходства поэзии над всеми формами духовной деятельности (в том числе и по отношению к религии) – представляют условно «негативный» и «позитивный» полюса игры со словом. Суть этой игры состоит или в абсолютизации относительности, или в представлении безусловных смыслов иррациональными средствами.

Степень значимости отдельных имён и групп может быть разной, но разнообразие форм лирического самовыражения объединяется общим вектором движения к идеальному в условиях крушения не только идеологических, но и эстетических, этических ценностей и преображения негативного (бессмыслица, безобразие, бездуховность) в источник постижения истины о мире и человеке. Лирика становится формой духовного сопротивления энтропии, но не по классической модели утверждения прекрасного, а через актуализацию игрового начала.

Эксперименты с превращением смыслов, семантизацией звука, остранением знака, акцентированием ритма, аудиовизуальным синкретизмом, поэтическими перформенсами и др. представляют игру не как дерзкую прихоть, но как онтологическую силу, подвластную поэту, как поиск ощутимого резонанса личной воли с объективными явлениями и процессами в целом мире. Современное поэтическое движение во всех, даже самых эпатирующих, формах развивается под знаком противоборства воли к творчеству с разочарованием, скепсисом, отчаянием. Дух ищет своего освобождения от немоты и бездействия, в поэзии жизнь с неизбежностью обретает идеальные формы, метаморфозы идеального бесконечны.

Методической основой описания индивидуальных эстетических систем и обобщающих тенденций остаётся понимание лирики как осуществления личного бытия в бытии слова. Поэтическое высказывание содержательно не только образом чувств и существом мысли, но и адекватной им художественной формой во всех её элементах (звук, троп, ритм, жанр и т.д.). Внутренняя скореллированность творческого выбора и мировоззренческих установок делает поэтику своеобразным зеркалом ценностного переосмысления жизни. В целом это определяется как *идиостиль*, т. е. система поэтическая мышления.

В серии «Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей» (1990-1995) представлены разные модели исследования и описания индивидуальных художественных систем, но с соблюдением общего принципа –

интерпретации поэтики как особого, отнюдь не непосредственного, языка высказывания чувств и мыслей. Как кристалл имеет внутреннюю жёсткую структуру, так многогранник формы обусловлен осознанным или же просто неслучайным выбором средств, и в этих предпочтениях реализуются представления о ценностях, идеалах, природе творчества и сути собственного призвания.

Схема, которой пользуемся мы, такова: определение философии творчества в авторской концепции слова и способа высказывания, т. е. соотнесение личной воли с заключённым в слове объективным, вневременным, социокультурным началом. Творчество есть испытание художника в поиске и прозрении истины, следовательно, модель высказывания заключает в себе представление о мире и собственной роли автора. Отношения со временем, пространством, людьми, природой, жизнью и смертью, Богом или иными образами Абсолюта – всё это трансформируется в отношение к слову во всех его ипостасях (смысл, образ, звук, знак, ритм), к поэтической традиции и к идее совершенства.

Стихотворство остаётся игровой деятельностью, но осознание её качества, её метафизического подтекста целиком зависит от личности мастера, от его склонности отрефлексировать собственные принципы. Способ лирического самоопределения (самовыражение или, напротив, открытие в себе внеличностного начала) продиктован целью творчества. Выбор тем и ракурс их рассмотрения, так же как и ритмические, композиционные, жанровые предпочтения, отражают идейные, ценностные, эмоциональные доминанты сознания. Конкретное историческое время может влиять через социальный фактор, но развитие языка поэзии в той же мере подчинено объективной необходимости обновления форм и расширения кругозора и сферы отображения, отбрасывания табу и порождения канона.

Точно так же биография может быть или материалом творчества, или только фоном духовного движения, подлинное значение поэта раскрывается в многомерности, стереоскопичности мировидения, реализованного в стихотворной форме. Нравственный и познавательный императив исследователя обязывает видеть многосложный подтекст самых «простых» и узнаваемых форм – при условии их реальной наполненности неустанным духовным поиском и творческой взыскательностью поэта. Выбор материала данной книги продиктован уверенностью, что эти свойства так или иначе присущи рассматриваемым авторам. Орфография и пунктуация всех цитат соответствует приводимым источникам.

Современный поэтический процесс до самого конца XX века разворачивался в атмосфере постмодернистской деконструкции, но никак не деградации духовных оснований творчества. Доминировали и сосуществовали два направления – неоавангард и модернистская неоклассика – и оба выстраивали свою метафизический образ мира и творчества. В отсутствие позитивной философии и идеологии поэзия взяла на себя защиту неотменяемой системы ценностей и выработку посткризисного гуманистического миропонимания, креативной антропологии и образа мышления, соответствующего новой картине мира. Постмодернизм повлиял на общую дискурсивную практику (игра, отмена норм и границ, ирония и деперсонализация), но сказал своё слово только в собственной версии концептуализма. Наш выбор авторов представляет сложившиеся тенденции в персональном воплощении и оправдан безусловной значимостью данного художественного опыта. Отсутствие раздела, посвящённого И. Бродскому, связано с тем, что развёрнутая характеристика его творчества представлена в монографии «Метафизическая мистерия Иосифа Бродского» (Иркутск, 2001).

ПОЭТИЧЕСКИЙ АНДЕГРАУНД 50-60-х ГОДОВ

Кружок Л.Черткова: эстетический образ духовной оппозиции.
СМОГ: декларация и экзистенция поэтической свободы.
«Лианозово»: система ценностей «конкретной поэзии».

Кружок Л. Черткова: эстетический образ духовной оппозиции.

Отчуждение как поэзия

В истории современной литературы кружок Леонида Черткова представляется неким коллективным предтечей духовных и художественных явлений, знаменательных для «большой» поэзии последующих десятилетий. Стихи были средством формирования мыслительного и творческого кругозора, условием общения и даже оправданием существования для молодых интеллектуалов первого послевоенного десятилетия. В основном это были студенты иняза (Галина Андреева, Андрей Сергеев, Валентин Хромов, Станислав Красовицкий), сам Леонид Чертков учился в Библиотечном институте. Наиболее известным стал уже в постсоветское время А. Сергеев (1933–1998), переводчик англо-американской поэзии и автор модернистской, абсурдистской прозы, лауреат Букеровской премии 1996 года за мемуарный роман «Альбом для марок». Судьба остальных, особенно Ст. Красовицкого, несёт на себе ореол «литературного предания» о гении, отказавшемся от поэзии [1, 144]. Бродский ещё до отъезда признавался: «Красовицкому я многим обязан» [2, 464]. История послевоенного поэтического андеграунда начинается с описания деятельности кружка и характеристики творческих установок его лидеров, но опубликованный стихотворный материал невелик и разбросан по отдельным публикациям [2 – 6].

Время существования кружка – 1953-1957 годы, до ареста «заводилы» и просветителя Л. Черткова. Пространство – «мансарда окнами на запад» Галины Андреевой и поэтические, духовные горизонты Серебряного века (Анненский, футуризм, акмеизм, Кузмин, Ходасевич, Клюев, Клычков, Пастернак и др.) и западной литературы (сюрреализм, проза от Кафки до Фолкнера). Кружок – это не поэтическое направление, культивирующее определённые принципы, но чертковцы и не стремились к теоретическим манифестациям: «Программа была одна: заниматься ТОЛЬКО искусством, не участвуя в эстетических играх с государством, на которые неизбежно приходилось идти решившим добиваться официального признания» [1, 139]. Первой и главной установкой было отторжение всего, что несло на себе отпечаток допущенности к существованию, т. е. компромисса с официозом или прикормленности: «Не обсуждали как несуществующих – с и с и п я т н и к о в (ССП), от Светлова и Твардовского до Евтушенки. Раздражались на вездесущих к и р з я т н и к о в (военное поколение)» – все, включая Окуджаву «с назревающей комсомольской богиней и комиссарами в пыльных шлемах, были для нас неприкрытой казёнщиной» [2, 294, 307]. Но «западничество» выражалось в позиции скорее социально-бытовой: «Именно там виднелось нормальное общество, противоположность нашему. Наше мы даже не обсуждали: предполагалось, что всё ясно само собой» [2, 292].

Очевидно, это было первое «потерянное поколение» в русской литературе XX века: отсвет Победы никак не повлиял на миросозерцание тех, для кого история была тупиком, а не бытийным пространством. Но именно культурная, а не идеологическая оппозиция сформировала творческую модель, которую можно определить как «духовное отчуждение». Понятие «прогресса», требовавшее активной гражданской позиции, просто выносилось за скобки – и тут, особенно на фоне венгерских событий, не могли обнадёжить никакие XX съезды и «оттепели». Даже гуманистическая идеология с её

апологией любви, добра, солидарности и справедливости, как и всё общепринятое, конвенциональное, социально одобренное, не могла стать основой миропонимания эмигрантов в пространство свободного слова.

Очевидно, что позиция духовного отчуждения, тем более такая радикально-непримиримая, могла реализоваться в поэзии через систему негативных ценностей. Духу оппонировала плоть (разумеется, подчёркнуто физиологическая, со всеми своими отправлениями), верху – низ, прекрасному – безобразное, смыслу – абсурд, идеалу – зло, свету – беспросветность. Весьма показательна образная доминанта ночного светила – без романтического ореола, как знак разрыва человека с космосом, с тайной бытия как непостижимой, неизбывной красотой и благом, наконец, с бесконечностью духа в себе самом.

Среди ночи выползу за овин
И солому стряхну с бороды –
И тупо осклабится лунный блин
С небесной сковороды.
Л. Чертков, «Бродяга» [2, 300]

Теперь мы были у речки. Плыла по воде копейка.
Луна своим круглым глазом мешала из-за угла.
А мы сидели на нашей, на чьей-то старой скамейке,
И грелись остатками за день растраченного тепла.
А. Сергеев, «Летние строфы» [2, 302]

Лишь луна недвижна – льдинка хрупкая,
Танцевать ей незачем и не с кем.
С девственным презрением глядит она
В ломких целомудрия оковах,
Как сопят блаженно-невоспитанно
Нянюшки в объятьях участковых.
Н. Шатров, «Баллада улицы» [2, 305]

В свете луны рассыпаны негустые волосы.
По дивану белому кровавые полосы,
Бездыханный маленький тенёк над губой –
Что я в мыслях сделал, милая, с тобой?
Ст. Красовицкий [3, 138]

Даже ожидание любовной встречи для Г. Андреевой – это спуск в смутную, бессмысленную скуку преисподней, имя которой – не метро, а сама жизнь человеческая, убогая в своём бесконечном и бесцельном движении:

Вот и прожили мы свои вечера,
К песням старым возврата нет.
На свиданье в девятом часу утра
Так невесело ехать мне.

<…> Всюду скука и этому нет границ,
Пусто всё, за что ни возьмись,
Вереницу больных, равнодушных лиц
Эскалатор уносит вниз… [2, 306]

А. Чертков в поэме «Итоги» (1954) играет антитезой верха – низа как живого и мёртвого, а «подлинность» жизненных чувств представлена целым букетом физиологических ощущений – ритма, тепла, цвета и даже вкуса отправлений:

Дробно бьют о простывшие кафли
Струйки терпкой и дымной мочи,
И плафоны, что хлором пропахли,
В сумрак скупо цедят лучи. [1, 135]

У Ст. Красовицкого мир сам не может быть источником света, его безмерность мнима, сплющена до размытого абриса, а конец и начало сходятся в точке, сознающей собственную ничтожность и замкнутость. Какой-то ожесточённый жар, самосгорание остатка и есть самое яркое впечатление космической ночи:

Внутри ладони, словно в конуре, горит окурок –
зачаток света…
силуэт дороги…
И звёзд осенних скудны чудеса. [1, 147]

Для В. Хромова в «Сонном сонете» ни жизнь, ни творчество не заключают в себе собственного смысла, но и трагизм оборачивается скукой и, как вино, не насыщает мудростью:

Нет жизни нам в житейской кутерьме,
Здесь, не родившись, можно умереть.
Здесь, не проснувшись, засыпают вновь.
От тягот пьянства снова пьют вино
Пиит спешит на вётлы вешать скуку,
Пищать мышом в расставленных когтях
У хищных птиц, у ласковых котят.
Как ловко постигает он науку! [5,125]

Наконец, как своеобразное резюме безысходности, звучат строки Олега Гриценко об обречённости не столько смерти, сколько тщетности борьбы за истину:

Кто тронется в путь,
А кто остаётся.
Не каждый себе при рожденье даётся,
Следы же стираются день ото дня,
Потом попадают, в пыли затерявшись…
Одни умирают, себя не дождавшись,
А мы погибаем,
Себя не найдя. [2, 304]

Таков классический образ потерянного поколения: лирическое «мы» сознаёт скудость существования не как вину и не как беду, но как данность. А поскольку ничто не ново под «осклабившейся луной» (красноречивость протеста, в том числе и эстетического, уже исчерпана предшественниками-романтиками вместе с их иронией), то и сама трагическая поза для них неприемлема – слишком отдаёт пошлостью. И действительно, **главное художественное открытие группы – в отторжении трагического как угнетающего окончательного знания и в освоении пространства безобразного и безысходного**. «Мы замечательно проводили время. Заведясь, хохотали до упаду, до икоты: *брать – я – кало – азо – вы!* Но ни Черткова, ни кого другого из нас и отдалённо не назовёшь весёлым» [2, 296]. Отчуждение, освобождая от отчаяния, открывало такое видение, которым, может быть, обладал Эдип, ослепивший сам себя и прозревший во тьме.

Но для молодого, полного творческих сил поколения образом существования в пространстве мрака (буквальной беспросветности или безысходности, безнадёжности, безыдеальности) могла быть только игра – с запретным, а может быть, и с запредельным. Абсолютных ценностей, кроме поклонения поэтическому совершенству и новизне (школа Серебряного века), не было, потому и слово оставалось инструментом освоения отрицательного пространства, а не самодеятельной субстанцией, в которую надо вслушиваться. Самое ценное свидетельство о наличии осознанного творческого подхода приводит А. Сергеев, и оно демонстрирует принцип перевода чувства в образ, ибо это переживание не испытывающего страх, а – испытателя страха: «Чертков учил из чувства опасности делать стихи. По Черткову, чувство опасности открывает глаза на современность и даёт меру вещей, чёткое смысловое задание. Современность – sine qua non <непременное условие. – И.П.> каждого порядочного стихотворения. Мера вещей, с одной стороны, приводит к *эпичности* (похвала), с другой – к *изгилу* (отдание должного). Соответствующее этим критериям стихописание Чертков иногда называл *динамизмом* – то ли динамичности как свойства или синонима современности, то ли от желания скрутить динамо в обществе, по отношению к которому он не чувствовал никаких обязательств. На практике нашим девизом был Верлен / Пастернак: «Не церемонься с языком, // Но выбирай слова с оплошкой – // Всех лучше песни, где немножко // И

точность точно под хмельком» <«Искусство поэзии» П.Верлена в переводе Б.Пастернака. – И.П.> [2, 299-300]. Итак, переживание страха должно привести к свободе – как отчуждённой форме творчества. Из комментария А.Сергеева следует, что слово не равно себе, оно двоится и усмехается собственному отражению («точность точно под хмельком»), как будто отчуждаясь от однозначного смысла, не настаивая на собственном высказывании. Таковы были правила серьёзной игры.

Свободное обращение со словом – это и номинация запретного, и погружение в вольную стихию сочетаемости и превращаемости слов, и пристрастие к иррациональной, парадоксальной образности, через которую и реализуется отчуждение. Кружок не был школой, обязывающей к верности основополагающим установкам, поэтому общий интерес к опыту футуристов-предшественников давал самые разные преломления. **Валентин Хромов** воспринял хлебниковскую идею языка как вневременного пространства всеединства. В стихотворении «Лель» имя условного мифологического божества любви и растительности <из «Снегурочки» А. И. Островского и, как настаивают исследователи, «кабинетного происхождения» [7, 11] – И.П.> перекликается с фамилией Дельвига и отдаётся плавным эхом в строках «Нам сладкий пел Мелецкий про любовь». Строки эти сами «развились свитком в глубь пространства, // Где Хлебников среди хлебов». Поэт «может речь свернуть в рожок» – и как подтверждение следует 16-строчный период из стихов-палиндромов – песнь самой природы: «…Лепетал, звенел – въявь явленье – в злате пел. // И ныло–пело поле полыни // О лепете лоз, о лете пело, // О лесе, воле пело весело» [5, 124].

У Хромова есть целая палиндромическая пьеса «Потоп, или ада Илиада» [1, 140], он увлечённо играл в футуризм, представляя урбанистический гротеск, но – в мелодическом преломлении: «Эх, сапоги тринадцатого года! // Отцовские железные часы…// В воде водили трубы хороводы // Кружочками копчёной колбасы», 1955 [5, 125]. При этом урбанизм легко контаминируется с блоковско-есенинским образом Руси-птицы: «И, раздвигая взорокруг познанья, // В моей земле я грезил и любил, // На миг один развёрнутое знамя – // Орлицу Русь сияния глубин». Очевидно, языковая игра мыслится как живая, пульсирующая вечность – и это действует как прививка против пессимизма, как условие расширения горизонтов (кругозора – «взорокруга») сознания: «И я, избавлен зла и горя, // И непроглядной южной тьмы, //Взойду, взойду на Взорогоры, // На беломорские холмы» [5, 126]. Когда мир видится и слышится пронизанным песенным звучанием и ритмом: “Обитель пенья звонкие частицы // Вместила в каждый атом бытия” [5, 125] – он предстаёт живой святыней, даже если это «туманные стриты Петербурга» [5, 125].

Стихотворная игра Хромова – это поэзия, живущая сама в себе и подчиняющая себе саму действительность. Он вычитывает классические формулы в, казалось бы, самой непосредственной, равной самой себе обыденности: «Любить – люблю погожую погоду. // Приятно выпить в солнечный мороз». Первая строка замкнута, тавтологична – слова глядятся сами в себя, но во второй уже «проглядывает» мороз и солнце Пушкина. Но тут же следует узнаваемая ассоциация «город – тело», «цивилизация – болезнь»: «Гудок, бывало, позовёт к заводу // Холодным умиранием желёз» [5, 125]. Эстетика «чертковцев» не принимала одномерное видение как заданность, но энергия пятистопного ямба непринуждённо связала разнополюсные культурные дискурсы. Ямб Хромова универсален: четырёхстопник – и радость самой природы («Лель»), и пляс посреди войны («Сперва всего пою отчизну», 1956), а пятистопник – голос и тоски («Сонный сонет»), и веры («По тропам жизни Тихоном Калужским…», 1956) [5, 125]. Ритм, удлиняясь всего на стопу, сообщая «эпичность», но интонация сохраняет динамику. Очевидно, В.Хромов ощущал современность как непринуждённую отзывчивость на культурную память, пробивающую пласты истории, а живой пульс поэзии – как перекличку голосов эпох в едином духовном пространстве, которое само по себе – гармонично, отсюда и

приверженность классической силлабо-тонике. Но просветлённость отнюдь не была общей духовной целью молодых ценителей «изгила» – искусства ёрников и абсурдистов.

Леонид Чертков: эстетика негатива

Поэзия самого **Леонида Черткова** (1933–2000), судя по немногим опубликованным законченным текстам, строилась на игре антитез, а основная модель – эпическое бесстрастие в представлении вопиющей жестокости мира и человека. Доминанта его сознания – свободное движение в выжженной пустоте безыдеального, т. е. демонстрация безыллюзорности, воля вопреки неприкаянности и вера в поэзию как единственное условие спасения души от саморазрушения. Поэзия и была способом буквального самоопределения, поскольку позиция отрицания была исходной и требовала прояснения и оформления. Поиск собственного лирического образа начинался с игры в стиль и пафос циничной мужественности, т.е. в образ воина, перешагнувшего пределы добра и зла. Но в середине XX века гумилёвский конквистадор превратился в наёмника: «Ведь совсем нетрудно было гвоздить // Сапогом черепа детей // Или старому негру клюкву пустить // На потеху наших людей» («Соль земли», 1953) [1, 135]. Сказался опыт освоения наследия Маяковского: ранний эпатаж («Я люблю смотреть, как умирают дети…») одобряется, но советская ипостась («Блэк энд уайт») выворачивается наизнанку. Слова, как и у Маяковского, служили поэту, а не истине, так же эффектна энергия ритма: тактовик и категоричность мужской рифмы. Динамика дороже смысла строк как гордость отторжения заповеданных норм – то ли только идеологии, то ли уже самой морали.

И всё-таки бесстрашие высказанного отрицания – как и прежде у футуристов – это не этический, а эстетический вызов, и вся его ценность в экспрессии и яркости фразы. Но главное, что сделало Черткова духовным лидером, это перемена «правил игры»: он отверг ту логику, которая требовала от оппозиции обличения господствующей идеологии в той системе ценностей и категорий, которые предполагали жёсткую антиномию: добро – зло, справедливость – бесчеловечность. Открытие Черткова и его круга скорее стихийно, чем концептуально, оно рождено миросозерцанием отчуждённости, которое искало для самоопределения не идеи, а образы. Филологический опыт подсказывал, что в первую очередь это может быть образ поведения лирического героя – романтическое отрицание или духовный вызов в самой резкой, даже аномальной форме (путь от байронического демонизма через имморализм Бодлера к эпатажу ницшеанствующих футуристов). Видимо, отчужденное равнодушие – последний этап на этом пути: «Нас всегда не хватает на эпилоги, – // В самой скучной точке земного шара // Уж который год мы подводим итоги // За бетонной стойкой последнего бара. // <…> Но ты сам виноват и не следует злиться. // Пусть просохнет от липкого флиппа нутро, // Ты шагаешь пустыми шагами убийцы // В полутёмные арки пустого метро» (поэма «Итоги», 1955) [2, 297].

Но поиск себя не мог удовлетвориться уже найденным в литературе, поэт обращается к изначальному, примеривает фольклорную поэтику – и выходит всё та же суровая экспрессия, но с изломанным синтаксисом, имитирующим то ли архаический синтаксис, то ли парцеллированную устную речь.

Солнце – как сохнет калинный цвет,	/--/--/-/	4
Да лебеда дорога, –	/--/--/	3
А пойду, пойду по молочной росе	--/-/--/-/	4
По кисельныя ровныя берега.	--/--/----/	3
За морями же земли великие есть,	--/--/--/--/	4
А путь туда – по версте до версты,	/-/-/---/	4
Через поле вдоль, а там и не сесть –	--/-/-/--/	4
Наждаком по душе заскребут кусты.	--/--/--/-/	4
И солдаткой рябина прядает пыль,	--/--/-/--/	4
Тараканы спят, и плетни молчат,	--/-/--/-/	4
И не пискнет дверь, не дохнёт пустырь –	--/-/--/-/	4
Ты сюда забрёл не в свой листопад.	--/-/-/--/	4
Там не за горою страна Свят-свят,	----/--///	4
Там раздолье – грех, и тишь по утрам,	--/-/-/--/	4
И куда ни плюнь – всё идёт назад,	--/-/--/-/	4
И малинник туго кивнёт полям.	--/-/--/-/	4
Пусть пропашет стон полосу беды,	--/-/--/-/	4
Ночь – она уйдёт, и луна соврёт,	/-/-/--/-/	5
Поперёк тебе – струна борозды,	--/-/-/--/	4
Лучше бы тебе не заходить вперёд.	/---/---/-/	4
Лучше по утрам не раздёрнуть штор,	/---/--/-/	4
А заснуть ещё да и встать иным.	--/-/--/-/	4
Лучше – синева в облаков раствор,	/---/--/-/	4
И над крышей снега – розовый дым.	--/--/--/-/	4
1954 [5, 126-127]		

Велеречивое косноязычие с эллиптическими провалами создаёт эффект спонтанного рождения образа (как у будущих героев трагического русского рока, например, у А. Башлачёва). Тема та же – бесприютность, уход в никуда, но стихотворение представляет прощание с земным пространством в ключе эпическом и даже высоком. Что и подчёркивает ритм тонического стихосложения, акцентирующий слова и энергию мужской перекрёстной рифмы. Мерное дыхание с цезурой после второго ударения, как твёрдая поступь, создаёт образ мужественного лирического героя, отчуждающегося от собственной обречённости: «я» переходит в «ты» и в анонимость императивной формы глагола в самом конце стихотворения. Такова цель – отчуждённость должна перейти в отрешённость.

Узнаваемые эмблемы порядка на глазах превращаются в трагические метафоры обречённости. Идеальные молочные реки с кисельными берегами освещены загробным светом – «калинный цвет» запёкшегося горя (калина – символ горечи) ассоциируется и с Калиновым мостом – пограничьем иного мира. Устойчивый образ мира обманчив, и чистое поле как пространство судьбы – место не подвига, а безмерного одиночества. Рябина, символ горькой любви, прядёт (а не «прядает», т. е. подёргивает, как лошадь ушами) прах, запустенье становится образом распадающейся связи со временем – «ты забрёл не в свой листопад». Идеальный мир «за морями» недоступен, поскольку здешний не отпускает – и калина-малина «туго кивнёт полям». Даже слово не может разрешить эти узы, напротив, как в эпосе каждый удар, призванный освободить богатыря, налагал новый обруч, так и каждый знак муки сужает пространство существования: «полоса беды»

превращается в «струну борозды», пересекая путь-дорогу. Остаётся ирреальное пространство сна – как преображения в смерти.

Свершившийся обряд инициации-отчуждения открывает выход в небо, распахнутое и пронизанное светом восходящего солнца («розовый дым» – знак гармонии дома и мира). Преображение лирического «я» из неназванного субъекта первого лица («пойду» первой строфы) в отчуждённое «ты» (третья строфа) завершается полным растворением в череде отрицательных императивов («лучше бы тебе не заходить вперёд» – «не раздёрнуть» – «а заснуть ещё да и встать иным») и венчается вовсе безличным «лучше синева…». Так параллельно описанию пространства разворачивается процесс отчуждения от земного существования – лицо растворяется в изменяющемся мире.

Грамматическая оплошность «прядает / прядёт» не случайна: фольклорность – имитируется, язык – играет. Поэту не на что опереться. В другом стихотворении сама земля не может удержать человека – она истерзана войной: «Сквозь поражённый лес, воронки огибая, // Мы шли к востоку, путь условно пролагая // По гари на коре и вывернутым пням» («Круговая порука», 1956) [5, 127]. Но это не память о недавних боях с врагом – это война человека с человеком как измена всему живому. Картина противоестественна и убедительна в своих подробностях – как сюрреалистический абсурд сна: «Ну и сосед! Я потянул звонок, // И нам в ответ уже хрипела свора, // Мы видели его за кольями забора – // Он покривил приветливо лицо // И выстрелил. И тем зарядом соли // Прикончил молодое деревцо». Взаимная ненависть – закон человеческого сообщества, что и зафиксировано в названии стихотворения «Круговая порука».

Поэту ничего не остаётся, как стать бродягой – теперь уже по бесприютным пространствам, которые впрямую граничат с инфернальными: «По дорогам уснувшей смешной страны, // Где собор, как ночной колпак, // Я уйду искать иной тишины, // И с горы просвистит мне рак. //…Там не будет ни стен, ни дверей, ни окон, // А поля, канавы, кусты – // И меня никогда не отыщет закон // За пределами лунной черты» [2, 300-301]. Пребывание в этом пограничье жизни и смерти открывает ту свободу, которая уже неуязвима для трагических поворотов личной судьбы: «Наплевать. Я давно в летаргической зоне, // Мне на что-то надеяться было бы зря: // У меня цыганка прочла на ладони // Концентрационные лагеря» [2, 301]. Предсказание сбылось: 12 января 1957 года суд приговорил Л.Черткова к пяти годам за антисоветскую пропаганду, поскольку он не скрывал свою позицию по венгерским и иным событиям (но по мемуарным источникам неясно, фигурировали ли в деле стихи [10, 114]).

Опубликованные стихи 1958-59 годов (времени заключения) внешне гармоничны и пронизаны тоской по любви. Его последний лирический образ – одинокий виртуоз в неверном пространстве: «Мир зрим во все концы, где кружится, как в раме, // в остатках воздуха последний фигурист». Но ужасный, поистине гоголевский образ («И вдруг стало видно вовсе стороны света» из «Страшной мести») выговаривается без надрыва, поскольку герой принадлежит только себе. Это всё тот же выбор – превозмогание безысходности творчеством: «Он обретёт себя в тоске неистребимой // В часы, когда гудит от ветра голова, – // И невозможно жить, – и для своей любимой // Искать ненаходимые слова» [5, 129]. Стоит обратить внимание на синтаксис: «и невозможно жить» отделено от «и <…> искать ненаходимые слова». Это не неоднородные члены, а разные предложения, так реализуется оксюморон творчества – «искать ненаходимое»: любовь.

Те немногие тексты, которыми мы располагаем, представляют Л. Черткова как романтика с острым чувством судьбы, которое искало себя не в сотворении жизни, а в чувстве слова. Натуралистическая экспрессия образа была испытанием незнаемого, условность метафор мотивировалась скорее созвучием, чем смысловым родством слов: «маяки метеоров на лунном стекле» [2, 300], «и топоры свербили на юру» [5, 128], «рябина прядает пыль» [5, 127]. И физиологическое предощущение смерти пронизано ритмом созвучий («По тропинке, мочою простроченной рыжей, // Поведут и поставят к

холодной стене», 1954 [1,137]). Выразительность болезненных метафор может строиться на многослойной глубине ассоциаций: «и опять синяком затекает восток», 1956 [2, 301] – это и глаз солнца, и мучительное прозрение, и зло, затмевающее свет. Игра со словом была игрой с судьбой – как предугадывание грядущего и исполнение предназначенного. Но игра и выстраивала судьбу, эстетика определила повороты биографии: «Я жизнь свою прервал, как долгий перекур, // Когда пришёл этап – весны ужасный вестник. // А я лежал в грязи, свернувшись, как лемур, // И мысли у людей сбегались на воскресник» [5, 128]. Если «воскресник» – это воскресение, то возрождение души – это превращение лемура (проточеловека) в Homo sapiens. «Изгил» по отношению к себе – особая духовная степень эстетической свободы.

По возвращении из заключения Л. Чертков закончил Ленинградский педагогический институт (1968), занимался интенсивными литературоведческими изысканиями, дал в «Краткую литературную энциклопедию» более 100 статей о малоизвестных, репрессированных, «несоветских» авторах, включая С. Кржижановского, Т. Чурилина, А. Чаянова, В. Набокова, Вл. Ходасевича и др. В 1974 году эмигрировал, преподавал русский язык и литературу во Франции и Германии, печатался в «Русской мысли», «Ковчеге», «Континенте», входил в редколлегию американского журнала «Гнозис», выпустил два сборника стихов. Интенсивность духовной жизни, разнообразие дружеских и профессиональных связей и знакомств (круг неофициальных поэтов Москвы и Ленинграда, в эмиграции – В. Набоков, Ю. Мамлеев), широта интересов и глубина освоения предмета, будь то архивные, историко-литературные изыскания или буддизм, обеспечили Л. Черткову репутацию замечательного исследователя-литератора [10]. Он и умер от сердечного приступа в Кёльне – в библиотеке. Поэта-филолога отличала точность рефлексии и строгая возвышенность метафор: «Божественный кристалл выращивает мозг – // Во тьме из небытья всплывающее слово – // Огарок прежних чувств или воздушный мост // Над бездной чаемого, прорвою былого?», 1973 [10, 126]. Поэзия даёт форму существованию и мышлению о нём.

Станислав Красовицкий: язык между Эросом и Танатосом

Но наиболее осознанное, эстетически отрефлексированное мировидение раскрылось в лирике **Станислава Красовицкого** (род. в 1935 г.). Здесь «работали» все уровни поэтики: звуковой, образный, ритмико-интонационный, жанровый. Творчество Красовицкого называют «главным художественным итогом группы Черткова» и началом вообще всей «неофициальной поэзии» [1, 155]. За рубежом стихи собраны в антологии К. Кузьминского «У Голубой Лагуны» (Ньютонвилл, 1980), поэма «Выставка» - у М. Шемякина в «Аполлоне – 77» (Париж). Товарищи соглашались с его первенством не только в кружке, но и в поколении [2, 298]. Лидер ленинградского эстетического андеграунда В. Кривулин признал его «первым <…>, рискнувшим актуализировать опыт новейшей поэзии и философии Запада. Он – один из родоначальников советского неоавангардизма, который, опираясь на формальные достижения футуристов, отрицал, по сути дела, идейное ядро футуризма – утопический проект будущего» [3, 137]. Издатели журнала «Зеркало» представляют Красовицкого «центральной фигурой» «Второго русского авангарда, который вернул русскую литературу к жизни после долгих лет советского подцензурного мрака и создал новую структуру русского культурного существования» [11]. В то же самое время поэт остаётся мифом – гений поколения, отказавшийся от творчества: «Я сжёг больше половины того, что написал. К счастью, безвозвратно» [11]. А то, что напечатано вопреки воле, отчасти сфальсифицировано: «В эти стихи, которые сейчас особенно популярны, включены и не мои стихи, потому что там Андрей Сергеев вмешался, нарочно вставлял свои стихи, причём пародии на меня писал – на одно из самых известных моих стихотворений «А летят по небу гуси да кричат…» [11].

Пример подлинно «красовицких» стихов – протяжно-размеренная первозданность строк, воплощающая самобытно-иррациональный образ русской судьбы: «И он отправился, качаясь, / От косяка отставший гусь / Вела его тропа кривая / И привела его на Русь» [11].

Но раннюю поэзию Красовицкого трактуют как претворение «опыта Запада» – это «элементы дадаизма, черты поэтики абсурда», рассмотрение жизни человека и общества сквозь призму психоанализа. Вс. Кулаков сопоставляет открытия Красовицкого с поэзией обэриутов: «примитивистская основа поэтики, гротескная, инфантильная природа тропа» [1, 151]. Так выражено эсхатологическое мировосприятие, которое, в отличие от позиции А. Введенского, носит не гносеологический, а онтологический характер: у Красовицкого не всесильный, а «домашний, «пуганый корягой Бог». Бытие сильнее Бога. Не Бог творит конец света, а само бытие» [1, 152]. Как следствие, главный образ творчества и основной жанр его поэзии – натюрморт [1, 149], негативное видение и есть основное открытие этой лирики.

И действительно, смерть присутствует в стихах Красовицкого уже не как подтекст, а как основное содержание существования. Это связано прежде всего с ощущением остановившегося, исчерпанного времени: «Снова чучелом времени // над картинами дятел. // И когда остаёшься // без него или с ним, // всё боишься – // и летних пророчеств не хватит // эти белые дни // дотянуть до весны» («Экспресс Рига – Москва» [5, 118]); «И плавал день // утопленником в кресле, // приняв за небо // полинялый плюш»; «И на рассвете ВРЕМЯ // качалось ржавым кругом на суку, // НО ВДРУГ ПРОШЛИ ВЕКА» («Гобелен» [5, 118, 119]). Если солнце – «ржавый круг» маятника, то и сама жизнь обесцвечена и обескровлена, ценности утратили обаяние, нарушены все пропорции: «Снежинки же здесь больше раза в два // Людей обычных, // И больших и малых, //И кажется, что ваша голова // Так тяжела среди домов усталых, // Что хочется взглянуть в последний раз // На небо в нише, белое, немое. // Как хорошо, что уж не режет глаз // Ненужное вам небо голубое» («Шведский тупик» [3, 138]). Всё источает угрозу: «Стоят в кабинетах шкафы, застеклённые твердью, // В них жала ракет, серебристых орудий, // Самою землёй напоённые логикой смерти». И если земля, т.е. основа всего, являет волю к уничтожению, то и жизнь не сопротивляется, ибо сама беременна смертью: «И женщины бледные ждут рокового укола. // Эмалированный таз. На коленях белёсые плети» («Начиная с учительницы») [3, 138]. Смерть тотальна и обращена не против одного человека, а против всего, сам человек – только растение, отчуждённое от света, т.е. от любви и радости, анемичный росток во тьме и неволе с «белёсыми плетями» рук.

Но и в этом существовании есть своя динамика, переданная иррациональностью метафор. Поэт участвует в ней, улавливая скрытую суть отношений как игру, смысл которой проясняется значительно позже самих явлений. Такова и композиция любовной лирики, само жанровое определение которой узнаётся только по последним строчкам:

В его руке сухое дерево – ветер играет в кости, – в лесу на счастье брошен дом. На холм деревьев тих подъём. И просека теней приподнята на воздух. И вы всё те же, верные кусты. В коричневый ручей набросана солома. Дорога вновь выводит на пустырь сырой огарок нежилого дома. А по утрам в крутом простенке неба кресты далёких птиц. И терпкий привкус прелых красок уже на дне пруда. Ты не приходишь. И напрасно у той же рощи, как всегда, я ожидаю непогоду. И масленистые челны, Как горе, топят вёсла в воду. Январь1956 [5, 119]	-/-/-/-/-- /--/-/- -/-/-/-/ -/-/-/-/ -/---/-/---/- -/ -/- /---/ -/---/-/---/- -/-/-/---/ -/-/---/-/- ---/ -/-/-/- -/-/-/ -/-/-/-/- -/-/-/ ---/- --/- -/-/---/ ---/---/- ---/---/ -/-/-/-/-	Поначалу это пейзаж, встреча с ветром, одиноким домом, кустами, ручьём, в собственных взаимоотношениях которых угадывается какой-то смысл, и проявить его может только игра языка, когда метафора поясняется метафорой. Так в первой строке содержание местоимения «его» расшифровывается как «ветер» – ведь это он «играет в кости», это в его руке кость «сухого дерева», а игра – произвол его порывов.

«Брошенный дом» – та же кость, кинутая «на счастье». Синтаксис таков, что непонятно, кто же подымается на холм – деревья с тихой поступью времени или сам лирический герой восходит на неразложимое пространство под названием «холм деревьев». В этом инфернальном свете всё так зыбко, что сам свет – «просека теней» – как бы парит в невесомости, не задевая почву.

И ритм исключает любую инерцию. Первая строфа оформлена кольцевыми рифмами, причём составная и неточная «в кости – воздух» работает на образ неуловимого и прихотливого ветра. Вторая строфа организована перекрёстными созвучиями и лесенкой начальной строки, передающей ритм диалога-узнавания, неизменность передана монотонностью «е – ы» и троекратным «в», а также внутренней рифмой «а вы – кусты». Это образ встречного движения: как приветствие верных верному и как соединение жёлтого (солома) с коричневым цветом ручья, как тайная роль дороги, выводящей на пустырь то ли путника, то ли сам дом из запустенья нежилого, его «сырой огарок» – почти оксюморон, сгусток времени с терпким запахом небытия. Последняя строфа с произвольной, спорадической рифмой («по утрам – пруда – как всегда», «птиц – челны», «красок – напрасно», «непогоду – в воду») – это особый образ целостного единства верха (неба) и низа (дна ручья), света, прорезающего мрак, и погружения в сумрак.

Миром правит метафора – она связывает детали пейзажа, как связаны брёвна избы, и одушевляет безжизненное пространство. Метафора «крутой простенок неба» рисует плоть света в сумраке рощи и превращает образ мира в безмерный образ дома, и в то же самое время его «крутой простенок» – окно во тьме (в сумраке рощи), в котором «кресты далёких птиц», как парящие души, ассоциируются то ли с верхами церквей, то ли с пространством кладбищ. Многомерность пространственного видения поддерживается синестезией чувствования: «терпкий привкус прелых красок на дне пруда» позволяет ощутить недоступное на вкус, цвет и запах. И, наконец, происходит перифрастическое преображение образа безнадёжности: «у той же рощи, как всегда, я ожидаю непогоду» – это ироническое «ждать у моря погоды», вывернутое наизнанку до абсурда («ожидаю

непогоду») и оттенённое отстранённой рефлексией («как всегда»). А образ разбитой судьбы – любовной лодки – парадоксально соединяет динамику и безысходность отчаяния благодаря той же контаминации фразеологизмов: казалось бы, безвольные челны, которые, «как горе, топят вёсла в воду», ассоциируются с «утопить горе в вине» и командой «топи вёсла!», с которой начинается стремительное дружное движение. Существительное и эпитет отражаются друг в друге озвучием: «масленистые челны» – а «масленистость» усиливает, насыщает черноту челнов.

Взор поэта переносит внимание с себя на вешние предметы – и этот вектор движения направленный по вертикали и охватывает верх (небо) и низ (дно пруда и воду). Итак, композиционная формула стихотворения – скрещение всего и вся посредством взаимоотражения метафор. Это образ видения, мышления, чувствования и словесной игры – и всё вместе пронизано отчётливым пульсом разностопного ямба, регулярного в первых двух строфах, а в последней больше похожего на разговорный тактовик. Но финальная строка – чистый четырёхстопник, акцентирующий каждое слово. Это не самые трагические стихи Красовицкого, может быть, потому, что в них движется ещё и само время – все события даны в распространённом настоящем, которое вбирает в себя и память о смене дня и ночи («а по утрам…»), и неизменность («как всегда»), и её обездвиженную перспективу.

Миропонимание Красовицкого оценивают как апокалиптическое, но при этом не анализируется его духовная позиция, как будто видение и есть переживание. Его поэтика, действительно, исключает прямое высказывание или обнажённую рефлексию, но, как представляется, не констатация негатива (как у поэтов *изгила*), но скрытая мука несогласия и составляет нерв восприятия. Если суть существования – в отрицании самого себя, то боль неистребима, даже если тщательно скрывается. После Хиросимы смертный образ мира необратим, иллюзия витального оптимизма непростительна, но поэт фиксирует не гротесковый (т. е. им открытый и демонстрируемый), а имманентный, проявляющийся во всём узнаваемом образ псевдосуществования, когда мертвенность проступает и в природе, и в движении, и в надежде.

Вс. Кулаков подробно описывает присутствие смерти в привычном и очевидном: «Мир только внешне жив, внутри он – давно руины. К городам, между которыми мечутся поезда, угрожающе подступают «шевелящиеся леса», деревья – «стучала деревьями осень в окно». …Дерево тоже руины: «полуразвалившийся собор сырых деревьев», «развалины скворешен»… Все формы, очертания зыбки, неопределённы, лишены пластической стройности и самоценной красоты» [1, 147]. Но, как представляется, основной нерв лирики Красовицкого – это не созерцание, а разгадывание тайны смерти, действительно, это – не жизнь, но всё-таки и не распад, не разложение, а существование в тупике. Таково содержание стихотворения «Шведский тупик»: «Парад не виден в Шведском тупике. // А то, что видно – всё необычайно. // То человек повешен на крюке, // Овеянный какой-то смелой тайной» [3, 138]. Крюк – вопрос бытия-небытия, на котором «подвешено» существование, столь же хрупкое, сколь и упорное, как тот самый росток во тьме. Жизнь – игра со смертью, и на этом совмещённом пространстве – на пересечении пространств? – разворачиваются все человеческие отношения: надежды, амбиции, победы и поражения. Но перед лицом «какой-то смелой тайны» человек всегда остаётся ребёнком: «То забивая бесконечный гол // В ворота, что стоят на перекрёстке, // По вечерам играют здесь в футбол // Какие-то огромные подростки» [3, 138]. Что значит «бесконечный гол» и куда ведут ворота на этом перекрёстке? Как представляется, лирика Красовицкого – это непрерывная мука сосредоточенности на тайне смерти, а не просто фиксирование её властного присутствия.

Ужас существования – не в узнавании знаков, которыми помечено всё, а образ смерти лежит в основе системы сравнений: снегопад – это «рота солдат на парашютах спускается в ад» [1, 149]; даже обычный «зонтик разрывается гранатой. // Вырастает водородный гриб. // В пар душа – // (как тяжела утрата). // В грудь кольцо – // должно

быть, я погиб» [1, 148]. Кольцо – и от чеки гранаты, и знак обручения со смертью – образ двоится, как это вообще свойственно поэтике Красовицкого, ибо двойственность – и есть мука существования. Ужас – в утрате непосредственного чувства жизни, детской сопричастности вечности, включённости в процесс неистощимого бытия: «И, как ребёнку, мне // захочется воскреснуть. // И уши пеленать, чтобы не слышать «сплюууу» («Гобелен») [5, 119]. Проклятье – в необратимости отчуждённого видения, а трагедия состоит в том, что эта мука – цена свободы, т.е. обладания безыллюзорной истиной.

Сначала – страх: «И от страха теряет обличие скорый, // испугавшись в потёмках // ночных сторожей» («Экспресс Рига – Москва») [5, 118]. Но «самый страшный секрет // так бывает разжёван, // что почти понимаешь – // всё про нас про одних // рельсы били в пустые бутылки боржоми // и проталкивал в тамбур // темноту проводник» [5, 118]. Пульс жизни – стук колёс, отдающийся в опустошённых источниках неопьяняющего, но пузырившегося напитка. Бутылка боржоми – вместо чаши, то ли гесиманской, то ли как у А.Ахматовой: «Вместо мудрости – опытность, пресное, // Неутоляющее питьё» [8, 87]. А проводник – сниженный образ Вергилия, как тамбур – пространство-посредник между адом и неизвестностью, переход в небытие. Истина – это тупик, она лишена перспективы, и в этом её ужас.

Всё-таки нельзя рассматривать эту поэзию как отчуждённо онтологическое видение – в противовес познавательному принципу обэриута А.Веденского, подбиравшего абсурдистские ключи к тайне смерти. Даже если Красовицкий в самом деле «не занимается поэтической критикой разума, понятий языка, открывающей гносеологическое одиночество человека» [1, 152], его стихи – самая чистая лирика, её гносеологическая природа, действительно, не исследование, не испытание. Но когда открывается новое состояние мира и сознаётся собственное участие в этом состоянии – формируется отношение к этому знанию. Поэтому **лирика** Красовицкого раскрывает **процесс отчуждения и состояние длящихся отношений с миром, пропитанных опытом общения со смертью.** Отсюда абсурдное косноязычие его стихов, в котором и реализуются отношения образов друг к другу – как внутренняя динамика отражений, когда один образ буквально перенимает точку зрения другого.

Но это свойство принадлежит именно миру, а не людям. Контрастны две строфы из стихотворения «Латвийские пейзажи.II», рисующие отношения вне и внутри поезда, – и сопоставление говорит о необратимой отчуждённости человеческого существования от природы, когда они встречаются лицом к лицу. В первой строфе внешний мир обращён к человеку, об этом говорит перекличка строк со странной синтаксической конструкцией. Странность обнаруживается в третьем стихе, где непонятен субъект действия, скрытый под местоимением «ей». Для определения, кто же это, надо перечитать первые строки, и поначалу всё кажется ясно и все слова даны в прямом действии: кусты стерегут, а птицы – торопят поезд. Но это «ей» может относиться только к птице, так слово «птицы» оказалось в родительном падеже единственного числа, и это меняет смысл первой строки. Это у кустов «странное выражение птицы», т.е. полёт, порыв и отрешённость собственного движения от человеческого присутствия.

…Кусты на поворотах стерегут.
Торопят птицы странным выраженьем.
Они – как люди – ей казались на снегу
похожими на прихоти женьшеня.

А рядом игроки выкрикивали прибыль.
И верили –
что это на земле –
как плавником правдоподобной рыбы –
всплывает из тумана лес.
[5, 117]

Осознание отчуждённости как самой природы этого имманентного движения и подгоняет – «торопит» – человеческую мысль, символом которой является поезд. Но птица – душа, живущая сама по себе, и закономерно, что душа, отчуждаясь от материи, смотрит на те самые кусты, с которыми только что сравнивалась, и уже сама сравнивает их с людьми и с метаморфозами чудодейственного корня. Человек – отнюдь не мера всех

вещей, и известное сходство корня женьшеня с человеческой фигурой – это причуда природы, а не знак всеобщего корневого родства. Так душа, познавая смысл отношений, освобождается от надежды на бессмертие – как от иллюзии всеединства. Истина отчуждения говорит одно: нет родства, но есть бесконечность взаимных отражений. Кусты обретали образ птицы, птица видела в них образ людей, но эту ассоциацию подсказала ей прихотливая память природы, ибо откуда самой птице знать про женьшень? *Это душа всё знает*. Неназванная душа и становится живым, многомерным зеркалом отображений.

Но душа как будто не принадлежит человеку – об этом вторая строфа-антитеза. Люди в гордыне *личного* существования не ведают, что творят и где находятся. Они играют в «прибыль» и убеждены в прочности всего земного, которое на самом деле уже буквально вспорото явлением инобытия – «как плавником правдоподобной рыбы». Через много лет этот мотив соприсутствия двух сторон существования – бытия и небытия – появится в лирике Бродского и именно в связи с образом рыбы. Его сборник «Пейзаж с наводнением» рисует образ мира, «наводнённого» прапамятью и смысловым тяготением к инобытию: «Не есть ли вообще тоска // по вечности и т.д., // по ангельскому крылу // инерция косяка, // в родной для него среде // уткнувшегося в скалу?» («Тритон», 1994) [9, 145]; «В здешнем бесстрастном, ровном, потустороннем свете // разница между рыбой, идущей в сети, // и мокнущей под дождём статуей алконавта // заметна только привыкшим к идее деленья на два» («Вот я и снова под этим бесцветным небом…», 1990) [9, 63]. Возможно, образ рыбы как всплывающий из глубин прапамяти знак иного опыта существования, свидетельствует о коллективном подсознании поэтов с «общим образным фондом», но близость тем и сходство образных решений у Красовицкого и Бродского просто поражает, как и объединяющая их модель лирического самосознания в отчуждении. Очевидно, недаром современники отмечали напряжённость особых отношений, когда «Бродский всю жизнь стремился тебя преодолеть», а Красовицкий сдержанно отчуждён и называет нобелевского лауреата «поэтом малых форм» [11]. Но это уже спор других людей: один умер, а второй – возвращается в литературу после литературной смерти – после преображения себя прежнего.

Новый Красовицкий, переживший «религиозный переворот», буквально, как Савл-Павел – «мгновенно, на дороге между Суздалем и Тидогшей» [11] – признаёт опасность поэзии «для психического здоровья и, может, даже для физического» [11], о старых стихах говорит так: «Они, видимо, интересные, но мне они неприятны» [11]. Конкретных претензий себе не высказано, но принципиально признание: «Так случилось, и это, конечно, религиозное воздействие, что я повернул свою поэзию по вертикали» [11]. Можно предположить, что новое – религиозное – сознание отрицает прежний духовный опыт, т. е. ту самую погружённость в смертность и отчаянное одиночество.

Одиночество души, наделённой смертным знанием, было постоянным и потому трагически непереносимым: «В их мире нет такой разлуки – // когда выходишь из ворот // и тихо отстраняешь руки, // которых Бог не разберёт» [5, 119]. А выбор Бродского – погружение в трагедию, свобода как тотальное одиночество среди людей и во времени: «Когда человек один, // он в будущем. Ибо оно способно // обойтись, в свою очередь, без сверхзвуковых вещей, // обтекаемой формы, свергнутого тирана, // рухнувшей статуи» («Однажды я тоже зимою приплыл сюда…») [9, 61]. Отчуждение Красовицкого было самоотчуждением, его «я» слишком редко появлялось в стихах. По жанру это или пейзажи («Литовские пейзажи», «На корню дотлевает…»), или описания («Гобелен», «Сухие мыши…»), или метафизические фантазии – переосмысления реальных пространственных образов («Шведский тупик», «На пороге, где пляшет змея и земля…», «Ещё одна абстрактная картина…»), как и у Бродского («На выставке Карла Вейлинка», «Взгляни на деревянный дом…», «С натуры»).

Но отчуждающее от мира знание рождало мучительный конфликт в лирическом сознании Красовицкого, он инстинктивно стремился к жизни – и тогда рождались стихи

надрывно оптимистические: «Сегодня шведская чистая музыка // опять возвратила нас к жизни. // …О, шведская музыка! – // Жизнь за неё!» [5,120]. Знаменательно, что и здесь мысль поэта совершала поворот самоотчуждения: цена воскрешения – сама жизнь. Так и в невероятно радостном чувстве, в приветствии весне – опять прорастало зерно смерти. Классический образ живой гармонии ужасен и прекрасен одновременно: «…Вырос чёрный цветок пистолета. // И когда подойдёт мой срок, // как любимой не всякий / любовник // замечательный красный шиповник // Приколю я себе на висок» («О, Весна!») [5, 120] <орфография журнальной публикации. – И.П.>.

Даже великая любовь – не спасение, а женская любовь – мука быть «любовницей палача». Эту балладу можно прочитать как подтверждение фрейдистской истины о родстве Эроса и Танатоса, о мазохистском влечении страны и народа к самоистреблению: «Он работает где-то в Москве. // Он работает где-то в столице. // Он работает в МВД. // Он похож на хрупкую птицу. // …Я лежу в постели крича. // Он секёт. Я раздета до нитки. // О, какая сладкая пытка // Быть любовницей палача…» («Любовница палача») [3, 139]. Так – психоаналитически, в ключе садомазохизма – и трактовал эту тему В. Кривулин. Но суть, видимо, в последней строфе, не попавшей в подборку, опубликованную им в «Октябре»: «Я лежу в постели одна. // Ветер студит мои колёса. // Тяжек запах, ни мужа, ни пёса. // Я одна в темноте, одна» [1, 153]. Тавтологическая рифма “одна”, замыкающая текст, может быть трактована как свидетельство выдуманности всей коллизии. Но, вернее всего, это ещё одна вариация мысли о том, что влюблённость в смерть – таков смысл метафоры «любовница палача» – это философский самообман и отсутствие воли к жизни.

За жизнь можно зацепиться радостью брутальной, физиологической – буквальным извержением жизни: «…А девкам задрать пространство // с голых колен на грудь – // Боже, как сладко радостно // второй головой блеснуть» («Кто не хочет блеснуть…») [3, 138]. Можно увлечься буквально витальной силой языка, ведь именно язык превращает эротическое в духовное, чувственное – в поэтическое, как это было в начале всего и в начале самой русской поэзии: «Сами розовые, красные до пят // бьютя Игоревы войска да кричат: // «Тртацких девок целиком полонять. // А тртацкая царица – // Белоснежный сад». // //Дорогой ты мой Ивашка-дурачок, // я ещё с ума не спятил, но молчок. // Я сижу порой на выставке один. // С древнерусския пишу стихи картин. // А в окошке от Москвы до Костромы // Всё меняется, меняемся и мы. // Всё краснеет, кровавеет всё подряд. // Но в душе ещё белеет белоснежный сад» («Белоснежный сад») [3, 139]. Погружение в языковую архаику – «с древнерусския пишу стихи картин» – как инверсия существования в разных временах, витальной древности и обречённой современности, когда «кровавеет всё подряд». Черпать вдохновение в энергии первотворения – путь преодоления трагизма, не случайно погружённый в стихию языка Хлебников остаётся любимым поэтом Красовицкого. Но времена эстетических и иных утопий безвозвратны, а жить в условно-иллюзорном времени (как сейчас) в 50-е годы ещё не умели.

У Красовицкого опыт превалировал над новизной, привкус смертного знания присутствовал во всём, опережая и плотский, и эстетический восторг: «Ведь каждая любовь глядит назад, // и бука-бука дети говорят» («Ещё одна абстрактная картина…», 1956) [2, 306]. Душа погружалась в себя, и должна была свершиться коренная революция в сознании, чтобы оно, наконец, обрело новые горизонты. В отличие от Бродского, С. Красовицкий не нашёл разрешения внутренних конфликтов в поэтическом творчестве, он отказался от своих стихов и в начале 60-х принял сан священника. Исследователь трактовал этот выбор с позиций экзистенциализма: «Красовицкий взял страшно высокую ноту… Долго удержать такую высокую ноту, видимо, просто невозможно. Это была духовная работа на износ, самосожжение, которое потом трагически обернулось сожжением рукописей» [1, 152]. Отец Стефан видит в этом повороте спасение души и поэзии от разрушительной силы. Ныне он принадлежит к Русской Православной Церкви (зарубежной), с 90-х годов его новые – духовные – стихи печатаются в русской заграничной периодике (газета «Русская мысль», журнал «Зеркало» и др.).

Николай Шатров: гражданская проповедь несогласного

«Восходящей звездой новой московской поэзии» [1, 142] был **Николай Шатров** (1929 – 1977), но как поэт прямого экспрессивного высказывания он воспринимался чертковцами отчуждённо, хотя и по достоинству таланта: «не собрат, скорее, конкурирующая инстанция» [2, 298], а для Красовицкого он и сейчас «человек не очень интересный» [11]. Однако историки фиксируют как факт, что и «почвенническая линия неофициальной поэзии начиналась тут же, в «мансарде окнами на запад», а Шатров – «узловой» представитель этой линии [1, 144]. Зато поэты СМОГа хранят самую горячую преданность памяти единомышленника – подвижника высокого поэтического слова: «Гений – тот, кто неведомым выслан // На разведку в чужой небосвод! // Это стих, затопляемый смыслом // Из каких-то надмирных высот» [6, 305]. Благодаря солидарности друзей судьба Шатрова, личная и поэтическая, очерчена достаточно подробно. Он был поэтом по призванию и по образу жизни, пользовался расположением и поддержкой Б. Пастернака и продолжал традицию «поэзии обострённого национального чувства» [1, 143]. Не доучившись ни в Литинституте, ни на факультете журналистики МГУ, он работал смотрителем в Третьяковке и писал, писал стихи, единственное достаточно полное собрание которых вышло в Америке через много лет после смерти (Шатров Н. Стихи. / Сост. Ф. Гонеонский, Я. Пробштейн. – Нью-Йорк: Аркада – Arch., 1995).

Позиция Шатрова продолжает традиции высокого понимания творческого предназначения, его лирический герой – поэт, его тема – любовь. Любовь к родине, к истине – к мучительно противоречивому, но безусловно прекрасному началу, постижение которого и составляет смысл существования. Любовь – страсть, открывающая духовные горизонты уже не космического, но метафизического измерения: «Тому, кто пил огонь, людская кровь – водица. // За смертью встретят нас чьи Души, чьи Умы? // Мы никогда уже не сможем заблудиться, // И на пороге тьмы – на горизонте мы» («Рассветная роса у звёздного обрыва...») [5, 129]. Любовь не позволяет отчуждаться от трагедии России – крушения правды, духа и веры, а для поэта всё это вместе сошлось в теме гибели поэзии: «Дух отлетел от песнопенья, // И стих предстал набором слов. // Фальшивое сердцебиенье // не кружит срубленных голов» [6, 310]. Первые две строки – классическая гражданская поэзия, хотя перифразирована строка далёкого от общественных страстей Баратынского: «Болящий дух врачует песнопенье». Её сила – в максимализме отрицания современной действительности, но инвектива обращена не к лицам, а к творчеству, изменившему саму себе. Причина трагедии не в конкретной вине кого-либо, а в общем отступничестве от идеалов, т.е. апокалипсис Шатрова – не торжество смерти, а ужас продолжающегося духовного падения парализованных страхом. Поэтому экспрессивная метафора последней строки – «не кружит срубленных голов» – расшифровывается как образ деморализованного общества.

Соответственно, призвание поэта – второе пришествие во имя воскрешения слова и спасения душ, спасения родины: «Кто из кремня добудет искру? // Разорванную свяжет нить? // Опустится на землю к риску // Глаголом трупы оживить? // Какой Христос, какой Мессия, // Отринув страх, покроет стыд? // Развяжет твой язык, Россия, // Казнённых позвонки срастит?!»[6, 310]. Высокая патетика отсылает сразу к трём поэтическим предшественникам: «Пророк» Пушкина (вестник Бога, воскрешающий поэта, и глагол, возжигающий сердца), «Христос воскрес» А.Белого (рифма «Россия – Мессия»), «Век» О.Мандельштама («Век мой, зверь мой, кто сумеет // Заглянуть в твои зрачки // И своею кровью склеит // Двух столетий позвонки?»). Культурная память Шатрова – это прежде всего духовные обязательства, наследуемые непосредственно – и по существу, и по форме переживания – в классической чеканности стиха и выспренней пафосной стилистике.

Типологически феномен шатровской лирики – утверждение идеального средствами поэзии, собственное существование – как сугубо духовная жизнь, реализованная в

словесной деятельности. Залог её значимости – обнажённость эмоций, максимализм нравственной и творческой требовательности к себе, открытость, искренность пафоса и свежесть слов, адекватность смысла и формы. Условие творчества – отзывчивость, гарантия содержательности – глубина и чистота чувств, а также оригинальность мысли, способной к нестандартным решениям вечных тем. Такова, например, интерпретация классического символа: «Берёзка, русская берёзка, // Ты, если выразить цветистей, // Не девушка, а папироска, // Окутанная дымом листьев» [1, 144] – лирическая пронзительность никак не страдает от «сниженности» сравнения, напротив, ирония нейтрализована метафорой последней строки. Неординарный образ остаётся игрой языка, эмоциональной реакцией, но не обновляет радикально само миропонимание, ибо существуют абсолюты, с которыми поэт сверяет и даже отождествляет свою позицию.

Такая лирика тяготеет к высокому трагизму, поскольку эта модель – как бы сама по себе уже есть гарантия духовности, неподкупного благородства и самоотверженности. Физиологическая грубость образов, к которой тяготела отрицательная эстетика чертковцев, в данном случае форсирует эффект муки, чтобы вызвать максимум сострадания. Таково, например, переживание несвободы творчества: «О, потомки! Полюбуйтесь, груб как // Ужас, миновавший ваши рты: // Этот окровавленный обрубок – // Громкое мычанье немоты!» («Немой стих») [6, 332]. Переживая собственное одиночество, такой поэт и не допускает возможность отчуждения: если он откликается на всё, то и его лирика рассчитана на резонанс сочувствия и единомыслия.

Эвристический потенциал единодушия поэта и читателя – трагическая переоценка стереотипа позитивного, например, героического или радостного. Таков ужас «воспоминаний о цирке» – узнавание себя в роли жертвы тотального насилия: «Тигры кашляли, но прыгали сквозь обруч, // Укротитель щёлкал бичом. // Я смотрел на этот жуткий всеобуч, // Тоже тщательно обучён» («Всеобуч. Из воспоминаний о цирке») [6, 332]. Такова и роль гиперболы – вывести эмоциональную реакцию буквально на космический уровень переживания: «Терпите, буйствуйте – что толку? // До смерти будем в дураках. // Мы проглотили не иголку, // Мы проглотили голый страх. // <…> А небо звёздное… огни там… // А нам идти – в иную твердь. // Нечеловеческим магнитом // Земля притягивает смерть» («Голый страх», 1957) [6, 333]. Поэтика связывает обыденное и ужасное, игра паронимов («иголка – голый») показывает, как пронизывает и обнажает страх, приближая самоистребление во вселенском масштабе. Можно было бы прочитать эту коллизию в духе Красовицкого (устремление к смерти как закон бытия), но присутствие мотива вины, классического для трагедии, превращает ужас в сознание заслуженного возмездия. Лирическое «мы» жертвы истории и страдает, и обвиняет себя – это не самоотчуждение, а «самосуд», сколь искренний, столь и бескомпромиссный.

Вера, безусловная и непоколебимая, одушевляет лирику непосредственной прямоты, утверждает непререкаемость ценностей, спасает от отчуждения и от себя, и от мира. Вера в Родину – императив, который превозмогает отчаяние, судьба Руси – вечное испытание человека: «С четырёх сторон наступает смерть, – // С пятой – смертная, злая боль…» Но смерть – не конец всего, а начало воскресения: «С теплотой твоей, с красотой твоей // Не равняться земле иной. // Ты подуй, подуй, ветер-суховей, // Слушай, слушай стук костяной… // Ко стене небес раскачает стон // С колокольный набат страна… // И воскреснет Русь с четырёх сторон, // Потому что она – одна…» («Русь», *10-III-58 г.*) [6, 331-332]. В этом пафосном финале главное – эпический ритм, воспринятый то ли от А. Кольцова, то ли от А. К. Толстого. Зато в утверждении веры религиозной поэт непременно нарушит канон, потом что он – поэт, а не грешная душа, забывшая себя в великом смирении. Так Шатров сострадает Богу – от избытка собственной творческой силы: «Я одинок. До самого конца // Дано твердить мне в жизни это слово. // Не искажу страданием лица // И не пошлю Творцу укора злого. // Я одинок – Он тоже одинок! // Тоскующий, Великий, Непонятный, // Не раз уж пожалевший, вероятно, // Что Он не человек – а только Бог…» [5, 131]. Парадокс литоты «только Бог» – это уверенность поэта экспрессивного,

неспособного к отчуждению сознания в том, что его одиночество таковым не является. И на самом деле, при всем драматизме судьбы Шатрова, практически не опубликовавшегося при жизни, оставшегося в легендах, а не в активной памяти хотя бы широкого круга современников, его творчество фиксировало трагизм истории, но не было трагическим самоопределением поэта, поскольку и не предполагало никакого противоречия с самим собой.

На поэтическом полигоне «мансарды», действительно, были испытаны разные варианты свободной жизни стиха – и насыщенные идеологией протеста, и отрицающие любую идеологию, в том числе эстетически регламентированное творчество. Испытывались разные модусы лиризма – самоотчуждение, самоотрицание, самовыражение. Установка на неучастие в публичной литературной жизни обрекала на преемственность с отторгнутым официальной поэзией футуризмом, декадансом, абсурдизмом. Но негативизм не ограничивался оппозицией чувств и мыслей, искал новый язык, что породило смесь футуризма и архаики, абсурда и русскости, антиэстетизма и брутальной эротики. Очевидно, первый опыт абсолютной свободы творчества стал прототипом отечественного постмодернизма, продемонстрировал его тяготение к смерти – и неизбежность самоотрицания, которое находит выход или в патриотической лирике, или в религиозной поэзии.

Литература

1.Кулаков В. . Отделение литературы от государства. Как это начиналось // Кулаков В. Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 400 с.

2.Сергеев А. Лучшее время // Сергеев А. Omnibus. Роман, рассказы, воспоминания. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 548 с. – С.288-322.

3.На пороге двойного бытия. Ст. Красовицкий. / Вступ. ст. и сост. Вик. Кривулина // Октябрь. – 1991. – №4. – С.136-139.

4.Москва, 50-е… // Новое литературное обозрение – 1991. – №2. – С.296-305.

5.Отделение литературы от государства // Новый мир. – 1994. – №4. – С.113-132.

6.О Николае Шатрове // Новое литературное обозрение. – 1997. – №24. – С.304-337.

7.Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.

8.Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы.– Л.: Советский писатель, 1976.–560 с.

9.Бродский И. Пейзаж с наводнением. – Ardis. – 1996. – 207 с.

10.Леонид Натанович Чертков. In memoriam // Новое литературное обозрение. – 2001. – №47. – С.114-131.

11.«Вертикаль солнца и горизонталь пустыни». Беседа Ирины Врубель-Голубкиной со Станиславом Красовицким // Зеркало. – 1995.

СМОГ:
декларация и экзистенция поэтической свободы

Явление СМОГа

В начале 60-х зримый поэтический процесс развивался за счёт инерции, заданной оттепелью, и в рамках обоюдного компромисса между партийной идеологией и стремлением к творческой свободе. Первая вырождалась в риторику, уже не наступательную, а охранительную, вторая раздувала последние искры революционной романтики и самоотверженного идеализма, но на деле эволюционировала в сторону духовного и эстетического конформизма. Суть конформизма – в подчинении внутреннему цензору, в смиренном согласии с тем, как «надо» и что «нельзя». «Надо» касалось революционной романтики, «нельзя» – табуированных тем и трагического миропонимания, устремлённого не к вере, но к истине. Но поскольку поэзия сохраняла установку на высказывание абсолютной правды, на служение высшим ценностям, на участие в общественной жизни и духовную общность с читателем, то и «недоговоренность» и даже приблизительное слово на фоне умалчиваемого знания оказывались если не сознательной изменой, то объективным несоответствием взятым на себя обязательствам.

Трагедия народа и человека, пережившего репрессии, войну и обманутые надежды победителя, оставались «за кадром» – об этом больше успела высказаться проза, но не лирика. Именно в прозе (рассказ А.Яшина «Рычаги», 1957) был впервые зафиксирован феномен искреннего двоемыслия – сознания очевидной правды и покорности догме. Но даже не гражданская поэзия, а лирика, претендующая на общественное внимание и право быть голосом народа, не осознавала эту раздвоенность как опасность духовную и нравственную, не стремилась к разрыву, к выработке собственных идей и нового языка, и это касалось всех «шестидесятников» – и участников войны, и героев эстрады. Сам публицистический стиль мышления освещал трагедии прошлого лучезарным будущим («Братская ГЭС» Е. Евтушенко, 1964). Инвективы сталинизму оставались намёками, когда, например, А. Вознесенский страстно винил себя в апологии научно-технической революции, он подвергал сомнению официальную идеологию исторического прогресса: «Будьте прокляты, циклотроны! // Будь же проклята ты, громада // программированного зверья. // Будь я проклят за то, что я // слыл поэтом твоих распадов! // Мир – не хлам для аукциона. // Я – Андрей, а не имярек. // Все прогрессы – / реакционны, // если рушится человек» («Оза», 1964) [1,416]. А. Жигулин, один из творцов будущей «тихой лирики», поведал о муке своего заключения, но – со знаменательной оговоркой: «Магадан, Магадан, Магадан! // Давний символ беды и ненастья. // Может быть, не на горе – // на счастье // Ты однажды судьбою мне дан?..» («Вспоминаются чёрные дни…», 1966) [2, 53].

Традицию правдоискательства и покаяния во всеобщей повинности во зле могла продолжить только неподцензурная поэзия и, в частности, авторская песня, которая по своей жанровой природе должна была стать голосом коллективного самосознания: «Ах, осыпались лапы ёлочьи, // Отзвенели его метели… // До чего ж мы гордимся, сволочи, // Что он умер в своей постели!» («Памяти Бориса Леонидовича Пастернака» А.Галича, 1966) [3, 58]. Так свобода поэта, который хотел быть «больше, чем поэт», регламентировалась прежде всего масштабом его духа и производной от него мерой «гражданства». При этом очевидная для самого стихотворца невозможность высказаться до конца должна была чем-то компенсироваться, и это могла быть или интенсивность писания, т. е. непосредственность лирического отклика на все события собственной жизни, вписавшейся в текущую историю, как у Евтушенко, или умеренно-адаптированный авангардизм Вознесенского. И действительно, присутствие этих авторов в печатной литературе придавало ей и определённую многомерность, иллюзию открытости и даже права художника на самовыражение. И только лирика, не

прорвавшаяся к читателю даже во время «поэтического бума», отстаивала свою меру свободы чувств, мыслей и обращения со словом.

В 1963-64 годах литературное сообщество Москвы обратило внимание на новые, дерзкие и свежие голоса поэтов, которые едва перешагнули школьный возраст. Эти стихи взрывали логику устоявшейся уже лирической риторики 60-х – и содержательно, и интонационно, и синтаксически. Они кричали о болезненном неблагополучии мира и о невозможности высказать это размеренным языком классической поэзии.

Да, мазать мир, да, кровью вен, Забыв болезни, сны, обеты, И умирать от века в век На голубых руках мольберта. Л.Губанов, «Полина», 1963 [4, 294]	Огромный, начинённый криком, глухим желанием упасть и мёртвой, мёрзлою брусникой на вкус, на цвет и на попа. А.Пахомов, «Шторм» [4, 307]
Есть конец любым шагам. А пока летит дорога, Да послужит вам подмогой Бесконечная игра. Есть конец любым кругам И любым крутым врагам. Пусть нам будет утешеньем скудоумье топора. Ю.Вишневская [5]	Где скрипка портится лицом Где скорбь – смычок и кровь Где от тщеславья подлецов Тупая вечность содрогнётся Где руки будут забывать Рукопожатия глухие Где будет вешаться стихия Со страха (И о том скрывать) У лукоморья – трын-трава Там продана природа даже Там царствует ничто – пропажа Там Пушкина жуют со спаржей И тут же скармливают крыс…
Лазурь моя ты вровень с чередой раскосых ливней глины домовитой такая ширь торгуется гурьбой а мы теперь раскованы и квиты В.Алейников, 1965 [4, 304]	А.Басилова, «Лукоморье», [6, 166]

Явление СМОГа было, очевидно, самым ярким событием литературной жизни Москвы в 60-е годы: впервые после создания Союза писателей заявила о себе независимая группа с собственной программой, причём в самой дерзкой форме. И масштаб дарования участников акции обеспечивает им особое место в реальной истории русской поэзии. Создателями СМОГа и его творческим лицом были Леонид Губанов (1946-1983) и Владимир Алейников (род. в 1946). В число основателей входил Юрий Кублановский (род. в 1946), поэт вполне классической формы и идеальной духовности, впоследствии нашедший себя в религиозной лирике. Аркадий Пахомов охарактеризовал содружество как «стройный терем // из гусиного пера, // из камней, волной лощённых, // плавно сглаженных рукой, // терем с башнею смещённой // был единственный такой» («Владимиру Алейникову») [4, 306]. Такая специфически российская «калька» башни из слоновой кости – «смещённая башня» – демонстрировала прочность и причудливость поэтических форм (строили не на песке, но на самоцветных метафорах), а также открытость судеб всем «терпким ветрам».

И действительно, репрессии в самых разных формах определили жизнь ключевых фигур. Самый активный протестант Владимир Батшев и художник Николай Недбайло побывали в ссылке за «тунеядство», Алёна Басилова выступала свидетелем защиты на процессе А. Гинзбурга, диссидентами стали Вадим Делоне (1947-1983) и Вера Лашкова, у которой собирались смогисты [5]. В сообщество входил ныне знаменитый прозаик Саша Соколов. Героический ореол вокруг всей группы вполне оправдан не только безусловным гражданской активностью участников, но последовательным нонконформизмом

творческой позиции. СМОГ заявил о себе литературной демонстрацией 14 апреля 1965 года – шествием от памятника Пушкина до Дома литераторов под лозунгами сколь радикальными, столь и поэтически красноречивыми: «Оторвём от сталинского мундира медные пуговицы идей и тем!», «Лишим соцреализм девственности!», «Будем ходить босыми и горячими!», «Русь! Ты вся поцелуй на морозе!» [5]. Устные требования были конкретнее: обеспечить свободу творчества, освободить Иосифа Бродского, диссидента Владимира Буковского и других, признать СМОГ самостоятельной творческой организацией. Ответом были разносная статья в «Комсомольской правде» в июне, а в октябре-декабре девятнадцатилетний Губанов был помещён в психиатрическую больницу за организацию «смогизма».

Группа сумела продержаться до января 1966 года, когда по предложению председателя КГБ Семичастного признанные поэты старшего поколения обсуждали творчество молодых, чтобы решить их судьбу. А. Басилова вспоминает, что поначалу всё складывалось замечательно, С. Кирсанов был «буквально в эйфорическом состоянии»: «подобного поэтического выступления он не помнит с 20-х годов. Слуцкий обещал издать нас в ближайшее время, предлагал даже издавать журнал СМОГ». Но резкое выступление леворадикальной Ю. Мориц, которая «обвинила Слуцкого, что он зря нам сулит золотые горы, когда толком не напечатаны Мандельштам и Цветаева и не издана Горбаневская», сорвало все «благие намерения», а потом последовали репрессии [6, 164-165]. Группа распалась, с поэтическим наследием участников можно познакомиться в публикациях, последовавших через четверть века и более [4, 16], с самой историей – по книгам А. Сенкевича («Показания свидетелей защиты» М., 1992), В. Батшева («Записки тунеядца» М., 1994), живописным мемуарам В. Алейникова («Пир», 2006).

Программа СМОГа не ограничивалась радикальными лозунгами, и её позиции не сводились к протестам и метафорическим призывам. Сама аббревиатура расшифровывается по крайней мере четырёхзначно: «САМОЕ МОЛОДОЕ ОБЩЕСТВО ГЕНИЕВ или СМЕЛОСТЬ, МЫСЛЬ, ОБРАЗ, ГЛУБИНА» [7, 267], «Самые молодые гении» [8, 275], «Сжатый Миг Отражённой Гиперболы» [5], «Ключевое слово, найденное Губановым, – СМОГ – было для нас паролем, объединяющим плеяду знаком. …Смог – значит *сумел*» [9, 228]. Истоки группы – литстудия Дворца пионеров, поэтический кружок в библиотеке им. Фурманова под руководством М. М. Шур, где состоялся в феврале 1965 первый вечер поэзии и живописи и эпатажные выступления закончились появлением милиции. Ещё в школе в 14 лет Губанов издал рукописный журнал «Здравствуйте, мы гении!». Идея создания содружества и даже превращения СМОГ в Академию не оставляла его с 1963 года, а в 1965-м он поступил очень просто: «Однажды он пошёл в Ленинскую библиотеку и развесил там объявления, что все чувствующие себя гениями и желающие вступить в СМОГ, могут звонить по телефону» его подруги Алёны Басиловой [6, 161]. В день бывало до ста звонков, от Парижа до Владивостока, с созданием СМОГа поздравил А.Ф.Керенский. За рубежом издавались манифест, стихи, вышел сборник «Потаённая муза».

Всё это говорит о масштабе заявки и энергии темперамента Губанова и о благодатных настроениях, о тяготении к духовной общности и потребности не в отчуждении от мира (как у «чертковцев»), но – в обновлении его творчеством. Но принимали в СМОГ строго – только с хорошими стихами, выдавали билет под номером. Выпускались машинописные журналы «Феникс» и «Сфинксы», которые редактировал В. Я. Тарсис (1906-1983), один из первых инакомыслящих, которого в манифесте «Чу!» вписали в ряд безусловных авторитетов: «Рублёв и Баян, Радищев и Достоевский, Цветаева и Пастернак, Бердяев и Тарсис влились в наши жилы как свежая кровь. И мы не посрамим наших учителей» [5]. Тарсиса выслали в 1966 году, он публиковал свои стихи уже на Западе.

Но социальный протест или эпатаж не были главным в творческой позиции «смогиств», они имели собственный взгляд на русскую поэзию и определяли в ней своё

место. В. Алейников, «последний из могикан», настаивает: «СМОГ никогда не был литературным направлением. СМОГ был кличем, созывающим на битву. Гулким звоном вечевого колокола. Магическим действом. Жертвенным обрядом. Камертоном. Тем звуком – начальным, властным, определяющим тон и строй будущего произведения, только слыша который, только доверяясь которому, вслушиваясь в него, можешь писать. СМОГ для нашего поколения, да и не только для него, созидательная идея. Все мы слишком разные, да и стричь нас под одну гребёнку невозможно. <…> СМОГ – содружество. СМОГ – некий код времени. Зов призвания» [9, 228]. В таком отрицании «платформы» есть своя программа: поэзия отнюдь не сугубая эстетика слова, но мистическое деяние – диалог с чем-то запредельным и перекличка духовного родства, главное в котором – чувство времени, сопричастности его энергии. Очевидно, что устремление к “надмирному началу”, с которым связывает мистическое слово, это тяготение к некому источнику творческой силы и воли. Он ассоциируется со временем в образе истории и объединяет, естественно, уже не в соответствии со взглядами, а по «чутью», в том числе и по чувству собственной судьбы, будь то призвание или срок существования. Примыкавший к СМОГу с 1965 года А. Величанский подчёркивал: понимать восклицание манифеста «Чу!» «следовало как «Чу! Мы идём». Однако в этом возгласе, независимо от авторских намерений, заключалось предостережение: надвигалось новое безвременье, и если эстрадная поэзия вышла из великого безвременья прошлого, то СМОГ стал знамением безвременья будущего» [10, 239-240]. Очевидно, это «Чу!» было двойным чувством времени – времени в себе и инверсии текущей истории.

Но философия творчества имела не только мистическое содержание. В. Лён так передаёт теоретические установки: «Поэты-смогисты, и Величанский в том числе, различали четыре типа «систем стихосложения» в бронзовом веке: традиционную, или классическую, систему (лидеры – Бродский, Бобышев, Ахмадулина), русский свободный стих (Бурич, Айги), концепт (Холин, Сапгир, в идеальной чистоте – Всеволод Некрасов), квалитизм (Стас Красовицкий, Соснора, Лён, Волохонский, Хвостенко). …Квалитисты – в отличие от «классиков» – работали в пространстве правильной стиховой формы (типа пушкинского четырёхстопного ямба) и неправильного языка (синтаксических и/или семантических нарушений» [11, 294]. Этимология слова «квалитисты», очевидно, восходит к латинскому *qua-libet* – «как угодно, каким угодно способом» – или qualitas – «качество, свойство». Следовательно, свободное обращение с языком – до иррациональности, алогизма, вдохновенного косноязычия – было условием экзистенциального переживания, рождения стиха и включения с собственным словом в классическую традицию.

А. Величанский дал самую точную характеристику эстетике своих товарищей, отталкивающихся от официозности «эстрадной поэзии», но на деле воспринявших её модель лирического самоосуществления: «Основным пафосом поэзии смогистов была реакция на формальную и смысловую примитивность самозахлёбывающейся риторики «вокальной» поэзии. Однако сам «захлёб» импонировал молодым гениям, которые были слишком молоды и, увы, не заключали в себе никаких духовных и смысловых бездн. Именно стилистика «захлёба» толкнула их к поискам некой *смысловой запредельности*». [10, 240]. То есть источником прозрения формы была не содержательная концепция творчества, а идея поэзии как мистического действа – стихии стихотворства, свободной в самой себе и окрыляющей всех сопричастных событию стихо-творенья – и поэта, и ценителя поэзии. Но суть в том, что «смысловая запредельность» реализовалась «*потоком бессознания»,* причаститься мистической тайне поэзии «можно было, лишь отдавшись поэзии как таковой, отдавшись её течению, воспроизводя лишь погружённость в поток её самостоятельного звучания, сметающего на своём пути любые умозрения, всякую попытку нарративных построений и даже изобразительную суть именно визуальных ассоциаций образной системы» [10, 241].

Противоречие между невнятицей мысли и феерической яркостью слова было, как считает А. Величанский, решено внутри системы: «Некоторые элементы, из которых складывается поэтическая конструкция – образ, рефлексия, были подменены *имитацией* последних. Неизменными компонентами остались ритм и метр, на которых и «держалась» эта имитативная поэтика. Важно понять, что подразумевается в данном случае под словом «*имитация*». Это ни в коем случае не подражание – это способ самосохранения внутри упомянутого потока, попытка использовать старые мехи для, в сущности, не нуждающегося ни в каких мехах вина, ибо функцию «новых мехов» в идеале должно было выполнять само вино. Но осуществить такой идеал не представлялось возможным. <…> Каждый самоопределялся в том, что именно он избрал предметом имитации. Губанов имитировал эстравагантность якобы визуальных образов, эпатажных интонаций, воспринятых им у Есенина, а также цветаевскую самодраматизацию в её крайних надрывных формах» [10, 241-242].

А. Величанский – свидетель и несколько отстранённый участник краткой истории «смогизма», и данная им оксюморонная характеристика – «поток бессознания», но с «имитацией» высокой, трагической духовности – как будто не ставит под сомнение искренность и интенсивность творческого поиска, но лишает его статуса открытия. По крайней мере так это выглядит по отношению к Губанову – «самый молодой гений», оказывается, дитя, которое, открывая для себя язык, с восторгом и страстью играет словами, сочетаниями слов, образов и красок, пробует маски (т.е. модели самосознания и высказывания) – и этой игре отдаёт все силы. Коротко говоря, по Величанскому, открытие СМОГа – это **свобода творческого мышления в поисках собственного содержания**. Знаменательно, что СМОГ отождествлялся с лирикой Л. Губанова. Но Ю. Мамлеев, один из ключевых творцов художественно-мистического андеграунда 60-х, даёт иную оценку поэта: «То, как он читал свои стихи – потрясало до самых первоисточников вашего существования. <…> Его поэзия совмещает в себе черты творчества и Есенина, и Маяковского – таких разных. <…> Но было… и иное: презрение к логике (всё же существующей в поэзии) и выход его поэзии благодаря этим качествам на уровень «поэзии безумия», точнее «поэзии священного безумия», как это представляли древние» [11]. Следовательно, **содержанием поэзии была сама поэзия – и в этом была свобода.**

В отличие от чистого эксперимента или скептического декаданса, эта свобода выражала себя под знаком служения самобытной и потому идеальной стихии, что и составляло единственный смысл существования. Именно поэзия, определяя жизненный выбор, требовала от художника социально значимых поступков и бескомпромиссного следования судьбе поэта, а не была средством сублимации романтического протеста, традиционным для русских революционеров, начиная с Рылеева. **Суть СМОГа – собственный извод русской традиции отождествления поэзии и существования**. Русская традиция – понимание творчества как постижения и утверждения Истины, Добра, Любви и Красоты – в самой разнообразной форме, от Блока до Маяковского, от Мандельштама до Пастернака, от Ходасевича до Заболоцкого и т.д. Она требовала самоопределения поэта по отношению к этим категориям и формам их представления. Только поэзия могла быть условием разрешения онтологических и гносеологических вопросов (отношение к Богу и т. д.). Но «смогисты» обратились к этим идеям с эмоциональной непосредственностью, отдаваясь стихии ассоциативного мышления, ибо пафос «эстрадной поэзии» уже исчерпал пути прямого высказывания. На долю «младших» осталась живописность как средство трансформации идеального в поэтическое. **Яркость метафор, сгущённая энергия непредсказуемых ассоциаций, помноженная на экстатический ритм, – всё это превращало стихи в концентрат жизненной силы, т. е. воплощённую экзистенцию**.

Очевидно, в этом определение духовной и художественной ценности СМОГа. Найти собственный – тем более концептуальный – смысл в потоке поэтических ассоциаций непросто, а порой и не нужно. Когда Л. Губанов гордо представлялся врачу

автором формулы «Я чист, как чекист, и кристален, как Сталин», он и не предполагал никакого серьёзного значения – только гордость и радость творца парадоксальных созвучий. Доминирует не логика, а свободная игра языка, потому и определить содержательные особенности лирики стихийного самовыражения, кроме неизбежных тем любви, смерти, судьбы, творчества, действительно, непросто. Вторая сложность – освещение эволюции миропонимания «молодых гениев» и, соответственно, преемственности поэтики 60-х и 70-х годов в отсутствие определённой датировки текстов.

Леонид Губанов: метафора как откровение экзистенции

Лирика «навеки семнадцатилетнего» **Леонида Губанова** (1946-1983) демонстрирует неизменную преданность стихии взрыва – в чувствах, ассоциациях, композиционном единстве больших и малых форм. И причина тому – не только неукротимый темперамент, не сломленный ни психушками, ни нищетой, ни болезнями. Это следование национальной традиции жизнетворчества как самосожжения. Сама судьба воспринимается как двуединство призвания и влечения к смерти, а дар и душа отождествляются как «интериоризированное», т.е. личностно «присвоенное», пропущенное через себя божественное начало. Бог вездесущ и необъятен, как следствие – мир познаётся через сопереживание, страдание и ликующую радость узнавания себя в ином, прекрасном и безобразном, обыденном и необыкновенном, ужасном и отчаянном – это и есть катарсис.

Так читается встреча с Петербургом – как начало судьбы поэта, незаконного в «обществе» и принадлежащего целому миру: «А если лошадь, то подковы, // Что брызжут сырью и сиренью, // Что рубят тишину под корень // Непоправимо и серебряно. // Как будто Царское Село, // Как будто снег промотан мартом. // Ещё лицо не рассвело, // Но пахнет музыкой и матом. // Целуюсь с проходным двором, // Справляя именины вора. // Сшибаю мысли, как ворон // У губ с багрового забора. // Мой день страданьем убелён. // И, под чужую грусть разделан, // Я умилён, как Гумилёв // За три минуты до расстрела!» («Петербург», 1964) [4, 294]. Поэт – вне закона, он «вор», как бунтовщик и контра, но жизнь – «именины вора», т. е. праздник и предсмертье. Юный Губанов (а он навсегда останется Лёнечкой, как и современник и собутыльник Венечка Ерофеев) сознаёт, что он только предвкушает судьбу, угадывая её в чужом опыте – «под чужую грусть разделан» <«имитация» по Величанскому – И.П.>. Но чувство судьбы, что «брызжет сырью и сиренью» и «рубит» ритм «непоправимо и серебряно», – его собственное. Это чувство смерти (отзвук «топора» в «рубит»), переживаемое во всей полноте в синестезии звука, цвета, вкуса (поцелуй и «мысли с губ») и отчётливо прояснившееся в теме расстрела.

Итак, Истина – это не идея, но напряжённое, сосредоточенно-свободное существование-в**И**дение в состоянии пограничном, когда мир открывается через Любовь и Сострадание (Добро), а Красота – не в формах, но в отношениях, в трепетной отзывчивости: «Душа моя, ты таль и опаль, // Двор проходной для боли каждой. // И если проститутки кашляют, // Ты содрогаешься, как окрик. // И всё же ты тепла и зелена // И рифмой здорово подкована. // Я сплю рассеянным Есениным, // Всю Русь сложив себе под голову» («Полина», 1963) [4, 293]. Весь отрывок пронизан особым чувством времени, которое переживается как первозданность, когда и слова – небывалые («душа – таль и опаль», т. е. тает, истекает слезами, и опалена одновременно), а и смысловые инверсии оправданы рифмой. Внутренняя рифма-эхо «*содрогаешься, как окрик*» – резонанс собственной боли с внешней, хотя логичнее было бы, если душа содрогалась или *как отклик*, или *от окрика*. Небрежно-мощная, как бы играючи явившаяся – «рассеянная» – гипербола богатырского сна («Всю Русь сложив себе под голову») без всякого пафоса передаёт лиро-эпический масштаб души поэта. «Подкованная рифмой душа» – крылатый конь поэзии, стихотворение – его полёт, поэтому в особом ударном ритме слова перекликаются, отзываются друг в друге: «таль и опаль», «как окрик», «рассеянный

Есенин», «всю Русь». Угадываемый образ коня отождествляет «душу» с «судьбой» как единство дара жизни и творчества. Сознание судьбы есть особое чувство времени, а оно переживается в спонтанном стихотворстве, когда открытость впечатлениям переходит в смелую игру слов.

Стихи Губанова не зафиксированы в канонических текстах, буквально пульсируют в разных редакциях. Последний свод [12] вряд ли можно признать классически точным. Достаточно сопоставить две версии одного стихотворения «Импровизация», чтобы увидеть: работа над образами отнюдь не способствует их прояснению. Первый вариант взят из подборки «Малая антология СМОГа. Поэты-смогисты и поэты, связанные со СМОГом», подготовленной Вл. Алейниковым [4]. Второй – из «наиболее полного собрания произведений», как сказано в аннотации издания, выпущенного И. С. Губановой [12, 4]. Она подчёркивает: «В основе композиции этой книги – сборники, составленные самим Л. Губановым»; «Стихотворные тексты, по возможности, приведены к нормам современной пунктуации и орфографии» [12, 5]. Анализ «Импровизации» проведён по первой публикации [4, 299] с необходимыми добавлениями, учитывающими иную редакцию [12, 29-30]. Изначальное отличие – вторая версия посвящена В. Хлебникову, и значит, сам принцип «импровизации» не просто стихийна, как в первом варианте, но настроена на бытийное чувство слова и мира.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Перед отъездом белых глаз
Смеялись красные рубахи.
И пахло ночью и рыбалкой,
И я стихотворенье пас,
Была пора последних раз
Перед отъездом белых глаз.
О лес! Вечерний мой пустыш.
Я вижу твой закатный краешек,
Где зайца траурную клавишу
Охотник по миру пустил.
Прости. Засыпанный орешник
Уходит вниз святым Олешей
Туда, где краше всё и проще,
И журавли бельё полощут.
И я опять рисую грусть.
И мне в ладонях, злых и цепких,
Несут отравленную грудь
Поистине босые церкви.
Во мне соборно, дымно, набожно.
Я тихий зверь в седьмых кустах.
И чьё-то маленькое «надо же»
На неприкаянных устах.

1964 [4, 299]

ИМПРОВИЗАЦИЯ

В. Хлебникову

Перед отъездом серых глаз
Смеялись чёрные рубахи,
И пахло сеном и рыбалкой,
И я стихотворенье пас.
Была пора прощальных – раз
Перед отъездом серых глаз.
О лес – вечерний мой пустыш,
Я вижу твой закатный краешек,
Где зайца траурную клавишу
Охотник по миру пустил.
Прости, мой заспанный орешник,
Я ухожу туда, где грешен,
Туда, где краше всё и проще
И журавли бельё полощут.
И вновь душа рисует грусть,
И мне в ладонях злых и цепких
Несут отравленную грудь
Мои страдающие церкви.
Во мне соборно, дымно, набожно,
Я – тихий зверь, я на крестах,
Я чьё-то маленькое – надо же –
На неприкаянных устах!

[12, 29-30]

«Импровизация» – стихи о рождении стихов. Импровизация – игра на глазах у публики, подчинённая только теме и связанным с нею ассоциациям, когда форма раскрывается, как цветок, а смысл вырастает из созвучий: «И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд» (Б.Пастернак). Тема стихотворения – сам процесс сотворения самобытного: «и я стихотворенье пас». Начиная с мотива расставания («пора последних раз»), поэт рисует мир отдаляющийся, но тот раздвигает пределы, чтобы потом обернуться лицом к поэту, а поэт возвращается к себе, чтобы понять и определить своё «я». Так обнажается простая истина: любое стихотворенье есть процесс самосознания

творца. У Губанова логика и динамика процесса целиком зависят от рифм – притягательности неожиданных созвучий, которые диктуют уже смысловую наполненность. Первые 6 строк – разминка, начало сразу и отталкивает и притягивает: если «белые глаза» – метонимия (взор воз- любленной), то это безобразие слепоты, но если это метафора облаков на закате, то яркий и ярый контраст «красного смеха» – как антагонизм Пьеро и Арлекина. Впрочем, умиротворённая рифмой «рубахи – рыбалкой» настраивает на пастораль ночного, на покой и волю.

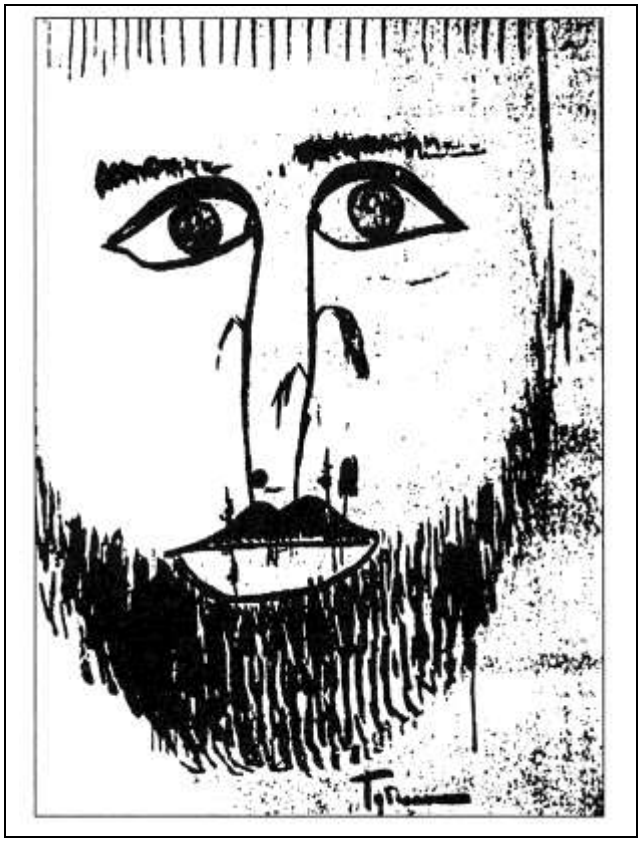
И всё-таки контрасты (белое – красное, грусть – смех, отрешённость – пляска) остаётся конструктивным приёмом всех последующих строк, где настроение тоски и трагизма преображается в катарсис и смирение. Парадокс являет себя то оксюмороном, передающим синкретизм времён («пора последних раз»: «пора» – время длящееся и повторяющееся, «последний раз» – миг единственный и необратимый), то образом леса как дебрей запустенья, то преображением зрительного образа в музыкальный (бег зайца, чёрного на фоне заката, превращается в стремительную и горькую музыку), то переосмыслением фразеологизма («пустить по миру» – не разорить, но даровать жизнь и свободу). Но самое неожиданное – это рифмы, которые и создают духовное напряжение: рифма-стык «пустил – Прости» готовит срифмованную метафору «Засыпанный орешник // Уходит вниз святым Олешей», а «проще» притягивает и вовсе необъяснимое «журавли бельё полощут». «Святость» Ю.Олеши (1899-1960), видимо, в том, что «король метафоры» 20-х стал предтечей 60-х, когда метафора, по А. Вознесенскому, стала «мотором формы». У Губанова метафора и олицетворение – модель того «живого парадокса», который отличает его стиль мышления: это именно игра страстей, а не остроумия.

Страсти и мотивируют содержание предпоследнего и самого поразительного четверостишия: «А я опять рисую грусть. // И мне в ладонях, злых и цепких, // Несут отравленную грудь // Поистине босые церкви». Рифмы небывалые – глубокие, неточные, неожиданные: «рисую грусть – несут отравленную грудь», «злых и цепких – босые церкви». Они заставляют примириться уже не с оксюмороном, но с отрицанием канонической святости, когда религиозный символ ассоциируется с продажной любовью: «злые и цепкие ладони церквей», «отравленная грудь» – образы веры или псевдосмирения? Грудь – зрительная ассоциация с куполом-луковкой, вполне достойная эпатажа футуристов, но пронзительное «поистине босые» переводит блудницу в статус юродивой. Таким же грешным юродивым осознаёт себя и сам поэт: «Во мне соборно, дымно, набожно. // Я тихий зверь в седьмых кустах». Если допустить, что «седьмые кусты» – это не только образ лесных дебрей, но и напоминание о воскресении со всеми ассоциациями, то затаившийся «зверь» может надеяться на «маленькое» бессмертие – вздох изумления «надо же», слетающий с губ читателя – такой же «неприкаянной» души, что и сам поэт.

Стихотворение завершено, исток его уже забыт, мысль играла, повинуясь рифме, а рифма не хотела подчиняться системе: началось с опоясывающей, потом диктовала своё парная, а кончилось перекрёстной. Лирический герой успел и усмехнуться, и умилиться, и пережить боль, и покаяться, и перейти от грусти к переживанию некой смутной духовности («Во мне соборно, дымно, набожно»). Очевидно, феномен этой духовности, выговаривающей себя в потоке, каскаде красочных парадоксальных метафор, и составляет сущностную характеристику губановской поэзии и его лирического героя. Друг и соратник свидетельствует: «Губанов был прирождённым импровизатором. <…> Не только сам обладал мощной энергетикой, но и обострённо-чутко воспринимал все приходящие к нему извне «сигналы» времени и пространства» [9, 230-231]. Трансформирование угадываемых «сигналов» в стихи передавало прежде всего процесс рождения – энергию переживания образа. Публикация по собственному сборнику [12, 29-30] свидетельствует, что импровизация варьировалась, как и положено, импровизации, но это не добавляло прозрачности. Последние строки – «Я чьё-то маленькое – надо же – // На

неприкаянных устах!» – так и не проясняют, что скрыто за местоименным-субстантивированным «чьё-то маленькое» и кому оно принадлежит.

Язык лирики Губанова – это живописная экспрессия, его образы, как будто телесные, узнаваемые зримо и даже на вкус и запах, на самом деле ирреальны, умозрительны и захватывают именно эмоциональной выразительностью: «Я – одноногая река. // И мне сама судьба велела // Качать зелёные века // Паршивый парусник Верлена» («Рембо (композиция №1)», 1994) [4, 295]; «Россия! Русь моя! Я – император, // Хоть сам вот из // Глухих, пернатых // Подбитых матом // И горем изб» («Пугачёв», 1994 [4, 296]; «В простоволосые дворцы // Приходишь ты, слепая осень, // И зубоскалят топоры, // Что все поэты на износе, // Что спят полотна без крыльца, // Квартиросъёмщицами – тени, // И на субботе нет лица, // Когда читают понедельник» («Осень (акварель)», 1964) [4, 300]. Собственные рисунки поэта демонстрируют то же превращение одного образа в другой: автопортрет представляет собой изображение островка, на котором вырастают две былинки с невероятными листьями-глазами, – и в этом «пейзаже» проступает лицо [13, 118].



Синкретизм поэтического и изобразительного – одна из самых ярких тенденций неоавангарда. Особенность Губанова – в доминировании словесного видения. Это очевидно в эксплуатации доминантного мотива – творчества-самозаклания. Зримое подаётся как зрелищное, пространство картины виделось как арена призвания и жертвы: «Да, нас, опухших и подраненных, // Дымящих, терпких, как супы, // Вновь распинают на подрамниках // Незамалёванной судьбы. // Холст 37 х 37. // Такого же размера рамка. // Мы умираем не от рака // И не от праздности совсем» («Полина», 1963) [4, 293-294]. Знаменательно, что мера холста и судьбы – число «37», представляющее время, самые трагические годы его истории и сроки поэтических судеб (Пушкин, Маяковский и сам Губанов «уложился» в роковые сроки). Тема живописи была одной из любимых, само стихотворение мыслилось как картина («Рембо (композиция №1)», «Осень (масло)», 1964, «Осень (акварель)», 1964, «Палитра скорби», «Акварель сердцам невинным», «Новогодняя открытка»), творцы, с которыми Губанов себя отождествляет, – художники («Ван Гог», 1964, «Малевич», 1964). Выбор мастеров знаменателен – постимпрессионист и супрематист – резкий до боли язык цвета и обобщённость форм, передающих трагизм и напряжение духа в контрастах звучащих красок, само содержание чувств, как и смысл живописного высказывания, угадывается и определяется ассоциативно. Образы Губанова могут быть рассмотрены как поэтический аналог современной ему живописи, их даже называют «антиофициозным вариантом эстетики «сурового стиля» [8, 280], но, думается, нагляднее и плодотворнее было бы сравнение с условной, нефигуративной живописью начала XX века.

Феномен невербализуемой, т.е. не определяемой в узнаваемых понятиях (Бог, жертва, подвиг, вера, любовь, ненависть, горе, счастье, тоска и т.д.), духовности, присущей неизобразительной живописи, предопределён интуицией идеального в

творческом сознании и обращён, по мысли В.Кандинского, напрямую к человеку: «Ясно, что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе» [14, 49]. Очевидно, что человек здесь – не подражатель, но творец, действительная «мера всех вещей», источник духовности и цель её развития: «Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой *внутренний мир*» [14, 38]. Духовная жизнь определяется при этом как «движение вперёд и ввысь» – «движение познания», а художник наделён «пробуждающей, пророческой силой» [14, 15].

Кандинский не указывает, что познаётся и существует ли предварительная цель движения, но подчёркивает уникальность призвания искусства: «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя*» [14, 28]. Следовательно, духовностью является внутренняя жизнь – и её передаёт движение внутри формы, которое обладает силой психического воздействия, когда, например, «поверхностное впечатление от цвета может развиться в переживание» [14, 41]. Содержание этой жизни, очевидно, есть некий энергетический обмен: «На место «цвета» и «формы» следует поставить «предмет». Всякий предмет – безразлично, был бы он создан непосредственно «природой» или возник с помощью человеческой руки – является существом с собственной жизнью и неизбежно вытекающим отсюда воздействием. Человек непрерывно подвержен этому психическому воздействию» [14, 54]. Условие осуществления движения – контрапункт, “духовный контраст” [14, 84], а критерий совершенства – «внутренняя необходимость». Следуя ей, художник «будет прибегать ко всякому дозволенному и с той же лёгкостью ко всякому недозволенному средству. Таков единственный путь, приводящий к выражению мистически необходимого. Все средства святы, если они внутренне необходимы. Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости» [14, 61].

Указание на «мистически необходимое» – единственное признание объективного критерия совершенства, но «мистическими причинами» являются необходимость выразить то, что присуще художнику, эпохе и собственно искусству [14, 58]. Оппозиция «святость – греховность» свидетельствует о соответствии неизобразительной духовности самым испытанным критериям: её ценности равновелики признанным абсолютам. И если всё-таки попытаться определить содержание этой духовности, то это будет некое новое знание, которое реализует себя как вИдение, а цель – «*эмансипация* от прямой зависимости от природы» [14, 86]. Но тайна её – осознанная материализация той самой неисповедимой «внутренней необходимости», данной через «противоположности и противоречия». «Основанная на этой гармонии *композиция является аккордом красочных и рисуночных форм, которые самостоятельно существуют как таковые, которые вызываются внутренней необходимостью и составляют в возникшей этим путём общей жизни целое, называемое картиной*» [12, 82]. Итак, нам важно выяснить духовный подтекст экспрессивно-иррациональной живописности губановского стиха, а характеристика внутренней необходимости неистощимого сюрреалистического потока позволит определить его эстетическую ценность.

Нет нужды говорить об особых философских горизонтах, о взыскующем духе и разуме, о нравственных поисках, всё напряжение лирики Губанова – от постоянного ощущения себя в стихах на грани жизни и смерти, т. е. трагической экзистенции. Супрематизм даёт наглядную модель ослепительного одиночества и замкнутости в себе: «Я – красный круг. Я – красный круг. // Вокруг меня тревожней снега // Неурожай простывших рук // Да суховей слепого смеха. // К мольбе мольберты неладны. // Затылок ночи оглушив, // Сбегаю на перекладных // Своей растерянной души» («Малевич», 1964) [4, 299]. Самосгорание – в контрасте красок, температур и темпераментов, это и романтическая традиция, и уже собственный опыт существования под бременем дара и свободы в чеканном ритме 4-стопного ямба, похожего на заклинание. Кандинский

подчёркивал, что живопись строится «на *законах внутренней необходимости*, которые можно спокойно назвать законами *души*» [14, 62]. А красный цвет он описывал как «очень живую, подвижную беспокойную краску…, которая, несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определённое впечатление почти целеустремлённой необъятной мощи. *В этом кипении и горении – главным образом, внутри себя и очень мало во вне – наличествует так называемая мужская зрелость*» [14, 74]. В случае Губанова можно говорить о зрелости таланта, об интуиции гения, угадывающего свою судьбу. Он торопился выговорить это состояние, пользуясь классической моделью – одиночество художника, пророка и мученика собственного дара.

ВАН ГОГ

Опять ему дожди выслушивать
И ждать Иисуса на коленях.
А вы его так верно сушите,
Как бред, как жар и как холера.
Его, как пса чужого, били вы,
Не зная, что ему позволено –
Замазать Мир белилом Библии
И сотворить его по-своему.
Он утопал, из дома выселясь,
Мысль нагорчили, ополчили.
Судьба в подтяжках, словно виселица,
Чтобы штаны не соскочили.
Ах, ей ни капельки не стыдно –
Ведь в ночь, когда убийство холила,
Морщинистое сердце стыло –
И мямлило в крови – ох, холодно!
Эх, осень-сенюшка-осенюшка,
В какое горюшко осели мы?
Где нам любить?
Где нам висеть?
Винсент?

Когда зарю накрыла изморозь,
Когда на юг уплыли лебеди,
Надежда приходила издали
С весёлыми словами лекаря.
Казалось – что и боль подсована
И поднимается, как в градуснике,
А сердце – как большой подсолнух,
Где выскребли всё семя радости.
Он был холодный и голодный.
Но в белом Лувре, в чёрном зале,
Он на вопрос: «Как вы свободны?» –
– «На вечность целую я занят», –
Ответил, чтоб не промахнуться,
С такой улыбкой на лице,
…Как после выстрела в конце.
Великие не продаются!
1964 [4, 298-299]

Для 18-летнего поэта очевидно, что творчество – это обречённость на пересоздание мира, т.е. сотворение того, что не принадлежит времени. Но цена обретения вечности – интенсивность, краткость здешнего присутствия, жизнь, ускоренная по собственной воле, а значит, самоубийство – тоже творческий акт художника. Поэтому смерть и судьба – как две стороны одной монеты, цена существования гения. Поэтому смерть и судьба отождествляются в образе подтяжек-виселицы, сведённом до обыденности присутствии трагедии. Судьба – убийца, воспитывая талант, она «холит убийство», и какая же, в конце концов, разница, чем всё это завершится – художник «утопал, из дома выселясь», т.е. вырвавшись за пределы обыденности, или попадал в собственную петлю, но ни словом, ни кистью, ни выстрелом не промахнулся. Мука переживания судьбы-смерти невыносима, и развёрнутая метафора стынущего и истекающего кровью «морщинистого сердца» – пронзительно наглядный образ. Метафора истощённого сердца – погасшего солнца повторяется: любимый образ Ван Гога и в самом деле дан как символ внутреннего «я» художника. Своим подсолнухом мастер как бы исчерпал краски мира, остались только белое и чёрное, а нищета – это следствие обречённости на рифму «холодный – голодный», горе, как выгоревший цвет жизни, – цена надежд на исцеление, ибо исцеление – только сама смерть.

Но истина в том, что трагизм не только неизбываен, но и плодотворен. Для утверждения этого можно было бы сослаться на судьбу любого великого поэта, однако Губанов выбирает художника-самоубийцу. Очевидно, что ему важен мастер ярких красок, выпуклого мазка,

напряжённого ритма, и не менее значима романтическая традиция художника-безумца, когда безумие – знак посвящённости. Творчество – иррационально, закон контрапункта (увлечения творчеством и влечения к смерти) предстаёт в антитезе цвета и обречённости. Это знание, может быть, ещё не отчётливо сформулировано юным поэтом, но прочувствовано в восприятии живописи и угадано в созвучии слов: «Где нам висеть? // Винсент?» – рифма служит неизменно верным проводником смысла. Её появление и есть та «внутренняя необходимость», которая продиктована языковым чутьём и сознанием «срифмованности» имени художника с его исходом. Так накапливается чувство беды: «Эх, осень-сенюшка-осенюшка, // В какое горюшко осели мы?» Рефрен «осени» и русская морфология слов рождают ассоциацию с разгульно-весёлой песней «Ах, вы, сени, мои сени…», и этот контрапункт работает на образ жизни – трагической пляски, в том числе в петле. Следовательно, **духовность Губанова** (по Кандинскому, т. е. безотносительно к религиозному чувству, а как работа творящей воли) – **это чувство жизни и смерти, данное через чувство слова и чувство времени, пульс которого представлен тоже игрой слов**.

Разумеется, его лирическое «я» – не просто поэт, но наместник Бога на земле: «Бог велел – был Верлен, // Бог болел – был Бодлер, // Бах настал – бух любой! // Я – в кострах, как Рембо! // <…> Нет Верлена, нет Бодлера – / Вздох! // Нет Рембо и нету даже Баха… // Только есть / Бог! Бог! Бог! // Да моя белая рубаха!» [6, 168]. Ритм заклинания выдаёт скорее поэтический образ Бога – ему поклоняются, но с ним можно быть на равных. Поэт нуждается в Абсолюте, но чтобы он был в образе Творца и судьи духовного и художественного совершенства: «И мне не нужно инквизиции, // когда, идя на Страшный суд, // стихи с растерзанными лицами // предсмертный крик мой отнесут!» [6, 169]. Поэтому молитва обращена к возлюбленной, к Алёне Басиловой, а любовь сама – творчество: «Моя звезда, не тай, не тай, // мы нашумели, как гостиница, // и если не напишем Рай, // нам это Богом не простится!» («Молитва, 1965) [6, 168]. Поэт сам – источник света, но – живого, играющего, как огонь, причудливыми трансформациями: «Я с тем ещё здоровьем // в Христе немного пьяный, // я – тень его дороги, // но юный или рьяный». [15, 154]. Свобода самоутверждения сродни ницшевскому Заратустре: «Я вырою могилу – четыре на пять, // Я протанцую к миру опять, опять, // Я задержусь на новом завете… боком, // Я перекину ногу – заметите Бога, // Я содержу бумагу нагой и белой, // И мне наполнит флягу богатый и бедный» [12, 41].

Но святость, как сказано у Кандинского, – в самом творчестве, в его внутренних законах, поэт позволит себе едва ли не кощунство, сплавляя дух и плоть, чтобы плоть выдохнула идеальное: «Я – стон крещёных дудок // и щёки благовеста… // и знойной злостью блуда // меня хранят невесты. // Не весть ли этот листик, // что всё известно грусти // акростих, словно крестик // гулять меня отпустит» [15, 154]. Уподобление собственной «вести» благовествованию, отождествление в рифме «акростиха» и «крестика», а в стихе гульбы с распятьем – как «отпущением грехов» – этот «контрапункт» демонстрирует полную свободу духа от канонов и от обязательств. Это не юродивость, но юродство, не святость, а самовыражение: «И в загорелую толпу, // как пьяный и весёлый шулер, // я имя чёрное толкну, // которое над всеми шутит!» [15, 149]; «Я – колокол озябшего пророчества // и, господа, отвечу на прощанье, // что от меня беременна псаломщица, // которая антихристом стращает» («Из «Зеркальных осколков») [15, 148]. Соединение щемящей ноты с безоглядной дерзостью – знак принадлежности к национальной традиции воссоединения с Богом в соперничестве, когда поэт – святой богоотступник, грешный искупитель, страстотерпец, обновляющий мир мукой творчества и рождённой в ней красотой слова (Маяковский, Есенин, Цветаева).

Но в стихии духовной само-бытности возникает некое противоречие: сам Губанов – «глубоко верующий человек» [9, 230], его пафос – право поэта обличать мир от имени Бога, но сам образ Бога остаётся неопределённым именно в силу его «присвоенности». Классические инвективы миру, погружённому во зло и кровь, постоянны и яростны, как

поэтический темперамент самого непризнанного гения: «Вас ждёт Антихрист, ждёт Антихрист // и чавкающим стадом – ад. // Я умоляю вас – окститесь, // очнитесь, и сестра, и брат!» [15, 147]; «По всей земле предчувствую костры, // в заборах человеческие кости, // и на церквях не русские кресты, // а свастику отчаянья и злости. // И паюсной икрой толпа лежит… // и по сигналу можно только хлопать, // мильоны их, но ни одной души, // и проповедь свою читает робот» [15, 156].

С другой стороны, неприкаянность, неукоренённость поэзии (поскольку она – источник собственной духовности) мучительна: «Марина, ты опять не роздана. // Ах, у эпох, как растерях, // Поэзия – всегда Морозова! // До плахи и монастыря. // Её преследует собака, // Её в тюрьме гноит тоска. // Горит, как протопоп Аввакум, // Бурли-бурлючая Москва» («Петербург», 1964) [15, 295]; «Печальники, упрямцы, …чьи мы? // кто нас хранить заставил Свет? // Когда и вечность вышла чином // и звёзды – выслугою лет. // От этой роли замираю, // суфлёр убит, а плакать лень. // У свечки тихо занимаю // Шекспира сгорбленную тень» [15, 156-157]. Лирический субъект переживает противоречие, впадая то в отчаяние, то в отчуждение, – причём на пространстве одного стихотворения. В долгой и напряжённой исповеди «Задыхаюсь рыдающим небом…» [15, 151-153] поэт признаётся, что «не верит ни чёрту, ни дьяволу», но проповедует от имени «зацветшей яблони», которая «на плечи дала мне огромного // ослепительно-вещего ворона». И знаменательна зеркальная противоположность кульминации исповеди и её финала: это покаяние перед весной и любовью и – усталость от него.

На плечах моих ворон не каркнет,	<…>Что же скажет угрюмый мой ворон?!
на устах моих слово не вздрогнет,	Ничего. Просто гость и не больше.
и летит голова моя камнем	Ничего. Просто дикая фора
к их стопам, где слезами намокнет.	слова, жившего дальше и дольше.
Сохрани и помилуй мя, Боже!	Вот и всё, да и тайн больше нету.
Сокруши сатану в моём сердце.	Музы, музы, покатим на дачу.
Неужели удел мне положен	Задыхаясь рыдающим небом,
там, у печки, с антихристом греться?	о себе я уже не заплачу! [15, 152-153]

Есенинский надрыв (скрещение «Чёрного человека» и «Не жалею, не зову, не плачу…») и едва ли не ходасевичевская жесткость самооценки – губановская духовность умножает свои контрапункты. Знаменательно признание: слово отнюдь не принадлежит поэту, «дикая фора слова, жившего дальше и дольше», – воля самобытного Логоса, благосклонного к поэту и отчуждённого одновременно.

Если «внутренняя необходимость», по Кандинскому, есть воля души, то словесная ткань, как игра красок, выражает систему ценностей помимо прямо высказываемого смысла. В композиционном мышлении Губанова важнейшим фактором была динамика ритма, которая формировала образный строй, игру рифм и метафор. Трагическое мироощущение, сначала угадываемое, как судьба, и выстраданное опытом мысли и переживаний, не изменяло своей энергетической насыщенности. Поэту не тесна силлабо-тоника, но важно наращивание энергетики строк, и знаменательно, что почти каждое стихотворение завершается восклицательной фразой – как апофеоз чувств и самоутверждение в слове. Вот вариации пиррихированного 4-х и 5-стопного ямба: «На город смотрят, рот разинув, // И зависть, как щенок в груди. // А у меня, как у России, – // ВСЁ ВПЕРЕДИ, ВСЁ ВПЕРЕДИ!» («Говорит Пётр», 1964) [4, 298]; «Глаза мои бы не глядели // на вашу землю в эти дни… // Но вот мы с ангелом летели // и плакали, что мы – одни!» [15, 148]; «Всё будет у меня – и хлеб, и дом, // и Божий страх, и ангельские числа. // Но только умоляю: будь потом, // душа, отцеловавшая отчизну!» («Шалаш настроения») [15, 160]. Но возможен и тонический дольник: «Сегодня и завтра кольцом на лбу // Горит золотое – чу! // Сегодня и завтра лежать в гробу // И слушать твою свечу!» (1964) [4, 301]; Нарастающий ритм должен быть увенчан ударной фразой, которая замыкает смысл на себя, ибо в ней заключено открытие: «Меня прошло совсем немного. // Ах, всё равно я

выйду …за // там начинают звёзды трогать // там начинаются ГЛАЗА!!!» («Любимой вместо оправданья») [15, 141].

Восклицательная интонация амбивалентна, это и отчаяние, и восторг – поскольку она выразительна и оценочна одновременно: представляя чувство, она переживает ещё и качество поэтического высказывания. Поэт увлечён потоком образов, но их каскад подчинён ритму градации. Самый наглядный пример – стихотворение-парафраз лермонтовской 8-строчной «Благодарности» (1840), построенной на анафоре, но с резким поворотом от инерции к вызову: «…За жар души, растраченной в пустыне, // За всё, чем я обманут в жизни был… // Устрой лишь так, чтобы тебя отныне // Недолго я ещё благодарил». Губановское «Благодарю» обращено уже не к Богу, а, видимо, к судьбе, оно посвящается Веронике Лашковой и практически до конца построено на анафоре-заклинании: «Благодарю зато, что я сидел в тюрьме // благодарю за то, что шлялся в жёлтом доме // благодарю за то, что жил среди теней // и тени не мечтали о надгробье» [15, 139]. Из 24 строк 18 начинаются с «Благодарю», чтобы завершить то ли фатовским, то ли фаустовским: «Благодарю потерянных друзей // и хруст звезды, и неповиновенье // …благодарю свой будущий музей // благодарю последнее мгновенье!»[15, 140]. Губанов не играет ритмом и не умеет поворачивать коня на полном ходу, его задача – удержать напряжение интонации и поразить неожиданным образом: «Мы давным-давно сожгли шпаргалки смерти. // Строчат мемуары лживые напарники. // Бросьте мне за пазуху бронзы или меди // я коплю на памятник у души на паперти!» («Двустворчатый складень. XX век. Первая сторона») [15, 147]. Смысловой контраст последней строки – нищета и величие «памятника на паперти» – вполне адекватен «уничижению паче гордости», статусу юродствующего гения, романтического нигилиста и борца за святыни, который реализует себя в пространстве вольного слова.

Другой излюбленный ритмообразующий приём – синтаксический параллелизм. В отличие от фольклорного «прообраза», это не выстраивание образа по аналогии, а смысловая вариация ритмической модели: «Моя звезда, не тай, не тай. // Моя звезда, мы веселимся! // Моя звезда, не дай, не дай // напиться или застрелиться! // Как хорошо, что мы вдвоём, // как хорошо, что мы горбаты // пред Богом, а перед царём, // как хорошо, что мы крылаты» («Молитва», 1965) [6, 168]; «Черновик ли брезгует с бардаком знакомиться, // или всё холодное в плен отдали водке? // Голова ли кружится сельскою околицей // там, где перевёрнуты и слова, и лодки?» [15, 146]; «Задыхаюсь рыдающим небом, // бью поклоны на облаке лобном. // Пахнет чёрным с кислинкою хлебом. // Пахнет белым с искринкою гробом» [15, 151]. Синтаксический параллелизм используется для самоотрицания, когда поэт прибегает к паронимическим антонимам: «Здравствуй, осень, - нотный горб, // Жёлтый дом моей печали. // Умер я – иди свечами. // Здравствуй, осень, - новый грот» («Осень (масло)», 1964) [4, 300]; «Мы повержены, но не повешены. // Мы придушены, но не притушены. // И словами мы светимся теми же, // что на белых хоругвях разбужены» [15, 152]; «Россия иль Расея, // алмаз или агат… // Прости, что не расстрелян // и до сих пор не гад!» [15, 154]; «Там, где венец, там и свинец, // Но мы увидим опосля, // Кто был поэт и кто подлец» (19640 [4, 301].

Но игра антитезами отнюдь не всегда принцип познания, и Губанов, воспринимая мир по модели романтической антиномии (идеальное – профанное, я – вы, поэт – подлец, герой – трус и т.п.), на самом деле замыкался в идеальном, что и позволяло служить пророческой и обличительной миссии: «И в небесах непоправимо пленных // я таинство последнее узнал – // о том, как люди поздно, или рано // начнут, вскрывая ангельские вены // выпрашивать прощение у зла. // Заплачет камень, затвердеет полдень, // и шар земной, похожий на золу… // заставит повторить великий подвиг // того, кого в стихах не назову» [15, 156]; «И трусов суховей в Поволжье, // и град убийств в моём Полесье // …но даже смерть идёт порожняя // от сердца, где царит поэзия» [15, 158]. Следует подчеркнуть, что контрапункт Губанова – это игра контрастных отражений, а не прозрение антиномий в их взаимопроникновении.

Чем ближе сходство, тем поразительней контраст, эффект паронимической игры демонстрирует призрачность смысла в оболочке слова: «Пока с дождями мирятся // пока вождями мерятся // …и мир похож на мыльницу // в любой пузырь нам верится» [15, 155]. Как следствие, истина принадлежит поэту, его способности представить смысл в игре словесных взаимоотражений. Это могут быть каламбуры и метатезы: «Я умилён, как Гумилёв // За три минуты до расстрела» [4. 294]; «а крови мало, слышишь, мама» [4, 295]; «И Бог гостит в усадьбе Блока» [4, 295]; «Марина, ты меня морила» [4, 295]. Столь же выигрышно перефразирование фразеологизмов: «Пока вся эта грязь с улыбкой крутится, // со смехом мой топор старинный точится. // И, тяпнув два стакана жуткой водочки, // увижу я, что продано и куплено» [15, 148-149]; «Печаль, как водка с гуся, // с меня снимает шелест» [15, 154]; «Ты за плечи грусть возьми. // Не заплечных дел ведь мастер, // я вернулся в мир казнить // всех, кто был фальшивой масти!» [15, 160]; «Когда лечу по небосводу // своей поэзии, где врать // уже нельзя, как солнце выкупать, // где звёзды камнем не сорвать // и почерк топором не вырубить» [15, 150].

Эвристический потенциал оксюморона раскрывается в каждом конкретном случае, у Губанова они практически переходят в метафоры: «Это мой насущный риск» [15, 159]; «Слякоть волчьих молитв» [15, 150]; «Кто там решил, что я от сладкой жизни // на ветреной петле уже женат?» [15, 142]; «заплачет камень, затвердеет полдень» [15, 156]; «О, бравый бой, о, лапоть бранный <образ первого русского корабля. – И.П.>» [4, 298]. Метафора склонна перерасти в олицетворение – перифрастический образ-описание приближающейся смерти: «Ах, в моей усадьбе // Забивают ставни. // Мне построят, верно, // Подлецы без битвы // Жуткий дом на венах, // Крытый хрупкой бритвой!» (1964) [4, 300]; «И зубоскалят топоры, // что все поэты на износе» (1964) [4, 300]; «И только чёрный узел / бежит к молочной шее…» [15, 154].

Метафоризация – интегрирующий фактор формы, и содержательный, и композиционный одновременно. Как уже говорилось вначале, она часто становится рифмой, неточной или каламбурной, что тоже – знак поэтической свободы: «Я – василёк, я високосен, // Ты – осень, красна и кругла» [13, 297]; «А где твой белый офицер // С морошкой молодой молитвы? // Марина, слышишь?»; «Поэзия – всегда Морозова» [4, 295]; «Эта женщина не дописана, // Эта женщина не долатана, // Этой женщине не до бисера, // А до губ моих – Ада адова» [4, 301]. Рифма, в свою очередь, стала активнейшим смыслообразующим фактором. Сам поэт желал немногого: «Мне бы только лист и свет, // мне бы только свет и лист, // неба на семнадцать лет // хлеба на полночный вист. // Редких обмороков рвань, // с рифмой роковую связь, // чтоб она, лесная лань, // всех наказов слушалась» [13, 158-159]. Но даже в этих стихах, столь виртуозно срифмованных, очевидно «проходная» строчка «хлеба на полночный вист» нужна для поддержания ритма.

Рифма была предметом особой любви, но и оставалась покорным инструментом, Губанов часто не выдерживал последовательную систему рифмовки, нарушая её то спорадически («Полина», 1963, «Петербург», 1964), то последовательно («Накануне»). Как правило, это случалось в стихах, не разбитых на строфы, т.е. когда стихия высказывания преобладала над дисциплиной строгого ритма. Два примера демонстрируют контрастную ритмообразующую роль рифмы. В первом случае роль рефрена-анафоры-метафоры («Я – та окраина…») настолько активна, что оформляет кольцевую композицию, а система рифм разнообразна по организации (кольцевая – перекрёстная) и по звуку (каламбурная «где вы – где выл – головы» и неточная, неравносложная «снимали – Сталина»). Но общий рисунок четырёхстопного ямба варьируется благодаря пиррихиям и без какой-то очевидной системы.

Я – та окраина, где вы	а	-/-/---/	КВАДРАТ ОТЧАЯНЬЯ		
седые головы снимали.	Б	-/-/---/-	*Р.Киплингу*		
И ничего не понимали…	Б	---/---/-	Я я я	а	///
Я – та окраина, где выл	а	-/-/---/	я ли я ли я ли	Б	/-/-/-
снег, и крестьянка головы	а	/--/---/	яр яр яр	а	///
не поднимала к векам Сталина.	Б	---/-/-/--	ябед ябед ябед	Б	/-/-/-
Я – та окраина, где вы	а	-/-/---/	ю ю ю	в	///
не усмехались, фарисеи,	В	---/---/-	ю ли ю ли ю ли	Г	/-/-/-
где слава божия, увы,	а	-/-/---/	юн юн юн	в	///
покачивалась, как Есенин,	В	-/-----/-	пули пули пули…	Г	/-/-/-
где подходила куча дел,	г	---/-/-/	пыль пыл пыль	д	///
где нам кадила проститутка,	Д	-/-/---/-	странно странно странно	Е	/-/-/-
где я на ржавый нож глядел.	г	---/-/-/	был был был	д	///
Я – та окраина, где жутко.	Д	-/-/---/-	рана рана рана	Е	/-/-/-
1965 [6, 169]			дашь дашь дашь…	ж	///
			хмель юг рекруты	З	///--
			ваш ваш ваш	ж	///
			М. Ю. Лермонтов	З	///--
			[12, 284-285]		

Второе стихотворение – сложная игра то ли исповеди Лермонтова, то ли его письма другому поэту-воину Киплингу, «ю» можно читать как транскрипцию английского обращения «You». Вся композиция – рифмо-ритмическая формула энергии самоутверждения-самоотрицания. Это тактовик, демонстрирующий динамику рефлексии в игре звуков-смыслов. Всё начинается с самоутверждения «Я», но ведёт к остранению, сомнению в себе и своём существовании – и всё это происходит через обогащение звука. Знаменательно, что все ассоциации подчиняются пульсирующему контрасту страсти и бедствия: «яр – ябед», «юн – пули». Концептуально-минималистский образ этого стихотворения, слишком лаконичный для живописной лирики Губанова, тем не менее, вполне в духе неистового самоопределения поэта, его энергетика воспроизводит основной духовный конфликт собственной лирики – воля к жизни как испытание смерти.

Духовное содержание губановской поэзии вполне адекватно отражает себя в трагическом напряжении цветного звука. У Кандинского есть работа «Лирика» (1911), на которой стремительным цветовым контуром обозначен всадник. У Губанова кульминацией стихотворения «Осень (масло)» (1964) стал образ живописного движения: «Дайте синего коня // На оранжевое поле!» [4, 300]. Эта «Осень» завершается знаменитым предсказанием, оправдавшимся 9 сентября 1983 года: «Умер я, сентябрь мой, // Ты возьми меня в обложку. // Под восторженной землёй // Пусть горит моё окошко» («Осень (масло)», 1964) [4, 300]. Пророческое призвание осуществилось, тайна вещего дара, очевидно, связана не с мистическим свойством слова у Губанова, которое, как было показано, часто произвольно или продиктовано той же ритмической или звуковой необходимостью, с какой полотно требует гармонии цветовых пятен.

Мистической силой предстаёт само творческое призвание, обрекающее на трагедию самосожжения: «Спрячу голову в два крыла, // Лебединую песнь докашляю. // Ты, поэзия, довела, // Донесла на руках до Кащенко!» («Ночь», май 1964) [4, 301]. Духовность этой лирики, действительно, определяется не столько её тематикой или проблемами нравственно-философскими, не поиском истин и страстью «дойти до самой сути» всего. Суть дана была изначально – в мироощущении художника, справляющего праздник слов, красок и звуков на самом высоком энергетическом подъёме, который сознавался как восхождение к смерти. Смерть воспринималась как энергетический взрыв, как восклицательный знак в конце стихотворения, как преображение нарастающего ритма во вспышку света. Слова оформляли это движение: «Всё кончено, всё кончено. // Стихи мои повенчаны. // На пальцах черви кольчатые, // Над головой бубенчики. // Сады опали

яблоком, // пропахли мысли порохом. // И Муза – в платье ярком, // и рифмы – звонким ворохом» [9, 229]. Экзистенциальное содержание лирики Губанова – сверхнапряжённое, звериное чутьё слова, мелодия страсти, монолог как действо – умирание и воскресение в игре-сотворении образов.

Владимир Алейников: текучая органика стихо-творения

Владимир Алейников (род. в 1946) – второй «молодой гений», но он превратил экзистенциальное пространство «Сжатого Мига Отражённой Гиперболы» в ощущение беспредельности. Духовное наполнение его лирики обусловлено не взрывным темпераментом героя, не ирреальностью метафор и олицетворений, не резким пульсом ритма, звуковых, паронимических перекличек и рифм, а глубоким и плавным дыханием разговорной интонации, превращающейся в напевную. Суть – в бытийной гармонии, когда поэзия объединяется с миром в сочувствии, когда природное перетекает в словесное, а поэт – великодушный творец самой жизни: «ты руки протянул и вьётся в изголовье // зимы кручёный мел на грифельной доске // египетской сумой на столике укромном // и розовым вьюном табачного цветка // ты время подарил и поровну дворовым // ты жизни пожелал печаль моя легка» («Тавриды благодать теплее исподлобья…», 1965) [4, 303]. Подчёркивая семантический центр четверостишия, мы выделяем за автора то, что он хотел скрыть в потоке речи, – его роль распорядителя бытия, не демиурга, но одаривающего смыслом и ценностью стихийное существование. Не отчуждённое, но и не растворённое присутствие поэта, его участие (если пользоваться старинным значением слова «участие» – сочувствие и сопричастность) сообщает содержание обыденному и само вписывается в его текучие формы с неакцентированным синтаксисом и ритмом: «ты руки протянул и время миновало // и нежности своей жестокий образец». Отрешённое «ты» не бесстрастно, но «объективно», поэтому его воля не встречает противодействия. Однако ни о какой «умиротворённости» не может быть и речи: оксюморон «жестокой нежности», как будто промелькнувшей, говорит об изменчивых образах трагического, о его пульсирующих образцах-напоминаниях.

Эта лирика – очевидный антипод губановской феерической эскапады образов и ритмов. Но сам Алейников настаивает: «По самому большому счёту СМОГ – это Губанов и я» [9, 229]. Суть общности видится ему в том, что поэты его круга «являются не только лириками, но и эпиками», а «создаёт этот новый эпос лирическое горение». «Трагическое переплавляется и обращается в радость. А это великая сила. Слово несёт свет. Свет побеждает тьму. Возникает ощущение жизненного подвига» [14, 313, 314, 315]. Такова общая философия творчества: она представляет катарсис общения со словом и овладения им как сакральное деяние, включающее поэта в борьбу мировых начал, онтологический масштаб событий и обеспечивает значимость собственного участия. Индивидуальные переживания поэта, который определяет себя «ведическим и православным», «мистическим», «скорее эпиком, чем лириком», определены его пониманием эпоса: «Когда я пишу, то всегда ощущаю себя так, словно я подключён к чему-то открывающему мне глаза на мир и дающему доступ к пониманию сущности явлений. Впечатления каждого мгновения соединяются с прапамятью, я слышу особенную музыку и ощущаю единую гармонию бытия. И я выражаю в слове то, что открывается и слышится мне. Что это – там, в высоте? Информационное поле Вселенной? И когда меня спрашивают: «Как вы пишете стихи?», зачем объяснять?» [9, 232].

Знаменателен контраст: безусловная убеждённость в общении с высшим началом и сдержанность в определении его имени – «информационное поле Вселенной?». А Губанов не сомневался в статусе своего «собеседника»: «Я беру кривоногое лето коня, // Как горбушку беру, только кончится вздох, // Белый пруд твоих рук очень хочет меня, // Ну а вечер и Бог, ну а вечер и Бог?» (осень 1964) [4, 301]; «Наверное я Богом спрошен // с той парты, где хрустален взгляд» («Любимой вместо оправдания») [15, 141]; «Я помолился

голубейшим ликам // о том, что скоро побелеет локон, // и смерти испугается свеча, // узнав, как тают по священным книгам // ученики любимейшие Бога» [15, 155]. Но это не общение, а общность с Богом, вся лирика Губанова – экстатический монолог. Алейниковский вариант «информационного поля Вселенной» замечателен тем, что он открывает возможность реального диалога и представляет его в действии.

Основателей СМОГа противопоставляют как выразителей разных моделей восприятия мира: если Губанов стремился «в безудержной экспансии лирического «я» …как бы растворить в этом «я» внешний, изначально враждебный, а потому трагический мир, то Алейников, наоборот, хочет слиться с миром, сам в нём раствориться. Разумеется, и мир у Алейникова другой – не враждебный, а живой, прекрасный и таинственно-родной» [8, 281]. Но сама формула «растворения» неадекватна сути духовных отношений с действительностью ни в том, ни в другом случае. Губанов отдавался собственному трагическому призванию – противостоять, но не сдаваться: «Что нам свет и что нам смерть, // Что нам Слава эта… та ещё! // Наши души – наша сеть, // Золотою рыбкой давишься» («Непригоже жить впотьмах…») [4, 302]. Алейников искал свой образ единства – возможность жить и творить **поэзию, соприродную живому**, следовательно, не растворяясь, а осуществляя жизнь в слове. Действительно, лирика СМОГа не рефлексивна [8, 286], но только потому, что их главная цель – создать образ поэзии, адекватной существованию, и творческая воля должна быть органичной, но сознающей свою абсолютную ценность.

Когда в провинции болеют тополя,
И свет погас, и форточку открыли,
Я буду жить, где провода в полях
И ласточек надломленные крылья.
Я буду жить в провинции, где март,
Где в колее надломленные льдинки
Слегка звенят, но, если и звенят,
Им вторит только облачко над рынком;
Где воробьи и сторожихи спят.
И старые стихи мои мольбою
В том самом старом домике звучат,
Где голуби приклеены к обоям;
Я буду жить, пока растает снег,
Пока стихи не дочитают тихо,
Пока живут и плачутся во сне
Усталые большие сторожихи;
Пока обледенели провода,
Пока друзья живут – и нет любимой,
Пока не тает в мартовских садах
Тот неизменный, потаённый иней;
Покуда жилки тлеют на висках,
Покуда небо не сравнить с землёю,
Покуда грусть в протянутых руках
Не подарить – я ничего не стою;
Я буду жить, пока живёт земля,
Где свет погас и форточку открыли,
Когда в провинции болеют тополя
И ласточек надломленные крылья.
1964 [4, 303]

И если жизнь – это затаённая боль, то стихи должны стать образом высокой и пронзительной печали. Причина печали – не горе, не трагедия, но отрешённость, обезличенность самого течения времени. Поэтому главный мотив стихотворения – безначальность обыденных событий, сон и тишина в замершем пространстве «провинции». Кто погасил свет и кто открыл форточку – так же неведомо, как и причина появления стихов. Но такое безначальное существование отнюдь не бесконечно, поскольку на лёгкий звон откликается неуловимая бесшумность облака и засыпают самые беспечные и самые строгие – воробьи и сторожихи. Тишина и сон – ещё не образы смерти, но само существование видится как её таинственное преддверие (отсюда иней, снег, лёд на проводах). Слабый огонь – «жилки тлеют на висках» – как лёгкое, пульсирующее тепло, как присутствие стихов в простодушно-идеальном доме. Пульс жизни передан системой анафор-рефренов: «я буду жить – где – пока – покуда» – и замыкает в кольцо начало и конец стихотворения, перемешав их строки. Эта перекличка стихов, слов и явлений и представляет образ диалога, который для Алейникова – содержание жизни и поэзии. Перекликаются «воробьи» и «сторожихи», «стихи» и «тихо», «не тает» и «потаённый», а «болеют» и «тополя», и «надломленные крылья». Диалог есть состояние двойственности времени: нанизывание наречий времени «пока» и «покуда» создаёт

ощущение и рубежа, и длительности – обречённости и надежды. Рефрен превращается в заклинание, и в конце время из объекта переживания становится особым пространством существования: «Я буду жить, пока живёт земля…».

Если в начале стихотворения это было пространство локальное – провинция, открытый простор полей и небес, пронизанный полётом птиц и линиями проводов, то в финале «провинция» становится «землёй», стремительность как бы замирает, но акцентируется боль и надломленность, а боль и есть форма переживания времени, каким бы оно ни было по масштабу. Так, когда Губанов изживал отмеренный срок собственного существования, Алейников пребывал в «большом времени» Хроноса.

Важно определить особенности отношения к слову, образу и форме в системе, которая утверждает поэзию диалогом не с природой, но с самой безмерностью существования. Первое и очевидное – представление стихотворения в виде «неорганизованной», неструктурированной речи, без деления на предложения, с неопределённым интонационным рисунком. Но этот «авангардный» приём, смелый для 60-х, проводится непоследовательно: сохраняется строфическое деление, внутри строфы смысл высказывания вполне закончен, текст начинается заглавной буквой и завершается точкой, все имена собственные внутри сохраняют свой орфографический облик: «Хозяюшка уже ничем // не удержать моей кончины // такая тяжесть на ручей // и хрипота неизлечима // <…> такую родину беречь // и уносить с собою в споре // прибоя медленную речь // и бормотанье Черноморья.» (1965) [4, 304]. Неточная, но богатая созвучиями рифма чеканит стих, переносов (анжабманов) практически нет, а аллитерация передаёт хрип и шёпот первой строфы и рокот последней. Кулаков настаивает, что это вариация смогистской поэтики: «Это тот же принцип лирического потока, «пифийности», экстатичности. Пусть не трагически-персонифицированной, а безлично-умиротворяющей, но экстатичности, взламывающей, взрывающей любые языковые структуры» [8, 281]. Пример приводится вполне «хлебниковский»: «Каблук колпака // колпак каблука // паук пустяка // пустяк паука – // зелёный монах // как мохом укрыт // на грех и на страх // подошва скрипит – // ах иволга боль // зелёная рвань // ах иволга голь // одёжная рвань» [8, 282]. Это, конечно, не велемировы палиндромы: «Кони, топот, инок, // Но не речь, а чёрен он» («Перевертень», 1912) – а осознанная игра паронимами, которая и создаёт динамику речи.

Но интонационный и образный строй стихотворений ближе к пастернаковской «речи юродивого»: «Тень вошедшего шасть к шалашу // мы лежим и не слышим дышалось бы // или шалости вширь ворошу // в порошке огорошенной жалобы» (1965) [4, 304] – ср. у Пастернака: «Это – с пультов и флейт – Фигаро // Низвергается градом на грядку» («Определение поэзии», 1917) [17, 74]); «У нас зима на поводу // но то и дело год от года // бывает ветрена в бреду // такая лунная погода» (1965) [4, 305] – ср. у Пастернака: «Прикинул тотчас я в уме, // Что я укроюсь, как затворник, // И что стихами о зиме // Пополню свой весенний сборник» («После перерыва»,1957) [17, 470]). Сравнение с Пастернаком может быть обосновано и пристрастием к стихии влаги: «Где дождь нежданный и прямой // и весь наружу бесноватый // воскресный парк глухонемой // роняет хлопья виновато» (1965) [4, 303]; «Когда раскрывая окно // мы слышим кружение влаги // чернее стучит домино // и комкает груду бумаги» (1965) [4, 304]; «это ливень кружил великан // и рассыпал горошины белые // чтобы лодка была велика // виноград нарекли Изабеллою» (1965) [4, 304].

Из приверженности материи воды, текучей и нерасчленимой, следует и такое же отношением к метафорам, которые, как будто представляя «стихийный» поток образов, на деле мотивированы уверенностью во всеобщем родстве явлений: «Лазурь моя ты вровень с чередой // раскосых ливней глины домовитой // такая ширь торгуется гурьбой // а мы теперь раскованы и квиты» (1965) [4, 304] – ср. у Пастернака: «Бывает глаз по-разному остёр, // По-разному бывает образ точен. // Но самой страшной крепости раствор – // Ночная даль под взглядом белой ночи» («Анне Ахматовой», 1929) [17, 164]). Близость

интонаций у поэтов (5-стопный ямб с перекрёстной мужской и женской рифмой) – тоже знак родственности чувств.

Для Алейникова звуковая ассоциация – достаточная мотивировка смыслового родства, так «ежевика» (живая и ёжисто-колкая на вкус) становится у него ягодой жизни: «такую истину хранить // листать нечитаные книги // и полночь к сердцу прислонить // ведёрком мокрой ежевики» (1965) [4, 304]; «и в жару беспризорном грозя // появляется солнце двуликое // и дрожит на губах ежевикою // застилая луга бирюза» (1965) [4, 304]. Цвет и вкус ассоциируются с живым чувством ночного или небесного простора, синестезия даёт образ полноты чувственного переживания мира, т.е. телесной включённости в его бытие. Так пейзажные зарисовки становятся природной игрой красок и слов: «отличи же попробуй врага // если слово увенчано веткою // где спорыш шевелил по ногам // и сирень отцвела малолеткою» (1965) [4, 304]. Соответственно, и оксюмороны мотивированы родством явлений – через родство слова и образа: «и время миновало // и нежности своей жестокий образец» [4, 303]; «и скворечников шествие спешное» [4, 305]; «румянец утренний пруда // рогатый оборотень моды // пора игорная природы // стрекозы уличного льда» [4, 305]. Очевидно, что звуковая игра, как и «пора игорная природы», – не менее основательная мотивировка рождения вереницы метафор, увенчанных оксюморонами.

Поэтическая философия Алейникова строится на вере в преображение игры звука, причём весьма прихотливой – в сотворение смысла, достаточно отчётливого. Вслушиваясь в музыку живого пространства, он улавливает таинство претворения его в поэзию: «мне всё равно мне только на часок // паркета уловить ещё одышку // валторны словно к новогодней ёлке // огромные игрушки в серебре // и в трещинах поспешных контрабасы // и трубы // что вызовут в сознании дельфина // желание сказать и умереть // и финикийским кораблём качнётся – // но я уже не в силах повторить» (1965) [4, 305]. Знаменательна симфония «духовой» разноголосицы: вздохи рассыхающегося древа (паркета) переходят в серебряную мелодию валторны, переливаясь в глухой, но резкий тон контрабаса и призыв трубы, чтобы возродить образ дельфина, спасшего некогда Ариона, и образ стиха-корабля, навеянный античностью и знаменитой параллелью– олицетворением творческого процесса из пушкинской «Осени» (1833): «Громада двинулась и рассекает волны. // Плывёт. Куда ж нам плыть…»

Замечательно, что оба стихотворения завершаются недоговоренностью – не высказано Слово, которому суждено было родиться в этой перекличке мыслей и «лёгких рифм». Но зрелый Пушкин ищет цель движения, а «самый молодой гений» замирает в переживании промелькнувшего неуловимого звука: «но я уже не в силах повторить». Это своеобразный эллипсис: «слово» не прозвучало, но оно высказано – корабль покачнуло волной звука. Сама текучая материя стиха демонстрирует, что слово принадлежит миру – переливающейся струями и звуками стихии – но и принадлежащим этой стихии «субстанциям-субъектам»: дельфину, кораблю, поэту. Целостность поэтической системы Алейникова обусловлена её органичным существованием не в хаосе, но – вне рациональных мерок, что исключает даже возможность концептуальных высказываний, само слово живо текучим превращением смыслов, но «идею» слова и определение «миссии поэта» можно вычитать в соотношении смыслов внутри стихотворения.

Слова – рассеянные по миру звуко-смыслы, поэт – тот, кто фокусирует их в своём сознании, чтобы претворить в смыслы-знаки, но сам при этом должен обладать чутьём «естественного органа», принадлежа и себе, и природе: «крупицы света нам присуждены // рассеянные в тысяче иллюзий // в нагретой почве набухают зёрна // и духоту выдерживают поры // лишь для того чьё тело начеку // чьё сердце как ничьё» (1965) [4, 305]. Оксюморон самоотрицания – «чьё сердце как ничьё» – это формула самоопределения поэта: он личностно не заявлен, но и не принадлежит никому, он связан с миром не эмоциями, но отрешённым чувствованием. Он видит себя не творцом, не медиумом, не пророком, не художником, но – сознанием, созерцающим мир как поэзию и

себя, погруженного в поэзию мира. То, что бытие равно поэзии, есть априорная истина, поэт – тот, кто переводит поэтическое состояние мира на язык человеческий. Поэтому слово и остраняется, и остаётся самим собой, как содержание, живущее собственной жизнью и собственной тайной.

Закономерно, что мир равен природе, а слово номинативно, как во времена сотворения языка и осознания смысловых отношений. Так, например, поэт начинает стихотворение о дожде с называния явления, оттеняя его эпитетами: «Где дождь нежданный и прямой // и весь наружу бесноватый» (1965) [4, 303]. Но после описания реакции цветов и особого состояния пейзажа: «ловили взгляд поводырей // слепые возгласы левкоя // дымились кольца фонарей // тягучей влагой городскою» – начинается поиск определения дождя: «каким же именем зовём // каким желанием колышем // когда оскоминою в нём // не появляется затишье?» Знаменательно, что имя должно быть продиктовано чувством, побуждающим дождь литься и литься («каким желанием колышем?»), т.е. называние должно быть угадыванием какой-то близкой себе внутренней сути, формой родственного диалога. Нового слова не родилось, но финальная строфа говорит о том, что творчество есть ожидание рождения слова – почти как атмосферного (т.е. духовного) явления: «и на пороге высоты // где тишина неразрешима // тревожной сладкой суеты // тугие сдвинуты пружины». Так представлена поэзия – перекличка состояния мира с состоянием души посредством слова, принадлежащего и миру, и человеку, и самому себе.

Очевидно, что это не совсем «поток бессознания», как определял лирику своих друзей пристрастный А. Величанский. Он сформулировал кредо смогистов как «великую веру в таинство поэзии, во всесильность её собственной, не поддающейся осмыслению жизни. Гармония знает больше, чем тот, кто реализует её» [10, 241]. И он настаивал, что «навязчивая аллитерационность алейниковского письма … служит возникновению того же эпического звучания, демонстрируя самодостаточность и безоглядную непосредственность благозвучия» [10, 242]. Со всеми этими характеристиками нужно согласиться как с тонким и точным пониманием творческих поисков собственного поколения. Но, как представляется, один поэт оценивает другого, исходя из собственной модели лирического самосознании, для самого Величанского поэзия есть условие развития личностного «я». А олейниковская погружённость в звучание рождает, по мысли Величанского, трагическое противоречие эпического «потока бессознания» – «неспособность к саморазвитию – *личностному и поэтическому*» [10, 244]. «Краеугольный парадокс поэтики Алейникова в том, что мощный поток его сформированного «погудкой» звучания статичен: обращённый к бессознательному, он безысходно замыкается на нём» [10, 244]. Более того, «поэту не дано было абстрагироваться от своего таланта. Его стихи не обладают свойствами объекта, а потому и сам он не в полной мере субъект по отношению к этой ревущей буре необъективизированного дарования» [10, 245].

В то же самое время отказ от классической субъективности оценивается как осознанный выбор Алейникова – это его ответ на окружающее безвременье: «В этом сочетании самообречённости с высокой имперсональностью эпического «потока», доходящей до непричастности («кто-то бредит ни при чём»), и возникает катарсис поэзии Алейникова, а также катарсис его личностной трагедии. Таким образом, энергия дарования Алейникова, поглотившая его поэтическое «я», остаётся энергией самосозидающей, тем не менее личностно принадлежащей ему самому. Лишь причастность к этой энергии дала Алейникову возможность противостоять трагедии, навязанной ему безвременьем, противостоять честным сознанием: «Слово нежное и сложное / Никому принадлежит» [10, 245]. Более того, сугубо внутренний поэтический выбор стал творческим подвигом: «Алейников сумел заключить именно в своей имперсональности, безличности целое поэтическое течение, полностью присвоив себе феномен озвученного безвременья, где звук, наполняясь собственным содержанием,

превращает безвременье в нормальную вечность» [10, 248]. Очевидно, эти выводы касаются всего творческого пути основателя СМОГа, пережившего и апофеоз товарищества, и одинокие скитания. Знаменательно, что статья Величанского не вызывала у Алейникова возражений [9,226].

Наши наблюдения основаны на анализе стихов «самого молодого гения» образца 1965 года, и должны дать представление о тех поэтических открытиях и формах творческого существования, которые составляли внутренний потенциал лирики 60-х годов. Общий поэтический подъём имел разное экзистенциальное содержание: взошедшая на эстраду поэзия отождествляла себя с правдой и свободой речи и в этом находила своё призвание, СМОГ исповедовал свободу самой поэтической мысли, т.е. непредуказанность формы высказывания как условие самозарождения смысла (цветаевское «поэта далеко заводит речь»). Смысл не предшествует стиху, который призван его оформить, существо стихо-творения – сама экзистенция высказывания, т.е. переживание созвучий, соединения слов, экспрессии ритма как откровения рождения образа. Семантика продиктована не определённостью знания, а мотивирована игрой фантазии, динамикой чувств, отзывчивостью на текучее, волей к диалогу, а не властью замысла. Свобода есть сотворчество стихий.

Александр Величанский: самобытность языка и реализм парадокса

Но принципы СМОГа разделяли не только поэты синкретического, но и аналитического лирического сознания. Таким и был **Александр Величанский** (1940-1990) – поэт мысли и философского сомнения. Его лирика – это работа критического мышления, остранение мира силой слова, которое само себя остраняет. Тема стиха может быть самая непритязательная, но мысль рождается от особой рефлексии – наблюдения за языком, за его способностью связывать всё воедино: «Про каждый лист известно столько слов: // ещё на дереве он пожелтел, ослаб, // его рвало и прям-таки качало, // в теченье месяца он чахнул… // И вот однажды он на улице упал. // И умер, разумеется, – опал» [4, 309].

Так реализуется метафора «судьба человека – листок на ветру», только теперь порядок мысли обратный: лист сравнивается с человеком («однажды он на улице упал и умер»), но как бы по воле языковой инерции. Перечисление признаков неуловимо перетекает от буквальных характеристик к антропоморфным: «пожелтел – ослаб – его рвало – качало – чахнул» – и в этом ряду метафора уже настолько органична, неизбежна, что устанавливается знак равенства: «И умер, разумеется, – опал». Но этот знак равенства вместе с вводным словом «разумеется» и есть остранение, возвращение к естественной речи, преображение трагедийного пафоса в простую жестокую неизбежность. Замечательно свежие неточные рифмы («слов – ослаб», «качало – чахнул») оттеняют тождество «упал – опал» – и всё это, как повторял вслед за Гамлетом Пушкин, «слова, слова, слова…» Слово – это память, знание, которое не принадлежит никому до конца, но всем открыто, существует собственной волей и способностью к ассоциациям. В стихотворении «Разговоры их остались тайной…» жизнь умерших перетекает в жизнь слов: «И притих // каждый, и никто не чистил кивер – // гробовая стала синева // вечера, и красные такие // развевались сучья и слова» [4, 309]. Оксюморон «развевающихся сучьев и слов», красных от заката, – образ самобытной природы слова, тревожащего энергией и тайной.

Но скептическое мышление и не собирается развивать собственную модель гилозоизма – одушевления природы присутствием в ней языка как бытийного начала.

Язык сначала жил один:
один он по полю ходил
и по нехоженым лесам
один метался сам.

В горах ему поклоны било эхо,
в ручье вода разучивала трель,
и ветер плёл свою траву, как враль,
и пересмешник помирал от смеха.

Потом язык нашёл возделанных людей –
он впутался в их бороды и руки,
и сразу поглупел, помолодел –
доныне все к его молчанью глухи.
[4, 311]

Язык первичен, но это не тождество Слова и Бога, как в Евангелии от Иоанна, не мифологический анимизм или философский гилозоизм, одушевляющий природу. Это самобытный одинокий дух, вразумляющий саму природу. Стихийно он берёт на себя роль «дирижёра» звуковой симфонии – переклички имён и глаголов в духе СМОГа. Словосочетание «ветер плёл траву» готовит появление слова «враль», над чем и смеётся пересмешник. Дикая природа живёт и сознаёт себя, благодаря вещей силе языка, откликаясь на игру звука и смысла («вода разучивала трель»). Человек тоже одарён, но не вразумлён языком, он не ведает о его вещей (вневременной) природе, и язык-пересмешник принимает образ той силы, которая его «присвоила». Природа «умнее» человека хотя бы потому, что ей присуще живое чувство вечности.

Неожиданный для смогиста антропологический скепсис обусловлен всё той же апологией языка. «Глухота» людей – это разрыв с вечностью, нечувствительность к тайным смыслам, исходящим от всеобщей сокровенной взаимосвязи. Конечно, такое «языкознание» – это не «корнесловие» Хлебникова, т. е. не идея всеобщего родства, запечатлённая в языке во всех его превращениях («леса обезлисели, леса обезлосели»). Идея Величанского – в духе СМОГа – в самобытности языка, в его движении-отражении по миру. Идея тождественна метафоре, представлена живописно и буквально – пока язык принадлежит сам себе. Но язык, присвоенный людьми, мимикрирует и бессознательно скользит по поверхности бытия: «Вне душ. Вне всех. Прошёл тот век, // что рифмовался с человеком. // И мы живём уже поверх // того, что было нашим веком. // А в этом умираем без помех» [4, 311]. Последняя строчка говорит не только о разобщении «человека» – с «веком», но о забвении существа языка – и, как следствие, неукоренённости, разобщении с самой жизнью и надеждой на бессмертие.

А существо языка – игра, он – «плетёт свою траву, как враль», слова сами «произрастают» из бытия, чтобы волноваться, подобно «мыслящему тростнику», склоняться и спрягаться. Глагол «плетёт» – и метафора («плести что попало»), и реальный образ действия. В отличие от смогистов, Величанский пользовался игровой природе языка не спонтанно, но осознанно-инструментально. Он заявлял свои принципы, противопоставляя игру самого языка игре в поэзию: «Нет, не стать мне конформистом, // дорогой товарищ. // Чистый, чтобы подкормиться, // звук не отоваришь. // Мне не петь в народном хоре // лихо, разудало: // «Во Содоме, во Гоморре // девица гуляла…» [13, 289]. Рифмы «разоблачают» понятия: «товарищ = отоваришь», а «конформистом = подкормиться» (эпитет «чистый» озвучен, но вынесен на передний план). Последние строки – «лихой» каламбур, развенчивающий официальный оптимизм.

Игра языка – вполне адекватное средство раскрытия народной трагедии: «Как во русском аде // нету огня-пекла – // знать, допеклось пекло // уж до снегу-пепла, // огонь дополыхался // уж до той ли стужи // лютой, безответной // стужи забудущей» [13, 300]. Выгоревший ад – мёртвая стынь бездушия, но по строю это опять – развёрнутая метафора: костёр погасший в мерзлоте – сама трагедия, сама история стала достоянием смертного холода. Так же, играя паронимами и каламбурами, можно охарактеризовать привычность к трагическому: «В смятенье мы, как караси – в сметане» [4, 310]; «О себе я не пекусь – // без возврата, без прогресса – // я согласен быть процессом // даже после смерти» [4, 310]; «О, наша жизнь недалека, // идальго, рыцарь мой беспечный!» [4 311].

Игра каламбурами и антонимами позволяет самоопределиться в поэзии, в жизни и в пространстве души Так создаётся образ судьбы поколения: «Мы эклектики, из клетки // вышедшие на простор, – // если яркий он, то блеклый, // если сложный, то простой. // Мы вдоль современных улиц // на теперешнем огне // не вперёд пошли – вернулись, // мы вернулись внутрь извне» [4, 309]. «Мы» – сказано от имени единомышленников, обнаруживших скудость духовного пространства официальной литературы. Воспоминания друзей фиксируют такой факт: «С осени 1967 г. специально для смогистов в ЦДЛ был создан семинар <…> Арсения Тарковского. На одном из первых заседаний читал стихи Величанский, и утомлённый жизнью Тарковский – он то ли слышал стихи, то ли не слышал – сказал: «Ребята, вы такие молодые, талантливые, ну, зачем вам писать стихи. Вот я был знаком с Цветаевой, Пастернаком…» [13, 299].

Ответом была хлёсткая отповедь с эпиграфом из самого Тарковского «По своей природе я запечный сверчок»: «Запечные учители, // при всей моей печали, // внимании рачительном // мне всё же очень жаль, // что вы нас столь презрительно, // надменно поучали // всему, что получили вы // легко и невзначай. // // Боюсь, что недостойны вы // ни вашего страдания, // ни даже одиночества – // и с ним вы тоже врозь. // Боюсь, что это самое // большое наказание // из тех, что незаслуженно // нести вам довелось» [13, 299]. Молодость жестока и несправедлива: Тарковский был тяжело ранен на войне, а свой первый сборник выпустил в 55 лет, в 1962 году, так что и слава, и наказание достались отнюдь «не легко и не невзначай». Но отповедь указала на самое больное место «допущенной» поэзии – несоразмерность души и пережитому, и высказанному. Максимализм смогистов шёл от сознания ответственности перед собственным талантом и поэзии – перед правдой. Филиппика прозвучала от имени «мы», «соратники» признали её своей, но Величанский сам предпочитал не вызов, а внутреннюю сосредоточенность.

Такая лирика относится к разряду медитативной, и лирическое «я» раскрывается не обязательно в непосредственных высказываниях, а в индивидуальном стиле мышления. Величанский мыслит парадоксами – это не игра ума ради самоутверждения, а поиск контрастного решения, сообразного истине. Она может быть горькой иронией по поводу надежды на посмертное признание: «Вот увидишь – умрёшь, // и тебя поймут. // Станет правдою ложь // через пять минут. // Ненадёжно жильё, // как гнилая гать – // ну, а смерть не гниёт // надо полагать» [4, 311]. Смерть – единственная безусловность и неуязвимая точка отсчёта, в том числе и для бессмертия. Зато тайна стихийной правоты искусства – в форме, отжимающей смысл, и в его бескорыстии: «Крепчайшую вяжите сеть, // но бойтесь умысла, улавливая суть <…> // Пусть вытекает слово, // как море из улова, // забыв свою оставшуюся сельдь» [4, 310]. Неожиданность мысли в том, что слово должно оставаться свободным, т. е. просачиваться сквозь ячейки сплетённой им же формы, в этом сочетании жёсткости («умысла») и неуловимости («вытекает слово, как море из улова») и заключена тайна искусства.

Но парадокс должен быть органичным, даже «реалистичным», чтобы блистать не для красного словца, а проявить неочевидное. Так раскрывается жизненная цена романтизма в своеобразном парафразе на тему «Белеет парус одинокий» Лермонтова.

Не какой-нибудь там,
а простой парусиновый парус,
и порядковый номер,
и буква на парусе том,
паруса
задыхались, как люди,
как люди трепались
и белели, как люди,
на синем, потом на седом.
[4, 309]

Знакомый приём «обратного» сравнения, когда предмет уподобляется человеку («паруса задыхались как люди, как люди трепались»), работает на опрощение трагедии – и тем самым на её достоверность. «Простой парусиновый парус» потому и остаётся прекрасным символом, что пережил и инвентаризацию (номер и буква), и девальвацию («трепался»), и испытание штормами, стойко белея и «на синем», и «на седом» («седая равнина моря» – уже из горьковского «Буревестника»). Символ живёт своей жизнью и стоек в собственной судьбе – сопротивляется уже не столько

морской стихии, сколько настроениям времени. Так развенчание выспренности в начале, ирония разговорной интонации и «беспорядочностью» рифмовки, опровергается» второй половиной стихотворения, где троекратно повторённое сравнение «как люди», возводит предмет в степень одухотворённости. Суть парадокса в том, что поэзия со всеми её символами вырастает из самой действительности и разделяет все её тяжкие испытания.

Парадокс может быть темой – это парадокс времени как особой стихии: динамичной, изменчивой, бесцельной, беспощадной – но и все в себе сохраняющей.

Плывёт волна, как опытный пловец,
куда невесть, но лишь бы плыть ей.
И кажется, что будущего весть
уже исчерпана её упорной прытью.

Но прошлое, оно уводит вдаль
и где-то засыпает без просыпу.
И кажется, внутри волны такая же вода,
как и внутри у самой мёртвой зыби.

[4, 309]

Амбивалентная природа времени не знает начала и конца, прошлого и будущего, известного и небывалого – но именно в силу своей безначальности не может быть дискретным, разорванным на прошлое и будущее, живое и мёртвое. Бесцельность движения – «куда невесть» – действительно, не принесёт ничего нового: новое не может родиться из однородной стихии. Прошлое как будто реальнее будущего, оно есть миг опоры в текучей изменчивости, но так же растворяется в общем течении – «и где-то засыпает без просыпу». Но знаменательно, что в этом описании времени не выделено настоящее, а если оно присутствует как точка наблюдения, исходя из которой и совершается открытие, то это настоящее или объемлет мыслью всё целое, или растворяется в общем течении, не обладая самоценностью. И в этом собственная позиция Величанского, отличающая его от сосредоточенного в испытании мига Губанова или погруженного во время Алейникова.

Позиция Величанского – точка отчуждения, так он видит историю в стихотворении «Времени невидимая твердь»: «Стёрлась времени невидимая твердь: // через травы, временно безлюдные, // Боголюбову едва ль теперь видней // Нерль, чем Нерли видно Боголюбово. // // А на насыпи пустое полотно // между ними – поровну видно» [4, 309]. «Распалась связь времён», освящённое пространство реки с храмом и древнего монастыря рассечено настоящим, бездуховным, как «насыпи пустое полотно». Очевидно, образ времени как немой и мёртвой зыби продиктован ощущением здешнего тупика, современность обездвижена – и потому бессмысленна, а времена (и их грамматические формы) смешались в нерасчленимую тягучую тяжесть: «Сегодня возили гравий. // И завтра – // возили гравий. // Сегодня в карты играли, // и завтра – // в карты играли» [4, 309]. Действительно, когда «Всех часов уже кончается завод.// Не кричит петух – к предательству зовёт». Сохраняется инерция движения «большого» времени, которое нельзя определить как эпическое – оно слишком бесчеловечно: «Тряс петух своей кровавой бородой // над оставшейся от времени бедой. // Тихо. Вот и прекратились времена. // Всё исчезло – и забвенье и вина. // Остаётся лишь вращения моток, // да отчаянного вопля на глоток» [4, 311]. Трагедия превратилась в изматывающую, неразрешимую муку. Такова поэтическая формула того, что потом назовут «эпохой застоя».

Поэт находит решение, которое, как уже говорилось, было экзистенциальным выбором поколения: «не вперёд пошли – вернулись, //мы вернулись внутрь извне» [4, 309]. Внутренняя жизнь – духовное пространство, в котором можно жить по законам любви: «Столько нежности сжалось во мне, // столько горькой тоски по тебе я вобрал в свою душу, // что порой удивительно даже, // как можешь ещё оставаться вовне, // как ты можешь ещё оставаться снаружи – // на чужбине ноябрьской стужи, // на бульваре пустом с ледяною скамьёй наравне» [4, 312]. «Собственное» время переживается как особая сосредоточенность в*и*дения вокруг – как замирающее движение и отрешённость от природы: «Время небывалое // уплывало, // и рябина алая // горевала, // и погода белая // вечером, когда // не уходит милая // никуда» [4, 312]. Личное чувство сильнее законов

природы: «ещё будет в чести // эта малость тепла в человечьей горсти – // стает снег во дворе под твоею озябшею тенью» [4, 312].

Погружение в себя – не эскапизм, но взращивание человечности, любви, добра – всего, что составляет онтологию существования. Поэтому сама судьба оказывается просторнее собственного срока существования: «О, наша жизнь недалека, // идальго, рыцарь мой беспечный! // Но наше чувство бесконечно, // и всадник мчит наверняка // не в направленье ветряка, // а в направлении своей кончины вечной» [4, 311]. Оксюморон «кончины вечной» – образ неизменной миссии идеального, парадокс его неистощимости, неистребимости, хотя и обречённости. Так трагическое отступает перед живым чувством времени: «Покой? Запомни хоть такой, // когда кружились над рекой // древесные крутые кроны <…> // и сеновал, густой и сладкий, // в котором сенокос заглох, // всю деревянную деревню, // чужую тучу за бугром, // и горизонта видимые гребни, // и тишина: как в летописи древней – // мы жили здесь и здесь опять умрём» [4, 310]. Диалог со стихией воспринимается как откровение о единстве со-бытия: «А русые метели // на саночках летели <…> // Их колокольцы звякали, // и окликали всякого: // <…> и девушку дворовую, // и деятеля правого, // и барыню с лакеями, // и Пушкина с пером – // никто не знал, откедова // метели мы берём. // С Крещения до масленой, // весь пост великонравственный // скакали кони в пене, // оскалясь на мороз, // иль это вдохновение // из наших душ рвалось?» [4, 310]. Некрасовская интонация помогает отождествить перечисление с вдохновением, с общим экзистенциальным чувством – волнением, радостью, острым переживанием стремительного движения. «Русые метели» захватывают и историю («Пушкин с пером» – намёк на «Метель» и «Капитанскую дочку»), современность – и всё это «мы», а источник единого – в языке, в развесёлом «откедова». «Кони в пене» рифмуются с «вдохновением» и благодаря Пегасу, следовательно, поэтическое сознание остаётся «знаменателем» национального миропонимания.

Парадокс соприроден стихии поэтической речи. Неожиданные эпитеты создают эффект самобытности образа: «А русые метели // на саночках летели…// ах, в расписных косыночках // на саночках косых!» [4, 310] – эпитеты «расписные» и «косые» как будто перепутали адресаты, но так вместе с ритмом создаётся ощущение стремительности. «Парусиновый парус» [4, 309] и «деревянная деревня» [4, 310] – не тавтология, а акцент на корне как на природной сути явления. Оксюморонные эпитеты рождаются то спонтанно, то находят себе объяснение: «полей глухой переполох» [4, 310] – примета покоя. Неожиданная метафора остраняется неожиданным сравнением с ещё более неожиданным образом смерти: «Тесно городу в лесу, // как на море тесно судну, // потерпевшему грозу» [4, 310]. «Потерпевшее грозу» – эллипсис (правильнее «потерпевшее крушение во время грозы») и нонсенс: «судну, потерпевшему грозу», «тесно» – его конец длится. Так в перекличке значений участвует перекличка времён.

Парадоксальным может быть непосредственное сравнение: «Мои стихи короче // июньской белой ночи, // но долгим свежим сумраком окружены они» [4, 311]. На месте мотивировки – опять эллипсис: «а деревья оголить**:** // металлические сетки у постелей» [4, 310]. Излюбленный приём – сравнение меняет местами основание и производное, и тогда часть оказывается важнее и красноречивее целого: «Спускалось солнце в просеку. // С небес свисала ель. // Стоял солдатик простенький, // похожий на шинель» [4, 310]. Логика нарушена уже тем, что пространство перевернулось – «с небес свисала ель». «Странный» образ может быть «оправдан» игрой созвучий в корнях слов: «Трубят трубы гарью, // над городом горечь» [4, 309]; «В Перове стояли дымы. // И дым, состоящий из тьмы, // блистал под луною своими пустыми боками, // как столп соляной, как колонны шлифованный камень – // вот так исчезали из нашего прошлого мы» [4, 310].

Закономерно, что и рифма – тоже ещё одна мотивировка непреложного единства разнородного, и чем «неточнее» созвучие, тем оно красноречивей и оправданней: «О себе я не пекусь – // без возврата, без прогресса – // я согласен стать процессом // даже после смерти. Пусть. // Если нечего терять, // велика ль тогда потеря? // Сколько надобно

бактерий – // разложить мою тетрадь?» [4, 310]. «Стихи – это радость, // а Грузия – грусть, // пусть светлая и незабвенная пусть» [18, 292].

Парадокс универсален – и как образ познания, и как творческое открытие, и как средство примирения трагических противоречий. Роль парадокса у смогистов и у Величанского – при разной степени осознанности принципа, осмысленности его применения – роль органичная. Экзистенциальное напряжение лирического самосознания развивалось по эвристической модели: открыть себя в мире, открыть мир в игре слов. Острота смысла, чувство первозданности речи, слова, образа переживалась как откровение, обращённое к самому поэту, и лирическая исповедь. Смогисты дали образец целостного мировосприятия. Чувство, которое можно назвать онтологическим, переживалось как сокровенное, отрешённость не была отчуждением, откровенность не была субъективностью.

Энергия СМОГа – это энергия вольной стихии, непосредственно претворённой в стихи, «стихо-творение» было не формой, но содержанием их существования. По образу высказывания это поэзия традиционная, ошеломляла парадоксальность, неиссякающая новизна и насыщенность метафор. Поэзия смогистов – это прежде всего «образ» и «глубина» духовного самоопределения, не эстетическая программа, а выбор собственной судьбы как бескомпромиссного творчества – преданности свободной речи и высоким идеалам поэзии. Значимость этой группы для истории современной лирики определена именно этой позицией и незаурядными дарованиями избравших её поэтов.

Литература

1.Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература», 1975. – 604 с.

2.Жигулин А. В. Стихотворения. – М.: Советская Россия, 1984. – 240 с.

3.Галич А. А. Генеральная репетиция – М.: Советский писатель, 1991. – 558 с.

4.Малая антология СМОГа // Новое литературное обозрение. – №20 (1996). – С.293-318.

5.Шохина В. Дети победителей. К 30-летию СМОГа. // Независимая газета. – 1995. – 14 апреля. – С.4.

6.Сенкевич А. Показания свидетелей защиты (Русский поэтический авангард 60-х годов) // Поэзия: Альманах. Вып. 55. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 156-170.

7.Прохожий А. Воспоминания // Новое литературное обозрение. – №20 (1996). – С.261-267..

8.Кулаков В. Г. СМОГ: взгляд из 1996 года // Кулаков В. Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.275-291.

9.Алейников В. Имя времени // Новое литературное обозрение. – №29 (1/1998). – С.223-256.

10.Величанский А. Грядущий благовест // Новое литературное обозрение. – №20(1996) – С.239-248.

11.Мамлеев Ю. Поэзия священного безумия / Губанов Л. Г. «Я сослан к музе на галеры…» - М.: Время, 2003. – С.6.

12. Губанов Л. Г. «Я сослан к музе на галеры…» / Сост. И. С. Губанова. – М.: Время, 2003. – 736 с.

13.Лён Слава Посмертная слава Величанского // Новое литературное обозрение. – №24 (1997) – С.288-303.

14.Кандинский В. О духовном в искусстве – М.: Издательство «Архимед», 1992. – 109 с.

15. В кн.: Шмелькова Н. Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного. – СПб.: Лимбус Пресс, 1999. – 304 с.

16.Алейников В. Присутствие Шатрова // Новое литературное обозрение. - №24 (1997). – С.305-318.

17.Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1990. – 511 с.

18.Величанский А. Л. Охота на эхо. Стихотворения. Переводы. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – 368 с.

«Лианозово»:
система ценностей «конкретной поэзии»

Встреча поэтов и художников в бараке

В формировании принципов «второй культуры», оппозиционной и иделогии, и устоявшейся эстетике, наиболее плодотворая роль принадлежит «лианозовцам». Так называют стихийно сложившееся в конце 50-х годов творческое содружество поэтов и художников-нонконформистов, живших в бараках на станции Лианозово и в райцентре Долгопрудный под Москвой. Художественные открытия этой группы оказались принципиально важными для самоопределения поэзии в условиях кризиса не только идеологии и классической системы ценностей, но и вообще языка искусства

Духовным центром была семья Евгения Кропивницкого (1893-1978), художника и поэта, к ней принадлежал и его зять, лидер московских неофициальных художников и организатор выставок авангарда в 60-70-е годы Оскар Рабин. Е. Кропивницкий был личностью, сохранившей свою независимость наперекор всем обстоятельствам истории, он обладал незаурядным педагогическим даром, в его изостудию пришли подростками в конце войны О. Рабин, Г. Сапгир, его комната в бараке стала в 50-е центром притяжения самых разнообразных творческих сил: «Немухин, Мастеркова и Л. Кропивицкий одними из первых обратились в конце пятидесятых к абстрактному экспрессионизму. Вечтомова можно назвать отцом русского сюрреализма. В. Кропивницкая создала свой добрый волшебный мир. О. Рабин – фигуративный экспрессионист, лирического плана, хотя в его картинах немало иронии, драмы и боли. «Ты пишешь кровью», – говорил ему Костаки. В 1964 году Рабин первым написал картину, точнее, серию картин «Русский поп-арт» и картину-предтечу соц-арта «Паспорт» [1].

Художники тяготели к сюрреализму и абсурдизму. «Друзьями «лианозовцев» были Д. Плавинский, Б. Свешников, Д. Краснопевцев, В. Ситников, О. Целков» [2]. Поэты приходили по одному: в конце 50-х – И. Холин, с начала 60-х – Вс. Некрасов и Я. Сатуновский. Потом появились Э. Лимонов, С. Лён, В. Бахчанян и другие. «Лианозовцами», а даже грозно – «формалистической лианозовской группой» [3, 8], называли сначала именно художников, участвовавших с 1958 года в неофициальных выставках в бараке, а потом на московской квартире у О. Рабина. А у поэтов «никаких совместных манифестов, даже просто выступлений <…> никогда не было. Впрочем, первые публикации Сапгира, Холина и Некрасова как раз оказались под одной обложкой – в 59-м году, в «самиздатском» журнале «Синтаксис». Именно Александр Гинзбург – редактор «Синтаксиса» – и привёз Некрасова в Лианозово, познакомил его с Рабиным, Холиным, Сапгиром» [4, 13]. Но пристальный интерес к группе проявляли представители самых разных кругов: «Приезжали коллекционер Костаки, профессор-шекспировед Леонид Пинский, поэты Геннадий Айги, Борис Слуцкий, Леонид Мартынов, из Ленинграда – Иосиф Бродский, Евгений Рейн, Глеб Горбовский, приезжали Илья Эренбург, Святослав Рихтер. Кто ещё?.. Всех не припомнишь» [3, 8]. Очевидно, что содружество «лианозовцев» было одним из самых ярких явлений художественной жизни Москвы, и просуществовало оно до середины 70-х – до времени уже санкционированных выставок и начала эмиграций.

Суть творческого поиска определилась темой, самим предметом описания – обыденное как бессмысленный облик бытия. Открытием стала жизнь барака как особое социально-духовное явление: «в конце 50-х о Холине и Сапгире в литературных кругах говорили как о «барачных поэтах» [4, 13]. А в 1977 году Э. Лимонов опубликовал подборку в парижском альманахе «Аполлон – 77» вместе с общей фотографией (Холин, Сапгир, Лимонов, Лён, Бахчанян) и задним числом присвоил группе название «Конкрет», под которым она никогда не существовала [4, 14], но – более понятное Западу, знакомому

с «конкретной музыкой» и «конкретной поэзией» с конца 40-х годов. Сами поэты воспользовались этим термином уже в современных публикациях.

Сапгир настаивал на стихийности формирования общих принципов: «Если говорить об эстетических убеждениях поэтов-«лианозовцев», то они не были сформулированы. Просто мы одновременно почувствовали, что современная нам официальная поэзия отделилась вообще от первоосновы всякой поэзии, от конкретного события, от предмета, стала выхолощенной, абстрактной, риторичной, «литературной». Мы захотели вернуть поэзии конкретность. Мы сошлись на том, что реальность надо изображать не мифологически, не романтически, а как бы «в упор». Акмеистические и символические ужасы нас тоже не привлекали. Мы увидели ужасы в другом – в быту, в повседневности» [3,9]. Некрасов, ссылаясь на западное определение «конкретная поэзия», соглашается с оговоркой: «Можно и так. Верно, нам и хотелось конкретности, **фактичности** стиха. Но характерная настоятельность повторов холинских, моих (вроде приговских в недавнее время), стойкий привкус **выходки**, акционности у Бахчаняна, сноски, паузы, разрывы между сгущениями, приоткрывающие природу затекстового пространства хоть у Сатуновского или Айги, – также и концептуализм, поскольку всё это явно норовит обернуть текст – **ситуацией**» [5]. «Конкретная» и «барачная» поэзия – эти понятия стали синонимами поэтического андерграунда конца 50-начала 60-х годов.

Итак, «конкретность» – это предметность, грубая материальная фактура описаний, событийность стихотворений, но она воспринималась отнюдь не как «реализм» или же «неореализм», а тем более «натурализм», а отчуждённо – как текст, полный не только неприкрашенной, а то и низменной правды, но несущий особую духовную информацию. «Ситуация» у Некрасова – это и образ жизни, т.е. зарисовка быта, и испытание восприимчивости читателя к тому, что разрушает поэтический канон, по которому прекрасное = возвышенное = гармоничное. Но ситуация конфликта с предубеждениями, с нормативной этикой и эстетикой, побуждает к открытию самой возможности говорить и чувствовать по-другому, когда предметом поэзии становится тупик не личного существования, а вообще его убогость.

Это представление не изнанки жизни, а её беспросветности, как в цикле Игоря Холина «Жители барака» – в моментальных портретах, исчерпывающих судьбу персонажа, где контраст безымянности и узнаваемости, обыденности и боли, скудной обезличенности и абсолютной, замкнутой в себе завершённости, сжатость и ритм скороговорки создают особое напряжение – трагизм без катарсиса.

Умерла в бараке 47 лет. Детей нет. Работала в мужском туалете. Для чего жила на свете? [6, 24]	Был кочегаром. Упал в пасть Раскалённого котла. Сгорел дотла. [6, 26]	Лицо – икона. Сутул. Упрям, как мул. Ум – бритва. Разговор с ним – битва. [6, 22]

Стихи, разумеется, не были опубликованы, но реакцией на «идеологическую диверсию» Холина была статья в «Известиях» 1960 года, она называлась «Бездельники карабкаются на Парнас» и изобличала поэта именно с «нравственно-эстетических» позиций: «Он глядит на окружающую действительность с высоты помойки, из глубины туалетной комнат. Сознательно лишив себя того, что делает человека человеком, – труда, он слоняется возле жизни, брюзжит, изливая желчь в своих плохо срифмованных упражнениях» [Цит. по: 3, 9]. И в современных трактовках позиция Холина рассматривается как оппонирование «не традиционной поэтике (как было это в случае с футуристами и обэриутами), а соцреализму и массовой культуре» [7].

Но если обратиться к свидетельствам Сапгира, то для него закономерность появления новой поэзии отнюдь не исчерпывалась отторжением догмата, он рассматривал это как ответ на волю самой жизни. Для него творческий императив исходил не от традиции нравственной отзывчивости или потребности эстетического освоения новой сферы – безобразного как обыденного, он воспринимал буквальный призыв к сочувствию

как расширение экзистенциального пространства поэзии: «Было прежде всего приятие реальности. А отсюда уже неприятие официоза, взирающего на жизнь с высоты пьедестала. Монументальная ложь или сентиментальная ложь в искусстве – в какие бы одежды она ни рядилась – стала скучна всем. И потому должна была родиться новая эстетика. Мы вдруг увидели, что вокруг нас живёт, клокочет, голосит целый мир. Все эти бабы, мужики, инвалиды, заброшенные дети, вся эта яркая Россия, гулящая, пьющая, матерящаяся, зазвучала для нас многоголосием. Помните, как у Маяковского: «…улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать». И потому должен был появиться поэт Евгений Кропивницкий. Должен был появиться художник Оскар Рабин. Должен был появиться писатель Венечка Ерофеев. Это была совершенно новая музыка, и первым, кто её услышал, был Евгений Леонидович. Именно его стихи, которые потом стали называться «барачными» – о людях, живущих в бараках, о всяких случаях, которые с ними происходили, и натолкнули Оскара Рабина на тематику, которая стала ведущей в его творчестве – изображать оголённую действительность» [3, 9]. Знаменательно, что открытие темы, её образного решения, да и самого миропонимания, принадлежало именно поэту – он услышал «голос целого мира», и этот мир предопределил форму высказывания о себе.

Евгений Кропивницкий (1893-1978), действительно, видел себя в первую очередь поэтом [3, 8]. Он печатался ещё до революции, а единственный прижизненный сборник «Печально улыбнулся» был издан в Париже в 1976 году. Открытие темы текучего абсурда существования и адекватной ей поэтики примитива свершилось параллельно творчеству обэриутов, но независимо от них [4, 16] в конце 30-х годов: поэзия заговорила о неодухотворённом – о физиологии быта и бессмысленном движении, которое и есть процесс жизнедеятельности.

У забора проститутка,
Девка белобрысая.
В доме 9 – ели утку
И капусту кислую.

Засыпала на постели
Пара новобрачная.
В 112-й артели
Жизнь была невзрачная.

Шёл трамвай. Киоск косился.
Болт торчал подвешенный.
Самолёт, гудя, носился
В небе, точно бешеный.
[4, 16]

Это стихи о самих формах существования, которые не подчиняются регламенту и потому перечисляются без рефлексии. Поэтическая форма фольклорная – как в лихих плясовых частушках «В огороде бузина, в Киеве – дядька…» или «Шёл трамвай девятый номер, // На площадке кто-то помер…». Комизм народного стиха представляет собой чистую игру слова и ритма при полном небрежении самым содержанием, оно просто отрицается, в чём и состоит вся радость и смысл игры. Абсурдная форма фольклора отрицает собственной витальностью саму идею абсурдности существования – и печаль, и скорбь, и тоску, и разочарование, и т.п. Но стихи Е.Кропивницкого изнутри «разлагают» оптимистическую модель абсурдной поэзии – и ритмически, и содержательно: дактилическая рифма («белобрысая – кислую», «новобрачная – невзрачная», «подвешенный – бешеный») практически безвольна, особенно в конце строфы, а замечание «Жизнь была невзрачная» – образец не пафосной, но безапелляционной оценки.

Восхождение от забора до неба, от безликой подзаборной проститутки до взмыленного самолёта, не приводит ни к чему, как не сулит счастья брачная ночь и радости артельное сосуществование. Во всей этой «многофигурной композиции» господствует ощущение непрочности, неукоренённости жизни – «Киоск косился. // Болт торчал подвешенный» – и чем активнее движение, тем оно безумнее, бессодержательней, хаотичнее. Трудно согласиться с тем, что автор занимает «позицию как бы добровольного летописца, стремящегося к максимальной конкретности и объективности» [4, 17], сама градация бессодержательности выдаёт холодное отчаяние наблюдателя. И оказывается, что конкретность, очевидность, узнаваемость, создают эффект не реальности, а – высшей

неправды жизни, грубо соблазнительной и удручающе бессодержательной. Этот примитив рисует уже не простодушное переживание неизбывности онтологических ценностей, но и не деградацию идеального. Это образ естества даже не в отчуждении от собственного смысла – это стихия вне содержания. И поэт – отнюдь не регистратор, не просто живописец бесцветного существования, а тот, через кого оно проявляется и осознаёт драматизм своей пустоты.

Следовательно, главный феномен «лианозовцев» – **феномен поэтического сознания, эстетически соприродного этой бессодержательной стихии скудного и нудного, но сознания, остро переживающего собственную творческую волю**, – как первооткрывателя немотствующей боли и её глухого, обезличенного голоса. Это сознание цельное и раздвоенное одновременно, лишённое рефлексии, но созерцательное. Оно не может не быть трагичным, но не имеет права на классические формы трагедийного высказывания. Оно не может позволить себе быть ироническим, т.е. поднявшимся над той действительностью, которой принадлежит. Оно не имеет права на яркую самобытность, затмевающую собой пошлость и невыразительность. Оно призвано актуализировать форму бесформенного, но так, чтобы это было узнавание без прозрения. Оно не может быть личным, интимным, субъективным и эмоциональным, т. е. определённым в оценках и глубоким в переживаниях. Оно должно быть заинтересованным и объективным, сочувствующим и беспристрастным. Это сознание эвристическое и текучее одновременно. Это **феномен остранения без отчуждения**.

Кропивницкий представил это сознание как пространственно-ценностное самоопределение: «Я – поэт окраины // И мещанских домиков. // Сколько, сколько тайного // В этом малом томике: // Тусклые окошечки // С красными геранями, // Дремлют «мурки»-кошечки, // Тани ходят с Ванями…» [4, 17]. Суть лирического остранения без отчуждения – умиление без любви, открытие без потрясения, зоркость безыллюзорная, но не беспощадная. Мир этого «малого томика» замкнут в самом себе, как внутренняя рифма «Таня – Ваня», и воспроизводит себя дублирующим удвоением, как «мурки»-кошечки». Собственно, это перечисление жизненных примет и есть «тайное», масштаб которого передан всего лишь дважды повторяющимся вопросительно-утвердительным «сколько». Это открытие феномена самодостаточности, который, разумеется, не может удовлетворить творца, но вызывает умиление естественным течением жизни, умиротворённо дремлющей и даже способной переживать любовное томление. Малый, да к тому же запылённый, кругозор «тусклых окошечек», срифмованных с «кошечками», ограничен житейскими запросами, а весь мир буквально умещается в «мещанском домике». Но то, что называют «ограниченностью», можно воспринять как сосредоточенность жизни на воспроизведении себя самой – и такова её неоспоримая правота, которая игнорирует поиск каких-то «истин».

Поэтическое сознание смиряется перед не высокой, но безусловной простотой, чтобы оставить себе право на игру – представление одухотворённой силы в безыскусности, претворения великого в малое – и это есть испытание себя в ипостаси очевидной простоты. Когда О. Рабин стал лидером «нонконформизма» и последовательно боролся с властью и бульдозерами за право выставлять натюрморты с «селёдками на рваной газете», с «излюбленным мотивом фонарей и окошек, тускло и жёлто светящихся в ночной тьме» [2], это и был пассионарный протест – отстаивание права великого явиться в малом и «некрасивом». И Е. Кропивницкий испытал и чувство вечности, и чувство религиозное («И это царство Бога, // Извечных сил чертог…// Не будет жизни срока, // Бо вечен только Бог», 1918 [4, 15]), но избрал обыденность как органичную меру духовности – остранение без отчуждения. Потому особенность его формы – простая, естественная речь, но она содержит в себе сдвиг, неуловимый на слух, но – вполне очевидный, как в лирическом признании о любви к природе.

Мне очень нравится, когда
Тепло и сыро. И когда
Лист прело пахнет. И когда
Даль в сизой дымке. И когда
Так грустно, тихо. И когда
Всё словно медлит. И когда
Везде туман, везде вода.
[4, 17]

Не обошлось без полемического вызова – слова Ужа из горьковской «Песни о Соколе» («Тепло и сыро – мне здесь приятно»), ставшие лозунгом хрестоматийного мещанства, безапелляционно одобрены поэтом. Но все последующие строки, как будто перечисляя приметы осени, создают цвето-звуковой и тактильный образ времени и пространства, сокрытого пеленой, но на самом деле воспринимаемого во всей полноте ощущений. Отбиваемое рефреном «и когда» – темп времени, ритм монорима, монотонный, но с оттенком эпического повествования. А последняя строка вообще отсылает к первым строкам книги «Бытия»: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (1: 2). Так лирическое чувство, насыщенное культурной памятью, остраняет само себя, не отчуждаясь от действительности, но остро переживая её и в чувственном, и в интеллектуальном измерении.

Трагизм не уходил ни из жизни, ни из сознания, он оставался в подтексте зримой, но не сознающей себя действительности и тоже был предметом остранения: не отчуждался, но искал непрямые формы выражения, и отнюдь не из цензурных опасений, а по необходимости исстрадавшейся души высказать боль отрешённо и без надрыва. Сын Е. Кропивницкого **Лев Кропивницкий (1922-1994)** прошёл войну, а в 1946 году был арестован и освобождён только в 1955-м. «Когда вернулся из лагеря, стал писать абстрактные картины. Они были все очень мрачные, трагичные: состояли все из чёрно-синих цветов в основном, с какими-то проблесками белого и небольшими крохотными кусочками цвета – красного, или синего, или зелёного, ну очень небольшие вкрапления такие. …Но поскольку картины абстрактные, они могут быть адекватны пережитому по настроению, но не по сюжетике, т. е. никаких прямых перенесений виденного, слышанного, понятого, анализированного, осмысленного – этого не было ни в чём» [8, 279-280]. Остранение трагизма – это сокрытие раны смехом, словом, поведением, но претворение боли в действие, это сокрытие «я» – носителя боли, до полного самоотрешения, но определение себя в поступке.

ЗАДАЧА – 2

Пусть стоит, застыв;
Пусть летит. – Не видать ни зги.
Всё ничего (оценить трудно) небо, кусты,
Вывороченные мозги.

Стань. Пройдись по одно доске
(Не думая о другом).
Уцелел? Успел? Устал?
Сядь. Оглянись кругом.
– Это пустяк!
Высота –
Пустота.
1964 [8, 282]

У Л. Кропивницкого преодоление себя представлено как разрешение не названной, но насущной задачи – второй после выживания – жить дальше, подняться, взлететь. Первая строфа – портрет разорванного сознания, стремящегося к концентрации. Оно отчуждено от себя и измучено неопределённостью вокруг и в себе. Парцеллированная речь, пульс слов, мука болезненного, заторможенного, безысходного состояния, из которого надо вырваться. Причина трагизма не ясна – такова лирика замкнутого в себе «я», недоговорённость – его естественное состояние. Вторая строфа – процесс самовоскрешения, волевого и интеллектуального усилия: концентрация – самооценка – самоопределение в мире. Результатом станет совершенно особое, новое знание – это не просто опыт выживания («Уцелел?… Устал?»), а открытие нового пространства – одиночества духа. Главное открытие и вся суть – в словорифме «Высота – Пустота». Это знание на фоне такого «пустяка», как окружающий мир, полный страданий, просто безмерно. Такова

«лианозовская» поэтика – поэтика невыговоренного смысла, просвечивающего сквозь «простое», не метафорическое, номинативное слово.

Остранение узнаваемого слова – приём игровой поэзии и условие комического эффекта, как в стихах «небывалиста» Н. Глазкова («Но авторство – // новаторство») или любого детского поэта («В уголке сидит паук – // Восемь ног, а может, рук» О.Григорьева). Но «лианозовский» примитив отнюдь не тяготел к смеховой культуре, тем более к сатире или трагической иронии. Это остроумие мышления, а не стремление победить трагизм витальной силой смеха.

Но в стихах «примкнувшего» к товариществу **Яна (Якова Абрамовича) Сатуновского** (1913-1982) трагическое смешано с иронией, поскольку лирическое начало не скрывает себя, но всё-таки остраняется саморефлексией. Таков лирический отклик на атмосферу 1939 года: «Вчера, опаздывая на работу, // Я встретил женину, ползавшую по льду, // и поднял её, потом подумал: – Ду- // рак, а вдруг она враг народа? // Вдруг! – а вдруг наоборот? // Вдруг она друг? Или, как сказать, обыватель? // Обыкновенная старуха на вате, // шут её разберёт» [4, 26].

Действительно, поэтика Сатуновского отмечена «школой конструктивизма» [4, 26], разговорной, но энергичной по ритму интонацией. Речь может принадлежать как условному лирическому «я», так и личному, но всё равно это будет «я» поэта. Он играет со словами, посмеиваясь над очередным идеологическим клеймом: «Кто мне скажет, наконец, // тунеядец ли тунец? // Или наядка – тунеядка? // Или дельфины *втуне едали*? // Ну, и так далее» (29 сент 68) [9, 369].

Пустые стоят коровники,
о которых Есенину пелось.
На лицах у колхозников
молочно-восковая спелость.
А жить-то ведь
каждому хочется,
а не жмыхать газетное сено.
Нет,
не скоро, видать,
окончится
кровопольная эта система!
13 мар 62 [10, 112]

Но ирония не скрывает самое глубокое страдание, когда обращает газетные штампы в средство саморазоблачения бесчеловечной идеологии. Жвачка бесплодного языка передовиц (читать – всё равно что «жмыхать газетное сено») до того навязчива, что официальная фразеология готова подчинить сознание, если бы поэт не сделал орудие пропаганды обоюдоострым. Так «молочно-восковая спелость» кукурузы – тогдашней «королевы полей» – ассоциируется с восковым цветом лица, вполне «созревшего» для смерти, а «травопольная система» только обнаружила своё подлинное содержание, став «кровопольной».

Но каламбурная игра языка, которой поэт отдал должное, была для него не очень значима. Сатуновский более склонен играть ситуацией и стилистическим контрастом: «Во имя отца и сына и святого духа // оживела // летошняя муха, // не летает ещё, // только ползает полозом // по газетным полосам, // по колхозам, // по соцсоревнованию, // по Всемирному Сосуществованию!» (6 апр 66) [10, 109]. «Точка зрения» мухи – это настоящий знаменатель для всей идеологии, но и «образ» лирического самовыражения ещё одного из «барачных» поэтов. Позиция малого из малых сих, но отнюдь не самая непритязательная, если применяет священную формулу воскресения из мёртвых к насекомому – видимо, и отношение к религии не менее пиетическое, чем к колхозам

Поэт предан не вере, но трагической памяти. Это память о репрессиях – вопреки опасности знать и свидетельствовать: «Кто помнил, // того зарыли, // а кто забыл – в Нарыме» (7 дек 67) [10, 110]. Это мука неостывшей совести, не оставляющая и после войны: «Человек, которого я обидел // был убит на фронте в рот навылет. // Не взвалили, не выволокли с поля. // Растворился в калужской земле осколок <…> // Что он помнит, этот человек, обо мне? // Что он смотрит / из-под козырьков бровей?» (1947) [10, 109]. Синтаксический параллелизм последних строк задаёт совсем разные вопросы – «что он помнит?» и «что он смотрит?». Последнее – это уже муки совести: почему он не отводит взгляда? Место Бога занимает совесть, место благой вести – самобытная воля языка.

Знаменательно лирическое признание о поэтическом императиве, исходящем не свыше, а от стихии становящегося смысла: «Я маленький человек. // Пишу маленькие стихи. // Хочу написать одно, // выходит другое. // Стих – себя – сознаёт. // Стих – себя – диктует» (26 янв 69) [9, 369]. Правда, заслуга здесь – самого стиха, а русского синтаксиса, который принимает на себя смыслоорганизующую роль. Потому и народ – с логоцентрическим сознанием, а страна – с литературоцентрической культурой, чем не может не воспользоваться государство: богатство синтаксиса создаёт иллюзию содержательности и свободы существования, наличие поэзии оправдывает режим, его идеологию.

Эта видимость смысла в стихах современных советских поэтов –
свойство синтаксиса,
свойство великого русского языка
управлять государством;
и ты
не валяй дурака,
пока
цел,
помни об этом!
12 июля 67 [16, 54]

Эта мысль – о бессодержательности смысла, о предуказанности высказывания – очевидно, владела сознанием и постоянно требовала уточнения. Буквально через несколько дней – 25 июля 1967 года – поэт напишет самоопровержение: «Перелистывая рукописи // случайных лиц, // забытых встреч, // не вздумай, // что всё дело в синтаксисе; // есть в мире суд и правда, // есть!» Отсылка к лермонтовским инвективам – «есть в мире суд и правда» – апелляция не к Богу, не к поэзии, а к совести. Подтверждение правоты – не в жизни слов, в особой нравственно-языковой рефлексии. Стихотворение продолжается: «Есть // уму непостижимые // слова – навзлёт, и наповал. // И есть слова несовместимые, // как копия и приговор» (25 июля 67) [9, 369]. В годы «оттепели» родные репрессированных получали эти «копии приговоров» – система догоняла очередную волну неповинных жертв, внушала страх своим бюрократическим, машинным равнодушием поголовного смертоубийства. Так поэзия вновь отождествляется с существованием: его коллизии предопределяют тему и образ высказывания.

И действительно, стихи Сатуновского необязательностью своей формы, фрагментарностью, отсутствием каких-то притязаний и игнорированием эстетического канона больше похожи на дневниковые заметки, чем на классическую лирику. Но всё это только подтверждает генеральный принцип: стихи были условием существования, а существование не подчиняется регламенту. По свидетельству брата, Сатуновский «всегда, всю жизнь боялся. Он боялся КГБ, ждал каких-то провокаций <…> Боялся, но всё равно писал свои стихи, не мог не писать» [4, 30]. Знаменательно, что к эстетическим установкам «Лианозова» (безыскусность, беспристрастность, «бесформенность») добавилась ещё одна – идея «самоорганизации» языка в стихотворную форму. Она сродни нравственному императиву – писать вопреки всему – который сродни императиву жизненному.

Вс. Некрасов доказывал: «*Стих* – речь максимального качества, речь, какой ей надо быть, стихия речи, лучше всего выявляемая стихами, но не обязательно являющаяся высшей точкой, торжеством стихов, как у Пушкина» [11, 215]. Торжество стиха у Сатуновского – его созвучие (и буквальное, и метафорическое) стихийной перекличке жизненных голосов: «И чем плотней набивается в уши, // чем невыносимей дерёт по коже, // тем лучше, говорю я, тем хуже, // тем, я вас уверяю, больше похоже // на жизнь, в которой трепет любовный // сменяется скрежетом зубовным, // а ритм лирического стихотворения – // не криком, так скрипом сопротивления, хрипом…» [4, 30]. «Тем лучше – тем хуже – тем больше похоже» – эстетический парадокс «лианозовцев», суть которого – в «опрощении» стиха до простоголосицы и возвышении до правды жизни. И тогда

«конкретистский принцип регистрации» [4, 27], фиксирование голосов, мёртвых словесных штампов и острых парадоксов, предстаёт не внестилевым бесстрастием каталога, а образом лирического сознания, резонирующим на жизнь языка в сознании улицы, судьбе народа и историческом времени.

Игорь Холин: примитив как абсурд, экзистенция и мистерия

Создатель барачной поэзии

Игорь Холин (1920-1999) – корифей «лианозовской» школы и, действительно, предводитель «хора», но уже не голосов, а слов, существующих без какой-либо онтологической опоры. Слова призваны обозначать содержание жизни, они гордятся собственной серьёзностью, важностью, авторитетностью, но – зависают в пустоте даже без синтаксической связи друг с другом. Слова принадлежат коллективному сознанию – «Наша история» переживается в общем бараке, в котором «спать ложимся в восемь». Поэт – аналитик этого самосознания, выдающий себя за его голос, т. е. игрок в примитив.

НАША ИСТОРИЯ

Эволюция
Размножение
Концентрация
Населения
Проявление
Сознания
Гармония
Мироздания
Изучения

Изыскания
Облучение
Вымирание
Цепная
Реакция
Атомный
Ураган
Торжество хаоса

[6, 79]

Пролетело лето,
Наступила осень,
Нет в бараке света,
Спать ложимся в восемь.

Пролетела осень,
Наступило лето,
Спать ложимся в восемь,
Нет в бараке света.

[6, 22]

История человечества, трагическая и претендующая на поиск смысла, не слишком отличается от беспросветной обыденности частного существования. Это две формы абсурдного порядка и циклического воспроизведения хаоса. Одна – накопление той самоубийственной материи, что зовётся «прогрессом», а на деле это энергия самоистребления – та цепная реакция, что началась ещё с эволюционного толчка. Другая – хиазм самоповтора, дурная бесконечность, неизменность мнимого коловращения, которое можно посчитать за череду времён года и даже течение жизни, если бы это не было беспросветным сном, на фоне которого однообразно мелькают то лето, то осень. Стихотворения объединяет лирическое «мы», но оно непределённо-лично, почти имперсонально. Оно проявляется в языке: история – «наша», а неизменное «спать ложимся в восемь» – исповедь той безличной массы, которая сознаёт свою «общность» как одинаковость судьбы, как единственную очевидность и стабильность существования. Но и безымённые высказывания, и лексические ряды Холина – всё-таки лирика, её специфика – в определении субъекта сознания и природы духовности.

Содержание поэзии Холина характеризуется как заразительная игра «на материале нашей абсурдной реальности», но игра, «где дышат почва и судьба» [12, 212]. Г. Сапгир называл поэта жильцом «какого-то будущего, из которого шлёт нам стихи и рассказы»: его материал – «парадокс, абстракция, коллаж, философские обобщения» [6, 6]. Для друга-лианозовца поэт – философ и художник, лицо некой запредельной духовности. В глазах литературоведа Холин предстаёт как творец нового эпоса: «Барачная поэзия – новая онтология, попавшая в точку, выразившая саму суть послесталинского (и шире – посттоталитарного) мироощущения» [13, 158]. Онтология этого эпоса вся сосредоточена в бытии языка и являла процесс авторегенерации: «Смерть языка (главное следствие общей духовной катастрофы) преодолевалась не попытками воссоздания классических образцов,

а кардинальным изменением художественной точки зрения, эстетического ракурса… Оживает не мёртвый язык социума, оживает речь, превращаясь в живой художественный язык» [13, 159].

Итак, суммируя все характеристики, можно сказать, что феномен Холина – это игра с языком с позиций нездешнего знания, но в условиях стихийного речевого высказывания. Смысл игры позитивный – это превращение абсурда, убожества, бессодержательности жизни в нечто витальное – но в пределах той же абсурдной формы. Роль стиха – магия превращения опустошённости в смысл и совершенство.

На столе стоит бутылка
И лежит консервов банка.
Вот придёт к ней Ванька Вилкин,
И у них начнётся пьянка.
[6, 48]

Барачная картинка – поэтический аналог натюрморта О. Рабина, только событие чревато будущим, в котором эта нехитрая гармония простоты, покоя рухнет в хаос бессмыслицы: ни любви, ни веселья, ни радости. А может, наоборот – «и жизнь, и слёзы, и любовь»? упоение «бездны мрачной на краю»? Ведь удалось поэту срифмовать, т. е. сравнить, «вилку» с «бутылкой», а «Ванька» изнутри стиха рифмуется и с «банкой», и с «пьянкой», т. е., неизбежен. Безымянная героиня стихотворения (конечно, Манька, т. е. Мария) – то ли женщина вообще, то ли душа в ожидании встречи, то ли ипостась богородицы в преддверии пришествия, но уже обманутая «грядущим Хамом», а не божественным вестником. Духовный конфликт этой «картинки» – противоречие времён на плоскости простоты, конфликт потенциалов, а не исчерпанность знаков. Действительно, это поэзия собственно языка – никаких образных ухищрений, тонких эпитетов, головокружительных метафор, бездонных символов – простота и безыскусность прямого высказывания.

М Ж
[6, 183]

Есть и другое стихотворение из цикла «Поп или конкрет стихи» – кажется, конкретней и безыскусней просто не бывает: ни слов, ни строфы, ни ритма. Такое называется «текстом». И тем не менее это стихотворение-однострок, т. е. «моностих», и сложноорганизованный *образ* высказывания (ведь поэзия – не обязательно высказывание в образах, но образ высказывания, претендующий на гармоничность и содержательность). И действительно, можно говорить о бытийности этого «произведения», потому что оно создаёт остранённый образ поэзии – как неразложимого единства жизни и слова-знака, заключающего в себе неисчерпаемую тайну. Вместо слов – буквы, т. е. иероглифы, таинственные знаки, которые и составляют внутреннюю рифму во всей её неизбежности, если это «мужское» и «женское».

Можно всмотреться в образы букв и увидеть в них символы древнерусской азбуки – «мыслете» и «живете», т. е. двуединство антиномий – мышление и существование, дух и плоть, разумное и животное. А можно прочитать начертание как укоренённость в земле (М) и, напротив, обращённость к чему-то высшему (Ж). Можно протянуть звук, и возникнет ассоциация с мычанием и шумом полёта, можно задуматься над «мёртвым» и «живым». И можно удивиться пространственному расположению, которое не соответствует архетипическому соотношению «мужское – правое», «женское – левое», но зато воспроизводит формулу надписи на общественном туалете – и тем самым фиксирует противоречие архетипа и «культуры»? Или – противоречие это мнимое, если воспринять знаки как являющиеся нам, движущиеся навстречу, как статуя Мухиной «Рабочий и колхозница» (он – справа, она - слева). Наконец, имеет значение и шрифт, т. е. суровая простота печатных букв, но они – заглавные, а расстояние между знаками – достаточно тесное, т. е. скорее сближающее, чем разделяющее. Таков подтекст «конкретной» поэзии – лирика интеллектуальной рефлексии по поводу символических знаков в их отношении к быту, бытию и поэзии. Лирика – потому что это личностное проявление, творчество как прозревание смысла в «бесмыслице». Это лирика непрерывного наращивания семантики и эвристического катарсиса. Концептуальный смысл присутствует имплицитно, как зерно в земле, но никак себя не навязывает, миссия поэта – творить содержание новым способом и непривычными средствами.

Ещё три примера «Поп или конкрет стихов»: 1) адрес поэта – 2) четверостишие, составленное многоточиями, – 3) название самой обычной лаборатории медицинких анализов. Что общего в этих одинаково странных «текстах», претендующих на поэзию и абсурдных с точки зрения классической стихотворной формы и поэтического содержания? И что в них художественного?

Москва К-109	. . . . .	Пункт
Карачарово	. . . . .	Сдачи
Шоссе Фрезер	. . . . .	Крови
Дом 9	. . . . .	Кала
кв. 24	[6, 182]	Мочи
Холин Игорь Сергеич		[6, 183]
[6, 182]		

Во-первых, это пространство, занятое словом или знаком, т. е. выделенное из пустоты и привлекающее внимание. Во-вторых, это текст, упорядоченный изнури: он выстроен словами без помощи знаков препинания и инерции метра или, наоборот, только знаком пунктуации – буквальным пунктиром, пульсирующим в правильном ритме. В-третьих, визуальные тексты адресованы уху: они прочитываются внутренним слухом, чтобы уловить интонацию и даже ритм, а во втором случае – напряжённую тишину, для обозначения которой не хватило обычного многоточия. В-четвёртых, внутренняя самоорганизация, выстраивая текст, обнаруживает в нём рифмы: «109 – Фрезер – Дом 9 – Сергеич», «Карачарово – кв. 24», или «Сдачи – Мочи», или каждая точка, ставшая рифмой самой себе. Разумеется, рифмы неточные, составные, ассонансные или консонансные, а то и визуальные, как в пунктире. Но все рифмы – эвристические, поскольку смысл каждого текста – открытие поэзии в обыденности – в череде самых бесхитростных, номинативных слов. Это и открытие принципа градации, выстраивающего безыскусное, сугубо информативное высказывание. Тайна преображения «бездуховного» («Крови // Кала // Мочи») в поэзию и семантической значимости пульсирующего многоточия, очевидно, заключается в лирической интерпретации – в способности прочитать обыденность как «текст», т. е. оформленный смысл, или осознать и выстроить форму как смысловую загадку, скрывающуюся за абсурдом.

Обе способности глубоко родственны, обе имеют в основании не только дар остранять, творить «на пустом месте», но и особое свойство трагикомического мышления – открыть духовное напряжение, конфликт высокий смысла с ограниченным и творческий потенциал вопреки ничтожному. В данных текстах ничего ужасного и даже безобразного нет, но они сотворены поэтическим сознанием, которое в основе всего имеет трагедийное отношение к жизни, к миру, к человеку. Трагедийное, поскольку это всё-таки не смеховое выворачивание наизнанку и не детская игра в возможность всего стать всем, а видение комической несостоятельности как следствия катастрофической невозможности содержательной жизни и её совершенства. Холин начинал как «барачный поэт», т. е. выбрал роль зеркала, в котором отразился дух заземлённого существования, и его поэтика сформирована конфликтом потенциалов – томления по смыслу и реального содержания жизни. Его позиция изначально двойственна – пережить духовное родство, не принадлежа этому миру до конца, вжиться в стихию ползучего ужаса беспросветности, но не потерять ощущение катастрофы, раствориться душой, но отторгнуть разумом.

Этот несмиренный, изострившийся от пережитого разум ищет содержания в бессмыслице, поскольку новый вариант двоемирия – неизбывная обыденность и непоэтичная поэзия – две стороны одного существования, т. е. реализации человеческой судьбы не только в пространстве нудной подёнщины, расхристанности барака, физиологии туалета, а вообще в жизни – единственной и потому чудесной. Это противоречие самой природы человека, творящей и безобразное, и великое, остающейся ничтожной в космических прорывах и одухотворённой в ничтожестве. Великое

антропологическое разочарование искало гуманистического выхода в опоре на силы самого духа – в его неистребимости и творческой неистощимости, а главное – в способности критически относиться к себе самому.

Примитив как трагическая ирония

В цикле «Космические», который мог бы стать антитезой «Жителям барака» и прославить дерзость творческой воли и разума, абсурд принимает галактические размеры. Величие цивилизации определяется её способностью к уничтожению всего иного: «…Создают машину // Махину // Таран // Невиданного размера // Он // Может // Одним ударом // Уничтожить // Марс // Юпитер // Венеру // Вот плод идей // Миллионов людей» [6, 71]. Замечательны рифмы: «Может – Уничтожить», «идей – людей» – они фиксируют логику развития и общечеловеческое участие в саморазрушении. Любой прорыв в невозможное – ещё одно усилие насилия: «…Можно пробиться // В иные миры // Нужен таран // Вот его план // С виду это // Обыкновенный // Керосиновый жбан // Размером с Венеру // Будет взрыв // Необходима // Наступательная тактика // Пострадает // Одна Галактика // Для остального // Света // Это безопасно // Каково мнение комитета // Принято единогласно» [6, 80]. Сознание человека не меняется, как бы глубоко он ни проник во Вселенную, и везде он приносит собственную мерку – своё понимание целей и средств их достижения: «Сейчас // Мы вас // Разложим на электроны // И отправим в Космос // В виде радиосигналов // Товарищ Мочалов // Включите ток // Так // Готово // Орион // Принимайте Иванова // Всё в порядке // Цель путешествия // Хочет купить // Сыну перчатки» [6, 67]. Пародия на современность трогательна и язвительна одновременно: очевидно, дефицит самого простого и необходимого будет распространяться по вселенной по мере её освоения, но по-прежнему родители будут расшибаться в доску («разлагаться на электроны»), чтобы обеспечить всем своё чадо, и единицей измерения пространства будет не время, а «ценностные» характеристики – в данном случае достижимость заветной цели.

Человек не может изменить своей природы, а объективный взгляд не него не сулит никакой перспективы: «…Учёные // Ли-Ир // Ли-Ар // Изучают животное // Имя которому // Земной шар // По мнению Ли-Ара // Глистообразный микроб // Проживающий // На позвоночнике шара // Интересен // Взгляните // Как он извивается // Извивается // Как ползёт // Упрямо // Это Человек // Да // Погружаясь в размышление // Подтвердил Ли-Ир // Есть микроб // Который так называется» [6, 95]. У человека нет никаких преимуществ, поскольку все его способности легко усваивает робот и, соответственно, доводит до апогея: «Автомат-полубог // Проглотил // Старый сапог // Началась отрыжка // Выскочила // Сберегательная книжка…» [6, 84] В конце концов, человек просто не нужен, что и подтверждает открытие эффекта механического саморазмножения. Очередной «космический» текст передаёт восторг по этому поводу в виде торжественного поздравительного адреса, автор которого – то ли механизированный человек, то ли высокоорганизованный робот: «Телеграмма // Премьеру // Созвездия Гамма // Господин Премьер // Выражаем вам // Своё восхищение // По поводу // Изобретения // Аппарата // Саморазмножения // Ваша заслуга // В этом велика // На века // Ваш математический // Энергетический // Механический // Кибернетический // Ум // Порвав // Тормозящую оболочку // Достиг // Необычайного взлёта // Поднялся // На недосягаемые высоты // Точка // Жмём ваш // Общественно-политический // Рычаг // ! знак» [6, 76]. Текст не подписан, т.е. обезличен не только условной дипломатической риторикой, но и просто отсутствием субъекта сознания – дегуманизация стала нормой вселенских отношений.

Трагическое видение в стихах Холина предельно, поскольку безыдеально. В нём отражён общий опыт – обезличенное сознание, не способное пережить катарсис именно в силу этой обезличенности. Это слепое, физиологическое переживание неразрешимой боли: «Окоп как змея // Ползёт // По склону холма // В нём // Копошатся // Обезумевшие

люди // В серых шинелях // Микробы // Под микроскопом // Люди без лиц» [6, 177]. Самое живое здесь – «ползущий окоп», копошение микробов – это первичный, внеразумный, примитивный уровень существования, но «обезумевшие» – т. е. потерявшиеся люди, это не деградация разума, а отрицание самих себя. Очевидно, что это не взгляд на окопную правду с высоты истории или панорамирование с «птичьего полёта», а оценочная характеристика. Конечно, определение человека как микроба принадлежит поэту и уже прозвучало в «Космических» стихах, но в данном случае это «самосознание» участника войны, он вынес из этих лет именно такое чувство – ужас обезличенности и смерти, уничтожающий в человеке всё человеческое. Л. Кропивницкий, провоевавший 3 года и тяжело раненный, сравнивал этот опыт с 9 годами режимного лагеря и считал, что нет ничего более разрушительного: «Война, армия – это полное отсутствие всякой свободы личности, причём это въедается даже в душу, то есть это нельзя за счёт своей собственной энергии вытравить из души. В то время как лагерь оставляет больше свободы в этом деле» [8, 277]. И в стихах воевавшего Холина даны не сцены боя, а именно образ солдатской жизни, даже не состояние в ожидании смерти, а именно жизнь – бессмысленная, поскольку обезличенная, бесчеловечная не убийствами, а потому что уравнивает всех перед лицом бессмыслицы.

В цикле «Река войны» тема ассоциируется только со смертью – безобразной, неотвратимой и вторгающейся в реальность и после всего случившегося: «Ни звезды // Ни креста // Ни черта // Волосы // Вместо травы // Торчат // Из земли // На братской могиле» [6, 181]. Конечно, это обратная метафора – не трава, как волосы, а «Волосы // Вместо травы» – но она призвана вернуть ощущение ужаса: от безымённой могилы веет нечеловеческой жаждой вырваться из объятий смерти – или это сама смерть, а не жизнь прорастает из земли. Смерть безлична, безымённа, и потому и неисчислима: «Моя нога // Не хотела // Быть со мной // Отскочила // В сторону // У многих // Отскочили головы // И покатились // Под откос // Как головки // Голландского // Сыра» [6, 177]. Приём остранения работает на двух уровнях: холодное удивление шока, взгляд на «поведение» своевольной ноги и чужих голов как бы со стороны, и игра слов – «Моя нога» и «У многих» звучат как однокоренные – и значит, слово тоже отчуждается от самого себя, бесстрастно описывая превращение голов в «головки // Голландского // Сыра». Так же остраняются и военные сводки: «Мост // По которому шёл эшелон // Взорван // Сообщалось в донесении // Погибло // Несколько сот солдат // Враки // Поезд // Изменил направление // И ушёл в Ад» [6, 178]. Перевод статистического факта на язык смысла – как «перевод стрелок», железнодорожных и временны*х*, открывает и подлинное измерение реального пространства, и глубину трагедии – неверие в загробный покой. Ужас неистощим, хотя образ войны – «Река войны // Протекала // По всей стране» [6, 178] – мог бы быть и эпически уравновешенным, если бы не необратимость всепоглощения: в эту реку «падали, погружаясь на дно» пушки, танки, лошади, люди. Это река смерти, вторгшаяся в живое пространство и необратимая в своем зловещем течении – движении всепоглощения.

Поэтому трудно согласиться с Вл. Кулаковым, что Холин – «творец нового эпоса»: «Барачный эпос стал классическим эпосом новой литературы, её онтологической основой. Холин, переведя обэриутский игровой релятивизм из гносеологической плоскости в онтологическую, разрушил проклятие социального мифа его же оружием, создав собственный барачный миф» [13, 158]. Это заключение относится к циклу «Жители барака». Но миф и эпос – не одно и то же, эпическому противоречит экзистенциальный трагизм, который вполне годится как основание нового мифа. Мировоззрение автора, наблюдающего «барачные» формы жизни и смерти, нельзя отделить от экзистенциального опыта вернувшегося с войны поэта, который проецирует опыт расчеловечивания и на быт, и на космос. Жизнь барака – не мир после войны, а продолжение той же общности в обживании ада, когда на человек так или иначе отвечает за согласие с его – ада – условиями. «Философия ада // <…> // Это то // От чего // Невозможно уйти» [13, 104].

«Барачный миф», если воспользоваться удачной формулой, – отнюдь не миф, онтологизирующий примитивное существование, но миф художественный – оправдывающий саму возможность творчества в безыдеальных условиях. Герой этого мифа – поэт, субъект всей поэзии Холина, которую он определяет как «Лирику без лирики» (название одного из циклов). Образ существования – игра поэта в обитателя барака. Игра у него – не стихия самой жизни, не знающая противопоставления высокого и низкого, осмысленного и примитивного. Игра Холина драматична, как духовное сопротивление стихии уничтожения, которая поглощает человека изнутри (отчаяние) и извне (безусловная, безобразная истина абсурда): «Я моё Я // Несу на ладошке // Баюкаю // Как младенца // Я // Изреку старую истину // Для меня // Нет ничего дороже // Моего Я» [13, 139]. Это не эпос, не жизнь в её собственном течении, а жизнь в экзистенциальном тупике, будь то великая кровавая история или частная несчастная доля. Аналог холинских стихов в прозе – последние повести и романы В. Астафьева («Прокляты и убиты», «Весёлый солдат»): в них война и послевоенный быт представлены как человеческое поражение, а позиция автора – мужество признания этой жестокой истины, переоценка судьбы, столь тяжкий труд души и духа, что потребовал остатков писательской жизни.

Поэтому «барачную» лирику Холина нельзя отделять от собственно лирических стихов, а общий знаменатель надо искать в определении духовного подтекста как будто нейтральной формы. Суть подтекста – в том, что такое творчество не спасает от отчаяния, а усугубляет его. Поэт знал, что творчество трагедийно по своей природе: «Поэт – сосуд // Из которого пьют // Судьба сосуда // Обычно // Трагична» [6, 106]. Если расшифровать метафору, то судьба сосуда-поэта – быть опустошённым потребителем. А если это сосуд горячей крови – разорваться и истечь болью неразрешимой, но – обеспечивающей эффект читательского «потребления» – яркого эстетического переживания, укрепляющего волю к существованию. Стихотворение – энергетический источник (метафоры Кастальского ключа имели в виду и это), его потенциал – антиномия формы и содержания, меж ними и возникает игра напряжения. Но «опрощенность» конкретной лирики – ликвидация самого противоречия и, как следствие, невозможность катарсиса, особенно в тех формах – пафос, прямая боль, инвектива – которые «легко усваиваются» и обеспечивают эффект превосходства над действительностью. «Антикатартическая» позиция обрекает на непонятость, безнадёжность чревата оскудением творческих сил и доброй воли.

Единственный способ защититься – ирония. Можно рифмой уничтожить пафос: «Обычно // Трагична». Можно саркастически уподобить свой божественный дар обременительному украшению: «Таланты // Бог раздаёт // Как банты // Голубой бант // Весёлый талант // Красный бант // Жестокий талант // Есть бант // Напоминающий // Белого коня // Есть в виде шпаги // Воткнутой в меня // Бант // В форме полумесяца // Бант // Петля // На которой можно // Повеситься» [6, 206]. Можно «завить горе верёвочкой», т. е. превратить отчаяние в игру, суть которой – в выворачивании трагедии наизнанку, когда высокое и низкое надо поменять местами, упразднить пафос и сделать обыденное мерой понимания бытия. Это совсем не похоже на эпос – идёт освоение трагического пространства безысходности – его обживание как будто бесхитростным, а на самом деле безыллюзорным сознанием.

Такова философская лирика – самоопределение по отношению именно к «проклятым» вопросам в их пафосном выражении – что есть смерть и бессмертие, Бог и время? Холин даёт свой ответ – самый «простодушный» и уж совершено не трагический.

Я – из небытия
И существо моё
Опять уйдёт в небытие
Здесь интересен
Сам процесс
Как я возник

Как я исчез
И вновь когда возникну
Я
И есть ли
Бог небытия
И как небытие ведёт
Учёт
Кто сколько ест
Кто сколько пьёт
[6, 107]

Первая строка рифмует собственную природу с «небытием», дабы сразу разрешить тайну своего пребывания на этом свете: тайна – не в жизни, а в том, что она – только промежуток и следствие небытия. Именно оно – источник всего, к нему и обращены все вопросы. В нём – тайна единства всех времён – «процесс» бессмертия, в котором всё уже состоялось: «я возник» – «я исчез» – «возникну я». Но далее идут самые настоящие «роковые» вопросы – что и кто правит небытием? Есть ли в нём центр и смысл – Бог? Возможно ли понимание небытия в здешних категориях, а если нет – то какой смысл имеет здешнее существование перед тем неведомым? Только роковые вопросы заданы в фамильярно-деловитом тоне, за которым стоит сомнение в достоверности здешнего материалистического знания – «учёта // Кто сколько ест // Кто сколько пьёт». Но даже такое саркастическое представление о мере всех вещей всё равно содержит в себе уверенность в возможности небытия распоряжаться здешним существованием – самой мерой потребления жизни. Холин не собирается задаваться болезненным вопросом: а не разобщены ли бытие и небытие самым роковым образом? Власть небытия – хотя бы и непознаваемая – сродни абсурду, правящему жизнью барака, именно поэтому мир един, осталось только решить вопрос о наличии единого Бога.

Примитив как лирическая апология Поэта

Итак, поэт – главный герой барачного существования на грани бытия-небытия, он ответствен за определение и даже существование смыслов. Но, следуя правилам игры-выворачивания наизнанку, отказывается от роли поэта-пророка, юродствует, чтобы вернуть людей к главному вопросу – подлинности собственного существования: «Люди задают поэту // Вопросы // Хотят его поймать // Продолжайте допрос // Ёб вашу тать // Есть у Вселенной борода // Да // У Земли рога // Ага // Бог есть // Есть // Бога нет // Нет // Если вы верите // Что вы живёте // Вы должны верить во всё // На свете» [6, 209]. Жизнь – не праздник, но и не бремя зла, от которого есть единственное, но не спасительное средство: «Папе // В гестапо // Дали // Пилюлю // Пулю // От // Головной // Боли» («Вторая мировая») [6, 222]. Ирония выдаёт себя за детское простодушие, а «устами младенца» в данном случае глаголет неразличение жизни и смерти.

Чернота этого юмора – следствие кризиса гуманизма, признание того, что жизнь не имеет собственной ценности, зато – значимо высказывание об этой жизни, т.е. истина в её полном равнодушии к витальным началам. «Не Светом // Наша жизнь // Согрета // Жизнь // Не свет // Отблеск // Света» [6, 196]. Поскольку слово Свет употребляется в сакральном значении и пишется с прописной буквы, то можно предположить, что это божественная субстанция, а может быть, и сам Христос. То, что жизнь несёт на себе лишь отсвет вышней благодати, не так уж и ново, если бы не признание, что «отражение» действительно отражает, т.е. принимает поверхностью и отталкивает. Очевидно, трагическое сознание отрицает и самоценность жизни, и действенность веры в Господа.

Может быть, это некий вариант деизма – признание отчуждённого присутствия Творца в мире и бесполезности упований на его волю. Причина бесполезности не в равнодушии Бога к судьбе его творения, а в безучастности человека ко всем своим деяниям, в том числе и к собственной вере. Такова интерпретация евангельского догмата о распятии и воскресении: «Поэма // На тему // Снятие Христа // С креста // Часть народа // О Иисус // Христос // Вознесусь // Первый купец // Издал вздох // Второй купец // Издох // Первосвященник // Покарали Боги // Офицер // К стражникам // Снять Христа // С креста // Раздобыть дроги // К народу // По домам // Первый стражник // Пора и нам // Второй стражник // А он // Первый стражник // Слезет сам» [6, 216].

Данный «апокриф» представляет собой многоголосый комментарий мистерии в стилистике примитива, когда событие и слово диссонируют по смыслу и настроению. В Евангелии, в отличие от «поэмы», распятый Христос не обещал толпе исполнить чудо, ради которого все собрались и устами купцов торгуются в оценке происходящего. Канонический сотник уверовал у подножья креста, а здесь он только распоряжается процедурой похорон, ну а Первосвященник как ревнитель ветхозаветного монотеизма вообще не может сказать: «Покарали Боги». Всё «вывернуто наизнанку», но ключ – в последней фразе всё того же стражника: «Слезет сам». То ли это обычная лень нерадивого солдата, то ли реальная вера в безусловность воскресения, только вознесение представляется как схождение к людям? Слово «поэма» – внутри стихотворения, это не название своего собственного произведения, а определение «чужого», т.е. отчуждённого, странного, текста. «Объективность» авторской позиции максимальна, но её содержание – неуловимо. Так «мистерия» иллюстрирует собой особенность холинского нейтрального изображения трагедии – оно диалогично не только по форме, а по своей внутренней природе: отрицая – утверждает, описывая до полной конкретности – задаёт загадку. Суть загадки в данном случае – не в отношении самого поэта к Богу и к символу веры, а в «отношении к отношению», т.е. в признании действенности или же всё-таки условности самих духовных упований.

Религиозную позицию поэта трудно описать определённо – и не только по причине поэтики отчужденного мышления. С одной стороны, нравственный императив требует иметь Бога в душе и постоянно: «Когда я забываю о Боге // Я // Поклоняюсь // Самому себе [6, 210], – Бог это что-то вроде диалога с собственной совестью. С другой стороны, императив христианской любви имеет вполне чувственное выражение: «Я люблю Бога // У него глаза // Как у моей любимой» [6, 212]. Видимо, речь идёт о том, что Бог открывается в человеческой любви, поэтому слово «Бог» пишется с заглавной буквы, а местоимение «у него» – уже с прописной. Поэт обожествляет Свет: «Свет // Свет // Свет // Свет // Свет // Свет // Свят» [6, 194] – и это похоже на 7-кратное заклинание филолога, обыгрывающее чередование гласных в корне. С другой стороны, это вера в себя: «Мы // Свет из тьмы» [6, 194] – и не ясно, кто эти «Мы» – поэты? «лианозовцы»? просто люди?

«Конкретная» лирика потому и конкретна в каждом своём высказывании, что в основе истины лежит не глаголящий Логос, но игра языка, проясняющая в контексте отношения слов и стоящих за ними реалий. Слово может быть осколком-отголоском, как в стихотворении–припоминании классической цитаты, но – творит уже собственный текст.

Я мню дное венье
Передо вилась ы
[6, 183]

Осколок «мню» (от «помню») то ли передаёт образ действия, то ли ставит под сомненье его реальность. И звук, который «вьётся», отсылает не к Пушкину, а к Кручёных – так слово живёт собственной жизнью и продуцирует ассоциации, которые улавливает и актуализирует чуткое сознание поэта.

В духовных координатах играющего слова и диалогической мысли любое категоричное утверждение обречено на догматичность, а если поэт проповедует – то утверждает отрицая, как в главе «Бог» из поэмы «УМЕР ЗЕМНОЙ ШАР»: «Смотрю на небо // Не вижу Бога // Гляжу в свою душу // Ощущаю // Его величие // Что же такое Бог // Что же такое Бог // Что же такое Бог // Я Бог // Ты Бог // Он Бог // Не пробуй разгадывать суть Бога // Это смерть // Не пробуй подражать Богу // Это смерть // Не пробуй отрицать Бога // Это смерть // Не пробуй // Смеяться над Богом // Это смерть <…> // Не пробуй унижать Бога // Это смерть // Не пробуй восхвалять Бога // Это смерть // Не пробуй проповедовать Бога // Это смерть // Бога // Нужно Любить // Ты смотришь в глаза любимой // Ты любишь Бога // Ты прислоняешься щекой к дереву // Ты любишь Бога // <…> // Бог // Наш друг // Бог // Друг Земного Шара» [6, 260-261-262]. Знаменательно, что эта проповедь от противного напоминает слова Бога, обращённые к Иову: «Будет ли состязующийся со Вседержителем ещё учить? Обличающий Бога пусть отвечает ему? И

отвечал Иов Господу и сказал: Вот, я ничтожен; что буду я отвечать тебе? Руку мою полагаю на уста мои» (Иов, 39: 32-34).

Но поэма «УМЕР ЗЕМНОЙ ШАР» написана не для того, чтобы демонстрировать смирение. Её стержневая коллизия – борьба между открывшимся сознанием смертности всего, даже родной планеты, и миссией спасения, в которой участвуют все «Друзья Земного Шара» (главным образом поэты и художники) и Бог в том числе. По строю поэма – отпевание-заклинание, в котором чудо жизни передано так же, как когда-то в «Книге Иова» представлялось вездесущее всесилие Бога – перечислением всего. По форме это бессистемный постмодернистский каталог, по сути – равноправие во всеединстве. Выстраивает каталог «Я Холин» – автор и герой собственной поэмы-мистерии, главное доказательство тождества лирического «я» с сознанием поэта. Содержание поэмы есть отождествление поэта – мира (Земного Шара) – Бога через посредство Земного Шара, друзья которого – гении. Потому ответ на вопрос «Что же такое Бог //Я Бог // Ты Бог // Он Бог» [6, 261] дан как спряжение глагола, где «Бог» – образ действия, т. е. самосознания. Атрибуты Бога – вездесущесть и вечность – воспринимаются как творческая воля поэта (во всех его ипостасях) к спасению мира. Так звучит «П о с л е д н я я» песнь поэмы: «Холин Я // Холин Ты // Холин Он // Холин Мы // Холин гад // Холин сука // <…> // Холин превосходный человек // Холин добрый человек // <…> // Холин тощий // Холин дом // Холин шкаф // <…> // Холин голубое небо // Холин дворец бракосочетаний // Холин война // Холин мир // Холин Земной Шар // Да здравствует // Х О Л И Н» [6, 292-293]. Мистерия Холина и трагическая, и смеховая, и утопическая.

Формула «Холин Земной Шар» отсылает напрямую к утопии Хлебникова, т. е. к особой философии творческого существования, когда слово поэта, что бы оно ни означало, в силу собственной идеальной природы заключает в себе безусловную волю к добру и, являя живую красоту, представляет в действии и благо, и истину. Хлебников призывал весной 1917 года: «Мы – особый род оружия. // Итак, боевая перчатка // Трёх слов: Правительство Земного Шара // Брошена. // Прорезанное красной молнией // Голубое знамя безволода, // Знамя ветреных зорь, утренних солнц // Поднято и развивается над землёй, // Вот оно, друзья мои!» [14, 613]. Созвучие Холина с Хлебниковым, которого он называет своим учителем [6, 197], глубже, чем перекличка гуманистических идей и веры в спасительную сиу поэзии. Оно опирается на цветовые образы духовности и феномен «языкового пантеизма» – явления одухотворённого бытия через язык, осуществления любовной стихии самой жизни в превращениях слов-образов. Почти как у Хлебникова: «Мои Боги // Леса // И дороги // Дороги // Как петля // Виселицы // Леса // У дорог // Высятся // Синелаз // Синеель // Смотрит // Глаз // В голубель» [6, 231]. Синий глаз отражает синеву леса («синеель») и проникает («синелаз») в глубину («голубель») пространства. У Холина цветная глубина тоже любит: «Солнце // Уходит в глубь // Звёзды // Уходят в глубь // В глуби // Хорошо утонуть // Глубь // Ты меня // Приголубь» [6, 200]. Эрос осеняет слово даже в его узнаваемых грамматических формах.

Игровой акцент мышления Холина отличает его от пророческого мессианства Хлебникова, но пафос планетарного мышления творца «барачной поэзии» ничуть не слабее. Только акцент смещается с космического на человеческое и негероический образ человека диктует иную модель всеединства – соборность тех, кто «Собрался // Слушать стихи Холина» [6, 270], и всего собранного в его стихах. Поэзия и есть форма всеединства, её универсальная восприимчивость к малому и великому и позволяет отождествить её с самой жизнью.

Но в основе всеединства лежит не столько объективная преемственность всех форм бытия, в которой был уверен Хлебников, а сугубо поэтическая экзистенция, которая и объединяет всё своей безусловной волей: «Когда я сочиняю стихи // Я не ощущаю // Ни времени // Ни пространства // Я погружаюсь в вечность» [6, 213]. Именно лирическое сознание, его способность к восприимчивости остаётся зеркалом всецелого: «Я сравниваю себя // Со всем Миром // Я – Эйнштейн // Вместе с теорией относительности // Я –

недостроенный 12-этажный дом // С моей кооперативной квартирой // На третьем этаже // Я Пушкин // С поэмами // И стихами // Я – ты // Я – Я» («Я – Я») [6, 145]. Знаменательна эта финальная рифма самоотражения, вынесенная ещё и в название стихотворения, это не тавтология и не автология, не самоапология и не самодостаточность – «я» выросло до «Я», так завершился процесс определения во времени (теория относительности) и пространстве физическом (недостроенный дом), духовном («Я Пушкин // С поэмами») и социальном («Я – ты»).

И действительно, во времени стихотворства всё едино – как в переживании любви: «Вы называете меня // Сумасшедшим // И хуже того // Кретином // За то что я думаю // Что время // И пространство // Одно и то же // За то что любимая моя // Представляется мне // В виде треугольника» [6, 137]. «Безумие» поэта – это проявление сокровенного знания, ибо треугольник – это древнейший знак и женщины, и Бога: «Бог христианской Троицы иногда представлен глазом внутри треугольника или фигурой с треугольным нимбом» [15, 324]. Так поэт ещё раз возвращается к мотиву любви как встречи с Богом [6, 212 и 261], а парадокс «упрощения» – сущностное представление вечного. Поэту ведом многомерный тайный смысл плоского знака, ибо он сам причастен к таинству Свободы.

Я торжествую в стихах
Я протестую в стихах
Терплю и плачу в стихах
Ловлю удачу в стихах
Скорблю и млею в стихах
Я всё умею в стихах
[6, 128]

Свобода – духовное состояние, в котором открывается сопричастность всему. Поэт может включить в свои стихи молитву «Отче наш», переведённую на современный русский и с трансформированным финалом: «Да будет // Воля Твоя // И на земле // Как на небе» [6, 232]. Стихотворение – средоточие абсолютной свободы, образ того особого духовного пространства, в котором, действительно, творится всеединство – в данном случае полный спектр переживаний: от боли до ликования, от умиления до страсти. Поэтому внутренняя рифма пронизывает все строки, но акцентируется монорифма концовок. Внутренние рифмы антиномичные, но абсолютно точные, в соответствии с законом экзистенциальной игры, которой и является поэзия, – преображения жизненного в идеальное. Пространство стиха – это единство места, времени и действия творчества, реализации дара художника в полной отрешённости от убожества или бессилия жизни вообще. Так «барачный поэт» справился с главной опасностью – погружением в абсурд.

Нет принципиальной разницы между выражением всепобеждающей радости, футуристическим игрословием и «духовным минимализмом» «барачной» поэзии. Всё это разные ипостаси одной воли – говорить на языке, соразмерном разнообразию и непредсказуемости самой жизни. Что, кроме формы, позволяло считать те стихи поэзией? Духовное напряжение, способное светить сквозь безобразие и в вакууме. Это искусство «экспрессивно, поскольку рождено драматизмом духа, но по сути своей оптимистично. Жизнь вообще не любит нытья, а искусство – нытиков» [3, 9]. Воля к сопротивлению бессмыслице выражалась в способности погрузиться в её стихию и пребывать внутри и вне одновременно, отчуждая от себя ужас и не поддаваясь разрушительному отчаянию. Закон творческого существования не был «унижен» до бытовой бесформенности, но низведён до человеческой меры его понимания.

И тем самым человеческая мера обрела своё онтологическое достоинство – не приоритет, но право на существование. Письмо Татьяны Лариной и письмо вообще вопрошают об одном: «Я пишу к вам. На дворе весна. // Я люблю вас. Сердце, как струна. // Почему в последние два дня // Вы ни разу не бывали у меня? // Я об этом размышляю при луне. // Отвечайте, есть любовь ко мне?» [6, 43]. Открытие темы – примитивность общего существования – требовало трагедийного напряжения духа и свободы от трагизма сознания, т. е. открытие новой сферы поэтического произошло в определении и предмета искусства, и принципа его видения. Принцип видения обладал таким эвристическим потенциалом, что и в перенесении на великое – космос, Земной Шар, тайна творчества – продемонстрировал преемственность и универсальность конкретного мышления,

соединившего напряжение духа с обыденным существованием. «Упрощенная» стихотворная формы обнаружила семантическую ёмкость и духовную многомерность, равновеликую философской проблематике (природа человека, тайна смерти, Бог и духовное измерение земного существования).

Содружество единомышленников отстаивало поэтическую истину и простоту высказывания как правду самой действительности. Время «Лианозова» было временем переживания особой экзистенции – открытия свободы в самом процессе существования, в его бесхитростной, обнажённой простоте. «Безыскусность» формы требовала прежде всего свободы в собственном отношении к миру, а свобода выразилась в уравнении «я = ты», где «ты» – и обитатель барака, и Земной Шар, и Бог – и всё это было откровением для творческого сознания 50-60-х годов. «А потом наступили новые времена. Искусство стало пробиваться из подполья к свету… Художников стало много. Поэтов стало много. И «лианозово» как бы стало исчезать в этом многолюдье. Мы остались друзьями. Но каждый из нас почувствовал своё одиночество» [3, 9]. Место «лианозовцев» в духовном контексте эпохи определяется как открытие витального оптимизма: «По силе, трагичности воплощения общей духовной катастрофы поэзия Красовицкого, может, и превосходит лианозовскую. Но будущее всё же было за Лианозовым. Поэзия Красовицкого – это осознание катастрофы, вины, это суд и приговор, это поэзия принесения жертвы, духовного самосожжения, материально воплотившегося в сожжении поэтом своих рукописей и в отказе от созданного. Лианозовское искусство – начало изживания катастрофы, путь к созданию новых ценностей, новой, невиновной жизни» [13, 158-159].

В этом выводе можно согласиться со всем, кроме «пути к невиновной жизни»», потому, что признание «вины» определяет натуру человека, меру совести, неистребимую в любой среде обитания, в бараке или в космосе. Отмена «вины» – это измена собственной духовной природе. Поэзия Холина дала новый образ трагического сознания в сравнении с «чертковцами» и со СМОГом, не говоря об «официальной» лирике. Она вдохновлялась виновностью поэзии перед убогим существованием, о чём в 20-х годах говорил Зощенко: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если можно так сказать, литературную вину. <…> Наши поэты писали стишки о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущено» (*Из письма Максиму Горькому*) [Цит. по: 17, 52]. Невинновное существование – или идиотизм, или состояние высокого примитива. Ни Зощенко, ни Холин не писали примитив, но были живописцами-аналитиками, изнутри раскрывающими экзистенциальную драму – а то и трагедию – неосознанного ущербного существования. Тот и другой искали пути к спасению средствами художественными – через мимесис убогого и его одухотворение присутствием художника посреди ада. В случае Холина это был отказ от трагизма личностного отчуждения и выработка модели «объективного поэтического сознания», которое потому и свободно, что, защищая жизнь на Земном Шаре, может претворить в поэзию всё: и бессмысленное, и бездуховное. Он открыл такую художественную формулу уравнения «поэзия=жизни», в которой ни одна и сторон не редуцируется, потому что сохраняет собственную органичность.

Литература

1.Глезер А. Из барака – в Третьяковку. В феврале-марте Лианозовская группа отмечает своё сорокалетие. // Литературная газета. – 1998. – Февраль. – С.1.

2.Григорьева Е. Два цвета времени. Символы и аллегории в творчестве О. Рабина и В. Кропивницкой // Независимая газета. – 1993. – 25 марта. – С.7.

3.«Искусство лезло в парки и квартиры…» / Беседа Г. Сапгира с Н. Загальской // Огонёк. – 1990. - №25. – С.8-9.

4.Кулаков В. Г. Лианозово: История одной поэтической группы // Кулаков В. Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.11-34.

5.Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета. – 1990. – 1 августа. - №31. – с.8.

6.Холин И. Избранное. Стихи и поэмы. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 320 с.

7.Колымагин Б. Пока дышу, пока пишу // Литературная газета. – 1999. – 10-16 ноября. - №45.

8.Кропивницкй Л. Е. (1922-1994). Воспоминания; неопубликованные стихи и графика. // Новое литературное обозрение. – 1994. – №9. – С.276-287.

9.Сатуновский Я. Из неопубликованных стихов // Новое литературное обозрение. – б №14 (1995). – С.367-369.

10.Сатуновский Я. Мирумиргород. Стихи. // Новый мир. – 1990. – №2. – С.108-112.

11.Некрасов Вс. К вопросу о стихе // Новое литературное обозрение. – №32 (1998). – С.215-237.

12.Смирнов А. Опыт Холина // Новый мир. – 2000. – №4. – С.212-215.

13.Кулаков В. Барачная поэзия Игоря Холина как классический эпос новой литературы // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.157-160.

14.Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.

15.Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

16.Сатуновский Я. Среди бела дня. – М.: ОГИ, 2001. – 112 с.

17.Сарнов Б. М. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зощенко. – М.: Изд-во Пик; РИК «Культура», 1993. – 600 с.

ГЕНРИХ САПГИР:
лирика как метод мышления

Исходное

Г. Сапгир (1928-1999) – мастер авангардного эксперимента, т. е. поиска новых образов поэтического мышления. Специфика авангарда второй половины XX века – отчуждённость автора от собственного эксперимента, т. е. от демонстрации субъективности своей воли. Такая позиция исключает, например, экспрессию или иные радикальные формы самовыражения. Это поиск «объективного», остранённо-игрового мышления, когда игра – не средство, а само содержание самобытного процесса смыслопроявления в творчестве. Остранённость – в «объективности» авторской позиции, игровое – средство разрушения привычного представления о поэтическом и пружина создания новой, противоречивой художественной целостности.

«Авторство» отводится внеличному началу, личностное – воля стать средством его раскрытия. Поэзия – особое явление бытия в просвете между идеальным и материальным, это буквально – «Измерение любви», каким видит Г. Сапгир новое состояние действительности: «мир податлив любящим пальцам // лишь бы не причинить боли // ненароком // в этом новом для нас измерении // кто владеет даром любви // может мир сложить // носовым платком // чтобы в складках // дышали звёзды» [1, 252]. Данный образец верлибра настолько свободен от синтаксической упорядоченности, насколько самобытно-значимо в нём каждое слово.

Деформация классической модели стиха имеет целью не проявление собственной творящей силы (вызов завету, состязание с образцом) – она демонстрирует объективность процесса даже не освобождения, а выделения смысла из хаоса, в котором он безусловно присутствует. Игра и предстаёт тем безличным, самодеятельным началом, с которым входит в резонанс авторское усилие, чтобы сама поэзия рождалась «как бы» сама собой, непосредственно и безыскусно.

«Как бы» – это условность, стремящаяся к максимуму безусловности, т. е. «непоэтичности». Не обязательно «антипоэтичности», но – «ненарочитости», «неорганизованности» и тем самым свободы от заданности, от предуказанного смысла. Это искусство, имитирующее безыскусность, но сознающее себя искусством, т. е. особой, сверхзначимой реальностью. Потому один из парадоксов Сапгира состоит в том, то он никогда не пренебрегал классикой стихотворной формы – строфой, тропами, метрикой и рифмой, только искал для них необычные средства проявления.

Для авангарда естественно, когда предмет высказывания – сама модель высказывания, т. е. не столько содержание мысли, сколько *образ мышления*. Не троп, не слово-образ, не формула некой истины, а новое в***и***дение и сл***ы***шание, реализованные в тексте. Авангардизм остранения стремится запечатлеть естественное рождение смысла и одновременно отслеживает степень естественности. Парадокс концептуализма – личностное открытие, которое призвано устранить субъективность, т. е. приём – ирония, деконструкция, антитеза – утверждается как самобытная сила. *Идея* Сапгира **–** в разработке *авторефлексирующей формы, демонстрирующей сразу и свою содержательность и противоречивость, и эмоциональность высказывания и её оценку.*

Самый наглядный пример – стихотворение из первого сборника «Голоса» (1958-1962) «Война будущего», представляющее собой 24 стиха, начало и конец – два срифмованных слова с разным набором знаков, их разделяют 22 строки из одних точек: «Взрыв! <…> Жив!?!» [1, 21]. Количество точек – от 6 до 51, конфигурация «точечных» строк создаёт образ перехваченного, неуверенного дыхания или аритмичного пульса, которые четырежды готовы сойти на нет, но под конец строки обретают протяжённость, чтобы перерасти в полное сомнений и витальной радости утверждение: «Жив!?!» Очевидно, не столь важно количество точек, как пространственная соотнесённость строк:

в посмертном издании количество точек в стихе колебания от 3 до 46, но выдержана именно конфигурация [2, 32].

Антиномичность слова и тишины представлена вполне в концептуальном духе (ещё до появления термина). Но налицо законченность формы и сомнение в завершённости события: рамка из односложных слов-стихов составляет точную рифму и даже равное количество символов, но по смыслу они отрицают друг друга. Расстояние от «взрыва» до воскресения – это пропасть между событием и оценкой. Это расстояние-время переживает не герой, но жертва события, т. е. он попадает в жуткий промежуток между эпосом и экзистенциальной лирикой, между катастрофой и трагедией, между биологией и разумом. Возвращение к жизни под сенью ядерного гриба – это вопль животной радости, усомнившейся в себе и переходящей в ужас, таков смысл пунктуации «!?!». Последний восклицательный знак совсем «не рифмуется» ни с одним из предшественников. Всё отрицает друг друга, но отрицание наполнено особой, длящейся напряжённостью, как во всех стихах поэта – каким-то эвристическим вдохновением.

Итак, поэзия Г.Сапгира не походит под лирический канон – нет ни лирического субъекта, ни прямого высказывания, ни эмоциональной непосредственности. Но сохраняется коренной признак лиризма – острое чувство мира, переданное игрой со словом и формой, испытание творческого потенциала и свободы собственной воли. Поиск нового образа поэтической формы есть условие экзистенциального самосознания. Сам мастер был уверен: «Я пишу новую книгу лирики» [3, 312]. Вопрос в определении специфики лиризма, для которого поиск нового образа поэтической формы есть условие экзистенциального самосознания. Главная проблема – найти содержательное истолкование формотворческого поиска, определить его направленность и расшифровать мировидение неустанного экспериментатора.

Мировидение – в отличие от мировоззрения, т. е. сложившейся системы взглядов, транслируемых в прямых высказываниях, – эволюционирует в прямой связи с развитием творческой фантазии. Оно постоянно обновляется благодаря неудовлетворённости достигнутым, а поэтические открытия – следствие бегства от эксплуатации приёма, т. е. изменение вектора поиска. Это непрерывный диалог с самим собой, становление в самоиспытании и отчуждении от достигнутого (но не в его отрицании), что и ведёт к расширению картины мира.

Стереоэффект места, времени и сущности

Исходная позиция Сапгира – установка на прозрение высшего смысла во всём, даже в абсурде. Реальность высшего смысла – аксиома, цель состоит в его осознании и поиске адекватного поэтического выражения. Сам поэт настаивал на собственном несовпадении с ближайшими аналогами – конкретизмом «лианозовской» школы и отрешённостью концептуализма, отмечая именно духовное напряжение своего творчества: «Я всё-таки от всего этого отличаюсь, как мне кажется, неким синтетизмом, пафосностью, стремлением к экстатическим состояниям духа» [3, 329]. Вопрос в том, что есть источник высшего смысла и каково его содержание.

Собственные признания Сапгира открывают именно сугубо метафизическую подоплёку его мировидения. Мир многомерен и пронизан присутствием трансцендентального: «За нашей будничной реальностью есть иные реальности, иные миры, нечто, что мы чувствуем, или не чувствуем вообще. Между тем оно есть, есть, есть! А искусство может и должно это улавливать своими особыми средствами» [5, 149]. Целостный образ мира отождествляется с Богом, который является в превращениях: «А Бог, как я для себя написал, есть всё и сверхвсё! Только всё для Бога мало – он в движении, а в движении всё становится б*о*льшим, изменяется и растёт» [5, 150]. Очевидно, Бог подобен расширяющейся Вселенной, которая в динамике своей пребывает

в некоей целостности времён, когда грядущее столь же безусловно, как и уже свершившееся.

Искусство – тоже продолжение Бога, и потому оно – весть из будущего: «Я однажды у Флоренского наткнулся на такую мысль: художественное творчество относится к памяти будущего. И я подумал, что вот наконец отец Флоренский высказал то, над чем я долго бился. Искусство – должно – проявляться – из будущего» [5, 150]. Эта формула – «творчество приходит к нам из будущего» – явилась «совсем недавно» [3, 312]. Но собственный опыт – «*стихи возникают!*» [запись 1996 года, 6, 158] – вёл к выводу самому сакраментальному: «Бог смотрит на мир глазами людей – нашими глазами!» [6, 158]. Имеются в виду строки стихотворения «Как будто самое главное» (1996): «не крылья // вырастают у меня // Бог смотрит нашими глазами: // уходит // прожигая кроны // солнце // и тень моя // растёт на склоне дня – // вот отчего // мы видим сами! // так всякий атом // к истине проснётся» [2, 5]. Образ тени, перерастающей хозяина, – это метафора познания, превращения материального в нечто иное, превозмогания собственной природы и прижизненного перевоплощения духа.

Самое наглядное и пронзительное подтверждение – «Сонет-венок» с посвящением «Алёше Паустовскому, трагически погибшему – попросившему перед смертью в подаок этот сонет». Сонет иронический, почти кощунственный, составленный из прощальных надписей, с вполне макабрической концовкой: «УШЕДШЕМУ С ТОСКОЙ – собака Лари» // «СВЕЖАТИНКЕ! – кладбищенкие твари». // «Соседи по могиле – НОВОСЁЛУ!» [2, 164]. Но эти стихи можно прочитать как «в***и***дение Бога» (который неисповедим), поскольку в нём переплетены предчувствия иной реальности поэтом и его слушателем, бесстрашно откликнувшимся на такое предвестие. Совершенно очевидно, что каким бы рискованным ни было словоизъявление поэта, сам он воспринимает его «мерцающим между бытием и небытием» [3, 310]. И одна из магистральных тем его лирики – переживание встречи со смертью и зыбкости границ существования.

Мировидение Сапгира исходит из безусловности всеединства: 1) метафизическое начало не запредельно, но присутствует в здешнем как данность и объект устремлений; 2) процесс стихотворства представлен как диалог со временем и переживется как сотворчество с самим первоначалом; 3) взаимодействие с запредельным отрефлексировано не умозрительно, а всем спектром чувств, причём синестезия включает и чувство юмора; 4) нет никакого канона, границ и запретов – ни в восприятии мира, ни в творчестве, ни в обязательствах перед читателем; 5) в экзистенциальном проживании поэтического поиска патетика сочетается с карнавальностью, новизна приёма – с ориентацией на извечное. Игра предстаёт интегрирующим фактором всей этой асистемности и полиморфности проявления творческой воли.

Экстаз вызывают именно трагические духовные коллизии – «приятие жизни, приятие смерти», но переживаются остранённо, в назывании, когда через слово «процеживается» и время осознания события, и сущность факта, и подробности. Впечатление не описывается, а передаётся стереоскопическим видением реального мира. Так завершается элегия «О смерти» из сб. «Элегии» (1967-1970), в котором строфы представлены как абзацы пульсирующей прозы: «Сегодня выйдя из метро – троллейбус липы ресторан СОФИЯ – улицу я знаю наизусть – впервые ощутил – (продажа мужских носков – отмеченные солнцем лица – скучающая продавщица) – что ЕСТЬ – и только ЭТО – реальность из которой хода нет – улица устало клонилась к западу – недоуменье оставило – поток машин вливался в солнце что стояло над шпилем Белорусского вокзала – сияла каждая пылинка – и было счастье! – к вечеру слышнее пахли липы – сознание что вижу и дышу – на самом деле – и что умру Я а никто другой» [1, 89]. Поэтическим этот текст делают не столько спорадические рифмы («лица – продавщица», «устало – оставило», «стояло – вокзала») или метафоры («улица устало клонилась к западу», «поток машин вливался в солнце»), а «сознание что вижу и дышу» и парадоксальный апофеоз трагического откровения: «и что умру Я а никто другой». А лирический сюжет

складывается как переплетение двух линий – впечатлений от солнечного вечера и духовного прозрения.

Субъективное не растворилось в этом ослепительном сиянии узнаваемой «реальности из которой хода нет». Откровение неизбежности ухода рождает не отчаяние, а «счастье» – именно экстатический подъём чувств, полноту переживания, с которой осознаёт себя «Я», вырастая, превозмогая свою конечность. Весь этот период поэтического высказывания – опровержение пословицы «На смерть, как на солнце, во все глаза не взглянешь». Вглядывание в солнце есть созерцание истины о Себе, ослепительной, т. е. безмерной и окончательной, но полной сияния. Эта амбивалентность прозрения не названа, но передана во впечатлении и блеске финальной формулы, которая констатирует обречённость – «умру Я а никто другой» – и передаёт перенапряжение самосознания: «никто другой» значит не «кто-то другой», а «никто, кроме меня». Экзистенциальный катарсис переживается как мука и счастье прозрения – в смешении отчаяния, гордости и восхищения.

Антиномичность разворачивается в динамике, в игре гранями одного целого, но и игра отрефлексирована – вехи познания проступают в общем тексте и даже выделены как слова-открытия: «Сегодня выйдя из метро – <…> – впервые ощутил – <…> – что ЕСТЬ – и только ЭТО – реальность из которой хода нет – <…> – недоумение оставило –<…> – и было счастье – <…> – сознание что вижу и дышу – на самом деле – и что умру Я а никто другой» [1, 89]. Так лирический сюжет стихотворения раскрывается и как «авторефлексия формы», т. е. «диалог» слова и его образа, диалог фрагмента со всем текстом, и его «выбор», в какую линию включиться. Например, формулы «и было счастье» и «сознание что вижу и дышу» могут принадлежать и чувству мира, и переживанию конечности. Выбор, конечно, остаётся за читателем, но органичность формы – в её вариативности.

Взаимоотражение антиномий: бесконечный поиск вариаций

Для объяснения своих позиций поэт тоже прибегает к языковой игре. Он называет свои стихи «мои вещи» и объясняет суть омонимических метаморфоз: «Кстати, в английском языке, «вещь, дело, существо» – одно слово thing. А think – «мыслить» – немногим от него отличается. Вещь, ещё вернее, живое существо – воплощённая идея. В русском языке эта философическая зависимость не так заметна. Ведь для искусства не так важна идея, как то, каким образом она воплощена в материале и кто это сделал. Другими словами, мастерство, полутона, тонкости, впечатление… » [3, 310]. Итак, стихотворение есть образ мышления о мире, конкретное видение, в котором реализовано общее представление. Реальность сама пульсирует смыслами, т. е. играет их проявлениями. Автор, как камертон, эту игру усиливает. Но, обнажая приём, демонстрирует его органичность, соприродность. А критерий органичности – полифония, разноголосица целого.

Приём высвобождения гармонии из хаоса.

Сами открытия совершаются стихийно, интуитивно и осознаются в процессе освоения: «Однажды я написал: «Вот там убили человека…», повторил ещё раз, и ещё, ещё, и вдруг понял, что это говорят разные люди с разной интонацией. И вдруг улица перестала для меня «корчиться безъязыкая», я услышал город и Россию, их шум и ритмы, то есть оказался внутри современного пространства. Я начал слышать голоса определённым образом и в определённой гармонии. Вот этот момент я считаю своим рождением как поэта» [7].

Это стихотворение-открытие – абсурдная драма в духе барачной поэзии с примесью фольклорного фарса. Убийство – *событие* посреди обыденщины, оно возбуждает и едва ли не радует, а перетаскивание трупа – комично и ужасно: «И выноси его во двор. // Вытаскивай его о двор. // Вытряхивай его во двор! // Вышвыривай его во двор!» («Голоса») [2, 19]. Синонимический ряд умножает страх и жажду от него

избавиться, но в ритме реплик – своя гармония, синтаксический параллелизм и градация чувств. Смысл меняется: «Что он – кричит или молчит? // Что он – кричит или молчит? // Что он – кричит или молчит? // Что он? – кричит или молчит?..» [2, 19]. Так труп превращается из мёртвого тела в действующее лицо – он «оживает» в сознании толпы. Так «кричит» коллективное бессознательное – с непереносимым ужасом, не умея смириться с близостью собственного конца. «Живой труп» – это уже традиция русского экзистенциализма посреди абсурда: смерть возвращает прежде незаметного человека людям – через сознание собственной смертности. В этом и есть смысл стихотворения.

Прозрение безличных субъектов этой абсурдной драмы беспросветно – без катарсиса, без разрешения. Но прозрение стихотворной формы – полифонической драмы с пульсирующим ритмом-смыслом – даёт начало новой разновидности философской поэзии. Это и социология (анализ абсурда), и гносеология (анализ мышления об абсурде), и эстетика (игра как представление этого анализа). Эстетическая формула такой поэзии – «самопроявление» смысла в отчуждении от человека и, может быть, вопреки человеческой ограниченности. Этой эвристической философии важен не предмет философствования (темы – извечные), не поиск истин (они безусловны и бесконечны – Бог, любовь, творчество…), а открытие метода мышления, им соприродного. Её цель – преодолеть абсурд исчерпанности, т. е. тупик социальный, духовный и творческий. Её метод – небывалая модель творчества, он обеспечивает катарсис новизны и свободы. Метод состоит в «театрализации» стиха, его драматургия – представление смысла вопреки бессмыслице. Сюжет образован переплетением линий: эпическая (объективная) буксует, отрицает смысл в общепринятом понимании, а лирическая (авторская) разворачивается как процесс открытия смысла.

«Голоса» дали название первому циклу (1958-1962). Он совсем непохож на лирику и представляет объективные картинки и, казалось бы, услышанное вживе. Но жанровое определение – «гротески» – напоминает «Столбцы» Заболоцкого, родство с которыми поэт подчёркивал как «художественное явление, ставшее «моим» [7]. Гротеск – кривая резонанса реального абсурда и авторского переживания, он и сюрреалистичен, и вполне узнаваем, он не изобличает, а демонстрирует содержание обыденного существования, которое и есть жизнь.

Стихотворение «Смерть дезертира» можно назвать балладой – так высока концентрация трагизма, натуралистической выразительности и безысходности: отставшего от части расстреляли, мать сошла с ума, отец «взял молоток, // Влез на чердак // И от злости // И тоски // Загоняет гвозди // В доски, // Всаживает в свой живот. // Что ни гвоздь, // То насквозь» [1,16]. Картина смерти отца с вывалившимися внутренностями повторяет смерть сына – и это тоже рифма, представшая как роковая закономерность судеб. А стихотворение «Икар» доводит до абсурда идею «ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА». Женщина очарована механизированным образом Икара: «Я хочу имеет детей // От коробки скоростей! // Зачала. И в скорости, // Закусив удила, // Родила // Вертолёт» [1, 30].

Абсурд – форма самоорганизации жизни, даже сверхъестественное должно принять доступные восприятию формы, чтобы быть узнанным: «Ангел протрубил в трубу! // И вот посередине – // В исковерканной машине – // Сидит Христос – // Очки на лбу. // Живой Христос // Читает лекцию // О боге…» [1, 43]. Апокалипсис в образе искорёженной «тачки», Спаситель в облике лектора-пропагандиста, выжившего в катастрофе. Это не дешёвая фамильярность атеиста («Посередине // На иконе // Автомобильные очки!»), а ассоциативное мышление нового варвара – поистине дитя цивилизации.

Но объективные смыслы проступают сквозь общую невнятицу, образ их присутствия – поэма «Старики» (1963). В 49 строках представлена встреча на морском берегу бородатых призраков: один – раввин, один – Толстой, один – «лысый похожий на Сократа». Каждый произносит свою максиму об истине, которые антиномичны, и вот они «разбредаются в разные стороны // обнимая людей // деревья // и горы // говорят о жизни и

смерти…» [1, 10]. Не успев проявиться и даже не конфликтуя, смыслы растворяются – призраки перевоплощаются, мудрость отождествляется и с жизнестойкостью дерева, и с незыблемостью горы, и с изменчивостью природного бытия – моря и неба. Так и рифмуются метаморфозы бороды – пены – облака: «Одна борода – // пена // и другая // пена // остальные – высоки облачка» [1, 10]. Сами образы – голоса и отголоски смыслов, «голос» – уже то ли метонимия живого, то ли метафора бестелесного, но ощутимого смысла, который приходит извне, но должен быть услышан.

Приём актуализации молчания

Цикл «Молчание» (1963) рассматривает противоречие высказанного и сокрытого смысла как абсурдное, поскольку содержание последнего неизъяснимо. Абсурдно переживать невыразимость, ибо можно только поймать переход одного в другое. И тут важны обстоятельства – предполагаемое содержание молчания зависит от места, времени и источника тишины. Молчание – пропасть между живыми и ушедшими в Ничто, здешнее слово бессильно перекинуть мост, связать несоединимое. Умерший отец не откликается на взывания раввина – таков финал похорон и итог всего стихотворения: «Но молчало // Тело. // Без имени? // Без рода и племени? // Неужели не стало времени?» («Памяти отца») [2, 73]. Последняя догадка – апофатическое обозначение смерти: не-бытие, не-существование, не-время, не-определённость. Об отчаянии потери ничего не сказано, лирический субъект сосредоточен на таинстве смерти – всё заслонило открытие обыденности осуществления пророчеств. С них начиналось стихотворение: «И времени больше не стало… // Это не ново. // Это случалось часто – // По заявлению Иоанна Богослова // И примечаниям Екклезиаста» [2, 72]. Точность иронических отсылок говорит об отчуждённой работе ума. Действительно, Ангел Апокалипсиса «клялся Живущим во веки веков <…> что времени уже не будет» (Откр. Св. Иоанна Богослова, 10: 6). По Екклезиасту, именно превратности здешнего существования подчинены времени: «Всему своё время, и время всякой вещи под небом. Время рождаться и время умирать» (Еккл., 1-2). Поэтому концовка стихотворения – «Неужели не стало времени?» – предстаёт как встреча с не-временем, так кончина отца стала открытием неведомого состояния.

Само состояние молчания – как метафора-апофаза, колеблющаяся в определении явления: не то, не то, не это… Иначе говоря, не-высказанное, не-проявившееся, не-существующее, но переполненное содержанием, как тьма, источающая то ли свет, то ли снег («Свет из фонаря»), или, напротив, всепоглощающее «Слепое белое пятно // Слегка вибрирует оно» («Сущность») [2, 82]. В цикле «Молчание» утвердилась форма текста без знаков препинания, видимо, она воспринималась адекватной самой неопределённости высказывания – семантический потенциал не скован каркасом синтаксической определённости. Но всякий потенциал нуждается в человеческом участии – высвобождении идеального. Тут поэт подымается до прямого пафоса: «Из ничего // Из пустоты // Выращивайте цветы!» («Поэма цветах») [2, 95].

Но место самого человека в непроглядной пустоте расширяющегося мира, то ли тёмной, то ли ослепительной, ассоциируется с точкой света – то ли эпицентра тьмы, то ли меркнущей в ином сиянии. Так белая лампа горит и в комнате, и на улице, и во вселенной, и её свет распространяется, не давая ответа на вопросы о себе и об ушедших: «А с нами? // Что же будет с нами? // А с ними? // Что случится с ними?» [2, 97]. Но свет возвращается, и человек наблюдает себя в мире: «В тусклом стекле // Отражается пыльная лампа» («Лампа») [2, 97]. Это чистая медитативная лирика, сосредоточенная на превращениях смысла: её рефлексия – в недоговорённости. Мысль не может быть закончена, ибо сама пульсирует множащимися антиномиями. В данном случае – апология и бессилие света разума.

Приём метаритмизации лирики

Цикл «Элегии» (1967-1970) – чистая лирика, вполне соответствующая роду и жанру словесности и странная только по форме высказывания: не в стихах, но и не прозаическое, парцеллированное, как устная речь, и калейдоскопичное, как сама

реальность. Ритм речевого периода сформирован пульсом нанизываемых впечатлений. Но метаритм «Элегий» – это колебание между непосредственностью и отчуждением, безоглядностью и самоиронией, пафосом и неудовлетворённостью. Так в стихотворении «Радость» почти правильно чередуются просветленная чуткость и лёгкий скепсис <подчёркнуто мной. – И. П.>: «Радость – обыкновение которой – летом в лес прийти – и всё застать на месте – чьи-то листья в лёгкой грусти – жёлтый праздничный цветок – чего-нибудь рассеянно коснуться – и безболезненно проснусь» [2, 130].

Элегия «О любви» – страсть за стенкой морга, прерывистый ритм чувственных впечатлений и его подтекст: «<…> и мучили друг друга рты – а под полом – внизу в подвале стояли банки с формалином – отдельно – сердце – желудок – лёгкие – яичники – два черепа безгубых – я и ты…» [2, 127]. Здесь «рифмуются» восторг плоти и торжество расчленённой анатомии, Эрос и Танатос, настоящее и будущее. В «Слепом и море» ритм прибоя – познание моря через звук и влагу, «слепота» – метафора ложных ассоциаций, обшивающихся, как волны: «Я знаю мыслью <…> – И само собою моё отношение к прибою – всё в дырах поспешно воздвигаемое зданье – <…> – да важно ли в конце концов когда одно теснит другое – когда миллион феерических фантазий спешат прожить свою минуту на этом месте и сейчас» [2, 124-125]. В итоге, таинство моря открывается не в умозрительных конструкциях (храм рушатся – симфонии не окончены), а в синестезии откровения в звуке и ощущении, восхождении от дробного ко всецелому: «<…> всё распадается на камешки и брызги – море поделись своею гениальностью – ведь есть же общий замысел – может быть прекрасный город строит вечный шум – мне говорит об этом – прислушиваясь к Богу – твой величавый Ритм – его услышал Бах – отворяю слух! – вливайся! – шире! – кипучим блеском! – не зренье дай! – наполни! – прозренье – голосами! – дай! – море!» [2, 125]. Так процесс познания венчается экстатической молитвой-вопрошанием. Ритм проявляет всеединство, выстраивается как восхождение ко всё более краткому и сильному, величественному и исполненному энергии прозрения.

Итак, метаритмизация – представление череды перемен как «созвучия» состояний, антиномичных рефренов-отражений, восхождения-прозрения, единства и переклички разных потенциалов во времени. Ритм и есть всеохватывающая сила, энергия всеединства.

Приём отчуждения времени

Время – стихия разнородная, поэт со своим сокровенным чувством привязан к социальному конексту. Период появления цикла «Московские мифы» (1970-1974) – помпезный застой и торжественное топтание на месте, сама действительность обрела пародийные формы. Лирик отслеживает течение времени в себе, но псевдодвижение истории заставляет поэта, в принципе не настроенного на конфликт, болезненно переживать собственное отчуждение. Противоречие должно найти художественное выражение, но вариант прямой публицистики не подходит для рефлексивной поэтики игры и самоостранённого зрения.

Претензия социальной бессмыслицы на значительность, как бессодержательная пародия, оскорбляет духовно и нравственно. Но сатира на парадный образ времени находит блестящий каламбурный образ, языковую метаморфозу: пародия = «Парад идиотов». В этом стихотворении представлено официальное лицо эпохи - движущаяся панорама тупика. Паронимическое созвучие, буксуя, умножает себя до бесконечности: «Иду. А навстречу // Иду идиоты // Идиот бородатый // Идиот безбородый…» [2, 131]. Поступь идиотов разворачивается как парад эпитетов – иллюзия разнообразия в неизменном и самодвижения тупости: «Идёт идиот весёлый // Идёт идиот тяжёлый // Идёт идиот симпатичный // Идёт идиот апатичный…» [2, 131] – и так до бесконечности. Ритм наступления, как в 7-й Симфонии Шостаковича, нарастает, распространяется, захватывает всё вокруг и завораживает – тут рождается новый конфликт, внутренний и болезненный.

Автор не вписывается в стройные колонны, но само движение и его захватывает настолько, что сознание начинает буквально резонировать (и выдвигать резоны) в такт с подавляющей мощью ритма: «Идут – и конца нет параду уродов // И кажешься сам среди

них идиотом // Затянутым общим круговоротом // А может быть это нормально? Природа? // И есть и движенье и цель и свобода? // Недаром же лезли на ствол пулемёта // Как листья осенние гибли без счёта…»[2, 133]. Капитуляция-самоотождествление свершилась в последней строфе: «Так пусть же умру за мечту идиота // С блаженной улыбкою идиота» [2, 133]. Ритм завораживает, но рифма не даёт выйти из порочного круга, «идиот» оставил последнее слово за собой, автор надевает его маску.

Но как же всё-таки вырваться из буксующего времени? Варианты бегства, эмиграции, смерти (как судьбы друзей – Лимонова, Мамлеева, Циферова) равно неприемлемы. Духовная позиция опиралась не на вызов, а на органическую жизнестойкость культуры: «Сколько нас ни колошматили, всё равно мы крепко вцепились в землю, мы хорошо знали, что такое местный климат, и мы выжили» [8, 9]. Выходом из застойного безвременья могла стать и мифологическая вечность. Но всё равно это будут «Московские мифы» (цикл 1970-1984) – ироническая игра: «Я – Адонис! // Я чужой этим улицам и магазинам» («Умирающий Адонис») [9, 190] – или лирическая сатира: «Атланта стукнула кондрашка // Тантала увезли в дур-дом // А Прометея – неотложка – // Ушла к другому дура Нюшка // // И лишь Сизиф свои вагоны // Толкал и двигал на подъём!» («Главтитан») [8, 191]. Трагические маски девальвированы негероическим временем, судьбы их «носителей» – жалки и несчастны. Но ничтожность не означает недостоверность образов, абсурд не аннигилирует трагическое, а показывает зависимость вневременного от безвременья.

Конечная формула отчуждения от времени – бегство в священный и витальный Эрос («Дионис», «Свирепая»). Всё иное обречено на повторение: «А вашу голову Дантон // Я видел в Химках под мостом // И вашу голову Камилл // Я видел в Болшево под дубом // Болела под осенним небом <…> Я сказочника голова // И может быть чего-то стою // Хоть золотистою пыльцою // Цветов и бабочек полна <…> Ах, всё во мне перемешалось // Россия… Франция … века… // Маркизы… бабы… боль и жалость… // И бабочки… и облака..» («Голова сказочника *Памяти Геннадия Циферова*») [9, 200-201]. Отчуждение от времени не есть отрешение от него, но условие полноты рефлексии и переживания человеческого измерения вечности. Именно человеческое сообщает ей трагизм и содержательность.

Приём игры слова с материей

Художественная игра в условиях социального безвременья – реальное пространство духовной свободы и испытание творческого потенциала самой игры. Художественная акция, следствием которой стало появление цикла «Сонеты на рубашках» (1975-1989), свершилась тоже спонтанно: «в 1975-м году мои друзья художники-нонконформисты устроили выставку в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ Я начертил фломастером два своих сонета – «Тело» и «Дух» – на полотняных спинах своих рубашек. Провисели они недолго, ибо начальство повелело их снять, поскольку тексты не «залитованы». А о том, что это были образцы визуальной поэзии, никто, конечно, не подумал» [7]. Сам поэт считал, что «это было вполне концептуалистское действо» [4, 328].

Принципы концептуализма налицо: остранённый способ явления поэзии, претворение слова в действие (стихо-творение как акция), антиномия материального и духовного (сонет – на рубашке) и «безыскусность» как наглядное отождествление образа с его воплощением (одна рубашка – монолог тела, другая – духа). Но по содержанию – это новая версия стародавних прений возвышенного и косного. У Сапгира, в соответствии с его установкой на отчуждённую рефлексию, тело обладает не менее развитым самосознанием, чем дух. Антиномия «Тела» – претензия бренного на смысл, смертного – на существование.

Двойственность подчёркнута вариативностью самого текста сонета. Финальные строфы отличаются и содержанием, и субъектом высказывания: «*Я многим тесно… А иным* просторно… // Но вчуже видеть просто смехотворно // Как это решето спит! любит! *Есть!* » [1, 116]; «*Живём привыкли… кажется* просторно… // Но вчуже видеть просто

смехотворно // как это решето спит! любит! е*ст!*» [2, 154]; та же версия воспроизведена в посмертном выверенном издании [9, 206]. Разница между «есть» и «ест» – почти опечатка, которая сама может стать метафорой заблуждения (тот, кто «ест», думает, что он «есть»). Но знаменательна неизменность второй строки – «Но вчуже видеть просто смехотворно» – формулы самоотчуждённой самооценки, иронического самоопределения.

Сонет «Дух», напротив, не вариативен, зато антиномичность духа развёрнута в его парадоксах. Самопознание есть самоограничение, а бесконечность метаморфоз не спасает от солипсизма: «И самого себя хочу настичь я // Стремясь из бесконечности к нулю» – «Но как я одинок на самом деле // Ведь это я всё я – жасмин и моль и солнца свет» [2, 155]. И всё-таки дух веет повсюду и наполняет собой и вечное, и конечное, обеспечивая ритм его пульса. Во второй строфе дух объявляет себя источником вселенской динамики: «Разматываясь космос шевелю» [2, 155] – а в финале это «шевеление» переволощается в метрику стиха: «В башке поэта шалого от пьянства // Ни времени не знаю ни пространства // И изнутри трясу его сонет»[2, 155]. Материя – средство реализации творящей воли духа, но он без неё несостоятелен – такова философия поэта.

Но не искажает ли материя духовную сущность, как утверждает манихейство? Сапгир по мироощущению близок к гедонизму античной классики, почитавшей телесное как образ мировой гармонии, а плоть – «главным винтиком в солнечной системе» [2, 157]. А материя, по Платону, хранит собственную тайну претворения смысла, даже в самом наглядном, адекватном представлении. Суть – в отношениях внутри самой формы – они актуализируют семантические связи и потенциальную содержательность неявленной, неосуществлённой сути.

Поэт использует приём восстановления утраченного по фрагментам. Первым опытом, видимо, было стихотворение «Ночь» из цикла «Молчание» (1965) с подзаголовком «Разорванные стихи – // сохранилась половина страницы»: «Веч // Маш // Машинистка печ // Нач // Точ // Пр // Прошу Вас дать мне рас // Мать спит за шир // Шор<…>» [2, 85]. Это было открытие приёма – диалог явного и угадываемого, содержание никак не мотивировало причины разрывания (уничтожения) текста, который создавал панораму ночных звуков как образ тайной жизни на фоне сна и тьмы. «Утраченный» текст легко восстанавливается и особой тайны в себе не содержит. Другой вариант из книги «Сонеты на рубашках» (1975-1989) настаивает на нераззагадонности:

	1 ФРИЗ РАЗРУШЕННЫЙ		2 ФРИЗ ВОССТАНОВЛЕННЫЙ
1	личаем кудри складки	1	На сером различаем кудри складки
2	и треснувшие крылья	2	Орлиный глаз и треснувшие крылья
3	вдавились мощной длани отпечатки	3	Вдавились мощной длани отпечатки
4	поверх легли тончайшей пылью	4	Века поверх легли тончайшей пылью
5	стекло крыло автомобиля		
6	закружилась в беспорядке	5	Куст блеск стекло крыло автомобиля
7	взмыли	6	Реальность закружилась в беспорядке
8	мраморные пятки	7	Сквозь этажи сквозь отраженья взмыли
9	беззвучно развалилась	8	Блеснув на солнце мраморные пятки
10	лась половина		
11	и на ощупь гладкий	9	Вселенная беззвучно развалилась
12	странно наложилась	10	Реальности осталась половина
13	ангельский и львиный	11	Всё тот же камень – и на ощупь гладкий
14	нет разгадки!		
	[9, 210]	12	Но на другую странно наложилась
		13	Всё тот же профиль ангельский и львиный
		14	_____нет разгадки!
			[9, 211]

Теперь игра строится на сопоставлении утраченного и реконструированного текста, который имитирует археологические раскопки и восстановление памятника. Фриз – элемент античного строения, украшенный сплошным орнаментом, скульптурным или живописным. В данном случае сюжет строится как расшифровка изображения на фоне современности и буквальная регенерация текста. Правая часть «содержательней», поскольку обширней и сохранила рифму, левая, как бы скрытая в подтексте, – тоже самобытна: «Вселенная // Реальности // Всё тот же камень». Строй строк неслучаен: стих «Реальности осталась половина» разломился строго пополам. Так загадка изображения становится загадкой текста самого стихотворения. Над ней бьётся обезличенное лирическое сознание («раз-личаем») – человек вообще. Вероятно, тема стихотворения – неизбывное противоречие цивилизации – духовно-зверская природа человека: «Всё тот же профиль ангельский и львиный». Но пропуск последней строки, завершённый гностическим отчаянием – «нет разгадки!» – свидетельствует, что и такая трактовка неоконательна. Другая редакция (вариант [2, 159]) существенно не меняет текст и смысл: строки во «1 ФРИЗЕ РАЗРУШЕННОМ» разбиты в соответствии с рисунком сонета, а строка 3 выглядит полнее благодаря сохранившейся заглавной букве – «Вдавились мощной длани отпечатки». Можно предположить, что распавшийся текст хаотичен, а воскрешённый восстанавливает и сонетную форму. Но и целое парцеллировано, т. е. сама реальность фрагментарна, вероятно, финальное отчаяние именно этот разрыв-распад и переживает как необъяснимую «страсть к разрыву» (Б. Пастернак).

Приём лингвистической игры

Языковые эксперименты совершаются в форме сонета – жанра изысканного и освящённого высокой традицией (любовная тема, барочное плетение словес, философская медитация). Ироническая деконструкция жанра – «Сонет с валидолом», «Сонет-статья», «Сонет во сне» и т. п. – отнюдь не меняет его назначение: высказываемое подчиняется совершенству формы, т. е. сама гармония естественна, первична и самобытна.

Рефлексия по поводу природы слова развёрнута в «Лингвистических сонетах» (цикл, вошедший в сборник «Сонеты на рубашках», 1975-1989). Слово соотносится с четырьмя мировыми стихиями «1 Звезда», «2 Огонь», «3 Вода» и «4 Земля». Оказывается, материя стихии имеет свою формулу, которая обнаруживается в разноязыких звуковых сочетаниях: «С т а р », «Э с т у а л ь», «С т е л л а», «Ш т е р н», «З в е з д а», «Ю л д у з», «Ы л д ы з». Расшифровка формулы такова: «И звёздам соответствует везде // Лучистый врыв: ЗэДэ или эСТэ // Где эС есть свет, а Тэ есть точка» («1 Зввезда») [2, 161]. Интерпретация семантики звука объективна, а спектр созвучий демонстрирует разнообразие единства. Родство созвучий ведёт к преемственности истории, но – никак не к братству народов: «Латинский и г н и с и о г о н ь – в родстве // И на закате окна по Москве // Как отблеск на мечах легионеров» («2 Огонь») [2, 162]. Может быть, этот намёк на «Третий Рим» говорит о родстве языков и империй, но преемственность демонстрирует себя в воинственности.

Существование самого языка стихийно, потому фонетическая форма соприродна обозначаемому содержанию: «Речь как река. Во всём – свои истоки // Индусское у д а течёт в воде // И мной разгадан смысл её глубокий // В – влажность. О – овал. Движенье – Д.» («3 Вода») [2, 162]. Источник слова – хтонические глубины, слово оформляет себя по неуклонной логике смысла, которая может показаться иррациональной. Потому игра со словом – как игра со стихиями – непредсказуема, как вступление в метафизическое пространство: «Зачем з е м л е мы говорим «С е з а м // Откройся»? Не о страшном ли мы просим?» («4 Земля») [2, 163].

Границы между реальным и инфернальным настолько зыбки, что их стирает даже мысль. Так, наблюдние за колебанием шарика перед зеркалом приводит к ошеломляющему открытию: «Шар вырастает… Но вместо удара вместо удара вместо удара вместо удара // Шар исчезает поглочен другим <…> Стойте! Довольно! Не вынесу пытки! // Маленький шарик повисший на нитке – // Детский предлог для вселенской

игры» («Нечто – ничто *Метафизический сонет*) [2, 172-173]. Колебание между «нечто» и «ничто» – это и игра-превращение слов, когда смысл меняется в зависимости не от корня, а от приставки-частицы. Балансировать в стихотворной игре языка – значит нащупывать границу, сосредоточиться и утвердиться на лезвии бритвы. Слово – медиатор, проводник, опора и мотор движения, источник энергии которого – то самое мировидение, которое открывает двойственность всего и переживает амбивалентность самого существования. Самобытность слова и энергия поэтической воли не конфликтуют, а резонируют в игре.

В прозе эта же ситуация расписывается сюжетно, в подробностях, варьируется в фантасмагорических историях о взаимодействии живого и мнимого («Соседи», «Отражения»), о судьбе персонифицированного пространства («Евразий») или человеческой судьбе: «Когда был солдатом, всегда есть хотелось – это мне. Остальное, думал, что не со мной, – и как ранили и как в госпитале скончался, в бинтах и крови» («Очень короткие рассказы») [10, 205]. Но будь то игра с зеркалом, сновидения, неразличимые причуды миражей или фантазии о трансцендентальном – всё это языковая игра. Она творит множественность миров, в которой «ныряешь из жизни в жизнь, как дельфин в волнах» («Вместо эпилога») [10, 219].

В стихах автор признаётся: «при моей теперешней готовности // смешивать миры // могло произойти // что угодно» [10, 194]. Но залог достоверности этой игры – в абсолютной свободе не воображения, а мысли: «главное не надо // ничего придумывать // и тогда свободно // продырявить небо» («Пражские игры») [10, 194]. Прага ассоциируется с мрачным кафкианским сюрреализмом, но фантазии Сапгира витальны, даже если они трагичны. Секрет витальности – в остроумии образных и сюжетных решений темы двойственности самого существования. Оно – «переливчато» благодаря зыбкости границ между фантасмагорией и реальностью, игриво следствие собственной неуничтожимости. Калейдоскоп – не столько игрушка и средство перекомбинировать элементы, но инструмент осуществления потенциально возможных метаморфоз.

Языковая игра стала средством буквального лирического отчуждения – создании «двойника» с шутовской фамилией в цикле «Терцихи Генриха Буфарёва» (1984-1987). «Терцихи» – ямбические трёхстрочия-моноримы с неточной рифмой. Но в слиянии слов «терцина» (трёхстрочная ямбическая строфа, построенная на рифмовке средней строки каждой терцины с двумя крайними строками следующей) и «стихи» проступают старорусское «шутиха» – вариация итальянского комического «буфф», жаргонное «тереть» (болтать) и рифма к собственному имени Генрих – как личное клеймо. Но комическое словотворчество преследует серьёзную цель – проявление сути.

Суть может быть метафизическая: «Пространство – транс, а время – мера» [2,190] – и сразу абсолютные координаты бытия потеряли свою самобытность, стали относительны: пространство – мираж, а время – условность. Суть может представить гротеск образом типологическим: «Из многих лиц слагался хмырь // над морем наводя на душу хмарь // переползала облачная хмурь <…> Всё сбрито, стёрто, сношено до дыр // и в человека одворился хмырь // // Но съест его он скоро изнутри» («Хмыризмы») [2, 198-199]. Смысл может быть заумью – памятником одному из последних футуристов: «Сидит чурзел на курбаке лицом как жёлтый жаб // хлебает Хлебникова суп – античный водохлёб // он видит сквозь и срез и врозь – фактически он слеп» («Чурзел» *Памяти Тоси Зеленского – подмастерья Татлина*) [2, 206]. Суть может быть памятником собственной лианозовской молодости и подлинности примитива: «Да, видим: понесли народом долгий ящик // с окошками и крышей настоящее // Несут барак. Потряхивает вещи <…> Когда я приезжал и видя корпуса // (забыл упомянуть, что здесь теперь Мокса) // другая жизнь, другие трубеса» («Хороны барака»)[2, 197-198].

Знаменательно, что Генрих Буфарёв – совсем не маска, напротив, он может быть искренен до отчаяния: «Что ни личность – околичность. В той чащё // ни проехать ни продраться – что ещё? – // скукотища! – глоток тыща! – леж-би-щё-ё-ё…» («Очередь *Венечке Ерофееву*») [2, 210]. Но тексты могут представлять совершенно чужое сознание –

по модели ролевой лирики и макаронического смешения языков в обыденной речи («Паренёк и гёрлески», «Керывник тай працивник»). Очевидно, образ двойника, который, как Петрушка, провалился в тартарары – «и умер Арибуф» («Гистория») [2, 193] – и воскрес заново, необходим поэту, чей дар подобен способности Протея – многоликого и неуловимого – ускользать от смерти. А для самого поэта вечное обновление себя – не бессмертие, но преодоление конечности как ограниченности собственного дара.

Приём трансформации теста

Игра с сакральным текстом для Сапгира так же правомерна, как с языком или с мифом. Отсутствие пиетета – не только показатель «свободы совести», но и ответственный эксперимент над самим собой. Это испытание способности к диалогу с классическим образцами и опыту по перевоплощению, т. е. проникновению в тайны иного сознания. Два цикла – «Псалмы» (1965-1966) и «Черновики Пушкина» (1985-1995) – дают образцы того и другого.

Религиозность Сапгира – скорее метафизическая, поэтическая, чем конфессиональная. В дневниках собеседника отмечен разговор 1996 года: «Тема «Поэзия и диалоги с Богом…» – к вопросу о теодицее и «поэтическом праве» [6, 159]. В 1999 году приводится развёрнутое признание поэта: «Я не верующий в привычном смысле, не православный, не верующий иудей. Но, когда я пишу, то иногда знаю, чувствую, что *что-то* меня *связывает с другими силами* и мне, так сказать, то, что я делаю, – *позволено*: псалмы или что-то другое… я чувствую: *моё время только приходит*, что-то ещё впереди…» [6, 166]. Поэт не сомневался ни в собственном праве на художественную интерпретацию сакральной темы, ни на трансформацию священного жанра, ни в духовной «обеспеченности» собственного эксперимента. В устах играющего с формой и стихиями признание «иногда знаю, чувствую…*позволено*» – оправдание сколь скромное, столь и обязывающее.

В критике опыты Сапгира соотносятся с ветхозаветной традицией оправдания Бога, но качество воплощения вызывает сомнение в духовной ценности эксперимента: «Монотеизм Ветхого Завета, завёрнутый в оболочку соц-арта, дал необычные строки. При этом духовной компоненте здесь говорить уже становится сложно» [11, 182]. Итак, проблема пересоздания канона – это проблема духовного и эстетического оправдания новой формы. То есть ечная проблема глубины, ответственности мысли и чувства и совершенства их выражения.

Псалмопевство в середине 60-х – ещё не модная тема для эпатажа, до появления формулы А Вознесенского «Против псалома нету приёма // Воистину» [12] ещё почти четверть века. Термин Комара и Меламида «соцарт» – тоже порождение постмодернизма, ироническая имитация стилевого канона, иронический концептуализм, чистая игра формы. Можно ли принять псалмы Сапгира за пародийные акции? Или это лирика, осознающая себя как диалог с Богом, т. е. полная бытийных переживаний, устремлённая к высшим истинам?

Конечно, это игра с библейским текстом, почитающимся как «Богодухновенный». И игра серьёзная: почти все творения Сапгира воспроизводят запев псалма соответствующего номера – и почти всегда его снижают или перифразируют. Сама нумерация – свидетельство следования теме и признание обязательств перед Священным Писанием. Но общение с Господом походит больше на выяснение отношений, чем на молитву (вопрошание – мольбу – славу). Изменился «статус» певца: не царь Давид, а поэт, не предводитель хора, а одинокий субъект, не уповающий на волю Божью, а отстаивающий своё право на творчество.

Общая композиция выдержана: начиная с отречения от «нечестивых» («Псалом 1»), через призыв поспешить на помощь («Псалом 69») – к вознесению хвалы («Псалом 150»). Содержание песнопений как будто переведено на современный язык и привязано к реалиям быта <совпадение слов подчёркнуто, в угловых скобках дан канонический текст. – И.П.>: «<u>Блажен муж иже не идее на</u> сборища <<u>совет</u>> <u>нечестивых</u> // как-то // не

посещает собраний ЖАКТа // и кооператива // не сидит за столом президиума – // просто сидит дома» («Псалом 1») [1, 61]. Хвала тоже – в меру духовных сил и темперамента: «1. Хвалите Господа на тимпанах // на барабанах // … … … (три гулких удара) // // 2. Хвалите его в компаниях пьяных // …… (выругаться матерно) <…> 9. Все дышащие <Всё дышаее> да хвалит Господа // …… (кричите вопите орите стучите – / полное освобождение) // Аллилуйя! // (12 раз на все лады)»(«Псалом 150»)[1, 83]. Апофеоз нешуточный, но катарсис не свободен от самоиронии – того самоотчуждения, которое мы отмечаем во всей лирике Сапгира. Но в данном случае цель самоиронии – отчуждение от стилевой маски, сохранение своего «я», которое демонстрирует внутренний диалог личного и канонического слова как процесс приобщения к божественной благодати.

«Псалом 16» – мольба о защите праведника от нечестивых и клятва в преданности. Поэт разворачивает первую строфу «Услышь, Господи, правду» в призыв: «воззри на правоту // человечью» [1, 69]. Клятва в искренности превращается в сюжет самораскрытия: «правота человечья» в страхе смерти – до зависти тем ничтожным («листу травы», «комару обыкновенному»), чьё существование не отягощено разумом. Но и ропот смертного правомерен: «4. Господи прояви человечность – // почтовой маркой сделай меня // 5. Нет? Не хочешь? // Так что ты меня морочишь? // В делах человеческих я не отступал / от Слова Твоих Уст <4. В делах человеческих,по слову уст Твоих, я охранял себя от путей притеснителя>» [1, 69]. Знаменательна клятва «Словами Твоих Уст», а не «ссылка» на них, как в первоисточнике – поэт отождествлял себя со Словом Божьим. Поэтому и напоминает: в отличие от тех, кто «Ваше Преподобие // Я – Твоё подобие» [1, 70]. «Преподобие» – предательство подбия, расчёт за которое – как в оригинале, а преданного ждёт спасение: «<Восстань, Господи, предупреди их, низложи их. Избавь душу мою от нечестивого мечем Твоим, 14 От людей – рукою Твоею, Господи, от людей мира, которых удел в ***этой*** жизни, которых чрево Ты наполняешь из сокровищниц Твоих: сыновья их сыты, и оставят остаток детям своим. 15 А я в правде буду взирать на лице Твое; пробудившись, буду насыщаться образом Твоим> = «Господи заткни им глотки // Или бомбой дербалызни // 7. Укрой меня Господи в тени Твоих / Крыл от лица нечестивых // Укрыл // Спасибо // 8. Одних удел – чрево // Других удел – слава // А мой удел – слово // 9. Господи честное слово // в правде Твоей взираю на Лице Твое // пробуждаясь, насыщаюсь образом Твоим» [1, 70]. Очевидно, «пробуждаясь» значит «освобождаясь от страха смерти», наградой за это – настоящее время благодати: «насыщаюсь образом Твоим».

Псалмы Сапгира – опыт беседы человека с Богом: «И плачу и смеюсь // и не боюсь» («Псалом 3») [1, 65]. Нет ни тени сомнения в наличии обратной связи, но не в силу непоколебимой веры, а потому, что это условие системы жизнеустройства, где все антиподы неразделимы: «2. Он повелел – и сотворилось // злодобро и доброзлом // завязаны узлом // Да здравствует Твоя жестокомилость! // 3. Хвалить – хули // Хулить – хвали // Хвалите Господа с земли // при том хулите не боясь // равнинопад // и дождеясь // и тигробык // и овцегад // и нищекнязь // и святогнус // и англонегр // и немцерус // и старцедев // и умоглуп // и всякий зев // и всякий пуп // хвалите Атеистобог!» [1, 81]. Если Создатель системы антиномий предложил такие правил игры-существования, надо следовать им, а не упираться в тупик теодицеи – вопроса всесилья зла в сотворённом Богом мире. Это не оправдание Бога неисповедимостью Его воли в духе ветхозаветной традиции, а логика существования, вытекающая из познания законов этого мира. Так Сапгир переносит свой собственный творческий принцип – стихо-творение как процесс познания – в сферу онтологии.

Метафизическая идея Сапгира – двойственность всецелого, в которой человек – и центр существования, поскольку сознаёт его всеобщность, и мельчайшая единица: «Весь мир и мы все – одно «я», мы видим лишь частичку бытия… Мне много дала восточная философия: не всегда «да» это «да», иногда «да» это «нет!» Но тут много градаций» (запись 1997 года) [6, 161]. Одно из практических следствий этой философии («мы все –

одно «я») – право поэта прикоснуться к слову другого, продолжить его мысль, т. е. испытать нечто вроде перевоплощения. Друг и исследователь поэзии Сапгира Ю. Орлицкий свидетельствует, что он мыслил как филолог, изучил обширный материал пушкинистики и, «готовясь к грандиозному и небезопасному подвигу «Черновиков Пушкина» <…> Генрих Вениаминович для начала освоил пушкинский почерк» [13, 167]. В этом видится «прежде всего способность к творческому диалогу» [13, 167].

В цикле «Черновики Пушкина» (1985-1995) Сапгир снова рискует прикоснуться к слову бога. Замысел дописать незаконченные отрывки важен не как опыт стилизации, а как поиск духовного резонанса: «Нет, не состязаться, а, скорее, поучиться и проследить за всеми ходами и поворотами его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло бы получиться если бы… «Если» – это слово будит воображение» [2, 213]. При ощущении удачи «чувство такое, что мрамор потеплел под рукой» [2, 213]. Метафора расшифровывается слишком ответственно: как если бы ожил Пушкин… Поэтому под текстом стоят две даты из разных веков, хотя собственно сапгировские тексты редко имеют точную датировку и определяются по принадлежности к циклам и сборникам. Это не только игра в Пушкина, но и игра с Хроносом, т. е. у текстов три автора – Пушкин, Сапгир и время.

Варианты контаминаций разнообразны. В 1985-м Сапгир продолжал пушкинские строки, развивая логику мысли. Представлены три варианта знаменитой строки рядом с рисунком пяти повешенных 1826 года «и я бы мог, как шут на» – как борхесовский «сад расходящихся тропок». Думается, Пушкин остановился от отвращения, он всё уже сказал оскорбительным сравнением. Но Сапгир меняет дату и продолжает, стараясь воспроизвести строй пушкинской мысли. Образ мышления «за Пушкина» – подвижность, непредсказуемость, необыденная простота. Варьируется ужас и комизм гротеска смертной пляски. Но первый вариант полон достоинства: «*И я бы мог, как шут на* святки, // В мороз под барабанный бой // Сплясать в петле перед толпой. // На эти пляски люди падки. // // Пусть будет весело народу, // Лишь мог бы кто-нибудь сказать: // «При жизни никому в угоду / Покойник не умел плясать» [2, 214]. Второй подан как «отрывок» – и замечателен эпической проработкой деталей: «*И я бы мог*, как мрачный *шут*…// Представь, за несколько минут // Перед толпой б… и пьяниц // Сплясал я свой предсмертный танец. // // Паяцем я перед дворцом // Качаюсь – на закат лицом… // Палач из петли вынул тело, // И тут же площадь опустела. // // А ночью всё укрыла мгла. // Старуха, крадучись, пришла. // И продаёт ей сторож ловкий // На счастье мой кусок верёвки» [2, 214-215]. И только третий вариант изобличает произвол Власти: «*И я бы мог, как шут* на праздник, // Сплясать вам русскую в петле, // Зане у Власти на земле // Есть много развлечений разных: // // Бичи, колёса, топоры, // И гильотина и гаррота… // Всё это дремлет до поры // И терпеливо ждёт кого-то» (*1827*, 1985) [2, 215]. Преобладает не страх смерти, а отвращение к её оскорбительному фарсу – зрелищу на потеху толпе, но в нём нет уже брезгливого ужаса 1826 года. И в этом прочитывается поздний Пушкин с его идеалом личной свободы от всех («Из Пиндемонти»), но и с трагедией дуэли.

В 1995 Сапгир пробует уже предугадать рождение строк: «Ты ищешь дальнего меж нами, // Твой тёмный взор уныл и жгуч, // *Так* на послание *слезами // Пылая капает сургуч*. («Какая смелость!» – мог бы воскликнуть Пушкин, если бы завершил это стихотворение)» (*1824*, 1995) [2, 223]. Конечно, в этих озорных строках намёк на хрестоматийное «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» Озорство Сапгира и Пушкина вполне соприродны: «*Есть место на земле* по росту моему // На кладбище, и я его займу» (*1830*, 1995) [2, 227]. Трагическое воспринимается так же свободно, как игра со временем. Отрывок «Так поэма» с подзаголовком «*развёрнутая метафора*» предстаёт реализацией пушкинского образа деградации смысла в идущей по рукам поэме. У Сапгира это выглядит как специфическая эстафета поколений: «<…> *так новая поэма // из-под подушки барышни // переходит в руки её служанки* <…> а потомки учёной служанки // генетически ничего не понимая // зачитывают её до дыр // как какую-то древнюю

абракадабру // потому что внуков барышни // давно расстреляли» (*1830*, 1995) [2, 228]. Так центонная игра перекомбинаций предстаёт не только как «карнавал, розыгрыш, блеск игры» [6, 159], но – сотворчество. Это не просто очередная находка неутомимого выдумщика, а попытка выйти за пределы иерархической заданности, сделать иронию условием сотворчества.

Приём концептуализации иронии

Лианозовцы стояли у истоков русского концептуализма. Отчуждение от классического канона открыло такой простор для игры с формой, который стал и мерой эвристического потенциала, и испытанием его содержательности. Ирония была не столько средством деконструкции отжившей нормы, но самой творческой волей. Двойственность, присущая иронии, стала моделью преемственности, отрицания-продолжения в пересотворении, преображении классических показателей гармонии. Сеховое – только спутник иронии, тем более факультативный, чем ближе комическое к философскому пониманию относительности всего, что всерьёз претендует на смысл. В концептуалистской иронии относительность представлена как наглядность отношений: смысла – и знака, знака – и пространства, зияющей пустоты – и абсолютной наполненности, слова – и неречевых форм высказывания. Ирония остраняет канон, сохраняя и эксплуатируя его узнаваемость.

Цикл «Стихи из трёх элементов» [14] представляет образцы визуальной поэзии, которая эксплуатирует все признаки поэтической формы: образ, строфа, ритм, рифма – кроме слова. Средства высказывания – пунктуация: точка, знаки восклицательный и вопросительный. Они передают смену эмоций в образе высказывания, но не содержание.

РАЗНОГЛАЗАЯ

1 . . . . . .
2 ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !

3 ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?
4 . . . .

5 ? . . . . . .
6 . . . . !

7 ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !
8 ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?

Стихотворение «Разноглазая» [14, 250] – может читаться как диалог при встрече с необыкновенной девушкой или как внутренний монолог переживающего своё открытие.. В первом случае можно предположить, что спокойное течение повествования (1) прерывается бурей изумления (2), потом вопрошания (3), ответ на которое – то ли спокойное объяснение, то ли молчание (4), за которым следует попытка объясниться (5-6), так ничем и не закончившаяся (7-8). Другое толкование представляет процесс разглядывания: от равнодушного созерцания (1) к изумлению (2), сомнению в достоверности увиденного (3), размышлению-припоминанию (4), вспышкам эмоций посреди рассуждений (5-6) и умножению сомнений в ответ на каждое восклицание. Разумеется, возможно сколько угодно иных интерпретаций игры элементов, что есть признак настоящей поэзии – неисчерпаемость смысла. Наглядный критерий стихотворности – очевидная гармония формы. Каждая строчка-стих состоит из 13 знаков, которые выдерживают правильный ритм, строки не рифмуются внутри строф, а сложно перекликаются, что и передаёт смятение чувств при равномерности рассказа. Выбор числа 13 (не больше и не меньше, не классические 12 или что-то иное), очевидно, тоже «работает» на смятение чувств от очевидной иррациональности увиденного.

Иные варианты визуальной поэзии – уже не минималистские – сочетают слова и рисунки, как в детских книгах для начинающих читать. Теперь это зримое представление метафор. Стихотворение «Любовь зрелая» складывается из двух половин текста: справа – рисунки, слева – подводящие к ним строки. Общая тема – иронический эрос, «перерастающий» в поэтическое объяснение в любви. Растительные образы должны смягчить чувственность, как когда-то в фольклоре природные ассоциации одухотворяли страсти: «обнимаю тебя всеми своими <корнями>»; «раскидываю свои <ветви> в небе твоём» [14, 258]. Ирония нисколько не отменяет трепетность и даже целомудрие диалога, рассчитанного на понимание буквально с полуслова.

Такие игры – плод не только изобретательного ума, но, по собственному пизнанию поэта, и особой – трансцендентальной интуиции. Сапгир описывает странный процесс рождения стихотворения, которое изливалось на бумагу автоматически, как в самописце, в виде каракулей – «строк на совершенно мне незнакомом языке» [15, 290]. Поэт узнаёт в странных значках строки и даже рифмы «удавшихся стихов» и, задумавись над их авторством, вдруг переживает озарение: «Скорее всего это тот же я, но существующий совсем в другом мире, который ему представляется, естественно, как и мне здшнему, нормальным и будничным. <…> Вообще, мир теперь представлялся мне толстым слоёным пирогом, где каждый слой – новая реальность. И возможно, где-нибудь носят не одежды, а дожди <…> поскольку там есть поэт и стихи. Таких «меня», я думаю, множество, но каждый сидит в своей реальности, непрозрачной, как скорлупа ореха. <…> Но вот произошло чудо: рука моя, минуя сознание, рисует твои стихи, мой невозможно далёкий «я» [15, 290-291].

Такое признание в конце XX века звучит фантастически, но Сапгир ссылается на апостола Павла: «…Ибо кто говорит на незнакомом языке, говорит не людям, а Богу, потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом…» <…> Между тем поэзия по сути своей стремилась говорить на незнакомых языках или «тайны говорить духом», точнее не скажешь. К сожалению, для назидания и увещания стихи не пригодны и поэтому если быть последовательным, то совершенно очевидно приходишь к текстам на «незнакомом языке» [15, 291]. Далее приводятся опыты «переводов» странных текстов на внятный, но тоже остранённый, «не вполне знакомый» язык и делается вывод: «Из чего не следует ли, что отношение к литературному тексту надо менять коренным образом?» [15, 292]. Так поэзия меняет образ существования, но не изменяет своей природе – а авангардный поиск обретает метафизическое измерение.

Приём обнажения метафизической природы текста

Отрефлексированный образ представления иной реальности – одна из художественных идей модернизма. Её индивидуальное решение – в выборе формы игры знака и смысла. Концептуалисты включают в эту игу третью величину – пространство-время. Сапгир подходит к вопросу со всей теоретической ответственностью, формулируя свой «Метод»: «случайные слова возьми и пропусти // возьми случайные и пропусти слова // возьми слова и пропусти случайные // возьми «слова слова слова» // возьми слова и пропусти слова // возьми и пропусти «возьми» – // и слова пропусти» [1, 205]. Метод состоит в процессе перекомбинации слов, в нащупывании формулы высказывания: что же сё-таки пропустить – вообще слова или только случайные? Это стремление отдаться случаю и сохранить отрешённость от него, даже управлять, решая – взять случайное или всё-таки пропустить? Это рефлексия над словом – «возьми и пропусти «возьми» – до полного от него отказа. Это пребывание между произвольностью и абсолютной свободой, когда и сам императив («возьми» – «пропусти») исходит неизвестно откуда. В конечном счёте, вся игра со словами ведёт к их упразднению, о чём теми же словами и сообщается. Есть и более радикальные стратегии минимализма, а Сапгир без слова обойтись всё-таки не может.

Всё упирается в трактовку игровой природы слова – есть ли это противоречие самого Логоса (бесконечного в своей глубине божественного смысла, но в чётко оформленном конечном выражении) или противоречие стихии? Сапгир колебался в этом выборе, но чаще тяготел к последнему. С начала 60-х он искал формы представления «полуслов-полупризраков» [3, 310], то вслушиваясь в устную речь, то вглядываясь в обрывки текстов. Всегда это было угадывание целого по фрагментам, но важно, что интерпретация процесса была сугубо метафизическая. «Летом 1988 года у подножья вулкана Карадаг и осенью в сосновой роще в Пицунде я сочинил книгу стихов «Дети в саду» по этому методу – окончания слов просто смывал прибой. Между словами возникали разновеликие пустоты, которые были заполнены некой незримой формой и смыслом. И слова угадывались почти сразу, потому-то я старался разрывать и не

договаривать слова, лежащие близко к центру языка. И в этом заполнении пустот читателем, начиная с первого читателя – самого автора, была неожиданность встречи и радость узнавания, похожая на ту, которая возникает, когда мы ожидаем и полуугадываем в окончании стиха рифму. Обычно в последний момент она конкретизируется. А здесь слово так и остаётся – мерцающим между бытием и небытием» [3, 310]. Важно, что образ стихотворения заимствован из природы – несмываемое прибоем, оно пульсирует и распространяется во время.

сижу от зн изн
сёлок жёлт и безн
лень сло произн
и это наз жизнь!
внезап
кап
по плечу бьёт –
брат!
это знач
ждик нач
[2, 236-237]

вот бы род на друг план
я уже дился на гой нете

вот бы им ин кар
я уже мею ную рму

если бы взир ин глаз
я уже раю ными зами

на лю на жу на не на се
на дей на ков на бо на бя
[1,183]

Стихотворение бесхитростно по содержанию (на изнемогающего от зноя пролился благодатный дождик), слишком похоже на восточные миниатюры-медитации. Но в нём есть энергия ритма (ямб, аллитерация), рифма (парная), адекватность формы (лень вымолвить слово – молчащая пустота роняет звучные капли). Сюжет – свершившееся чудо, лирическое «я» сродни стихии, причём сначала происходит узнавание родства («брат!»), потом – расшифровка события: брат – это дождик. Но важно, что «брат-дождик» совсем не метафора, а имя, найденное для природного чуда. Строки могут выстраиваться по синусоиде волны. Перетекание слов из одного стиха в другой – образ пребывания и в мечте и в настоящем сразу, как бы ритмическое перемещение из одного измерения в другое. Это чистая лирика – переживание себя и раздвоения времени в себе. Знаменательно, что по мере развития сюжета волна обретает всё более правильную линию-синусоиду – особенно в последней строфе.

Другой вариант пульсации слова – «Дицеи» – переплетения из двух стихотворений, как бы вариации на темы, как в музыке, но с более чётким силуэтом» [6, 158]. Сам поэт утверждал, что это «два стихотворения в одном. Чередуясь, строки оного пронизывали строки другого, как пальцы скрещенных рук» [3, 311]. В стихотворении «Свободный выбор» само название – тема и форма прочтения текста.

СВОБОДНЫЙ ВЫБОР

Сколько их! Лица Неразличимы	/-- /- ---/-	1
Господи! Где мы? Там Где Небо	/--/- / / /-	2
Неужели скосят? Края Не Видно	--/-/- /- - /-	3
Созрели Волнуется Жатва Господня	-/- -/-- /- -/-	4
Зёрна горят Рассыпаются Пылью	/--/ --/-- /-	5
Гордая головка Не Оборачивается	/---/- - --/----	6
Начертано Пред Как же выбор? Свободный	-/-- / /-/- -/-	7
Визжат тормоза На асфальте Не ты	-/--/ --/- -/	8
Только подумал Уже убил Грех и не думать	/--/- -/-/ /--/-	9
Даже и двигаться Просто задел	/--/-- /--/	10
Пошло – Покатилось – Толкнуло – Упало –	-/ --/- -/- -/-	11
Подбросило – Щёлкнуло – Пуля – в груди!	-/-- /-- /- -/	12
Что остаётся? Всё остаётся	/--/- /--/-	13
Ты умираешь – Это мираж	/--/- /--/	14

Да оглянись же! Всё как и прежде	---/- /--/-	15
Будто не кошена Внове шумят	/--/-- /--/	16
[3, 318]		

Тема – осознание жизни как преддверия смерти, что и передано ритмом парцеллированных слов – как прерывистым биением пульса. Колебание между строками – балансирование на грани, выбор между страхом смерти и готовностью к смерти. Угроза переживается «за них» – с неразличимыми лицами, уподобленных созревшей ниве. Но предчувствие смерти высказано от имени «мы» и набрано курсивом. Это лиро-эпическое сознание само уже – почти в запредельном: «*Там Где Небо*». Сюжет развивается и внутри линий и благодаря их переплетению, что и передано то перекрёстной, то парной, то одиночной «рифмой» курсивных строк. Темы проникают друг в друга, резонируют, усиливаясь и осложняясь. Страх смерти перерастает в вину за хрупкость жизни: «Только подумал Уже убил Грех и не думать». А эпическое смирение совершает круг – через автокатастрофу, гибель от пули – к вечной жизни: «*Подбросило – Щёлкнуло – Пуля – в груди! <…> Будто не кошена*». Финал стихотворения сводит обе линии к эпической концовке: «Да оглянись же! Всё как и прежде // *Будто не кошена Внове шумят*». Бытийное, экзистенциальное – всё резонирует и преображается, как внутренняя рифма «Ты умираешь – Это мираж», созвучная итогово-бесконечному «*Внове шумят*».

Парцелляция внутри строк создаёт стереоскопический эффект многоголосицы. Но метрическая модель – даже с учётом цезур между словами словосочетаниями – тяготеет к дактилю и дольнику на его основе (обычный шрифт) и преимущественно амфибрахию (курсив), т. е. к трёхсложной стопе. Финальные строки 13-15 симметричны, на них резонирует и последняя 16-ая. Такая целостность – формула неразложимости общего существования в стихотворном выражении. Мечта автора – «стихотворение из 12 срок, каждая – отдельное стиховорение. Что-то вроде этого, по-моему, я написал» [3, 311]. Замечательно, что поэт испытывал найденные ходы по максимуму – и шёл дальше. Каждое открытие – только ступень для следующего.

То же двуединство онтологически-экзистенциального возвращает к восприятию слова как Логоса. Очередная идея – стихи из слов, своеобразные пульсары, похожие и на парцеллированную речь, и на проблеск слова из небытия в ритме акцентного стиха: «от двух до четырёх слов в стихотворной строке – каждое слово с большой буквы и отделено тремя интервалами от других. Сохраняется вид книжной страницы, и как произносится стих, так и читается. При этом слово приближается к Слову, то есть к Символу» [3, 312]. Таково стихотворение «Слова» (1972, 1998): «Ухожу Прощай До свидания Нет // Обещай Думай Ушёл Ухожу // Нет Потуши свет Теперь // Скажу Ты Обними Так <…> Смерть просыпаюсь Смерть радуюсь // Смерть целую Смерть люблю // Уйти уйду Забыть забыл // Нет! Никогда! Ни за что! Всегда» [2, 269-270]. Необходимо подчеркнуть, что формотворческие идеи Сапгира психологически обоснованы: безымянные герои «роняют тихие слова», переживая то бытовые коллизии, то трагические прозрения. Сюжет стихотворения – движение по жизни: колебание между любовью и смертью, переживанием мига и ощущением вечности. Слово переживается как открытие – и тут же как заклинании, и всё в едином ритме.

Игра слова остаётся многомерной, сакральное видение интерпретирует паронимические превращения как экзистенциальные метафоры, при этом игра ума неотделима от физиологических переживаний. Так сам процесс дыхания в цикле «Дыхание ангела» (1989) представляется «Ментальным коридором во тьме»: «(задумчивый вдох // выдох) // // (покачивание головой: вдох – // нет вдоха) // // // // (вдох озадаченный // выдох) // // (вдох – // остановка на полпути) // // (выдох – // забрезжил выход) // // вдох – вход // // выдох – выход» [2, 259]. Освобождение слова из скобок – зримая метафора преодоления непроглядной тьмы, экзистенциального тупика. Метатеза внутри освобождённого слова (вдох=вход, выдох=выход) демонстрирует экзистенциальное тождество слова и дыхания, т. е. самой жизни, точное, осознанное слово

– это спасение. Так медитация=дыхательной гимнастике, органика творения=свободе дыхания. Критерий – сам процесс, а тема второстепенна. Пример – сотворение слова как рождение живого: «(выдох) – а // (выдох) – ха // (выдох) – уха // (выдох) – муха // // рождение мухи» («Муха») [2, 261]. Можно было бы, наверное, так поиграть и с рождением «духа» – но суть процесса «выдохновения» не зависит от того, что рождается. В мире Творца всё равноправно, а Сапгиру претит всё высокопарное и многозначительное.

Приём сакрализации игры

Игра генерирует театральность – не только в наглядности смысловых превращений, смене речевых масок и драматическом развитии лирического сюжета. Сапгир сравнивал собственный стих со «свободой интонационного движения» скоморошин из сборника Кирши Данилова [7], считая их речевой колорит ещё невостребованным ресурсом естественности для русской поэзии. Озорство, раскрепощённость, разрушение барьеров межу низким и высоким, поэтом и публикой, идеальным и чувственным – всё это системно связано. В этом же ряду опыт превращения стиха в действо, когда сам текст складывается, как пьеса, – из ремарок и слов, но слова расшифровывают смысл «ремарок», переводят физический звук в метафизическое слово, которое буквально оживает во всей синергии его восприятия.

Чудо обращения рыбака в апостола в стихотворении «Христос и Пётр» представлено как перформенс: «(*сесть где-нибудь у воды: // возле моря, речки, пруда, лужи, ванны // или поставить рядом таз водой*) // // (*сильно ударить по воде ладонью*) // шлёп! // // (*ритмично ударять по воде, как вёсла*) // плюх плюх // плюх плюх // плюх плюх // плюх плюх <…> (*кринуть*) // – Господи! // // (*спокойно*) // – Стань на воду // иди не бойся // // (*тяжёлое шлёпанье, будто идёт человек, // по щиколотку проваливаясь в жидкую грязь*) // // ШЛЁП ШЛЁП // ШЛЁП ШЛЁП // ШЛЁП ШЛЁП // //(*шумно нырнуть в прибой // или опрокинуть на себя таз полный воды*) // // – Спаси, Господи! // // (*слушай шум и плеск моря, руки, ванны, // мокрую тишину*)» [16, 259-260]. Таинство встречи с Богом разыгрывается подручными средствами, что не умаляет ни смысла действа, ни глубины переживания. Таков синкретизм условного и безусловного, епифании и примитива, высокого комизма и пронзительного чувства мира, когда можно услышать *мокрую тишину*.

Последний цикл «Тактильные инструменты» – как и все названия – многозначен: «тактильное», т. е. осязаемое, ощутимое, эффект прикосновения всей кожей, пальцами – и буквально проба языка на язык. Обострённое переживание, безусловность которого можно, подобно Фоме Неверному, проверить на ощупь, передать посредством языковой игры. К «инструментам» относятся предметы быта (таз), стихии (вода), в качестве музыкальных инструментов – бумага, ткань, батареи, стол. В дело идёт еда («Икра») – т. е. всё обыденное, что вызывает звуковое, вкусовое, чувственное впечатление. Инструмент – средство извлечения музыки из материи. Смысл этой поэзии – в отождествлении с непосредственным чувством жизни, но – обострённо-новым. Это эффект преображения с сохранением качеств всего «материального прошлого», специфическое двуединство равноправного соучастия, а синестезия – реальный образ двойственности слова. Работа «со словом-запахом, словом-звуком» [6, 166] – это чувственное переживание Логоса, самой мистерии его рождения из окружающего, из текучего времени, из живых впечатлений, а не благодаря отжиманию абстрактной сущности.

При этом материальность не искажает метафизическую природу слова, оно так и существует в двуединстве – как наглядный образ двойственности всего в мире. К. Кедров приводит признание Сапгира: «Я знаю одно: то, что вблизи, на самом деле, далеко в космосе, а то, что далеко в космосе, это, на самом деле, внутри». – «Но то же и есть наиболее точное определение метаметафоры», – ответил я. И Генрих со мной согласился. Метаметафора – новое зрение в поэзии, где микро- и макромир сведены воедино» [17, 272]. Кедров, поэт и теоретик метаметафоризма, стремится всё «подверстать» под своё

открытие, но в его понимании «новое зрение» – это всё-таки умозрение, следование изначальной установке, т. е. в***и***дение реальности как знака.

Но Сапгир, даже в теоретическом мышлении, отдавал приоритет чувственному, которое переживал метафизически: «когда закрываешь глаза // открываешь себя <…> чем фантастичнее // тем вернее // ловит // мир // сознание // на острие иглы» («На острие иглы») [1, 235]. Источник игры смысловых ассоциаций – сама многомерная действительность, дело поэта – отозваться соприродным образом. Таков мимесис поэта-протея – схватывать суть, принимая её форму. Поэзия сакральна ровно настолько, насколько аналитична, это не ритуал, не священнодействие, а неустанное приближение к истине – изменчивому образу мира.

Истина о мире – равноправие Человека и Универсума

Лирика Сапгира – философская. Смысл его поэзии – не в постановке или разрешении роковых вопросов (экзистенциальных, религиозных, нравственных) и не в сотворении особой картины мира. Это **философия отношений художника с миром**, т. е. трансформация его представлений о всеобщей взаимосвязи в стихотворчество по модели мимесиса-со-творения. Это философия мировидения, подобная самоопределению ребёнка, который не озабочен полнотой понимания мироздания, но ощущает себя в центре всего и в контакте с ним. Сапгиру не надо было имитировать детский взгляд: «Мне не нужен этот ребёнок. *Я пишу для ребёнка в себе*» [Цит. по: 6, 163]. Конечно, это мировидение дитя архетипического, т. е. преисполненное знанием, трагическим опытом, но отдающееся жизни вопреки всему и со всей непосредственностью, свежестью и ясностью чувств. Потому Игра есть модель и существования, и творчества, и сама – идея мироустройства, т. е. живой образ гармонии.

Игра – сакральная, но не ритуальная, стихийная, но – выражающая волю творца. Она есть форма и условие равноправного диалога с миром. В приобщении к игре есть ощущение бесконечности своего существования, которое даже не требует бессмертия и, зная о смерти, её не страшится, поскольку открыты иные – пронзительные – формы полноты бытия. Встреча с миром подобна встрече со статуей Будды: «Он видит сны – и эти сны – Он сам // Звездой – в песчинку… с губ раскрытых – прямо… // Но сквозь вселенную он слышит голоса // И шарканье по гладким плитам храма <…> На каждом пальце – красная спираль // // В неслышном свисте в вихре и содоме // Недаром мой отец – сапожник Бёме // Вдруг понял я что этот мир – печаль» («Будда») [1, 136]. Печаль – не трагическая безысходность, а именно пронзительное чувство открытости своего существования безмерному целому и всё-таки неразрешимой горечи одиночества.

Архетипическая детскость естественно, без эгоцентрической гордыни уравнивает своё существование с существованием мира «чем ты был? диваном ты был // или духом? духами ты был // или дохой? <…> обыкновенной чепухой // или Чрезвычайным и Полномочным / Послом в Чёрную дыру? // чем бы ты ни был ты будешь – чудом // но если ты – ничто // всё – ничто» («Чудо») [1, 214]. Вечное дитя обладает вещим даром и чуткостью к благодати, но не расположено к страданию – в отличие от испившего чашу до дна. Так поэт и обращается к Создателю: «Ты умеешь – это просто // и легко – как вдох и выдох – // счастье истины нам дать // но гвоздём дырявить мясо – // Сын Твой знает – чересчур» («Брату» *Венечке Ерофееву*) [2, 262]. Надежда связана не с преодолением смерти, а с самой жизнью.

Архетипическое дитя не страшится трагического – оно не повергает его в отчаяние. И трагическая глубина всеобщей взаимосвязи открыта во всей иррациональности: «над горизонтом подпрыгнуло солнце // подпрыгнул бинокль в руках наблюдателя <…> на Кавказе подпрыгнула гора // там же подпрыгнул город – и весь разрушился // и множество вещей важных и неважных возможных / и невозможных // все подпрыгнули сейчас по одной единственной причине: // в сухой траве подпрыгнул серый кузнечик» («Кузнечик»)

[1, 213]. Для дитя все равны – в том числе в общности судеб, ведь ему неведомо отчуждение. А перспектива общего существования – катастрофа, в которой нет спасения никому, – и это всеобщая судьба, взаимосвязь и взаимонеобходимость: «и когда Бог скажет: «довольно страданий» // страдания скажут: «довольно Творца» // «Дух себе подобный! Ты – Творец страданий!» // и тогда Бог скажет: «а страдания Творца?» // // дьявол будет связан и низринут в бездну // бездна будет связана – в дьявола низринута // дьявол будет бездной – и низринут в бездну // бездна человеческая – бедный Сатана» («Нострадамус») [1, 222].

Знание бесстрашно, как дитя, а поэт предсказывает свою смерть в посвящении другу: «Там – пустота // но пустота и здесь // и пустота // пришла проститься // с пустотой» («Холин и труба») [18, 83]. И действительно, их разделило только несколько месяцев. Но и в морге невозможно удержаться от игры: «Станцуем – // топор и жердь // инсульт и смерть?» [18, 83]. Диалог пустоты с пустотой возможен потому, что нет непроходимых границ между существованиями и ипостасями, поэт раздваивается, пребывая в разных временах: «Бледнеет мир С незримых гор // Меня Пронизывает Светом // Который Свет И тот Сапгир // Со мной Беседует Об этом» («Двойной свет») [19, 39]. «Который Свет» – очевидно, они неисчислимы. А множественность миров обещает бессмертие не в виде реинкарнации, а благодаря существованию сразу в нескольких измерениях. Важно, что образ многомирности – не интеллектуальная конструкция, а исходит из самоощущения и даже видения этой множественности. Полнота синергии позволяла ощутить синкретизм не умозрительно, но в чувственной безусловности.

В. Кривулин соотносил поэзию Сапгира с авангардом начала и полистилистикой конца XX века, отмечая её феноменальную открытость: «Подобной способностью к самообучению, такой степенью культурного протеизма, историко-литературной толерантности и вменяемости не обладал, пожалуй, ни один крупный русский поэт XX века» [20, 234]. Действительно, странность формы – единственная константа поэзии Сапгира, а модели странности – полистилистика – меняются в каждом новом цикле. Общий принцип – представление мыслительного процесса не в дискурсивной, а в пульсирующей форме, когда синтез антиномий осуществляется в перекличке ассоциаций, но не в отточенной формуле – моделью мира является процесс творчества.

Школа «конкретной», барачной, без***о***бразной и безобр***а***зной поэзии не прошла даром – материя стиха соткана из самых безыскусных элементов, но их соотношение открывает тайну смысловых связей в самой реальности. Лирический герой сапгировской поэзии – сам поэт, не биографическая, но творческая личность, не конфликтующая ни с миром, ни с собой, но требующая от себя постоянного самообновления. Эволюция Сапгира – испытание и обретение себя в совершенно противоположных духовных ипостасях – в соразмерности великой амбивалентной стихии Игры. Архетипическая детскость обеспечивала цельность личности и витальный оптимизм всей поэзии. Он возвёл относительность в Абсолют, не демонизируя, но претворяя деконструктивный импульс в Творчество.

Литература

1.Генрих Сапгир Избранные стихи. – М. – Париж – Нью-Йорк: Изд-во «Третья волна», 1993. – 256 с.

2.Сапгир Г. В. Неоконченный сонет. – М.: «Издательство «Олимп», «Издательство АСТ», 2000. – 288 с.

3.Сагир Г. Три из многих. Новое Лианозово. 1997 год. / Новое литературное обозрение. – №33. – 1998. – С.310-318.

4.Взгляд в упор (Генрих Сапгир) / Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.324-331.

5.Сапгир Г. «Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать». Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. – 1999. – №4. – С.135-150.

6.Заполянский Г. «Еврею – от Советского Союза…» Встречи с Генрихом Сапгиром, заметки, выписки из дневников 1996-1999 гг. // Знамя. – 2001. – №11. – С.152-168.

7.Мы были богемой, а не диссидентами / Генрих Сапгир в беседе с Ольгой и Александром Николаевыми. – Литературная газета. – 1998. – 20 мая. – №20. – С.10.

8.Сапгир Г. «Искусство лезло в парки и квартиры…» Беседа с Н. Загальской // Огонёк. – 1990. – №25. – С.8-9.

9.Сапгир Генрих Стихотворения и поэмы. – СПб.: Академический проект, 2004. – 606 с. (Новая библиотека поэта. Малая серия).

10.Сапгир Г. Летящий и спящий. Рассказы в прозе и стиха. – М.: «Новое литературное обозрение», 1997. – 352 с.

11.Колымагин Б. Благословение навеки. Об одной религиозной интуиции Генриха Сапгира // Октябрь. – 2000. – №6. – С.180-182.

12.Вознесенский А. Воистину. Безмерный молитвенный сонет // Литературная газета. – 1993. – 21 июля. – №135. – С.7.

13.Орлицкий Ю. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления / Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. – М.: РГГУ, 2003. – С.159-167.

14.Сапгир Г. Из цикла «Стихи из трёх элементов» // Новое литературное обозрение. – 1995. – №16. – С.249-250.

15.Сапгир Г. Стихи на неизвестном языке // Новое литературное обозрение. – 1995. – №16. – С.290-295.

16.Сапгир Г. Тактильные инструменты. Стихи с предметами. 1999. // Новое литературное обозрение. – 2000. – №40. – С.257-291.

17.Кедров К. Поэзия всех миров / Сапгир Г.В. Неоконченный сонет. – М.: «Издательство «Олимп», «Издательство АСТ», 2000. – С.271-273.

18.Сапгир Г. Последние стихи // Арион. – 2000. – №1. – С.77-84.

19.Сапгир Г. Из книги «Проверка реальности (*лирика*)» (1998-99 г.) // Арион. – 2003. – №3. – С.35-39.

20.Кривулин В. Голос и пауза Генриха Сапгира // Новое литературное обозрение – 2000. – №41. – С.233-241.

РУССКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ – ИСТОКИ И ПРОДОЛЖЕНИЕ

Всеволод Некрасов:
лирика стиха, который «никак не сделан»

Самоопределение метода

Концептуализм – это направление с собственной эстетической платформой, с разработанной поэтикой и очень широким кругом представителей. Настолько широким, что между «старшим» и «младшим» поколением возникают серьёзные разногласия по поводу содержательности приёмов и их духовной нацеленности. Истоком русского концептуализма было «Лианозово», т. е. остранённый стих И. Холина, Я. Сатуновского и Вс. Некрасова, ломающий все представления о художественности поэтической формы и идеальном наполнении «безобразного». Вс. Некрасов, защищая творческие и духовные приоритеты своего поколения, отстаивал именно гносеологический потенциал этой поэзии: «Концептуализм – никак не искусство концепций, как это ни странно. Не догма (как догма он смешон особенно, хоть первым делом провоцирует догму), а тенденция, и тенденция остроадогматическая» [1]. Отрицается именно бессодержательная игра формой: «Концептуализм, о котором речь, – не искусство коллекционировать языки культуры и демонстрировать, тужась высунуть как можно длиннее. Не обезьянник, не искусство орать кикиморой – во всяком случае, не обязательно такое искусство» [1].

«Кикимора» и «коллекция языков» – это «в огород» Д. А. Пригова и В. Сорокина, поколения постмодернистов, превративших литературное творчество в перформанс, т.е. акцию зрелища, но не таинства. Негативные определения концептуализма – «не искусство концепций», «не искусство коллекционировать языки культуры» – свидетельство особой духовной ответственности той игры-отрицания и представления идеального через неоформленное, которую вели первопроходцы. Уйти от заданности так же непросто, как преодолеть искушение артистизма – не перевоплощения в тип миропонимания, но имитации образа мысли. Очевидно, суть «лианозовского» концептуализма – *«самопроявление» органичного, т. е. безусловного, смысла*. «Безыскусный» на вид, он остаётся сложноорганизованным, модель его представления подобна природной – он ненавязчив, но составляет условие существования, неочевиден, но многомерен. И так же противостоит бессмыслице, как стихия самой жизни отрицает смерть, – без пафоса, просто самобытным явлением, неистощимым течением превращений.

«Неоформленное» имело форму вызова, форму не гармоническую, но парадоксальную, т.е. провоцирующую и требующую неоднократного вглядывания в себя, переосмысления: «Верно, нам и хотелось конкретности, **фактичности** стиха. Но характерная настоятельность повторов холинских, моих (вроде приговских в недавнее время), стойкий привкус **выходки**, акционности у Бахчаняна, сноски, паузы, разрывы между сгущениями, приоткрывающие природу затекстового пространства хоть у Сатуновского или Айги – также и концептуализм, поскольку всё это явно норовит обернуть текст **ситуацией**» [1]. Но «ситуация», очевидно, выходит за пределы сиюминутной коллизии и представляет сразу два времени осуществления стиха – время творения (видения-переживания) и безмерное время традиции, отвергнутой данной поэтической формой.

Эта форма отрицает все признаки упорядоченности, т.е. совершенства изысканной речи – её законченность, образность, ритм, рифму, строфу и правильный синтаксис. Но цель особой поэтической рефлексии – высказать свое *видение мира* через *видение слова.*

(1)	(2)	(3)
Погоди	всё	Мать
		сыра земля
я посмотрю	всё-таки	и всё сразу
	но что больше всего	
как идут		всегда так
облака	воздух [2, 28]	когда не надо
		Весна [2, 43]
как идут дела [2, 16]		

<всё подчёркнутое выделено мной. – И.П.>.

Во-первых, слово взято в самом буквальном, прямом значении, но остраняется в контексте только благодаря игре повторов-перекличек (но не простых рефренов) и разговорной интонации, неожиданной для стихотворной формы. От формы осталось только расположение строк «столбиком» (1 и 2) и даже в две строфы (3), но главный фактор остранения слова – интонация, которую формирует пространство-время: тишина между строками соответствуют величине пробелов. Во-вторых, слово равно стиху, а конкретная интонация произнесения (вопросительная, утвердительная или иная) не определяется сходу и зависит от прочтения-возвращения, причём неоднократного. В-третьих, слово принадлежит парцеллированной речи, именно её внутренний ритм – с собственной динамикой мысли, сомнениями и оговорками, – и организует стиховое пространство. Текст предстаёт именно как пространство, организованное словом, или – словом в пространстве, не столько озвученном, сколько проявляющем созвучия на письме. Так в стихотворении-3 перекликаются «сыра земля – сразу» и рифмуются «всегда – когда – Весна», а «Весна» резонирует с «надо», но главный смысл созвучия – со словом «всё» из первой строфы и частицей «на» в повелительном значении, т. е. «возьми», поэтому «Весна» можно прочитать «всё-на». И смысл стихотворения – контраст полноты бытия, открывшейся во всей безусловности, неисчислимой безмерности, и раздражённой скудости души, которой не вместить всё, что предлагает «мать сыра земля», обнажившая себя от снега.

В стихотворении-2 пульсирует слово «всё», рисуя своеобразный зигзаг мысли: небрежно-фамильярное «всё-таки» ставит под сомнение «всё», которое поначалу является то ли наречием, охватывающим целое, то ли определительным местоимением с совершенно неопределённым значением (от «весь», но что это – «всё»?), а в итоге открывается нечто ещё большее и неисчислимое – «воздух». Смысл стихотворения – в бесконечном, ничем не удовлетворённом поиске зримого образа бесконечности. В стихотворении-1 антитеза словосочетаний «как идут // облака» и «как идут дела» представлена как антитеза времени – вечности и обыденности: вечность («как идут // облака») оказывается динамичной (словосочетание разделяется на два стиха), а обыденность («как идут дела») – неизбывна. Тема стихотворения – созерцание мира и созерцание слова, которое передаёт этот процесс, причём стёршиеся метафоры «идут облака» и «идут дела» оживают в непосредственном значении. Так пространственная организация текста представляет его образом мысли, высказанной не только словами, а конструкцией-перекличкой строк. «Текст» – термин собственно концептуалистский, он нейтрализует мистический пафос высказывания и демонстрирует его «рукотворность». Но «старшие» концептуалисты определяют творчество обычно – поэзией: «Главное – // это иметь нахальство // считать, что это тоже стихи», – как говорил Я. Сатуновский [3, 223].

«Противолирика» или поиск безусловности смысла?

Концептуализм – стихотворство как будто совершенно не лирическое, оно не рефлексивно и не предполагает ни откровенности, ни эмоционального содержания, ни разнообразия интонаций, ни даже радости от эвристической игры мысли. Так, например,

представлено чудо веры: «Есть // Новость // // Христос воскрес // // Воистину воскрес // // Слушай // А хорошая новость // Хорошая новость // Но большой секрет // // Давно уже // Хорошая новость // // Давно уж // Большой большой секрет // // // // Христос воскрес // // Воистину воскрес // // Что и требовалось // // Доказать» [2, 45] (знак // соответствует ширине одного пробела между строками – И.П.). Чудо как тема сплетни, догмат веры как теорема, «благая весть» как «хорошая новость» – этот контраст ценностных интерпретаций представлен именно как диалог. Но он может быть прочитан и как внутренний монолог сомнения, поскольку отсутствие знаков препинания не даёт никаких точных ориентиров, зато открывает свободу истолкований. Нейтральность интонации только оттеняет значимость высказанной позиции, формы её представления, провоцирует читателя на целый спектр чувств – от недоумения до изумления, в том числе и по поводу авторской бесстрастности.

Но такова цель – включить «реципиента» в процесс осмысления самой «ситуации» – явления узнаваемой темы в «конкретной» обстановке, в неодухотворённом контексте, а «истина» – уже результат сотворчества поэта и читателя. Некрасов приводит в пример изобразительное искусство: «Художник может по холсту. Зритель смотрит. Художник начинает мазать по зрителю» (Кабаков). Эту-то тенденцию и стали у нас называть концептуализмом – тенденцию к изживанию материала и произведения, видимым завершением которой представлялось искусство как бы уже изжившее, отказавшееся от материальности вовсе – искусство ситуации, **акции**» [1]. «Изжить материал и произведение» – это, очевидно, освободиться от рамок условности, от барьера между произведением и жизнью, от власти материи, её собственного давления, от установки на пиетет, на проникновение в авторскую идею, т. е. сугубо духовной интерпретации. Но это значит сосредоточиться на переживании времени события – созерцания артефакта как становления смысла.

Для этого нужно радикально преобразовать контекст, в котором является смысл, – не обязательно физическое пространство, это может быть сам канон раскрытия темы, когда акцент переносится на новые отношения между нормой и формой её переосмысления. Таким образом, «лиризм» открывается как принцип художественного мышления – *представить новизну как нечто самобытное, как самопроявление смысла*. И главной проблемой является духовное обеспечение нового миропонимания, что и даёт право на отрицание. Феномен концептуалистского отрицания – критика не столько содержания, сколько модели мышления, сосредоточенность на отношениях слов в пространстве, т. е. определение возможности не языка, а самой обыденной речи представлять безусловное – проявлять его присутствие в игре, в болтовне и шутке.

Например, речь не позволяет сразу различить, какой смысл имеется в виду, когда произносится формула «Слово было Бог» – то ли сакральный (из Евангелия от Иоанна), то ли синтаксический, когда сказуемое «Бог» раскрывает не смысл подлежащего, но конкретное содержание «словаря», поскольку «Слово Бог есть».

Слово было Бог

Слово Бог есть
И слава Богу

Слава Богу
Если есть Бог
[2, 46]

И духовный смысл этого стихотворения – в игре мистической природы слова, которая просвечивает даже в выветрившихся до междометия сакральных приговорах («слава Богу»), но вся зависит от присутствия глагола-связки «быть», ведь именно он открывает реальность самого Бога, сам и не претендуя на право писаться с большой буквы. Тем более что «прописной статус» может зависеть только от положения в начале стиха, и «слава Богу» на самом деле превращается в «Славу Богу», но при этом союз «если» вырастает до «Если» – условия для проявления самого Бога. Последние две строки можно прочитать и как вздох облегчения по поводу разрешения тайны мироздания, и как молитву, поставленную под сомнение собственной оговоркой «если». А всё стихотворение есть перекомбинация 4-х значимых слов («слово – быть – Бог – слава») и двух союзов («и – если») – так расположение слова во времени и пространстве

меняет «статус» самого Бога, хотя бы и в тексте стихотворения, но и это сверхзначимо.

Сам мастер видит духовную направленность своей деятельности в реабилитации (после краха модернистской утопии) образа поэта-творца и мобилизации креативных, а не критических возможностей остраняющей формы: «Важнейшей же стороной, самой сутью и было остроаналитичное – вплоть до отрицания – отношение к языку, материалу и произведению искусства, за которым – сложный подход к «художническому», артистическому началу, отчасти присвоенному официальным искусством, отчасти уничтоженному. Это ставило наряду с задачами анализа, «изживания» встречную задачу «проживания», «отбывания», освоения, реабилитации – и создавало внутреннюю борьбу тенденций» [1]. Скепсис служит откровению, но откровение скрывает мистическую природу под маской иронии.

Опять О

О красивый
Счастливый
Народный
Свободный
Великий
Могучий

в одну кучу

Хоть бы в будущем

там ещё было кому
читать писать на нём
великом могучем

Великому
и могучему

короче чем могу
помогу

Хоть
помолчу лучше

А сказать
может

И то
думаю

Уж как-нибудь я скажу
не хуже вашего по-русски
[2, 57]

Откровение в отношении к языку – это утверждение равноправия поэта и «великого и могучего», на том простом основании, что язык жив осуществлением в речи поэта, не «языкотв*о*рца», т. е. не испытателя его форм и автора окказиональных смыслопорождений, какими были Хлебников или Маяковский, а творца простоты безыскусной, прямой и точной. В данном тексте простота и является идеей языка. Когда поэт, перебирая все хрестоматийные эпитеты из «Русского языка» Тургенева, т. е. весь пафосный ряд, валит их «в одну кучу» с шаблонами дежурной патетики, вовсе бессодержательными, все эти высокие и будто бы заглавные формулы смешиваются в прописной «куче малой». Даже появление рифмы («Могучий – кучу»), столь редкой у Некрасова и поэтому особо значимой, призвано свести на нет весь пафос веры в язык как самодеятельную силу и даже самобытную стихию, оправдывающую и существование самого народа, которому (тоже «великому») он дан навеки.

Под сомнение ставится уже физическое будущее, а не духовная мощь, поэтому помощь «великому и могучему» (то ли языку, то ли народу?) со стороны поэта состоит в открытии внутреннего потенциала слова, хотя бы и средствами игры. «Могучему – чем могу» – эта метатеза как будто уничижительна, но открывает собственную программу – «короче», т. е. по сути, по существу, пользуясь энергией точности. Сомнение, заключённое в трёх строфах – от «Хоть» до «думаю», – может быть, и лишнее, хотя для речи устной избыток – не порок, а непосредственность в чистом виде, что и демонстрируют эти оговорки.

А «косноязычие» последней строфы (правильнее было бы «Я выскажусь по-русски уж как-нибудь не хуже вашего») – старая игра в «дурачка», ибо все рифмы и начала, и конца («уж – скажу – не хуже») свидетельствуют о точности слуха и мысли, а спор неизвестно с кем («не хуже вашего») – это вызов всем предшественникам, включая самых «великих и могучих», нёсших эту «околесицу» восторженных «О». В конце ударное «по-русски» говорит само за себя, тут уже язык вступает в полную силу – поэт представляет традицию национального мышления, чувствования, самоопределения в простой и ясной речи. Что будет сказано – пока неважно, но главное – чувствовать в себе волю русского

слова к правде и свободе высказывания. «Итак, концептуализм … – искусство «мазать по зрителю», но не сваливаясь при этом в подчинение, экзальтацию или конвенциональность, «мазать», не оставаясь вымазанным, т. е. искусство ситуации, действию <так в тексте статьи. – И.П.> быть искусством. …Вот в чём смысл множественности «языков» – в выявлении их относительности. В том, что **за языками.** Важней специфичности, наоборот – неощутимость «языка», когда он сам собой разумеется» [1]. Органичность высказывания становится синонимом поэзии и критерием её внутренней одухотворённости – такова эстетика концептуализма по Некрасову.

Безличная лирика речи – высказывание в пространстве?

Поэт убеждён, что живой дух речи представляет творчество в его перманентном процессе – всякий раз это рождение, и как бы ни был ничтожен повод, это всегда единство места, времени и действия – и потому чудо воплощения языка. Но это чудо станет искусством, когда будет отрефлексировано с точки зрения глубины и совершенства высказывания. Совершенство обусловлено не «прекрасной» формой, а остроумным представлением мысли в её речевой наглядности. «Прекрасное» – не гармония частей внутри целого и даже не блеск и выразительность словесных формул (хотя сборник 2002 года назван метатезой «Живу вижу»), а качество организации внутреннего диалога в «случайной» речи, т. е. «непреднамеренность» откровения: «Речь оказывается куда тоньше и развитей всякого культурного специального поэтического языка, и неудивительно: речь функциональна, она в работе, живёт и совершенствуется непрерывно. И самый большой культурспец больше говорит, чем пишет – ведь есть ещё речь пассивная, и **речь внутренняя**. Речь **культурней** культивируемого «языка». Опыт этот всосан с молоком, и отнестись, **оценить** мы готовы. Словом, концептуализм – в пределе, в **акции** – провозглашает достигнутым наконец слияние искусства и жизни. Но – и это, наверное, самое важное **но** – слияния, отождествления только в языке искусства»[1].

речь

ночью

можно так сказать иначе говоря

речь речь
как она есть чего она
хочет

[2, 41]

В стихах эти идеи высказаны через *образ места речи во времени* – посредством её расположения на чистом листе. Время откровения речи – «ночью», т. е. во время откровенности, «речь» и «ночью» рифмуются через паузу, чтобы ещё через более длительную паузу дать образ речи в расхожих автохарактеристиках, которые как будто спорят друг с другом, но на самом деле представляют «текст» и «подтекст». Слева – текст, справа – подтекст, слева – выбор формулы высказывания, справа – самодеятельная сила, жаждущая выговориться и диктующая способ высказывания. Поэтому правый и левый столбец рифмуются не как созвучие, а как форма и содержание, как условие равновесия пространства и зеркальная симметрия. А симметричной параллелью первых строк является молчание, т. е. исток речи, белизна – не пустота, а эквивалент тишины – это «иначе» по отношению к «речи // // ночью», тоже рифма, но визуальная и невысказанная. В XIX веке невысказанность требовала описания: «Всё необъятное в единый вздох теснится, // И лишь молчание понятно говорит» («Невыразимое» В.Жуковского) – для концептуализма невысказанность – не вопрос адекватности слова и смысла, а приём, требующий внятной расшифровки.

Поэт не мучается вопросом «Как сердцу высказать себя?» (В.Жуковский) и сознанием, что «мысль изреченная есть ложь» (Ф.Тютчев), он сосредоточенно разрабатывает найденную формулу тождества – невысказанное как недопроявленное, но просвечивающее в очевидном. Мы имеем дело с новым *образом – пространственным*

соотношением частей текста. Он так же иносказателен, внутренне антиномичен, как любой троп, но не суггестивен, поскольку атрадиционен и никак не связан с эмоциональной сферой, зато мобилизует игровой потенциал мышления. Роль пространства – лиро-эпическая, т. е. творческая интерпретация ценностных соответствий (левое-правое, верх-низ, пустота-знак), вольное распоряжение этими возможностями и временн*о*е насыщение пробелов-«пустот». Роль автора – демиургическая, но, как и подобает в изначальности и естественности, анонимная, иначе это будет уже не поэзия речи.

Образ поэта совсем иной, это не посредник между тайной смысла и жизнью, а мастер речи, которая и есть сама непосредственная жизнь, являющая себя в игре планов. Если Некрасову нужна метафора, то – для пояснения своих принципов, когда «художник сводит счёты с **художничаньем**». Описывается обратный процесс «разоблачения» формотворчества: «Последовательно уходят рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность – убрана и рамка, остался один лист. На листе – ничего. Что – так и ничего? Не совсем. Не осталось ничего **художественного**, но остаётся **искусство.** …Искусство ведь и есть то, что надо уметь. …Если понимать ничего как **всё**, как **ничего специально художественного**, зато всё по тем же правилам **искусства** – **что** получится, но **как** можно лучше, тогда другое дело» [1]. Видимо, искусство – это *прозрение совершенства* в единстве непреднамеренности и содержательности. Так, отрицая художественность как «сделанность», поэт полагает искусство вершиной развития природных форм.

Так он апеллировал к выразительности известного монтажа Эрика Булатова «Иду», на котором на снимке дано клубящееся облако и в просвет клином вторгается слово «Иду» (воможно, аллюзия на название фильма по роману Д. Гранина «Иду на грозу»): «То // небо // // это было бы да // // и то // не было на него // Эрика Булатова // // эх // // облака этого // не хватало» [2, 70]. Небу «не хватает» облака – природная композиция нуждается в соучастии художника, таково предназначение мастера – сотворчество с безусловным. «Концептуализм – первым делом опыт радикальнейшей конструктивной рефлексии, и, по мне, именно как таковой он и принёс самые бесспорные результаты. Реальность первая наиболее жестоко испытывает, проверяет вторую реальность, творимую, и упрочняет её. Особенно надёжно страхует творчество художника от художнических претензий, завирания, авторского произвола. <…>Короче, концептуализм – искусство без дураков. Что, чересчур общо? Тогда конкретнее: без хитрецов» [1]. Так реализуется идея слияния искусства с действительностью – не в утопии жизнестроения, а в поиске правды и безусловной духовности, не осквернённой «художничньем», – одухотворённости и материала, и приёма.

Коррелят «духовность – правда» опирается на безличностность, т. е. на неприсвоенность, самобытность смысла и его воли к проявлению. Концептуализм в немецкой поэзии родился из чувства вины перед языком, ставшим жертвой человеческой демагогии, он искал опоры для себя в конкретном. Некрасов, сопоставляя опыт параллельных поисков, определил это как раскопки смыслов – «открыть, отвалить – остался там кто живой, хоть из междометий» [Цит. по 4, 98]. Действительно, «на смену модернистскому максимализму приходит постмодернистский минимализм. Отсюда главный принцип конкретизма, принцип невмешательства, «регистрационности», так, например, сформулированный О. Гомрингером: «Мы должны давать только обнажённые слова, без грамматических связей, без отвлечённых понятий, слова, обозначающие либо конкретные действия, либо конкретный предмет» [4, 98]. Так выглядит «Молчание» у О. Гомрингера – стихотворение, особенно понравившееся Некрасову.

молчать молчать молчать
молчать молчать молчать
молчать молчать
молчать молчать молчать
молчать молчать молчать
[4, 96-97]

Это – поэтический «негатив» «Чёрного квадрата» К.Малевича, императив молчания создаёт образ абсолютной чистоты, т. е. тишины, словом же и оформленной. Пустота не «квадратна», её объём равен одному пропущенному слову, сбою ритма в самозаклинании и средоточию текста, который есть только «рамка» для тишины. А «каре» слов – правильный сплочённый строй, полный сомнений на право своего существования, т. е. на произнесение, но всё-таки реализующий себя в действии. Так форма, найдя способ высказывания, эффектно разрешает и нравственную, и эстетическую рефлексию. Сам Некрасов совершал открытия независимо от соседей по времени, но отчуждённых железным занавесом, видимо, подчиняясь логике «деконструкции» – избавления от всего пафосного, лирического, субъективного: «У меня даже момент такой был, когда я понял что-то такое, что будет потом называться концептуализмом. У меня были два стихотворения – это тоже вторая половина 60-х. Один стих:

Зима
Зима зима зима
Зима зима зима зима
Зима зима зима зима
Зима зима зима
И весна

А второй стих такой:

Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
Весна весна весна весна

И правда весна

И вот второй стишок, на мой взгляд, это уже осознанный манифестированный концептуализм. В том смысле, что тот, прежний повтор «зима-зима…», – он хочет быть художественным, выразительным, он хочет поймать интонацию какого-то действительного переживания. Притом, конечно, ему это сложно, ирония тут заложена с самого начала, как и во всяком повторе: то ли получается, то ли нет, появляется что-то вроде образа – и в итоге на что-то он «выруливает», действительно, оказывается какая-то ритмическая интонационная фигура именно так, а не иначе, и стих, на мой взгляд, получается и остаётся. Вопреки концептуалистской интенции. А «Весна» получается как раз благодаря этому концептуалистскому заносу, благодаря тому, что читатель попадает в такую ситуацию. С ним начинают играть: долго ты выдержишь такой повтор, действительно идиотский: «Весна весна весна весна» – ну и что? – «Весна весна весна весна» – да сколько можно? – Весна весна весна весна и правда весна» – и тут неожиданным образом оказывается, что это срабатывает, то ли какой-то груз накопившийся убирается, то ли мы отходим в сторону от этой ситуации и получаем свободу – возможность, освободившись, взглянуть с новой точки и отрекомендовать это состояние и собственные усилия. На мой взгляд, здесь что-то получилось Может, не бог весть что, но и мне не надо было бог весть что, мне достаточно было чуть-чуть, лишь бы это было фактично, достаточно доказательно. Такова была задача. В общем, если получилось, то именно таким образом: читатель вынужден терпеть. В «Зиме» надежда есть, что читатель будет, скажем так, наслаждаться, а здесь он вынужден как бы претерпеть этот приём автора. Но в итоге я не думаю, что я здесь читателя как-то обидел и доставил ему какую-то неприятность, я думаю, что получился стих, но вот таким образом. Вот это, мне кажется, и есть момент перехода от, скажем так, художественной конкретики к конкретике концептуалистской, здесь его можно поймать…» [5, 338-339]. Приведённый образец автокомментария наглядно представляет, как «художник мажет по зрителю», отдаваясь в то же время творческой рефлексии – реализации приёма и отслеживания его действенности, т.е. воплощения метода мышления – представления слова и речи в их самобытности.

Текст как образ авторефлексии речи?

Главное в теории концептуализма – сотворение особой модели существования искусства: это «направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. И потому концептуальные произведения представляют собой не самодостаточные предметы для эстетического переживания, а попытку по-своему сформулировать само понятие «искусство», исследовать условия эстетического восприятия и особый характер функционирования предметов искусства» [6, 4]. Следовательно, некрасовское «сведение счётов с художничаньем» имеет целью не столько разрушение канона, сколько сотворение нового образа духовности, *творчество в условиях пустоты*, открывшейся после тотального отрицания и прежней идеологии, и традиционного художественного мышления. Пустота есть и ощущение от исчерпанности испытанных и скомпрометированных форм, и модель нового стихотворчества как чистого поля, где ничто не мешает эксперименту, а «пустоты» в тексте представляют *пространство, вступающее в диалог со словом*.

Ничего ничего
ничего и ничего

ничего
ничего

всё
[2, 81]

Отрицание не ведёт к нигилистическому крушению хотя бы потому, что само отрефлексировано, оно не опасная страсть, а инструмент мышления, которым тоже можно играть, как в данном стихотворении. Если первую строку можно принять как констатацию пустоты или же как утешение (хотя в этом случае должен как-то «проявиться» дефис: «ничего-ничего»), то вторая – это уже «переживание» этой пустоты-простоты, и достаточно весёлое. Наступившая пауза готовит переживание слова как смысла, которому нет иного определения, кроме его самого, которое и рифмуется только с собой. Слово «ничего» выделено из текучей строки, ритм рефрена превратился в рифму-эхо, чтобы замкнуть все строчки и строфы в кольцо, внутри которого, видимо, исчерпаны варианты повторов, поэтому появившееся после паузы «всё» можно прочитать как выдох облегчения – действительно, вытягивая два «ничто» по горизонтали или вертикали, ничего пространственно нового уже не придумаешь: в этом контексте левое и правое, низ и верх неотличимы друг от друга. Но можно прочитать «всё» как содержание этой пустоты (напомним: «если понимать ничего как **всё**, как **ничего специально художественного**, зато всё по тем же правилам искусства…» [1]), и тогда единственное слово даёт новое определение «ничего», а потому предстаёт как содержательная рифма и как итоговый смысл погружения в «ничто». Напомним, что в формировании мысли участвовали пустоты-просветы между строфами – зримый образ «ничего». Этот текст ещё не представляет собой «чистое» отрицание, а его вариант, построенный на «нет», приводит поэта едва ли не к самоотрицанию.

нет нет
нет и нет

нет и нет и нет и нет
и нет и нет и нет и нет
и нет

и я нет
[2, 80]

Может быть, это вариации на тему «На нет и суда нет»,а может быть, игра на «нет». Начало то же: рефрен, как бы пробуя слово «на вкус и вес», переходит в антитезу, а сочинительный союз предстаёт средством усиления отрицания. Но после паузы два отрицания «возводятся в степень», а 4-я строка, начиная с «и», превращает всё в подобие дурной бесконечности, и когда «нет» звучит в 13-й раз, наступает «прозрение», или просто просвет, после которого следует неоднозначное «резюме»: то ли поэт отвечает не тотальное «нет» своим собственным, то ли, действительно, «нет» подчинят себе всё, в том числе и грамматику, когда косноязычное «и я нет» сводит «на нет» личное начало, а то и само существование. Но вариативность прочтения – достаточно серьёзный аргумент против пессимизма, т. е. окончательного, безусловного отрицания надежды.

Концептуальность формы и самого отрицания – в их принципиальной обратимости, а условием обратимости остаётся «живая модель», пульсирующий смысл очевидно

негативной формулы. Некрасов настаивает: «Чего стих на дух не терпит, так это преднамеренности» [3, 219]. В его эстетической системе это и есть первейшее условие органики речи, высшим проявлением которой является поэзия. Следовательно, образ поэзии определён не «поэтической» формой (это «художество», «художничанье»), а явлением неординарного смысла в непосредственной форме. Эта игра – но не игра в непосредственность, а испытание эвристического потенциала «простоты».

Разумеется, эта «непосредственность» тщательно организована, эстетически отрефлексирована и даже выверена в соответствии с терминологией. Некрасов соотносит свой поиск с формальными определениями: «Понятие *авангардности* тут конкретно и очевидно, как, может быть, нигде больше – речь идёт о передней кромке, бегущей грани этого самого нашего критерия – разницы между стихами и нестихами. Живой речевой стих, собственно, всегда на этой кромке – в этом его смысл и природа. Авангарден он по своей сущности, по профессии…» [3, 222]. Итак, критерием поэтичности является сам прорыв (таково назначение авангарда) к новой форме, открытие образа одухотворённой «неупорядоченной» речи: «И конечно, решает не степень эмоционального напора. Важно, что этот участок речи или устроен, возделан или просто отмечен, назначен автором быть стихами – и чтобы читателю <…> в итоге так или иначе пришлось бы в этом с автором согласиться. Каждый раз в данном конкретном случае. Не могу отвязаться – *не от меня зависит* – значит, *стих.* Стих и значит стих, стихия. Он фиксирует вот эту речевую форму = это стихи. А почему это стихи… По своим причинам» [3, 223]. Замечательно, что критерий поэтичности опять отрицает какую-либо абсолютную значимость, всё сводится к ситуации, это и есть концептуализм с его принципиальной адогматичностью, контекстуальностью, игрой нефиксированного смысла. Но примечательно, что в формировании ситуации на равных участвуют и поэт, и стихия («не от меня зависит»), т. е. диктат самобытной – или самодеятельной? – воли.

Или это всё-таки имитация самодеятельности? Как, например, в игре форм, сталкивающих в грамматическом подобии глагол и существительное: «светает // // это бывает // // не светит // // не тянет // // не дремлет // // не Гамлет // // нет никаких нет» [2, 81]. Инерция отрицаний создаёт странный неологизм «не Гамлет», т. е. «не впадает в сомнения», – и тогда в конце концов отрицаются все «нет». А может быть, имя собственное – автохарактеристика лирического субъекта, который, впрочем, тоже отторгает то ли весь трагизм, то ли просто рефлексию. Но формула «нет никаких нет» опровергает самоё себя, оставляя или чувство надежды, или недоумения, или изумления по поводу собственной антиномичности. В то же самое время она является звуковым вариантом четырёх предыдущих строк: начинается с «не» и кончается на «ет» – и потому рифмуется со всем целым.

Так остроумие формы побуждает искать разнообразие толкований, и эвристический катарсис поглощает все иные впечатления. «Любой сложности и мудрёности механика **внутри** произведения, очевидно, убога перед «механикой» ситуации, внутри которой и произведение, и автор, и публика – а эта-то механика и имеет значение, с ней-то и работает искусство на самом деле. Вообще наш этот концептуализм, наверное, точней бы уж назвать **контекстуализмом.** Первейшие параметры этой искусности – **уместность, точность**» [1]. Вот и явился критерий поэтичности приёма и слова: они обусловлены совсем не естественным «потоком» речи, они – от «искусства», а отнюдь не от непосредственности. Что касается «образа» речи, то от её прирождённой характерности остаётся парцеллированность, дискретность, нарушение грамматических связей, которое, впрочем, в старой поэтике именуется «анаколуф». Некрасов прав: «Концептуализм **был всегда**: всегда было общение автора с публикой, **сообщение** автора публике, просто с публикой, сообщение автора публике, просто материал произведения всё брал на себя без остатка и заслонял, маскировал **ситуацию**» [1]. Но концептуализм 60-х мобилизовал эвристический потенциал иронии. Что же нового может сказать поэт, исповедующий не идеи, а принцип мышления?

Очевидно, это должно быть сообщение не столько о предмете мышления, а о зависимости его постижения от избранной позиции, от типа «дискурса», т.е. логики и образа рассуждения. Как содержание увиденного целиком определяется углом зрения, так и «истина» принадлежит не столько действительности, сколько модели восприятия, которая диктует возможность концептуального истолкования. Например, есть две версии одного некрасовского произведения: одна ограничилась представлением самой игры слов, вторая дополняет текст подобием комментария.

I	II	(3) есть то есть	(5) кому есть
Свобода есть		это если есть что	кому пожрать
Свобода есть	(1) право же	естественно	кому и покушать
Свобода есть	не есть		[7, 252]
Свобода есть	право есть	(4) тут уж что дадут	
Свобода есть			<строфы
Свобода есть	(2) право же		пронумерованы мной
Свобода есть свобода			– И.П.>

Первая версия (I) воплощает принцип самодостаточности высказывания – формула «существительное + глагол» как будто исчерпывает смысловую корреляцию – и в самом «положительном», утвердительном режиме. Семикратное повторение как будто придаёт формуле необратимость, сакральное число исчерпывает и возможности воспроизведения словосочетания (3 – мало, 12 – много), и «освящает» цикл. Но содержание формулы двоится, и вопрос упирается в смысл глагола «есть» – омонимию «быть» или «питаться». В первом случае «свобода» постулируется как безусловная данность, но финал представляет подлежащее и сказуемое как зеркальное отражение, как специфический хиазм, который возвращает суть предиката субъекту и констатирует невозможность определения «свободы» иными словами (и понятиями), кроме неё самой. С задачей не могут справиться ни «независимость», ни «воля», ни «бесконтрольность», ни что-нибудь иное.

Поэт предпринимает попытку вырвать слово из конкретики и представить его в абсолютном значении, но семантика «абсолютного контекста» непроницаема, зато подчёркивает смысл «свободы» как универсального и безусловного «знаменателя» всех вариаций. И можно было бы успокоиться, остановившись на идее неистощимости «свободы», если бы глагол не имел иного значения – «питаться», и опасение впасть в монотонную тавтологию актуализирует именно этот смысл. В результате происходит и конкретизация подлежащего, а сказуемое берёт на себя роль своеобразного определения: это уже «свобода поглощать пищу», «насыщаться» – из всех свобод избрана потребность потребления, сколь насущная, столь и физиологическая. Разумеется, колебания в оценке глагола начинаются с первой же строчки, и только последний стих «фиксирует» определённый смысл, впрочем, наглядно воспроизводя и саму схему повтора. На том и строится замысел – мобилизовать познавательный поиск и выбор читателя, активизировать его самодеятельной игрой языка, а не организующей волей автора.

Продолжение-комментарий (II) тоже двойственно: первая строфа играет уже синонимическим потенциалом подлежащего – «свобода» как «право» (гражданское, юридическое, моральное – «тварь я дрожащая или право имею»?). Но у слова «право» есть уже свои собственные синонимы-омонимы, в данном случае специфическая интеллигентная оговорка, вводное слово: «я, право же, думаю иначе». Так формула «право же // не есть // право есть» может читаться и как строгое указание на высокое призвание человека и гражданина («право есть духовная обязанность», т. е «свобода выше потребления»), а может быть и смущённым, неловким напоминанием о том же

самом. На утверждении-оговорке деликатно настаивает строфа-2. Но дальше игра переключается на сказуемое, и в строфе-3 глаголы отождествляются: «есть то есть // это если есть что // естественно» – поддерживается интонация разговорная, оговорка переходит уже в снисходительную оценку пафоса, вырастающую из самого глагола: и тут «естественно» уже оппонирует должному, поскольку природа равнодушна к указаниям духа.

Финал играет синонимами, снижающими «есть» до уровня потребительского сознания и как будто целиком сводит тему к проблеме насыщения. Впрочем, «покушать» несёт ещё, кроме слащаво-манерного, и специфический оттенок – в лагерях образ особой доверительной дружбы определялся формулой «кушаем вместе». Акцент на праве «есть» делает обе половины стихотворения контрастной формулой веры и сомнения, пафоса и опыта, экзистенциального переживания и горькой правды о ничтожных возможностях и жалких формах его воплощения. Антиномичность истины – единственно безусловная истина, антиномичность представлена игрой самого языка, вполне равнодушного к трагическому несовпадению представленных им смыслов. Очевидно, идея анализа «дискурсивного потенциала» высказывания отрывает не релятивизм как всеобщее свойство сосуществования значений, когда смыслы то ли остраняют, то ли уничтожают друг друга. Она постулирует речь как условие не только проявления, но и осуществления смысла – не в жизни, но в человеческом сознании, что не менее важно. Осуществление значит со-творение, в котором участвуют автор и читатель, автор открывает «речевой космос» [3, 226], читатель – свободу представления значений в этом «неорганизованном», но живом космосе.

Некрасов ищет подтверждения своих открытий в классике и обращается к опыту обэриутов: «.…Хармс и есть первый концептуалист. Он, собственно, один и сумел оправдать манифест обериу как **реального искусства**. Не **реалистического**, не **реализма** – при реальности **изм** (суффикс отвлечённости) вряд ли обязателен. Именно **реального**, возвращающего от второй – изображаемой, творимой искусством реальности к первой, существеннейшей реальной ситуации автор/публика» [1]. Знаменательно, что из всех авангардных открытий (абсурд как особая логика, избывание лиризма, прозаизированный стих как модель иррациональной реальности) выделен именно образ коммуникативных отношений. Они – залог «живого» осуществления стиха в сознании воспринимающего: «Проблемы всё те же: быть или не быть <…> Стих высвобождается как бы рывком – из чего высвобождается? Из небытия – вернее, предбытия, как всякая возникшая жизнь.< …> Стихи, цепляющиеся за наше восприятие теми самыми корявыми крючочками-связями и тем самым активизирующие восприятие, вызывающие читателя на соавторство, на соучастие? Проще сказать, заставляющие себя запомнить не хуже всякого стихослагательства. И не менее стабильно. И запомнить не как мысль, а как речь, с её вкусом. Т.е. именно как стихи» [3, 226].

Итак, «реальность» стиха – это его «живое» осуществление, т. е. не только сотворение по воле автора, но внедрение в сознание читателя, завоевание права на эстетическое признание, а новой эстетической ценностью является феномен самобытности, т. е. непринуждённость порождения смысла – «речь с её вкусом». Феномен «живости» трактуется Некрасовым именно как самопроявление стиха – так катарсис от переживания откровения, которое свойственно всей поэзии, дополняется и особой витальностью стиха, т. е. волей к самоосуществлению. Есть даже некое переживание собственной экзистенции стиха – неизбежности явления смысла, самопорождения формы.

Очевидно, все эти свойства «речевой поэзии» – авторские характеристики собственного принципа стихосложения, обоснование его исключительных содержательных качеств и духовных преимуществ перед «стихослагательством». «Речевой» стих превосходит «регулярный» ровно настолько, насколько «онтологическое» превалирует над «искусственным». «Соавтором» в данном случае выступает сама речь, живая и безначальная, внеличностная и непосредственная. «Онтология» речи – чудо

безыскусности и проживание процесса порождения смысла, т.е. соединение двух темпоральных восприятий – *длящегося* прозрения от соприкосновения с живым и *вневременным* (но не вечным!) явлением. Так *процесс* ощущает себя в единении с *безначальным*, а экзистенция откровения включает чувство сопричастности великому источнику.

Это переживание может быть проиллюстрировано стихотворением об истоках поэзии. Смысл сказанного – в определении стихии существования стиха, ведь сама речь – это воздух, но поэтическая речь – особая материя духа. Некрасов пользуется метафорой Мандельштама: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух» [8, 92]. Некрасов избегает метафор, поскольку они не свойственны прямой речи, потому он «материализует» ключевой образ Мандельштама, указывая на него («вот // // что вот // // // воздух») как на атмосферу, незримую и реальную, пронизанную токами судеб тех, кто говорил «с последней прямотой» [9, 170], но «за всех с такою силой, // Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы // Потрескались, как розовая глина» [9, 181]. Речь – а Мандельштам подчёркивал, что он «работает с голоса» [8, 92], – беззаконна, как «ворованный воздух», и так же остаётся основой жизни и сама поддерживает творческие прорывы в невозможное. Экзистенциальное переживание стихотворства, сближающее Мандельштама и Некрасова, находит своё продолжение и в модели представления смысла: «Настоящий труд – это брюссельское кружево. В нём главное то, на чём держится узор: воздух, проколы, прогулы» [8, 99]. Известно, что по степени загадочности, парадоксальности мотивировок метафоры Мандельштама не знают себе равных. «Воздух» – материал для представления неназываемого, как, например, образа приближающегося конца: «О, этот медленный, одышливый простор! – // Я им пресыщен до отказа, – // И отдышавшийся распахнут кругозор – // Повязку бы на оба глаза!» [9, 231]. В «Стихах о неизвестном солдате» (1937) воздух предстаёт образом пространства, в котором буйствует стихия смерти: «Этот воздух пусть будет свидетелем, // Дальнобойное сердце его, // И в землянках всеядный и деятельный // Океан без окна – вещество» [9, 241]. «Океан без окна» – пароним-оксюморон безмерного – «всеядного» – удушья, трагическая ирония – образ тотальной, но неощутимой, дематериализованной смерти.

вот

что вот

воздух

Мандельштам

это он нам

надышал

[2, 44]

Классический стих Мандельштама представил «пустоту» как смысловое таинство, «речевой стих» Некрасова реализовал этот образ пространственно. В данном стихотворении все просветы «работают» на расширение смысла, каждая строка – строфа, а три последних рифмуются, чтобы отождествить имя поэта с его миссией («это он нам») и формой исполнения («надышал»). Весь текст зримо представляет образ воздуха, прореженного речью, чуть уплотняющегося к концу, чтобы отождествиться с дыханием поэта. «Как тело живо душой, так и видимый текст жив чем-то ещё: невидимым (до поры, по крайней мере) затекстовым пространством речи. Видимая отчётливость, «телесность» «регулярных» стихов маскирует, заслоняет это пространство, хотя на деле этим-то стихи и живы: это оно шевелит-живит сплошную ритмословесную сетку текста» [3, 225-226]. Так Некрасов представляет собственное открытие как универсальный закон, он не желает быть новатором: он «прописывает», наглядно демонстрирует природу стиха – зависимость его смысла от координат в пустоте.

Характер субъктивности

Речь в стихах Некрасова бесстрастна, как и подобает внеличностному началу, но яркий темперамент неугомонного первопроходца концептуализма не позволяет скрыть

собственное отношение к сторонникам «регулярного» стиха – как тянущим пустую ноту: «РАЗГОВОР С ПОЭТОМ // ЕВГЕНИЕМ ЕВТУШЕНКО // // РАЗГОВОР С ПОЭТОМ // АНДРЕЕМ ВОЗНЕСЕНСКИМ // // РАЗГОВОР С ПОЭТОМ // РОБЕРТОМ // РОЖДЕСТВЕНСКИМ // // РАЗГОВОР С ПОЭТЭССОЙ // // Ах // // А разговору-то // // Извините // Если я вас // Перебью // // Извините // Но я вас // Не люблю // // Всё // Весь разговор» [2, 64]. «Девальвация» жанра «разговора» (с книгопродавцом, с фининспектором, с памятником и т. д.) до полного разрыва отношений не отменяет суть формы – декларации поэтических принципов. Отрицается всё: и проникновенная гражданственность (Евтушенко, Рождественский), и модернизм на грани постмодернизма (Вознесенский), и изысканная игра в плетение чувств и слов («Ах» Ахмадулиной). Контраст шрифта – заглавность «великих» и прописные собственной речи – это «самоуничижение паче гордости», юродство подлинного мастера, оппозиционера не по форме, но по качеству мысли.

Для нас этот текст важен именно как пример открытого лирического высказывания, хотя бы иронического. Своё имя – даже если это «не тот Некрасов» [2, 93] – поэт намерен вписать в самый уважаемый ряд русской поэзии, пусть и в ёрнической манере: «Вот канал // Вот фонарь // // Тут фонарь // Тут канал // // Тут бы Блок // Он стоял // // И макал // // Фонарь // в канал // // Фонарь // в канал // // Фонарь // в канал // Блок макал // Блок макал // // Бродский Бродский // Помогал помогал // // А Некрасов спал // Некрасов спал // Некрасов спал // // Некрасов спал» [2, 6]. То ли сон (вполне петербургская традиция визионерства), то ли «опадение» многомерной формы до плоскости (стих «спал», т. е. опал, как опадает шар с выпущенным воздухом) – всё это не менее содержательно, чем лирика исповеди или напряжённого трагизма.

Но отказ от лирической субъективности в якобы безличной «речевой поэзии» отнюдь не отменяет очевидное авторское присутствие. Воля речи («речь // чего она хочет») к самовыявлению не реализуема без субъекта действия, а его позиция с неизбежностью самобытна. Ирония – первый уровень самораскрытия, нашедший, к тому же, вполне наглядное средство – игру комментария с текстом. В данном случае комментарий «откровеннее», а песенное определения немоты – «трудно высказать и не высказать то, что на сердце у меня» («Подмосковные вечера») – обессмыслено антитезой, её демонстративной экспрессией. «Чувство безграничной любви», набранное мелким шрифтом, – ещё один наглядный образ иронии по отношению к самой идее адекватного высказывания. Всё стихотворение – о невозможности молчания и бессилии слов, о косноязычии страсти к выговариванию, когда как будто «кто за язык тянет», только теперь не «кто-то», а собственная воля «тянет-потянет – вытянуть не может». Рефрен последних трёх строк – тоже ироническая рифма, демонстрирующая топтание на месте в этой самой «безграничности», которая повторяет самоё себя, не в силах самоопределиться. Очевидно, «потянуть за язык» – это буквальный жест отчаяния (овеществлённая метафора), когда сам язык уже не помощник, он «показал язык» говорящему – подразнил возможностью осмысленной речи и спрятался за ничего не говорящие вводные конструкции («трудно сказать», «и как вам сказать»).

рот заткните
возьмите
потяните за язык

трудно высказать*
и не высказать

и как вам сказать

*чувство
безграничной любви
[2, 32]

Отсутствие определённого субъекта, переживающего эту муку (тютчевский императив «Молчи, скрывайся и таи» был обращён и к себе, и к человеку вообще), оттеняется обращением к «вы», которое, впрочем, остаётся неопределённо-личным. Этому «вы» адресована мольба о помощи («заткните – возьмите – потяните»), оно является даже в форме приставки в «высказать» и «не высказать», но присутствует в тексте бездейственно и немо – зато демонстрирует потребность в речи. А «лирический субъект» представлен в раздвоенности – как воля к высказыванию и как сознание его

невозможности – и оба обезличены, но в первом случае субъект «недопроявился» вследствие косноязычия, во втором он отождествился с иронией как общей гносеологической позицией – речь неадекватна чувству. Последняя ипостась вполне «красноречива», поскольку пользуется не только словом, но и подтекстом, средствами композиции и центонной игры с проникновенным лиризмом всем известной песни. Итак, лирическое сознание в данном «лирическом» тексте раздваивается на искреннее (творящее) и ироническое (остраняющее возможность творчества) – таков дуализм рефлектирующего, самоотчуждённого разума. Но можно ли считать лирическое сознание авторским?

Рассмотрим форму вполне «гражданского» высказывания на «скифскую» тему.

Нас тьмы

и тьмы и тьмы

и тьмы и тьмыитьмыть
мыть и мыть

[2, 55]

Пафос двух строк саморазрушается самоповторением, неуловимо и очевидно переходя в самоотрицание. Но эффект иронической метатезы эксплуатирует не одну перекомбинацию частей слова («тьмы – мыть»), но и присутствие в множественном «тьмы» местоимения «мы» – как особенной внутренней рифмы с «нас», как утверждения себя в тёмной бесчисленности. Переход существительного в императив «мыть» не упраздняет местоимение, но выносит его на первое место, чуть ли не в корень слова, требующего преображения от самих себя – «мыть тьму». Так пафос самоутверждения переходит через пафос саморазоблачения в самосознание, уже не патетическое, но и не самоуничижительное. «Мы» – отнюдь не лирическая самоидентификация поэта, в отличие от Блока, оно принадлежит субъекту речи – носителю языка и национального сознания, это «ролевая» лирика, но язык, вступая в действие, «переводит» количество в качество (утверждение в отрицание) разумеется, под контролем авторской воли. Так реализуется диалогизм авторского сознания – в игре иронии, изнутри, средствами самого языка разлагающей гордыню, но неспособной победить неистребимое «мы» – неразложимое на «я» и «они», «я» и «вы» – тот же язык не позволит обособиться. Следовательно, диалогизм сознания «самоустраняющегося демиурга» – творца, скрывающегося за безличной формой высказывания, ищет объективную форму собственной амбивалентности и мобилизует игровой потенциал языка, воплощённый речью.

Речь, в отличие от языка, не сакральна: она дискретна, аморфна, самобытна и косноязычна – но так же, как язык, обладает волей к самопроявлению, а если не «доводит до Киева», то «далеко заводит». И всё-таки она невозможна без субъекта, и если поэт онтологизирует «речь», то он хочет обеспечить безусловность своей позиции. Следовательно, собственный диалог с «речью», опора на речь как на самодеятельную игру смыслов есть «режиссёрский ход» концептуальной акции – представления, в котором автор и маска (простак), и герой-резонёр (но не догматик), и суфлёр (хранитель подтекста), и мотор всей затеи. Игра как театрализация – когда в явлении смысла открывается собственный сюжет стихотворения – с неизбежностью делает сознание автора полифоничным, но не скрывает определяющего качества субъективности – характера мышления.

Лирика как характер мышления

Автор мыслит и «за себя», и за некое объективированное сознание, представленное речью. Концептуальное мышление постсоветской эпохи стремилось продемонстрировать и образ коллективной ментальности, и отчуждение от него. Концептуализм изобразительный был настроен более радикально: «Кабаков пишет, что свойственная советско-русскому миру «пронизанность всего всем и отражённость всего во всём», его сверхсовокупность не даёт отдельному суждению и индивидуальному самосознанию вычлениться, продуцирует «невроз бесконечного говорения»: его инсталляции возникли

из потребности создать пространственную и звуковую метафору мира, в котором рефлексия есть подвиг, а обособление своего сознания – героический акт, аналогичный побегу» [10, 17]. Для поэта «лианозовской школы» «коллективное говорение» не представляется ужасом развоплощения духа, но и не таит в себе особой содержательности, следовательно, и критика «коллективного бессознания» не самоценна, а открывает процесс преодоления стереотипа как бы изнутри. Достаточно следовать за словом буквально, и оно «заведёт» в смысловой тупик, но само его и продемонстрирует, как в заклинании официозного трагизма: «это // не должно повториться // // повторяю // это // не должно повториться // // повторяю…» [2, 31].

Но игра языка освобождает прежде подлинного раскрепощения духа: «на чём // стояли // // это на чём // мы настаивали // // на чём заваривали // // товарищ сталин // // китайский чай» [2, 25] . Стихотворение похоже и на рапорт, и на череду ассоциаций – синонимы и паронимы перетекают друг в друга («стояли – настаивали – заваривали – сталин»), чтобы заварить даже не кашу, а нечто бледное и прозрачное. В то же самое время череда перечислений, в которых можно узнать названия магазинов, разрешается катарсисом: «чулки // носки // галстуки // ткани // книги // огни // обувь // одежда // мебель // надежда // любовь» [2, 67]. Оказывается, это градация, и катарсис обеспечен неожиданно проступившей рифмой «одежда – надежда», после чего обнаруживается, что рифмуются уже «обувь – любовь», а «ткани» и «книги» с вдруг вспыхнувшим в этой прозе словом «огни», ну а в обратном порядке и всё остальное: «галстуки» – «носки» – «чулки». Не хватает только «веры», но она может проступать на месте «мебели» рифмой-преддверием, за которым уже «надежда», «любовь». Так сталкиваются и рифмуются в сознании имена бытия и быта, поскольку непредсказуемость состояния души реализуется в спонтанной речи. Своеобразный каталог человеческих потребностей демонстрирует не только их равноправие, но и внутреннюю, а значит – органичную связь. Речь говорит от имени «природы», автор, создавший «образ речи», – открывает её правоту и потенциал развития.

Конечно, «образ речи» – это особый образ мышления: мышление в процессе, в динамике становления пульсирующего смысла, когда критерием не содержательной истины, но истинности подхода является непредуказанность формы – как непринуждённость мысли. Это свободный образ мышления, который, напомним, принципиально отказывается дать определение свободе. Это образ мышления, для которого процесс дороже результата, поскольку итог есть тупик, а логика – колея, а убеждённость – предвзятость. Единственное абсолютное убеждение – ненасилие, но и этот принцип высказан иронически: «Людское ли это дело // // Дух // Да отделяти от тела // // Вообще» [2, 84]. Не менее безапелляционна требовательность к себе: «Всё // всё хорошо // всё хорошо // всё // // кроме меня // // кроме меня // кроме меня» [2, 86]. В остальном – торжествует относительность, буквально – как *отношение* частей и целого и как контраст ожиданий с исполнением.

Этот образ мышления имеет свои испытанные приёмы: ритм повторов с разномерными паузами-пустотами, соотнесение слова с пространством, соотнесение текста и автокомментария (смысла и оговорки), соотнесение «своего» и «чужого» слова (центонность и интертекстуальность), соотнесение знака и слова (шрифт, заглавная или строчная буква, знаки препинания). Соотнесение инерции и неожиданности – основной принцип: отказ от рифмы и её внезапное появление, отказ от тропов и «вспышки» метафор, символов, каламбуров в ряду банальных клише или междометий: «ну // ну и как // // вороны времена // // оны ли времена // или так // не очень оны» [2, 26]; «Ночь // как загустевает // // Человек // не успевает // так // как она загустевает // // Я не успеваю // // Августейшая // густейшая ночь» [2, 19]; «отборный Бродский // роскошный Кушнер» [2, 90]; «бой часов // спасай Россию // не бойся» [2, 88]). Всё это разные варианты диалогической игры, как метатеза («живу и вижу» [2, 92], «оборона // наоборот» [2, 31]) или присутствие зачёркнутой строки внутри текста («умри // лирик // // лирик // будь

лириком // // и публика ждёт // ~~не дождётся~~ » [2, 38]). Дуализм «непосредственности» и «сделанности» переходит в диалогизм, а диалогизм есть условие представления трагизма как варианта миропонимания: «жить // как причина // жить // как причина // // ~~уважительная~~ // ~~неуважительная –~~ // // (нужное) // (ненужное) // (зачеркнуть) // (подчеркнуть)» [2, 86]. Последний текст просто невозможно прочитать однозначно, но его и не отнесёшь по разряду речи – это пародия на документ и сложно организованная форма спора то ли с бесспорным хиазмом («жить // как причина // жить»), то ли с возможностью осмыслить сам вопрос о смысле жизни.

Очевидно, что некрасовская идея «речевой поэзии» – это поиск безусловного основания для идеологии относительности, начала, соприродного текучей изменчивости, но сохраняющего онтологический статус, хотя бы и в редуцированном виде (не язык – но речь, не логос – но голос языка). Потому и трудно отнести эту поэзию к разновидности постмодернистской культуры, в принципе отрицающей абсолюты. Аргумент в пользу постмодернизма – использование приёма «деконструкции»: «Всеволод Некрасов, обратившись к феномену клишированного сознания, не только даёт его поэтический адекват, но и стремится взорвать автоматизм стандартизированного мышления, показать пустоту расхожих формул, которыми пользуются «массовые люди» [11, 197]. Но подчёркивание особой роли Некрасова в «деавтоматизации мышления» [11, 202], т. е. признание эвристического характера творчества поэта, уже не позволяет отнести его к релятивистскому дискурсу.

Другой вариант вписания этой поэзии в контекст современности потребовал «реабилитации» самого постмодернизма – уже как варианта конструктивного мышления. В. Кулаков разделяет теорию и практику направления, полагая, что идея «смерти автора» на деле ведёт к поиску специфического внеличностного начала: «Постмодернистское сознание не вмешивается в имманентную природу слова. Художественное измерение выявляется в ходе работы другого рода: организации особой речевой среды, в которой неавторское слово («речевая реальность», по выражению Вс. Некрасова) формирует авторское высказывание. «Речевая реальность» – искомая точка опоры, гораздо боле надёжная, чем «автор-творец» [12, 64]. Действительно, «речевая реальность» как будто соединяет абсолютное с относительным – неизбывную волю к осуществлению слова в живом времени с недопроявленностью смысла в стихийно складывающейся форме. Но дело в том, что Некрасов отнюдь не отказывается от права на субъективность и на долг ответственности, он убежден: «Смерть автора» опровергается не теоретически, а практически: Это фантом, возникающий, когда практика оказывается попросту, что называется, не на уровне. Козырять смертностью позволяет автор вроде Пригова» [3, 230].

«Авторство» – в остроумии текста и приёма, в изобретательности, открытии новых форм смысловой игры «незначащих» фрагментов, в изощрённом подтексте простоты. Но можно ли отождествить авторство с лиризмом, т. е. непосредственной субъективностью высказывания? В. улаков цитирует ещё одно некрасовское посвящение Эрику Булатову: «я уж чувствую // тучищу // // я хотя // не хочу // и не ищу // // живу и вижу» – и без особых аргументов утверждает: «художественный метод Некрасова – своего рода критика поэтического разума, но результатом этой критики становится поэзия, и препарированный, девальвированный стих возрождается снова – и это лирический стих» [13, 33]. Видимо, лирикой считается само сакральное отношение к поэзии, утверждение её неизбежности.

В этом тексте, действительно, непосредственность («я хотя // не хочу // и не ищу») переходит в императив духовного переживания: «живу и вижу» – это тождество существования и творчества. Но в сознании Некрасова его собственная художническая позиция представляется отнюдь не сугубо личностной: «И концептуализм – инструмент поставангардизма, который ведь не есть очередной термин, обозначающий направление, а некоторым образом **состояние умов»** [1]. Очевидно, по Некрасову, позиция «поставангардиста» – не только демонстрация формального открытия, но его духовное

обеспечение, не один своевольный отказ от классической формы, но утверждение неизбежности распада «гармонии» как обретение безусловности. Коренной смысл приставки «пост-» состоит, очевидно, в признании локальности задач современной культуры и непритязательного присутствия поэта в жизненном пространстве: «И наше дело не так весь мир, как вот этот его мелкий кусочек, наше искусство» [1]. Но всё-таки «поставангардизм» – не контаминация «постмодернизма» и «авангардизма», а формула прорыва к, казалось бы, невозможному языку – бесформенной, безличной, бесстрастной лирике. Все эти определения – взаимообусловленные синонимы: бесформенность представляет изначальность, равна ей морфологически и духовно адекватна, изначальность тождественна безличности, а из безличности следует бесстрастие. Для лирики важна не столько персонифицированность высказывания, сколько тема, в которой сосредоточен жизненный интерес художника, личностность её интерпретации и осмысление роли поэта и поэзии в реализации экзистенциальной потребности творчества.

Феномен безличной и безусловной лирики

У В. Некрасова тема (стихотворчество как образ речевого воплощения духовной реальности), цель существования (открытие нового поэтического мышления) и творческая программа (сделать антипоэтическое поэзией) сошлись в одном – в разработке художественной модели безусловной поэзии. Безусловной, т. е. свободной от субъективности (самовольного авторского присутствия), от заданности формы, от сакрального статуса. Сама искусность, без которой не может быть поэзии, освящена «авторитетом» речи, правотой самобытной воли – явлением смысла в процессе самоорганизации. Искусность – в демонстрации природной антиномичности смыслов, в выверенной простоте форм и, главное, в мотивированности «бессодержательного», что и делает эти строки поэзией. Поэтическое (но не поэтичное!) – это чудесная игра превращения бесформенного в совершенное, открытие полноты *проявления смысла* в том, что его отрицает, – в тавтологии, в дискретном, в пропусках и пустотах. Поэтическое – это свобода творческого сознания, одержимого поиском идеальной модели сращения экзистенциального переживания и критической рефлексии. Поэтическое – это участие поэта в сотворении речи, но не как её субъекта, а как особого ретранслятора – открывателя смысла в бесформенном: «Живу и вижу».

Критика полагает, что «главные достижения Некрасова всё-таки <…> в том, что он дошёл до границ минимализма. Его стихи почти не существуют, они почти бессмысленны, они почти не речь. Вот в этом самом «почти» и есть главное достижение Всеволода Некрасова. <…> Выйдя в пограничье абсурда и тишины, он остался в этой области и стал её обживать и обживает уже почти полстолетия» [14,166]. Думается, миссия поэта – не просто перевернуть представления о разнообразии поэтических форм и не только в том, чтобы, сужая пространство значимого почти до нуля, тем самым безмерно расширять его (как известно, к нулю можно приближаться бесконечно и никогда не достигнуть).

Миссия – в раскрытии духовного потенциала этого пространства, т. е. в проявлении не мистического смысла, как, например, у заумников, а внятного человеческому разуму и побуждающего его к открытиям. И тогда лиризм концептуальной классики – это *лиризм самой смысловой игры*, безлично-витальный, полный страсти к самопроявлению, испытующий возможности новых, небывалых форм и заряженный на умножение их до беспредельности. Все «показатели» страсти работают на достижение духовной цели, только выразителем их становится начало стихийное и внеличностное, объективное и нуждающееся в субъекте, без которого игра неосуществима. Этот *лиризм двусубъектен*, игра предполагает партнёрство, диалог, сотрудничество. Поэт – проводник и камертон безличной силы, его *индивидуальное «я» входит в резонанс с безначальным* и

неистощимым и стремится к представлению его *содержательности, т .е. смысловой потенции*. Расширение границ субъективности – заветная цель любой лирики, её духовный императив, в данном случае этот императив реализован не в раздвижении горизонтов мысли или раскрытии эмоциональных глубин, а в сотрудничестве с процессом смыслопроявления.

Участие в игре проявляющихся, но не навязывающих себя смыслов создаёт свою модель духовности – *эвристическое переживание относительности*. Оно осознаёт себя причастным не к абсолютному и бесконечному началу, но к абсолютному и бесконечному процессу, и катарсис возможен только в динамике – при постоянном обновлении угла зрения. Общение с безличным и безусловным в сотворчестве – в создании условий для их проявления – отчуждает от субъективности, придаёт экспериментальному если не бытийное, то телеологическое оправдание. Лирика, раскрывающая принцип познания, характер мышления поэта, представляет соучастников познавательного процесса как сотворцов и единомышленников. Так определяет свою позицию автор, так она и может быть охарактеризована объективно. Авторское «я» играет две роли: раздваивается на представляющего речь и организующего её представление – такая спекулятивная операция вполне лирична, её цель – онтологизировать собственное представление о творчестве, оправдать игру со словом, пространством и временем.

Литература

1.Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета. – 1990. – 1 августа. – №31. – С.8.

2.Некрасов Вс. Стихи из журнала. – М.: «Прометей», 1989. – 96 с.

3.Некрасов Вс. К вопросу о *стихе* // Новое литературное обозрение. – №32. – (4/1998). – С.215-237.

4.Кулаков В. Бронзовый век русской поэзии // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.96-117.

5.Некрасов Вс. «Стихи – это то, что запоминается» / Беседа с В.Кулаковым // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.332-339.

6.Бобринская Е. А. Концептуализм. – М.: Галарт, 1993. – 216 с.

7.Янечек Дж. Дж. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое литературное обозрение. – №23. – (1997). – С.246-257.

8.Мандельштам О. Четвёртая проза // Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т.2. Проза. – М.: Худож. лит., 1990. – С.88-99.

9. Мандельштам О. Сочинения В 2-х т. Т.1. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1990. – 638 с.

10.Дёготь Е. Читать инсталляцию // Кабаков И. Три инсталляции. – М.: Ad Marginem, 2002. – С.5-18.

11.Скоропанова И. С. Деавтоматизация мышления, новая модель стиха: Вс. Некрасов. // Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 1999. – С.197-202.

12.Кулаков В. Просто искусство: Постмодерн и постмодернистская ситуация в поэзии // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.60-73.

13.Кулаков В. Лианозово. История одной поэтической группы // Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.11-34.

14.Губайловский Вл. Виноградная косточка. // Новый мир. – 2002. – №10. – С.162-166.

Д.А. Пригов:
постмодернистский концептуализм – новая поэтическая антропология?

Декларация

Определить художественную ценность стихотворства Д.А. Пригова (1940-2007) – значит не просто объяснить его содержательность, но и духовно оправдать деконструктивный образ творчества. Оправдать – значит понять его закономерность и даже необходимость. Можно было бы свести всё к мастерской иллюстрации принципов постмодерна, т. е. продемонстрировать изобретательное остроумие патологоанатома "устоев". Можно описать специфический "комплекс Сальери" – неустанное, но безнадёжное стремление удовлетворить собственную ревность мастера, овладевшего алгеброй приёмов, но обделённого божественным даром увлекать за собой в духовное пространство созидаемой гармонии. Можно "изобличить провокатора-имиджмейкера" – расчётливого игрока на поле литературной популярности. Можно раскрыть драму исчерпанности в поэзии её сакрального статуса (в традиционной версии)… Можно проследить эволюцию самоотчуждения лирики – от остранения до самоотрицания и аннигиляции… Можно рассмотреть специфику лирической рефлексии поэта-культуролога, пытающегося изобрести небывалую форму высказывания или даже саму тему… Можно расценить стихотворство как выражение особой философии существования – неутомимого испытания пустоты или поиска абсолютной свободы в отрицании…

Все эти подходы правомерны, и не только потому, что корифей постмодернизма должен быть судим по законам, им самим над собою признанным, а в данном случае – в сличении всех версий при несовпадении ни с одной единственной. Эти подходы разработаны – и в литературоведческих исследованиях, и в автохарактеристиках. Пригов – самый теоретизирующий из современных авторов, чёткий в определении собственной позиции и словоохотливый одновременно. Ироник в стихах, он серьёзно, последовательно и терпеливо объясняет себя всем желающим. При этом сторонник "культурной вменяемости" не намерен ограничиваться деятельностью не в "профетических, а прикладных размерах. Его стратегия – жизнетворческая": "Культуру, культуру надо строить, господа! И социум! И рынок! И всё прочее" [1, 119]. В стихотворном изложении это выглядит так:

Премудрость Божия пред Божиим лицом
Плясала безнаказная и пела
И не с лицом насупленным сидела
Или ещё с каким таким лицом

Вот так и ты, поэт, перед лицом народа
Пой и пляши перед его лицом
А то не то что будешь подлецом
Но неким глыбкомысленным уродом
Будешь [2]

Это одна из первых публикаций в официальной печати и звучит как снисходительная "декларация" автора уже 13 тысяч стихотворений: она "освящает" образ поэта-артиста, играющего перед лицом Всевышнего. Но ссылка на "Божий авторитет" полна лукавства: действительно, царь Давид, "скачущий и пляшущий перед Господом" и поющий хвалу Ему (Глава 22), представлен во 2-й книге Царств (6:16): "Давид скакал изо всей силы перед Господом") (6:14). Но пляска и песня царя-псалмопевца были исполнены истовой веры, ибо выражали благодарность за избавление от гибели и страха. От такой "глыбкомысленности" и предостерегает автор поэта, предлагая не верить – но

иронизировать, не юродствовать – но скоморошествовать, не воспевать – но смеяться. Единственная истина, которую он исповедует, – тотальная относительность: всех норм, всех святынь, всех ролей, в том числе и призвания художника. "Я – artist, представитель размытой зоны, в один из моментов принимающий внешний облик нормального поэта" [3]. Но он знает: относительное, вытеснив абсолютное, грозит поглотить и самого поэта.

Постмодернистский концептуализм – эксплуатация идеи относительности

Пригов – "младший концептуалист", превративший критику эстетических догм в источник самомифологизации и коммерческого успеха. Скульптор, художник, автор инсталляций, он перенёс стратегию "актуального искусства" в область поэзии, походя опрокинув жертвенный алтарь поэзии. Не он первый и не он последний. Но именно будничность, рутинность, занудство, с каким выворачивается наизнанку всё сакральное: слово, ценности, идеи – и вызывают особое возмущение сторонников высоких традиций. Поэт и критик Г. Красников изобличает изначальную бездарность игры в тексты: "Природа концептуализма по определению вторична, паразитарна, концептуализм не может существовать вне чужой формы, чужого содержания, вне первичной языковой, культурной, эстетической, идеологической среды" [4]. Избыток категоричности филиппики, адресованной сразу всему направлению, а не его постмодернистской версии, нуждается в коррекции. Но и сам зачинатель русского концептуализма В. Некрасов указывает на сугубую искусственность теории и практики деконструкции, обслуживающих друг друга: "…пригота / прыть / нежить / так так уже так сразу и смерть / автора // ах ребята ребята // деррида для приготы // пригота для дерриды…" [5, 81]. А инвективы одухотворённой О. Седаковой с лукавой кротостью цитирует сам объект изобличения: "Говорю вам от имени всех мёртвых, что осталось вам всего год, чтобы избавиться от наглости и сатанинства" [6, 4]. С тех пор прошёл не год и не два…

На все эти страстные обвинения Пригов отвечает собственным кредо – формулой поведения, адекватного кризису духовных начал, превращения их в иллюзии. "Важна культурная вменяемость – нужно понимать, чем ты занимаешься. Я лично занимаюсь не производством новых утопий, но пониманием механизма их порождения. И это, кстати, тоже материал для экзистенциальных и эстетических переживаний" [7]. Последняя фраза – уже отсылка к традиционной системе ценностей: признаются и переживание, и эстетика, и экзистенция – человечное, высокое, экстатическое, т. е. связанное с катарсисом, с приобщением к истине или чему-то абсолютному, безусловному (что деконструкция ставит под сомнение). Но никаких строк, запечатлевших взлёт творческого духа, у Пригова искать не стоит – ни чеканных по форме, ни поражающих глубиной содержания, ни ярких остроумных находок, ни тем более эмоционально заразительных. Идея совершенства отвергается в принципе, главное – полная свобода от иллюзий. Собственные переживания (экзистенциально-эстетические) он оставляет при себе, предъявляя миру не поэзию, а образ поэта, не зависящий от качества текстов, но эти тексты собой "освящающий".

Поэт знает, что все наши аксиомы – наивные заблуждения. Привязанность к жизни, как минимум, непредусмотрительна: "Обидно молодым, конечно, умирать // Но это по земным, по нашим меркам // Когда от старости придёшь туда калекой // А он там молодой, едрёна мать // На всю оставшуюся вечность // Любую бы отдал конечность // Чтобы на всю, на ту же вечность // Быть молодым // Ан поздно" [2]. Каламбур "конечность – мимолётность или часть тела?" снижает пафос готовности обменять жизнь на бессмертие, так финальный абсурд аннигилирует снисходительную печаль первых строк. Обыгрывание омонимов – надёжный приём выворачивания смыслов наизнанку: "В чистом поле, в чистом поле // В чистом поле кто лежит? – // Пуля мёртвая лежит // Тело рядышком лежит // Каждый сделал своё дело // Пуля – смертное, а тело – // Тоже ведь не скажешь смело // Что бессмертное" [2]. "Смертное" – убийственное или конечное?

"Бессмертное" – подвиг или неуязвимость? В итоге щемящая печаль народной песни превращается в иллюстрацию пословицы "Каждому – своё". А кольцевая композиция доказывает, что и само высказывание себя отрицает: "Дело было вечером // Делать было в общем нечего // Да и потом делать было нечего // В смысле – ничего не поделаешь // Хотя это было с самого начала" [6, 70]. Но цель поэта коварна: изначальное детское простодушие скрещивается с фаустовским переосмыслением библейского стиха "В начале было дело…", чтобы открыть их общая бессодержательность. Игра языка не открывает, а уничтожает смыслы.

Тогда для чего писать? Ради разоблачения надежд и заблуждений, а также "тайн ремесла", если само слово "творчество" – романтический пережиток? Пригов – аналитик чужих дискурсов, имитатор чуждого сознания, но его стихотворство всё-таки не назовёшь анатомическим атласом русской поэтической или общественной мысли конца XX века. В чём же творческий потенциал поэтических опытов и какую перспективу он открывает?

Критический потенциал адогматизма исчерпал себя, как только тоталитарная система рухнула без поэтической помощи – и без надежды на "очищение": "Я в общем враг нововведений // Равно свободы и кутузок // Вот, скажем, Брежнев, как Кутузов – // Он понял русский смысл явлений: // Жизнь мудрый торопить не станет // Сама куда надо доползёт // И смерть в свои снега заманит // Там разбирайся – кто помрёт // Выживши" [2]. Смерть, видимо, есть последняя истина, которая, впрочем, тоже ничего не открывает. Так же как и этика, которая своими категорическими императивами мешает понять причины явлений: "Нет, Сталин тоже ведь – не случай // Не сам себе придумал жить // Не сам себе народ при думал // Не сам себе придумал смерть // Не сам себе придумал сметь // Там где другой бы просто умер // Чем жить" [2]. Понимать этот текст следует от противного: сталинизм – порождение исторической неизбежности и традиционной покорности бесчеловечной власти.

Мысль тоже не новая, но М. Эпштейн полагал, что открытие концептуализма не в критике, а в образе ненасильственного разложения догмы "изнутри" – не изобличая, а демонстрируя исходный абсурд: "Не разящий меч, но отражающий щит – вот надёжное оружие и против горгон XX века: удваивать могучего противника и побеждать чарами его собственного отображения" [8, 88]. Например, вопиющие подвиги-преступления можно представить версией изначальных архетипических конфликтов – как бой отца с сыном: "Твой русый чуб, твой взгляд невинно-честный // И пионерское: Всегда готов! – // Не эта ль сила бросила Ореста // На Агамемновую кровь?!" ("Павлик Морозов") [9, 123]. Можно было сослаться и на Эдипов комплекс, но идентификация с мифом всё-таки "героичнее".

Постмодернистский концептуализм всё сводит к природе человека, чтобы освободить искусство от ответственности. Природу не победить, как идеологию, а надежда на духовное обновление в социальной свободе упирается в проповедь элементарной этики: "Потому что когда мы крадём // Даже если и сеем и пашем // То при всех преимуществах наших // Никуда мы-таки не придём // А хочется" [2]. Это образец "гражданской лирики", которая не надеется на действенность собственного слова. Но и не слишком рефлектирует по этому поводу: "…Но и правда, что все Конституцьи // Сызмальства подчиняться должны // А стихи – кто же им подчиняется // Я и сам Конституцьи скорей // Подчинюсь" ("Банальное рассуждение на тему: *Поэзия и Закон*") [6, 80]. Но в этом смирении паче гордости есть лукавая спекуляция: освобождение искусства от ответственности освобождает от ответственности перед искусством. Безответственность – полная свобода, разве не это экзистенциальная цель, не способ компенсации недоодарённости абсолютной оригинальностью? Надо только упразднить все мифы о Божественной природе слова и поэзии.

Пригову это не составляет труда, во-первых, из-за принадлежности изобразительной сфере (закончил Московское высшее художественно-промышленное училище, скульптур, архитектор, инсталлятор, работы представлены в музеях Европы), во-вторых, теоретическое мышление у него явно доминирует над творческим. В

актуальном изобразительном искусстве – акциях, инсталляциях, перформенсах – слово выполняет служебную функцию. Оно тождественно или провокативному жесту (как крик кикиморы, "запатентованный" тем же Приговым), или принадлежит речи (спонтанный акт в незафиксированном времени), или это текст-комментарий. Говорение – акт психо-физиологический, но никак не мистическое откровение. Концептуализм изначально отторгал "тотальное Слово", претендующее на абсолютный смысл и власть над сознанием. Постмодернизм связал эту критику с театральностью – игрой-представлением, где слово подчинено действию, смех – условие общения и допустимая манипуляция подсознанием.

Слово не первично, не объективно, а зависит от толкования, от контекста, от ассоциативной стихии. Важно, как себя при этом позиционирует автор – как медиума объективных связей или как самостоятельного игрока на смысловом поле. Пригов свою роль аналитика смыслопорождений никому не уступит. Его концепуализм – демонстрация комических саморазоблачений всего, что претендует на серьёзность, абсолютность, общезначимость. Роль автора – раскрыть "механизм" и тем самым сделать очевидным абсурд самих надежд на "безусловное". Это роль мальчика, объявившего, что король голый, – не прозрение, но только свобода от условностей. И поэт у Пригова не открывает, а "знает", не манифестирует, а комментирует, не разоблачает, а раздумывает. Проницательный мальчик примеривает на себя роль Екклезиаста, но скорбь всезнания и скука от невозможности новизны не задевают его. Его смех, негромкий, но неистощимый, – эмоция самой Относительности, от имени которой поэт высказывается.

Целый цикл "В смысле" посвящён переводу с одного дискурса на другой, т.е. встрече разных систем понимания – не конфликту, а взаимоотражению. Приём один – вывернуть слово наизнанку произвольностью ассоциаций или пустословным глубокомыслием расшифровки: "Аве, Вова, вы – авва / В смысле, Ленин Владимир Ильич // Усё, Ося, ось еси / В смысле, Сталин Иосиф Виссарионович" [6, 165]; "Константин истолкован как станковист / В смысле, поведенческий жест в наше время / стремительно отчуждается в жанр // Лермонтов омертвело миротворил / В смысле, самоуничтожение тёмной инспирации / в художественном факте" [6, 174]. Оба примера – ирония над "корнесловием", идеей вещего родства имени-глагола-логоса, для Пригова это лишь паронимы и каламбурные превращения – игра остроумия. Увидеть в "Вове" божественное "авва", а в фамилии Лермонтова формулу его поэзии – избывание мрака и преображение воли (по Фрейду: искусство – сублимация агрессии) может продвинутый филолог, впрочем, искушённый больше в терминологии, чем психологии творчества.

"Текст" заместил собой "стихотворение", "письмо" – "муки творчества", "дискурс" – поиск истины. Поскольку истины нет, "дискурс" опровергает сам себя, так мастерская имитация "проникновенного лиризма" оборачивается ужасом – целомудрием мертвеца: "Шли мы узкой стёжкой / Он мне говорит: / Можно вас немножко / Вот сейчас, едрит / Поцеловать // Я ж не отвечала / Головой в ответ / Ласково качала / Отвечала: Нет / Нельзя // Целоваться с милой / Можно лишь с живой / Помнишь, как в могилу / Сам же, милый мой / И клал меня" ("Песни советских деревень") [6, 228]. Перефразировав цитаты, можно с той же радикальностью дискредитировать образ поэта: " – Мне голос был. / – Ей голос был! / – Он звал утешно. / – Утешали её. / <…> / – Нет, нет! Я ничего не слышала!/ Я заткнула уши руками / Чтоб этот голос чужой, не наш / Не смущал меня. / – Так-то будет лучше, красавица" [9, 143]. Не трудно узнать Ахматову ("Когда в тоске самоубийства…", 1917), но трудно признать право на игру с трагедией – напоминать о минуте отчаяния, слабости, о страхе, продиктовавшем ради спасения сына стихи во славу Сталина.

Для постмодерниста центонность – поле особого творчества, игры, когда провокация – средство управления восприятием: "Когда появляется цитата, то сразу включаются огромные пласты чужих переживаний, уже исследованных территорий. Ты как стрелочник указываешь направление – поезд туда пошёл, сюда пошёл" (7). Провокация не открывает ничего нового – только разрушает ауру неприкасаемости, что уже было проделано Хармсом в "Случаях" ("Пушкин и Гоголь"), а Пригов только

эксплуатирует приём, перенося на Чехова, Пушкина, Некрасова, Гоголя и др., вплоть до самого Хармса. Всё это называется "Лирические портреты литераторов", т. е. авторские истолкования хрестоматийных репутаций, разумеется, сниженное, абсурдное.

Собственный лирический образ дан в вольной перифразе пушкинского "Пророка" – встрече со "Змеем". Змей искушает: "Я тебе расширю пасть // Нёбо чёрным сделаю, // Станет ядовитым всласть // Зуб и гибким телово" (сравнить: "И жало мудрыя змеи // В уста замершие мои…"). Но поэт деликатно-непреклонен: "Я ответил: Милый зверь! // Средь людей, поверишь ли, // Я и сам злодей теперь,// На пустой менеришко: // Всё толкую вкривь и вкось, // Прикрываюсь веком, // Только видно всё насквозь // Умным человекам. // И вчера один из них // Мне сказал без лести, // Что не вместит этот стих // Этих слов – не вместит! // Господи! Но Твой зрачок // С выси голубиной // Видит, как я одинок, // Как я безобиден" ("Змей", 1974) [9, 192]. Демонический образ давно исчерпан героическим романтизмом, а трагизм "опередившего время" редуцирован до уничижения паче гордости. Всеведущей "мудрой змее" не нужно второе "жало", ибо технологией сотворения двусмыслицы она уже владеет.

Следовательно, поэт уже не творец, а искушённый филолог-культуролог. Он подробно и точно перечисляет все версии самоопределения поэта и поэзии (от профетической до сугубо витальной) [13, 479-480], не определяя, впрочем, свою собственную. Очевидно, его позиция – нечто среднее между цирковым иллюзионистом и клоуном, артистически изображающим неловкость. Отсюда образ незаконченности почти всех его стихов – имитация несовершенства высказывания, т.е. внутреннее разрушение претензии на смысл и значимость личной позиции. Таковы обязывающие высказывания вроде "Банального рассуждения на тему: *если нет Бога, то какой же я штабс-капитан*": "Разве зверь со зверем дружит – / Он его спокойно ест / Почему же это люди / Меж собой должны дружить / А потому что они люди / Бог им это завещал / Ну, конечно, коли нету / Бога – так можно есть" [6, 73]. Внутри текста лирический субъект поменял три маски: натурфилософа-этолога, который переносит биологические законы на человеческое общество, высокопарного религиозного проповедника и плута, согласного и с тем и с другим. За текстом маячат пророк Достоевский и трагикомический капитан Лебядкин, но высокие чувства и глубокая тема сведены к плоскости примирения всех позиций. Лирический образ Пригова слишком похож на смиренного юрода Порфирия Петровича.

Деконструкция самой идеи творчества приносит большее удовлетворение. Что взять с поэзии, если сама она – всего лишь естественное отправление организма? "Когда я первое своё стихотворение написал // К тебе я прибежал, ты помнишь, мама // дрожащий, бледный, исполнен омерзения к себе // <Но ты погладила …> // И сказала: Это всё в порядке вещей // так будет каждый месяц // И ты была права и даже больше // Каждый день" [6, 267]. Действительно, "ни дня без строчки", один из самых остроумных проектов Пригова – работа на будущее: "У меня план – три стихотворения в день; я вынужден писать, чтобы к двухтысячному году закончить 24000 стихотворений на каждый месяц будущего двухтысячелетия…" [10]. Этот затянувшийся перформенс (художественный жест и языковое действо) – пародия сразу на всё: на отождествление жизни с творчеством, на плановое хозяйство, на энтузиазм (рекордное "самообложение"), на сотрудничество со временем (работа на "вечность") и даже бессмертие (каждый грядущий месяц заранее "оплодотворён и одухотворён" приговским стихом), на суверенность поэта (работа на совесть – "ты сам свой высший суд", ведь больше некому точно подсчитать выполнение обязательств). Совершенно серьёзна тут только идея поэта-ремесленника, отрицание "вдохновения", идея многописания не как "графомании", а как десакрализации самой поэзии – сведения её к версификации и игре вариантами смыслов.

Поскольку для постмодернизма проблематично сама заявка на содержательность – "критика любого дискурса естественно ведёт к сомнению в собственном высказывании" [11, 87] – то надо или признаться в простой эксплуатации литературы как источника благополучного существования, или найти выход из этой абсурдной ситуации –

творчества в условиях отрицания творчества. На первое Пригов не согласен, хотя после крушения идеологической системы и отчуждения государства от искусства являет собой образец современного мэтра, увенчанного Пушкинской премией фонда А. Тёпфера (1994, вместе с Т. Кибировым) и премией им. Б. Пастернака (2002) (учреждена по инициативе А.Вознесенского) [12]. Понятие "литературного успеха" он раскладывает на "удовлетворение культурных амбиций, материальный достаток и удовлетворение от культурной деятельности" [1, 114], при этом отделяет современную литературу как "художественный промысел" от "живого искусства" [1, 118], где критерии признания ещё не устоялись. Знаменательно это противопоставление "промысла с текстопорождением и текстоцентризмом" "живому риску", т. е. действию вне канона, почти первотворению. Не так ли он оценивает и свою деятельность?

Позитивный поиск: постмодернизм в поисках выхода из самого себя

Кризис постмодернизма очевиден Пригову, но связан отнюдь не с тупиком отрицания, а с поиском нового слова в рамках тотальной относительности. Новое слово – это и тема, и образ мысли. Новая модель мышления, очевидно, должна связать прежнюю безыллюзорность с универсальной идеей человека и способом её представления. В условиях, когда "мы идём туда, где слово поэта уже незначимо", актуальны опыты сподвижников: "Проблемы новой тотальности, новой антропологии через телесность очень актуализированы у Сорокина, проблемой нового тотального высказывания занимается Рубинштейн" [3]. Примечательно: то, что "реликтовый традиционализм" воспринимает как апофеоз распада, Пригов оценивает как поиск выхода. Но свой собственный путь – и, видимо, "удовлетворение культурных амбиций" – связывает отнюдь не с теми заслугами, которые уже признаны (и, может быть, не без его подсказки).

Пригова рассматривают как создателя новой стратегии поведения – творца не лирического героя, но имиджа "Дмитрий Александрович Пригов" – поэт, через которого "говорит массовое сознание" [14, 212]. Соц-арт – "искусство деконструкции языка официальной (массовой) советской культуры" [14, 212] – нагляднее всего представлен циклом "Апофеоз Милицанера". Наследник "Дяди Стёпы" и воплощение государственной заботы о народе (пригляда, защиты, всемогущества – "моя милиция меня бережёт") – предстаёт медиумом между человеческим и трансцендентальным. Умиление от созерцания самого воплощения власти вызывает настоящий экстаз посвящённости: "Милицанер гуляет строгий // По рации своей при том // переговаривается он // Не знаю с кем – наверно // С Богом" [6, 22]. Власть, будучи наместником Бога на земле, встречает и за порогом существования: "Я просто жил и умер просто // Лишь умер – посреди погоста // Мучительно и нестерпимо долго // Глядя в лицо моё умершее // Стояла смерть Милицанершею // Полна любви и исполненья долга" [6, 27]. (Сравнить у А. Тарковского в "Могиле поэта *Памяти Н.А. Заболоцкого*" (1958): "И в сумерках, нависших как в предгрозье, // Без всякого бессмертья, в грубой прозе // И наготе стояла смерть одна" [15, 190]. Можно ли говорить, что под пером Пригова "реконструируемое" массовое сознание стало "поэтически продуктивным", вплоть до "разворачивания на его основе собственного космоса и оригинальной мифологии" [А.Зорин, цит. по: 14, 212]? Ирония Пригова касается и претензий на создание первого и второго: "Когда опустишься до атома // Или, в ином смысле – подымешься // Как будто с братом с ним обнимешься // Или обратно – скажем, матом его // Покроешь // Поскольку всё-то понимает…" [6, 594] – так пародируется идея всеединства, целостности мироздания и превращений материи и мирового разума.

Но ценители иронических текстов читают их как решение метафизических задач. Например, кардинальный вопрос об обусловленности бытия и мышления: "Пригов постоянно и эксплицитно тематизирует в своей поэзии глубинную связь между логикой и

апокалиптикой. В его стихах регулярно возникают образы мировой катастрофы, совпадающей с последним откровением – особенно в стихах о милиционере. <…> Пригова не интересует его собственное слово, поскольку его не интересует будущее. Единственное, что Пригова интересует – это последнее апокалиптическое Откровение, наступающее после и в то же время до начала любого возможного будущего. Или иначе говоря: сообщение о том, как будущее логически возможно" [Б. Гройс, цит. по: 16, 82]. Текстовых подтверждений тезиса не приводится, очевидно, метафизическое вопрошание вычитывается в подтексте приговских писаний. Но И. Смирнов в беседе с Б. Гройсом настаивает на совершенно противоположном – на смысловом тождестве текста и его содержания – и благодарен за возможность "**увидеть то, что есть**" [16, 90] в естественном комизме всех отношений. И он же иронически предполагает, что Пригов решил проблему перерождения: "имиджи, которыми населил свою поэзию Пригов, отличаются от литературных масок (когда-то носимых символистами) тем, что за ними ничего не скрывается, они равны самим себе. Я завидую Диме: он по-пифагорейски испытал метемпсихоз ещё при жизни. "Бессмертья, может быть, залог"?" [16, 90].

Разноречивость оценок свидетельствует о трудности совмещения постмодернизма с метафизикой, причина – не в релятивизме как таковом, а в его антиценностной направленности. Восточная метафизика (даосизм и дзэн) представляют относительное образом проявления многомерной целостности мира. Апокалипсис – кульминация христианской метафизики, но религиозные вопросы – едва ли не единственные, которые Пригов обошёл своей иронией. По молодости он ещё мог позволить рискованные ассоциации: "Перегон ночного неба // Молнией испачкан. // Под кроватью свой молебен // Лязгает собачка. //<…>Кто ты? Где твой бог, собака, // Что тебя оставил?" (1970) [9, 61]. Но идея Бога для автора, скорее, принадлежность одного из тоталитарных дискурсов, чем предмет или хотя бы повод для ответственного высказывания. Поэтому вычитывание сугубо духовной проблематики в его стихах – область сотворчества, но не объект анализа.

Единственная духовная проблема, к которой он относится с абсолютной серьёзностью, – свобода. Свобода воли, совести, мышления, творения, высказывания, но – "в пределах художественной деятельности", где "художнику позволено абсолютно всё". "Даже больше – от него требуется явление этой Абсолютной Свободы, дабы не изменять основному принципу своего служения. Однако при одном условии: это не может быть вынесено из сферы культурно-эстетической деятельности и перенесено даже в близкую и легко спутываемую с первой – сферу социокультурную, скажем, культурной политики" [13, 489]. Итак, искусство – для искусства и свобода – тоже только для него.

Но как же решение проблемы экзистенциальной свободы – может ли она ограничить себя только определённой сферой деятельности? Ясно, что художественная практика избирается как поле осуществления идеала, недостижимого в реальности. Но тогда каков этот образ свободы и в форму какой творческой идеи он отливается?

Пригов отчётливо сознаёт, что в основе его художественных акций, постоянного обновления имиджей – "глубинный, генетический страх вообще всякого существа быть идентифицируемым, захваченным на месте" [11, 105]. Его собственный синкретический статус – то ли авангардный поэт, то ли актуальный художник – позволял ускользнуть от определённости. Но всё-таки его место в культурном процессе определилось – это пространство ничего не утверждающего слова. Риск его положения (риск существования вопреки устоявшейся системе координат) – в принципиальной "антихудожественности" текстов и лавинообразном порождении, что влекло за собой репутацию "взбесившегося графомана" [13, 488], в лучшем случае – "дедушки нашего пустословия", он – "человек, любящий писать на бумаге слова. А больше ничего не любящий" [17]. Самооправданием, предъявляемым "городу и миру", стала идея новой антропологии – представления образа

нового человека в собственной деятельности. В этом, видимо, и заключается суть "проекта" под названием "Дмитрий Александрович Пригов".

Радикальность "новой антропологии" – в отличие даже от сорокинской, сводящей всё к физиологии и к формуле "Человек есть то, что он ест" (а ест он дерьмо), – в том, чтобы освободиться от антитезы "духовное – животное". Некий аналог своим поискам Пригов находит в кинематографе, преодолевшем инерцию ценностного антропоморфизма, в основе которого лежит христианская идея богоподобности человека. Появился образ чужого – Alien'a, чудища отнюдь не антиномичного человеку. "И постепенно, со временем, оказалось, что человек начинает привыкать к Alien'ам и неантропоморфным образам. <…> И мир стал делиться не на хороших людей и плохих Alien'ов, а на хороших людей и хороших Alien'ов и плохих людей и плохих Alien'ов" [11, 146]. Собственный образ Alien'a в русской поэзии – предмет сосредоточенной разработки Пригова. Он высказывается от имени такого существа, пребывающего вне категориальных оценок.

Во-первых, это, конечно, выпадение из антитезы "прекрасное – безобразное". Вот взаимоисключающие стихотворения в прозе из цикла "Уродцы": "По сути дела, человеческая порода (я не говорю: природа) если не уродлива, то потенциально всегда чревата выделениями из себя такого альтерэгного уродца, и, если не остановят её, тут же забирает назад и снова" [6, 382]; "А вобщем-то, уродцы – это всё наши выдумки, как и, впрочем, – противоположное, соседствующее, превосходящее, предыдущее и завершающее" [6, 382].

Во-вторых, невписуемость в гуманистической и героические традиции русской культуры: "Вон там вот Пушкин, там Достоевский // Вон там вот Горький, там Маяковский // Вон там вот Цезарь, вон там Чапаев // А там вот Пригов – чего копает? // А трупик, наверное, откапывает // Наш // Общий" [6, 145].

В-третьих, просто игнорирование "духовной природы" искусства: "Вверху какой-то общий Дух // Безостановочно носился // И вот на расстоянье двух // Шагов мне на глаза попался // Безумный // Словно растрёпанная мышь: // Куда лететь? – А куда летишь // Обычно-то? – // Если бы помнил" [6, 404]. В-четвёртых, выпадение из логики ассоциаций: "Низкоросла деревенька // тиха-тиха как мертвенька // И убога и беленька // Белым снегом занесенька // Как бы даже и хаос // Но как пристальный даос // Снег на крышеньке сидит // Словно кошенька следит // Внимательно" [6, 144].

В-пятых, отмена не только логики, но и гносеологии абсурда: "О, страна моя родная // Понесла ты в эту ночь // И не сына и не дочь // А тяжёлую утрату // Понесла её куда ты?" [18, 55].

В-шестых, отмена иерархий и авторитетов: "В любую вещь вхожу до середины / А там уж Бог навстречу мне идёт / Бутылку выпьешь так до половины / А там само без удержу идёт // Вот так нас любит Бог – лишь пальцем поманит / А сам уж со всех ног навстречу нам бежит" [18, 68].

В-седьмых, отрицание взаимообусловленности этики и эстетики: "Вот я, предположим, обычный поэт // А тут по прихоти русской судьбы // Приходится совестью нации быть // А как ею быть, коли совести нет // Стихи, скажем, есть, а вот совести – нет // Как тут быть" [18, 66].

В-восьмых, все эти разрушения оппозиций можно продолжать до бесконечности, подтверждая цитатами. Пригов культивирует собственный монструозный образ, но отнюдь не ради свободы отрицания, иначе это тоже превратилось бы в сверхзадачу. Цель достигнута без каких-то потерь или обретений: "Дмитрий Александрович – деантропологизированное существо.<…> Пригов развоплотил в себе человеческое начало, ни обожившись, ни бестиализировавшись при этом" [16, 88]. Такова свобода

самотождественности – "ты сам свой высший суд" по-приговски: никто не поймает, а если не поймёт, то автор и не рассчитывает на отзывчивость.

Пожалуй, самое большое достижение этого художника – упразднение мук творчества, сознания невыразимости, несовершенства, недостойности себя призванию. Он постиг состояние гения, не будучи таковым. И это вызывает чувство неловкости у почитателей, но не у самого автора. Почитатели стремятся вписать его в традиционную систему координат. Объявляют стыдливым лириком, который не хочет "подставляться" и юмористом-гуманистом [17]. Объявляют памятником сразу двум уходящим эпохам – реального логоцентризма и виртуального соцарта [19]. Превозносят как виртуоза критики и обитателя пустоты, оставшейся на месте развенчаний [20].

Но так ли он свободен, как кажется и как сам утверждает? Существует, например, диссонанс между декларируемым Приговым равнодушием к смерти и буквальной "зацикленностью" на этой теме. "Такой экзистенциальный страх смерти, описанный людьми, очень остро это ощущавшими, – Толстой, скажем, Кафка – мне не присущ. Даже их описания распадаются для меня на чисто технические детали: как это описано. Я вижу там дискурс (*с оттенком горечи*), а экзистенциального переживания <смерти – *сост.*> нет, не могу воспринять – ни в чужих описаниях, ни в собственном опыте" [11, 109]. Но не попал ли автор, взыскующий абсолютной свободы, в плен собственной натуре: для "человека культуры <…> дискурсы могут быть чисты, хороши и интересны, но каково их реальное, метафизическое или психофизическое наполнение, мне неведомо" [11, 111]. А тема смерти, действительно, заняла центральное место в послесоцартовских стихах ("Книга о счастье в стихах и диалогах", циклы "23 явления стиха после его смерти", 1991, "А в это время", сборник "Дитя и смерть", 2002).

Не есть ли это попытка преодолеть собственную метафизическую глухоту – дописаться до откровения, превратить поэзию из предмета анализа в средство познания? Или, исчерпав миссию, автор видит себя как бы со стороны – в "посмертном существовании"? Красноречиво признание: "Совсем недавно я обнаружил, что у меня нет опасения смерти, которое связано с ощущением, что чего-то там не успеешь, не доделаешь. Такое ощущение, что каждое следующее мое предприятие-мероприятие скорее является такой посмертной гигиеной, анестезирующей терапией. (*несколько воодушевляясь*) Уже всё, что мог, сделал, ничего нового не прибавить, можно спокойно уйти из этого места и… (*успокаиваясь, кротко*) Я преодолел уже не страх смерти, а опасение смерти, связанное с культурно-социальной деятельностью" [11, 109].

Можно предположить, что вся "тематизация смерти" – пролонгированная акция, демонстрация свободы от экзистенциального страха и суеверия перед словом "смерть". По народной пословице "Не буди лихо, пока оно тихо" само упоминание – уже призыв, а Пригов – не боится. В цикле "А в это время" тотальная смерть – изнанка любого текста, чем она является и в любом событии: "Морозный день, горит слеза / У Ясперса в глазах / Кто были против – стали за / Кто за – тех дух зачах / Стремительно // Все потеряли как бы плотность / О, я знаю эту беззаботность / Неодолимую! / А в это время полчища турок / заполонили Константинополь" [6, 315]. Смешение времён (1453 год проступает сквозь середину XX века) и событий (прозрение "экзистенции" и крушение центра христианства) – очевидно, иллюстрация "пограничной ситуации случая", когда жизнь не принадлежит человеку, а "случай" не имеет границ, но последнее слово остаётся за смертью, а не свободой. Зато – такова свобода сознания поэта, его скромное переживание экзистенции.

"23 явления стиха после смерти" – отнюдь не ответ на вопрос о возможности поэзии после Хиросимы. Это техническое решение постмодернистской проблемы – творчества в режиме "смерти автора", т. е. высказывания при условии кризиса личностной определённости – или из-за угрозы авторитарности, или из-за принадлежности самой позиции не субъекту, а исповедуемому культурному коду. Поэт не может погрешить

против теоретической догмы Р. Барта, но не согласен и на деперсонализацию. Выход – в размывании границ личности, перекомбинации дискурсов и обновлении самой формы высказывания. Последнее самое лёгкое – получилось соединение текста и автокомментария-предуведомления: "Вот стихотворение, которое потрясло меня в детстве, хотя и было написано на 50 лет позже // Капли <очевидно, опечатка, в сб. 1995 года *капля*>дождя как тварь дрожащая // Пройдя насквозь зелёный пруд // Ложится на прохладный лоб // Младенца заживо лежащего // на дне пруда" [6, 216]. Стихотворение вычитывается из пространства до момента появления текста ("на 50 лет позже"), т. е. личность поэта (вечного дитя) открыта миру, его субъективность равновелика отзывчивости. Сами стихи – переплетение аллюзий: от Достоевского – "тварь дрожащая" и капля дождя – слезинка то ли ребёнка, то ли Бога над ним; от Блока – "лежит и смотрит, как живая"; возможен и намёк на страх "козлёночка" на берегу пруда из "Сказки о сестрице Алёнушке и братце Иванушке". При желании пятистрочие можно принять за *танка*, что отсылает к медитативной философии Востока.

Смысл всего текста – откровение младенцу о самом себе, прозрение смерти, переживаемой заживо. Игра иронии состоит в том, что стихотворение написано в 1991 году, тогда как откровение поражает в 1941 году – в годовалом возрасте. Итак, стих буквально "является после смерти", пережитой до самой себя в сплетении ассоциаций, а явление стиха открывает переплетение времён, намекая на способность поэта принадлежать всему Хроносу. Следовательно, автор текста сообщает: "смерть автора" переживается буквально в порождении стиха и преодолевается его рождением. Задача решена – и вполне успешно: остроумно, креативно, без особой трагической рефлексии. И автор сыт, и принципы постмодерна целы. Поэт решил проблему "нового тотального высказывания" [3], удовлетворил свои "культурные амбиции" [1, 114], создал качественный "материал для экзистенциальных и эстетических переживаний" [7]. Таких раздвоенных текстов (предуведомление+стихи) 23 – очевидно, по числу хромосомных пар. Неужели цикл "цитирует" структуру гена и, может быть, даже претендует на соразмерность тайне продолжения жизни?

Но пафос открытия аннигилируется самим автором – изобретённый приём тиражируется в других циклах. "Дитя и смерть" сообщает о постоянной, будничной встрече с ужасным, но дитя (поэт) духовно вполне соразмерно этой тайне: "Дитя играется с другими // Но только помянули Смерть – // Она является меж ними // Слепительная, что смотреть // Невозможно // И все глаза рукой прикрыли // Оно одно, как будто крылья // Обретя // Смотрит на Смерть / как-то даже вызывающе" [21, 13]. Так поэт испытывает себя в героической ипостаси, он устал от постмодернистской относительности, хочется проверить не интеллектуальный потенциал, а саму жизненную и духовную стойкость. Он собирается съесть ужасное с кашей, прозрев в ней изнанку существования: "…А ведь права дитятя наша – // Из вроде бы невинной каши // Глядят // Глаза Смерти" [21, 142]. Смех против смерти – испытанное средство культуры. Героизм постмодернистского автора состоит в бесчувственности – он преодолел человеческую натуру, её слабость и чувствительность, но – не в борьбе с собой, а изначальной творческой волей. Следовательно, творческая воля соприродна непритязательному существованию постмодернизма. Круг замкнулся: оказывается всё – творчество, а деконструкция – только маска самоутверждения "разочарованного" художника.

Итак, "большой проект под названием ДАП – Дмитрий Александрович Пригов" [22, 257] состоялся: представлен "тип концептуального художника – такой оживлённый, достаточно остроумный человек, работающий во многом на анекдотном уровне" [22, 258]. Эта "творческая антропология" адекватна "новой антропологии" – чужой (Alien) и чуждой гуманистической традиции, но существующей уже внутри собственной логики – логики упрощения. Смыслы не наращиваются – редуцируются, что маскируется изощрённым теоретическим оправданием. Содержание духовных задач существования сводится к

пониманию механизмов решения. Самопознание – к испытанию себя в культурной рефлексии, которая есть крайняя степень самоотчуждения и одновременно, благодаря упрощению смыслов, имитация разных образов существования (разумеется, в мышлении). Лирика в традиционном понимании – как ценностное уравнивание личности и мира, как явление творящей воли – аннигилируется. Вместе с деконструкцией исчезают тайны – и, как следствие, упраздняется и объективная ценность мира, и тайна человеческой природы.

Но парадоксальным образом автор, переживший собственную "смерть" и разрешивший все загадки, заслоняет собой всё остальное (какое бы уничижение паче гордости он не имитировал). "Музыка разъята, как труп", а образ творческого соперника Моцарта теоретически аннулирован. Гений и злодейство союзничают в пределах текста, что оправдывается природой искусства: "Так во всяком безобразье // Что-то есть хорошее // Вот герой народный Разин // Со княжною брошенной // В Волгу бросил её Разин // Дочь живую Персии // Так посмотришь – безобразье // А красиво, песенно" [6, 49]. Постмодернизм – реванш Сальери, победившего сомнения в собственном призвании, апофеоз всезнающего Порфирия Петровича, пророческое явление Дмитрия Александровича Пригова. Если бы их не было, их бы стоило придумать друг для друга.

Поэт в конце концов разыгрывает роль архетипа – дитяти, играющего в культуру на краю смерти. Архетипы не нуждаются в оправдании – они существуют и творят реальность. Но «коварный замысел» постмодернистской антопологии состоит в достижении абсолютной свободы и от собственного, и от коллективного бессознательного. С сознанием собственной смертности поэт, кажется, справился, но если в сборнике «Дитя и смерть» дитя, куда бы ни глянуло, встречается с глазами смерти, это значит, что и сам архетип не бессмертен, а бессилен и заворожён обречённостью – так деконструировано само безусловное и безначальное. Следовательно, деконструкция обращена и на самого себя: дитя, играющее с обломками культуры, покружено в созерцание смерти и ничего другого, кроме этой тотальности нет и не может быть. Следовательно, вся игра – лирика отчаянного сопротивления Смерти как последнему Абсолюту, может быть, её заговаривание. А покушение на архетип – демонстрация своей художественной рановеликости не в творческом, а в эзистенциальном бесстрашии.

В одном из предсмертных <неожиданно предсмертных. – И.П.> интервью Пригов признаётся: «Проект – это когда текст имеет меньше значения, чем направление деятельности. Мой проект такой – «Жизнь Дмитрия Александровича Пригова» <…> Всё, что делает удожник, составляет его стратегию или миф. Проект – это то, что он делает. Миф – это как он существует в культуре. <…> Современное искусство – это преобладание художнического поведения, они быстро становятся художественным промыслом, которым может промышлять кто угодно. Художник движется дальше, это заряд чистой художественной энергии <выделено мной. – И. П.>. В современном искусстве он более визуален, чем вербален, он не может быть выражен словами. Придя на выставку, вы должны смотреть не на картины, а на то, что делает художник. Возможно, его картины – это подделки. Возможно, это часть перформанса, в котором он их сожжёт. Возможно, это вообще периферия основного действия, которое передаётся посредством телевизионной трансляции. Разгадка – в поведении художника, в том, чем он назначил быть этим картинам. Может, это всего лишь часть проекта длиною в жизнь» [23].

Суть признания – возвращение к модернистской идее художника как главного героя времени и, больше того, своеобразного единства личности и художнического поведения, что в чистом виде – романтическая идея жизни как творчества, игры – как движения к себе подлинному. Относительность – уже не стратегия, а образ взаимосвязи целого и преемственности эпизодов на фоне безусловного – всё той же художнической воли обрести себя в свободе поиска. Мир – пространство испытания воли, несамотождественность – условие диалога с собой и независимости от себя, т. е. условие вечного обновления. Неожиданным было и посмертное объявление, даже если оно

исходило от организаторов похорон: «Прощание с Д.А. Приговым 19 июля в 10 утра в церкви Николы в Толмачах, Б. Толмачёвский пер., 10» [24]. Примечательно, что некрологи стали, как и положено, поиском абсолютно точного слова о Поэте.

Литература

1.Пригов Д.А. Счёт в гамбургском банке. // Новое литературное обозрение. – 1998. – №34. – С.114-119.

2.Литературная газета. – 1990. – №18. – 2 мая. – С.8.

3."Я – представитель размытой зоны", – говорит Дмитрий Александрович (Пригов). Интервью с А.Пановым // Независимая газета. – 1994. – 16 февраля. – С.7.

4.Красников Г. Мухи на пирамиде. Заметки о Д. Пригове и Л. Рубинштейне // Литературная газета. – 2004. – 15-21 декабря. – №50. – С.11.

5.Некрасов В.Н. Лианозово. – М.: Век XX и мир, 1999. – 89 с.

6.Дмитрий А. Пригов. Книга книг: Избранные. – М.: Зебра Е., ЭКСМО, 2002. – 639 с.

7.Писатель, художник Дмитрий Пригов: "Важна культурная вменяемость" // Известия. – 2005. – 16 марта. – №42. – С.11.

8.Эпштейн М. Зеркало-щит (О концептуальной поэзии) // Поэзия: Альманах. Вып. 52. – М.: Мол. Гвардия, 1989. – С.86-88.

9.Пригов Д.А. Собрание стихов. Том первый. 1963-1974. – Wien, 1996. – 227 с.

10.Другая литература. Беседа Л. Данилкина с Д.А.Приговым // Книжное обозрение. – 1996. – 16 июля. – №29. – С.9.

11.Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. – М.: ОГИ, 2001. – 168 с.

12.Чупринин С.И. Русская литература сегодя. Путеводитель. – М.: "ОЛМА-ПРЕСС", 2003. – 445 с.

13.Пригов Д.А. Что бы я пожелал узнать о русской поэзии, будь я японским студентом // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С.477-490.

14.Скоропанова И.С. Социалистический реализм в зеркале постмодернизма. Феномен Дмитрия Александровича Пригова // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 1999. – С.210-218.

15.Тарковский А.А. Благословенный свет: Избранные стихотворения. – СПб: Северо-Запад, 1993. – 368 с.

16.Смирнов Игорь П. Философия на каждый день. – М.: Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2003. – 248 с.

17.Архангельский А. Дедушка нашего пустословия. Дмитрий Александрович Пригов собственной персоной // Известия. – 2003. – 28 января. – С.9.

18.Поэты-концептуалисты: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. – М.: ЗАО МК-Периодика, 2002. – 320 с.

19.Добренко Е. Нашествие слов (Дмитрий Пригов и конец советской литературы) // Вопросы литературы. – 1997. – №6. – С.36-65.

20.Медведев А. Как правильно срубить сук, на котором сидишь // Театр. – 1993. – №1.

21.Пригов Д.А. Дитя и смерть. – М.: "Логос", 2002. – 144 с.

22.Дмитрий Александрович Пригов – Алёна Яхонтова "Отходы деятельности центрального фантома" // Новое литературное обозрение. – 2004. – №65 (1). – С.255-259.

23.Шевелёв И. Проект «Пригов». Памяти художника, поэта, теоретика современного авангарда // Московские новости. – 2007. – 20-26 июля. – №28. – С.47.

24.Щербина Т. Пригов жил, Пригов жив, Пригов будет жить. Реальность – это сбывающиеся слова // НГ-EX LIBRIS. – 2007. – 19 июля. – №25. – С.1-2.

25.Его материал – мировая культура. Коллеги по цеху о Дмитрии Александровиче Пригове // НГ-EX LIBRIS – 2007. – 19 июля. – С.3.

Лев Рубинштейн:
драматургия или драма концептуализма?

Л. Рубинштейн (род. в 1947 г.) занимает в концептуалистском кругу место первооткрывателя особой формы и образа высказывания. Он изобрёл новый способ существования текста – законченные отрывки на пронумерованных карточках. При этом каждый отрывок не претендуют на содержательность, а их сумма – на чётко выстроенное целое. Всё вместе совершенно не похоже на стихи, хотя после В. Некрасова их можно назвать таковыми. Например, "Событие без наименования" (1980) – череда кратких фраз (числом 20), каждая – посреди страницы отрывного блокнота: "Абсолютно невозможно. // // Никак невозможно. // // Невозможно. // // Может быть, когда-нибудь. // // Когда-нибудь. // // Потом. // // Ещё не. // // Не сейчас. // // И не сейчас. // // И не сейчас. // // Возможно, скоро. // // Пожалуй, скоро. // // Довольно, скоро. // // Возможно, раньше, чем ожидалось. // // Уже скоро. // // Вот-вот. // // Сейчас. // // Внимание! // // Вот! // // Вот и всё. // // Всё." [1, 343-364]. Текст можно прочитать как иллюстрацию тезиса субъективного идеализма: всё существует только в нашем сознании. Событие не названо – его суть и не важна, зато оно реализовано в непосредственной реакции некоего сомневающегося сознания. Кому принадлежит сознание – персоне? толпе? творцу и зрителям? – не имеет значения. Пунктир фраз передаёт динамику события и восприятия, факт фиксирует себя в слове. Слово самобытно, даже если фразы сами по себе – только непосредственные реплики. Хотя в перелистывании блокнота может быть свой нерв – событие фиксируется не в течении, а в изменении, дискретность фаз подчёркивает невозможность представить их последовательно: фазы-фразы отделены друг от друга. В драматургию текста входит действие не только фиксирующего факт, но и воспринимающего суть в её дискретности.

Похоже на опыты В. Некрасова: отдельное слово "вот" посреди чистой страницы или "– Далее" сбоку, упираясь в край пространства, – опубликованные в текстах 1975-1985 года [2, 64], но о приоритетах говорить трудно. Л. Рубинштейн работает не с листом, а преимущественно с каталожной карточкой – с пространством и ограниченным, и маркированным культурной аурой (библиотека, собирательство, систематизация, аннотация-оценка). Его тексты изначально адресованы не читателю, а слушателю, соучастнику перформанса – как "Программа совместных переживаний" (1981), имеющая пометку: "По прочтении передаётся из рук в руки" [1, 95]. Это старая игра в листовку – с пометой-императивом для посвящённых "Прочти и передай товарищу". Но в ситуации перформанса игра идёт не со словом в пространстве, а с высказыванием в пустоте – или тишине: "Паузы, необходимые для переворачивания карточек, как и большие пробелы у В. Некрасова, служат средством выделения каждого фрагмента, что способствует деавтоматизации восприятия привычного" [3, 203]. Но каков смысл открытия и не исчерпывается ли оно изобретением очередного приёма остранения?

Суть новаторства объясняют культурной ситуацией и концептуальным поиском – "попыткой моделирования нетоталитарного письма" [4, 329]. Дело даже не в том, что пространство карточки ограничивает объём высказывания, центр тяжести переносится на паузу между смыслами. "Пауза – несомненный элемент текста, часть произведения, чрезвычайно важная для его структуры. Но в то же время пауза свободна от языка, зона с выключенным языком. Рубинштейн указывает на те места в тексте, в которых он, текст, способен быть нетоталитарным" [4, 329]. Функция паузы, по Курицыну, то ли психо-физиологическая, то ли способствующая самосознанию участника действа: "Перерыв в речи предполагает не рассредоточение внимания воспринимающего, а сосредоточение его на себе, на собственных впечатлениях, на своей телесности. Пространство нетотального письма совмещается, таким образом, с пространством-внутри-меня. Возникает эффект, позволяющий предположить, что я могу обрести нетотальность внутри своей телесности" [4, 330]. Последний тезис – образец постмодернистского любомудрия, проще говоря –

смысл не навязывается, а зависит от активности вступившего в игру. А игра состоит в узнавании чужих голосов, когда "перемешаны обрывки всевозможных дискурсов" [3,203].

Произвольность комбинаций и случайность слов как будто исключают авторское вмешательство: "На карточках возникают фразы, как бы репрезентирующие некие дискурсы, ни один из которых не совпадает с авторским. Это легко концептуализируется как своего рода полифония, текст, где нет внеположной метаточки, в коей находится вседержитель-автор. Ещё больше подчёркивается нетотальность такой речи тем, что дискурсы представлены мельком, следами, обрывками, какими-то фрагментами, которые хоть и вырастают из тотальности, но в предъявленном нам виде не особенно настаивают на своей тотальности… Кроме того, взаимодействие с этими дискурсами как бы одомашнивает их, приближает к автору и читателю" [4, 331]. Перформанс сводит смысловые отношения в тексте к контексту восприятия – к конкретной ситуации и ничего не фиксирует. Игра провоцирует на "ироническое отношение к культуре и к своему участию в культуре" [4, 330], но действует как конструктивный элемент восприятия. Сами паузы индивидуальны, в них переживаются время – и "ритуально подтверждается бытие здесь-и-теперь" [4, 331]. Из всех этих характеристик следует, что Л.Рубинштейн если не достиг предела свободы как необязательности и непредуказанности, наградив этим ощущением публику, то сделал самый радикальный шаг в эту сторону. Свобода – вся – в осуществлении образа мышления-действия, сам предмет мышления значения не имеет.

Все позитивные характеристики касаются формы представления текста, а никак не его содержания. То есть весь смысл такого творчества и подтекст "бессодержательного" текста – в концептуализации отношений со смыслом. "Возникает "какой-то новый "язык общения с языком". То есть, если следовать доктрине в том виде, как она сформулирована самими авторами, все стихийные творческие движения, все художественные интуиции вытесняются в особую промежуточную зону между языком и автором. Художественным материалом становится не язык, а отношение к языку, что прежде всего выявляется в определённой авторской позиции, позе, имидже" [3, 208]. Как полагают, духовный подтекст творческой позиции Рубинштейну в том, что ему "открылась трагедия языка, совершенно "износившегося" к исходу XX в. в связи с экспансией средств массовой коммуникации… Произошло "омассовление" языка". Концептуалистскую деятельность Рубинштейна и других русских постмодернистов можно рассматривать как попытку спасения того в словесной культуре, что ещё можно спасти" [3, 209]. Такой вывод предполагает ценностное отношение к тому, "что осталось", но не согласуется с авторским признанием: он работает "не столько с языком, сколько с сознанием. Вернее, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте…" [Цит. по: 3, 205]. Итак, страдает не язык, а сознание, и поле деятельности – всё-таки не язык, а сознание, себя в языке проявляющее.

Основную проблематику этого сознания связывают с постмодернистской ситуацией "смерти автора": "Только Рубинштейн зафиксировал в своём творчестве ощущение "конца литературы" как почти полную невозможность лирического высказывания и психологического восприятия, сопереживания этому лирическому высказыванию, но только не сказал "и так далее". Как бы поставил многоточие – это многоточие и есть любая картотека Рубинштейна. Каждая точка, каждая карточка – стилевая аннотация очередного лирического высказывания, и два взгляда на него: с точки зрения вечности (или, скромнее, истории литературы) и с точки зрения времени (понятно, советского). Но Рубинштейн коллекционирует не любые стили, а только те, которые выдохлись, но ещё живы" [5, 347]. Но проблема новизны и правомочности лирического высказывания не воспринимается как безысходная: "конец литературы" – совсем не трагедия <…> этот конец всего лишь приём" [5, 347]. И приём эксплуатируется с целью освоения форм общения в условиях, максимально усложняющих коммуникацию.

По определению автора, жанр, в котором он себя нашёл, соединяет "черты поэзии, визуально-манипулятивных искусств и перформанса" [Цит. по: 3, 208]. Следовательно, это некое синкретическое действо, отнюдь не претендующее на сакральность, но с аудиально-визуальным эффектом восприятия поэтического текста и коллективным проживанием времени улавливания смысла. Смысл не внушается, а должен родиться в общении автора с публикой. Если смысл не проявится – остаётся эффект общения, странного и провоцирующего на дальнейший поиск. Поэтому особенность действа – неразложимость включённости-отчуждённости аудитории и неизбежная роль предводителя хора, с иронией автором исполняемая.

Форма жанра – некоторое ритмизованное целое, пульсирующее и не подчинённое жёсткой структуре: "Каждая карточка – это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест – от развёрнутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки до обрывка телефонного разговора. Пачка карточек – это предмет, объём, это НЕ-книга, это детище "внегуттенберговского" существования словесной культуры" [Цит. по: 3, 203]. Новаторство оказывается если не возвращением к архаике непосредственного общения поэта с толпой (которая не внимает, а недоумевает), то попыткой выйти из пространства во время – таков доминирующий принцип современного искусства. До 1974 года Рубинштейн "писал обыкновенные лирические стихи" [5, 344]. Открывшийся профессиональному филологу-библиографу (окончил МГПИ, работал в институтской библиотеке) "жанр картотеки соответствовал его стремлениям "преодолеть инерцию и тяготение плоского листа" – сказалось тесное общение с художниками-концептуалистами (Кабаковым, Булатовым, Васильевым, Чуйковым)" [5, 344]. Но какому роду принадлежит этот жанр – поэзии или драме? Монолог ли это, включающий в себя чужие голоса, реплики, стихотворные фразы, центоны и паузы, или полилог с тем же содержанием? Где происходит взаимодействие разных позиций – в сознании автора или в некоем объективном пространстве-времени?

Приёмы организации текста, выделенные М.Бергом, не позволяют определиться: оглавление поэтического сборника ("Появление героя", 1986) [5, 345], аннотация как таковая ("Всё дальше и дальше", 1984) [5, 346], "пародия на плохую пьесу" ("На этот раз…", 1987) [5, 346], фиксация бытовой устной речи ("Кто там в палевом тумане", 1987) [5, 346]. Можно добавить собрание максим, афоризмов ("Поэт и толпа", 1985, "Маленькая ночная серенада", 1986) или набор фраз, варьирующих тему, с анафоричесим началом, но с вариативными окончаниями ("Условия и приметы", 1983, "С четверга на пятницу", 1985), или имитацию то ли кроссворда, то ли теста на интеллект ("Другое имя", 1990). Но все эти приёмы смешиваются, составляя внутреннюю драматургию целого.

Отдельные тексты прямо указывают на театральность: "Всё дальше и дальше" (1984) завершается ремаркой "ЗАНАВЕС" [1, 217], "Сонет 66" (1987) написан на два голоса, "Всюду жизнь" (1986) представляет запись репетиции с репликами неназванного режиссёра, оценивающего актёрские импровизации. Другие тексты представляют собой лирический дневник ("(Из дневных занятий)", 1984) или зафиксированный процесс творчества ("На этот раз…", 1987). Все они протяжённые: "Каталог комедийных новшеств", 1976, и "Появление героя", 1986, – по 110 карточек-эпизодов, "Элегия", 1983, – 47, а "Чистая лирика", 1989, –105 ритмических единиц. Абсолютный рекорд принадлежит лирике воспоминаний при перелистывании семейного альбома "Это я", 1995, – 119 единиц, последняя из них – ремарка: "(Уходит)" [1, 419].

Можно предположить, что "жанр" Рубинштейна – это абсурдная драма с лирическим героем, самоотчуждающимся вплоть до растворения (развоплощения?) в чужих голосах, звучащих в его сознании. Он переживает процесс самосознания, узнавая себя в словесных формулах и в череде дискретных жизненных эпизодов. Эпизод может быть равен чьей-то реплике, краткому монологу, стихотворной фразе, цитате, зрительному впечатлению, картинке из памяти, вспышке фантазии и т. д. Краткость

представляет целое как мозаику, время – как пунктир, авторское "я" как всеобъемлющее и несамотождественное. Но парадокс состоит в том, что через эту дискретную множественность, мозаичность, коллаж происходит расширение лирического сознания.

Именно лирического – и в этом состоит открытие самой сути этого сознания, поскольку говорить об особой содержательной свежести наблюдений-высказываний авторского "я" не приходится. Это языковые штампы толпы, узнаваемые цитаты, суждения простые и ясные. Намеренность упрощения очевидна, поскольку эссе Рубнштейна интереснее его картотек: субъективнее, наблюдательнее, остроумнее, веселее. Но – они только фон для лирических открытий. А открытие состоит в том, что всё в мире – это я. Это открытие снимает конфликт разнородности, противоречие разностильности, диссонанс абсолютной новизны формы и тривиальности содержания. Картотека – неструктурированное целое, как каталог – хрестоматийный образ постмодернистского синтеза. Но и каталог может быть предметом духовной рефлексии и переживания – если не откровения, то искреннего приятия мира. Абсурдная драма Рубинштейна, как и полагается абсурдной драматургии, бесконфликтна, но причина в том, что она – объяснение если не в любви, то в расположенности ко всему, что попадает в поле зрения лирического героя – носителя этого сознания. Бесфабульность тождественна неоформленности стихийного существования, абсурдность – не в отрицании смысла, не в алогизме отношений, не в иррациональности синтеза, а во внерациональности всеприятия. Такое credo: не *credo quia absurdum*, а *video quia absurdum*. Латинское video означает, кроме "вижу", ещё и "понимаю". Понимание содержательности тривиального – не столько достояние опыта, сколько умудрённость сердца.

Открытие, видимо, было осознано не сразу, форма предшествовала духовному наполнению. "Это я" (1995) – одно из последних по времени произведений лирического "эго", которое не хочет быть эгоистичным. По форме эти 119 эпизодов – набор реплик-комментариев к фотографиям из семейного альбома, каталожных карточек (род занятий автора), имён чужих людей, ярких образов-впечатлений, заключённых в скобки (что, видимо, означает невыговоренность вслух), появляются картинки-кадры, чужие надписи, чужие закавыченные фразы, ремарки пьес, указывающие на действие (тоже в скобках), четверостишия в строчку. Название текста – формула его целостности, хотя формально – это наименование по первой реплике, дано в кавычках, как это принято в лирике, а реплика указывает на себя на фото. Но реплика в разных вариациях повторяется 18 раз, доминируя в начале и в конце и дважды появляясь в середине. Так прочерчен пунктир собственного присутствия в тексте и сформулирован ритмизованный рефрен "А это я" [1, 418, 419] и "А это я в трусах и майке" [1, 409, 419]. Собственные впечатления связаны с красноречивой подробностью, с предметами, но не с лицами людей: "18.(И капелька дождя, стекающая по стеклу вагона)" [1, 409]; "20.(И маленький розовый конверт, выпавший из женской сумочки.)" [1, 409]; "22.(И беззвучно шевелящиеся губы телевизионного диктора.)" [1, 410]; "24.(И обрывок фотографии, плывущий по весеннему ручейку.)" [1, 410]; "26.И надувшиеся вены на руках пожилого рабочего.)"; "28.(И раскрытый зонтик, медленно выплывающий из-под моста.)" [1, 410]. Присоединительный союз "и" – почти как в Библии – нанизывает и уравнивает все события-впечатления.

Зато все эти эпизоды перемежаются именами чужих людей, которые потом или произнесут свою фразу, или будут представлены своим произведением на каталожной карточке. "23.Покойный А.В.Сутягин" [1, 410] – "76.Покойный А.В.Сутягин: "Бывают ли у вас, Любочка, такие состояния, при которых буквально всё, что происходит с вами и вокруг вас – вон старушка – видите? – что-то ищет в сумке, а вон кошка забежала за угол, – что всё это исполнено какого-то великого и тайного смысла, который, кажется, сделай лишь малое усилие – и поймёшь сразу и навсегда? Что, простите?" [1, 415]. "30.Мартемьянов И.С." [1, 410] – "66.Мартемьянов Игорь Станиславович. Сезон откровений: Сб. лит.-критич. Статей. – М.: Современник, 1987" [1, 414]. Что за Гекуба

этот Мартемьянов И.С. – Бог весть, но упомянут вместе с ещё восьмью столь же малоизвестными авторами разных книг (вплоть до репертуарного сборника для слабослышащих), и перечислены они как попало, даже не по алфавиту или хронологии.

Вслед за личными появляются коллективные "видения" – то в природе, то по телевизору, но с той же конструкцией эпического присоединения: "31.И мы видим одинокий листок, оказывающий отчаянное сопротивление ледяному осеннему ветру" [1, 410]; "37.И мы видим заплаканное лицо итальянской тележурналистки" [1, 411]; "43.И мы видим шесть или даже семь ярко-оранжевых таблеток на дрожащей детской ладошке" [1, 411]. И тут появляется тема смерти вместе с "наивными" стихами: "44.И надпись: "Такой я буду умирать. Другой споткнусь и упаду. Недаром так боялась мать, что я пойду на поводу" [1, 412]. Видения и следующие за ними стихи или реплики отличаются разнообразием: "49.И мы видим кучку собачьего говна со свежим следом велосипедного колеса". // 50.И надпись: "Когда устанешь ждать беды в своём таком родном углу, запомни влажные следы на свежевымытом полу" [1, 412] – "54.И мы различаем в полумраке силуэт огромной крысы, обнюхивающей лицо спящего ребёнка. // 55.Это я" [1, 413]. Игра строится на противоречии знания, что монтаж случаен, и инерции восприятия. Инерция оказывается сильнее: ребёнок с крысой и автобиографическое "я" не совпадают, но оба – воплощения лирического героя.

В фокусе – самые мелкие подробности пульсирующей жизни: "56.И тут наконец-то появляется большая серебряная пуговица на дорожном плаще молодого человека, едущего навестить умирающего родственника" [1, 413].Не исключено, что так увиден Евгений Онегин, "летящий в пыли на почтовых", но скорее это условный образ литературного персонажа – хромого офицера или пьяного военного врача. В середине каталога – серия из шести дрожащих в их руках предметов – от дуэльного пистолета до самовара. В центре всей картотеки эпизод "60.И дрожит оловянный крестик в руке пьяного солдата". Тема вибрации завершается уже известным рефреном: "62.И слегка подрагивает блестящий клюв большой чёрной птицы, неподвижно сидящей на голове гипсового бюста античной богини. // 63.Это всё я" [1, 413-414]. Образы Рубинштейна не метафоричны, а объективно знаковы: чёрный ворон – бессмертная красота – маленький мальчик перетекают друг в друга при вращении калейдоскопа – и все друг друга уравновешивают.

Интонация нейтральная, страсти вспыхивают только в анонимных и неизвестно откуда взявшихся монологах: "92.А это всё она! Она! Тупая мещанка Антонина! А уж чего мне стоил её восхитительный кузен, эта ненавистная скотина, украшенная университетским дипломом, знает один бог. Впрочем, я, кажется, знаю, что надо делать!" [1, 417]. После монологов следует ремарка: "93.(Уходит.)" [1, 417]. Может быть, с этими героями уходит время? Ирония не настаивает на себе, деликатно исполняя свою партию в общей полифонии. Есть даже "подтекст": "108.А это те четыре слова, которые сказал Санёк, когда Колян согнул подкову, а разогнуть уже не смог" [1, 418]. А уж если мы ждём центонной игры – пожалуйста: "112.А это гимна звук прелестный в шесть ровно, будто и не спал. Наверное, радиоточку кто-либо выключить забыл" [1, 419]. Угадывается мелодия и "вальса звук прелестный", но ритм буксует, а рифма диссонирует: "не спал – забыл".

Гимну противопоставлен рефрен "113. А это я" [1, 419]. Рефрен наращивает объём, градация буквально расширяет смысл: "114.А это я в трусах и в майке. // 115.А это я в трусах и в майке под одеялом с головой. // 116.А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке. // 117.А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной" [1, 419]. Так действие окончательно переносится из пространства памяти в пространство фантазии, чтобы субъект совершенно растворился в самоотчуждении. Рефрен "А это я" заменяется припевом бетховенской песенки из детсадовского репертуара: "118.И мой сурок со мной. // 119.(Уходит)." [1, 419]. Наш герой следует за теми безымёнными персонажами, которые, отговорив своё, уходили. Так завершается то ли полифоническая драма, то ли лирический

монолог. Если лирический герой разделяет судьбу персонажей – мелькнуть и исчезнуть, сказать и удалиться – то абсурдность этой общей экзистенциальной драмы не противоречит эпическому течению времени, в котором миг – фото, реплика, кадр – и сохраняется, и перелистывается. Соединительный союз "и" не противоречит противительному "а" ("А это я"), и всё остаётся, как сурок, "со мной".

Вот такой концептуальный эпос под видом абсурдной драмы или распада лирики – мир называется "Это я", он не очень велик, но разнообразен, в принципе уютен и освящён радостью узнавания. Он не отмечен новизной, но дарит необычность впечатлений. И, как ни странно для постмодернизма, полон смысла (если вспомнить рассуждения покойного А.В. Сутягина), надо только совершить последнее усилие, а объективно мы всё время балансируем на грани открытия. Стихи в нём слагаются сами собой и по любому поводу: "99."Куда же ты пойдёшь, чудак? У нас свободен весь чердак. Всё есть: подушка, одеяло…" // 100."Нет-нет. Спасибо. Мне пора. (Смотрит на часы.) Двенадцать десять. Успеваю." // "101.Ну что ж. Ни пуха ни пера". // 102.(Уходит.)" [1, 418]. Есть смерть ("43. // 44."), одиночество ("96."), но – в пределах одного события на собственной карточке. Дискретность оказывается очень удобной концептуальной идеей – всё локализовано, хотя и связано со всем, занимает своё место, но никак не доминирует.

Так в условиях "смерти автора" автор, который "("Уходит.")", принимая на себя роль устранившегося Творца (деизм в масштабе колоды карточек), а на самом деле раскладывает сложный пасьянс. "Карточный домик" Рубинштейна оказывается сложно выстроенным и подробно прописанным целым, где все детали, трансформируясь, перекликаются друг с другом. Трудно поверить, что это спонтанное письмо, в котором господствует случай, что членится не только целое, но и само дыхание, как на это указано в "Я здесь" (1994): "15.(И голова как будто бы прошла, и легче дышится, и вообще // 16.полегче.)" [1, 421]. Очевидно, фрагментарное представление целого – обычная мировоззренческая спекуляция, освобождение от обязанности поэта видеть мир "вывихнутым из суставов", глубоко это переживая.

Ироническая "Привычка делать из всего трагедию" (1986) заканчивается максимально акцентированными режиссёрскими репликами: "**96.НУ А НЕЛЬЗЯ ЛИ ВСЁ-ТАКИ ПОТИШЕ? // 97.ЕЩЁ ТИШЕ. // 98.ВОТ ТАК**" [1, 298]. Разумеется, это парафраз последней реплики Гамлета: "Дальнейшее – молчанье" (пер. Б.Пастернака). Трагизм, оказывается, вполне комфортное состояние, удовлетворяющее не только распоряжающегося несознательным хором, но – всех. Торжеству умиротворения предшествуют реплики хора: "95. – Ровный и назойливый гул, производимый постоянными призывами к тишине…// – Всё понятно, можно не продолжать" [1, 298]. Стоит подчеркнуть, что таковы настроения 1986 года – то ли излёта застоя, то ли начала перестройки и всеобщего энтузиастического переживания масштаба вдруг открывшейся национальной трагедии. Библиограф вроде летописца – он свободен от страстей и злобы дня, а также и от необходимости быть последовательным .

Иронический "Сонет 66" (1987) – пародия на 66-й шекспировский ("Зову я смерть…"), в котором отчаяние венчается объяснением в любви: "Но как тебя покинуть, милый друг!". У Рубинштейна он выстроен как диалог: речь одного переполнена меланхолическими штампами, вроде "Косточки истлеют под землёй" [1, 190], переходящими в штампы культурологические ("В новом контексте все скрытые драмы языка разворачиваются как бы открыто.") [1, 187], другой записывает, иногда увлекаясь и подсказывая рифмы. Первый – "творец", второй – "скриптор", а где же автор? Он – тот, кто в конце превратил точку в многоточие: " – Кем-то в сырую траву // – *Точка…*" [1, 191].

Итак, насколько оригинален Рубинштейн со своим открытием? Начитанные филологи определили широкий ряд предшественников. Аналоги – клинописные таблички Ассирии, библиотека Борхеса и его "лабиринт расходящихся тропок" [5, 346], Розанов с

дискретными записями в "Уединённом" и "Опавших листьях" – каждая запись на отдельной странице" [5, 344], "Бумажные шарики" Ш.Андерсена. И "Набоков писал на карточках, а потом, как не раз утверждал в различных интервью, просто тасовал их, находя нужную последовательность [5, 344]. Видимо, суть – не в образе действия, а в его направленности. Карточки Рубинштейна "перемалывают" не только тотальность, но и абсурд. Видимо, он изобрёл синкретический жанр драмы, снимающий не только объективный трагизм, но и отменяющий даже рефлексию как власть инерции над сознанием. Это свобода творца – абсолютная, но осмысленная, непредуказанная, но уравновешенная, безусловная, но сознающая собственную иллюзорность.

Литература

1.Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 440 с.

2.Некрасов В. Справка. ЧТО из стихов ГДЕ за рубежом КОГДА опубликовано (1975-1985). – М.: Постскриптум, 1991. – 80 с.

3.Скоропанова И.С. Языковые матрицы феномена массового сознания: Лев Рубинштейн // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – М.: Флинта, Наука, 1999. – С.203-209.

4.Курицын В. Данный момент (о сочинении Л.С.Рубиншейна "Программа совместных переживаний", 1981) // Новое литературное обозрение. – 1995. – №16. – С.329-331.

5.Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна // Новое литературное обозрение. – 1998. – №30. – С.343-347.

ТИМУР КИБИРОВ:
концепт лирики на фоне постмодернизма

Тимур Кибиров (род. в 1955 г.) обрёл признание как живой классик русского концептуализма: участвовал в самиздатском сборнике "Задушевная беседа" (1985), входил в группу "Альманах", печатался в альманахе "Личное дело №" (1991), вместе с Д.А. Приговым поделил в 1994 году Пушкинскую премию фонда А.Топфера, вместе с Д.А. Приговым и Л. Рубинштейном включён в антологию "Поэты-концептуалисты: избранное" (М., 2002). Но сам поэт категорически против такой идентификации: "Мне было выгодно в своё время, что меня числили по этому ведомству, потому что я подозреваю, что меня, может быть, иначе и не заметили бы. Но я всегда честно говорил, что я никакого отношения к концептуализму не имею. Если с Приговым мы двойники на противоположных концах диапазона, то с Рубинштейном, находясь на разных эстетических полюсах, я ощущаю глубинное родство. У меня большое подозрение, что мы приблизительно одно и то же делаем" [1, 16]. Дистанцируясь от нового канона – игры, демонстрирующей относительность всех смыслов, Кибиров намекает, что он ищет новую формулу лиризма. Вопрос, очевидно, в том, какой должна быть лирика в условиях кризиса духовных ценностей?

В поэме "Сортиры" (1991) среди 106 строф есть и такая:

…конфетки
из всякого дерьма творит поэт.
Пускай толпа бессмысленно колеблет
его треножник. Право, дела нет
ему ни до чего. Он чутко внемлет
веленьям – но кого? Откуда свет
такой струится? И поэт объемлет
буквально всё, и первую любовь
ко всякой дряни ощущает вновь. [2, 211]

Очевидно, это кредо поэта: указана и "материя" творения (сниженная, но – стихия жизни, антитеза "прекрасному"), и авторитетный пример (пушкинское: "Ты сам свой высший суд; // Всех строже оценить умеешь ты свой труд. // Ты им доволен ли, взыскательный художник? // Доволен? Так пускай толпа его бранит // И плюет на алтарь, где твой огонь горит, // И в детской резвости колеблет твой треножник", "Поэту", 1830), и отношение к миру – насмешливая любовь, и принцип творчества – соединение нежности и иронии, игры и искренности, открытия и культурной рефлексии. Ирония не отменяет "призвание", призвание состоит в чуткости, всеотзывчивости, что и есть условие творчества.

Цель творчества высказана чуть ниже: "Цитирую по памяти – "Земной… // Нет, мировой… всей мировой проклятой… // всей немоте проклятой мировой // назло сказать… нет, высказаться… Точно // не помню, к сожаленью…" [2, 211]. Ср. в первоисточнике признание набоковского Цинцинната Ц.: "О нет, – я не облизываюсь над своей личностью, не затеваю со своей душой жаркой возни в тёмной комнате; никак, никаких желаний, кроме желания высказаться – всей мировой немоте назло. Как мне страшно. Как мне тошно. Но меня у меня не отнимет никто" [3, 51]. Псевдокосноязычие цитаты должна скрыть пафос – в первоисточнике метафизически-индивидуалистический. Кибиров ко "всей мировой немоте" добавил "проклятая" – видимо, всерьёз измучила. Но постмодернистский автор, зная, что ничего "сказать" нельзя, надеется "высказаться" – не

уравновесить немоту-пустоту своим словом, но хотя бы противостоять ей. Так Кибиров, творя "из всякого дерьма", не упускает из виду метафизические горизонты, но рассматривает их сквозь испытанную оптику – как данность. Такова вообще творческая, а не одна сугубо концептуалистская ситуация: "Самая страшная проблема нынешней культуры, не только поэзии, в том, что человек должен одновременно реагировать на всю сумму написанных до него текстов и создавать при этом что-то новое" [1, 15].

Вот этот вопрос – возможность творчества с постоянной оглядкой (когда уже всё сказано, запало в общую память, но нельзя повториться) – автор для себя и решает. Он не авангардист, демонстративно эксплуатирует классические формы (сонет, терцины, александрийский стих, гекзаметр и т. д.), но испытывает способность сугубой архаики передать рефлексию конца культурной эпохи. По существу, это возможность явления свежего слова и мысли в ряду зеркальных преображений, в перекличке собственного голоса с библиотечным и природным эхом. Для Кибирова условие духовного самоопределения – не отчуждённое всезнание, как у Пригова, но диалог, возможный только при наличии самобытного "я". Как Цинциннат, не впадая в нарциссизм, опирался только на себя и в уникальности своего «я» видел право на высказывание, так и Кибиров культивирует лирическое самосознание – но на фоне постмодернистского концептуализма.

Сподвижники и друзья Кибирова за концептуалиста его тоже не считают, отмечая "довольно редкий и раритетный характер его дарования" (М. Айзенберг). Причина – в традиционализме, ибо его стихи – "прямые и естественные реакции нормального человека, получившего возможность высказаться", и не только от собственного имени: "Общественное сознание – полноправный соавтор стихов Кибирова" [4, 8]. Патриарх Д.А. Пригов признал первенство младшего товарища – тот возвёл игру с фразеологией советских песен в степень "высокой культуры", в "знак культурного поведения" [4, 9]. Но блюститель догмы слегка попенял на недостаток радикальности, что позволило людям старой культуры "оправдать своё нежелание знать более ничего нового" <…>: вот видите, соцарт, а можно в то же время и лирическим быть" [4, 9]. Л. Рубинштейн полагал, что суть не в компромиссе, а в "убедительной и показательной" органичности: "он каким-то образом сумел воспринять некоторые формально-технологические свойства концептуальной поэтики и приспособить их к задачам поэтики традиционной" [4, 9].

Общей формулой признания было присуждение звания поэта – что есть антитеза самой постмодернистской ситуации изнутри и со стороны критики: "Тимур – истинный поэт. <…> Тяга к артистизму <…> у него намеренно отсутствовала. Именно в этом смысле он поэт в самом чистом и беспримесном понимании этого слова" (В. Коваль) [4, 8-9]; "Дело было в явлении поэта, твёрдо знавшего и каждой строкой свидетельствовавшего: я поэт. И не последний – во всех смыслах" [5, 6]. В условиях "смерти автора", "смерти героя", в том числе лирического, Кибиров заставил реабилитировать слово "поэт" не как концепт, а как понятие ценностное, статусное, безусловно значимое.

Атрибуты поэта – "лирический герой, максимально приближенный к нему самому" [4, 9], когда автобиографичное=искреннему, и собственная интонация – в данном случае "лирико-патетическая, задушевная ироничность" [6, 20]. Но традиционного поэта таковым делает "призвание", право на собственное слово и право на внимание к нему, т. е. "что" сказал поэт, "как" и "почему" это важно. А в данном случае вопрос в том, какова роль концептуального канона деконструкции в формировании этого лирического сознания – навязана ли она временем? или провоцирует к сопротивлению? или открывает новые возможности?

Лирическая трансформация концептуального канона

В стихах Кибирова присутствуют все приметы-приёмы постмодернистского концептуализма – но они отмечены вполне гуманистической рефлексией, печатью

авторского переживания контекста, слова, мира, времени и пространства. "В жестокий век" абсолютной свободы он восславил простые человеческие ценности – но на языке любовной иронии.

Кибиров получил признание как мастер соц-арта – гротескно-серьёзной имитации поэтики социалистического реализма. В цикле "Когда был Ленин маленьким" идеологически выдержанно обыгрываются мемуарные свидетельства А.И. Ульяновой: рабочий вытащил утопающего Володю – значит, "Рука Рабочего Отечество спасла" [2, 626]. ("Рука Всевышнего отечество спасла" – монархическая трагедия Н.Кукольника, 1834). Гегемон истории протянул руку будущему вождю пролетариата – это ли не подтверждение неизбежности революции? Для острастки дается панорама альтернативной истории – ужас скольжения в бездну по "буржуйским" рельсам. Но идея исторического предопределения и "случайности как непознанной необходимости" должна быть доведена до абсурда: "А вот ещё о чём подумать страшно, // но интересно – если б не рабочий // из ила вытащил его, а, предположим, // мужик? Мужик Марей или Платон? // А вдруг бы полюбил бы он, наш Ильич, // смиренномудрие и богоносность люда // сермяжного? И опростился б он, // и в нищем виде исходил бы он Россию, // благославляя?.. Ах, как это странно" [2, 627].

Маска искреннего идеологопоклонника работает в "лирико-дидактической поэме" "Жизнь К.У.Черненко" (1986), но и собственный образ творца не менее "простодушен". В стихотворении "Рождество" (1986?) эпиграф – статья из "Поэтического словаря" А.Квятковского, описывающая канон жанра, включая пушкинский пример, а весь текст – описание рождения Христа под Калугой, которому поочерёдно поклоняются вожди СССР. "Улыбкою лучатся // глаза у Ильича. // Он новогодние подарки нёс в кулёчке: // Декрет о мире, сахарин, // бревно с субботника, почин // великий, и паёчек // цековский, и бумажный // из белых роз венок, // такой же авантажный, // как описал А. Блок. // И Карла Маркса бюст, и галстук пионерский, // и пачку бланков на арест, // и третий комсомола съезд, // и штык красногвардейский" [2, 634]. Дары вождей перемежаются последней бранью Второго пришествия, чтобы завершиться явлением Спасителя всему народу: "И плакала Мария, // и плакал Иисус, // и плакала Россия, // а с нею весь Союз… // Я больше ничего, читатель мой, не вижу. // Не знаю больше ничего. // Не знаю даже, верю ли в Него. // Но этот час час от часу всё ближе" [2, 642]. Так и не понять, для чего написан текст – для освоения жанра – имитация единства темы, строфы и пафоса? для "соцсоревнования" с рождественскими стихами Бродского – противопоставить его ритуальной серьёзности пастиш исторической фантасмагории? для робкой заявки на возможность веры? Но в рамках постмодернистской игры словами она ещё сомнительна. Какая формула окажется действеннее – "час от часу всё ближе" или "час от часу не легче", сквозь неё проступающая?

Но игра имиджами в рамках соц-арта имеет свою специфику – это вариации одного сознания: просто- и прекраснодушного, доверчивого и самодостаточного. У Кибирова вариации представлены субъектами массовых песен, но песенный лиризм оказывается самобытной стихией – маска оживает, кривляется, подмигивает, но – возбуждает ностальгию. В цикле "Песня остаётся с человеком" (1986) сюжет каждого текста строится как преображение поэтического в ужасное, никак, впрочем, лирическим субъектом не сознаваемое. Вот "ценитель природной чистоты" – его самозабвенное умиление не различает гармонию и лагерь: "Звучит высокая тоска. // Струна поёт, и блещут воды. // Деревья, травы, облака – // поэзия родной природы. // <…> В лесах Мордовии счастливой // вдоль проволоки я бродил, // и ландыш первый, боязливый // свои мне сказки говорил" (КСП) [2, 701, 702]. Вот исполнитель "исторической миссии" – есенинский чуткий герой даже и смерть свою не поймёт, не заметит: "Шаганэ ты моя, Шаганэ, // потому что я с Севера, что ли, // по афганскому минному полю // я ползу с вещмешком на спине…// Шаганэ ты моя, Шаганэ. // <…> И ползу я по этому полю – // синий май мой, июнь

голубой! // Что со мною, скажи, что со мной – // я нисколько не чувствую боли! // Я нисколько не чувствую боли…" [2, 703-704]. В песне – все вопросы и ответы, которые ничего не объясняют: "потому что я с Севера, что ли" – вот и весь императив "интернационального долга". Зато субъект лирики вполне удовлетворён эмоциональным содержанием, ибо самоощущение важнее самосознания.

Конечно, шарж стягивает все силовые линии в собственный фокус, но открывает жизнестойкость абсурда: "Мама, я Ленина люблю! // Мама, я за Ленина пойду! // Ленин – он весны цветенье, // зори новых поколений – // и за это я его люблю!" ("Песня о Ленине") [2, 704]. Озорная частушка («Мама, я лётчика люблю…») опростила торжественную велеречивость, но осталась искренней. Смех – не над собой, не над вождём и не над формулой "наше всё" в приложении к нему, это игра превращений национального мифа – любовь как сочувствие и единство с миром: "Ленин – ивушка зелёна, // над рекою он склонённый – // и за это я его люблю! // Он не рокот космодрома – // он трава, трава у дома – // и за это я его люблю! // То не ветер ветку клонит – // он, моё сердечко, стонет – // и за это я его люблю! // Милый барин, добрый барин, // нехристь староста татарин – // и за это я его люблю! // <…> Ленин бездна звезд полна! // Нет у этой бездны дна! // Мама! Я Ленина люблю!" [2, 706-707}. Ломоносовский апофеоз в конце – венец превращения всего во всё, в том числе чеканного ямба оды в плясовой ритм хорея.

Центонность "Песни о Ленине" – не просто блестяще смонтированный каталог впечатанных в национальное сознание формул, не только образ единства русской поэзии – от оды до массовой песни. Феномен протеизма русской жизни, русской мысли, русского чувства – вполне серьёзная тема для смехового раскрытия. Суть – в природе той энергии, которая к этому побуждает, а по Кибирову – это энергия любви, сконцентрированная именно в частушке, простодушная и неиссякаемая. Не концептуальная ирония позволяет себе смеяться над всем, она ищет для себя модель резонанса с неисповедимой стихией смеха. Ирония Кибирова – не насмешлива, а органична, она – как бы самопроявление амбивалентности жизни, её событий, страстей, слёз и смеха.

У Кибирова стихия смеха становится стихами, он утверждает "корневое" родство поэзии и смеха через жизнь. Поэтому стихи такие длинные и так и норовят преобразить одну ситуацию в другую. Есть чисто постмодернистский вариант обыгрывания смысловой конструкции – "Любовь, комсомол и весна" с посвящением Д.А. Пригову (1987-88). При раскрытии этой триады композиция не меняется – как не меняется суть "советской пасторали", в какой бы контекст она не попадала, ибо с жизнью она не связана вообще. Начало и конец практически симметричны: "Они сидят в обнимку на тачанке. // Она в кожанке старой, в кумачовой // косынке, но привычно протянулись // девичьи пальцы к кобуре. // А парень в гимнастёрке побелевшей // под солнцем полудённым в жарких схватках. // Будёновка простреленная, чуб // мальчишеский кудрявый, а рука // в бинтах кровавых, но рукой здоровой // он нежно плечи девичьи обнял" [2, 823]; "Они сидят в обнимку на Арбате. // Они в обнимку тесную читают // "Детей Арбата". Светлая заря // встаёт над обновлённою землёю. // И Ленин жив. И сладок поцелуй // девичьих губ. И Ленин жив! И будут // колбасы в магазинах, а в сердцах // любовь и пламень молодости нашей! // И Дмитрий Алексаныч тут как тут!" [2, 831]. Когда миф себя изживает, в идиллию вползает змей, смех ставит точку и начинает всё заново. В безмерном "Послании Л.С. Рубинштейну" (1987-88) частушка гласит: "На мосту стоит тачанка, // все четыре колеса. // Нас спасёт не сердце Данко, // а пресветлая слеза!" [2, 817]. «Пресветлая слеза» – это «новая искренность», пришествие которой пророчили концептуалисты взамен постмодернистской иронии. Так смех может быть вполне пригоден для проповеди.

Во имя высокой печали эксплуатирует Кибиров и постмодернистскую эклектику. Горестная "История села Перхурова" (1994-95) определена как "компиляция" и, действительно, разворачивается как перетекающее из одного лада в другой повествование о видении на сельском кладбище. Швы на стыках почти незаметны, например: "…И кони

встали. Что там в поле? // А кто их знает. В чистом поле // во чистом поле во раздолье // во том-тка во раздольице чистом поле // едет старыя казак да Илья Муромец…" [2, 327]. Эпос Твардовского, потом Пушкина и былинный стих, терцины с масками серебряного века, тяжкий шестистопный ямб Просвещения и невесомый четырёхстопник XIX века, тургеневские и чеховские персонажи смешиваются во сне лирического героя, а заканчивается всё переложением "Евгения Онегина" на язык блатного романса. Если выводить Перхурово из "перхать", т. е., по Далю, кашлять, а "перхота" – чувство щекотки или зуд в гортани, то село Горюхино, переименованное в погост русской поэзии, живёт одним сюжетом – блужданием, утратой надежд и неизменной потребностью откашляться – выговориться на эту тему. Эклектика – только разнообразие узоров на общей канве, череда отражений в одном потоке. Следовательно, и игра – отнюдь не самоценный приём.

Конечно, поэзия – игра, но игра не менее значимая, чем сама жизнь. В канун перестройки и в её начале эта игра была борьбой за свободу: "Воздух краденый глотая, // задыхаясь в пустоте, // мы бредём – куда не знаем, // что поём – не понимаем, // лишь вдыхаем, выдыхаем // в полоумной простоте" ("Мише Айзенбергу. *Эпистола о стихотворстве*", 1989) [2, 87]. Обыгрывается известная метафора только-только реабилитированного Мандельштама: "Все произведения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух" (1930) [7, 92]. Вдыхая "ворованный воздух" в 1989 году, поэт гордился независимостью от "атмосферы" идеологической эйфории, непричастностью к злобе дня с её наивно-абсурдными лозунгами: "диктатура // совести у нас теперь!" [2, 86]. Искушённый в словесной игре концептуалист не поддаётся на блеск фальшивой формулы – но так он утверждает избранность поэта (вопреки постмодернистской догме).

А когда век, шествуя своим путём железным, бесповоротно разошёлся с поэзией, поэт возвысился до старомодной инвективы – от имени того же Логоса: "Я поэт, сквозь мрак поэтик // от меня тебе приветик, // новый бравый мир, // сбросивший оковы Слова, // меднолобый всадник новый, // новенький кумир! <…> Вау! // Ужо тебе!" ("Незнайка в Солнечном городе", 2002) [2, 564]. Бедный Евгений с нечленораздельным то ли воплем, то ли вызовом – статус поэта третьего тысячелетия. Этот вопль – дразнилка, а не попытка найти общий язык со временем. "Новый язык" выставлен на обозрение – как образ нового сознания, претензий убогого на значимое. Прежде поэт его имитировал, теперь – дистанцируется: "Я ведь приобык издревле // нарушать табу. // Нынче в этом нету кайфа… // В сумерках на пироскафе // уплываю… // Бульк!" [2, 564]. "Пироскаф" и "Бульк!"– антитеза и помесь образа Баратынского ("Пироскаф", 1844, – стремительный пароход над пучиной) и бегства в инобытие детей из цветаевского "Крысолова" (1925), а "сумерки", возможно, от Тютчева ("Тени синие смесились…", 1836). "Уплыть" значит погрузиться, как подводная лодка (скрытая цитата из Высоцкого, которого Кибиров не жалует, или нечаянное совпадение?) но знаменательно, что классический для русской поэзии образ творчества как устремления навстречу стихии редуцирован до "булька". Концептуалистские деконструкции исключают право поэзии на страдание.

Критика постмодернистского концептуализма

Не коснувшись термина "концептуализм", Кибиров решительно высказался в стихах против теории и практики постмодернизма. Знаменательно, что высказывания сконцентрированы в сб. "Интимная лирика"(1997-1998), а тот снабжён, как настоящее научное издание или просто студенческая курсовая, "Списком использованной литературы" (62 наименования). Это отдельный текст: в него включены и "Избранные труды" Р. Барта, и энциклопедический справочник "Современное зарубежное литературоведение" (1996), и раблезианский труд Бахтина, и "Песенник", и "Золотой

ключик" А. Толстого – т. е. это классический образец постмодернистского каталога! Так и сама лирика, даже интимная, вполне "отконцептуализирована". Это прямое, без лукавой иронии, но жёстко насмешливое определение текущей литературной ситуации как кризисной и тупиковой.

Прежде собственная духовная позиция внутри поколения не была оппозицией – только личным выбором меры и сферы иронической переоценки. Абсолютные ценности утверждались с помощью остраняющей иронии. Ей не подвергались любовь (хотя цикл "Стихи о любви", 1988, представлял её долгоиграющей вариацией лианозовского примитива), мир детства (рефлексия отчеканена в изощрённой строфике "Сантиментов", 1989), отцовские чувства ("Двадцать сонетов Саше Запоевой", 1995, оппонируют "Двадцати сонетам Марии Стюарт" Бродского). Непреложной остаётся преданность родине: "Ведь вправду страны я не знаю, // где б так было вольно писать, // где слово, в потёмках сгорая, // способно ещё убивать…" ("Русская песня") [2, 103]. Императивом остаётся нежность к беззащитному миру: "Над драгоценным этим миром, // над рухлядью и торжеством, // над этим мирозданьем сирым // дрожу, как старый скопидом. // <…> а то нарушишь равновесье // и рухнет в бездны дивный шар! // Держись, душа, гремучей смесью // блаженств и ужасов дыша" (из цикла "Памяти Державина", август 1993) [2, 278-279]. Искусная версификация ничуть не мешает глубоким религиозным чувствам: "Я знаю одно, // я знаю, что рушится всё на глазах, // стропила скрипят. // Вновь релятивизмом кичится Пилат. // А стены, как в доме Нуф-Нуфа, дрожат, // и в щели ползёт торжествующий ад, // хохочущий страх. // <…> И я разеваю слюнявую пасть, // чтоб вновь заглотить галилейскую снасть, // и к ризам разодранным Сына припасть // и к ризам нетленным Отца! // Прижавшись щекою, наплакаться всласть // и встать до конца" ("Щекою прижавшись к шинели отца…", 1996) [2, 288]. Особая тонкость заключена в кольцевой композиции: отцовская шинель преображается в нетленные ризы Отца – и эта игра ассоциаций пронзительно достоверна.

Но поэту недостаточно "утверждения позитива", он вступает в литературную полемику. Творчество для него – не просто существование в резервации "Литературной секции", как названа поэма 1990 о поэтическом призвании: "Я ведь не в ЦДЛ собирался // порционные блюда жевать, // не для гранок и вёрсток старался, // я, ты знаешь, я, в общем, спасать – // ну не смейся, ну хватит – спасаться // и спасать я хотел, я готов // расплатиться сполна, расквитаться // не словами… Но что, кроме слов, // я имею?" [2, 165]. Цель и средство спасения определены: "Нет, не ересь толстовская это, // не хохла длинноносого бзик – // я хочу, чтобы в песенке спетой // был всесилен вот этот язык!" [2, 166]. Песенка – общепонятная и всенеобходимая форма поэзии, неистребимая, как природное чувство. А что же есть всесилие языка?

Поэма о творческом призвании венчается откровением о пейзаже: "А там над рекой, // посмотри же, вверху, над Коньково, // над балхашскою тёплой волной, // над булунскою тундрой суровой, // надо мной, над женой, над страной, // над морями, над сенежским лесом, // где идёт в самоволку солдат, // там, над фабрикой имени Лепсе, // охуительный стынет закат!" [2, 172]. "Всесильный язык" соединяет смех и восхищение в безмерно-пронзительно-трагедийном – "закат стынет" – чувстве природы и свободы. Прозу жизни в масштабе страны и человеческих подробностях осеняет необыкновенное небо и небывалое слово, в котором оно отражается. Очевидно, ошеломительный неологизм (или окказионализм?) рождается вследствие неудовлетворённости подручными вариантами: восхитительный? упоительный? ослепительный? Но с кем поэт стремится поделиться открытием мира через слово?

Замечательно, что адресатом всего лирического монолога – а значит, и последнего откровения – является неопределяемая, разноликая целостность: "Я не знаю. К кому обращаюсь, – // то ли к Богу, а может, к жене… // К Миле, к Сёме… Прости мне, прощаюсь… // К жизни, что ли? Да нет, не вполне" [2, 163]. Поэт исповедуется

неведомому субъекту в любви, поражении, надеждах: "Всё молчишь, улыбаешься тихо. // Папа? Дедушка? Кто ты такой?" [2, 172]. Узнавание так и не названного лица входит в замысел автора, задыхающегося "от любви, ты же знаешь, любви" [2, 171]. Язык подсказывает, что явление должно быть мужского рода, одушевлённым – и всепонимающим, но не всезнающим, ведь именно с ним поэт делится немыслимым вечерним озарением. Абстрактный поэтический гений или всего-навсего сочувствующий читатель? А какая разница, если поэт Кибирова осознаёт себя посредником не по вертикали – меж небесным и земным, а между разными сферами существования – бессмыслицей (немотой, пустотой, маетой) и чудом? По-набоковски-цинциннатовски он защищает жизнь от наступления бессодержательности, бессмыслицы: "Просто дал я зарок // пред лицом пустоты… // Дайте срок, только дайте мне срок" (1993) [2, 245]. Для поэта всё, что не бессмысленно, – чудо (если не вредоносно), а воспринимающий чудо – читатель или поэтический гений – соприродны, поскольку уповают на смыслы, на истину.

Позиция кибировского поэта – свобода от любой заданности, но с отчётливым пониманием, что такое хорошо, что такое плохо: "Я, правда, пытаюсь отбросить эту общеромантическую с конца XVIII века позу, да и не только позу, а глубинную уверенность поэта, что он какое-то избранное дитя Бога Отца, которого все должны баловать и прислушиваться к нему. Мне это ненавистно. И равно ненавистна пошлость. <…> На мой взгляд, какие-то радикальные явления современной культуры – они страшно пошлы. <…> Мне отвратительна революционность" [1, 16]. Пошлость отождествляется с революционностью, которая – не прорыв к невозможному, а насилие над органикой и простотой и уничтожение устойчивых смыслов. И поэт – не по романтическому (героическому), а по набоковскому завету – насмешник над пошлостью, антипод в духовном противостоянии. Очевидно, постмодернизм, по Кибирову, – ещё одна пошлость, самодовольно претендующая на глубокомыслие, высокомудрие и свободу от иллюзий. А на самом деле – искушающая агрессия пустоты (бессмыслицы, бесчувствия, бессилия).

Расчёт с постмодернизмом носит оттенок покаяния: "Да, я в это выгрался, но, знаешь, // что-то стало мне стыдно играть" [2, 164]. Покаяние – за поколение, как когда-то в лермонтовской "Думе" или у поэтов серебряного века, но – на современном понятийном жаргоне: "Логоцентризму и фаллоцентризму // (дикие хоть имена) // отдали мы драгоценные жизни. // Вот тебе, милый, и на!" ("Романс", 1998) [2, 373]. Критика вполне конструктивна, действует изнутри и апеллирует к природе: "Гляньте-ка – фаллос вам кажет дорожку // к Логосу, в светлую высь!" [2, 375]. Итог постструктуралистской "критики" поэзии и любых позитивных утверждений жалок и бесперспективен: "Даёшь деконструкцию! Дали. // А дальше-то что? – А ничто. // Над кучей ненужных деталей // сидим в мирозданье пустом. <…> Кто делает вид, кто и вправду // никак не поймёт, дурачок, // что шуточки эти не в радость // и эта премудрость не впрок. // И, видимо, мира основы // держались ещё кое-как // на честном бессмысленном слове // и на простодушных соплях" (1998) [2, 384]. Знаменательно, что критика отрицания совершается по модели словесной игры: "держаться на честном слове"="держаться на соплях"=предельной зыбкости, условности, духовности, на которую всё-таки опирается материя вместе с Абсолютом. "Честное бессмысленное слово" – утверждение вопреки отрицанию, оно поглощает в себе деконструктивную оценку "бессмысленное", как "простодушное" оправдывает "сопли".

Пафос деконструктивизма был направлен прежде всего против метафизики с её трансцендентальностью и утверждением объективной истины [8, 329]. Метафизику в версии поэтов-метареалистов (так окрестил М. Эпштейн А. Парщикова, А. Ерёменко и др.) Кибиров тоже не жалует – и в этом он вполне концептуален: "Любишь метареалистов?" – // ты спросил меня, ханжу. // "Нет!" – ответил я ершисто. – // Вкуса в них не нахожу!" // Нету вкуса никакого! // Впрочем, и не мудрено – // эти кушания, Лёва, // пережёваны давно! // Пережёваны и даже // переварены давно! // Оттого такая каша. //

Грустно, Лёва, и смешно" ("Послание Л.С. Рубинштейну", 1987-1988) [2, 801]. Аргументация пространная не только по сравнению с "первоисточником": "Вы любите ли сыр?" – спросили раз ханжу. // "Люблю, – он отвечал, – я вкус в нём нахожу" ("Эпиграмма №1" Козьмы Пруткова, 1854). Легко угадываемые рифма и перифраза дают уничтожающую характеристику целому направлению, рассматривающему мир через техническую метафору. Полемика с ним нелицеприятна: "Равно как // и море не похоже на "свалку // велосипедных рулей", // как нам впаривал Парщиков…" ("Море сверкает", 1999) [2, 454]. Искусственность, умозрительность, заданность, натужность – для Кибирова это синонимы недочеловечности.

Парадокс, но, возвращая поэзии всего лишь "человеческое измерение", поздний концептуалист Кибиров ставит человека в центр всего. Только присутствие его живого дыхания обеспечивает стихам подлинность – и более того, возможность обретения Бога: "Что "симулякр"? От симулякра слышу! // <…> И только голос слабый и беспечный, // почти не слышный, жалкий и смешной, // лишь полупьяный голос человечий // ещё звучит и говорит со мной!.. // Век шествует путём своим дурацким. // Не взрыв, не всхлип – хихиканье в конце. // И мусикийский гром и смех аркадский // не внятны нам, забывшим об Отце" (1998) [2, 369-370]. Кибиров со своей самоинвективой включается в ряд знаменитых апокалиптических пророчеств. Т.С.Элиот: "Вот так кончится мир // Вовсе не взрывом а всхлипом" ("Полые люди", 1925) [9, 147]. Бродский: "Облокотясь на локоть, // я слушаю шорох лип. // Это хуже, чем грохот // и знаменитый всхлип. // Это хуже, чем детям сделанное "бо-бо". // Потому что за этим // не следует ничего" ("Строфы", 1978) [10, 307]. В обоих случаях речь идёт о переходе в небытие, а у Кибирова небытие – здесь и тождественно "хихиканью" – смеху, жадному для разложения, разрушения, издевки.

Поэт "ополчился" против святая святых постмодернизма – релятивистской иронии. Среди его центонов нет негативных отсылок к "сподвижникам", исключая единственного прозаика: "Я лиру посвятил сюсюканью. Оно // мне кажется единственно возможной // и адекватной (хоть безумно сложной) // методой творческой. И пусть Хайям вино, // пускай Сорокин сперму и говно // поют себе усердно и истошно, // я буду петь в гордыне безнадёжной // лишь слёзы умиленья всё равно" (1995) [2, 313]. Осуждение касается общей ситуации духовного тупика. Случайно он наталкивается на юридическое определение невменяемости – "неспособность отличить Добро от Зла // и непонимание последствий своих поступков. // И, конечно, тут же решил, // что это идеальное определение // нынешнего состояния культуры, // да и мира вообще" (2002) [2, 590-591]. Так чем же его ирония отличается от "хихиканья конца"?

Во-первых, "жизнеутверждением", как это ни старомодно: "кому-то действительно мерзкая, // но мне-то – сестра моя жизнь!" (1993) [2, 283] – пастернаковский тезис присвоен абсолютно естественно. После негатива обязательно следует позитив, после отрицания пафоса – присяга лермонтовской простоте: "Как я ненавижу народы! // Я странной любовью люблю // прохожих, и небо, и воды, // язык, на котором корплю" (1993) [2, 281]. Добро обычно себя стесняется и спасается шуткой.

Во-вторых, утверждением абсолютных ценностей. Кроме любви, это Поэзия, какому бы насилию и разложению она не подвергалась: "Поэзия – big fucking deal! // Парча, протёртая до дыр. // Но только через дыры эти // мы различаем всё на свете, // поскольку глаз устроен так: // без фокусов – кромешный мрак!" (1998) [2, 398]. Для его усмешливой любви "служение" – такая же пошлость, как абсолютизация "духовных авторитетов", и какой бы лагерь ими не защищался – чума на оба рода. Таков наказ "юноше бледному, в печать выходящему": "Первое дело – живи настоящим, // ты не пророк, заруби себе это. // И поклоняться Искусству не надо. // Это уж вовсе последнее дело! // Экзюпери и Батая с де Садом, // перечитав, можешь выбросить смело" (1998) [2, 423]. Замечательно, что именно знание апологетов Добра (А. де Сент-Экзюпери) или Зла (книга «Литература и зло» Ж. Батая и писания маркиз де Сада) позволяет идти дальше.

В-третьих: "Что там дальше-то? Кажись, // пресловутый Абсолют? // Коль уж славим мы Его, // хорошо бы знать Кого. <…> Точно знаем мы зато // имя – Иисус Христос. <…> Если плохо без Него, // значит, Он на свете есть. // Но какой же это стыд, // знать, что Он на нас глядит! <…> Хронос, топос и хаос, // голос, логос и Христос – // кого хочешь выбирай!.. // Выбирать-то страшно, брат. // Ты пока что поиграй, // ну а мне уже пора. // Так не хочется ещё! // Но уже предъявлен счёт" ("Ответ Ю.Ф.Гуголеву". 1999) [2, 474, 475, 483]. Поэт и выбирает – Логос в образе текущей речи: "Сделать жизнь членораздельной // только речь ещё и может" ("Другу-филологу", 1999) [2, 441].

Речь должна быть самобытно-естественная – как у старшего концептуалиста: "И всё-таки – свобода есть свобода, // как Всеволод Некрасов написал" (2000) [2, 536]. Но речь должна быть эмоциональной, полной живых звуков, тепла, света – т. е. восприниматься всей полнотой чувств: "Не exegi monumentum! // Вовсе не о том! // Чтоб струилось тело это // в языке родном, // чтобы в сумраке, согретом // шёпотом моим, // осветилась кожа эта // светом неземным, // чтобы ты не умирала, // если я сказал, // чтоб яичница шкворчала, // чайник ворковал…" ("Колыбельная для Лены Борисовой". 1993) [2, 298]. Если простое, естественное слово обладает упорядочивающей ("членораздельной"), освобождающей, животворящей, благотворной силой – чем не Логос?! Чем не исполнение миссии Христа – хотя бы и в юродстве сострадающей иронии: "Поэтому я продолжаю // надеяться черт-те на что, // любить черт-те что, подыхая, // и верить, и веровать в то, // что Лазарь воскреснет по Слову // предвечному, вспрянет от сна, // и тихо к престолу Христову // потянемся мы с бодуна! <…> Нелепо ли, братцы? – Нелепо. // Молись, Рататуй дорогой! // Горбушкой канадского хлеба // занюхай стакан роковой" ("Русская песня", 1989) [2, 109]. Запев "Слова о полку Игореве" продолжает звучать в условиях сокрушения эпоса.

Рататуй – самоопределение лирического героя: Петрушка, ёрник, сквернослов, жох, плут, но жизнелюб, заражающий оптимизмом. Но через 10 лет самоаттестация померкнет: "Как Набоков и Байрон скитаться, // никогда никого не бояться, // и всегда надо всем насмехаться – // Вот таким я хотел быть тогда.// Да и нынче хочу иногда. // Но всё больше страшит меня грубость, // и всё меньше смешит меня глупость <…> Бойкий критик был, видимо, прав, // старым Ленским меня обозвав" (1999) [2, 417]. Уничижение паче гордости не входит в репертуар Петрушки, но обогащает самоиронию лирического героя новой пронзительной интонацией. Поэт отнюдь не вконец "уже приручился, наконец презирать разучился", он, пожалуй, единственный продолжил традицию гражданственной сатиры по отношению и к Ельцину, и к "семье", и к долготерпеливому народу: "Наша Таня громко плачет. // Вашей Тане – хоть бы хны.// А хотелось бы иначе… // Снова тычет и бабачит // население страны. // Мы опять удивлены" (1999) [2, 406]. Но приметы творческого кризиса очевидны – и прежде всего ему самому: "Низкорентабельный уголь в груди // больше не жжётся, как это ни грустно" ("Расчёт", 1997-1998) [2, 364]. Цикл "Шалтай-Болтай" (2002) прелицевал лирического героя из Петрушки в этот образ "всей вообще литературы // и культуры" ("Ab ovo") [2, 589]. Изощрённый культурологический анализ символа заканчивается неожиданным определением его внутреннего содержания: "Горечь, и жалость, и гнев" [2, 590]. Классические лирические чувства – добрые и отчаянные. Что же осталось от концептуализма?

Перспектива концептуальной лирики

Концептуализм – это остраняющая рефлексия над словом и формой, но радикальная рефлексия отнюдь не обязательно ведёт к аннигиляции смысла, как у Д.А. Пригова. Суть вопроса в том, от чьего имени ведётся игра – от принимаемой на себя авторской роли: провокация, деконструкция, имитация, испытание, сочинение,

сотворение, открытие, призвание, миссия… От роли зависит цель игры и средства. Кибиров говорит от имени русской поэзии – если не хора, в котором смешались едва ли не все поэтические голоса, то от имени некоей духовной субстанции, живой, рвущейся и побуждающей к высказыванию. Его цель – стать проводником, во всех смыслах: быть и каналом связи и задавать ей направление. Т. е. цель состоит в осуществлении преемственности между поэзией и нынешней жизнью ради одухотворения этой жизни в органичных её проявлениях. Его средство – образ лирического героя с самосознанием посредника и даже трансформатора классических ценностей в новую систему духовных отношений.

Он решает вопрос не соединения низкого с высоким, а сосуществования идеального с безыллюзорным. И здесь поэтика концептуализма незаменима – как разработанная система остранений, перепевов, выворачиваний наизнанку и т. п. Только у Кибирова игра в присвоение совершается как будто не от собственного имени, а от объективной стихии переоценки-обновления, но никак не энтропии, не размывания смысла до пустоты вакуума. Лирический герой – поэт в условиях угасания поэзии: он её и защищает, и осуществляет своим присутствием в мире, но сам существует в том духовном напряжении, которое соответствует энергетике времени. А доминирует энергия разложения, но он – не декадент, а генератор, работающий на энергии разложения. Материал – жизнь и поэзия, перспектива – их слияние во взаимонеобходимых формах.

Кибиров не от мира социального страстей или рафинированной интеллектуальной рефлексии. Он родом из той русской поэзии, цель которой, по Пушкину, – сама поэзия, т. е. воплощение духовного идеала, осуществлённое совершенство: "Уводил меня в даль Крысолов сладкогласый // дурнопьяный Серебряный век" ("Солнцедар", 1993) [2, 272]. Родство усугублено филологическим образованием: выпускник истфила МОПИ вдумчиво освоил курс истории литературы, досконально изучил формы, жанры, технику стихосложения, не хуже Д.А. Пригова овладел фразеологией постструктурализма. Он пристально следит за текущим процессом и ради высказывания credo возродил жанр литературного послания – С. Гандлевскому, Д.А. Пригову, Л.С. Рубинштейну, С. Файбисовичу, И. Померанцеву. Всё это могло превратить лирику в род филологических упражнений в версификаторстве, в нескончаемую литературную викторину.

Тем не менее, живое чувство не только не погибло под гнётом всезнания, но пробилось сквозь геологические пласты интертекстуальных ассоциаций: "Всё сказано, всё стилизовано. // Но это, дружок, не беда! // Ведь все колыханья, касания, // мерцанья Пресветлой слезы // опять назначают свидание // и просятся вновь на язык" ("Постмодернистское", 1999) [2, 429-430]. Игра языка обусловлена острой зоркостью художника и подлинной глубиной парадоксального мышления. Эпитет принадлежит только Кибирову: бабушка идёт "с полным ведром *блестящей* воды" [2, 110]. Сравнение удваивает себя, умножая пронзительность восприятия: "Небо какое-то, Сёма, такое // словно бы *в сердце зашили иглу*, // как *алкашу зашивают торпеду*" [2, 835]. Внутренняя рифма преображает строй стиха: "Нам, *гагарам,* недоступно, // нам, *татарам,* всё равно!" [2, 649]. Центонная игра раскрывает трагикомедию жизни без ущерба для первоисточника – страдальца Мандельштама: "сервелат, сервелат, // *я ещё не хочу умирать*" [2, 658]. Игра каламбуров гораздо глубже простого созвучия: "Нам не *спиться с полярного круга*! <…> Эх, Ванюша, *народ – боголожец,* // поделом сатана тебя гложет!" [2, 610-611]. "Народ-богоносец" предал Бога, совершая насилие вопреки Новому Завету, и страдает, как Иуда.

Из всего этого следует, что вполне оправданна и самооценка поэта – как патриота, ёрнически переживающего национальную трагедию: "*Только слово за душою // энтропии вопреки* // Над Россиею родною, // над усадьбой у реки. <…> Эх, *полным-полна параша*! // Нам её не расхлебать! // *Не минует эта чаша*. // Не спасти Отчизну-мать " ("Послание Л.С. Рубинштейну", 1987-1988) [2, 809]. Всё вышеперечисленное описывается собственной формулой поэтической деятельности: "На мой взгляд, реалии времени и

языка плюс индивидуальный талант – это и есть литература. Больше ничего" [1, 15]. Но что тогда есть для него талант и почему ему так непросто высказываться с приходом зрелости?

Талант – это самостоянье вопреки диктату времени, друзей и врагов. В ситуации всеобщей духовной апатии Кибиров рискует напомнить о существовании вопроса "Что есть истина?" и о его цене. Поэт "проигрывает" евангельскую ситуацию, примеряя её на себя. В первоисточнике "последнее слово" остаётся за Пилатом: "Итак Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь; Я на то родился и на то пришёл в мир, чтоб свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает голоса Моего. Пилат сказал Ему: что есть истина?" (Ев. от Иоанна, 18:37-38). – и отдал Христа на суд толпе. Поэт знает: "На полном серьёзе // со скрытой угрозой // отвечать на вопрос "Что есть истина?" – // это значит курьёзно, // одиозно, безбожно // уподоблять себя Иисусу Христу!" (2, 591). Однако оставлять последнее слово за распинающим уже предательство: "Но и с усмешкой лживой, // горделивой, глумливой // задавать этот самый вопрос – // это значит блудливо // и, по сути, трусливо // уподобляться Пилату" [2, 591]. Выход найден в сдержанной иронии – акценте на красноречивое молчание внутреннего императива: "Я же советую молча // помнить и знать, // что вопрос этот не риторический, // хоть давно уже не стоит на повестке // очередного симпозиума // культурного нашего сообщества" (2002) [2, 592]. Стихотворение-парафраз евангельского стиха оказалось проповедью-предостережением.

Талант есть мужество усмешки вопреки разочарованиям: "Жизнь, конечно же, обманет, // день веселья не настанет, // больше не воскреснет Он, // но она не перестанет, // нет, она не перестанет // вечный соблюдать закон!" ("Вариации", 2002) [2, 594]. Последний сборник заканчивается цитатой из песни "детсадовского детства": "Это с нами скворушка // до весны прощается" (2002) [2, 594]. Поэт – птица странная и певчая…

Талант есть духовное право на высказывание и оправдание сказанного. Поэзия – это не только прекрасное, но необходимое, "поэзия – это то, что сказать иначе нельзя" [1, 12]. А высказывается поэт не только от себя, но и от тех, в чьём сознании живы, т.е. духовно присутствуют рассеянные по миру строки. Он – их фокус, как в формуле концептуалиста-ветерана В. Некрасова: "Я помню чудное мгновенье // Невы державное теченье // // Люблю тебя Петра творенье // // Кто написал стихотворенье // //Я написал стихотворенье" [11, 5]. Суть в том, что работает не память, не компиляция, не ассоциация ритмических созвучий, а открытие собственной духовной связи с ними, т.е. сотворчество.

Талант есть глубина дыхания – пространность высказываний Кибирова равна общей памяти поколения и веренице обыденных жизненных впечатлений. Когда поэт говорит: "Я не вещаю – я болтаю…" [1] – в его живой непринуждённой речи совершается переживание жизни и её преображение в отчеканенные рифмой почти классические строки (когда-то сам Пушкин "забалтывался донельзя" в "Евгении Онегине"). Таков негероический эпос существования – вопреки разочарованию в нём, но благодаря очарованности жизнью: "Мало, мало, мало мне!.. // Да и страшно не вполне" (2002) [2, 586]. Плясовой хорей склонен поиграть на краю, но – никогда не доведёт автора до края.

Однако стихи становятся всё короче, всё личностней, болтовня свернулась до эпиграмматичности "Шалтая-болтая". Видимо, с изменением ощущения жизни меняется чувство времени, без которого постмодернистский концептуализм обходился, выстроив свои условные координаты существования. Концептуализм классический вживался во время рождения формы ("Живу и вижу" В. Некрасова), но перифрастический концептуализм Кибирова слишком связан со временем социальным – переживанием его ритмов в языке и пульсе поэтической памяти. Стихотворения не только сокращаются, но выстраиваются в неправильные строфы, а то и теряют рифму ("Шалтай-болтай", 2002). Центр концептуальной тяжести переносится не на содержание высказывания, которое прямое и печальное, а на оформление дыхания. Жизнь пролетает неправильным

пунктиром, и если поэт настаивает, что он – "частица бытия!" [2, 586], то и творения его приобретают корпускулярную форму. Можно было бы в духе концептуальной иронии заключить, что эволюция кибировской лирики от долгоиграющей к дискретной – ещё одно подтверждение единства волновой и корпускулярной теории света. Но суть в том, что релятивистская поэтика концептуализма успешно сопротивляется энтропии. Энтропия соприродна пошлости и потому уязвима для иронии. Амбивалентная природа иронии даёт "симметричный" ответ релятивизму, актуализируя ценности посредством их остранения.

Литература

1."Я не вещаю – я болтаю…" Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г. // Литературное обозрение. – 1998. – № 1. – С.10-16.

2.Кибиров Т. Стихи. – М.: Время, 2005. – 856 с.

3.Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х т. Т.IV. – М.: "Правда", 1990. – С.3-130.

4.Задушевная беседа, или Дюжину лет спустя // Литературное обозрение. – 1998. – №1. – С.8-9.

5.Немзер А. Тимур из пушкинской команды // Кибиров Т. Стихи. – М.: Время, 2005. – С.5-35.

6.Бавильский Дм. Заземление // Литературное обозрение. – 1998. – №1. – С.20-23.

7.Мандельштам О. Четвёртая проза // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т.2. Проза. – М.: Худож. лит., 1990. – С.88- 99.

8.Ильин И.П. Постструктурализм // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С.329-331.

9.Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 446 с.

10.Бродский И.А. Избранные стихотворения. – М.: Панорама, 1994. – 496 с.

11.Некрасов В. Стихи из журнала. – М.: Изд-во "Прометей" МГПИ им. В.И.Ленина, 1989. – 96 с.

МИНИМАЛИЗМ

Творческая стратегия и проблема интерпретации

Общие положения

Минимализм – один из принципов авангардного творчества второй половины XX века, реализовавшийся в музыке, изобразительном искусстве, театре, поэзии. И суть состоит не в выработке эстетики малых форм или кратких высказываний, а в изменении самой стратегии творчества – в радикальном отрицании классической оппозиции «жизнь / искусство», «естественность / искусственность».

Поэтому такой сверхсжатый глазковский текст, как «Мы – / Умы! / А вы – / Увы…», исследователи не признают минималистским [1, 253]. Действительно, стихотворение для этого слишком сложно организовано и слишком демонстративно антиномично: законченное четверостишие, состоящее только из каламбурных рифм, отстаивает превосходство «творителей» над «вторителями», даже перепад интонаций принадлежит поэту. Диалог двух минималистов решает ту же тему так: «Руслан: «А поймёте неправильно / будете правы / по-своему» 1992 – Ры: «А пой? / А ёте?» [2, 288]. Один поэт допускает сосуществование разных точек зрения, исходя из существования однокоренных слов, где корень важнее, красноречивее грамматических разногласий: «неправильно – правы». Другой поэт, способный расщепить слово, как атом, выражает сомнение, ибо слово перерождается до полной грамматической неопределённости: «пой» – это существительное или повелительная форма глагола? «ёте» – новое местоимение или только глагольное окончание? Так оппозиция «мы – вы» переросла в творческий спор единомышленников.

Минимализм отказывается от очевидной сложности форм во имя актуализации сложных отношений между элементами высказывания. Это отказ от мимесиса и от обособления «искусства для искусства», предполагающее замкнутость только в эстетической сфере. Это «третий путь» – само творческое существование, отождествление экзистенции с эвристикой, самопознание как испытание собственных возможностей в изобретении выходящего за пределы узнаваемых дискурсивных моделей. Гносеология небывалого и не существующего вне авторского сознания, отождествление духовного процесса с изменением образа самой поэзии, творчество как познание своей способности к самообновлению, т. е. *открытие бесконечности способов высказывания* и *осуществление неведомых форм*.

Исследователи подчёркивают, что малые формы (миниатюра, афоризм, «краткостишья») – отнюдь не главные определители явления. Минималистские произведения могут быть пространны, претендовать на эпос, как поэма И.Холина «Умер земной шар», а заявки на обновление языка искусства и образа мышления сверхрадикальны. Общим критерием являются демонстративная «безыскусность», антиэстетизм, «несделанность», незавершенность, т. е. «минимальное отличие от вещей не-искусства» [1, 246], а собственно «минималистская поэзия редуцирует вербальные средства в существенно большей степени, чем обычно» [1, 247], вплоть до полного отказа от хоть как-то ощутимого знака. Вс. Кулаков отказывается давать точное определение: «Минимализм сейчас важен не как цельное течение (такового не наблюдается), а как некий спектр актуальных художественных идей, растворённых в воздухе и то и дело проявляющихся то у одного, то у другого автора. <…> Он уже давно состоялся, побывал в новаторских передовых и, как всякое серьёзное художественное явление, заработал как нормальная традиция, определённая художественная тактика» [3, 307]. Действительно, «минималистская установка художника» [3, 304] реализуется в конкретизме (И. Холин, Я. Сатуновский, Вс. Некрасов) и в изощрённой игре слов в палиндромах (О. Григорьев), в

визуальной и «вакуумной» поэзии (Ры Никонова), как и в других экспериментах игровой поэзии.

«Минималистские установки» таковы:

- имитация спонтанного высказывания: «поэзия напрямую обращается к речи, радикально минимизируя инерцию собственно литературной, «высокой» традиции» [3, 304];

- опрощение и очуждение авторской позиции: «обращение к примитиву, к ролевой лирике «под маской» и к наивной конкретности детского, не отягощённого литературной рефлексией взгляда» [3, 304];

- имперсональность и отрешённость: «лирик, как ни парадоксально звучит, отказывается считать себя главным действующим лицом собственных произведений» [3, 304];

- авторитет языка: опорой «становится язык, вернее, идея отчуждённости и властности языка» [3, 304];

- эксплуатация приёма: творчество представлено как «альбомная серийность, принцип вариации» [3, 305];

- актуализация синкретичности времени и пространства: соединение вербального и визуального эффекта.

Очевидно, что вся эта игра в мнимую антирефлексивность и неоформленность – новый образ сложности, минус-приём, революция способа высказывания. Фон для неё – вся предшествующая традиция сакрализации самой поэзии, оттачивания формы и культа лирической субъективности. Точкой отсчёта называют «Поэму Конца» (1913) футуриста Василиска Гнедова (1890-1978). Под №15 она завершает книгу-цикл «Смерть Искусству» после страниц, занятых односторочиями или однобуквами У и Ю [4, 291], и опубликована в таком виде: страница с названием «Поэма Конца (15)» в верхней трети и обозначением издания «PRINTER'S DEVICE 1913» в нижней части [1, 248], т. е. образ «Конца» (пустота) представлен и исчерпан всё-таки названием, а не абсолютно чистым листом. С эстрады поэма исполнялась молча, но «при помощи «ритмодвижения руки» [6, 272]. Но найденный образ отнюдь не подводил итог всему искусству, и в том же 1913 Гнедов пишет верлибром «Поэму Начала (*белое*)»: «Темнота родит звёзды, / Звёзды родят тишину. / Месяц рождается в сказки, / Сказки – томн любви» [5, 271]. Приём был открыт – значимость пустоты – и исчерпан для самого автора. Но приём был подхвачен в 70-е годы.

Ю. Орлицкий называет это явление «нулевой поэзией» [6, 271] и, перечисляя предшествующие примеры, в том числе пушкинские пропуски сток и строф, напоминает позицию Ю. Тынянова: «Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими. <…> При этом обнаруживается огромная смысловая сила эквивалента. Перед нами неизвестный текст <…>, а роль неизвестного текста (любого в семантическом отношении), внедрённого в непрерывную конструкцию стиха, неизменно сильнее роли определённого текста» [Цит. по: 6, 271]. Это утверждение остаётся в силе, только в современной ситуации скорее текст погружён в неизвестность. Или сведён к «эквиваленту» – «внесловесному элементу»: знаку в пространстве. Возникает главный вопрос – есть ли это поэзия?

Для Тынянова «поэтический текст» равнялся традиционному образу стихотворения при всех футуристических новациях формы стиха и строф. В современной ситуации именно новизна формы заменила высокое «стихотворение» нейтральным «текстом», но вопрос о его «поэтичности» остался. Вопрос критерия не возникает для авторов – само формотворчество было поначалу выражением протеста против любого канона: соцреалистический или традиционалистский – все они воспринимались как архаические, тоталитарные, исчерпавшие себя, обречённые на бесплодие, умножающие бездарность. Минимализм, как и конкретизм, концептуализм, которые и используют его приёмы, явился в поиске неавторитарного смысла и образа высказывания. Общее духовное

содержание поиска – эвристическая, антидогматическая воля, т. е. мобилизация личностного потенциала – и потому по существу поиск этот гуманистический.

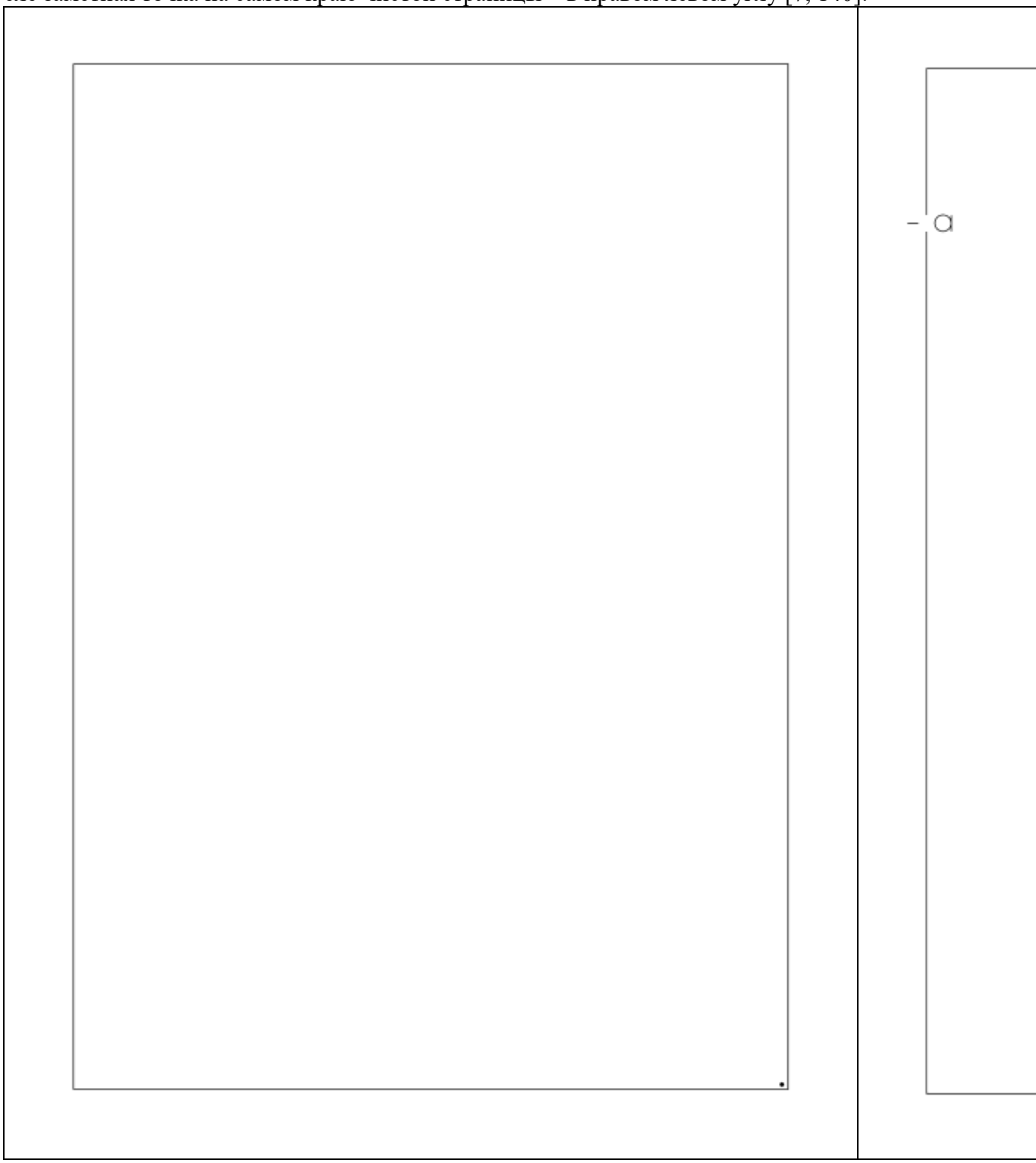
Если обратиться к афоризму: «Поэзия – вся! – езда в незнаемое» – самими поэтами вопрос содержательности в принципе решён навсегда. Поэзия – средство бесконечного развития мирочувствования и миропонимания, открытия новых смыслов, а обновление форм есть разработка небывалых образов мышления. Но остаётся вопрос художественного качества – «поэтичности» – и он решается не только самим поэтом, но и читателем. «Поэтичность» может быть просто отринута как устаревшая категория, ей на смену приходит «эвристичность», т. е. способность творить если не небывалое по качеству, то совершенно неожиданное и заявляющее свои права на значимость. Но, хотя искусство XX века приучило публику принимать любой эксперимент не как провокацию, а как событие, чреватое откровением, показатель его содержательности зависит от искусства интерпретации. А здесь критерии старые: открыть глубину смысла, точность и яркость его выражения, необходимость видеть явление в контексте (историческом, социальном, художественном) и вычленение интертекстуальных связей. Интерпретация должна расшифровать духовный смысл непонятного, даже самого «невозможного», внеконвенционального, и связать его с традиционной проблематикой, выяснить намерения автора и оценить их реализованность, прокомментировать неочевидное совершенство исполнения приёма.

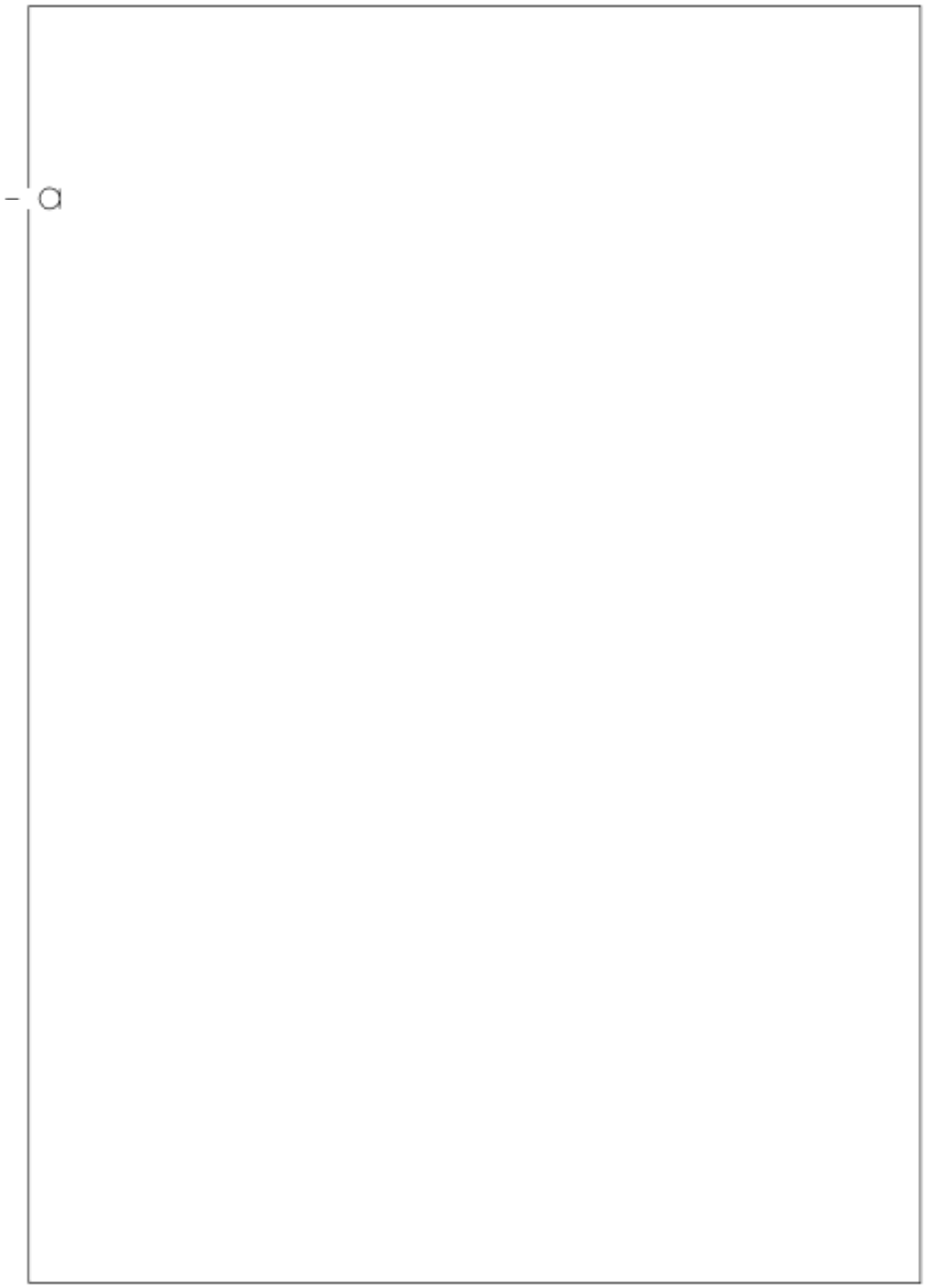
Ступени и приёмы минимализации

«Нулевой отметкой» является **чистая пустота** – но узнавание «ноля» невозможно без проявляющего контекста, а на печати – без визуальных решений. У Гнедова это было название «Поэма Конца», усиленное прописной буквой и контекстом цикла «Смерть Искусству». Орлицкий приводит один их фрагментов книги Александра Карвовского «**ά – ώ** и обратно» (М., 1993), где «опубликован цикл из 11 стихотворений «Свободный стих», каждое из которых включает в своё заглавие слово с корнем «свобод». Последнее, соответственно, называется «11.Свободная страница» и состоит из нумерованного заглавия, сноски 1 в конце условного текста, даты его написания – 13 мая 1991 – и относящейся ко всему циклу сноски, набранной, как и положено, мелким шрифтом: «Продолжить серию до №№13 или 17 не представляется целесообразным» [6, 274 и 277]. Использован тот же приём, что и у Гнедова – цикл создаёт фон, «работает» название, тождественное по смыслу самой пустой странице. Совершенно очевидно изобилие указаний на пустоту, разнообразие её «характеристик» и даже рефлексия по поводу. Так, дата (время) ограничивает «объём» пустоты, но фиксирует момент её осознания. Наличие примечания, которое всё-таки занимает «свободную» страницу, свидетельствует, что реально работают образы–синонимы «свободный / пустой», конкретный размер пространства неважен. Зато смысл примечания печален – открыть новый образ представления пустоты сверхтрудно. Однако Вс. Некрасов нашёл «промежуточное» решение в безымянной конструкции, введя тему границы пространства: прямоугольная рамка чистой страницы разомкнута в левом верхнем углу, а по обе стороны просвета близко, но уже в разных пределах расположены два знака, «–» за пределами рамки и «а» внутри неё [7, 77]. Так созданы образы «отрицательной» (запредельной) и «положительной» (содержательной) пустоты и свободного перехода между ними. Образ – материал поэзии, но буква «а» взята скорее из математики, чем из фонетика или азбуки, её нельзя заменить на «+», это было бы слишком прямолинейно, ведь «а» содержательней, больше, абстрактней и потому таинственней. Наращивание смысла – свойство художественного образа. А поскольку страница с текстом принадлежит сборнику произведений, то и контекст позволяет отнести его к концептуальной поэзии.

Игра со знаком зависит только от свободы фантазии. Изначальным является игра знака с пустым пространством, т. е. от 0 мы переходим сразу как минимум к 2 элементам

отношений. Сам знак может быть минимальным, как у того же В.Некрасова: единственная еле заметная точка на самом краю чистой страницы – в правом левом углу [7, 140].





Таков образ законченного высказывания, очень большого по объёму (во весь лист), бесконечного вероятного по содержанию, но – завершённого. В сборнике эта безымянная страница принадлежит циклу, только в оглавлении (но нигде в тексте) обозначенному как «визуальные стихи». Все они – разные варианты помещения знака и слова в обрамленное пространство страницы. Велико искушение тоже назвать эту страницу «Поэмой конца» или «Точкой зрения», а может быть, иллюстрацией осуществившейся метафоры Маяковского «точка пули в конце пути», но скорее всего это образ полноты высказывания. Поэт не даёт названия и не включает найденный образ в общий с другими страницами смыслопорождающий сюжет, т. е. исключает предопределяющую роль контекста. Знак весь сосредоточен на отношениях с данным пространством, «равен сам

себе» – и бесконечен в потенциале значений. Но действующих «лиц» всё-таки трое: точка – пустое пространство – рамка (образ страницы), выделившая его из безбрежной пустоты.

У Г. Сапгира в цикле «Стихов из трёх элементов» [8, 249-250] действуют «?», «!» и «.», т. е. пространство как действующая сила не обозначено. Но именно в нём – как в данности – осуществляются смысловые отношения знаков, замещающих слово. Кроме того, задействовано само слово (название стихов), цифра (порядок в цикле создаёт свой сюжет развития творческого эксперимента) и знаки препинания (скобки и дефис), которые создают образ речи.

1.ВОПРОС	2.ОТВЕТ	3.ПОДТЕКСТ	4.СПОР	5.МАРШ
			.	
	?	…!	.	! ! ! ! ! ! !
?	? ?	/……?/		! ! ! ! ! ! !
	? ? ?	…?	!	! ! ! ! ! ! !
	? ? ? ?	/……..! /	?	! ! ! ! ! ! !
	? ? ? ? ?	….		
	!? !? !? !?	/……..-	?	! ! ! ! ! ! !
	!?? !?? !?? !??	……?! /	?	! ! ! ! ! ! !
	??? ??? ??? ???			! ! ! ! ! ! !
			!	! ! ! ! ! ! !
			!	
				! ! ! ! ! ! !
			?	! ! ! ! ! ! !
			?	! ! ! ! ! ! !
				! ! ! ! ! ! ! ?
			!	
			!	

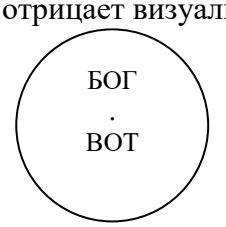
Сюжет цикла разворачивается как развитие открытия. Всё начинается с вопроса – как смысл представить знаком? Точка отсчёта – тождество, когда «ВОПРОС» = «?». Дальше возможны разные трактовки текстов. Во-первых, можно описать эволюцию поиска. Для «ОТВЕТА» простое решение уже невозможно, вопрос остаётся и множится в арифметической прогрессии, пока не появится знак отчаяния («!»), который в свою очередь тоже ставится под сомнение («!?»), всё усиливающееся («!?? <…> ???»). Вопросы накапливаются и объединяются в тематические блоки, следовательно, ответ не завершает познание, а множит проблемы, и это самый естественный образ развития мысли. Во-вторых, если читать эту пирамиду снизу вверх, то познание начинается с серии вопросов, первые ответы на каждый блок множат другие вопросы («!??») или оставляют неразрешёнными 2 из 3-х предшествующих), новые ответы («!?») рождают (или оставляют непрояснёнными) другие вопросы, которые в конце концов сводятся к одному сверхвопрошанию. Третий вариант прочтения говорит: ответов нет, есть только множащиеся вопросы, которые умножают отчаяние.

Что касается «ПОДТЕКСТА», представленного содержимым скобок, то он всегда больше высказывания и противоположен ему, а самым загадочным будет не восклицательная и не вопросительная фраза, а нейтральная, скрывающая в себе и большее содержание, и бурю эмоций. «СПОР» начинается с простого утверждения, потом один настаивает, а другой сомневается, но его сомнение оспорено, а он упорствует, и в конце каждый не верит другому и оба кричат. Так спор раскрывается не как поиск истины, а как неразрешимый конфликт несовместимых позиций. А «МАРШ» показывает: единодушие, как бы оно ни печатало шаг стройными рядами, всё равно взорвётся сомнением или сомнение станет последней точкой дружного утверждения. Или демонстрирует (как и

положено маршу – демонстрировать), что любая гармония жива не механическим повторением, а неизбежным нарушением ритма.

Множественность прочтения «Стихов из трёх элементов» (но не элементарных стихов!) позволяет отнести их к поэзии, ибо они не только содержательны, но и вскрывают структуру формы, саму динамику познания во внутреннем монологе (1-2), в диалоге (3-4), в социальном процессе (5). Два последних текста актуализируют чёткую стихотворную форму двустиший с парной и кольцевой рифмовкой (4) или четверостишия-монорим с диссонансом, нарушающим инерцию и потому обновляющим смысл (5). Знак «!» вообще можно признать зрительной метафорой отпечатка сапог, чётко отбивающих шаг. Ритм во всех текстах правильный, поддерживающий «синтаксический» параллелизм строк и остраняющий его. Очевидно, что минимализм здесь скрывает за мнимой простотой сложную организацию, как это вообще присуще всем подлинным стихам.

Игра слова и знака – тоже разворачивается в акцентированном пространстве, которое представляется бытийным. У В. Некрасова тексты варьируются: есть чистое пространство со словом «вот» посредине [9, 64], а на обложке это «вот», уже объёмное, по косой «прибито» точкой-гвоздём к пространству. В ином варианте «вот» помещено в центр страницы, а точка – в центр окружности буквы «о» (и всего слова «вот»), т. е. центр пространства указан и словом, и знаком [7, 134]. Игра с образом центра усложняется, и в центре страницы помещён круг с точкой посредине, а над точкой помещено БОГ, под точкой ВОТ, а под кругом текст, который, композиционно дублируя, на самом деле отрицает визуальный текст-образ: «Только это не Бог // Вот-вот // А Бог / Больше» [7, 68].



Только это не Бог

Вот-вот

А Бог
Больше

Композиция антиномична: визуальная часть может быть интерпретирована как изображение мира-сферы с центром, имя которому БОГ, а рифма ВОТ указывает на найденную истину, но комментарий опровергает такую простую картину. Возможно, текст есть эквивалент известной метафорической формулы бесконечности Паскаля: «Сфера, центр которой везде, а окружность нигде» [10, 341]. Важно, что минималистское высказывание корректируется минималистским текстом, где слова меняют свой образ: бытийные «БОГ» и «ВОТ» в сфере не равны уважительному «Богу» и разговорному «вот-вот». Но обычные слова как бы проступают из неструктурированной пустоты, принадлежа сразу высокому и низкому. Так минимализм открывает не законченную истину, а приближает к ней.

Дифференциация написания букв, игра шрифтов для минимализма сверхважна как фактор интенсификации смысловых отношений. Орлицкий даёт систематизированное описание «безграничного разнообразия» визуальной трансформации текста [11], присущего не только лапидарным формам авангардизма. Всё это свидетельствует, что игровая стратегия в минимализме важна чрезвычайно. Но поле игры – не звучание, а письмо. Так размывается граница между словесным и изобразительным искусством. Как замечает Вс. Кулаков, здесь сталкиваются две тенденции отношения к слову – поставангардная версия, доводящая релятивизм в отношении к слову до полной его

инструментализации, и вполне традиционная, хотя и авангардная, «абсолютизация слова-знака» [12, 301]. Примеры первой и второй трудноотличимы.

Анна Альчук
Из книги «Словарево» (1989)

ЧАСЫпется (п)есок
к
к
к
к
к
к
к
к
к
к
к
к
к
косе(ц) [8, 250]

Вилен Барский НИРВАНА

В певом случае у А. Альчук «перепад» заглавных и строчной букв демонстрирует рождение окказионализма, а струйка падающих букв наглядно рисует образ песочных часов, трансформирующийся в классичскую метафору бега времени. Палиндромная метаморфоза «(п)есокосе(ц)» эксплуатирует ещё один хрестоматийный образ времени – смерть с косой, которую и напоминает визуальный облик всего текста. У В. Барского все буквы не просто заглавные, но самобытные, слово «НИРВАНА» непереводимо, замкнуто в себе, образует магический квадрат, но из него прорастает русский понятийный коррелят и, закручиваясь в спираль, нисходит в четырёхлучевую звёзду, этот «символ путеводности – света во мраке иночи» [13, 10]. Словесные игры рассчитаны на визуальное восприятие, демонстрируют взаимодействие вербального остроумия и пространственного воображения авторов, у Альчук оно, видимо, плоскостное, у Барского – стереоскопическое. Но оба сообщают жизни слова не только временную, но и пространственную координату, в первом случае игровую, во втором – мистическую.

Игра в превращения визуального образа слова – более редкое явление. Она утверждает обратимость смыслов через обратное чтение слова, но это не палиндром – ибо эффект достигается графическим преображением букв. Дмитрий Авалиани изобрёл термин «листовертни» – по аналогии с насекомыми (бабочка-листовёртка, жук-листовёрт), сворачивающими лист в трубку. «Листовёртни» – слова, буквально вывернутые наизнанку, поменявшие свой смысл антонимически или эвристически. Смысл «перевёртышей» – доказательство всеобщего родства и зеркального единства антиподов. Виртуозное видение графического образа слова в прямой и обратной проекции даёт фантастические результаты. Преобразиться может всё во всё: слова – в слова, в словосочетания, в мини-тексты. Имя и фамилия поэта перетекают в название его сборника: дмитрий авалиани = лазурные кувшины [15]. Если можно было предположить случайность (1) или какой-то насильственный нажим (2-4), то игра с именами (своим и книги) заставляет убедиться – обратимо всё, поэт отождествляет свою волю с творящей силой языка. У него слово «ручей» текуче, как и то, что оно называет, и, четырежды перевоплотившись, перетекает во фразу «верьте глазам влаге слезам» [15, 26-27]. Визуальная анаграмма фамилии «авалиани / лабиринт» [15, 119] заключает в себе формулу эвристического дара. Он мистический: «тайна ушла / суть скучна» [15, 118] – но

не без иронии: «грусть / дам» [15, 100], «безумие / мир весел» [15, 92], «одна смерть / на уме у нас» [15, 93]. Слово может превращаться внутри себя, буквально клубиться, как облако (6), или перевоплощаться в разные виды бабочек (5).

1.

2.

3.

3.

5.

БАБОЧКА

6.

ОБЛАКО

БАБОЧКА

БАБОЧКА

МЕСЯЦ

ПИЛАТ

ЗДЕСЬ БОГ

ВРАТА

Авалиани начинал с игры в палиндромы, но листовертни – это другое, они даже не требуют равного количества букв. «Вертикальное обратное прочтение» обусловлено фантастическим превращением букв: «Этот алфавит не есть нечто застывшее, он разрабатывается автором постоянно, подавляющее большинство букв имеет множество начертаний – всё зависит от того, какими другими буквами им предстоит неожиданно обернуться. Весь интерес игры сосредоточен на том, до какой степени можно изменить начертание буквы, чтобы она осталась узнаваемой. <…> По мнению автора, появление листовертня именно под конец нашего века совсем не случайно. Посмотрите, что сегодня происходит с письменностью. <> …Игру со шрифтом можно рассматривать как второе дыхание письменной культуры» [16, 146-148]. Очевидно, в экспериментах Авалиани происходит синтез времён: рукописьменность поддержана возможностями компьютерной вёрстки. А сама буква, сохраняя сущность, уподобляется живому организму или Протею.

Игра языков – минималистская версия макароническoй поэзии. Смешение языков в минимализме даёт преимущественно комический эффект, особенно в сверхкратких формах, что неизбежно для единичных вкраплений в массив русской речи. Но намерения поэтов-полиглотов самые серьёзные – доказать не только не чуждость, но право на сосуществование в сознании розных образов мысли, взаимообогащающий диалог как ассоциативную работу сознания, как свободу совмещения плоскостей и да же антиномий. Феномен билингва, достаточно массовый в XX веке, находит своё художественное выражение.

Склеивание может совершаться по типу каламбура, как реплика А.Очеретянского: «CAR А КАТИТСЯ» [14, 318] – нейтральное английское обозначение автомобиля или тележки в сочетании с разговорным русским глаголом создаёт вполне органического кентавра. Английский может оказаться в подтексте (или «подсознании») в парафразе оптического закона у Владимира Строчкова: «Ангел падения = ангелу отражения» [14, 319]. Формулу можно читать как образ священной брани между Люцифером и архангелом Михаилом, но с еретической поправкой на «равенство» сил – демонической и божественной (библейский Михаил низверг Сатану с неба). Но «ересь» нейтрализуется прочтением «ангела» по-английски, где «angle» – угол, а физические законы, в отличие от метафизических, сомнению не подлежат.

Русское слово может слышаться как иноязычное, и Вилен Барский развивает комический эффект, сочиняя с помощью метатезы из простодушного русского «то да сё» японские стихи. Танка: «сёдато / дасёто / тосёда / датосё / сётода». Хокку: «тёдасо / тадосё / тодёса» [8, 270]. Последнее «тодёса» побуждают вспомнить русское «чудеса», что и есть оценка филологического остроумия. Но игра может быть и серьёзной, когда фонетическое тождество ГОД / GOD превращается в ассоциативное равенство времени (ГОДА) и БОГА.

Вилен Барский

экуменистика

1 один Г О Д один Б О Г
2 другой Б О Г другой Г О Д

3 один Г О Д один G O D
4 другой G O D другой Г О Д

5 один G O D один G O D
6 другой G O D другой G O D

7 один G O D другой G O D
8 другой G O D один G O D

9 один Б О Г другой Б О Г
10 другой Б О Г один Б О Г

[8, 271]

У Барского игра всё-таки ироническая, о чём свидетельствует название – «экуменистика». Эффект превращений английского в русский поддержан синонимической игрой родного языка: «другой» как «следующий» и «иной». Минималистская игра с двумя словосочетаниями «один ГОД / БОГ / GOD» и «другой ГОД / БОГ / GOD» реализуется как проект уравнения всех вер по типу акций ООН: один год того-то, другой – того-то. Бытийное тождество «Бог / время» остаётся фоном для утопического единения религий. Строки 1 и 2 дают формулу этой акции. В 3 и 4 дан симметричный перевод слова «БОГ», в 5-6 уже «ГОД» транскрибируется по-английски. Строки 7-8 – макароническая формула русско-английского мышления, которое, кажется, уже не различает языки, но в строках 9-10 всё переведено на русский, а главное – приведено в соответствие с идеей экуменизма.

Палиндромы и каламбуры – эти популярные формы словесной игры в минимализме самоценны. Как известно, в философской поэзии сам образ «бегущего вспять» может трактоваться как обращение времени, а целые поэмы В. Хлебникова, Н. Ладыгина – свидетельство не только виртуозного владения языком, но, как всякая заумная поэзия, претендуют на мистическое знание. Минимализм ограничивает свои претензии афоризмами и парадоксами. Олег Григорьев: «Гений нег» и «Кора годов и вод огарок» [14, 326 и 327] – это о человеке, о его любви к жизни и поражении во времени. Это может

быть лирическая рефлексия Дм. Авалиани – от героического до самоиронии: «Ад я лишил яда» – «Ем – увы, в уме» – «Я ли суетен, или не те усилия?» [14, 327]. У Бонифация целое стихотворение «столбиком» поражает естественностью формы: «Оно / ещё / тут / или / как?» [14, 328]. Или строится фигурное стихотворение, где ромб с вершинами «Я / Я…» – демонстрирует реальный эгоцентризм субъекта, так горячо убеждающего в своей любви.

Я
нежен.
Нежен я, нежен.
Я нежен, я!
Я, я…
Я…
[14, 328]

Фигурные стихи – казалось бы, избыточная форма для минимализма, как иллюстрация Сергея Сигея к Малевичу, где знаменитый «Чёрный квадрат» представлен как специфический автопортрет художника в нефигуративной живописи – самоидентификация с открытием живописной формы. Но в данном случае повторение имени собственного минималистично, как само открытие художника, и тотально по заложенной в нём идее преображения мировидения. Но органичные для минимализма **однострок**и активно пользуются выразительностью трансформированного стиха. Так кольцо слов-превращений в себе самом «тьматьмитьма…» А.Вознесенского есть преставление метаморфозы смысла.

КВАДРАТ

казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
казимиръ малевичъ
. 1969 г.
[17, 227]

Александр Очеретянский

чай
кофе
вино
пиво
молоко
хорошо
1988
[14, 318]

Текст А.Очеретянского – однострок, расположенный «лесенкой». Он похож на постмодернистский каталог питья по нисходящей. Ирония, видимо, состоит в том, что «лесенка», отсылающая к Маяковскому и упирающаяся в название его знаменитой и давно уже небесспорной поэмы, представляет процесс старения, смирения вкусов, увенчанного конечной рифмой «молоко / хорошо», с которой когда-то в младенчестве начиналось буквальное открытие вкуса жизни. Пропуск предполагаемых этапов «вода – сок – водка» свидетельствует, что перед нами слова-символы возбуждающей влаги, а выпавшее из общего ритма «хорошо» означает, что в итоге (в буквальном конце концов) можно обойтись и без неё. Иной вариант прочтения – наращивание звуков в именах питательной влаги, их обновление, перестановка и вариации «о», готовящие резюмирующее наречие «хорошо», отделённое от существительных пробелом-паузой.

Однострок – модель стиха, изобретённая задолго до минимализма, он только «очищает» её от строгости формы – от знаков препинания завершённого высказывания. Но афористическая заряженность остаётся. Таково признание А. Очеретянского из цикла «Автобиографическое»: «спасая душу заработал славу» [14, 318], – оно точно передаёт экзистенциальную цель поэзии и сопутствующие ей превратности. Минималистские однострок подчёркивают свою «малость» и незавершённость, но претендуют на особую значимость. Средство подчеркнуть её – заглавие, циклизация, фиксация даты написания.

У того же Очеретянского в цикле «Романы» таковым назван чистый образ: «В бетон обутые деревья», 1993 [14, 317] – как и у Александра Левина в стихотворении «Пуля»: «островок стабильности в океане мозга», май 1993 [14, 316]. Цикл «Поэм» составляют у Очеретянского лирические максимы: «и жить бы как живут в кибуце муравьи», 1994; «жить в вакууме душу сохраняя», 1995 [14, 317]. Видимо, весь «эпос» – в слове «жить».

Максимум эффекта от минималистского однострока – контраст обширного названия с точечным стихом. Таковы опыты Г. Айги, например – хрестоматийное «СПОКОЙСТВИЕ ГЛАСНОГО» с буквой «а» посредине страницы и датой внизу: *21 февраля 1982* [18, 69]. Ещё радикальнее уже не однострок, а антитеза заглавия и отсутствующего текста: «СТИХОТВОРЕНИЕ-НАЗВАНИЕ: // БЕЛАЯ БАБОЧКА, ПЕРЕЛЕТАЮЩАЯ // ЧЕРЕЗ СЖАТОЕ ПОЛЕ» [18, 75]. Само название – трёхстишие, т. е. миниатюра, соблюдающая нормы синтаксиса и пунктуации. Отсутствие текста вряд ли можно признать за актуализацию пустоты – стихотворение равно названию, его смысл уже не умножишь. Так же не к тексту, но к его комментарию можно отнести дату написания – 1982, т. е. достаточно размытое время рождения образа стихотворения. Вместе название и дата создают образ не остановленного мгновения, но значимой единицы времени, запечатлённой в вечности. Вариация открытия – однострок-однослов стихотворения с названием «НЕТ МЫШИ» и единственным словом посреди страницы «есть» и датой «18 ноября 1982» [18, 71]. В этом миге есть своё движение – противоречие между определением содержания времени (в заглавии) и реальным событием, содержание «конфликта» вполне передано минималистской формой, указано и время её открытия.

Мини-тексты – самая «неочевидная» модель, поскольку это достаточно обширное по объёму высказывание, воспроизводящее форму стихотворения – двустрочного или больше. Например, сведённое к парадоксальной рифме двустишие конкретиста Я. Сатуновского: «…А главная болезнь – / людобоязнь…» *27 мая 81* [19, 106]. Критерий отнесения к минимализму тот же – «безыскусность», т. е. «необработанность», самобытность, незавершённость и неопределённость смысла и авторской позиции. Борис Констриктор нашёл название своим опытам – «Минималы». Пример двустиший:

КРОВОСМЕСИТЕЛЬНЫЙ СТИХ	ТЕКСТОЛОГУ
табутетка тюберейка	не ссы лайся
1983 [14, 316]	1984 [14, 316]

Первый текст – имитация детского словотворчества, переставившего всего два звука в середине слов: «те» / «ре». Заглавие даёт этой путанице устрашающую интерпретацию искушённого в патологии взрослого. Эффект комический, помноженный на удовольствие от нарушения запрета. Тот же приём реализован в послании-рекомендации «Текстологу»: неожиданно брутальное расчленение неожиданного для добросовестного филолога совета «не ссылайся» рождает ещё более неожиданную – неприличную – рекомендацию и призыв к научной полемике в самой вызывающей форме. В обоих случаях автор апеллирует к игре самого языка, оставаясь чутким к его природе экспериментатором.

В. Строчков соединяет игру языка с интертекстуальной игрой, отсылающей к самым сакральным источникам. В цикле «Краткие обращения, вопрошания, мольбы и кощунства» сталкивается просторечие и библейские стихи, почти неразличимые в речи, неизвестно кому принадлежащей.

Господи да что же это такое творится шестой день подряд [20, 393]	Господи ну где тебя носит [20, 393]	Господи дай мне знак хотя бы вопросительный но только мягкий [20, 397]

Минимализм играет на невозможности точно различить, есть ли «Господи» молитвенное обращение или всего-навсего междометие, т. е. имя Господа, произнесённое всуе. «Кощунство» уже в этом неразличении и в фамильярном обращении с богодухновенным словом. В Книге Бытия в «день шестый» Бог «сотворил» всё живое на земле и «человека по образу Своему» (Быт. 1:27) с тем, чтобы тот владычествовал над всеми. «Вопрошание» есть то ли обвинение в несовершенстве самого Творения, ибо «шестой день» – история человечества – всё продолжается и не самым лучшим образом, то ли восклицание по бытовому поводу. Автор скрывается за игрой языка, как и в случае с цитатой из 2-го стиха 1 главы «Бытия»: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою». Обращение «Господи // Ну где тебя носит» может быть фамильярным выражением возмущения богооставленностью, а может относиться к кому угодно, не вернувшемуся домой вовремя. В третьем варианте адресат уже не вызывает сомнения, но само обращение принадлежит чуткому филологу: «знак» как знамение остраняется ассоциацией со знаком препинания и просто буквой. Интерпретация текстов соответствует ещё одному вопрошанию-мольбе: «Господи / теодицея / это же целая одиссея / между Силой / и Харизмой» [20, 394]. Теодицея, т. е. проблема оправдания Божия, которой поэт занят, уподоблена лавированию между Сциллой и Харибдой, а в огласовке стиха – Силой и Харизмой. Суть колебаний – страх перед ветхозаветного Саваофа (Всемогущего), неисповедимой для невинно страдавшего когда-то праведника Иова, и обаянием Христа. Если «Сила» соответствует имени Бога (Саваоф – Бог Сил, Всемогущий), то обаяние названо «Харизмой» – социологическим понятием, хотя и с большой буквы. Игра в ассоциации продолжается, как и диалог с Богом, которому безымянный лирический субъект жалуется на трудности его же, Господа, оправдания.

В этом цикле мы встречаем все признаки минимализма, перечисленные Вс. Кулаковым: имитация спонтанности – «примитив» – авторитет языка – лирическая имперсональность – серийность. И максимализм цели, сосредоточенность духовной работы – поиск стихотворного образа общения с Всевышним. Русский авангард не теряет свою даже не генетическую, а филогенетическую связь с эстетическими утопиями. При всей отчуждённости от социальной проблематики и отторжении авторитарного слова, минимализм решает те же метафизические задачи, что и «большая» поэзия. И решает их в игре языка со временем, пространством, здешним и запредельным, онтологизируя сам принцип «безусловной» игры – неистощимого поиска всё новых форм и образов высказывания от имени самой творческой стихии, с которой поэт и отождествляется. Пример – манифест «Verbлюд – человек слова» [21], в котором практически все рассмотренные приёмы собраны как общая стратегия сотворения новой утопии – объединения поэтов и языков-народов в актуализации творящего потенциала самого Языка и наполнения Времени духовным содержанием.

АВАНГАРДНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ 60–90 гг.

*VERB*ЛЮД — ЧЕЛОВЕК СЛОВА

Ныне, на сломе эпохи, когда во внешнем мире пали великие социальные диктатуры, когда стало предельно ясно, что Я > Мы, в мире искусства рушится, быть может, последняя диктатура — диктатура текста.

Ныне у изголовья умирающего тысячелетия, в Богом забытой и Богом отмеченной России нарождается новое искусство, многозначное искусства Слова, или verbart.

RUSSIA IS SUR

Мы чувствуем, как информационный взрыв и ускорение бега жизни до предела увеличивают семантическую нагрузку Слова, застывшего в янтаре времени и традиций.

Мы видим, как под этим чудовищным давлением гнутся, оплавляются контуры Слова, трещит и раскалывается его окаменевшая скорлупа.

СЕ МАНТИЯ СЛОВА

Расщепление атома-Слова раскрывает перед современным художником необъятный Космос, таинственный мир...

Вслушиваясь в гул времени,

мы, verbлюды, люди Слова, объединяем свои усилия для того, чтобы фраза **"Слово — это Бог"** писалось без кавычек.

Откликаясь на зов Грядущего,

мы, verbлюды, художники и поэты, работающие в широчайшем диапазоне между Буквой и Словом, обживающие бесплодную доселе пустыню Литероторию, заявляем:

1. Пришло время сращения языков, время падения Берлинской стены отчуждения, время повторного возмездия Вавилонской башни, протыкающей Небо...

История языка ls вращение

2. Пришло время возрождения старых и развития новых форм работы со Словом, время виртуалов (неоднозначно прочитываемых текстов):

1) анаграмм (получение новых слов, текстов путем перестановки букв)

ВЕРЮ В МЕЧ, НО...
РЕЮ В ВЕЧНОМ

2) палиндромов (равночтение слева и справа)

!ТЫ БОГ И ИГО, БЫТ!

3) оборотней, или реверсоров (разночтение слева и справа)

!МИР УДОБЕН

[21, 281]

4) пантограмм (разночтение «сплошного» текста вследствие различной расстановки пробелов, либо сращения)

АвангардИЗМучил Россию

5) кругофонов, или кругозвучий (закручивание слов в новые слова в результате многократного повторения)

ЛИРУлирулируличРУЛИ

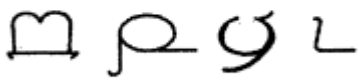
6) — ∞) и т.д. и т.п.

3. Пришло время микрохирургии Слова, время размывания покрытого тысячелетней пылью алфавита, время потрясения основ нашей каллиграфии, время рождения гетеронов (двузначных текстов, по-разному прочитываемых в зависимости от ракурса, почерка или взгляда):

1) опрокидней (чтение «вверх ногами»)

[GOD (БОГ) // БОГ]

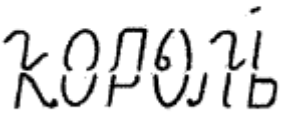
2) ортогоналов (чтение и после поворота на 90 градусов) [друг // враг]



3) сдвойней, или бивизоров (двузначное чтение в результате пристального вглядывания)

[wisdom (мудрость) // Сократ]

4) разрезней, или медальонов (дополнительно прочитывается верхняя или нижняя часть слова) [король // голый]



5) — ∞) и т.д. и т.п.

Пробил час verbного Воскресения!
Verbлюды всех стран, при-соединяйтесь!
Бейлия, мейлия, озарень фос, озарень фос, хо-о...

1997 god от Р.Х.

СЕРГЕЙБИРЮКОВ
АЛЕКСАНДРБУБНОВ
СЕРГЕЙФЕДИН

[21, 282]

Ры Никонова:
категорический императив формотворчества

Минимализм, действительно, не есть поле поэтической специализации, а одна из сфер испытания творческой фантазии. Художественные возможности минимализма реализованы с большей или меньшей последовательностью классиками современной авангардной поэзии – Г. Айги, Вс. Некрасовым, Г. Сапгиром. Но самую радикальную стратегию обновления образа мышления и высказывания реализовала и продолжает осуществлять Ры Никонова (Анна Александровна Таршис, род. в 1940 г. - ?), теоретик и практик невербального, абстрактного стиха, неистощимый изобретатель всё новых форм акционного (перформанс), визуального и словесного стихо-творения.

Последовательное описание разнообразных опытов дал Дж. Янечек. Он и сформулировал духовную значимость перманентных экспериментов Ры Никоновой: «Игривость и юмор в её потрясающе протеическом творчестве скрывает (может быть, и не очень скрывает) весьма серьёзную цель: показать, что возможностей изобретения новых форм в искусстве – тьма, и поле зрения традиционного искусства чересчур узко и неудовлетворительно. Это, пожалуй, главный смысл её творчества» [22, 316]. Иными словами, процесс и есть цель, отрицания есть условие вечного движения, а право на отрицание принадлежит изобретателю perpetuum mobile.

Опыты (или опусы – в высоком значении) автора, избравшего себе в 1981 году такое звучное имя – Ры Никонова, – труднее всех иных поддаются интерпретации. Пример тому – приведённое Дж. Янечеком «любимое стихотворение самой Никоновой – минималистское: «Мух нет». Оно появилось и в «природном» варианте в «Интеграциях» (Ейск, 1983), где в прозрачный пластмассовый пакетик запихана настоящая дохлая муха вместе с буквами МХНЕТ на отдельных карточках (буква У приклеена к странице отдельно от пакетика). Возникает мысль об отвлечённости и действительности языковой материи и о возможных контекстах для такого высказывания» [22, 286]. Как контекст указывается эпизод из романа А. Белого «Маски», где персонаж глядит на подоконник и видит: «Мух – нет». Текст имеет ещё две версии: «В другом варианте буквы этих слов вырезаны из журналов и приклеены к двум страницам, согласные к первой прозрачной странице, гласные ко второй, бумажной, чтобы вместе читались нормально:

МУХ
НЕТ а отдельно:

МХ и: У
НТ Е» (Тонежарль, т.2, 1983, б.с.)

В третьем варианте фраза появляется в драматическом произведении «Пьеса насекомых» в ремарке: «у артиста в руке СИЛЬНЫЙ УСИЛИТЕЛЬ / ВСЕ СЛУШАЮТ ЖУЖЖАНИЕ КОМАРА / БОЛЬШЕ НИ ОДНОГО НАСЕКОМОГО / М У Х Н Е Т» (Драматургия, том третий. ПРОТОПЬЕСЫ 1970-1972 (1983, б. с.)» [22, 317].

Этот текст похож и не похож на цитированное выше и теперь уже классически прозрачное стихотворение Г. Айги «НЕТ МЫШИ ////// есть» от 18 ноября 1982 года [18, 71], где содержание «есть» противоречит набранному заглавными буквами названию, т. е. реальность спорит с сознанием, именующим состояние окружающего, а слово – со словом. Определение даётся по принципу дихотомии: «нет мыши» – значит, осталось всё неназванное. Может быть, это перифрастическое указание на тишину – со всем напряжённым ожиданием звука – и он появляется. Может быть, так дано переживание времени: мышь – символ его разрушительной силы, «нет мыши» – тишина, бессобытийность, время остановилось, «есть» – пошло снова. Так у Айги разворачивается драматургия лирической рефлексии.

Ры Никонова рефлексию отвергает и спорит со словом. Наличие дохлой мухи опровергает сообщение об её отсутствии по сути (ведь не сказано, что нет *живой* мухи),

сами слова распадаются на буквы, а гласная У вообще «улетела» на волю, но недалеко (возможно, отсылка к ОБЭРИу, кончавшемуся на «у»?). Во втором варианте, судя по описанию, слова складываются заново, механическим соединением плоскостей. Это не изобретение слова и не рождение его по собственной воле – зато так в игре расчленения-совмещения появляется текст. Он пульсирует сам по себе, безотносительно к содержанию – значим лишь принцип появления. Может быть, он похож на саму муху: согласные – на прозрачном (крылышках), гласные – на плотном (теле). Логичнее было бы наоборот, но именно логика и отторгается в первую очередь. Можно было бы сравнить с мерцанием бабочки, но её красота буквально раскрывается вместе с распахнувшимися, а не сложенными вместе крылышками. Красота автора если и волнует, то как психологическое переживание собственного открытия. Эвристический подход отрицает деление на прекрасное и безобразное, высокое и низкое. Принцип наложения – не аппликация, техника совмещения похожа на приёмы конспирации, но, вероятно, цель – найти формулу соединения динамики и статики, т. е. продемонстрировать сам процесс явления смысла. Комментировать третий вариант не представляется возможным из-за неясной роли этого фрагмента внутри всего целого, но подчеркнём, что «концептуальная» фраза обыграна разными «родами» литературы – поэзией и драматургией (как их видит Ры Никонова).

Но почему же простейшая фраза так значима для автора? Мухи – активные участники духовных коллизий XX века. Засиженный мухами портрет императора – заживо истлевшая монархия – открывает начало похождений бравого солдата Швейка (1923). Н. Олейников откликнулся на героически-мелодраматическую «Муху-цокотуху» (1927) макабрической картиной обгладывания мухи стариком-пауком: «Милую жизнь вспоминая, / Гибла та муха, рыдая» <1929> [24, 199]. Он не остановился и ёрнически воспел безумную любовь, продолжающуюся и после смерти подруги: «О муха! О птичка моя!» («Муха» <1934>) [24, 155]. Бродский объясняется уже не в любви, но в трагическом чувстве обречённости смерти и открывает мухе-Музе общность судьбы: «Глянь, милая: я – твой соузник» («Муха», 1985) [25, 400]. Мухи – любимые объекты «лирической рефлексии» конкретиста Я. Сатуновского: «Вчера я опять написал животрепещущий стих, / который оправдал мою жизнь за последние два или три года. // Во имя Отца и Сына и Святого Духа / оживела летошняя муха, / не летает ещё, / только ползает полозом / по газетным полосам, / по колхозам, / по соцсоревнованию, / по всемирному сосуществованию» *7 апр 66* [19, 47]; «Муха влетела в окно. / Во кино! <…> *31 июля 73*» [19, 88]. И в классической, и в авангардной поэзии насекомое, ничтожное, назойливое и вездесущее, оказывается соучастником «всемирного сосуществования» на грани жизни и смерти. Может быть, это ответ на экзистенциальное отчаяние Сартра с его парафразом античной трагедии («Мухи», 1943). Уравнивание статуса человека и насекомого то обостряет трагизм обречённости, то снимает проблему философской иронией. У художника-концептуалиста Ильи Кабакова муха – элемент картины мира, которая тождественна стене коммунальной квартиры с репликами-записками. Ры Никонова нашла своё решение: «МУХ НЕТ» – так она изъяла из сферы своих интересов и насекомое, и всю экзистенциальную проблематику вместе с ним. Кроме экзистенции творчества.

Никонова возводит свою генеалогию к конструктивистскому авангарду 20-х годов, конкретно – к Алексею Чичерину (1889-1960), которого называет «первым русским концептуалистом» [17, 221]. «Второе (после Чичерина) пришествие концептуализма на грешную российскую землю – это УКТУССКАЯ ШКОЛА в Свердловске (1964-1973)» [17, 222]. Название пошло от Уктусского лыжного трамплина. Никонова называет «ядро школы» – художников Валерия Дьяченко (р. 1939) и Феликса Волосенкова (р. 1944), поэтов Сергея Сигова (р. 1947) и Евгения Арбенева (р. 1942), скульптора и поэта Виктора Кикина. Сама она училась в Музыкальном училище в Свердловске (1957-1961), а в 1966-1967 – в ЛГИТМИКе (исключена). Интенсивность творческой деятельности впечатляет: «Литературой я начала заниматься в 1959 (стихи в прозе), живописью – в 1962 (сразу маслом). Нормой для меня было 6-7 картин на больших ватманских листах в день, или 75

рисунков за вечер. Иногда приходилось писать картины поверх картин, так как не хватало этих самых ватманских листов, а рисовать хотелось» [17, 223]. Поначалу живопись была «экспрессионистская, но фигуративная», но «уктуссцы» тяготели к «запрещённому тогда абстракционизму, к теориям Джаспера Джонса («писать только цифры, чтобы избежать «образов»), к абсурдистской, квантовой драматургии, к бешеной экспрессионистской живописи, к концептуальной графике и поэзии» [17, 223]. Группа сосредоточенно и последовательно работала над теоретическим обоснованием поиска и выпускала рукописные журналы: «Номер» – в одном экземпляре (1964-1975) и «ТРАНСПОНАНС» – в пяти (1979-1987). Вместе с Сергеем Сиговым (псевдоним – Сергей Сигей), мужем и столь же радикальным новатором, Ры Никонова продолжает эксперименты после переезда из Свердловска в Ейск 1974 году, а с 1998 года – в Германии (Киль).

Нужно сразу отметить доминанту пространственного воображения и установку на изобретательство. Словесность Никоновой начинается сразу со стихов в прозе, а живопись – с ню и экспрессии, поразивших посетителей первой «скандальной выставки» 1965 года [17, 223]. Образцы экспериментов с визуальными текстами [22, 291-293] отмечены нарочитым антиэстетизмом и резкостью линий (шести-семипалые руки, иллюстрирующие жесты, очень агрессивны). Можно предположить, что дар Ры Никоновой по преимуществу артистический, т. е. ищет своего выражения в эффектных акциях, в тяготении к деформации и деконструкции, демонстрирующих превосходство художника над материалом. Деконструктивность компенсируется разработанной концептуальностью – именно в отрефлексированности самобытных деконструктивных идей видится лидеру «уктусской школы» их преимущество перед столичным, вторичным в своих приёмах, прозападным концептуализмом [17, 222].

Вот как, например, освещается «одна из важнейших идей НОМЕРА – ТРАНСПОНИРОВАНИЕ. Возникла она у меня как метод переделки, освоения существующей ситуации, *своего рода приспособления к себе готовой полиграфической (или любой другой) продукции, переведения её в другую авторскую тональность* <курсив мой. – И. П.>. Я часто рисовала на чертежах (мой отец был инженером-конструктором) и наконец полностью превратила в книгу рисунков комплект чертежей американского экскаватора «Lima». Идея оказалась плодотворной. Её затем приспособили к своим нуждам В. Д. и Сигей, применивший методы транспонирования к литературе. (В 1971 г. Сигей транспонировал готовую полиграфическую книгу (закрашивал чёрной тушью буквы, слова, создавая свой текст, обрабатывал иллюстрации, получилась новая книга: «Вор оков»). Эта идея стала одной из основных в последних НОМЕРАХ и базовой идеей нашего следующего журнала «ТРАНСПОНАНС» [17, 226]. Транспонирование в музыке – перенос всех звуков на определённый интервал вверх или вниз, при этом меняется тональность произведения. Мера радикальности преображения следует из заявки на новизну, качество новизны – отражает личность автора.

Степень отчуждения от предшествующего и современного искусства была разной. Валерий Дьяченко настаивал на принципе «Добавлять, а не уничтожать» [17, 226] и предпочитал статус дилетанта, т. е. свободного и от «полупрофессионализма» [17, 227], и от амбиций. Пример его «транспонирования» – переписанные в 1971 году «Бесы» Пушкина: текст остаётся, но меняется расположение строк и строф, которые проникают друг в друга [17, 229-230]. Никонова считает это изобретение предшествующим «аналогичной работе Генриха Сапгира с черновиками Пушкина» 80-х годов: «Вообще в «Уктусской школе» многое делали раньше (лет на 10 – 15 – 20), чем в Москве» [17, 230]. <Стоит отметить, что работа Сапгира состояла не в «переписывании», а в «дописывании» – улавливании из пустоты неосуществлённых замыслов». – И. П.> Творческий союз Никонова – Сигей отстаивал право на разрыв и собственное первенство в искусстве. Сергей Сигей: «Насчёт дилетантов всем ясны пушкины, гомеры, рабле и пр. Профессионалы появились только в наши дни. Но можно различать, конечно, дилетантов и дилеТитантов» [17, 227]. Ры Никонова поддерживала в противостоянии официозу: «Как

раз потуги на профессионализм-то тут только и уместны…<…> А мы претендуем, претендовали и будем претендовать на всё возможное» [17, 227].

Стратегия разрыва – типичная черта авангардного максимализма. Примечательна никоновская подборка «созвездия лучших за всю историю России поэтов, до сих пор представляющих лицо России» в глазах художественно-литературного мира, таких, как Илья Зданевич (Ильязд), Алексей Кручёных, Ипполит Соколов, Александр Туфанов, Велемир Хлебников» [17, 221]. С.Сигей добавляет к этой череде гениев «великого мирового поэта Олимпова» [26, 281]. Очевидно, что собственно русским признаётся только открывшее новый язык – заумное, абсурдное, футуристическое, т. е. свободное от всякого подражания – природе или традиции.

Радикализм классического авангарда обосновывался утопическими программами (язык как живое всеединство Хлебникова, открытие образа иной реальности – «Третий Завет» Д.Хармса) и «оправдывался» впоследствии появлением новой традиции, вооружённой его открытиями. Судя по обзору истории «Уктусской школы» и доступным нам высказываниям, суть творческой программы была индивидуалистична и состояла в непрерывном изобретении всё новых приёмов для замкнутого творческого круга («тираж» «НОМЕРА» – 1 экземпляр, «ТРАНСПОНАНСА» – 5). Позиция типичная для постмодернистского «тоталитаризма» – бесповоротно отчуждённого от внеэстетической реальности, воинственно отвергающего всё недостойное себя и признающего верховную ценность не смысла, а только образ высказывания.

Спектр приёмов, действительно, впечатляет, по преимуществу они тяготеют к акционности, перформенсам, зауми и совмещению разных искусств до полной неузнаваемости. Никонова подчёркивает, что в этом круге все влияли друг на друга, потому что «все были очень разными», её же «основной чертой в те времена были, пожалуй, ясность и ясновидение» [17, 232]. Тут и вступает в действие второе «оправдание» авангарда – его эвристический потенциал, способность не только предсказать, но и подготовить будущее. Никонова отмечает не только свои изобретательские приоритеты, но и творческие пророчества: «Я в это время <1970> продолжала работать над учебником русского языка «ЛЮБОЯЗ», в одном из разделов которого «ЧУЕСТЬ» (синектический план-тезис – 1969 г.) был дан прогноз развития искусства (как оказалось, верный) на несколько десятилетий вперёд. Например, язык жестов, де-конструкции, терминологическая поэзия, визуализация литературы и прочее, вошедшее в практику только в 80-е годы» [17, 230].

Принадлежность к прото-постмодернистскому типу мышления-творчества для Никоновой безусловна [17, 238], а большинство тогда ещё только-только узнавало о последнем всепобеждающем «изме». Но степень соответствия нуждается в уточнении. Главный признак отождествления – отнюдь не «смерть автора» и не тотальная деконструкция, напротив, автор фонтанирует идеями и открытиями. Суть – в творчестве вне критерия содержательности и совершенства. Автор не озабочен, *что* ему сказать, он ищет – *как.*

Но автор убеждён, что деконструкция служит обновлению: «Поэзия – это язык, инстинктивно идущий обратно» [17, 238]. А «принципиальная «незавершённость» как стратегия обеспечивала особую витальность перманентного самообновления: «окончательность книги – миф», «список лиц, участвующих в создании книги, беспределен» [17, 238]. Процесс формотворчества самобытен: «Построение стиха, как ноготь пальца, отрежь – вновь нарастёт» [17, 238]. Любопытно подведение итогов из 1974 года: «Уктусская школа» как бы подтверждала, с одной стороны, «как много Пушкин не сделал», и, с другой стороны, настаивала на том, что единственный путь для будущего – это цитирование старого» [17, 238]. Очевидно, речь шла пока что о центонной игре и существовании в пространстве интертекста. В самом конце обзора истории собственной группы признаётся и существование сверхзадачи искусства: «творчество, которое состоит из обломков, как «всякое целое – из первоначальных руин», сможет *воссоздать в*

действительности (и с помощью «Уктусской школы) *то самое Целое* <курсив мой. – И. П.>» [17, 238].

Слова, разумеется, принадлежат говорящему, иначе диссонансы уже не логики, а временных отношений обнаружили бы абсурд формулы «творчество, которое состоит из обломков, как «всякое целое – из первоначальных руин». Или «руины» и «обломки» – просто неудачные метафоры первоэлементов творчества, или сама этимология говорит, что они – всё-таки результат распада, разложения. И тогда напрашивается какой-то мифологический сюжет «первородного грехопадения материи», отпадения от всеединого, которые и призваны преодолеть художники-изобретатели (художники – в общем значении). Но строй мысли историографа «Уктусской школы» не содержит в себе даже намёка на подобную мистику-эзотерику. Ры Никонова сосредоточена на фиксации открытий формы и утверждении приоритетов в сравнении со столичным концептуализмом и западным актуальным искусством.

Причина опережения времени «уктуссцами» – объективный процесс развития искусства, к которому участники группы были более чутки, чем благополучные столично-заграничные корифеи. Скорее всего, «то самое Целое» – это общий художественный процесс, в котором авангарду по определению должны принадлежать ведущие, а не периферийные позиции. Итак, признаётся противоречие между *рассоединённостью* (оксюморон «первоначальные руины») и наличием некоей *высокой сущности* («Целое»), которую призван *восстановить* («воссоздать») *здесь и сейчас* («в действительности») *неструктурированный, дискретный процесс* («творчество, которое состоит из обломков»). Авангард с постмодернистским акцентом вновь хочет выйти из резервации экспериментального искусства и претендует на своё место и слово в действительности? Но так какие всё-таки идеи представляют общезначимую ценность?

Первая и главная – романтическая по своей природе апология творца в новой художественной ситуации перехода к невербальному мышлению: «Поэзия – это граница между словом и не-словом… Поэт – это тот, кто создаёт новые духовные границы, расширяя сферу применения нашей личности. Тот, кто при написании выходит за пределы листа бумаги, кто видит затылком и чувствует за бактерию» Анна Ры Никонов-Таршис. Цит. по газ. «Час Пик. №30 (095), 16 дек. 1991. г., с.11.» [Цит. по: 22, 316]. Идеи, с которыми выходит поэт, перечислены бегло, практически без иллюстраций, потому глубина их трудноопределима – какая же из всех представляется конструктивной и объективно значимой?

Симптоматично для века всеобщей относительности изменение статуса книги – она уже не традиционная форма запечатления текста в последовательном, т. е. линейном, расположении, а объём, проницаемый насквозь и воспринимаемый в разных плоскостях. «Книга не картина, а кинетическая скульптура, ею можно свободно манипулировать, так почему бы этой свободой не воспользоваться и не повернуть книгу вверх ногами, не читать текст бордюрно по периметру страницы, или по спирали, или по диагонали. / Книга – многослойная вещь, многоплатформная, но почему единственно верным считается путь последовательного серийного прочтения страниц одной за другой, а не, например, «комплексного» чтения текста сразу сквозь прозрачные страницы или сочетания текстов на первой и – сквозь прорезь «окна» – на какой-нибудь из последних страниц? Почему два текста: на двух сторонах одной и той же платформы-листа считаются ничем друг другу не обязанными? Почему левые и правые страницы считаются идентично равноправными? [1. 12. 1992]» [Цит. по: 22, 316]. Конкретно эта операция реализована в сборнике «ФОРО» (1980-1983), описанном и откомментированном у Янечека: «фрагмент рисунка (напр., центральный квадрат) вырезан из страницы таким образом, чтобы стали видны части стихов на последующих страницах и включились в верхнее стихотворение. Этот приём объединяет все стихи сборника и создаёт впечатление действительного и действующего сценария в объёме. Вместе с тем сборник был решением задачи, поставленной «чёрной дырой (т. е. «Чёрным квадратом», 1915) Малевича:

«казалось бы, очевидной невозможностью пойти дальше её» (послесловие к «ФОРО»). Никонова решила вырезать квадрат на большинстве листов сборника, акт вакуумизации. «Энергия, направление, вектор – вот что способна породить чёрная пустота, вот следующая фаза её развития» (там же)» [22, 289-290]. Если учесть, что любая книга несёт на себе отсвет Книги (Библии), то подобные упражнения воспроизводят положение текста в бытийном (космическом или запредельном) пространстве, где нет систем координат, зато царит всепроницающее время как мера всех вещей. Радикализм обращения с книгой – не произвол, но свобода истинного творца и от пиетета, и от линейной заданности.

Симптоматично и название такого текстопорождения – «вакуумная» поэзия: оно сочетает образ космического пространства и метафизическое представление пустоты как непроявленного присутствия. Но Никонова предпочитает концептам «Пустота» и «Ничто», отсылающим к восточной или экзистенциальной философии, собственное наименование – термин, пришедший из науки (как это свойственно концептуализму). Очевидно, нейтральность термина освобождает Пустоту от мистического ореола и позволяет оперировать ею, как любым пространством.

Теоретическая разработка дана в томе «Литература и вакуум» (1982-83), а вся поэтика, судя по приведённому Янечеком фрагменту, строится на отсутствии: «Вакуумные события на уровне ТЕКСТА // Отсутствие платформы [т. е. страницы] / Отсутствие литературных знаков (букв) <…> Отсутствие связей между литературными знаками (грамматики?) / Отсутствие деления массива букв на слова и фразы (Аморфность) / Отсутствие «поэтичности» <…> Отсутствие ритма // Вакуумные события на уровне ФОНЕТИКИ // Отсутствие чтеца / Нулевой звук / Нулевая связь между звуками / Нулевая скорость произнесения <…> Вакуумные происшествия в сфере ЯЗЫКА // Отсутствие языка / связей с другими языками / возможностей выбрать язык / Нулевая ёмкость языка / Отсутствие ориентации на знающих язык (Заумь?) / Отсутствие национальности, говорящей на данном языке / Нулевая величина языка (Язык из ничего) / Нулевое исполнение (перевод) – оригинальный язык / Нулевая векторность языка (Язык для никого) <…>» [Цит. по: 22, 294-295]. Очевидно, что такая поэзия – последний на сегодня предел дематериализации мысли, очищенной от бренности слова, субъективности воспроизведения, психологических и культурных трудностей общения – от всего, что связывает с реальностью. Но ничего не сказано об отсутствии творческой воли, напротив, предполагается рассмотрение «вакуумных событий на уровне смысла, восприятия, автора и героя» [Цит. по: 22, 295].

Духовное наполнение «вакуумной поэзии» расшифровано в эссе «Массаж тишины», 1995-1996. Само название – метафора творческой обработки абсолютной свободы, переживаемой сразу метафизически, интеллектуально и чувственно: «Вакуумный поэт, словно фонетический Будда, существует рядом с искусством и даже поверх оного, ибо пустота есть везде» [23, 279]. Книга представляется «шалашом Будды», т. е. образом физической опоры для метафизического сознания: «Босые и белые, словно вершины гор, вакуумные книги позволяют автору и читателю всё: сексуальное удовольствие воображать демократические возможности ЛЮБОГО текста (и замены его столь же гипотетическим другим и сенсационные скорости таких замен)» [23, 279]. «Массаж тишины» осуществляется в акции, которая приобретает ритуальное содержание: «Поднимая вверх книгу (например, «Божественную комедию») и потрясая ею, поэт СОТРЯСЕНИЕМ книги и бывает душевно потрясён, а вовсе не её текстом из букв. А важная сезонная акция: открывание и закрывание книги или перелистывание страниц – тут необходим высокий пандус внимания и к градусу наклона поверхности листа, и к апогею и перигею орбиты при перелистывании, и к конфигурации листов (обрезка страниц – вполне ботаническая операция), и даже к температуре бумаги» [23, 279-280]. Описанное с такой проникновенностью действо знакомо не только поэтам, но и любому библиофилу, не хватает только обонятельных впечатлений и ощущения веса этой «вакуумной» книги. Впрочем, физическая константа метафорически представлена –

обыграна как специфический звук: «Книга, способная шелестеть при перелистывании, обладает ещё и *гравитационной жестью* <курсив мой. – И. П.>, ведь именно на страницу опирался бы текст, если бы он был» [23, 280]. Примечательно, что для описания «вакуумных текстов» использованы всем знакомые физические ощущения, но ситуация напоминает коллизию известной сказки про голого короля. Так что же гарантирует такое творчество от фиктивности?

В-первых, тесты всё-таки есть. Причём Никонова считает, что они качественно превосходят минимализм: «Уповая на тишину, вакуумный поэт давно плюнул на минимализм, слишком полный для изящных вакуумных конструкций поэзии пустоты. <…> Вакуумный поэт часто молчит вслух, он, собственно, и с минималистом поговорил бы подобным образом, да минимализм дрожью творчества снедаем (вакуумному поэту никаких других результатов, кроме «дрожи», и не нужно)» [23, 279]. Превосходство, видимо, состоит в степени отрешённости от материи стиха. Но, как ни странно, второе условие признания «отрешенного» текста за поэзию – усилие читателя: «Кроме вакуума, в состоянии, равновеликом тексту или *даже превосходящем* <курсив мой. – И.П.> текст, есть и вакуум, беременный текстом, хотя челюсти пустоты обычно крепко держат своё огромное содержимое. Выманить литературу (в её общепринятом текстовом варианте) из пустотных глубин можно (если очень хочется) только на целую систему магнитов, иногда другим своим концом упирающуюся на добрую волю читателя» [23, 280]. Даже иронически-метафорическое теоретизирование не в силах скрыть необходимость референта («добрая воля читателя») для, казалось бы, замкнутого в самом себе действа – отождествления вакуумного текста с самой пустотой, как это видится автору.

Степень антиномичности «вакуумного текста» минималистскому, очевидно, определяется его происхождением – рыниконовское и всё остальное (и здесь работает установка на дихотомическое членение мира). Эссе «Массаж тишины» сопровождает серия текстов, представляющих и поэзию, и драматургию, и чуть ли не единственное «лирическое признание»:

Мне хочется Ц
в букве Ц
1969 [23, 281]

Отнюдь не все обозначены как «вакуумные», преобладают всё-таки «МИНИ-СТИХИ», к которым и относится и это – абсурдное по форме, но наглядно демонстрирующее всю степень несовпадения автора с обыденным миропониманием. Вынужденный пользоваться общедоступным словарём и букварём, автор стремится открыть в них новый потенциал, способный вместить невыразимое. Игра с буквой – испытанный приём, например, ещё одно, возможно, тоже лирическое творение, если трактовать его как вслушивание в данное самой себе имя Ры: «Р, // Р», 1971 [Цит. по: 22, 284]. «Ц» – не самая популярная буква, как и всё, чем занимается Никонова. Может быть, это фонетическая транскрип***ц***ия кон***ц***а слова «хочется». Или «Ц», которого «хочется», представляет звук, «срифмованный» с буквой, что и есть предмет рефлексии – нетождественность денотата и знака. Звук длится, ощущается органом речи, может трактоваться заумно – и чем дисгармоничнее, тем лучше, тем таинственней: например, образ конца, который продолжается. К собственно «вакуумным» относится «Полное отсутствие» и «Свободный алфавит» из сборника «эпиграф к ПУСТОТЕ».

Свободный алфавит	ПОЛНОЕ ОТСУТСТВИЕ	ПРОТО- И МИНИ-ПЬЕСЫ
А – – – – – – – – – – – – – – –		
– – – – – – – – – – – – – – –	Зрители приходят на спектакль	
– – – – – – – – – – – – – – – Я	а актёры – нет.	ПЬЕСА
1982-1997	1977	1:Я – это не я
		2:Я – это то (*жест*)
[Цит. по: 22, 295]	[23, 281]	1970 [23, 281]

Кипение паузы около ничего

(((( ))
1993 – 1997
[Цит. по: 22, 296]

Сравнить со стихотворением без названия Всеволода Некрасова:

)))
а это лес
беспокоится

будучи дремуч
прямо тут
тучи
Из сб. «Культурпаласт», 1984. [9, 29]

ЧЕТВЕРГ ПАУЗЫ
В БЕЗ СТЕКСТОВОЙ СРЕДЕ

1
2
3
4 / /
5
6
7

1993 – 1997
[Цит. по: 22, 296]

550 слов
объясняющих
вакуумную поэзию
1997
[Цит. по: 22, 296]

Янечек справедливо замечает, что «вакуум требует сосуда, стеклянного колпака для своего существования. <…> В изобретении интересных сосудов и состоит талант «вакуумиста»[22, 294]. Думается, что никоновский вакуум – не для физических опытов, но метафорически образ текста-сосуда – как средства смыслопроявления – удачен. Если вспомнить авторскую метафору – «выманить литературу (в её общепринятом текстовом варианте) из пустотных глубин можно (если очень хочется) только на целую систему магнитов» – отношения букв и выполняют роль этой притягательной наживки. Из авторской метафоры следует, что литература (содержание) предвечна, уже существует во всецелом бытии и откликается, резонируя, на магнетическую семантику буквы. Но известных нам 33-х для Никоновой мало, они неадекватны всей многосложности: в «Свободном алфавите» между А и Я пунктир из 39 знаков, а вместе – 41, больше, чем в современной азбуке. Скрытые за пунктиром знаки – очевидно, посредники, переходные, не до конца проявленные. Они «свободны», потому что не до конца материализовались, раздвигают пределы очевидного, но сами заключены в зримые границы.

Любопытно, что вся неистощимая фантазия Никоновой стремится к завершённому выражению. Пример – даже ироничные «550 слов / объясняющих / вакуумную поэзию»: так ничего и не объяснивших, но всё-таки 550, а не бесконечное множество. И текст под названием «Четверг паузы / в без стекстовой среде» находится в исчисленном временном пространстве, которое, впрочем, играет омонимами (среда – окружение и день недели) и каламбурами (стекстовая – от «текста» и «стек <stick>», тонкой палочки, «срифмованной» со знаком «/»). «Без стекстовая среда» – может быть, свободная от понукания, внешнего насилия, если «стек» – хлыст для лошади. «Стек» работает и как клинописный знак, и как скобка, выделившая «четверг» как особый «текст» из общей «без стекстовой» пустоты, но не до конца – только «зачерпнувшая» его. «Пауза» – это метафора тишины в пустоте, а сам «четверг» – метафора счёта там, где исчисление невозможно.

Каждый текст, представляющий эпизод вакуума, – неповторим. Роль названия – метафорическая расшифровка визуального образа, как в «Кипении паузы около ничего». Сама по себе игра словесного текста со знаками пунктуации – не собственное изобретение Никоновой. Если сравнить с расшифровкой Некрасова, то функция словесного текста поэта – дать точную разгадку умноженных скобок, но эта ироническая пейзажная лирика рисует обширный пространственный образ: взволнованы и небо, и лес – тёмные, сумрачные, охваченные единым порывом ветра, переданным сдвигом строк. Метафорическая расшифровка Никоновой добавляет загадочности: 1)«кипение» скобок и

«пауза» между ними достаточно зримы, но «около» какого «ничего», в каком измерении это происходит? 2) «кипение паузы» передано как клубящиеся скобки, несимметрично, но плотно охватывающие это «ничего» в промежутке между собою? 3) тишина (пауза) динамична, но между чем и чем она повисла? 4) если «кипение паузы» – это время, охватывающее «ничто», то что больше – «ничто» или отрезок времени, его вбирающий? 5) или это всего лишь слово «ничто» и равно пустоте между скобками, ассоциирующимися со способом передать сторонний комментарий в тексте, как, например, ремарки в чеховских пьесах – (*Пауза.*) – межу репликами персонажей.

Драматургическая (акционная, перформенсная) природа текстов Никоновой очевидна. Их рефлексия – как в драме абсурда, скрыта за самоговорящим словом и жестом. Самый радикальный жест – нулевой, в вакуумном «ПОЛНОМ ОТСУТСТВИИ» есть зрители, но нет актёров, в то же время зрители и есть действующие лица, следовательно, это не «полное отсутствие» действия, а «полное отсутствие» управляемой реакций аудитории. Кроме, разумеется, провокации, которая и побуждает к самостоятельности интерпретации и поведения. Такова целая «Пьеса», состоящая из двух реплик одного персонажа «Я». Драматургия реплик состояла в самоотрицании, которое тоже может трактоваться взаимоисключающе. Собственный комментарий Никоновой связывает содержание с раздвоенностью сознания своего поколения: «Диалогичность сознания, присущая в той или иной мере многим шестидесятникам, то есть своеобразная «система двух мнений в одной голове» приучила нас к радости обладания «половинной вещью» Характерным выражением подобной психологии может служить моя «мини-прото-пьеса»:

Я – ЭТО НЕ Я
(жест)

Такие пьесы не избавляли от ответственности, они скорее отрицали называемую жизнью часть себя.

«Ну, говори,
говори
говорить легко», –

утешала я своё алтер эго, уже не надеясь ни на что в этом неуктусском мире» [17, 237-238]. Это признание – свидетельство отнюдь не эскапизма, но образа существования художника как «транс-поэта» [17, 236], т. е. переносящего своё существование в творения.

Итак, можно свести в одно некоторые ментально-творческие характеристики лидера – и не только российского лидера [22, 314] – самой авангардной версии концептуализма и минимализма. Это, видимо, воспроизведение чрезвычайно подвижного образа мира, не разделённого жёстко на материальный и неощутимый. Связующим звеном между разнородным и разносущим в нём является, разумеется, художник (поэт, музыкант, акционист). Мир пребывает в хаосе, клубится, пульсирует, но это всё-таки не постмодернистский релятивистский хаос деконструкции (упразднённый космос), а энергетика силовых линий, всепронизывающая и замкнутая в своих отношениях. Характерно признание: «Материю я называла «паучком вещества», что предвосхищало моё будущее представление о любом объекте как о чём-то чрезвычайно валентном» [17, 225]. В 1969 году Никонова «придумала рисовать речи людей. Хотела развить свой принцип «системной графики, лишив клубок опорных линий, на которых ранее я располагала любые формы, платформной функции, то есть из опорных превратив в связующие. К 1969 г. я вполне созрела до осознания автономности таких связей, которые вполне выразительно могли существовать само по себе. Постепенно осознавая систему речи как «нервную систему» связей в пространстве, я впоследствии развила эту идею в моей векторной и жестовой поэзии (материализовавшей векторы)» [17, 229].

Доминирование гносеологической картины мира (отношения явлений) над психологической и социальной (человеческие отношения) трансформирует и роль языка, и образ поэзии. Это особая свобода – пределы её не ограничены, как невозможно

запретить, остановить, регламентировать познание. Поэтому все средства познания не самобытны, а функциональны в руках мастера: «русский язык – оптическая система, а книга – это просто «продвинутость слов», хотя, с другой стороны, «удобнее всего мысль не делить на слова», ибо «литература – это экономия языка». И вообще, в литературе, как в сексе, «можно всё» [17, 232].

Состояние абсолютной свободы обеспечено отсутствием пределов в самом сознании творца. Сосредоточенный на изобретении всё нового и нового, он сам себе и царь и бог. Исчезла проблема совершенства – и вместе с ней муки творчества, погоня за невыразимым, проблема оценки – нет критерия там, где нет канона. Отсутствие рефлексии – и творческой, и нравственной, и метафизической – освобождает от трагизма. Сравнение поэта с Буддой не случайно: воля к творчеству так же отличается от стремления к красоте, как медитация – от рефлексии. В результате Никонова, очевидно, свободна от искушений метафизического сознания: она не посягает, например, на овладение временем, её самоопределение – существование в состоянии перманентной экзистенциальной просветлённости. Это состояние вполне чувственно (не случайны эротические коннотации в автохарактеристиках творческой свободы), оно имеет свою драматургию. Но действо пустоты тем и отличается от драмы самосознания, что «чувственность» приобретает онтологическое измерение.

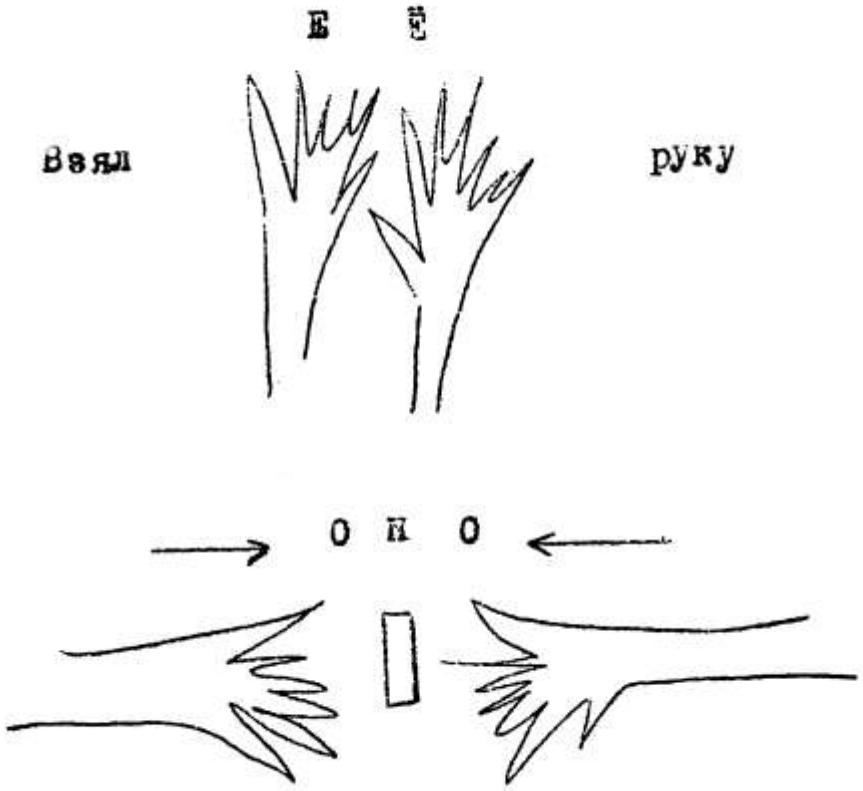
Так кто же всё-таки Ры Никонова – поэт или, художник-акционист, пользующийся словом? Отнесение к разряду авторов-концептуалистов лишает этот вопрос смысла: само направление синкретично, принципиально несводимо к определённой составляющей и можно говорить о какой-либо доминанте, не более. Метафоры названий, расшифровывающие знаки и жесты, свидетельствуют, что вполне канонические формы вербальной поэзии транс-поэту, как минимум, не чужды. Само пренебрежение ими – знак независимости от культурного контекста (метареализм, метаметафоризм, метафизика) и даже её демонстрация, творчество авангардистки говорит: избежать метафоры нельзя, но не обязательно её абсолютизировать. Это творчество разворачивается в условиях перманентного одиночества вместе с малой группой соратников, которое, может быть, и болезненно – вследствие «помех» со стороны властей в прошлом и незафиксированности приоритетов в настоящем – но никак не трагично. Трагизм невозможен при той «отвлечённости» существования – от среды (глухая провинция), от времени, от страстей человеческих, кроме страсти к изобретательству, – которая дарует полноту и веру в себя.

Литература

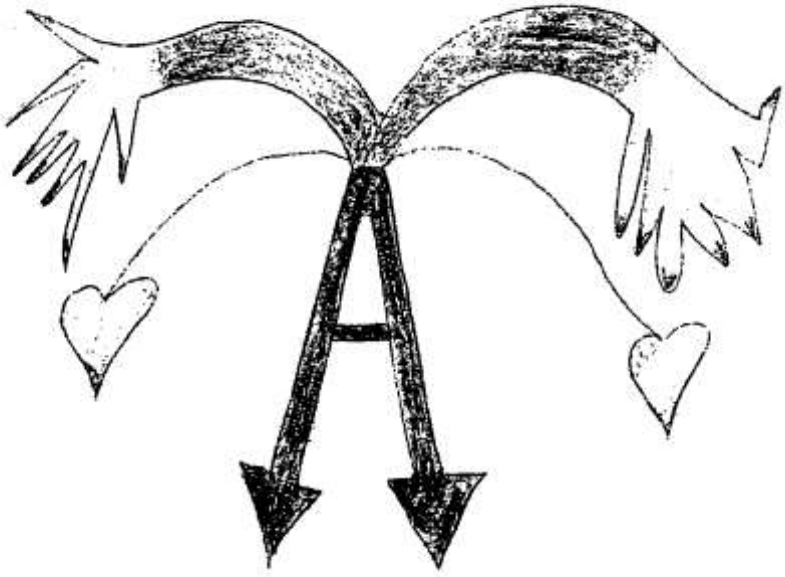
1. Янечек Джеральд Дж. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С.246 – 257.
2. Элинин Р. Без перевода на человеческий (тезисы о минимализме, записанные по просьбе Т.М.) // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С.282 – 289.
3. Кулаков Вс. Минимализм: стратегия и тактика / Кулаков Вс. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.303-308.
4. Бирюков С. О максимально минимальном в авангардной и поставангардной поэзии // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С.290-297.
5. Шмидт Э. Василиск Гнедов: на краю молчания // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 33. – С.265-280.
6. Орлицкий Ю. Minimum minimorum: отсутствие текста как тип текста // Новое литературное обозрение. – 197. – №23. – С.270-278.
7. Некрасов Всеволод ЖИВУ ВИЖУ – М., 2002. – 243 с.
8. Визуальные тексты // Новое литературное обозрение. – 1995. – №16. – С.249-252.

9. Некрасов В. Н. СПРАВКА: Стихи. / М.: Постскриптум, 1991. – 80 с.
10. Борхес Х. Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. – СПб.: Северо-Запад, 1992 – 639 с.
11. Орлицкий Ю. Визуальный компонент в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. – 1995. – №16. – С.181-192.
12. Кулаков Вс. Визуальность в современной поэзии: минимализм и мавсимализм / Кулаков Вс. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С.300-302.
13. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: ООО «Торсинг», 2003. – 591 с.
14. MINIMUM = MAXIMUM. Минимализм и мини-формы в современной поэзии // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С.245-341.
15. Авалиани Д. Е. Лазурные кувшины – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – 152 с.
16. Ойстачер М. Нарисуйте мне слово // Авалиани Д. Е. Лазурные кувшины – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С.146-148.
17. Анна Ры Никонова – Таршис «Уктусская школа» // Новое литературное обозрение. – 1995. – №16. – С.221-238
18. Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. – СПб., Лимбус-Пресс, 2001. – 304 с.
19. Сатуновский Я. Среди бела дня. – М.: ОГИ, 2001. – 112 с.
20. Строчков В. Наречия и обстоятельства. 1993–2004. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 496 с.
21. Verbлюд – человек слова // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С.281-282.
22. Янечек Дж. Тысяча форм Ры Никоновой // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С.283-319.
23. Анна – Ры Никонова – Таршис Массаж тишины // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С.279-280.
24. Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 272 с.
25. Бродский И. А. Избранные стихотворения. – М.: Панорама, 1994. – 496 с.
26. Сигей С. Фрагменты полной формы // Новое литературное обозрение. – 1999. – №33. – С.281-292.

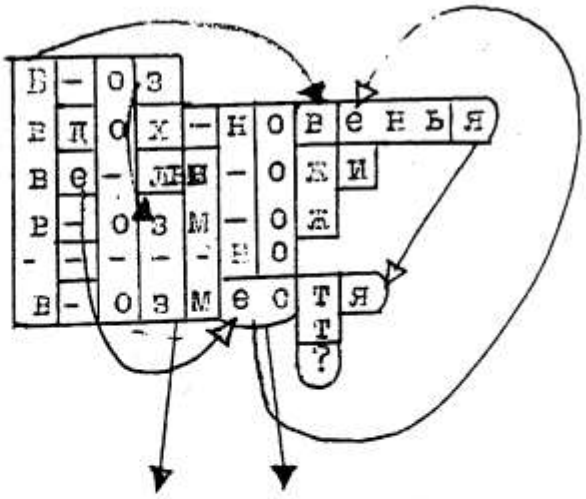
ПРИЛОЖЕНИЕ

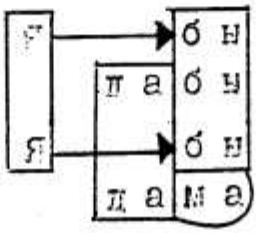


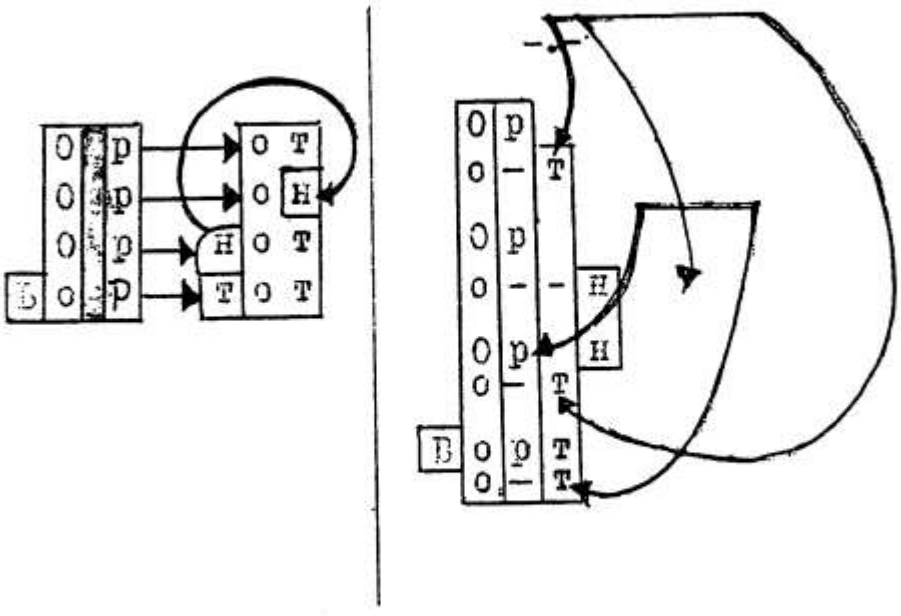
[22, 291]



[22, 291]







Геннадий Айги:
поэзия как личностная метафизика

Исходные позиции

Творчество Геннадия Айги (1934-2006) – авангардное по форме, метафизическое по существу мировосприятие, т.е. постижение Абсолюта новым языком поэзии. Именно *мировосприятие,* поскольку мир открывается в процессе общения – через непосредственно-личное чувствование-осмысление, не предуказанное никакой уже сложившейся системой миропонимания. А поэзия есть собственный путь – сотворение *образа мышления*, адекватного открывающейся картине мира и соразмерного ей своими духовными возможностями. Айги исходит не из антитезы потенциалов, (когда конечное стремится постичь бесконечность), но из соприродности поэзии и Универсума и, следовательно, из её необходимости, т.е. телеологии, бытийности, сакральности. Следовательно, сама поэзия – стихия, вовлекающая в своё существование-осуществление творца, но только в том случае, если он – действительно самобытен, т.е. участвует в продолжении Творения, открывая его законы и создавая небывалое. Может быть, самая главная мысль Айги – в восклицании-вопрошании: "Но кто, каким бы он ни был "сведущим", может утверждать, что Творение уже закончено? – не находимся ли мы *внутри* какой-то *трагической* стадии его продолжения?" ("О да: свет Кафки", 27сентября – 7 ноября 1984) [1, 133].

Итак, поэт убеждён в неистощимости творящей силы, проявление которой – само время, а стихо-творение – состояние "резонанса" с процессом преображения всецелого Универсума: "Я неоднократно, – отчаянно и безрезультатно, – пытался говорить о необходимости *сегодняшнего* "воскрешения Слова", рассматривая его как одно из проявлений *творящей силы,* существующей во "вселенскости" человеческого и "иного" (превышающего нас) единства" ("Немного – к сегодняшнему "Консумматуму" (Предисловие к польскому сборнику стихов)". Посёлок Сосново под Ленинградом. 14-15 августа 1989) [1, 144]. Вера обусловлена опытом визионера и убеждённостью гуманиста: "Когда-то, среди полей России, мне, будто Огненный Столп, мерещилось, виделось – Творящее Слово, которое – в середине семидесятых годов – я дерзнул назвать *Иоаннническим,* метафорически сославшись на определение Перво-Слова Апостолом. // Я никогда не отказывался от реальности этого Видения. И по-прежнему считаю, что то, что мы называем Поэзией, однородно с творящими силами Вселенной, что Слово способно стать нашей сущностью, страдающей в равноедином выдерживании со всем тем, что существует в природе, вводя, таким образом, скрепляющие "моменты" человечности в мир, словно в некий извечный Атлас Поэзии – для встреч, узнаваний и постижений нами извечного человеческого братства" ("Речь при получении Международной македонской премии "Золотой венец", г. Струга. 29 августа 1993) [1, 146]. Квинтэссенция творческой философии Айги в этой круговой логике: мир пребывает в становлении – Поэзия соприродна миру и "Атлас Поэзии" его отражает – Слово составляет «сущность» человека, связывая его с сущностью самого мира, позволяя исполнить свою миссию, т.е. осознать и утвердить всеобщее родство и сострадание – Слово, оставаясь Иоаннническим (бытийным и творящим), способно к самопреображению. Возможно, именно такое переживание Слова, открытие Его в себе, передано следующим стихотворением:

БЕЗ НАЗВАНИЯ

какой же Мощью надо быть -/-/-/-/
чтоб так Безмолвствовать как будто перед бурей -/-/---/---/-
в столь скудном существе как я -/---/-/

1978

[2, 543]

Это пример – не самый авангардный образ высказывания Геннадия Айги. Ямбический трёхстрочник (4 – 6 – 4) похож на белый стих, только без всех синтаксических норм оформления законченного предложения, которые, как заявил в своё время сюрреализм, сковывают свободу осуществления смысла и замыкают текст в самом себе. Но тем ярче акцентирована семантика слов, выделенных большой буквой. Обязательно заглавие, даже если оно ни на что не указывает («Без названия» – очень частая формула определения текста), т.е. предполагает пустоту как таинство непроявленного присутствия смысла. Зато обязательна дата – как указание на единство времени и действия (всегда год, но может быть и число, а иногда фиксируется и конкретное место переживания впечатления). Выделенные слова – «Мощь» и «Безмолвствовать» – контрастируют с безымянностью заглавия и создают антиномию тишины и её энергетики, которая и составляет основу метафизического миропонимания поэта. "И – будто само Молчание, входя в груду бумаг, Само вычёркивает рассуждения о Себе, стремясь – слившись со мной – стать: Единым, и всё более – Абсолютным" ("Поэзия–как–Молчание. Разрозненные записи к теме. Берлин. Июль-сентябрь 1992") [1, 245]. Поэзия Г.Айги – запечатление голоса самой Тишины, но можно ли признать, что личная воля поэта – стать всего лишь резонатором Молчания, т.е. найти адекватную форму его проявления – форму, Ему самому принадлежащую? Можно ли говорить о своеобразии лиризма поэта, переживающего явление Тишины, или достаточно проанализировать семантику формотворчества? Большинство исследований посвящены анализу гносеологии Айги и расшифровке семантике его авангардной поэтики.

Поэтика созерцания Тишины

Метафизическая философия творчества предопределила самобытность формы. Поэтика Айги узнаваема именно радикальным преображением поэтического синтаксиса и целой системой графических символов, устанавливающих особые отношения в тексте между словами и пробелами, т.е. между смыслом, временем и пространством внутри стиха. Цель – передать явление запредельного сообразно ему, т.е. небывало, средствами неконвенциональными, не заданными никакой дискурсивной моделью миропонимания.

	ЗАРЯ: БЕРЁЗЫ ЗА ОКНОМ	-/-/---/-	4 стопы
1	и будто в-бесконечность-шёлк	-/---/-/	4 стопы
2	без дна потрескивающий: и м н о й болящий	-/-/-----/-/-	6 стоп
3	в-кричащую-как-будто-душу-С-богом! –	-/---/-/-/-	6 стоп
4	из сада ослепляло:	-/---/-	3 стопы
5			
6	расширяясь! –	--/-	2 стопы
7			
8	до страха – словно бы ножом раскрытого	-/-/---/-/--	5 стоп

1967
[2, 437]

Стихотворение-созерцание, типичное для лирики Айги. Время и место события указаны в заглавии, знаки того и другого минимизированы и обобщены до предела: рассвет неизвестно какого дня, т.е. *заря* вообще, из материи – всего лишь *окно*, из которого открывается вид на *берёзы*. Само событие совершается в творящемся на глазах тексте, его «аморфность» – образ порождения формы в длящемся моменте, слова

буквально ищут друг друга. Текст открывается и завершается сравнениями: «и будто» – «словно бы». В нём окно – эта граница между поэтом и миром – оказывается фокусом, в котором встречаются, преломляясь друг в друге, внешнее и внутреннее пространство. Рассвет предстаёт великим трагическим действом, оно разворачивается перед глазами и внутри – в самом сознании, захватывая и проникая «в-кричащую-как-будто-душу-С-богом!». Рамы окна (рамки в*и*дения) буквально растворяются, как скобки или как сигналы начала и конца текста, размытые белизной страницы. И расширение сознания уподоблено размыканию створок раковины, пронзительность света материализовалась в метафоре вскрывающего ножа. Такова «суть» события.

Психологическое его содержание – физическое чувствование и выговаривание-именование чувств. Потрясение от переживания красоты, безмерность и пронзительность совершающегося воспринята то ли как встреча с самой светоносной субстанцией Бога (доминирующий звук «с» в трёх последних строках), то ли как мучительное сопереживание расширяющемуся живому пространству. «Субъект» действия безличен – «ослепляло» вид*е*ние, которому нет имени. Субъект восприятия максимально расширен – *его* болью, т.е. состраданием («м н о й болящий»), наполнена материя пространства («бесконечность-шёлк»), *его душа* в муке своей переживает присутствие *в себе* высшего начала (потому союз «больше» значимых слов – это действительно *союз*: «душа-С-богом»). Так неопределённость субъекта действия коррелирует с расширяющимся сознанием субъекта восприятия – это их встреча, их «диалог» – т.е. узнавание друг друга. «Страх» – не ужас, поглощающий сознание, но эмоция («страх божий»), соответствующая сути события. Катарсис после страха не наступил, описание чувств оборвано на самой высокой и пронзительной ноте, но чувство это продолжается, поскольку последний стих – единственный с дактилической клаузулой на фоне регулярных ямбических окончаний.

Длительность события передана изменчивым течением времени. Ритм самого события – мерный и последовательный ямб строк-стихов, заданный названием и умножающийся по мере развития действия и акцентирующий ключевые слова (4 – 6 – 6 – 3 – 0 – 2 – 0 – 5). Пробелы между строками – не паузы в действии, это 5-ая и 7-ая «строки» – стихи тишины, это время самопроявления неназываемого после «ослепляло:» и «расширяясь! – ». Знаки « : » и « – » самобытнее, чем в обычном синтаксисе, настолько, что их смысл может трактоваться взаимоисключающе – то как ускорение времени внутри стиха, то – как замедление. В разное время автор по-разному расшифровывает знаки: «Мы привыкли представлять себе, что паузы между строфами (будь это ‘вольные’ стихи или ‘метрические’) имеют приблизительно одну и ту же длительность. Чтобы ещё более сжать стихи, плотнее ‘заклепать’ периоды-строфы, я попробовал уменьшить длительность пауз, – для этого в конце строф я применяю иногда двоеточия (реже – тире), которые, для себя, называю ‘заклёпками’: они призваны создать впечатление более ускоренного перехода к следующей строфе. Сказать по правде, я замучился с этими ‘заклёпками’, уже давно мне хочется освободиться от них…» («У нас были свои манифесты… (*Разговор с польским другом*)». Июнь 1974 года) [1, 21]. Двоеточие – «любимый знак, соединяющий ‘до’ и ‘после’», «на нём можно держать равновесие» («Реализм авангарда (Разговор с Сергеем Бирюковым)», 1990) [1, 289]. «Есть у меня и строки, состоящие только из *двоеточия*. // Это – ‘не моё’ молчание. ‘Тишина самого Мира’ (по возможности, ‘абсолютная’)» («Поэзия-как-молчание. *Разрозненные записи к теме*», 1992) [1, 239]. Итак, двоеточие и тире – или знак ускорения, или указание на равновесие смыслов, как в названии время увидено через предметы «ЗАРЯ: БЕРЁЗЫ ЗА ОКНОМ».

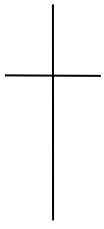
Очевидно, в данном стихотворении 1967 г. все три тире – знаки прерывистого, но разворачивающегося движения, а двоеточие, действительно, – знак равновесия между ипостасями неназываемого – ослепительно светоносной и оглушительно беззвучной. Электрическое напряжение («бесконечность-шёлк без дна потрескивающий») и невысказанная, немая боль («кричащая-как-будто-душа») – это энергетика тишины. Строки-просветы и представляют эту тишину, а контраст между ними и не

акцентированной, но ощутимой поступью ямбических строк создаёт напряжение перебоев ритма и эффект рождения слова в 6-м стихе. Пробел-пустота – это время преображения состояния мира в реакцию души: «расширяясь! – до страха» Неуловимость тишины предопределяет и неустойчивость поэтики, но поиск точной функции знака был настоящей мукой творчества: «Мысль о цельности (пусть и ‘мнимой’) одного отдельно взятого стихотворения стала моей навязчивой идеей, с ней и связана моя пунктуация, она призвана исключить неизбежные ‘швы’ и ‘прорехи’ в едином цельном – заменить их моментами ‘пунктуационной поэтики’, которые не должны бы уступать поэтике ‘словесных рядов’. Сознаю, как я терплю провалы в этом моём стремлении, какой усложнённой бывает моя пунктуация» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*)», Москва, 2-31 мая 1985) [1, 164].

Но самым авангардным открытием Айги стало его «супрематическое слово» [3, 203] и эллиптический синтаксис, которые и образуют дискретную целостность стихотворения. Приёмы актуализации «иоаннического» первослова в поэзии восходят к авангардным поискам нового смысла и языка его выражения в начале XX века – к футуризму Хлебникова и супрематизму Малевича, как это подчёркивал и сам поэт: «‘Корневое словотворчество’ Хлебникова обновило русскую поэзию. Известный ‘квадрат’ Малевича, ‘врезавшийся в небеса’, стал творить новое представление о времени и пространстве. Поэзию творит не инертный мелос, хранящийся в языке, а по-новому, ‘с треском’ поворачиваемое фактурное Слово Строителя-Мастера. <…> ‘Авангардным’ я считаю моё постоянное стремление к предельной заострённости поэтического языка» [1, 144-145]. С. Бирюков так характеризует преемственность живописного и поэтического авангарда: «В супрематизме огромное значение имеют первоэлементы. В живописном или архитектурном супрематизме – это простейшие и в то же время сильно обобщающие фигуры – квадрат, прямоугольник, треугольник, крест. В поэтическом – такие коренные в философском смысле слова, как ‘нет’, ‘и’, ‘ещё’, ‘есть’, а также элементы слова, например, буква. <…> Супрематическое значение (как бы сверхзначение) получают в стихах Айги двоеточия и тире. <…> По мнению Д.Сарабьянова, «Чёрный квадрат» оказался не только вызовом, брошенным публике, утратившей интерес к художественному новаторству, но свидетельством своеобразного богоискательства, символом некой новой религии. Одновременно это был рискованный шаг к той позиции, которая ставит человека перед лицом Ничто и Всего» [3, 203-204].

Айги вводит в текст знак как образ проявления неназываемого, но узнаваемого смысла – священного участия Вышней воли в здешнем существовании:

ПОЛЕ СТАРИННОЕ	/--/--
о Божий	-/-
в творении Облика из Ничего	-/--/-----/
зримо пробивший	/--/-
и неумолкающий	----/--
РАЗ	/



в образе Поля	/--/-

1968
[1, 36]

Крест «в образе Поля» – не только свидетельство святости этой земли, но и знак преображения горизонтального пространства, проявление его вертикали – т. е. духовного измерения. Поэтому не названный, но очевидный («зримо пробивший» броню невиденья-неведенья) крест – «Облик из Ничего». «Ничего» не равно Ничто, это указание на иное измерение и местоименное определение субстанции творения. «РАЗ» – это, видимо, миг творящего жеста, «неумолкающий», он длится в здешнем времени и отождествляется со стариной поля. Метафора звучания ассоциирует зрительный образ с музыкальным. Так преображается весь континуум: физическое пространство видится в духовном измерении, время тоже «крестообразно» – безначальное и бесконечное сакральное, историческое прошлое и созерцаемое настоящее пересекаются и проникают одно в другое. Запредельное, потустороннее вполне ощутимо, поскольку «заземлено», но не теряет своей мистериальной сущности. «Ничто» не опасно, поскольку само обращено к человеку и не уводит из здешнего мира, а открывает его безграничность, многомерность, вечное обновление.

Опыт Малевича для Айги принципиально важен как открытие философии творчества: «определённый период в моей поэзии я считаю скорее *малевичианским*, чем столь уж явно связанным с футуризмом» [1, 160]. «Весь 1961 год я провёл с книгами ‘великого супрематиста’. ‘Бог не скинут’ произвёл переворот во многих моих представлениях, в том числе и ‘поэтических’. Я это понимаю так: дело не в ‘передаче чувств’ и ‘отображении мира’, а в абстрагированной ‘абсолютизации’ *явлений мира* через ‘человека-поэта’, – абсолютизации их в виде движущихся ‘масс’ энергии: слова призваны создавать эти незримо-чувствующиеся заряды по законам, так сказать, ‘вселенским’ (имея в виду их ‘неземную крупность’, ‘не по-человечески’ организующиеся масштабы, – имея виду это, а не эталонные ‘меры-строфы’ старой поэзии» ((«Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)», Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 290-291]. Супрематизм был для Айги не вызовом жизнеподобию, но рассматривался как путь проникновения в смысл самого бытия, творчество-сосуществование в резонансе сил и в едином ритме со Всецелым.

Стихотворение «САД НОЯБРЬСКИЙ – МАЛЕВИЧУ», датированное 1961 годом – временем погружения в теорию и практику супрематизма, представляет собой обратное сравнение, когда природа узнаёт себя в образе иконописного Спаса. Таков смысл заглавия – согласие самой природы с художником, «поклон» от бьющихся на ветру голых ветвей (сущностных линий) – мастеру «голых» форм. Содержание стихотворения – напряжение жизни в кронах, пронизанных светом и холодом, (первые 5 строк) и данная в скобках расшифровка метафизической сущности события: «состояние // стучаще-спокойное // действие // словно выдёргиванье // из досок гвоздей // (сад // будто-где-то вступление ярого-Ока // сад)» [1, 212]. Созерцание сада приближает к божественному откровению. Айги часто ссылается на утверждение Малевича: «Я понял, что в иконе – вообще вся русская жизнь» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)», Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 291]. Но, очевидно, и в жизни природы проступает силуэт иконы – запечатлённый образ духовного присутствия. Жизнь холодного ноябрьского сада – привычная мука предсмертия, звук, похожий на «выдёргиванье гвоздей», – как завершение всего, как размыкание скреп с миром. Но так реализуется и уже знакомый устойчивый мотив обретения через страдание того самого видения-знания, когда боль есть образ расширения сознания и прозрение Бога. Спас, как будто приближающийся, – это воскресший после распятия Судия. «Бог не скинут», художник как будто видит мир его прямым взором («ярое Око» – метонимия всевидящего, от названия иконы XIV в. «Спас Ярое Око» в Успенском соборе). Мнимое спокойствие картины – не умиротворение, но – образ сгущенного смысла, скрытая энергия страдания.

Разрушение канонической формы – не «деконструкция», как это принято в постмодернизме, но высвобождение от пут заданности, от плоской, линейной логики связей. Айги ссылается на Малевича: «Мы вырываем букву из строки, из одного

направления, и даём ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки). Следовательно, мы приходим к … распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму» («Да, тот самый Кручёных, или Неизвестнейший из знаменитейших», 1989) [1, 208]. Самый наглядный пример – «СПОКОЙСТВИЕ ГЛАСНОГО», где весь текст – одна «а» посреди чистой страницы, а внизу дата – 21 февраля 1982 [1, 69]. Аналог – «Страница пустоты и благоговения» Хлебникова, весь текст которой – только заглавие, начинающее чистый лист разлинованной бумаги [1, 91], отчего страница похожа на запечатлённый архитектурный образ, где название – венец прозрачного тела.

Приём один – это взаимоотношения знака и пустоты в общем пространстве. Высказывание Хлебникова «радикальнее»: чистота страницы иллюстрирует первый смысл названия, а рефлексия – «благоговение» – указывает на «немоту» как контекстуальный синоним пустоты. Так пульсирует смыслами пространство в «чистом виде». Текст Айги сведён к знаку, но он звучит, и его заглавная характеристика – «спокойствие» – в силу непрояснённого грамматического значения слова создаёт иную полифонию смысла. Существительное играет роль определения: то ли звук спокоен *сам* и, следовательно, обладает сознанием, то ли уже поэт так воспринимает внутренний ритм его длящейся протяжённости. Так, изменяясь, «пульсирует» уже в пространстве-времени субъект сознания. Хлебников открывает контекстуальные синонимы, Айги – омонимию действующих сил и внутренне присутствие Хроноса в тексте. Это открытие продемонстрировано и другими минималистскими текстами. Стихотворение «НЕТ МЫШИ» состоит из слова «есть» посреди страницы и даты внизу – 18 ноября 1982 [1, 71]. Есть текст, смысл которого практически не нуждается в остранении *зримой* пустотой, уже названием сказано всё: после заглавия «СТИХОТВОРЕНИЕ-НАЗВАНИЕ: // БЕЛАЯ БАБОЧКА, ПЕРЕЛЕТАЮЩАЯ // ЧЕРЕЗ СЖАТОЕ ПОЛЕ» следует дата – 1982 [1, 75]. Знаменательно, что творение Хлебникова, состоящее из названия и пустоты, не датировано, следовательно, дискретное время ему безразлично. Сознанию Айги безразлична в данном случае протяжённость пространства, но следует отметить, что само заглавие – уже строфа, напоминающая японское трёхстишие хокку. Смысл тот же – запечатлеть в образе время, конкретный миг – в живом его мерцании.

Мерцание смысла – суть синтаксиса Айги и семантический эффект новых словообразований. Стихотворение – не запечатлённая речь, но самобытное явление слова в особом ритме, не предопределённом никакой инерцией, будь то синтаксические или метрические модели. Внешне это выглядит как парцеллированная речь и грамматическая неправильность: Айги использует «анаколуф (от греч. «Непоследовательность») – синтаксическую фигуру, в которой части и члены предложения разорваны или не согласованы между собой. Происходит вставка, которая не вписывается в логико-синтаксический строй высказывания. При этом отдельному слову или части предложения обеспечивается дополнительная синтаксическая маркировка. У Айги анаколуф встречается регулярно, причём в сочетании с постоянными инверсиями и эллипсисами» [4, 92]. Но знаменательно, что часто парцеллированный по видимости стих – со всеми его паузами и ускорениями – реализован вполне регулярным и даже силлабо-тоническим ритмом, как в стихотворении об искупительной миссии одинокой рябины среди осеннего разоренья.

И : МЕСТО РЯБИНЕ //--/- 3-стопный хорей, 3 удар.

Лес – весь в пятнах крови – храм опустошённый. /-/-/-/---/- 6-стопный хорей, 5 удар.

(Как без птиц: без душ. Без-словье и без-звучие). /-/-/-/---/-- 6-стопный хорей, 5 удар.
(--/-///--//--) вариант – акцентный стих

И – у входа: вся – подобием: /-/-/-/-- 5-стопный хорей, 4 удар.

Параскева-Пятница-рябина --/-/---/- 5-стопный хорей, 3 удар.

1977

[1, 42]

Феномен аудио-визуальной дискретности и ритмической упорядоченности – при том, что поэт категорически отторгал инерционность метра и «инертного мелоса, хранящегося в языке» [1, 144], – мнимое противоречие. Очевидно, это инвариант всё той же многомерности, которая обнаруживалось в переживании хронотопа. Ритм для Айги – первооснова творчества: «Поэт, не пишущий метрическими размерами, обладает лишь “оголённым” внутренним ритмом. <…> Я нуждаюсь не в музыке, а в наличии “толкающего” меня ритма. Он – не звучащий, но почти биологически ощутимый. Если он отсутствует, мне вообще “не на что опереться”, и творение немыслимо. <…> Пунктиры ритма в данном случае определяются нашими внутренними жестами, внутренней скоростью нашей психической энергии, особенностями её ритма. “Свободное” стихотворение в моём представлении – насквозь пронизанное единым ритмом: “колебание волны” в каждой ритмической “ячейке” должно передаваться по всему стихотворению, по крупным и малейшим ритмическим периодам» («У нас были свои неписаные “манифесты”… (*Разговор с польским другом*). Июнь 1974) [1, 17].

В стихотворении «И : МЕСТО РЯБИНЕ» этот доминантный – хореический – импульс задан заглавием с его специфическим акцентированным союзом И, который из соединительного «вырос» до библейского символа всеобщей бытийной связи. Поэтому тема стихотворения – распад и спасение воссоединением – решена противоречием дискретной словесной ткани и последовательной преемственностью ритма. Дискретность подчёркнута пунктиром тире, разбивающим одно предложение в первом стихе на эллипсисы-метафоры, обособленность метафор превращает развёрнутое определение “весь в пятнах крови” в сказуемое, а сказуемое “храм опустошённый” – в определение. Дискретное единство второго стиха, заключённого в скобки, предстаёт как спаянность безличного и назывного предложений, которые рифмуются и раскрывают друг друга. Акцент на приставку “без-“, которая только что была предлогом, а превратилась буквально в корень всех бед (“Без-словье и без-звучие”, т.е. безжизненность) нарушает хореическую последовательность ровного звучания, но ведь и стих взят в скобки. Зато чистый хорей 3-его стиха акцентирует каждое слово – как подготовку явления рябины. В последнем стихе тире сжимаются в дефисы, чтобы сравнение – “подобие” – превратилось в тождество: “Параскева-Пятница-рябина”. Мотивировка отождествления, по-видимому, календарная: Параскева-Пятница празднуется 28 октября по ст. стилю, 10 ноября по новому, и, хотя в это время «лес обнажился, поля опустели», возможно и единичное чудо – пламенеющие грозди на сумрачном фоне. Может быть, рябина ассоциируется с христианской традицией изображения святой – красный плат, обрамляющий печальный лик. Может быть, мотивировка – в синкретизме святой Параскевы и языческой Пятницы (её прообраз – богиня Мокошь, покровительница рождения-жизнеутверждения).

Единый словесный синтез “*Пара*скев*а-Пятни*ц*а-ря*б*ина*” неразложим на главное существительное и приложение. Логично было бы признать «приложением» Параскеву-Пятницу, если ей уподоблена рябина, но поэт настаивает на нераздельности природного и духовного, тем более что звуковой комплекс “Пятницы” явно переходный между “Параскевой” и “рябиной”. «Супрематическая» конструкция этого трёхликого слова вполне соответствует, по Малевичу, образу иконы, проступающей в русском пространстве. Супрематические окказионализмы “Без-словье и без-звучие” – обнажение конструкции слова и тем самым освежение, актуализация его семантики. 3-й стих “И – у входа: вся – подобием:” – средоточие всех отступлений от регулярного синтаксиса: эллипсис (“у входа: вся”), анаколуф (“вся – подобием”), парцелляция (тире указывают на значимость разрывов). Но этот «неправильный» стих-предложение готовит появление финальной «синтетической» формулы.

Феномен целостности текста при видимой его дробности удачно определён оксюмороном «континуальная дискретность»: стихотворения «не производят впечатление прерывистых образований, наоборот, в них ощущается глубокая взаимосвязь всех элементов» (5, 6). Действительно, если представить линейно некоторые стихи, они вполне соответствуют традиционному прямому высказыванию: «сидишь в качалке: о тоска невыразимая! // укачиваешь // сам себя // себе выдумывая мать… – // // теперь уже – саму В с е л е н н у ю» («К ОДНОЙ ИЗ ГОДОВЩИН ПОТЕРИ», 9 июля 1967) [2, 435]; «это // (быть может) // ветер // клонит – такое лёгкое // (для смерти) // сердце» («Сад – грусть», 1994) [6, 87]. Но и в упорядоченный синтаксис легко входят слова и конструкции, неожиданность и даже «аномальность» которых никак не акцентируется: «*спалось* и снегом заносилось // и жизнь «чего-то» – что-со-смыслом // была в пред-молвии всё так же близ меня – // сиянье белое держалось в поле рядом // как обморок // *всё отдалённей гаснущего дня*» («Окраинная зима», 1985) [6, 59] (курсив мой – И.П.). «Аномалии» передают какой-то общий язык неразложимого сознания («*спалось* и снегом заносилось») и пространственное переживание многомерности времени («*всё отдалённей гаснущего дня*»). Так качественно новое не просто мировидение, но – само сознание творит сообразный себе язык.

Грамматические формы и неологизмы Айги определяются как «формотропы», в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический «сдвиг» [5, 16]. К ним относятся и окказиональные образования «от неопределённых и отрицательных местоимений (чтотость, никакойтость, нечтость) речь идёт о поисках слова, которое сродни «безымянности», «аморфности» и «анонимности» (последнее слово можно перевести буквально). …Сема «абстрактности» присоединяется к местоименным корням, обозначающим нечто ещё до конца не неоформленное, неустановившееся, только на наших глазах проясняющееся» [5, 16]. Поэтический синтаксис «обнаруживает свою определяющую роль: он постепенно «узаконивает» все семантические «смещения», преобразуя функции устоявшихся синтаксических структур» [1, 16]. Таким образом, новаторство поэта состоит не только в сотворении нового тропа, когда испытанные «семантические преобразования перестают играть первостепенную роль» [1, 16], но в «выведении глубинных структур на саму поверхность текста, где они вступают в «счастливые согласья» [1, 16]. Следовательно, поиск Айги рассматривается не как сугубо авангардный эксперимент, не только как поиск образа высказывания, адекватного Тишине и Молчанию, но как экспликация внутренних процессов, идущих в самом языке. Эпиграф к статье – «(П о э з и я Н е О ш и б а е т с я)» («Временное завершение празднеств (*К альбому*)», 1973). Следовательно, она говорит за многих и предлагает формы осознания воспринимаемого, ищет пути высказывания о нём.

Смысл созерцания Тишины

Тишина – основополагающий и универсально ёмкий концепт поэтической философии Г.Айги. Как математическая формула, она заключает в себе комплекс значений: состояние внешнего мира, интуиция присутствия запредельного, открытость собственного сознания, отрешённость от суеты и давления социума, образ высказывания о безмолвии, голос неназываемого и др. «Открытие» тишины, погружение в неё и осознание всей многомерной глубины предопределило выработку целостной системы миропонимания и способа концептуального выражения. Один из первых опытов новой поэтики, когда чувашский поэт обратился к русскому языку и мировой поэзии, – триптих «Тишина» (1954-56). Тут угадана судьба поэта – его призвание и обречённое одиночество.

ТИШИНА

1

в невидимом зареве -/--/--

из распылённой тоски	---/--/
знаю ненужность как бедные знают одежду последнюю	/--/--/--/--/--/--
и старую утварь	-/--/-
и знаю что эта ненужность	-/--/--/-
стране от меня и нужна	-/--/--/
надёжная как уговор утаённый:	-/-----/--/-
молчание как жизнь	-/---/
да на всю мою жизнь	/-/-//

2

Однако молчание – дань, а себе – тишина.	-/--/--/--/--/

3

к такой привыкать тишине	-/--/--/
что как сердце не слышное в действии	--/--/--/--
как то что и жизнь	-/--/
словно некое место её	/-/--/--/
и в этом я есть – как Поэзия есть	-/--/--/--/
и я знаю	--/-
что работа моя и трудна и сама для себя	--/--/--/--/--/
как на кладбище города	--/--/--
бессонница сторожа	-/--/--

1954-1956

[1, 15]

Ключевая формула – экзистенциальное самоопределение: «молчание как жизнь // да на всю мою жизнь». Формула творчества чеканно завершена: «Однако молчание – дань, а себе – тишина», т.е. «молчание» есть образ высказывания о переживании «тишины». Тишина представлена рядом ассоциаций, которые позже будут постоянны: свет – «в невидимом зареве», состояние – зарево «из распылённой тоски», пространство – «словно некое место её», встреча с духовной сущностью мира и отождествление с ней – «и в этом я есть – как Поэзия есть». Содержание и образ этой Поэзии – предмет сосредоточенных размышлений в концептуальной форме: «“Сон-и-Поэзия” *Разрозненные заметки*» (Москва. Очаково. 20-24 января 1975), «“Поэзия-как-Молчание” *Разрозненные записи к теме*» (Берлин. Июль-сентябрь 1992). Преемственность размышлений можно представить формулой “Сон-и-Поэзия-как-Молчание” – она содержит в себе характеристику творческого состояния, при котором открываются сокровенные глубины мира и самой души. Синонимичная связь Сна, Поэзии, Молчания (Тишины) представляет наименования трёх ***условий общения поэта с неким сверхсознанием***.

Разбирая в 40 фрагментах эссе «“Сон-и-Поэзия” *Разрозненные заметки*» различные состояния и содержания сна, поэт подчёркивает общее для них свойство – свободу как соединение собственной воли с некоей безмерностью – внешней и внутренней одновременно. Отличие сна от яви мнимо – «не идёт ли речь лишь о разном освещении одного и того же безбрежного Моря – мыслимо-и-немыслимо-Существующего?» [1, 50]. Человек открывается сам себе – не столько в желаниях и скрытых символах («Ничего здесь не надо мне “определять по Фрейду”. Просто – не хочу (“оставьте в покое”)» [1, 51], но – своей психо-физикой: «Сон-Шепот. Сон-Гул. // Человек – ритм. // Сон, по всему, должен “разрешить” этот ритм быть самим собой (не суживаться, не перебиваться под действием других ритмов). // Сон-Поэма-сама-по-себе» [1, 54]. Поэзия – средство осознания, она «может заметно углубиться в те сферы, где столь действует – *сон*. “Сметь” пребывать во *сне*, обогащаться у *него*, сообщаться с *ним*, – в этом, если хотите, – неторопливая уверенность поэзии в самой себе» [1, 50]. Очевидно, ***Поэзия есть состояние резонанса между человеком и Творением, а сон – условие его беспрепятственного осуществления***. Творение представляет Творца, и в тексте

запечатлено «Молчание – как “Место Бога” (место наивысшей Творческой Силы)» («“Поэзия-как-Молчание” *Разрозненные записи к теме*») [1, 238].

Рефлексия поэта в других эссе, посвящённых истории, теории и критике русского авангарда, отличается абсолютной выверенностью наблюдений и точностью формулировок. Но когда речь идёт о самом себе, он не меняет «регистр» и изъясняется по одной и той же модели – актуализируя остранённое слово. Мысль в эссе и даже в некоторых интервью выражается, как в стихотворении в прозе, а поэтические формулы тождественны по содержанию и даже по строению фраз прямым высказываниям.

Поэт признаётся: «Может быть, это смешно, но я должен сказать, что самое удачное я пишу почти на грани засыпания» [1, 53]. Расшифровка этого процесса весьма пространна: «Стихи, которые можно назвать “лучшими”, пишутся в таком состоянии, когда, в процессе писания их, словно включается некое неопределимое, недоказуемое “соучастие”… – всё “лучшее” в нас – преобразуется в “творящую” сосредоточенность, но, быть может, встречается с этим и некая “творящая сила”, которая, – разрешите мне сказать, что я в этом убеждён, – в мире существует, – так или иначе… – я, например, по длительному опыту знаю, что между нами и деревьями в лесу может установиться некая “связь”, но в *сущность* этих деревьев, – где-то “там”, неопределимо-“там”, – мы как бы *проваливаемся*, как в бесцветную тьму, – у деревьев нет Слова, мы проваливаемся в это *отсутствие*… – но бывает, что в свете Дня что-то *довеивает* до нас, – об этом мы знаем по тому, что в нас, явно и “словесно”, что-то – вдруг – отвечает этому» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 164]. В эссе такое состояние представлено как императивное: «48.И – возроди связь: с полем и Солнцем (о, Утреннее – сырое, словно в поту!), с травами и деревьями (о, капли дождевые – в шершавой коре! – лёгкая дрожь по спине). Неважно, какое будет *говорение*. Будет – точность – словно *диктуемого* – Слова. 49.А всё-таки, Ты… – всем нам – Молчал. Запустил – нам – наши слова, как “автономность”» («“Поэзия-как-Молчание” *Разрозненные записи к теме*») [1, 244]. Итак, ***поэзия – образ переживания божественного откровения как единения со здешним миром и выговаривание этого состояния и «по подсказке», и «автономно»,*** т.е. ***поэзия есть свидетельство общения с Ним – через переживание открывающегося заново как будто самобытного Слова***.

Но что открывается в этой Тишине? Каково её содержание? Парадокс состоит в том, что смысл «говорения» состоит в переживании ослепительного явления Слова, которое не равно собственной семантике. «Иоанническое» слово Айги не номинативно, а рефлективно. Оно не указывает, не определяет, не замыкается в себе, но – являя себя во всей безусловности – на самом деле фиксирует состояния и отношения предметов. В нём заложена авторефлексия расширяющегося, самого себя превосходящего смысла. Самый наглядный пример – рефлексия сравнения, которое и есть стихотворение: «Роз // сияние – // как долгое вытирание // слёз» («ПОЛДЕНЬ», 1982) [7, 248]. Внешне это может выглядеть как пейзажная лирика, но впечатление от неё действительно импрессионистическое – состояние увиденного как содержание самого времени. Сияние *длится*, как неизбывное состояние катарсиса – «долгое вытирание // слёз». Эта игра созвучием красоты и боли, с которой переживается красота, – едва ли не единственный пример рифмованного стихотворения. Точно так же может переживаться чудо звука в «ДНЕВНОЙ ПЕСНИ СОЛОВЬЯ, 24 мая 1975»: «ц о л к соловья // и солнца б л е с к // и сердца в з д р о г // и мира е с т ь // (о мира е с т ь: как ц о л к как б л е с к как в з д р о г! – // и каждый в з д р о г – в-себе-весь-мир-содержащий». Здесь тоже неожиданно рифмуются «ц о л к» и «в з д р о г», «б л е с к» и субстантивированное «е с т ь», чтобы создать образ слияния, зафиксированный в эпитете, который стал сказуемым, – «в-себе-весь-мир-содержащий». Сердце бьётся в соответствии с мировым ритмом, указанное поэтом ударение свидетельствует, что ритм этого дня – песня соловья – разностопный ямб, вполне акцентированный, а дактилическая клаузула финала делает его открытым.

В 1985 году поэт так определяет свои цели: «Лет двадцать назад я был занят *синтаксисом,* – я как бы приводил его в соответствие с изменениями, происшедшими в общении людей (обрывание фраз на ходу, недоговорённость, пропуски “объяснительных” слов, слова-“пароли”, паузы, выражающие то, что за “словесным рядом” – нечто вроде грустных, да и безнадёжных комментариев, как бы со смыслом: “да кто это услышит”). // Теперь происходит нечто иное… – мне хотелось бы *как можно меньше сказать что-нибудь*, добиваясь при этом, чтобы нелюдская тишина и свет возрастали вокруг всё больше, всё «неотвратимее». Как это происходит в случаях, кажущихся более или менее удачными? Замечаю одно: что-то зыбко-алогичное, ранее незнакомое, становится в этой работе вполне «логичным», словно я учусь разговаривать на каком-то новом для меня языке» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*)», Москва. 27-31 мая 1985) [1, 157]. Поэтический эквивалент признания звучит так: «было: в лицо Простоте попытался взглянуть я //однажды // понял одно: что лишился я Слова как зренья» («Страничка с признанием», 1978) [Цит. по: 8,6]. Простота, видимо, есть сущностное состояние мира. Восприятие и его осознание-выражение для поэта неразложимы, роль «нового языка» выполняет образ стихотворения – и текст, и его пространственный облик со всеми отношениями внутри композиции, которая *сама* стремится к распространению.

ЧИЩЕ ЧЕМ СМЫСЛ

о
Прозрачность! Однажды
Войди и Расширься

стихотворением
1982
[1, 74]

Происходит преображение внешнего пространства (физического) во внутреннее пространство стихотворения (метафизическое). Облик текста пытается передать его очертания. Плоскость страницы приобретает внутреннее измерение благодаря контрасту словесных масс и графике, когда заглавная буква как бы приближает слово, представляя его Словом. В облике приведённого стихотворения пропуск после 3-й строки можно принять за ту самую «прозрачность», которая проступает «стихотворением». Контраст между строчными и прописными словами не означает их разный статус – главное, второстепенное или служебное слово – они все равноправны. Слово у Айги не только означает, но – действует, обладает внутренней энергией и, соответственно, временем самоосуществления. Стихотворение есть пространственно-временной континуум, который материализует в себеТишину.

Итак, Тишина творит Поэзию – как тождество формы и содержания. «Стихи я, чаще всего, слышу “литургически”, может быть, такими же вижу их и перед собой – ещё не воздвигнутых на бумаге и не вознёсшихся над ней. А в литургии действует и напев, и Слово-Логос, и “душевная” интонация – почти бессловесная беседа! – а знаки в ней есть и невидимые (“духовные”), и видимые (“ритуальные”), – по-видимому “поэтический текст как тело и знак на бумаге” я воспринимаю так, – а именно: как общий вид некоего словесного “храма”, который, сам являясь некоторым общим знаком, просвечивает более “конкретными” внутренними знаками своего содержания, – когда я хочу, чтобы они были особо замечены, я выделяю их – курсивами, *разрядкой* букв, иногда ввожу иероглифы и идеограммы, подчёркнуто-обособленные “белые места” (тоже в качестве знаков, каждый раз – с их особым “смыслом”)» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 155]. Приведённое стихотворение наглядно представляет рассуждения о «словесном

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХРАМА

о
голубое
и
поле – серебряной ниточкой – поле
(и много
золота
много)
вдоль – напряжение!
и
твёрдостью светлости
ввысь

1981
[1, 61]

храме», делая зримым образ православного креста. От известной «фигурной» поэзии, составляющей из слов контур описываемого предмета, рисунок текста у Айги отличается тем, что он – не иллюстрация, а воплощённая экспрессия. Силовые линии зримых строк устремлены вверх, хотя чтение направлено вниз – это ещё одно подтверждение отнюдь не плоскостной пространственной структуры текста. Её можно сравнить с атомной решёткой, с иными моделями, очевидно, у каждого произведения своя собственная *архитектоника*, т.е. художественное выражение закономерностей строения. Пример тому – образ воздуха. Это даже не ветер, а образ высоты и запечатлённый процесс восхождения – как овладения незримым, но ощутимым. Слова погружены в пустоту – в прозрачность воздуха сквозь контур тонких веток, которые и сами – воздушны. Слова фиксируют динамику переживания как процесс вознесения взора и преображения зрительных впечатлений в чувство духовное. Смысл и звук обусловлены внутренней глубокой ассоциативной связью: «*св*етлее» – «*св*обода». Между ними – время, оно физически ощутимо и передано авторскими знаками: «Мои строки – лишь из *отточий*. Не “пустота”, не “ничто”, – эти отточия – шуршат (это “мир – сам по себе”)» («“Поэзия-как-Молчание *Разрозненные записи к теме*”», Берлин. Июль-сентябрь 1992) [1, 239]. Время авторской рефлексии многомерно, оно фиксирует непосредственность настоящего, но в*и*дение остранено памятью, и они родственны, как созвучия: в заглавии – «с*нова*», в финале – «(д*авно*)». Последнее слово – самое загадочное: и по смыслу, и потому что взято в скобки. Может быть, новизна состояния была испытана давно, но заново ощущается как непосредственно переживаемая. Может быть, слово подсказано звуковой игрой – метатезой «*св*обо*да* – *дав*но». Может быть, скобки означают безвозвратный уход прошлого – слово «не расширяется», что так дорого Айги, поскольку побеждает «снова». Скобки завершают пульс двоеточий – знаков связи-перетекания времени в пространство, и слово «давно» как будто уходит, всё-таки оставаясь. Как воздух, не имея наглядного измерения (верх – низ, начало – конец, левое – правое), незримо колышется, так и в стихотворении *волной*, т.е. вытекая друг из друга, сменяются слова и знаки.

СНОВА: ВОЗДУХ В ВЕРШИНАХ – БЕРЁЗ

светлее:

:

свобода:

:

(давно)

1987
[1, 84]

А внутренне пространство стихотворения «МОЦАРТ: “КАССАЦИЯ I”», 1977, посвящённого С.Губайдулиной, представляет собой круг, а может быть, и сферу (клубок?), пронизанный силовыми линиями созвучий. Композитор убеждена, что «весь мир звучит», и, отрицая свою «авангардность», так и идёт – по завету Шостаковича – «своим неправильным путём». Отношения глубокого родства душ поэта и музыканта выразились в признании: «Г.Айги Ты моя Тишина *ДК 28.1.95. С.Губайдулина*» [1, 41]. Так и саму Тишину можно определить как звучащую музыку – т.е. животворящую гармонию.

1 моцарт божественный моцарт соломинка циркуль /--/--/--/--/-
2 божественный лезвие ветер бумага инфаркт богородица -/--/--/--/--/--/--

3 ветер жасмин операция ветер божественный моцарт /--/--/--/--/--/-
4 кассация ветка жасмин операция ангел божественный -/--/--/--/--/--/--
5 роза соломинка сердце кассация моцарт /--/--/--/--/-

[1, 40]

В записи строфой ритмический рисунок выглядит как правильное чередование 5-стопного дактиля с хореической клаузулой (нечётные стихи) и 6-стопного амфибрахия с дактилической клаузулой (чётные стихи). Но форма стихотворения в разных публикациях разная [2, 28 и 6, 31], сохраняется только образ потока. И, если развернуть ленту ассоциаций, закольцованную именем «моцарт», обнаружится, что всё осуществляется в чётком ритме: 28 слов и 28 стоп дактиля с хореическим окончанием. Если же представить текст ритмическими периодами речи, то они, оказывается, равны 7 словам и 7-стопному дактилю – так гармонически акцентируется каждое слово. Фонетически поток ассоциаций организован словесными повторами, почти «рифмами» и даже наглядным «порядком слов». Так обнаруживается, что периоды начинаются «духовными» образами и завершаются словами с режущей болью, а в центре – 4-м – стоит слово-спасение.

1	2	3	4	5	6	7
моцарт	божественный	моцарт	соломинка	циркуль	божественный	лезвие
ветер	бумага	инфаркт	богородица	ветер	жасмин	операция
ветер	божественный	моцарт	кассация	ветка	жасмин	операция
ангел	божественный	роза	соломинка	сердце	кассация	моцарт

Последний ряд весь – синонимы спасительной силы, хрупкой, как «соломинка», милосердной, как «ангел божественной», совершенно-прекрасной, как «роза», отмеченной судьбоносным созвучием «сердце – моцарт». Имя композитора и все слова равноправны, поскольку соприродны, даже юридический термин «кассация» – отмена высшим судом решений и приговоров низших инстанций и само ходатайство о пересмотре приговора. Смысл заглавия – спасительная миссия «божественного» Моцарта, абсолютная гармония («циркуль божественный») и священная природа его музыки («богородица»), искупительной и рождающей бессмертие, совершенной, пронзительной, как белый цвет и запах «жасмина», и неуловимой, как «ветер божественный». Музыка как операция на открытом сердце («лезвие» – «инфаркт» – «операция» – «сердце») и отмена смертного приговора душе и существованию. Но поскольку «кассация I», то тяжба жизни со смертью продолжается и завершающий стихотворение «моцарт» начинает всё заново. Стихотворение развивает коренную мысль Айги – Творение продолжается, в нём равноправно участвуют «моцарт», «ветер», «бумага», «ветка», «жасмин», «соломинка».

Если стихам удалось вступить в резонанс с длящимся Творением, им самим присуща временная континуальность как свойство формы и содержания. И поскольку «нервом» духовных процессов является общение с Творением, такое сверхнапряжение создаёт особую внутреннюю драматургию стиха. Некоторые тексты просто объективируют это качество. Например, «Стихотворение-пьеса (Вещь для сцены)», 1967, буквально представляет бессловесное действо, где расписанная драматургия голосов, света и звуков создаёт событие, смысл которого неясен, но впечатляет энергетикой. Все события и все голоса – за сценой, смысл тамошних отношений непостижим и потому пугает. Действие развивается от невыразительности голоса и бессветности пространства к апофеозу: «Далёкий крик ужаса – по возможности «беспредельного». // // Свет на сцене усиливается до максимальной яркости» [2, 434]. И конкретная суть события совсем не так

значима, как важен сам процесс нарастания напряжения. Вариант – формула стиха-драмы, выстроенного на взаимоотношениях голосов и хора. Неизвестно, чьи это голоса, как не определёно и то, какой это хор. Некие безличные субъекты переживают присутствие *тут* «просто поля и дома» (*Первый голос*) и начало отрешения-удаления (*Второй голос*), а хор завершает и продолжает неперсонализированное действо, причём партия Хора выглядит так: «(Пение без слов, возрастающее постепенно)» («СТИХИ С ПЕНИЕМ», 22 сентября 1964) [1, 28] – т.е. событие как бы расширяется, а время – насыщается звуком. Формула драмы действует и в сугубо лирических текстах. Пример – рефлексия памяти, неостывающая боль от потери матери в «Тишине» 1973 года. Айги убеждён, что «там, в глубинах сна, – общность живых и умерших» («“Сон-и-Поэзия” *Разрозненные заметки*» (Москва. Очаково. 20-24 января 1975)») [1, 60]. Стихотворение и представляет это общение, голос поэта передан интонированным словом. «Голос» матери – её взор, а пространство сна, перетекая в пространство текста, превращает взгляд в остранённое слово, разрядка букв указывает на текст как на диалог узнавания – обоюдного вслушивания-всматривания, отклика из запредельности на возглас «ма-а-а-ма». Возглас сына длится звуком, а продолжительность материнского взора передана разреженным образом слов.

ТИШИНА

(Стихи для одновременного чтения двух голосов)

– ма-**а**… –

(а в о с н е т е ж е с а м ы е

ж и в ы

г л а з а)

– ……**а**-ма

5 октября 1973

Примечание: Первая и последняя строки произносятся мужским голосом остальные – женским (должно создаваться впечатление непрерывности мужского голоса).

[2, 463]

Сам феномен длящегося события подчёркнут во всех стихах с акцентированной драматургией. Текст «ДЛЯ ДЫХАНИЯ», 1984, состоит из одной, но законченной фразы: «События: некоторые часы – тишины.» [1, 81]. Все события – во множественном числе! – это время тишины: очевидно, драматургия создаётся тем, что время изменяется само в себе и один час не похож на другой. Текст «ЕСТЬ (*Стихотворение-импровизация для сцены*)», 1982, представляет собой одну ремарку и аналог абсурдистской драмы: актёрам, количество которых не ограничено, предлагается на разные лады произносить одну фразу: «Нет мыши». Повтор должен длиться «До тех пор, пока в зале не произойдёт “что-то”, прекращающее спектакль» [1, 76]. “Что-то”, т.е. событие, должно произойти за пределами текста, и значит, время действия тоже вынесено в перспективу становления, в тишину неведомого, только накапливающего свою энергию. Важно, что это обращение к случаю, к непредсказуемой стихии взаимоотношений вовлекает в общение читателя-зрителя, никак не сковывая свободу его воли.

И напротив, действо может побуждать к участию вполне конкретному, но тоже предполагающего особую степень духовной свободы. Так весь текст «СТРАНИЦЫ ДРУЖБЫ (*Стихотворение-взаимодействие*)» занимает три страницы – и это и есть пространство действия. На первой, озаглавленной, в самом низу текст-ремарка «(С просьбой вложить между следующими двумя страницами лист, подобранный во время прогулки)» и указание даты написания: «Сентябрь 1964» [1, 29]. На второй вверху – «звёзды имеют поверхность», в конце – «как я», на третьей так же размещены «притронься» и «(я) // // (ты)», на этом текст заканчивается. Между последними страницами и нужно вложить лист. Так в стихотворение должно войти событие, ему предшествовавшее и предполагающее духовную близость с читателем: ведь он в трепетном отношении к природе, ко времени уже поднял и даже сохранил приглянувшийся лист. Или сделает это по прочтении стихов, т.е. вернётся во времени к

уже прочитанному, храня его в памяти, это со-действие, даже мысленно, и превращает его в соавтора. Предполагаемый лист не более реален, чем возможность «притронуться» к «поверхности звезды», но он должен материализовать метафору «звезда – лист». Это физическое прикосновение и должно стать метафизическим местом встречи «(я)» поэта и «(ты)» читателя. Действо расписано, оно охватывает программируемое прошлое и длящееся настоящее текста и, как всякое произведение, обращено в будущее – к грядущей встрече с соавтором, без которого осуществление стихотворения невозможно. Это грядущее – тоже Тишина.

Метафизическая сущность Тишины

Итак, объективная Тишина есть состояние мира с открывающимся здесь и сейчас духовным пространством, которое отнюдь не отменяет ощутимое и материальное как неподлинное. Тишина для поэта – откровение извне и сама Поэзия, стихи, где всё связано: время – настоящее и общее, слово – и событие, предмет – и смысл, являющийся во всей безусловности, сознание созерцающего – с **чем-то**, что обладает волей, чувствами и разумом. Сам поэт не даёт ему названия, и главная трудность для читателя – уяснить сущность и, может быть, имя, которого сам автор избегает. Но прежде надо выяснить причину неназывания.

Суть в том, что поэт настаивал на самобытности выработанного образа мировидения-миропонимания и последовательно отвергал все попытки трактовать его позиции в контексте какой-либо известной системы. Причина не просто в желании идти своим путём, но – в осознании **собственно поэтического призвания** – не столько передать стихом образ мира, сколько **проявить сущностные отношения в нём**. У поэта и философия – поэтическая, и, как это присуще приверженцам модернистской традиции (В. Хлебников, Б. Пастернак, К. Малевич), Айги убеждён в безусловных истоках всякого творчества: «Я никогда не считал поэзию способом “отражения жизни”. Для меня искусство – один из видов проявления самой жизни» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 16]. Суть, видимо, в том, что в стихах можно «“дать” процесс жизни, а не “запечатлевать” и “изображать”» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 16]. Это соединение экзистенции и онтологии в самом наглядном и ощутимом виде: «Искусство, вообще, – реализм, но – сущностный реализм. Наличие и продолжительность *сути*, не исчезающей со смертью преходящего» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 23]. Поэзия – доказательство **духовно-природной целостности мира**. Когда поэт в прозе ищет название сущностному, это звучит так: «*самоберегущее* единство того, что лучше всего назвать – чем-то “безущербно-пребывающим”» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 154]. Вот такое состояние мира и призвана передать поэзия, сопричастность ему обеспечивает метафизическое содержание стихов. Суть метафизики по Айги – не в двоемирии, а в открытии неразложимости целого и в проникновении в его внутреннюю жизнь. Поэт – отнюдь не визионер или мистик, он контролирует процесс осознания и даже вырабатывает особую ментальную практику.

Истоки можно было бы искать в фольклорной традиции – с её естественным анимизмом. Более того, могло сказаться само происхождение поэта из рода языческих жрецов (по материнской линии). Но уже в начальный период творчества простодушное анимистическое уподобление странно самому поэту, и он ищет более точное: «а жасмин надвигается: // словно душа – отодвинувшаяся // сразу – легко – от греха! – и как будто // идеями ставшие – прячутся // горести наши – оплакиванья – пенья // в его средоточие! – словно идут // к центру-жасмину… – всё более тая // будто – «во Боге» <подчёркнуто мной. – И.П.> («Появление жасмина», 1966) [6, 7]. Все сравнения выделены – «словно», «будто» – и потому нетождественны. Финальная ассоциация «жасмин – Бог» отнюдь не

такая устойчивая в общем сознании, как «Христос – роза». Видимо, что жасмин, что Бог, что его появление в стихе в «», что сами отношения смысла и знака – все у Айги воспринимается по-особенному.

Один из первых исследователей образной системы Айги А.Хузангай возводил «основные конфигурации ПОЛЕ и ЛЕС» «к архетипам чувашского мифологического мышления», приводя как пример пословицу: «поле – с глазами (видит), лес – с ушами (слышит)», то есть ничто и нигде не может быть скрыто, всё тайное становится явным» [9, 117-118]. Позднее сакральное состояние пространства трактовано им в духе христианского пантеизма [9, 118], а образ высказывания, прошедший модернистскую школу, – как «эгоцентрическая речь»: «Говорение для себя», погружение в «самость», в глубину «есмь» – т.е. в сугубо индивидуальную и контекстуальную семантику [9, 120]. Но поэт помнит конкретные лес и поле и замечает: «конечно, не думал ни о каких “архетипах”, когда я писал мои стихи» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 156]. Его «Иоанническое Слово» божественно, потому и не похоже на обыденные слова, а пантеистическое чувство природы выражено у Айги иронично: «Это // не Спор. // Если же я называю, // то это – просто указывание: // «Здесь – Совершенство». // (Место Намёка. // Тем и Присутствует. // Я умолкаю.) // «Бог»? // Это цитата: из Бога» («Об этом», 1981) (6, 44). Две последних строчки – парафраз первых стихов Евангелия от Иоанна: «В Начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» <подчёркнуто мной. – И.П.>. Так работает «Иоаннические» слово у Айги – не называя, но указывая, т.е. обозначая и сохраняя свободу нетождественности знака, принадлежность его чему-то большему и одновременно обязательно конкретному. Слово оказывается посредником, переводчиком и критиком самого себя.

Слово-знак отрефлексировано, «проработана» его адекватность и способность соответствовать сразу и собственному впечатлению, и объективной реальности. Оно и есть место встречи и диалога поэта и мира. Пока не появится Слово, созерцаемое определяется «местоимением», даже если грамматически это существительное. Так, описывая в прозе свои отношения с чем-то впечатлившим, поэт пользуется вполне отвлечённым словом: «Я не веду “разговора” с моим “объектом” <подчёркнуто мной. – И.П.>, я вспоминаю его, я хочу сделать о нём “заключение”. Чаще всего это – *места* (места в лесу, места-поля, даже – места-люди, место – я сам). В соответствии с этим психический процесс творения, очевидно, также протекает “не диалогично”: я не перекликаюсь, не разговариваю стихами с конкретно-действующей ежедневностью, а “отчитываюсь” перед самим собой за определённые периоды жизни… <…> “Объект”, скорее, действует как некая силовая точка на творящую психику. Напряжение, возникающее между ними, становится неким “силовым полем”, где происходит акт творения, где ищутся слова, чтобы это “силовое поле” проявило себя в словесной реальности. («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1,18]. Итак, “объект” есть и открывшаяся картина, и отрефлексированное впечатление от неё. Очевидно, что Айги нельзя отнести к типу художников-импрессионистов. В стихотворении «День – к вечеру» (1998) он даже спорит с «условностью мгновения» и утверждает повторяемость впечатления: «И они выплывают и устанавливаются, // учреждаются – эти Стога» – и потому его бессмертие. Поэт работает не на пленэре – он интроверт, преображающий опыт – переживание от встречи с миром – в длящуюся мистерию творчества.

Итак, поле диалога – не отношения субъекта и “объекта”, но время между впечатлением и выражением, т.е. внутреннее пространство авторского «я». Это время работы сознания, захватывающее и время памяти, с которой сверяется искомый образ. Стихотворение не всегда отображает однажды увиденное, но выстраивает отношения значимых для самого поэта смыслов. Так однажды он угадывал (как художник ищет цветовое пятно) что-то должное быть в стихотворении и нашёл его в прошлом: самым живым запечатлением «объекта» оказалась речка, увиденная когда-то в детстве [1, 18]. Но

форма выражения диалога времён – всё-таки диалог «объекта» и сознания (не субъекта, но носителя этого сознания). Айги неоднократно замечал, что лучшие свои стихи он пишет «на грани засыпания» [1, 21]. «Внезапно возникло стихотворение – *Сон: дорога в поле:* “Зачем тебе, почти не существующему, искать другого, праха не имеющего?”. “Увещевательный” разговор автора адресован здесь ко *сну*, ищущему *дорогу* в поле» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 18]. Авторский комментарий похож на расшифровку загадки («почти не существующий» = «сон», «прах не имеющий» = идеальный образ «дороги в поле»), но он подчёркивает: архитектоника стихотворения – отношения образа-темы заглавия («объект») и авторской рефлексии, причём они равноправны.

Но тут же поэт уподобляет эти отношения резонансу и подчёркивает не волевой, а органический характер взаимодействия и приоритет отдаёт всё-таки «объекту»: «Словесное проявление “силового поля” <…> находит своё удачное воплощение лишь в том случае, когда нет сознательного обращения творящего к “силовой точке”. “Творческое”, плодотворное взаимоотношение налаживается, когда “объект” начинает действовать незаметно на творческую “точку” и постепенно проявит себя, свои требования быть в слове» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 19]. Описанное похоже на медитацию, технология которой тоже выработана: напряжение “силового поля” требует соблюдения особого “кодекса поведения”: «в подобной ситуации необходимо даже уметь “управлять телом”; в моменты особого напряжения важен тот или иной поворот головы, направленность лица в открытое или закрытое пространство, то или иное положение тела» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 18]. Очевидно, так поэт распоряжается вдохновением, но в состоянии творческого прозрения он не только не принадлежит себе обыденному, но весь отдаётся диалогу с «“объектом”», который обладает какой-то трансцендентальной силой, если вспомнить, что «“объект”» – впечатление от собственных отношений с миром, с «местом» встречи с ним.

Но такие счастливые моменты отнюдь не делают поэта сновидцем, т.е. визионером или сюрреалистом, мистиком или практиком медитации. Потому что он сам не устаёт повторять, что мир един и полнота его бытия может быть дана в ощущениях, а поэзия – самобытное средство проявления единства. Единство мира открывается где угодно – через проступающую субстанцию первозданности, если так можно определить «н а ч а л о» из стихотворения («Мусорная свалка за городом», 1970) и если в поэтическом контексте само слово **«н а ч а л о» означает неразложимое единство времени и творящей силы**: «в гниющей свалке // он особенный: // // без примеси и наших чувств и памяти – // // свободный // безучастный свет // // как будто вспять – свежо – обращено н а ч а л о: // // освобождаясь // от богатства странствий! – // // немного – и вот-вот: того достигнет срока – // / сияя выступит бело: // // незримо-ярко-и-прозрачно! – // // как будто – тенью – не было // ещё ничьей души» [6, 18]. Самобытная чуткость поэта открывает присутствие «н а ч а л а» без опоры на какое-либо учение, поэт не применяет готовые концепты к собственным интуициям, но ищет Слово – узнаваемое и обновлённое ассоциативными рефлексами.

В рассуждениях Айги прочерчена закономерность: восприимчивость открывает тишину – тишина раскрывается через Слово – тишина подсказывает Слово – образ Слова принадлежит поэту – такова форма сотворчества с тишиной: «Даже “объективная” тишина начинает существовать для нас только тогда, когда мы её слышим, то-есть, когда начинаем общаться с ней. <…> В поэзии, повидимому, необходимо уже уметь *творить тишину*. <…> Она – не *даоистское ничто*; сотворённая и сотворяемая тишина – уже как некое Слово, введённое в мир, и оно, это Слово, может войти и в поэзию. Когда и как? Мы этого не знаем, или знаем, как слепой, представляющий себе какое-то “зрение”, известное ему с чужих слов. Всё же, будем верить, что не “какое-то” отражение смысла-тишины, но она *сама* может неуловимо присутствовать в поэзии, когда мы, сами того не подозревая,

одарены очарованием… – “мир не превышает нас, мы – мир”, – *сияние* этого *единопребывания* может коснуться наших листов… – чуть раньше я сказал, что надо же уметь “творить тишину”, это не совсем верно, – надо, в шуме мира-как-действия, уделять некоторое время “служению тишине”, тогда могут возникнуть и способы её выражения, у каждого – свои» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 158]. Но «неуловимое присутствие тишины в поэзии» – отнюдь не мистика, не голос Бога и не проявление какого-то сверхсознания.

Примечательно признание Айги, что «иногда, при первой же набросанной строке будущего стихотворения, возникает ощущение, что начатая вещь уже “где-то” существует в своём окончательном виде, что решение задачи, за которую мы взялись, “где-то” уже известно» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 20]. Но эту предопределённость он связывает не с «диктовкой свыше», а с архитектоническим потенциалом ритма и звука: «первые же набросанные строки, характером, своим ритмом уже определяют *размер* будущей вещи», а «звукосочетания»– её «тональность» («У нас были свои неписаные “манифесты”… *Разговор с польским другом*» Июнь 1974) [1, 20]. Очевидно, сотворение тишины в тексте есть, действительно, со-творение с Тишиной, если удалось уловить объективные законы гармонии. Так поэт оказывается один на один с бытийной силой, которой не подходит никакое готовое определение. Он отказывается от идентификации своих представлений с даосизмом и настаивает на самобытности поэтического самоопределения: «Ни “шаманические”, ни дзен-буддистские моменты нельзя взять напрокат для оживления светской европейской поэзии; живородящую и животворящую поэзию невозможно обогащать какой-либо “учёностью”. Знание о других должно возвращать нас к самим себе» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 157].

Но поэт признавал и подчёркивал определяющее влияние философии – Паскаля [10, 33], Кьеркегора, которого читал по-французски [11, 72], Ницше [1, 156]. Н.Азарова соотнесла видение Айги с собственно философской европейской традицией, в результате родилась формула «постэкзистенциальный неоплатонизм», причём «это не непосредственное взаимодействие с неоплатоническими текстами, а влияние через понимаемую в самом широком, расширенном смысле христианскую культуру, в том числе, неоплатонизм, парадоксальным образом вычитанный из текстов Кьеркегора» [1, 72]. Убедительно продемонстрированы преемственность идей и даже словоупотребление. Ассоциации слов («Путь-поле» Хайдеггера и «Поле-Россия» Айги) обусловлены не заимствованием, а родственностью миропонимания и образа мышления, который определён как «философско-поэтический недуализм» [11, 71]. Раннее стихотворение «Здесь», 1958, поражает близостью позиций в определении сути «здесь-бытия» (термин хайдеггеровского экзистенциализма). Хайдеггер: «Бытие ни в коем случае не есть некое сущее. Но раз бытие и сущность вещей никогда не могут быть исчислены и выведены из наличного бытия, то они должны свободно полагаться, твориться и дариться…» Айги: «здесь всё отвечает друг другу // языком первозданно-высоким // как отвечает – всегда высоко-необязанно – // жизни сверх-числовая свободная часть».

Понятийный аппарат христианского экзистенциалиста и «философско-поэтические концепты» [11, 73] поэта, рождённые, может быть, на грани засыпания, отмечены особым синтетизмом и опорой на способность языка к грамматическим метаморфозам. Отмечено, что «быть» – один из центральных поэтико-философских концептов Айги. Поэт, передавая образ «покоящегося движения», «номинализирует и личные формы, например, «было», поскольку «в готовом абстрактном русском философском термине «бытие» поэту не хватает именно глагольности. Немецкое sein – Sein – это одновременно и инфинитив, и существительное» [11, 75]. Приём акциденции – присвоение предмету случайного, неприсущего свойства – служит образованию таких синкретичных смыслов: так «Белый» является ипостасью «было», в том числе – путём паронимической аттракции. «Белый» не знак бытия, а живая ипостась «быть», неоплатонистическая идея» [11, 76]. Айги «мыслит

движение – как акциденцию покоя», и у Плотина «понятие покоя как такового может заключать в себе понятие непрерывной длительности» [11, 76-77], а белый цвет «не следует рассматривать как качество, а в нём нужно видеть продукты деятельности той силы, которая порождает белый цвет» [Цит. по: 11, 81].

Наконец, о близости с неоплатонизмом свидетельствует отождествление «света» и «Бога», пример – строки «О-Бог-Опять-Снега» («Теперь всегда снега», 1978) и «Слово И о а н н и ч е с к о е <…> С в е т» («Бывшее и утопическое (в связи с Кручёных)», 1980) [11, 78 и 79]. Ориген, опираясь на формулу «Бог есть свет» (Иоанн. 1, 5), говорит о Христе: «Он есть свет истинный, но Он не имеет, конечно, ничего общего со светом этого солнца…»; «… через сияние познаётся и чувствуется, что такое есть самый свет… оно подготавливает слабые и хрупкие очи смертных людей к восприятию блеска самого света» [Цит. по: 11, 79, 78]. Пример из Айги: «словно – немного б ещё: то ли “время” какое-то? то ли // перемещение?.. – был бы // свет невещественный…» («О друг мой», 1982) [11, 79]. Вывод о содержании поэзии Айги таков: «Обращаясь при помощи света, данного поэту, восходя через покоящееся движение к свету вообще, можно приблизиться к созерцанию света как такового, без «кого-либо», что является задачей поэзии Айги» [11, 81]. Но итог «идентификации» примечателен: «поэтико-философские концепты его поэзии не должны превращаться в систему или подвергаться окончательному определению» [11, 83]. И это действительно так, поскольку и религиозные, и метафизические интуиции Айги принадлежат сугубо поэтической рефлексии, он избегал высказываться о них в прозе. Следовательно, поэтическое Слово и есть его Истина.

Знаменательно, что позиция Айги стала аргументом философской декларации аналитика поэзии А.Бадью. Французский философ, разбирая представления о Боге в духовной практике XX века, объясняет крушение идеи религиозного Бога («Бог мёртв») распадом живой веры, замещением его Богом метафизическим, т.е. Богом-Принципом, «каковой не поддерживает никаких отношений ни с жизнью, ни со смертью, что с точки зрения жизни, а, следовательно, религии, означает, что он абсолютно мёртв» [13, 190]. Но «мышлению необходимо задать третьего бога, или божественный принцип третьего порядка» [13, 192]. Это «бог поэтов»: «Он не является живым субъектом религии, хотя бы речь шла о том, чтобы жить по его заветам, ни Принципом метафизики, хотя бы речь шла о том, чтобы обрести нём ускользающий смысл Всецелости. Это то, исходя из чего для поэта существует очарование мира, и утрата чего обрекает его на бездействие. Об этом Боге мы не можем сказать ни того, что он мёртв, ни того, что он жив, ни того, что он поддаётся деконструкции как некое изношенное, насыщенное или седиментировавшееся понятие. Центральное поэтическое выражение, его касающееся, говорит, что этот Бог *удалился*, оставив мир в плену разочарования, или расколдованности» [13, 192-193]. И поскольку все три бога – порождения нашего сознания, философ предлагает обрести наконец почву безыллюзорности – метафизике «завершить мысленный пробег по бесконечности», а поэзии – освободиться «от диспозитива утраты и возвращения. Ибо мы ничего не потеряли, и ничто не возвращается. Шанс на истину заключается только в прибавлении, и вот тогда что-то неожиданно произойдёт. Но произойдёт *здесь*, без глубинного измерения и без потустороннести. <…> Здесь – место становления истин. Здесь мы бесконечны. Здесь ничто нам не обетовано, кроме возможности оставаться верными тому, что с нами случится» [13, 195-196]. Образец такого философско-духовного выбора А.Бадью видит во всё том же стихотворении «Здесь» (1958).

Но согласился ли бы Айги с такой трактовкой духовного самоопределения? Н.Азарова, демонстрировавшая преемственность мировидения в «Здесь» с экзистенциальной метафизикой Хайдеггера, видит в апологии «здесь-бесконечности» А.Бадью покушение на метафизические интуиции поэта (который в 1958 году просто не мог прочитать немецкого экзистенциалиста), иначе существует опасность «свести поэтическую догадку Айги к банальному пантеизму» [12, 186]. Во-первых, пантеизм в XX веке отнюдь не банален. Во-вторых, всё упирается в трактовку философского концепта

«здесь». Сам Айги рассматривал стихотворение «Здесь» как программное, которым он «полностью обязан Пастернаку» («Обыденность чуда (*Встречи с Пастернаком. 1956-1958*)» 7-13 июня 1990) [1, 109], и приводил по памяти его “вьюжный монолог” посреди «*очень пастернаковской* вьюги» 1958 года: «А ведь вообще думают, что смысл существующего, самое существенное, главное – где-то *там*, “в других мирах”! Нет, всё – *здесь*, сейчас, вот – в это самое время! – вечное, непреходяще-сущностное – *здесь*! И прекрасны мы – *здесь*, и тайна, и чудо, и наша нескончаемость, всё – *здесь*» [1, 109].

Содержание стихотворения и в самом деле адекватно монологу Пастернака – это апология таинства и бессмертия жизни: «и жизнь уходила в себя как дорога в леса // и стало казаться её иероглифом // мне слово “здесь” <…> и не знаем мы слова и знака // которые были бы выше другого // здесь мы живём и прекрасны мы здесь <…> чтоб пространства людей заменялись // только пространствами жизни // во все времена» [1, 118-119]. Более того, оно соответствует и апологии «здесь-бесконечности» по А.Бадью – с приятием природы и отрешением от религии: «и разгадка бессмертья // не выше разгадки // куста освещённого зимнею ночью <…> здесь // на концах ветром сломанных веток // притихшего сада // не ищем мы сгустков уродливых сока // на скорбные фигуры похожих – // // обнимающих распятого // в вечер несчастья» [1, 118-119]. Но суть – в мистерии Слова-«иероглифа» самой жизни – её и раскрывает содержание стихотворения.

Смысл слова, вынесенного в заглавие, равен сокровенной, но обращённой к человеку целительной силе: «словно чащи в лесу облюбована нами // суть тайников // берегущих людей». Семантическое пространство слова «здесь» равно пространству всего стихотворения из 43 строк и вмещает в себя весь спектр самоопределения – в существовании и в смерти – всё объединено-охвачено-одухотворено силой слова, представляющего живую жизнь. Не случайно слово «здесь» кажется поэту «иероглифом» «уходящей в себя жизни» – сам знак запечатлевает таинство самобытного осуществления: «и оно означает и землю и небо // и то что в тени // и то что мы видим воочью // и то чем делиться в стихах не могу». Так в слове «здесь» соединяются время, пространство, нечто неназываемое и отчётливо ощутимая энергия безмерного и безличного процесса. Сам феномен всеохватности и точности слова, заключающего в себе безмерность, равен откровению.

ЗАРЯ: ШИПОВНИК В ЦВЕТУ

К.Э.
в страдании-чаще
и шевелюсь:

и долгое слышу
“le dieu a ete”:

кьеркегорово:

подобное эху! –

о занимается!.. и:

даже не алое:
дух его – алого:

словно во всём – составляющем боль
как вместилище мира
возможного в мыслях:

красит бесцветно но ярко как режущее:

в преображеньи – неведомо-кратно! –

не алого даже
а духа его:

очищение! –

и не людское:
“le dieu a ete”:

(┼):

тихо… – как будто
в страдании-чаще:

снова и снова:

– – :

(ах! два слога последних:

сыграла бы флейта:

друг для тебя!)

1969
[1, 222]

Очевидно, классификация трёх ипостасей бога по А.Бадью – религиозной, метафизической и поэтической – логична с позиций атеизма и поиска формулы безыллюзорного жизнелюбия. Но она не учитывает ещё одно свойство поэтического сознания – обожествление Слова. В таком понимании могут соединяться и религиозное (Логос), и метафизическое (символ непостижимого), и мистическое (магия знака и звука), и мифологическое (анимизм). **Метафизика Айги – языческое обожествление Слова**. Язычество предполагает свободу обращения со Словом, обожествление – пиетет перед эманацией Всевышней силы, метафизика – чудо отождествления воли самого мира с личной волей поэта в найденном образе высказывания. Залог отождествления – **целостный образ мира, здешняя его трансцендентальность и здешнее присутствие всех смыслов,** т.е. **всеединство зримой реальности**.

Собственно философское название этого мира – Универсум. «Мы, в *мировосприятии* (а не в знаниях), невероятно сузили мир-как-вселенную, превратив его в маленький мир-базар – не шире “околоземных орбит”. Неправда ли, – именно в “космический век” мы всё больше лишаемся чувства *вселенскости*, чувства Мира-как-Универсума» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 160]. «Универсум – философский термин, обозначающий всю объективную реальность во времени и пространстве» [14, 703]. В случае Айги реальность – зримая и прозреваемая одухотворённая целостность физического, т.е. очевидного, и метафизического, т.е. неощутимо присутствующего, в едином бытии мира. В мире нет непроходимых границ между субъектом и объектом, материей и сознанием, словом и жизнью, ибо **слово несёт в себе образ существования**. Оно – «одно из проявлений *творящей силы*. Существующей во “вселенскости” человеческого и “иного” (превышающего нас) единства» («Немного – к сегодняшнему “Консумматуму” (*Предисловие к польскому сборнику стихов*)») [1, 144]. Поэтому «костёр как восклицание Хлебникова («Листки – в ветер праздника (К столетию Велимира Хлебникова)», 23-29 сентября 1985) [6, 60], а святость исходит от самой земли: «глазами закрывшимися поля-иконы» («Стихи об отсутствии», 1989) [6, 77].

Но что есть источник одухотворённости? Если это Бог, то о каком Боге идёт речь – о религиозном, метафизическом или поэтическом? К стихотворению «Заря: шиповник в цвету», 1969, автор делает примечание: «Фраза Кьеркегора “le dieu a ete” (“бог был” из его книги «Философские крохи»). В стихах утверждение исходит из неведомого и само по себе подобно эху: оно «не-людское», а, видимо, принадлежит мировому ритму. Знак (┼) «рифмуется» с двухударным **ete**, а ритм спондея представлен строкой – – , которая есть образ насыщенной смыслом тишины. Совершенно очевидно, что это метаморфозы одного знака, его внутренняя пульсация. Акцентированные и «снова и снова» повторяющиеся симметричные звуки – «два слога последних» – исходят, видимо, из средоточия мировой

боли. Эта боль, преображаясь, становясь одновременно и звуком, и знаком, и цветом, и светом, проходит «очищение» в слове, а поэт стремится претворить её в музыку любви. Важна посредническая роль слова, его бытийный спор с формулой Ницше «Бог мёртв», причём спор опережающий: «Философские крохи» вышли в 1844, а «Антихрист» Ницше в 1895. Ассонансное созвучие французского “le dieu a ete” мелодично, а в немецком отрицание усилено внутренней рифмой “Gott ist tot”, с безапелляционностью этого “tot” и спорит продолженное и акцентированное “ete”. Но важно подчеркнуть, что кьеркегоровская формула веры настаивала на собственной невыразимости, абсурдности с точки зрения житейской логики («рыцарь веры Авраам» из «Страхи и трепета» ни с кем не может поделиться божественным откровением, повелевающим принести в жертву сына Исаака) и, следовательно, – несказуемости.

И действительно, откровенных высказываний о вере у Айги мало, а всё сказанное – неопределенно. Собеседники не задают прямых вопросов, а сам он вспоминает беседы с Пастернаком: «моя религиозность тогда была весьма абстрактной, в “гегельянском” духе, я смутно и неуверенно продвигался в “паскалевскую” сторону, от решительной заинтересованности русской богословской философией меня сдерживало, прежде всего, моё насторожённое отношение к “софийству” Владимира Соловьёва» («Обыденность чуда (*Встречи с Пастернаком. 1956-1958*)» 7-13 июня 1990) [1, 107]. Очевидно неприятие мистицизма и «природный» интерес к теме. Очевиден и приоритет религиозной философии перед богословием: «По моим убеждениям, я, чтобы не говорить громко, – кьеркегоровец и паскалевец. Для меня также очень важна русская религиозная философя.ю в которой наибольшее значение для меня имеет самый любимый мой русский мыслитель – Константин Леонтьев» («Реализм авангарда (*Разговор с Сергеем Бирюковым*)». Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 282]. Паскалевская формула познания – «безмолвное созерцание» – и человека – «мыслящий тростник» – обязывала преодолеть ничтожность человеческую перед бесконечностью и Богом любовью к Христу. Комментарий биографа и друга чуть более конкретен: «он переходил от представления об абстрактном Боге (необходимом звене гегелевской философской системы) к представлению о Боге, с которым можно установить какие-то отношения. Тем не менее шаг по направлению к христианству им ещё не был сделан, хотя мать Айги и обратилась много лет назад в православную веру» [10, 33-34]. Но конфессиональная приверженность Айги определяется не догматами веры.

Вопрос веры неотделим у Айги от того, как представлен образ Бога в слове. Всё сакральное связано у него с религиозным, и понятие **«религиозное» означает высшую степень духовной ответственности**. Она не обязательно связана с какой-то конфессией: «Для меня Кафка – наивысшая *религиозная совесть* человека-художника. Главное для меня в нём – *свет* этого “качества” («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 293]. В Пастернаке Айги восхищается «невероятной дерзостью, мужеством и ответственностью перед *насущным* для людей Словом, *возрожденно-религиозным* – словно со свежей печатью прямой Благодати» («Обыденность чуда (*Встречи с Пастернаком. 1956-1958*)» 7-13 июня 1990) [1, 107]. Сама этимология указывает поэту на «самосознание» этого слова: «латинское “religio” содержит себе понятие “связи”, – связи человека, мысли, слова с чем-то Большим, чем человек. Слово может содержать эту *связь*; пусть это звучит громко, но доверимся Достоевскому: “всё на земле, – говорит он, – живёт через таинственное касание мирам иным”, – такому человек, как Достоевский, можно бы поверить» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*)», Москва. 27-31 мая 1985) [1, 161]. Поэтически это переживается как присутствие-явление смысла в пространстве – «…что за места в лесу? поёт их – Бог…», 1969 [2, 234] – и как сокровенное общение-единение с высшим началом в образе солнца: «и было – Язык: // (не звучало а б ы л о и е с т ь и п р е б у д е т в с е г д а это Счастье! // // было – Язык добровольный: // // сердца… и Света – » («ПОЛЯНА: СОЛНЦЕ», 1973) [2, 231-232]

<подчёркнуто мной. – И. П.>. Оба высказывания нельзя толковать ни как пантеизм, ни как условную метафизику – слишком «активна» роль «поющего» и просиявшего миру, слишком ярко чувственное переживание встречи. «Свет», как уже было отмечено со ссылкой на христианскую традицию и неоплатонизм [11], – эманация и метонимия Божества. Но всё-таки какой ипостаси Бога принадлежит этот голос и эта эманация?

Бог у Айги – не деятельная сила, но – **присутствующее начало**. Он не отчуждён, но и не обращается к человеку прямо, он **сам обращён** к человеку, он **сообщает** о себе, потому и **представлен остранённым словом**. Поэт не апеллирует к Нему – ни мольбой, ни молитвой, как следовало бы общаться с распорядителем судеб. Нет прямых ассоциаций с библейскими сюжетами. **Образ Бога** появляется **как сравнение** при определении **сущности события,** происходящего **в спокойном, сосредоточенном в себе пространстве**. Это может быть **угадывание** некоего **духовного присутствия** – и тогда появляются местоимения «Кто-то», «Его». Неопределённо-личное причастие в заглавии «Встречающее со сна» – тоже обозначение явления без наименования. Что-то более конкретное – «Лик», как у пантеиста Тютчева («Всё зримое опять покроют воды, // И Божий лик отобразится в них!» «Последний катаклизм», 1829), – не удовлетворяет именно ясностью очертаний, антропоморфностью, материальностью. «Но лучше рябью шириться» – так представлен не взгляд или взор («пропущенное» слово – пример уже не грамматического, а «гносеологического» эллипсиса), но – взирание, даже с указанием цвета, хотя бы и «н е в о з м о ж н о г о!». Впечатление движения (метафора взирания-реки) вполне замещает образ субстанциальный, но зрительный эффект расширения рождён словом «рябь», причём расширения центробежного – от этого самого непроявившегося «лика».

Встречающее со сна

А Кто-то-смотрит-много-Кто-то-смотрит

река Его невыразимого
того достигнет цвета – н е в о з м о ж н о г о! –

сказать бы «Лик» - но лучше рябью шириться! –

и снова засыпать

1968
[6, 11]

Берёза в полдень

в горении полдня
вдруг –

обособившись
сильно
берёза –

ярко – как некое Евангелие:

(самодостаточное – никого
не беспокоя) –

раскрывающаяся – постоянно

пролистывающаяся –

(вся – «в Боге»)

1997
[6, 92]

На сравнении строится всё стихотворение «Берёза в полдень» (1997), его развёрнутость – доказательство не условного, но действительного присутствия божественного озарения. Берёза сама в себе – обособившаяся и самодостаточная, но «пролистывающаяся» кем-то – распахнутое миру и читаемое им Евангелие, т.е. то же самое Божье Слово в живом воплощении. Расшифровка заключённой в скобки последней строки, может быть, и лишняя. Но важно авторское обозначение божественного присутствия кавычками. Формула «в Боге» – не столько указание на духовный «статус» берёзы, сколько на соотношение слова «Бог» и **скрываемого им смысла**. В стихотворении с красноречивым названием «Об этом» (1981) сказано: «Бог»? // Это цитата: из Бога» [6, 44]. Метафора «цитаты» – адекватный образ отношений слова с безмерностью, «Бог» – даже не иероглиф, как Айги обозначал образ его присутствия раньше: «А снежинки // всё несут и несут на землю // // иероглифы бога…» («Смерть», 1960) [Цит. по: 10, 33]. Заключённое в кавычки слово – образ рефлексии о Боге, т.е. цитата – это выбранный (или выхваченный?) из безмерности образ, представляющий скорее того, кто «цитирует», чем «цитируемое».

В эссе поэт рассуждает так: “Бог” – “он” – посерьёзнее этого же слова без кавычек». И, вспоминая, что «при упоминаниях слова “Бог”, Кафка умолкал, “словно уйдя куда-то”», и сам признаётся: «Скажу – перед бледно-и-смугло светящимся лицом – образом Кафки: я знаю, что это слово я всегда произносил – от бессилия выразить *сочувствующее*, но не поддающееся какому-либо “объяснению”. Однажды, написав буквы этого когда-то табуизированного словопонятия, я сказал о нём, что “Он” – мощнее добра (в том-то и дело, что мощнее не “добра и зла”; “мощнее добра”, – в этом может таиться то ужасное… – то, – лучше так и сказать о нём: “мощнее добра”)» («О да: свет Кафки», 27 сентября – 7 ноября 1984) [1, 134]. Это похоже на ветхозаветную трактовку теодицеи в духе Иова, ведь отрицается тождество Бога и Блага, по крайней мере – в человеческом понимании «добра». У Айги есть даже свидетельство отчаянного бунта (1986) против «*Бесформенного-и-Безымянного*», насылающего «несчастные случаи», повлекшего гибель ребёнка, и слово «Бог» не упоминается, но знаменательна концовка: «Что-Свет-Как-Раз-То-Во-Что-Я-Не-Смогу-Больше-Верить! – // (уходя всё дальше в снега)» [Цит. по: 15, 80]. В других стихотворениях ассоциативная связь «снег – Бог – жизнь» безусловна: «как снег Господь что есть // есть что есть снега // когда душа что есть» («Теперь всегда снега».ю 1978) [Цит. по: 16, 11]; «бого-костёр! Это чистое поле» («ПОЛЕ: В РАЗГАРЕ ЗИМЫ», 1970) [1, 224].

Есть странная «Запись» 1967 года: «о небо о п р о с в е т - у б и й с т в о // ты как Отец – и ждёшь убийц // всегда то Зеркало: чтоб День // Отца во прахе повторял» [7, 431] – возможно, это отчаяние – специфический «парафраз» «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Ев. от Марка, 15: 34). Так Айги испробовал все имена христианского Бога: «а ослепи и прими: // и открытая – коль есть обнаружится: О тишина-Иисус!..» [Цит по: 17, 135]; «окна Духа на этих холстах» [Цит. по: 18, 100]. Есть именование ветхозаветное, хотя и ироническое: «Всё больше надписей: “здравствуй Саваоф”.» («1 К метели в Берлине» «Из “берлинских светонадписей” (*Предложения для рекламы*)», Берлин 1992) [1, 170]. Есть отсылка к Иисусу Навину из Ветхого Завета, отождествляющая Слово с космической Силой: «Солнце // Остановленное // Словом» («ХОЛМ: СОСНЫ: ПОЛДЕНЬ», 1977) [Цит. по: 19, 147]. Это стихотворение – ещё одно подтверждение, что главная ипостась Бога для Айги – всё-таки Слово, и именно здесь происходит встреча Бога и человека.

Видимо, итоговым можно считать следующее признание: «Поэт – в положении *верующего* (не будучи твёрдо уверенным, он *верует* в то, что творческая сила, при “наивысшей достигнутости”, сопрягается со вселенскими творящими силами “вообще”; *личностность* Дарующего их кто-то может осознавать, кто-то и нет). Разумеется, я говорю об идеальном творческом состоянии, в остальном – “слаб человек”, ничего не может выражать без смеси собственной “тварности”» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 292]. «Вселенские творящие силы “вообще”» имеют у Айги ещё одно – самое условное наименование – абсолют: «Работая, поэт как бы имеет дело с *неким абсолютом* (слова будто “нащупывают” его), и “тишина”, о которой я говорю, – не “покой”, это – отнюдь не безопасная “нетронутость” абсолюта (не буду уже заменять это слово другим)» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 293]. В философии Абсолют – «духовное первоначало всего сущего, которое мыслится как нечто единое, всеобщее, безначальное и бесконечное» [14, 5]. Итак, Айги, опираясь на европейскую философско-религиозную традицию, оперирует самыми разными понятиями для определения того, что стоит за Тишиной: Бог – Универсум – Абсолют. Но в поэзии это только Бог – Слово-Свет-Сила-Дух. Мир реален и во сне, и наяву, и в таинстве, вся метафизика сосредоточена в Слове.

Лирическое сознание поэта Тишины

Но каким должен быть лирический потенциал поэта, исповедующего божественное Слово? Как должно ощущаться «я» в соприкосновении со Словом? Что, кроме Света, попадает в поле его зрения? Какова его собственная роль в сотворении знания о мире?

Прежде всего: антропологический статус лирика – «человек-поэт», т.е. человек, сопричастный длящемуся Творению и открытый общению с Абсолютом. Он является посредником в «“абсолютизации” *явлений мира* через “человека-поэта”, – абсолютизации их в виде движущихся “масс” энергии: слова призваны создавать эти незримо-чувствующиеся заряды по законам, так сказать, “вселенским”» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 290]. Так Айги расшифровывает для себя малевичевский тезис “Бог не скинут” – открыть здешнее и очевидное присутствие высших начал, проявить рисунок духовно-энергетических процессов и отношений, отзываться, как самый чуткий резонатор, и творить в унисон с мировой гармонией, а не с сугубо человеческими представлениями о ней. Но какова степень субъективности такого сверхответственного сознания? Растворяется ли его «я» в восприятии мира или, напротив, переживает избранность, ведь Пастернак так и называл своего молодого собеседника: «Он – отмеченный» («Обыденность чуда (*Встречи с Пастернаком. 1956-1958*)» 7-13 июня 1990) [1, 113]?

Метафизическая лирика тяготеет к деперсонализации, поскольку ограниченное «я» не в силах вместить бесконечность: таков основополагающий императив И. Бродского со ссылкой на авторитет Т.Элиота (самоопределение Бродского – «никто, человек в плаще») и христианское смирение О.Седаковой при встрече с Богом («я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда»). Но Е. Шварц, напротив, остро переживает свою личностную единичность («Боже сил, для тебя человек – силомер»), а И. Жданов трагически раздвоен между откровением призвания и растворённостью во времени («О, дайте только крест! И я вздохну от боли <…> Но кто-то видит сон, и сон длинней меня»). Но все версии лиризма переживаются как исполнение антропологической миссии – осознания целостности мира, связи здешнего с трансцендентным, «переживать Вселенную как нечто единое, чувствовать жизнь человека действительно во всей Вселенной, его бессмертие, духовное бессмертие человечества» («О назначении поэта (*Разговор с Галиной Гордеевой*)», 1990) [1, 260]. Для Айги это и социальная миссия поэта: «Он должен делать это во имя других людей» («О назначении поэта (*Разговор с Галиной Гордеевой*)», 1990) [1, 260]. Но он не боится оказаться на пересечении разнонаправленных потенциалов – вертикали духовных отношений с бытием и горизонтали привычных и потому плоских представлений о том, как может быть передано откровение.

Айги не погружён в свою герметичность, но и не боится быть не понятым. Его не только не смущает, что он исполняет свою миссию в неконвенциональных формах, буквально говорит на «собственном языке» (и лексически, и грамматически, и синтаксически) и даже не говорит, а «молчит» – он выбирает обязательства перед живой онтологией, а не перед блуждающим в истории социумом. Но это и не отчуждение «избранного», т.е. поза или личностная обособленность, которые Айги равно не приемлет: «“извечный” романтизм давно выродился в поэзии в “персонализм”» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 293]. Его образ высказывания есть его собственный голос в истории поэзии, если рассматривать поэзию как поиск языка общения с миром – именно человеческого общения с Абсолютом. «Истинное одиночество (которого *я никогда не мог достигнуть*) – свет для других людей» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 293].

Следовательно, качество субъективности связано не с исключительностью, но с необходимостью «представительствовать» за тех, кто не может, не успевает, не одарён такой способностью – переживать духовное бессмертие в общении с миром. Айги (по

паспорту Лисин) признавал, что в переводе его родового – и ставшего поэтическим – имени с чувашского – «тот самый» – есть «некоторый смысл» («О назначении поэта (*Разговор с Галиной Гордеевой*)», 1990) [1, 260]. Указательное местоимение обретает значение абсолютно точной угаданности, т.е. личного призвания. С такого самоопределения начинается творчество на русском языке («Тишина, 1954-1956»).

В стихотворении «Пять матрёшек» глубина «я» передана как многосферная целостность: как (1) осознание собственного, но – не названного существования – как (2) самоопределение в физическом, т.е. жизненном, пространстве – как (3) обретение смысла жизни, т.е. включение в бытие мирового Разума по Платону, если «идея» есть предопределение из трансцендентального пространства – как (4) обретение «плоти» во Времени, т.е. включение в общее движение-состояние мира – и (5) всё это должно быть охвачено самостью. Указание на «Луку» текстом Евангелия не подтверждается, эпиграф скорее отсылает к паскалевской формуле «мыслящий тростник» и задаёт метафору прорастания сознания в открывающемся мире. Образ его как «пустыни» означает изначальную пустоту-чистоту, в которой ещё предстоит открыть и тем самым осуществить смыслы. Сам строй стихотворения представляет процесс «собирания» матрёшки – как наращивания «орбит» мысли-сознания и метаморфоз собственного неназванного «я». Финальная формула «Собой // Окружи» – императив, он обращён к «себе» и исходит видимо, от «сверх-я», каким оно стало в процессе многократного «рождения» на новом уровне самосознания. На фоне трансцендентального «Ты» и общего «мы» перволичное местоимение («я» или «Я»?) так не появляется, и это знаменательно: субъективность должна ещё реализоваться в завершающем акте сознания. Прописные буквы «Собой // Окружи» означают буквально возросшую самость и метафизический смысл «Окружения» – **приятия в Себя всецелого и оформления Собой этого знания.**

ПЯТЬ МАТРЁШЕК
(На рождение сына Андрея)

Что смотреть ходили вы в пустыню?
Трость ли ветром колеблемую?
Лука, 7, VII

1
есмь

2
благодарение
воздуху – чреву вторичному

3
идеей
Ты нас окружаешь
как шёлком

4
во Времени мы – как в составе
покрова
Природы

5
Собой
Окружи

22 ноября 1966
[1, 34]

Что значит **оформление собой?** Это отождествление субъективности с **виденьем**, т.е. «освобождённый // взгляд-человек», который есть и « – ч е л о в е к о - ц в е т е н ь е!.. –» («Сцена: человеко-цветенье (*Антуан Витез*)» 3 мая 1977) [2, 29)]. Такая субъективность очевидна у художников – буквальное **воплощение видения в изображении**: «*красный милиционер* (просто два слова Владимира Яковлева) прорезает очень белую встрёпанность утренних роз» («В***и***дние: полотно», 22 мая 1995) [1, 176]; «со знанием белого // вдали человек // по белому снегу // будто с невидимым знамением» («Образ – в праздник *В день 100-летия со дня рождения К.С.Малевича*» 26 февраля 1978) [1, 229]. У поэта, разумеется, субъектвность – это **его отношения со словом,** даже если оно божественно и самобытно: «слышен Небу другому мерцаньем безмолвным //маску тела отбросивший Хрящ // Всё-претерпевшего Слова» («Поэт (*К 60-летию Яна Сатуновского*)» 21 февраля 1973) [1, 225]; «Первое и единственное // р а с щ е п л е н и е С л о в а. // // 1913. // // Следствие – *единственное произведение:* // // “дыр бул щыл”». // //

Ф а к т р а з р у ш е н и я. // // Сияние // п о д в и г а.» («Бывшее и утопическое (в связи с Кручёных): 1913-1980», 1980) [1, 236]. У **дитя – само существование**: «Вдруг: взгляд в окно – и вижу только это: твоя ручонка – средь цветов» («Драгоценность», 1983, июль) [20, 99]; «и была ты – чистейшею // в мире // слезой: //// (мне б – иногда – выражаться такою…) – » («Пауза в “Тетради”» 1983, июль) [20, 81-82]. Дитя правдиво, в этой непосредственности его прямая связь с бытием и Богом.

В***и***денье равно акту творения, в котором триада «поэт – художник – ребёнок» равны открытостью и чистотой безыскусного, т. е. не опосредованного «мастерством», участия в жизни всецелого мира. Творится взор – полотно – стих – жест: создание равно сознанию. Метафизический масштаб создания = метафизическому масштабу такого сознания и обеспечен способностью к абсолютной новизне, а не эксплуатации приёмов, т.е. творческим потенциалом личности, а **лиризм есть выражение творческой воли**. Естественно, взгляды Айги есть проекция его собственной личности на творчество тех, кого он любит, почитает как учителя, чувствует единомышленником. Но каковы отношения сознания, наполненного вселенским чувством, с миром социальным?

С миром множеств – миром просто космическим – «*я*», если оно претендует на единственность, не может найти общий язык, т.е. обрести общность судьбы, духовное равнодействие-равновесие. Множественность – это атомарность, которая то ли переваривается сама собой («ется»), то ли равнодушно сосуществует (возвратное «ется» – есть сама по себе), отражаясь в подобиях. Так последний стих «“я” звёзд беспокойным» (т.е. оказавшееся «беспокойным “я” звёзд») – срифмовалось с «образом мироподобным», чтобы показать: взятое в кавычки в тексте «*я*» звёзд – такая же неуловимость и фикция, как самовыделяющееся «*я*» первого стиха. Кольцевая композиция всего стихотворения демонстрирует, что же такое «жизнь-разговор» – неторопливое, но неотвратимое убеждение жизнью в тщетности притязаний на исключительность.

Жизнь-разговор

а *я*?
это сонмами
ется подобий –

образом мироподобным –

вроде как облако лес
«я» звёзд беспокойным

1984
[6, 55]

Но в общении с множествами человеческими личностная значимость первостепенна. Мера значимости – трагическая судьба или трагическое сознание – как способность отозваться на боль мира. Айги посвящает стихи поэтам, прошедшим через лагеря, где уничтожение личности было уже началом смерти, – В. Митте, Б. Лившицу, П. Целану, О. Мандельштаму, В. Шаламову. Судьба Р. Валленберга оплакана в поэме «Последний отъезд (Валленберг в Будапеште: 1988)». Отклик на вторжение в Чехословакию – вспышка гнева и отчаяния, и обращена она против тех множеств, которые участвовали в историческом преступлении: «пылает страна: наконец-то Огнём-Своей-Сущности-Рёвом-Мильонным: // // взрывом гниения: «В П р а г у !» – до неба: знамением – бога «сверх-Места»: // // быдло-цветением…» («Цветы, режьте», 23 августа 1968) [6, 10]. Безмерность отчаяния придаёт почти космический масштаб тупому и злобному насилию – «быдло-цветению» до неба.

Показательно, что Айги не изменяет своей поэтике и в гражданской лирике – он остаётся самим собой и в сочувствии Тишине, и в переживании искажения бытия в человеческой истории. Цельное сознание ищет слово, способное здесь и сейчас указать на зло, вскрыть его сущность и буквально заклеймить. Трансформируются и даже как будто изменяют себе сверхзначимые для поэта Слова: “место”, “Свет”, “ветер”. В стихах «И ДАЖЕ // НЕ “МЕСТО”», 1982, переживается тупик застойного времени как апофеоз исторического абсурда: «о // Гул! – //// взамен // о-свет // (а что?) – //// подлог: //// о-Мёртво-Ветр // о-Пад’ль!» – //// бя-Лжа // (лже-«Что-то»): //// П о с л е л о г! – //// пустот – в пустотах – повторенье: //// *автоматизм!* – того что нет: //// что – трупом места – веком! – было» [7, 257]. Социальный застой разоблачается с позиций метафизических, но не

отвлечённых, поскольку метафизика у Айги равна таинству жизни. Причина преступной бессодержательности времени исторического – ложь, бездарная имитация живого движенья механическим повторением, т.е. умножением пустоты. Ложь есть разложение («о-Мёртво-Ветр // о-Пад'ль!», «век» как «труп места»), ложное движение превращается в «метаморфозы» пустоты, конец живого Слова – это «П о с л е л о г!».

Трагизм гражданских стихов не знает разрешения и, соответственно, катарсиса: «кода Тоска-средь-трупов-быть-Тоска // в пространстве х р я с е й - х р я с ь ю будь "о Муза"» («Читая Норвида (*Зимние записи*)», 1980) [1, 233]. Сарказм – голос высокой души и безнадёжной муки, пик отчаяния и гнева приходится на время застоя. Вот отклик на пафос оправданий властей по поводу Катыни: «ты т а к кричал: // ведь в это время в и д е л! // ты трясся т а к // что лишь ещё раз в и д я // о р а т ь т а к можно было // а?» («О том же лесе», 1981) [6, 41]. Но катарсис преодоления безысхдности обеспечивают поэты: так «из времени Костодробителей // в Аминазиновую Современность // мозг и кость переходит Поэта // Осью Неотменимой // необычайной Поэзии» («ПОЭТ (К 60-летию Яна Сатуновского)», 21 февраля 1973) [2, 464]. Трагические судьбы поэтов, при всей ужасности, являют живое и страдающее бессмертие. В стихах о Мандельштаме «БЛА-МЕСТО: ТИШИНА (Памяти Поэта)», 1973, высказывается сокровенная вера: «е с т ь – как Творенья зримость – е с т ь: //// губ тишина… <…> лик голоса: // // "да, // я // лежу // в земле")… – <…> (и зримо-разрывающее: "Я – Есмь!"): //// во-всём-что-боль // и – свет!.. //// в застенке камеры секундном» [2, 226-227]. В мандельштамовском стихотворении слышится – как «гений могил» – голос из «Стихов о неизвестном солдате», что и подтверждает провидческую миссию поэта: «Нам союзно лишь то, что избыточно, // Впереди не провал, а промер, // И бороться за воздух прожиточный – // Эта слава другим не в пример». Поэт живёт не согласием со смертью, но её преображением в знание и слово.

Миссия великой души – претворить чудовищный опыт в спасительное слово, как это смог Шаламов: «Тело Литературы, мясо Поэзии, при «градусах» ада колымского, оторвать от железа, с кусками железа с его плотью! – такое он свершил. //// Был – как умерший при жизни для жизни. Говорил – Абсолют: свет, из костей выжимаемый, более верный, чем если было бы – из «душ» («Стланик на камне», 19 января 1982) [7, 244]. Так видит сам Айги истину искусства: не столько сообщение, сколько свидетельство победы духа. «Моим творческим Евангелием является книга Густава Яноуха "Разговоры с Кафкой", которую я постоянно перечитываю. В ней я нахожу "все ответы" на все мои вопросы <…> Кафку я считаю не апологетом одиночества, а редкостным *испытателем душ*, ведущим их к свету истины» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 293].

Айги и не предполагает различать личность поэта и его художественную трансформацию, т.е. «лирического героя», никакого зазора между духовным потенциалом творца и его реализацией просто не может быть: «Я не считаю себя ни "левым", ни "правым". И не представляю другого творческого процесса, кроме того, в котором участвуют все "слои" человека: духовные, душевные, мыслительные, сознательные и бессознательные, – короче говоря, *весь человек*» («У нас были свои неписаные 'манифесты'… (*Разговор с польским другом*)», Июнь 1974) [1, 23]. Как следствие, он – несмотря на всё богатство знаний и широту понимания русской и мировой авангардной поэзии – с глубоким недоверием относится к самому феномену эстетической игры. В 80-е годы Айги даёт резкую оценку современному формотворчеству: «Сегодняшние "русско-авангардистские" проявления мне кажутся *бессознательно-конформистскими* – стремлением, с игровой установкой, "обживать" цивилизованный *ад* (в аду приходится жить, но это не значит принимать его как нечто непреложно-должное)» («Немного – к сегодняшнему "Консумматуму" (Предисловие к польскому сборнику стихов)» Посёлок Сосново под Ленинградом. 14-15 августа 1989) [1, 145]. Имена не называются, но, очевидно, речь шла о набирающих силу постмодернистских тенденциях.

«Ёрничество», релятивизм, цинизм, физиология – Айги не может примириться со всем этим именно потому, что это может быть «оправдано» художественно: «Духовная разнузданность и распущенность вполне выражается языком искусств, притом – мастерски, даже отлично» («У нас были свои неписаные ‘манифесты’… (*Разговор с польским другом*)», Июнь 1974) [1, 25]. Творчество должно быть обеспечено гуманистическим масштабом личности, духовность для Айги – не конфессиональное требование, но соответствие самому содержанию бытия. Зло в человеческих отношениях и хотя бы словесная измена добру ничем не объяснимы – никакой онтологией или космологией.

У него нет антипода непостижимому Богу: «страшное в мире – ничто и никто: кроме Бога // (мощнее добра! – и умолкни – запомнив)» («И: НЕ ПРИКАСАЯСЬ», 22 апреля 1983) [20, 26]. Даже спор с Богом из-за гибели ребёнка ведётся без упоминания Его имени: «Бываешь – Прям? // ну что же – //// опять я – зная всю никчёмность // упоминаю Силу – словом: //// – всё ту же нечтость Глыбы-Анонима // верней – Аморфности-да-Анонима-тьму! – //// (итак – подбрасываются нам – к р у ш е н ь я!.. – //// движенье-аноним: руками смертных // столь мощно Рушит – «не мытьём так катаньем»: //// поверишь – Не-при-я-ти-ем!..) – » («Всё дальше в снега», 1986-1987) [6, 64]. Парадокс веры от обратного не утешает: произвол доказал всесилие вышней воли – «не мытьём так катаньем» заставил убедиться в её существовании, как и в праве творить то, с чем невозможно согласиться («поверишь – Не-при-я-ти-ем!..»). У стихотворения есть посвящение: «После гибели Т.Х. // (или – «Памяти ангела»)» [6, 64]. Смерть ребёнка открыла власть хаоса: «я – осыпаюсь: будто в мире су-ще-ству-ю-щем // всё ту же нечтость тьмы-и-анонима // «господней» – *по привычке* – именуя <…> когда во всём – безместно – но во всём // лишь безымянность и отсутствие – » [6, 65-66]. Цитирование по иному источнику [15, 80] разительно не совпадает с текстом в авторском сборнике, возможно, это объясняется другой редакцией стихотворенья, которое – чуть ли не единственный случай! – и датировано двумя годами. Развязка спора похожа на «почтительнейшее возвращение билета» по Достоевскому: «и меньшим дрогну я – чтоб завершиться большим: //// пора самоотменою оставить //// то что казалось (или было) лучшим – //// (да будет это – проблеском последним): //// Что-Светло-Даже-То-Что-Мне-Уже-Не-Веровать! – //// (уйдя – давно уже – в снега)» [6, 66]. В мире, утратившем справедливость Силы, гармоничность формы и безусловность Блага, **человек-поэт сосредоточивает в себе Добро и Свет – для всего мира**.

Что даёт ему право? Соединение онтологического восприятия мира и трагического знания, т.е. масштаба мировидения и глубины проживания открывшихся истин. «Уход в снега» – формула выбора, в которой свет поэтического сознания резонирует со светом самой природы. Само пространство тоскует по безусловной благодати: «и поле // одно – *бессловесное* // *письмо* … – “Заявление” // (… Богу …)» («2.Рисунок» «Из "КНИГИ ОПРЕДЕЛЕНИЙ" (ИЛИ – В СТОРОНУ "ОСТАНОВЛЕННЫХ СТИХОВ")», 1994-1997) [1, 178]. Собственный свет художника – условие проникновения в **смысл движения внутри мироздания**: «Прозревают же – не тьму; прозревают, внутренним человеческим светом, другой *Внутренний Свет*. // *Даже* Освенцим не состоит только из тьмы (*даже такое* мы не можем представить себе иначе): кричит – *свет* (невидимый, “невиданный”, – да, спросим: раскалывалась ли Апофатика – в каком-то “мистическом времени” – в какой-либо “кратности”? – мы не знаем этих “времён”, мы знаем – наше время, когда действительно раскололось *Что-то-Такое*). Были ли когда-нибудь такие *опалённые* лица? <…> раскол во времени Времён? // Но нам чрезвычайно трудно “определить” (а если мы кое о чём и “догадываемся”, то невозможно и вымолвить), к Чему-иль-Кому относится этот *свет*... –свет – безусловно Ужасного, но не в “нашем смысле”, а Ужасного-в-Самом-Себе, как будто в муках Нераскрываемого-в-пору-Необходимости-Раскрыться. Но кто, каким бы он ни был “сведущим”, может утверждать, что Творение уж закончено? – не

находимся ли мы *внутри* какой-то *трагической* стадии его продолжения?» ("О да: свет Кафки", 27сентября – 7 ноября 1984) [1, 133].

Но если сознание поэта наполнено таким знанием – догадкой о расколе времён и трагическом содержании самого Творения (хотя бы стадии, в которой мы пребываем) – почему это напряжение духа высказано в прозе о Кафке и не ощущается в его стихах, исключая немногие? Например, описание встречи с беженцами в милицейском коридоре: « – да только вот чем-то у девочки глаза переделаны – и не закрывается дверь // что-то обуглено тлеет давно сердцевиной Финала: это кто-то другой // (не могу я) живёт за меня» («Вместе», 1990) [6, 81]. Человеческое «я» раздваивается под тяжестью непосильной муки сознания, как это было уже у А.Ахматовой «Реквиеме»: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. Я бы так не могла…». Поэтическое «я» предпочитает другое напряжение.

Это напряжение – экзистенциальное, не разрушительное, но раздвигающее «здесь» до бесконечности. Когда, например, то же откровение красоты и чистоты переживается как состояние катарсиса – длящейся боли и радости просветления: «с полей // продолжаясь из боли // скоро дитя моё // будет // и шуберт-тебе // Всегда-Unvollendete // где-то над болью // чтоб не завершаться // с полей» («НЕБО-ПРОИГРЫВАТЕЛЬ», 1983, февраль) [20, 19]. Напряжение поиска слова – тоже экзистенциальное: «чтоб выявить чтоб утвердить – “окончательный” // облик – твой: //// огнём – устоявшим в вихре! – //// (не тем же ли жаром – засматриваясь – вздрагиваю: //// словно – средь некого пенья? – //// боль – входит как ветер)» («НАЧАЛО “ПЕРИОДА СХОДСТВ”», 1983, март) [20, 24]. Боль неведомой, но безусловной вины («Позднее отцветанье шиповника») или осознание «последней поры» существования («Придорожная песенка») – всё связывает с миром, «освящая раны» и «втягивая и вбирая в спасенье». «Душа» и «я» = «свободе вселенски-молчащего мира».

Позднее отцветанье шиповника

помнит как будто душа о побоях
да очищаясь – лучится
раны сама освящая себе сохраняет:

вся – в окропленьи! –

о этот воздух безлюдья!.. –

(умер ли
кто-то
кого и не помню:

вот и бродить! никому
чтобы – как будто виновный – ни слова)

1982
[6, 45]

Придорожная песенка

это лишь мокрые ветви в тумане а называю я горем
и придорожною грустью из жизни забытой мелькаю
вдоль рельс
где беспокойно алеет-белеет всё та же крестьянка
с корзинкой
в поле тоски – словно двинулась кровь тем же самым
закатом
чтоб втянуть и меня да в спасенье вобрать (а такие
цветенья мы знаем)
значит исчезнуть пора – повторяться нам больше не
следует
значит (а кровь заливает) такая простая – да вот
для свободы вселенски-молчащего мира
и без того уже пусто-свободного
здесь среди нищенских веток
будто ничья – напоследок – пора

29 июля 1987
67-й км под Петербургом
[6, 68]

Следовательно, трагизм присущ самому существованию мира, даже если тот не обрушивается катастрофой. Следовательно, трагизм – **духовное измерение состояния мира**, не менее онтологическое, чем физические координаты. Стоит остановиться на этой формуле, чтобы не рисковать соскользнуть в сферу анимизма, гилозоизма или мистицизма. Напряжение трагизма может быть разное: «словно // в безличностном думаньи мира // спокойном и ясном // здесь – будто в центре поляны – д р о ж и т ч и с т о

т а – » («ФЛОКСЫ В ГОРОДЕ», 13 июля 1983) [20, 69]. Метафорическое сравнение «словно в безличностном думаньи мира» – условность, но «ч и с т о т а», действительно, живая и, следовательно, обладает своим сознанием, к определению которого и приближает начальная метафора. В таком «безличностном думаньи ч и с т о т ы» и **сказывается,** т.е. открывается, если воспользоваться терминологией М. Хайдеггера, духовное измерение мира. Так взаимоотношения слов в пространстве текста создают свою драматургию, в том числе и трагическую. Так, вживаясь в состояние дождя, поэт ищет слова, передающие сознание экзистенциальной потерянности: «и моросит и утихает // как будто возится сама с собой «случайность» //// (как «одарённость» годная лишь для набросков жалких) //// как будто «есть» «живёт» //// (в кругу – как я – ненужности)» («Дождь», 1977) [6, 28]. Закавыченное слово – остранённое, вместе с поэтом переживающее свою несамотождественность.

Что же до прямоты высказывания трагического знания, то у Айги свои представления о его поэтике: «Но в искусстве боль, трагедия – это очень крупные абстрагированные явления. Это должно быть, как у Платонова в “Котловане”. Язык трагического в искусстве только тогда может возникнуть, когда он очень сильно абстрагируется и будет выражать суть, сущность, ядро, а не внешний вид и подробности этих трагедий» («О назначении поэта (*Разговор с Галиной Гордеевой*)», 1990) [1, 277]. Если поэту внятна трагичность длящегося Творенья, то онтологический масштаб совершающегося и передаёт система «Словосмыслов», которые есть «сплавы-и-глыбы», «“творческие пункты Вселенной” вокруг Созидающего» («В ЧЕСТЬ МАСТЕРА – НЕСКОЛЬКО АБЗАЦЕВ», 15 мая 1991) [1, 169]. Они очевидны: Бог – Поле – Небо – Сад – Россия – Свет – Снег – Сон – белый – воздух – жасмин — берёза – розы – флоксы – дитя – пение – Тишина – Слово… Созерцание реальных пространств и предметов неотделимо от погружения в обозначющие их “Словосмыслы”. Если «искусство – «область трагического» («У нас были свои неписаные ‘манифесты’… (*Разговор с польским другом*)», Июнь 1974) [1, 22], то его духовное пространство и становится ареной испытания творца, его знания, воли и ответственности.

И здесь действие разворачивается по законам высокой трагедии, где Айги исполняет роль Поэта. Роль избрана сознательно и реализуется в соответствии с высшими образцами – сотворения себя, выстраивания себя как цельную личность – личность художника. «Духовно-интеллектуальный, экзистенциально-мученический *образ* Бодлера, Бодлер-как-Образ был для меня важнее любых “традиций” (в том числе и его собственных – литературных). Он, как и Блок, помогал мне в моём собственном самовоспитании как “поэта” (уверен, что каждый поэт должен пройти труднейший путь “артистического” самовоспитания)» («Разговор на расстоянии (*Ответы на вопросы друга*), Москва. 27-31 мая 1985») [1, 156]. Формула «Поэт-артист» – принадлежит модернистской традиции, возлагающей на художника ответственность за состояние мира. Айги приводит высказывание Пастернака: «для меня Ницше, в первую очередь, – *эстет*, *артист* <…> полностью воплощает в себе *художника, артиста*» («Обыденность чуда (*Встречи с Пастернаком. 1956-1958*)» 7-13 июня 1990) [1, 106].

Собственное отношение к философу жизни у Айги самое пиетическое: «Благодаря Ницше я впервые понял, что существует Дух, понятие Духа – это не просто слово, а реальное явление, что Человек – это Дух. И Дух и Человек – это понятие тождественное» [Цит. по: 17, 133]. Масштаб «Духа» испытывается в творчестве, которое и оправдывает существование: «”Пишу” – для меня равносильно выражению “я есть”, “я ещё есть”» («У нас были свои неписаные “манифесты”… (*Разговор с польским другом*)», Июнь 1974) [1, 24]. Феномен поэтического экзистенциализма Айги – цельность личности, отождествление миссии с существованием, т.е. неразложимость жизни и творчества. Так трагизм изначально отождествляется со свободой: трагизм, конечно, цена свободы духа, но свобода открывает такой трагизм знания, который категорически противоречит

религиозным и гуманистическим заветам. Трагизм отмечал **гуманистический масштаб личности** – её отзывчивость, глубину мысли, высоту духа.

Но эпоха разочарований снова ставит в центр личность человека, который ищет свой путь и свой образ мысли, не опираясь ни на какие сложившиеся системы, не ограничиваясь узнанным, оставаясь творцом собственного выбора. И именно она сама – эта личность – и есть залог жизненной ценности обретённого знания и выработанной философской позиции. **Гносеологический масштаб личности** интегрирует потенциал метафизического знания и гуманистических убеждений. Айги трактует содержание бытийных процессов сверхтрагически, т.е. исключая «гуманитарный интерес»: крушение человеческой истории – лишь этап Миротворения, и, следовательно, она – и человек вместе с ней – не имеют никакой значимости для стихии распадающегося Времени. Но выбор поэта – сопротивление разрушению силой поэтического Слова. Своим словом он вступает в резонанс со Светом бытийным и усиливает его энергию.

Его творческая заявка – антропологического масштаба: воскрешение воли к жизни силами поэзии, он предлагает «начать разговор *о новой эстетике скептического гуманизма* с его новым опытом – во имя обновлённого *приятия жизни*» («Немного – к сегодняшнему “Консумматуму” (Предисловие к польскому сборнику стихов)» Посёлок Сосново под Ленинградом. 14-15 августа 1989) [1, 145]. В основе спасительного миропонимания – поэтическое чувство живой Вселенной, обращённой к человеку: «“Идеология” ли – Небо и Земля? А я хотел бы ими – жить. В этом есть что-то “религиозное”? Ну что же, “истина”, понимаемая “религиозно”, – тоже идеология» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989 – июль 1990) [1, 293]. Безусловность поэтической идеологии – в её буквальной «очевидности». Это зримая и узнаваемая онтология, данная в ощущениях и открывающая чувство гармонического времени. Как в архаических заговорах, поэт силой своего слова утверждает именно гармоническое состояние времени – как состояние мира, открытого человеку. Нет картин бурь, смятения и смуты – всего, что «работало бы» на тот распад Времён, которое он прозревал за границами видимого мира. Вряд ли он надеялся «излечить» саму онтологию, но «поддержать» Творение – это Поэт в силах и просто обязан, если он исповедует гуманистическую идеологию творчества.

Очевидно, в основе высокоинтеллектуальной философии Айги лежит глубоко архаический – а потому созвучный самой онтологии – мирообраз: борьба с хаосом силой Слова. Трагическое мировидение задаёт импульс сознанию и мобилизует волю к спасению через творчество, которое берёт отовсюду с непринуждённостью первоокрывателя. **Поэзия Айги не интертекстуальна, а философия – не эклектична, они – самобытны**.

Религия – условность, но и из неё можно извлечь истину. Слово – наместник бога на земле: «Сказано, что “мы созданы по образу Его и подобию”. Это я понимаю так: человек обладает Воображением; осуществляя воображаемое, он становится творцом (так же как и разрушителем). И единственное его орудие, по существу, – Слово-Логос. В этом смысле можно сказать и следующее: человек даже тождествен Слову. // Хочется думать, что Миросозидание продолжается (“законченный мир” – одна из наших условностей). Слово художника – одна из Миротворящих сил. Понимание его в таком контексте возвращает нас к первичной функции Мироупорядывающего Слова (с надеждой на некоторую гармонию соотношения сил – “высших” и “человеческих”). Что-то из такой возможности Слова, естественно, приходится искать в самом “слове как таковом”» («Земля и небо – не идеология… (*Разговор с Виталием Амурским*)» Париж – Стокгольм – Париж. Январь, март 1989–июль 1990) [1, 290]. Диалог слова со Словом в себе – тоже рефлексия человека-поэта.

То, что заявляет Айги в прозе и с оговорками, в поэзии звучит со всей безусловностью. В стихотворении с не очень характерным для себя ироническим заглавием «К разговору на расстоянии» поэт твёрдо определил свою необходимую роль –

быть «хлебом» – для самой онтологии и Мирового Разума, т.е. «неба это с его умом столь мощным что меняется лишь силами оставаясь неизменным». Слово поэта и есть эта сила.

К РАЗГОВОРУ НА РАССТОЯНИИ

<…>

2

и веруя пребуду я как хлеб
как пища – вся даруемо-раскрытая
для неба этого с его умом
столь мощным что меняется лишь силами
без сдвига оставаясь неизменным
(я силой был средь сил я знаю то что знаю
и отдавал себя как высший дар – свобода
бывает – лишь свободой)

1985
[1, 294]

Лирическое самосознание определяется формулой «я силой был средь сил я знаю то что знаю». Исполнение призвания совершается по модели превращения духовной энергии в процессе обмена между соприродным и равноправным: «и отдавал себя как высший дар – свобода // бывает – лишь свободой». Автохарактеристика заключена в “скобки” – по контрасту с раскрытостью первых строк. Очевидно, так представлено самоутверждение в соотнесении сторон целостного «я»: одна из них направлена вовне, а другая – в себя. Личностная метафизика Айги – выработанный им образ самосознания в выстроенном им самим образе мира. Духовное состояние этого мира – Тишина, т.е. сосредоточенность в себе, которая есть и обращённость к вступающему в эту внутреннюю жизнь. Образ вхождения – Сон и чуткое вслушивание-узнавание знаков бытийного в природе. Образ отношений – равнонеобходимость и равноправие. Смысл отношений – длящееся сотворчество Времён, человеческого, которое принадлежит поэту, и бытийного, вбирающего и отзывающегося.

Литература

1.Геннадий Айги. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – 304 с.

2.Айги Г. Отмеченная зима. Собрание стихотворений в двух частях. – Париж: Синтаксис, 1982.

3.Бирюков С. Геннадий Айги. Поиск словесного ядра // Бирюков С. Авангард: модули и векторы. – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.199-209.

4.Андреева А., Киршбаум Г. О минимализме в поэзии Геннадия Айги // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том первый). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.91-97.

5.Фатеева Н. «Мельчайших слов счастливые согласья…» (О континуальной дискретности текстов Г.Айги) // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том первый). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.6-16

6.Айги Г. Продолжение отъезда: Стихотворения и поэмы. 1966-1998. – М.: ОГИ, 2001. – 112 с.

7.Айги Г. Теперь всегда снега. Стихи разных лет. 1955-1988. – М.: Сов. писатель, 1992.

8.Новиков В. Поэзия 100 процентов // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том первый). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.3-9.

9.Хузангай А. На пути к ангельскому сплаву // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.116-124.

10.Робель Леон Айги. – М.: Аграф, 2003. – 224 с.

11.Азарова Н. Неоплатонические концепты в поэзии Геннадия Айги) // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том первый). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.71-83.

12.Азарова Н. Комментарий к комментарию: язык стихотворения Геннадия Айги «Здесь» как основание для философского комментария А.Бадью // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ,

ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.181-187.

13.Бадью А. Краткий трактат об онтологии преходящего // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.188-197.

14.Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.

15. Робель А. Айги: всё больше // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.77-81.

16.Новиков В. Больше чем поэт. Мир Геннадия Айги // Геннадий Айги Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – С.5-14

17.Ермакова Г. Типологическая общность художественного мира Г.Айги и философских идей Тейяр де Шардена // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.128-139.

18. Орагвелидзе Г. Эскизы на фоне поэзии Геннадия Айги // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.92-101.

19.Янечек Дж. Поэзия молчания у Геннадия Айги // АЙГИ: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В ДВУХ ТОМАХ (том второй). – М.: Изд-во «Вест-Консалтинг», 2006. – С.140-153.

20.Айги Г. Тетрадь Вероники. Первое полугодие дочери. – М.: «Гилея», 1997. – 111 с.

Иван Жданов:
лирика автохрона, или homo temporis

Определение типологии

Поэзия Ивана Жданова (род. в 1948 г.) обычно иллюстрируется первым сочинённым им в 18 лет четверостишием: «Когда умирает птица, / в ней плачет усталая пуля, / которая так хотела / всего лишь летать, как птица» [1, 14]. В нём заключена формула всеединства – трагическая тайна общей судьбы, взаимосвязи живой и косной материи, смысл и цена существования, устремлённого к духовному преображению, воля и вина как двуединая сущность свободы. Формула нашла своё выражение в развёрнутой метафоре и закольцованном речевом обороте по типу хиазма (смерть птицы оплакана пулей, вызвавшей смерть птицы). Так развёрнутая метафора замыкается в кристалл стилистической фигуры.

Типологически поэзия Жданова определяется как принадлежащая к «одному из магистральных направлений русской поэзии в контексте мировой – философско-метафорическому» [2, 270]. Сугубо поэтическое мышление – «Многие стихотворения Жданова можно без малейшего негативного оттенка назвать образцами самоценной и самоцельной (в смысле пушкинского: «Цель поэзии – поэзия») метафоризации» [2, 270] – по сути есть образ миропонимания: «событие или наблюдение оказываются лишь поводом для самодостаточного философско-эстетического высказывания» [2, 270]. Метафора – уже не троп, не условный образ, а формула обретённого знания. Более радикальное наименование такого образа мышления – «метаметафора», К.Кедров определяет её как особое видение-знание, «вселенское зрение», «поэтическое отражение вселенского метакода» [3, 195]. В статье «Мы – метаметафористы» поэт-теоретик называет своими единомышленниками с 1975 года А.Парщикова, А.Ерёменко, И.Жданова [4, 175]. В его трактовке «метаметафора» гносеологически соприродна метафизике и наглядно представляет умозрительное – «область потустороннего, запредельного, метаметафорического» [3, 195], т. е. проникает в неочевидное и не связана не только логикой здешнего мира, но и с ним самим.

С определением Кедрова конкурирует принятый после М.Эпштейна термин «метареализм» – с акцентом на самобытность, бытийственность не только объекта познания, но и самого знания и образа его представления. «Это новая форма безусловности, открытая по ту сторону метафоры, не предшествующая ей, а вбирающая её переносный смысл. «Мета» – общая часть таких слов, как «метафора», «метаморфоза», «метафизика», «метареальность» – это реальность, открываемая за метафорой, на той почве, куда метафора переносит свой смысл, а не в той эмпирической плоскости, откуда она его выносит» [5, 218]. Итак, метареализм – новый образ мира, целостность которого обусловлена возрастанием смыслов: «Метареализм – предел слитности <…> поэзия подчёркнутых слов, каждое из которых должно означать больше того, что оно когда-либо означало. <…> Значение достигает такой интенсивности, что исчезает разница между означающим и означаемым. <…> Имя становится плотью» [5, 218]. Сверхзначащее слово фиксирует равноправие – «сопричастнось, взаимопревращение» [5, 218] – реальностей, зримой и умопостигаемой.

Поскольку содержанием поэзии является онтологическое знание, целостное представление о единстве здешнего и запредельного, достигнутое личностным усилием, то духовное своеобразие такой поэзии определяют как «последний эпос, уходящий на мягких лапах лирики» [6]. Эта характеристика – тоже метафорическая, хотя и излишне драматизированная – фиксирует двойственность переживания субъективного опыта – как личного и всеобщего. Но если переживание объективности – в принципе не верифицируемое – не оспаривается и не нуждается в доказательствах, то особенность личностной – лирической – доминанты должна быть определена точно. Думается, что в

случае И.Жданова эту доминанту можно охарактеризовать как миропонимание «человека времени», т. е. homo temporis, не «человека временного», а именно в родительном падеже – времени принадлежащего. Таков человек, чьи реакции, чувства, направление мышления предопределены острым переживанием присутствия Хроноса в себе и вокруг – как принадлежности к его многосложному состоянию и течению. Разумеется, время не обособлено, не изъято из континуума с пространством, но пространство есть средство осознания времени, а понятие «хронотоп» теряет конкретную определённость. Действительно, когда поэт хочет остановить мгновенье и сосредоточиться в его переживании, ему не до простора: «Останься, боль, в иголке! / Останься, ветер, в чёлке / пугливого коня! / Останься, мир, снаружи, / стань лучше или хуже, / но не входи в меня!» («Контрапункт») [1, 30].

«Чистое» время переживается как обособление «я» от здешнего детерминизма и концентрация в точке возможностей, наполненной самым разным потенциалом, но не реализацией в конкретном действии. Человека времени можно назвать «автохроном» – по аналогии с «автохтоном», укоренным в родной местности, связанным с ней кровно и исторически. Сознание «автохрона» обязано всем собственному ощущению и пониманию времени. Для самого Жданова время – онтологическая обусловленность личного существования: «А если предположить, что жизнь человека – одна, то тем более любое умаление её может выглядеть как насилие, потому что человек – это не только его присутствие здесь – наличие вообще – это ещё и его время, которое, может быть, не собственность его, но отнимать его у него никто не может – о Боге тут помолчим: Он-то и даёт миру человека вместе с его временем<здесь и далее подчёркнуто мной. – И. П.>» [1, 21-22]. Следовательно, осознание времени в себе и вокруг приближает к пониманию Бога.

Определение-переживание времени

Суть метаметафорического мышления, по Кедрову, – особое зрение, способность видеть вселенную «внутри и снаружи одновременно» [4, 172], т. е. совмещение разных пространств в одной точке – фокусе духовного восприятия. Подобная «стереоскопия» присуща Жданову в высшей степени – только в образе продолжения собственного сознания изнутри вовне и одновременного существования в себе и в другом. Это выражается не в раздвоенности «я», но в авторефлексии сознания, сочетающего непосредственность и особую степень самоотчуждения до самоотождествления с иным. Суть не в двойничестве, но в понимании двойственности собственного существования в один момент времени – здесь и сейчас, но в разных ипостасях.

Так в морозном лесном узоре на стекле прозревается жизнь иного измерения с иным временем, но теми же чувствами: «Что делать нам в стране, лишённой суесловья? / По нескольку веков там длится взмах ветвей. / Мы смотрим сквозь себя, дыша его любовью, / и кормим с рук своих его немых зверей» («Мороз в конце зимы трясёт сухой гербарий…») [1, 55]. Сознание поэта совмещает личную точку зрения с видением извне, присущим самой реальности, её сознанию. Они встречаются в пространстве стиха – которое есть время речи – и пребывают в состоянии диалога-сотворчества: «Толпы света бредут, создавая дыханьем округу, / узнавая пейзаж как созданье своих мятежей, / обтекая его, голоса подавая друг другу, / превращаясь в скопления мечущих мрак миражей. <…> Я теряюсь в толпе. Толпы света, как волны, смывают / и уносят меня, как стихи на прибрежном песке. // Там, где зреет строфа, там, где шёпот сирен убывает, / там проносится поезд по долгой и влажной строке. // Колесо и пейзаж на незримой оси снегопада // с одинаковой страстью друг друга пытают в пути» («Поезд») [1, 50]. Наконец, обоюдное видение – сама чуткость, состояние резонанса с живым миром: «Стоишь одна у входа в этот лес, / где каждый лист – потомок ожиданий, / и каждый шаг отчётлив, как последний. // Уже не вдох стоит перед тобой, / а ты на вдохе ищешь равновесье – / так дышат травы, облака и годы. // Лицо дождя, заплаканное в день, / когда он шёл, теперь уж

просветлело – / его глазами смотришь ты на ветви» («Стоишь одна у входа в этот лес…») [1, 17-18]. Знаменательно, что во всех отрывках действие происходит в длящемся настоящем времени – именно оно и объединяет как общая стихия, среда и проводник.

Знаменательно, что Жданов сосредоточен на разрешении тайны настоящего времени – и она связана с раздвоением процесса восприятия на переживание и осознание. В прозаических рассуждениях это обозначено прямо: «Что такое «я» и где оно находится, если тебе даже от собственного сознания можно абстрагироваться? И как оно соотносится с пространством моего тела и его же временем. <…> Когда я и о своём «я» говорю (рассказываю о нём кому-либо или размышляю о нём сам с собой), то говорю как о чём-то стороннем, выведенном в пространство – как будто между мной и моим «я» прорастает расстояние. Всё это наводит на подозрение, что «я» переживаемое – вовсе не то же самое, что «я» осознаваемое. И это похоже на проблему настоящего времени» [1, 151]. Суть проблемы для Жданова в том, что настоящее неуловимо для аналитического восприятия: оно «потому и кажется фикцией, что оно переживается, а не осознаётся, как и само «я» в момент действия, иначе – феномен раздвоения личности, вообще рассогласованности» [1, 40]. Но только в настоящем открывается экзистенция – вполне осознанное переживание сущностного порядка, и поэт должен его запечатлеть и непосредственно, и ярко. Творческое «я» решает проблему через сотворение собственного образа времени – многогранного настоящего. Осознание многогранности со всей остротой её переживания реализуется в иррациональной, ничем не стесняемой метафоричности – качественной и количественной свободе ассоциаций.

Время у Жданова не линейно и не циклично, но многомерно, и отношения «слоёв» и «плоскостей» образуют непредсказуемый детерминизм – когда влиянием будущего, когда властью параллельных событий. Стихотворение-однострок «Осень» даёт формулу участия небытия в здешней жизни: «Падая, тень дерева увлекает за собой листья» [1, 52]. «Тень» – уже присутствующий здесь образ инобытия дерева, его будущее, которое провоцирует в настоящем листопад, а листопад есть прообраз крушения дерева. Длящееся будущее (тень падает) и настоящее (падают листья, увлекаемые тенью) составляют параллельное и взаимосвязанное движение. Их встреча-пересечение в пространстве видится как скрещение плоскостей: тень «падает» благодаря ожившей языковой метафоре, на деле она лежит по горизонтали, листья буквально падают по вертикали или, сносимые ветром, по диагонали прямого угла «ствол – тень». «Увлекаемые» тенью, они всё равно её не накроют, она так и будет «падать» сверху – как материализованное в ней будущее.

Время может быть переливающимся в самом себе, подобно ленте Мёбиуса, когда мечта о желанном – тоже реальное время, составляющее подтекст настоящего. Метафорически это видится как событие, прозреваемое сквозь плоскость-призму замёрзшего окна, где стекло как прозрачная граница есть образный эквивалент пространства Мёбиуса – однородного и выворачивающегося наизнанку. Это пространство чистого времени, чем и является любовное свидание: «Тогда мы встретимся с тобой под небом той валторны, / и нас колодец напоит своей водой повторной / и с ледяных ветвей вспорхнёт отмеченная птица, / попросит песенкой своей у нас воды напиться. // И время тихо поплывёт обратной стороною, / ломая море на куски, дохнёт стекло волною, / и нет уверенности в том, что нет тебя со мною» («Увы, уходят со стекла морозные пейзажи…») [1, 55]. Чистое время закручено в спираль (небо валторны), глубоко (колодец) и возвышенно (вспорхнувшая птица), одновременно попятно и устремлено вперёд, т. е. волнообразно (волна, ломающая лёд стекла и согревающая надеждой), а синтаксически это представлено двойным отрицанием финального стиха.

Клубление, волнение, вращение времени создаёт эффект возвращения – как соприсутствия времён в одной точке. Этой точкой может быть зеркало или его аналог – портрет. Встреча с собой подталкивает движение времени и обнаруживает его самобытную стихию. Начало метафорически «прорастает» после «вспашки» заново, как

будто прошедшее автономно, неуничтожимо и способно развернуть заключённую в себе перспективу: «И зеркало вспашут. И раннее детство / вернётся к отцу, не заметив его, / по скошенным травам прямого наследства, / по жёлтому полю пути своего» («Портрет отца») [1, 86]. Времена соприсутствуют – прошлое-будущее (младенец) и будущее-прошлое (старость) – и заняты сами собой, погружены в себя: «и маковым громом на тронном полу / играет младенец, и бездна седая / сухими кустами томится в углу» [1, 86]. Осознание времени – понимание его алогизма, несоответствия нашим представлениям о порядке и истоках: «Прояснится зеркало, зная, что где-то / плывёт глубина по осенней воде, / и тяжесть течёт, омывая предметы, / и свет не куётся на дальней звезде» [1, 87]. Метафоры-оксюмороны утверждают невозможное с убедительностью парадокса, отрицательная метафора («свет не куётся») ошеломляет больше, но их общая цель не утверждение нового знания, а разрушение общепринятого как ложного – таково их эвристическое содержание. И каламбурная метафора «прояснится» относится не только к зеркалу, но и к сознанию читателя: уяснение невозможного совершается как просветление.

Ассоциативный потенциал метафоры – её способность совмещать несоединимое – коррелирует с эвристическим мышлением XX века (принцип дополнительности, теория относительности, междисциплинарные исследования). Все открытия, изменившие картину мира, названы метафорически: солнечный ветер, чёрные дыры, тёмная материя. Но время – онтологическая координата, слишком зависящая от субъективного или, напротив, эпистемологически заданного восприятия. В самом общем виде суть времени у Жданова определилась метафизически: как неуничтожимая вечность, в которой ничто не исчезает, сосуществуя параллельно, т. е. само прошлое условно как прошедшее, а силовые линии исходят из будущего, которое предстаёт как настоящее. Пространственный образ времени сочетает зримую объёмность (всеприсутствие) с искривлённой, замкнутой в себе плоскостью, по которой направлено движение. Но это видение поэта, решающего именно проблему переживания-осознания настоящего – ради осознания возможностей своего «я».

Определение себя во времени

Жданов намерен если не оспорить, то откорректировать известное положение Гёделя о невозможности точного понимания системы изнутри: «Полное описание языка «А» нельзя осуществить на том же языке «А», то есть для порождения всех истинных высказываний о целых числах нужно бесконечно много новых идей» [1, 152]. Поэт ищет гносеологическую позицию, сочетающую имманентное и внеположенное системе, т. е. синтез разнородного, превозмогание невозможного – чудо в здешнем мире. «Настоящее время начинает казаться фикцией, как только попытаешься его осознать, схватить, может быть, даже продлить. <…> Но миг, способный к длительности – уже вечность, а вечность в качестве остановленного прекрасного мгновения ещё нужно заслужить. И не этическим чаянием, а верой, верностью. Кьеркегор: «Если этическое есть высшее, то Авраам погиб». <Имеется в виду выбор между моральным и иррациональным, с которым столкнулся «рыцарь веры Авраам», когда ему предстояло принести в жертву Исаака. – И. П.> Это тот случай, когда твоё «я» сосредоточено в Боге так, что «я» растворяется, не лишаясь личностного начала. «Я» переживаемое теперь не может быть объектом для тебя, и твоё настоящее время способно к чистой длительности – вечность и время касаются друг друга в мгновении» [1, 152-153]. Итак, осознание настоящего есть овладение тайной объективного времени (удержать неуловимое), а условием является та степень самоотрешения-самосознания, которая приближает к Богу.

Рассуждения парадоксально логичны и развиваются через определение сути духовной коллизии: «Увидеть себя со стороны – такое может только Бог. Нет, не то. Возможно ли увидеть себя со стороны подобно кому-либо другому? Но кто он – другой? Ни другой человек, ни ещё какая-то тварь тебя не видит – ты вне, ты ушёл, тебя нет, там пусто. Бог? Но видеть себя таким взглядом – всё равно что видеть Его. Невозможно.

Смерть. <…> Увидеть себя со стороны – значит умереть. Не потому ли, что во взгляде таком – крайняя степень отстранённости от самого себя?» [1, 133]. «Умереть» – конечно, гиперболическая метафора, передающая предел отрешённости, но она – выражение высоты той духовной мобилизации, на какую способна воля к творчеству. Поэтому двуединство «самосознание – отрешение» дополняется дуализмом «умирание – воскресение». И для Жданова это не игра в условные формулы – метафора реализуется со всем духовным напряжением. Длящееся настоящее не может быть концом, т. е. смертью, но переживается оно как состояние умирания-воскресения.

Таково содержание стихотворения «Крещение» – рассказа о процессе сотворения стиха. В начале поэтическое «я» почти расстаётся с ощущением себя в физическом времени и пространстве – то и другое слились в состояние непроницаемой тьмы. Но тут вступает метафизическое время: «Меня как будто нет. Мой слух ушёл за звуком, / но звук пропал в ночи, лишая время сна. <…> И где-то на земле до моего рожденья, / до крика моего в моё дыханье вник / послушный листопад, уже моё спасенье. / Меня на свете нет. Он знает: будет крик. <…> Течёт во мне река, как кровь глухонемая. / Свершается обряд – в ней крестят листопад, / и он летит на слух, ещё не сознавая, / что слух сожжёт его и не вернёт назад» [1, 28]. Листопад – уже знакомая (и доминантная) метафора, образ природного сознания, предельно чуткого к инобытию, его знание сливается с невысказанной творящей волей («река, как кровь глухонемая»), чтобы произошло воскресение поэтического «я» в новорождённом «крике». «Крещение» – и скрещивание, и самосожжение листопада, и таинство освящения, и трагическое чудо преображения материи и чувства в бессмертное слово.

Процесс творчества переживается как самоотрешение до отождествления с иным сознанием – как с иным временем: «Попробуй мне сказать, что я фантом // и чья-то часть, болящая при этом, // а если нет, то чем же болен я? / Что заставляет незнакомым ртом / меня вопить и вздрагивать скелетом / под тяжестью чужого бытия? // Мне кажется, что плоть моя – часы // чужой души, затерянной в страданье, / глядящей на себя со стороны…» («Попробуй мне сказать, что я фантом…») [1, 102-103]. Появляется знакомый мотив искривлённого времени – как существования в себе и в самоотчуждении: «Как будто время корчится петлёй / в самом себе и путает событья. / И мой близнец, отравленный тоской, / всё ищет мир, не тронутый золой, / пытая сущность самого наитья / и свой удел держа моей рукой» [1, 103]. Болезненность раздвоения – мука творчества, обусловленного требовательным покровительством высшей силы. В петле времени совершается чудесная и мучительная метаморфоза отчуждённого «я» – оно, всё более отдаляясь, воспринимается как мобилизующая непреклонная воля: «Мне кажется, я слаб на договор. / Но будто кто-то выудил зарок, / чтоб край небес со сломанной печатью / меня пронзал, как вспышка, как укор» [1, 103]. Состояние сознания уподоблено атомарной структуре: переживающее «я» составляет центр, неделимое ядро, оно наблюдает метаморфозы всё отчуждающегося (удаляющегося по спирали) пытливого «я», находясь с ним в непрерывном и мучительном диалоге (притяжении-отталкивании). Диалог представляет неуничтожимую творческую волю, в напряжении которой и совершается высказывание – от имени «ядра», но под воздействием «общего энергетического поля» отношений «разнополюсных начал». Так раздвоенному сознанию, но цельной творческой воле открывается – печать сломана – запредельное и требует освоения.

Разумеется, то и другое «я» – поэтические. Жданов не жалует обыденную рефлексию и уж тем более демонстративную откровенность, отличавшую предшественников: «Тогда была важна ассоциация автора и героя. Очень сильно было развито и явлено среди поэтов рефлективное начало – автор становился основным героем произведения. Мне очень не нравится, когда поэт выворачивается наизнанку, открывает душу нараспашку – это отдаёт лицемерием. Полной искренности, исповедальности в этом нет, человек этим отмечает, выделяет какую-то особую сторону своего существования в угоду определённой идеологической, философской системе» [7]. Рефлексия Жданова –

метафизическая, испытующая в себе поэта, т. е. чуткость к миру и способность высказать такое состояние. Она предполагает особую позицию во времени – движение к точности как процесс и как уловление мига, как его «расширение». Такая рефлексия составляет лирический сюжет стихотворения «До слова».

Тема – созревание души и сознания для высказывания. Содержание сюжета – процесс, предшествующий явлению слова. Движение линейно, но – в стереоскопическом состоянии времени, которое передано как клубление метафор во всё расширяющемся пространстве. Динамика явления-созревания-распахнутости и представлена перерастанием метафор в ряду «театр – сад – простор», каждая из которых «перерастает» другую. Так совершается восхождение к слову. При этом лирическое сознание авторефлексивно, очуждено, что предполагает «объективность» определения состояний. Таково начало: «Ты – сцена и актёр в пустующем театре. / Ты занавес сорвёшь, разыгрывая быт… <…> Тряпичные сады задушены плодами, / когда твою гортань перегибает речь / и жестяной погром тебя возносит в драме / высвечивать углы, разбойничать и жечь. <…> И вот уже партер перерастает в гору, / подножием своим полсцены охватив, / и, с этой немотой поддерживая ссору, / свой вечный монолог ты катишь, как Сизиф» [1, 77-78]. Оксюморонное «с немотой поддерживая ссору» – формула отношений, признающих взаимную истинность и неполноту. Она коррелирует с состоянием раздвоенности самого поэта: «Как будто кто-то спит и видит этот сон, / где ты живёшь один, не ведая при этом, / что день за днём ты ждёшь, когда проснётся он. / И тень твоя пошла по городу нагая <…> ей не с чего дудеть с тобой в одну трубу» [1, 78]. Тень ближе к истине, поскольку материя и функция в ней отождествляются: «И птица, и полёт в ней слиты воедино» [1, 78].

Наступает миг явления слова, но знаменательно, что он увиден «боковым зрением», которое для поэта эвристично: «Я ещё в молодости понял и тогда же в молодости открыл такой закон: если предмет неясен, гляди чуть в сторону, вскользь – и ты его увидишь. Увидишь полнее. Это физический факт. Так и в стихах косвенным зрением нащупываешься «вжж-вжик», как бы обход такой делаешь, изгибаешь взгляд» [8, 284]. В пространстве бокового видения совершается чудо: «Но где-то в стороне от взгляда ледяного, / свивая в смерч твою горчичную тюрьму, / рождается впотьмах само собою слово / и тянется к тебе, и ты идёшь к нему» [1, 78]. Встреча свершается и – по закону неоднородности времени и сознания – апофеоз обращается отрешённостью: «О, дайте только крест! И я вздохну от боли / и, продолжая дно, и берега креня, / я брошу балаган – и там, в открытом поле… / Но кто-то видит сон, и сон длинней меня» [1, 78]. Крест – символ средоточия раздвигающегося пространства, что и готова совершить воля поэтического «я», но преображение совершается не в физическом пространсте, а во временном. Будущее, готовое развернуться по воле поэта, оборачивается длящимся настоящим, которое – вечность. А поэтическое «я», перейдя от отчуждённого «ты» времён «балагана», вдруг ощущает себя частью иного – расширяющегося – сознания. Пафос сам по себе недостоверен, мудрость, как на Востоке, – в отрешённости. Видимо, таково если не содержание, то духовное наполнение рождающегося Слова.

Определение констант во времени

Стихи Жданова не относятся к удобопонятным, сам он порой ощущает себя не распорядителем, но заложником стихии: «Мне страшно писать стихи, они какие-то не мои… Начинаю стихотворение, идёт непонятный поток слов. Только дойдя до его трети, начинаю понимать, что к чему» [8, 298] <будем надеяться, что это высказывание записано точно. – И. П.>. И тем не менее одно из назначений творчества – сопротивление «энтропии беспамятства»: «Как нельзя отделить от своего «я» какую-либо часть своего тела, так и от жизни своей нельзя отделить нужные тебе и совсем бесполезные дни, заполненные чужим и даже чуждым опытом. И если одиночество и богооставленность

являются доминантой во времени, в обществе, человек не может в одиночку справиться с их преодолением. <…> а мир в нём, если он хочет добиться победы» [9, 3]. Потому цель поэзии Жданова – воссоединение человека с всецелым: «Главное для художника не столько создать даже в мелочах универсальную картину мира, сколько дать возможность читателю пережить эту картину как свою собственную, глубинную сущность, подчинённую единому космическому замыслу» [10]. Важна не развёрнутая, всеобъясняющая, логически оправданная картина мира, а сознание всеединства.

Речь идёт о знании сродни эзотерическому, но коммуникативная сущность поэзии обращает метафизическое содержание не к избранным, а ко всем взыскующим смысла. Парадокс в том, что непонятная форма мобилизует к поиску непредуказанного духовного опыта вместе с поэтом, т. е. к сотворчеству. Так Жданов определяет свою принадлежность к авангарду, «то есть традиции того, что противоположно зарежиссированному существованию как результату иллюзорного всезнайства, сработанного на века и зафиксированного на собственной окончательности и неподвижности. // Авангард создаёт не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии» [9, 4]. Итак, гносеологическая природа авангарда гарантирует его гуманистический потенциал – осознание всеединства и объединение в знании. А реализуется всё как приобщение к иному времени – вместе и космическому, и глубоко сокровенному.

Так что же связывает запредельное и личное, объективное и субъективное, являет константное в подвижном?

Разумеется, первым является образ Бога. Жданов определил свой юношеский выбор в идеологическом вакууме 60-х так: «В конечном итоге пошёл по философии христианства» [8, 279]; «Больше всего меня потряс Лев Шестов» [8, 275]. Интеллектуально-духовный опыт сделал его поэтом: «Книги меня к ней <поэзии> привели и, конечно же, Бог. Он-то мне и даёт, иначе не написал бы ни строки!» [8, 284]. Поэтическая антропология Жданова вполне канонична: «Люди – туман от небесной реки. Но мы – не Божья роса, мы – кровавый пот на челе Его» [1, 72]. В этой формуле – и прямая связь с Всевышним, и двойная вина богоотпадения и предательства Христа, и гефсиманская молитва Спасителя. Бог распоряжается жизнью и смертью, ведь «Он-то и даёт миру человека вместе с его временем» [1, 22].

Итак, человек – живое время, осенённое Божественным присутствием, долг человека – осознать его. «Орган» осознания – чуткая совесть, т. е. метафизическое чувство вины как остро переживаемая связь с Богом. Оно тоньше и неизбывней, чем этика конкретной нравственной ответственности, ибо сознаёт своё несоответствие высшему идеалу: «Я же слеп для тебя, хоть и слеплен твоею рукой» («Расстояние между тобой и мной – это и есть ты…») [1, 99]. Несоответствие – неизбежно, совесть – «беспричинна» и потому является мировой, космической координатой: «Как эти звёзды приручить, известно только Богу. / Как боль неясную унять, понятно только им. / Как в сердце чёрном возродить любовь или тревогу? / Молчат. И, как перед собой, пред небом мы стоим. / И снег проходит нагишом, невидим и неслышим, / и продолжается полёт давно умерших птиц, / и, заменяя звёздный свет, упрёк плывёт по крышам, / и я не чувствую тебя, и страх живёт вне лиц» («Когда неясен грех, дороже нет вины…») [1, 61]. Время, как следует из этих метафор, есть посредник между Богом и человеком: космическое («звёздный свет»), природное («снег проходит») и вечное («продолжается полёт давно умерших птиц»). Формула «И, как перед собой, пред небом мы стоим» – парафраз-концентрат сакраментального высказывания Канта: «Две вещи наполняют душу всё новым и всё более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звёздное небо надо мной и моральный закон во мне» [11, 435].

Кант видел в непреложности этики «онтологическое доказательство бытия Бога» [12, 1361]. Жданов, как уже отмечалось, не выводит веру из этики, для него посредник между человеком и Всевышним – свет звёзд: «Когда неясен грех, дороже нет вины – / и

звёзды смотрят вверх и снизу не видны. / Они глядят со стороны на нас, когда мы в страхе, / верней, глядят на этот страх, не видя наших лиц» [1, 61]. Человеческая совесть – личностна, но осознаётся как духовная власть неба, и потому внеперсональна, как «вне лица упрёк» [1, 61], и принадлежит самому бытию. Поэтому совесть есть условие бессмертия души, чем беспощаднее она – тем ближе к высшему неуничтожимому началу.

Муки совести – жар и боль души, метафора «сгорать со стыда» буквализируется ради утверждения непреложности воскресения: «Кости мои оживут о время пожара, / я раздую угли в своих ладонях. <…> Дым от такой страды смертным глаза не выест, / олово, а не спирт будет тащить на крышу. / Может, тогда и впрямь время меня не выдаст – / пенье Твоих костей, Господи, я услышу» («Кости мои оживут во время пожара…») [1, 148]. Совесть превозмогает собственную муку и разрушительную силу времени, парадоксальная метафора «пенье Твоих костей, Господи» означает одухотворённое возвращение в жизнь, т. е. воскрешение Христа. А кольцевая «рифма» метафор оживающих-поющих костей начала и конца стихотворения – свидетельство единства бытийного Хроноса и поэтическое выражение веры Жданова: «мы – кровавый пот на челе Его» [1, 72].

Проза поэта абсолютно точна – до ослепительной ясности откровения: «Воскресение – это обретение другого <…> воскресение происходит всегда и во времени не нуждается, хотя воскресение не враг времени, у него вообще нет врагов, ибо оно есть любовь, оно есть Бог» [1, 133]. Если «воскресение происходит всегда», то – и в настоящем тоже. Лирика представляет воскресение себя через самоотречение, т. е. в приятии иного-другого: «Я бессмертен, пока я пок***о***рен, но не покорён, / потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю» («Расстояние между тобою и мной – это и есть ты…») [1, 99]. Рефрен конечной фразы представляет длящееся бессмертие настоящего. В стихах Жданова оживает погибший на войне брат: «Тот, кто построил «ты» и стал для него подножьем, / видит небесный лик сквозь толщу стен и времён. / Брат идёт по горам, становясь на тебя похожим, / всё более и больней, чем ближе подходит он» («Гора») [1, 127]. Чудо объединяет духовную волю поэта и власть слова: «Одно из моих имён похоронено под Ленинградом, чтобы оно во мне выжило и проросло» [1, 126].

Следовательно, другой константой-посредником во времени является Слово – поскольку оно есть ипостась Бога. В «Рапсодии батареи отопительной системы» мучительная жажда разрешается эпифанией: «Я, распластавшись, лежу на песке, создающем меня. / А река, поднимаясь со дна, как облако, любит меня. // Облако входит в себя, становясь незримым. // Светящийся розовый куст, коллапсируя, входит ко мне. // То – куст, убелённый словами, несущими воду. // То – Бог!» [1, 85]. Система образов – в ключе поэтики метаметафористов, соединяющих механическое с мистическим: «батарея отопительной системы» – иносказательное представление лабиринта поэтического сознания и дуалистической природы человека. «Я ввинчен в кружение вод, у меня впереди / чугунные русла и роза в цветочной груди» [1, 84]. Отождествление себя с тяжкими хитросплетениями «чугунного сплава» – гипербола отчаяния, «роза» – символ Христа и тоже образ спирали, два лабиринта резонируют (как это уже было с закрученными петлями времени), чтобы свершилось воскресение: «Пурпур объявлен – роза придёт!» [1, 85]. Знаменательно, что слово, т е. объявление, предшествует самому явлению розы и его производит. В сознании поэта слова и образы живые, пульсируют, их смысловые существенны и реальны: «Вдруг стало темно, точно внутри этого «вдруг» [1, 84]; «Чайник в обнимку со словом «вода» / к речке идёт, а в слове «вода» / – накипь, как в чайнике»[1, 85]. Так, «коллапсируя», концентрируясь, совершается метаморфоза «река – облако – розовый куст – влага слов – Бог». Их связывает константа – просветлённая («убелённая»), закрученная в спираль розы, животворящая природа слова.

В основе сопоставлений – не сравнение-уподобление, а преображение. Так вновь воспроизводится антиномичность ключевого принципа мышления Жданова – ассоциативность, т. е. втягивающая всё в своё вращение спираль, и дискретность, ибо

энергия такова, что всё втягивается с разрывом постепенности. «Уберу ли камень с холма, чтоб где-то / на другом холме опустело место, / или вырву цветок незрячего цвета, / словно чью-то ладонь отделяя от жеста» («Холмы») [1, 105]. Поэт называет этот принцип «отрицанием сравнения» и постоянно его декларирует: «Всё познаётся в сравнении – это для языка обычного. Всё познаётся в отрицании сравнения – это уже язык искусства» [1, 156]. Следовательно, метафоры Жданова – не перенос признака по сходству, т. е. сравнение-отождествление без союза «как», в чём суть классической модели метафоры: «отговорила роща золотая берёзовым весёлым языком» или «души малиновая цветь» и др.

Метафора Жданова – даже не равнодействующая разнонаправленных векторов и не силовое поле между ними. Это формула преображения явления: «То, что снаружи крест, то изнутри окно» («Камень плывёт в земле здесь или где-нибудь…») [1, 101]. Формула косвенного отражения невидимого: «Так молния ночная ловит свет, / стоящий на другом конце земли, / передвигая зеркальце своё» («Письмо») [1, 130]. Формула творения из ничего: «В пустоту наугад, обоюдоогромный / вникнет луч напрямик и повиснет, застыв, / и разломится вдруг, и из бездны разлома / брызнет озера сильный и слитный порыв» («В пустоту наугад обоюдоогромный…») [1, 129]. Формула преображения собственной личности: «Стоит шагнуть – попадёшь на вершину иглы, / впившейся в карту неведомой местности, где / вместо укола – родник, вырываясь из мглы, / жгучий кустарник к своей подгоняет воде. <…> Это нельзя уберечь и нельзя утаить, / не промотав немоту на избыток вестей. / Значит, шагнуть – это свежий родник отворить, / значит, пойти – это стать мироколицей всей» («Восхождение») [1, 128-129].

Метафора Жданова моделирует не сходство и не оппозиции, но существование в асимметричном мире с неоднородным временем и пространством, с иной системой тяготения-отталкивания, с которой не справится не только закосневший ум, но и обычный вестибулярный аппарат: «Грубо говоря, это как бы наркотическое состояние, изменённое существование. Там всё другое. <…> …В стихотворении все слова – как колодцы. В прозаической речи слова соединяются друг с другом, только если у них есть для этого достаточные основания. В поэзии слово становится более прозрачным. Представьте себе, если бы колодец вдруг при какой-то вспышке стал прозрачным до самого дна. То же происходит со словом, когда оно попадает в поэтический текст» [7]. Миссия слова-колодца – быть проводником-посредником (в физическом смысле) в метафизический образ мира, роль проводника-личности (поводыря, вестника, сталкера) выполняет поэт.

И здесь сознающий призвание видит себя со стороны: «Ты, как силой прилива, из мёртвых глубин / извлекающей рыбу, / речью пойман своей, помещён в карантин, / совместивший паренье и дыбу. <…> Оттого ли, что сталь прорастает ножом / и стеной обороны, / завернувшись внахлёст двуязычным ужом, / как причёт или плач похоронный, – / ты, как рану, цветок вынимаешь из пут / недосчитанных кем-то минут» («Ты, как силой прилива…») [1, 113, 114]. Очевидно, поэзия – ещё одна константа многосложного мира, изоморфная ему и, тем не менее, представляющая духовную цельность. Суть цельности – в отзывчивости, которая открывает всеохватное знание и продолжает пресекающуюся жизнь. Поэзия (и поэт) – посредник между всеми. Таков смысл «Баллады»: «Я поймал больную птицу, / но боюсь её лечить. / Что-то к смерти в ней стремится, / что-то рвёт живую нить. <…> Не намеренно – случайно – / воздух клюва пригублю, / настороженную тайну / ненароком разделю» [1, 28]. Глоток воздуха заключает в себе откровение: в туманном снегопаде блуждает уцелевший от расстрела – «а его убить забыли / и случайно сберегли. / Сберегли его, не плача, / память, птица, пар земли» [1, 29]. Пространство одного стихотворения концентрирует самые ключевые ждановские образы: птица как явление свободы («Если птица – это тень полёта» [1, 125]) – всезнающий снег, тоже посредник между землёй и небом («Следи за мной, мой первый снег…» [1, 13], – память («Матерь скорбящая, Память…» [1, 88]) как осознание всеединства и неизбежности случайного. Поэт прочитывает видение как сгусток отношений в глотке воздуха-времени

Положение и экзистенция поэта двойственны: его свобода зависит от его языка, его существование – «завернувшись внахлёст двуязычным ужом» – выворачивает его наизнанку, речь несамотождественна («двуязычна»), его призвание – продолжить это существование за себя и за другого, спасти время – «недосчитанные кем-то минуты» – от недоосуществлённости. Глубоко личное самоопределение ни в чём не расходится с поэтическим: «Я буду дорожить / виной или ошибкой. / Ткань возвратится в нить, / чтоб грусти стать улыбкой. / Надежды больше нет, / есть только вера в чудо – / и надо мною свет / неведомо откуда» [1, 60]. Простота формулировки этого кредо нисколько не упрощает философскую позицию. Поэт, конечно, избранник, но не исключительная личность, а искупитель вины человеческой и беды, потому сам идентифицирует себя не больше не меньше как с Иудой («Взгляд», «Плач Иуды»): «И остаётся в голос свой / вводить, как шорох огневой, / упрёк стыда» [1, 32]. Такова нравственно-метафизическая вариация спирального преображения призвания и самоопределения в отрыве от себя.

Вот самая наглядная иллюстрация спирально-дискретного мышления Жданова – стихотворение, всё выстроенное парадоксальными метафорами, акцентирующими слово.

1. Море, что зажато в клювах птиц, – дождь.	/---/-/-//	Метрически это равноударник с нерегулярной, неточной рифмой односложных клаузул и даже цезурой, графически указанной тире перед последним словом. Всё «работает» на смысловые акценты, а правильное, похожее на стопу чередование ударных и безударных создаёт эпическую картину игры самобытных сил. Но игра эта трагическая, смысл её – в назывании вещей своими именами и определении сути отношений между ними. Потому стихи 1-7 и 20-22 выстроены как загадка и тут же отгадка в одном предложении. Метафоры дают образ стихий, коллапсирующих (1, 2) и страдающих (3-7), чтобы в конце стихотворения обрести свободу (20-22). Сюрреальный мир пронизан болью, но это и мука исполнения призвания – сотворения музыки из порыва стихий к свободе преображения. Лирический субъект соразмерен миру («мы») и включён в тот же порыв-процесс преображения, подчинённый единому ритму и смыслу – концентрации во имя связи с расширяющимся миром.
2. Небо, помещённое в звезду, – ночь.	/---/---//	
3. Дерева невыполнимый жест – вихрь.	/-----/-//	
4. Душами разорванный квадрат – крест,	/---/---//	
5. чёрный от серебряных заноз – крест.	/---/---//	
6. Музыки спиральный лабиринт – диск.	/---/---//	
7. Дерева, идущего на крест, – срез.	/---/---//	
8. Блуждает изнурённая игла	-/---/---/	
9. по кругу, и ушибами горит	-/---/---/	
10. чёрный, несмывающийся срез.	/---/---/	
11. Там стрелочник в горящих рукавах	-/---/---/	
12. за волосы подвешен в пустоте –	-/---/---/	
13. стрелки перепутаны впотьмах.	/---/---/	
14. И белые висячие сады,	-/---/---/	
15. как статуи, расставлены на льду –	-/---/---/	
16. чёрный несмывающийся срез.	/---/---/	
17. И копится железо для иглы,	-/---/---/	
18. и проволоку тянут для гвоздя,	-/---/---/	
19. спиливают дерево на крест.	/---/---/	
20. Дерева срывающийся жест – лист.	/---/---//	
21. Небо, развернувшее звезду, – свет.	/---/---//	
22. Небо, разрывающее нас, – крест.	/---/---//	
[1, 77]		

Расширение – энергия жизни, жертвенной и одухотворённой, символы которой – спираль и крест, метафорически увиденные в музыкальной пластинке и годовых кольцах дерева, которое «идёт на крест» в прямом и переносном смысле. Такой лабиринт смысловых связей втягивает в своё вращение объективное пространство (1-3), чтобы, дойдя до точки безвременья и центра стихотворения (11-13), развернуть спираль в противоположную сторону. Финал обратно симметричен началу и завершается самой

яркой метафорой – отождествлением неба с крестом, то и другое – божественные начала, мобилизующие человека на духовный подвиг. Узнавание смысла уже подготовлено иносказательным представлением божественного пространства-неба в начале (4-5), чтобы явственно предстать в итоге. Так идея познания мира как всеобщей связи перерастает в идею осуществления призвания. Она реализуется и в отдельных стихах-строках, и в композиции целого. Дискретность трёх финальных строк-аккордов компенсирована сложноорганизованной системой консонансов: «жест – лист – нас – крест», с которым соотносится и неточная «звезду – свет». Акцент на рифму – демонстрация всеединства в прерывном, как и синтаксический параллелизм нетождественных временных форм причастий: «срывающийся» – настоящее возвратное действие, «развернувшее» – прошедшее совершенное, «разрывающее» – длится в настоящем. Метафизический смысл представления метафор-метаморфоз без участия глаголов-связок – и свидетельство, что процесс принадлежит самой действительности, и исполнение поэтом своего назначения.

Определение смысла творчества

Жданов убеждён, что «попытки найти для мира правильное название» должны продолжаться [8, 281]. Роль метафоры в именовании эвристическая – наглядное представление незримых сущностных отношений, экспликация образа, т. е. модели этих отношений. Это и гуманистическая цель, поскольку, напомним, познавательная цель творчества, по Жданову, неотделима от самоопределения в мире не только поэта, но и читателя. Поэзия помогает ему «пережить эту картину как свою собственную, глубинную сущность, подчинённую единому космическому замыслу» [10]. Во временной модели Жданова всё обратимо, и участие человека в бытии не условно, но смыслополагающе: «И тогда ты припомнишь, что миру начала / нет во времени, если не в сердце оно, / нет умерших и падших, кого б ни скрывало / от морей и от бездн отрешённое дно» («В пустоту наугад обоюдоогромный…») [1, 129]. Эту миссию исполняет ждановское слово-колодец: в художественной речи «слово апеллирует к ассоциативной памяти, то есть противостоит небытию и отстаивает в человеке его единственность» [10]. Итак, формула ждановской онтологии – всеохватывающее и всепревращающееся время, клубящееся по спирали в себе самом. В нём всё рождается – присутствует – преображается – воскресает. Гносеология, соответствующая бытию как процессу превращений, ассоциативна и представляет познание как замкнутую в себе спираль: открытие обусловлено памятью, слово адекватно миру, поскольку само, как микрокосм, представляется энергетическим сгустком ассоциаций. Человеческое сознание тоже – память и прорыв в непредсказуемое, т. е. сгущённое живое время, само себя сознающее. Константы мира нелинейны и неоднозначны, но духовное (этика – любовь – слово – поэзия) столь же онтологично, как и физическое. Метаметафора как формула времени обеспечивает главное: время и человек не отчуждены, они принадлежат друг другу.

Иные образцы метафизической поэзии тоже посвящены освоению тайна времени. Классическая версия Бродского вся сосредоточена на овладении текучей и разрушающей стихией силой поэтического языка, где эстетика предстаёт венцом онтологии, а потому и её верховной силой. Время для Бродского всё-таки линейно, потому он так озабочен его уловлением и обратимостью. Ждановский образ спирального клубления времени сам по себе освобождает его от поисков приоритетов и изображения причинно-следственной истории миротворения, онтология поэта совершенно не озабочена этими вопросами. Но принадлежность времени снимает противоречие между бытием и небытием, между отрешённостью и отчуждённостью лирического сознания: насыщенное бытийным опытом, оно связано с миром и людьми живым чувством любви и сострадания. «Отсутствие» противоречий не отменяет трагедийности. Поэт остро ощущает жизнь здесь и сейчас, потому что видит её иное измерение, но не как присутствие смерти, а как сверхнапряжение всех энергетических сил, а смысл всеединства – в жизнетворении.

Литература

1. Жданов Иван Фёдорович ВОЗДУХ И ВЕТЕР: Сочинения и фотографии. – М.: Наука, 2006. – 175 с.
2. Орлицкий Ю. Б. Жданов И. Ф. / Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А. М., 2000. – С.269-270.
3. Кедров К. А. Метакод. – М.: ООО «АиФ Принт», 2005. – 574 с.
4. Кедров К. Метакод и метаметафора. – М.: «ДООС», Издание Елены Пахомовой, 1999. – 239 с.
5. Цит. по: Поэты-метареалисты: Александр Ерёменко, Иван Жданов, Алексей Парщиков. – М.: ЗАО МК-Периодика, 2002. – 224 с.
6. Соловьёв Сергей. Пентаграмма: Жданов – Драгомощенко – Ерёменко – Парщиков – Кутик // НГ- Ex libris. – 2006. – 24 августа. – С.4.
7. «А в сущности, каждый был сам по себе…» С поэтом «новой волны» Иваном Ждановым беседует корр. «ЛГ» Татьяна Кравченко // Литературная газета. – 1996. – 24 января. – №4. – С.5.
8. Волобуева И. Иван Жданов: Творчество – это обречённость. Беседа длиною в годы // Вопросы литературы. – 1996. – №6. – С.272-299.
9. Жданов И. Ф. «…То, что снаружи крест, то изнутри окно» / Жданов И. Ф. Место земли: Стихотворения. – М.: Мол. гвардия, 1991. – С.4-4.
10. Жданов Иван. Искусство требует доверия // Литературная газета. – 1987. – 18 ноября. – № 8. – С.10.
11. Кант И. Критика практического разума // Кант И. Основы метафизики нравственности. – М.: Мысль, 1999. – С.247-460.
12. Кант И. Критика способности суждения. // Кант И. Основы метафизики нравственности. – М.: Мысль, 1999. – С.1007-1388.

Елена Шварц:
идея существования как Богоиспытание

Небывалое или типологическое?

Поэзию Елены Шварц (род. в 1948 г.) трудно назвать лирикой, если понимать под таковой раскрытие индивидуального внутреннего мира и сугубо личное высказывание о внешнем. Сама она называет свои наиболее полные издания "Сочинения Елены Шварц" [1] или "Стихотворения и поэмы Елены Шварц" [2]. И хотя в прозе пользуется нейтральным определением "стихи" ("Три особенности моих стихов") [3], читателю "главный труд моей жизни" [2, 5] представляет как "стихотворения" и "сочинения". Очевидно, такое название в обязательном соотнесении с именем собственным соответствует традициям старинных изданий ("Стихотворения барона Дельвига", "Сочинения Николая Гоголя"), но в ещё большей степени – заявке на неординарное содержание и особый статус автора.

Действительно, "Елена Шварц присутствует в современной культуре не только как автор стихотворений и поэм, но и как эстетический миф" [4, 200]. Миф представляет личность в единстве всех проявлений. Его составляющие – и "бытовые легенды", а главное – "*образ автора*", "проекция автора в мир, построенный по своим, причудливым законам, обладающий иным <…> количеством измерений, чем наш, посюсторонний" [4, 200]. Когда словосочетание "образ автора" выделяют дважды – и подчёркиванием, и курсивом – его возводят в особую степень исключительности (и образа, и творческого потенциала). Сама Е.Шварц предельно откровенна в автобиографических заметках и концептуальных эссе [3], и очевидно, что экстраординарность поступков, фактов судьбы, художественных решений для неё совершенно естественна, а вся соль – в их адекватном истолковании. Её заботит не миф-ореол, но истина, т.е. миф в экзистенциальном смысле – призвание.

Призвание Е.Шварц состоит в осуществлении абсолютной свободы – здесь и сейчас – от оков материи, смерти, логики и просто норм существования. В 25 лет это не только бесстрашие, но и открытие безмерности в самой себе: "Когда наступит мой конец – с огнём пойду я / под венец. // Но странно мне другое – это // Что я в себе не чувствую скелета, // Ни черепа, ни мяса, ни костей, // Скорее же – воронкой после взрыва // Иль памятью потерянных вестей, // Туманностью или туманом, // Иль духом, новой жизнью пьяным" ("Элегия на рентгеновский снимок моего черепа", 1973) [1, 29-30]. В зрелости эта свобода – больше, чем абсолютная, ибо цель её – открыть то, что неведомо даже Творцу всего: "Я хотела бы Богу спеть то, чего Он не слышал, // Никогда – (полутрель какую, что ль?..) …" (2001) [1, 425]. Скромная, умудрённая оговорка насчёт "полутрели" ничуть не умаляет уже не юношеский замысел о себе. Очевидно, суть мифа – в степени свободы не только творческой, но и личной, человеческой, в том числе и отрешённости от себя, т.е. свободы не декларативной – а реальной, не своевольной – а профетической.

Оценки своеобразия этой поэтической личности колеблются между двумя амплуа – визионера и романтика. Скептик указывает на узнаваемость: "Безусловна связь Шварц со "старшими символистами" – Вяч. Ивановым или Зинаидой Гиппиус, у которых тоже в каждой строке любовь, смерть и мистическое слияние. Но, вероятно, это возврат ещё дальше – в романтизм. …Возможно, именно это и объясняет её известность – её стихи легко соотносятся с апробированным культурным наследством" [5, 217]. К визионерству – отношение снисходительное: "Шварц привлекает в предстоянии перед Богом именно экстатичность: "Выламывайтесь, руки! Голова, / Летай из правой в левую ладонь"; "Трещите волосы, звените, кости, / Меня в костёр для Бога щепкой бросьте" – и типичное для мистика стремление физически участвовать в страданиях Бога" [5, 216]. В этой оценке визионерство – просто крайняя степень романтизма, игра, претендующая на откровение, увлекательная, но – отнюдь не оригинальная.

Критик-апологет стремится представить этапы восхождения: "Елена Шварц продолжает (в основном) традиции, уже в начале её пути лежавшие, что называется, на поверхности, открытые всем. На уровне стиля – Кузмин, Хлебников, Заболоцкий. С другой стороны романтическое, напряжённо-личностное мироощущение Шварц родственно Цветаевой и Маяковскому" [4, 201]. Но превалирует не традиция, а особый строй сознания: "Шварц – не поэт-ритор, как Маяковский, не метафизик, как Бродский. Она – визионер. Образы, населяющие её стихи, порождены, конечно, глубинами подсознания – индивидуального, авторского или – скорее – общечеловеческого. Но они так же логично связаны между собой и образуют такую же чётко развёрнутую, пронизывающую всё стихотворение с начала до конца конструкцию, как у двух названных выше поэтов. …Она – поэт-визионер, но *рационалистический визионер*" [4, 206-207]. Суть разделения метафизика и визионера, равно обращённых к трансцендентальному, – в источнике творческой воли. Визионер освящает свою свободу соучастием вышней силы.

Визионером Шварц назвала себя сама: "*Вы не воспринимаете себя голосом языка, инструментом языка, как Бродский?* – Инструментом, да, но не языка. – *Духа?* – Да. <…> Мой любимый жанр – визьён приключений, который не знаешь, чем кончится" [6, 206, 207]. Что и свидетельствует о неподвластности творчества рассудку: "Холодность и рациональность, они мало свойственны русской поэзии. Ей свойственна внутренняя и глубокая надрывность" [6, 206]. Так и воспринимает поэт поэта – потрясённо, как откровение: "Есть нечто внутри, как летающий прах, // как дух, переживший заклятье. // Ваш голос – идущий, он дальше, в горах, // он, видно, ягнёнка несёт на руках // и хмурится светлое платье. // Как будто сказали мне: – Стой и смотри, // не часто такое встречали: // Ваш образ – как уголь горящий внутри, // где всё сожжено, как в начале" (О. Седакова, "Елене Шварц") [7, 205]. Очевидно, ясность поэтической мысли не равна рациональности.

Итак, трудности типологической "идентификации" поэзии Е.Шварц связаны с противоречиями: 1) романтик, но – на стороне Бога, 2) не метафизик, а мистик, однако – 3) холодно-рациональный, но 4) именно это автор и отрицает. Очевидно, расшифровать то, что не только переживается, но утверждается как собственная неповторимость ("Я хотела бы Богу спеть то, чего он не слышал…"), можно, если проникнуть в собственную логику такого миропонимания – *поэтического призвания как права на испытание Бога.*

Богоизбранность как условие существования

Тема епифаний – Богоявления и собственного переживания встречи с Богом – для поэзии конца XX века (конца повального атеизма) отнюдь не откровение. На этом сосредоточено уже целое поколение (О. Седакова, С. Кекова, О. Николаева и др.), а старшие и не отрекались (С. Липкин, В. Блаженных, Б. Чичибабин). Отличие Е. Шварц – не только в том, что её вера далека от религиозного канона (поэт и не может следовать катехизису). Она непосредственно, буквально, физически ощущает вышнее участие в собственной жизни, и это чувство присутствует во всех стихах: "У меня действительно с самого детства всё как-то само собой сводится к Богу, даже просто против моего желания часто" [6, 203]. Так в 20 лет описано рождение: "И десять месяцев лунных // Во чреве Бог тебя томил, // Чтобы во тьме, во тьме безумной // Ты как опара восходил" ("Новорождённому", 1968) [1, 16]. И в 30 повторяется тот же мотив сотворения плоти как выпекания тела – обжига души: "Из рук скользнул он, как лоза: // "Лети и не смотри назад". // Когда же ангел закричал, // Заверещал, закукарекал, // Тогда я стала человеком…<…> // Шестом толкнули, я упала // Вниз по трубе горячей, алой. // Глаза разъяла я с трудом // И родилась чрез печку – в дом" ("Рождение", 1979) [1, 17]. Так с санкции Бога на вольное осуществление начинается личное существование как исполнение поэтического призвания.

Богоизбранность, разумеется, не просто благоволение, союз любви, одаривание чудесными способностями и талантом, но – послание с миссией. Сама вера открылась в

момент откровения и повиновения благодатной воле: "Как я поверила. Мне было тринадцать. Я сидела у окна, боком к нему, и вдруг почувствовала, что занавеску как бы пронзил луч и что он вошёл в мой левый висок. // Это был не солнечный луч – кажется, всё происходило поздним вечером. Всё в моей жизни сразу переменилось, я стала иначе видеть и понимать, это была как бы нить в невидимое. // Позже (гораздо) я увидала одну средневековую миниатюру, где был изображён молящийся царь Давид, там было нарисовано именно это – луч через занавесь входил ему в висок" [3, 301]. Миссия, конечно, творческая, но сугубо личная: вектор духа как будто направлен вниз, само творчество – не возвышает, а должно объединить с миром. Поэт – не традиционный посредник-проводник между божественным и земным, как Моисей и ветхозаветные пророки. Он испытатель самого Божьего присутствия в этом мире – через себя, в себе, в собственной воле: "Огромного сияющего Бога // Я не унижу – спящего во мне" (1978) [1, 88]. Миссия сверхответственная – быть соразмерной и в помыслах, и в поступках.

И в стихах, ибо соразмерность обусловлена поэтическим даром: "Вся моя жизнь есть чудесный случай и таинственный сон. А таинственнее всего чудесного – стихи. Кем вдохновляются, кем вдуваются они – сверхразумные в разумную голову – Бог весть" [3, 82]. "Сверхразумные" стихи призваны оправдать не только здешнее существование поэта, но – и это главное – тот образ Бога, с которым себя соотносит Е. Шварц. Он не объект вопрошаний, не предмет теодицеи: "Я с Господом в суд не пойду…" ("Шестов мне говорит: не верь…", 1994) [1, 325] – не непостижимая сущность, а, напротив, источник и побудитель познания. Испытание себя есть испытание присутствия Бога в себе, безмерность Бога познаётся через свободу собственной воли: "Человек рождён для познания. Хотя у апостола Павла сказано, что человек рождён для несчастья, как искра, чтобы возлетать вверх. Я же себя ощущаю, как будто я кем-то сюда послана для того, чтобы рассказать о том, что я здесь могу понять" [6, 203]. Воля направлена и на себя и вовне.

Очевидно, желанная цель познания предшествует самому познанию – как установка, а потому может осуществляться в "автономном" режиме – без поддержки извне: "И пусть, как шут, я на себя в обиде, // И Духа я не вижу своего, // Но на земле везде *хочу я видеть* – // *Как слиты тварь и божество*" <выделено мной. – И.П.> ("Вертеп в Коломне (на смерть Театра)", 1989) [1, 197]. Познание даётся дорого: "Поэт есть глаз, узнаешь ты потом, // Мгновенье связанный с ревущим божеством, // // Глаз выдранный, на ниточке кровавой, // На миг вместивший мира боль и славу" ("Подражание Буало", 1971) [1, 40]. Сращение временно, но "вместительный миг" в масштабе человеческой жизни, как известно, соразмерен вечности. Как и конечное тело – соразмерно космосу: "Может быть, – к счастью или позору, – // Вся моя ценность только в узоре // Родинок, кожу мою испещривших, // В тёмных созвездьях, небо забывших. // Вся она – карточка северной ночи…<…> Не на чем было, быть может, флейтисту, // Духу горнему записать музыку" ("Невидимый охотник", 1975) [1, 26]. Созвездие родинок – знак избранности, посвящённости в гармонию – "музыку сфер". Но тело – не только проводник между духом и материей (вышним и бренным), но и между рациональным и чувственным: "Путь желаний – позвоночник // Начинается от звёзд, // Долгой тёмной тела ночью // Он ведёт нас прямо в хвост" (1978) [1, 75]. Тело – инструмент испытания себя и в самоизбывании не знает ни жалости, ни страха: "Я – камикадзе, втиснутый во плоть. // Она мне вместо самолёта" (1978) [1, 76]. Самоизбывание переживается как самосожжение – классическая метафора интенсивного испытания экзистенции, пример из близких – Вампилов: "исчез раньше всех – не щадил своей жизни" [3, 53].

Но мотив *несгорающего пламени* – самый настойчивый образ Богоявления: "В горящем узнаёте // Вы Бога лик под кровом плоти" ("Апостол", 1978) [1, 91]. Первоисточник – библейская неопалимая купина ("Моисей и куст, в котором явился Бог", начало 1970-х). Но от имени "ужаснувшегося куста" говорит поэт, вживаясь в невозможное. Иррациональность и узнавание, мука и восхищение передаются в образе

превращения – чуда самоотчуждающейся целостности: "О Боже – *Ты внутри живого мира // Как будто в собственном гуляешь животе*" [1, 38] <выделено мной. – И.П.>. Так же и малое пытается говорить *о себе самом ином*, переживающем присутствие *невозможного в себе, но всё-таки – себя*. Косноязычно благоговея, почти заискивая от священного ужаса, оно находит наконец формулу: "*Как скромен Ты!* // Каким усильем воли // Ты помещаешься // В одном кусте – не боле. // *Как Ты стараешься себя сгустить* <выделено мной. – И.П.>" [1, 38]. В глазах поэта такой симбиоз (Бог – скромен!), попытка слов поймать смысл, выговорить бытийное чувство, которое само – вне всяких норм, в том числе и стилистических. Это "мистическая ирония, органическое слияние смешного и трагического" [3, 290] – одна из ипостасей того самого естественного слияния "твари и божества". Таково словесное воплощение идеала существования, когда смешное – разрушение косной, сугубо человеческой логики, а трагическое – не только мука, но условие "перевода в высшую по сравнению с прежней форму существования" [3, 264].

Богоиспытание в себе – двуединый процесс: уподобление божественному *идеалу* и испытание свободы воли. Но в том и в другом случае это уподобление переходит в *двойничество*. Приобщение к идеалу – путь *человека вообще*: "К чему стремится бесконечность, // Рост и пределов переход? // Есть люди ангелов светлее – // Им всё известно наперёд, // И выведется и родится // От них, и будет жить старик, // Он homo перейдёт границу, // И Богу будет он двойник" ("Всегда найдутся – подлее подлых…", 1980) [1, 111]. Путь поэта – уподобление Богу как условие посредничества с миром, и на поэта переносится иррациональность и амбивалентность первоисточника: "Дух мне душу прижимает. // Будто мех. // В обе стороны ведёт // Воздушная дорога, // И вздыхаю я уж вниз – // Вздохом Бога" ("Меха", 1995) [1, 276].

Но в испытании свободы собственной воли поэт представляет именно человеческую природу, наделённую правом на невозможное. В стихотворении ("Воробей", 1, 1982) поэт уподобляет себя дерзкой птахе: "Тот, кто бился с Иаковом, // Станет биться со мной? // Всё равно. Я тебя вызываю // На честный бой. // *Я одна. Я один*" (выделено мной – И.П.) [1, 157]. Смысл противоборства Иакова с тем "*некто*", который оказался *слабее*, состоял в обретении благодати: "Не отпущу Тебя, пока не благословишь меня" (Быт. 32:28) – и в результате Иаков стал Израилем, именем-олицетворением своего народа. В состязании свершается *договор*, т.е. обоюдная необходимость и даже равноправие. Потому и противоборство нужно не только самому поэту, о чём сообщает вторая часть стихотворения:

2

В боевом порядке лёгкая кость,
Армия тела к бою готова.
Вооружённый зовёт тебя воробей.
Хочешь – первым бей
В живое, горячее, крепче металла,
Ведь надо – чтоб куда ударить было.
Чтобы жизнь тебе противостала,
Чтоб рука руку схватила.
И отвечу Тебе – клювом, писком ли, чем я,
Хоть и мал, хоть и сер.
Человек человеку – так, приключенье.
Боже Сил, для Тебя человек – силомер.

[1, 157]

Воробей – "вор" в старинном значении (своевольный преступник) и крикливая птаха – являют недюжинный пафос в ничтожном, героический вызов – в тщедушном. Так мистическая ирония представляет равноправие схватки – воли жизни отразить удар Предвечного, а Его – отразиться в жизни. Боже Сил – т.е. Саваоф, от древнееврейского

"цебабот" ("воинственный"), "одно из имён-эпитетов Яхве " ("Господь, Бог воинств, Бог сил") [8, 385]. Человек-силомер (динамометр? ярмарочный аттракцион? эспандер?) – образ той же иронии, вполне мистической и бытийной, поскольку "ведь надо – чтоб куда ударить было", без противостояния невозможно никакое самосознание, даже божественное. Призванье человека-поэта – держать удар Бога, отражая безмерную силу – отразить в себе, т.е. принять в себя.

Мир в сознании поэта-визионера

Главный вопрос визионерского восприятия – отнюдь не мера и образ открываемой мистической тайны. Вопрос – в способности самоопределения в беспредельном: это 1) возможность сохранения основания, какой-то опорной точки и 2) её локализация – вовне или внутри собственного "я". Размыкая границы очевидного, отрешаясь от себя обыденного (как во сне, но не в бреду), сознание, если оно остаётся *сознанием*, должно зацепиться за "объективные" координаты или же выстроить их заново. Если само визионерство – особый образ мышления-*видения*, то какова же его цель – переживание-представление состояния особой свободы или открытие каких-то тайных смыслов? В зависимости от акцента на первом или на втором и формируется новая система миропонимания: или сознание охватывает безмерность физического и метафизического мира, открывая ему себя, или оно приобщается к некой истине, знанию, мистическому откровению.

В случае с Е.Шварц, очевидно, преобладает первое, поскольку с открытием конкретных тайн будущего справляются сеансы спиритизма ("Баллада о спиритическом сеансе и тени Александра Пушкина", 1968) [1, 34], ("Разговор с Калиостро", 1970) [3, 91], а перспективы итоговые, эсхатологические – "когда засвищут Воскресенье" ("Элегия на рентгеновский снимок моего черепа", 1973) [1, 30] – и так общеизвестны. Но движение к состоянию особой свободы требует изменения сознания, а не самоотречения: "О, скинуть бы все одежды, // И кожу и кости тоже, // И ту, что в зеркало вечно // Глядит, – надоевшую рожу. <…> …Вспомни – другое есть тело, // (В звёзды одеты нагие), // Мозг есть другой, голубой, // Вспомни – есть жилы другие, // Мёд в них течёт золотой" ("О, скинуть бы все одежды…", 1978) [1, 75]. Описано чересчур вычурно, выспренне-красиво, почти по-бальмонтовски, но главное в том, что открытие необыкновенного в себе – это *припоминание,* которое трактуется как *преображение-распространение тела*.

Так и сказано в "Большой элегии на пятую сторону света" (1997): "Я *вспомню тотчас, что мир – это Крест*, // Четыре животных его охраняют окрест, // А в *центре там – сердце*, оно всё страшнее стучит. // Я *вспомнила память* <выделено мной. – И.П.>, нашла золотые ключи" [1, 269]. Тяготение к четырём животным-символам Евангелий – влечение к той вести, которую они несут. Духовный выбор есть приобщение, а это – начало мистического отождествления. Расширение сознания подобно крестной муке: "Чтоб сразу за всеми успеть – распяться надо вначале. <…> Я всех их желаю. И я не заметила – вдруг – // На Север летит голова, а ноги помчались на Юг. // // Вот так разорвали меня. Где сердца бормочущий / ключ – // Там мечется куст, он красен, колюч" [1, 270]. Но *расширение сознания* аналогично *концентрации,* разрывающееся сердце – отражение Рождественской звезды, т.е. встречи с Христом: "В ней одной есть спасенье, на неё и смотри, // Пока Крест, расширяясь, раздирает тебя изнутри" [1, 270]. Очевидно, *модель мистических прозрений* Шварц – специфический *процесс диалога*, процесс *расширения-отождествления своего "я" с сакральным Божественным началом и даже образом Бога*, который "локализован" в символе, т.е. нигде и повсюду. А если так, то её сознание (сознание поэта) охватывает собой весь мир, *оставаясь собой и ощущая себя частью божественного опыта восприятия всецелого*. Напомним, Бог способен гулять "внутри живого мира // Как будто в собственном <…> животе" [1, 40].

Но человеческое отождествление с миром болезненно, конечное переживает ужас и муку самопреображения. Переживание невозможного составляет сюжет стихотворения "В чреве ночи проснувшись…" (1997) [1, 357]. Его кольцевая композиция – путешествие души в запредельное, что переживается как перемещение из пространства во время, а время мыслится как пространственная динамика – образ расширяющейся Вселенной.

В чреве ночи проснувшись,
В рубахе ветхой и тленной,
Я на миг – о, на длинный миг
Перепутала себя со Вселенной.

В дальней дали – на пальцах ног –
Святого Эльма огни, кометы.
Кость прос***ы***палась в Млечный Путь
Мелким дробящим светом.

Левый глаз тяжёлой Луной
В небо, пульсируя, вытек,
А правый уже высоко, далеко
Колотится больно о Юпитер.

Я убегаю, как молоко,
Разум приумножается,
В холодном огне шар головы
Над чёрной дырой качается.

Лишнее выросло: крылья, копыта, рог ли?
И макушку дёргает тик.
Вот теперь я – живой иероглиф
Разбегающихся галактик.

Скорей, скорей в свои границы!
Я в звёздной задохнусь пыли.
О, снова бы мне поместиться
В трепещущую под тряпицей
Крупинку на краю земли!"

(1997) [1, 357]

Космология XX века (разбегающиеся галактики, чёрная дыра) непринуждённо сращивается с самой архаической моделью космоантропоморфизма. Но старый, как мир, мифологический мотив уподобления тела (микрокосма) макрокосмосу выворачивается: тело "рассыпается" (расчленяется?), чтобы обрести безмерность. Однако целостность развоплотившегося, ставшего "мелким дробящим светом" или "тяжёлым" светом спутников, сохраняется благодаря разуму. Он тоже преображается – "приумножается", но балансирует на грани поглощения "чёрной дырой", которая угрожает провалом в непознаваемость. Поэтому образ тела-разума не узнаёт себя преображённого – то ли он ангел ("крылья"), то ли бес ("копыта"), то ли единорог, т.е. "целомудрие, чистота, сила, добродетель – изысканный символ возвышенного стремления и христианский символ второй оставляющей троицы – Иисуса Христа" [9, 92]. Так амбивалентность открывает неразложимость многомерной сущности, в итоге тело "осознает" себя символическим знаком, неисчерпаемым, как и подобает символу, но узнаваемым – "живым иероглифом разбегающихся галактик". Разум "торжествует", узнавание свершилось – и можно возвращаться в себя – крохотную, потрясённую и потерянную "на краю земли", т.е. на грани существования.

Итак, *Богом можно стать* только *на миг узнавания Его в себе* – на "длинный миг" отождествления с бесконечностью в её пространственном облике. Парадокс в том, что пространство безмерно, но как бы поглощено символом, а символ жив в человеческом "я", которое тем самым осознаёт себя соразмерным всецелому. Бесконечное преображается в условное, чтобы *условное* буквально *ожило* в человеческом сознании.

Итак, поэт-визионер оперирует символами, знаками, эмблемами, т.е. смотрит "сквозь образы", бездонные, но узнаваемые – благодаря устоявшимся смысловым ассоциациям. Сотворение собственных "иероглифов" – оформление личной онтологии, не сугубо индивидуального образа мира, а своей модели отношений с ним. Доминирование "личных иероглифов" – свидетельство опоры на себя в визионерских "приключениях" духа. Такие "иероглифы" – смысловые ориентиры внутри стихотворения и во всём пространстве стихов.

Образная система стихо-творения

Шварцевское определение текста как "*стихотворения*" означает, что рождение смысла происходит в процессе появления строк – стих творит сам себя. Если "любимый жанр – визьён приключений, который не знаешь, чем кончится" [6, 207], то стих – и поиск, и проводник, и запечатлённый путь познания. Сотворение, а не воспроизведение смысла совершается как узнавание открывающегося вид*е*ния, т.е. освоение его пространства, прояснение внутренних отношений, проживание времени откровения. Композиционный образ – разрастающееся целое, организм, живая архитектоника: "Я очень быстро поняла, что стихотворение строится совсем не так просто, как, скажем, высказывание мысли… Оно может быть какой-то сложной постройкой, в которой есть колонны, крыши, балки, всё. И если оно такое сложное архитектурно, то оно и музыкально сложное. <…> Стихотворение как живой организм, цельный – в нём можно различать руки, ноги" [6, 208, 209]. Очевидно, и знаковый образ – "личный иероглиф" – должен быть одновременно и архитектонически многогранным, и живым, пульсирующим.

Таков образ пульсирующего пламени – *чёрная свеча*. Во-первых, это образ подвижной и взаимопроникаемой границы миров, во-вторых, это зримый образ духа – в энергетическом сгустке. Огонь, зажжённый от живой руки, значим и притягателен для обитателей того и другого мира, как фокус, в котором сходятся *общие* интересы. Через свечу является дух на спиритическом сеансе: "Чтоб увидеть блеск свечи, // Как ладони горячи, // Боль стекающих минут // Ты забыл и бросил тут?" ("Баллада о спиритическом сеансе и тени Александра Пушкина", 1968) [1, 35]. И блуждающая душа самой героини самоопределяется, отразившись в этом образе: "Я нахожу себя свечой, // На подоконнике горящей, // Стучащей пламени ключом // То в тьму, то в этот сад саднящий" ("Отземный дождь (с Таврической на Серафимовское)", 1978)[1, 90]. При этом поэтическое сознание ощущает себя посредником, инструментом какого-то иного зрения-знания: "Чьё-то око // Через меня бьёт взора током // И рушится в ночные дали" [1, 90]. Мотив *про-зрения* как духовного преображения через свет развёрнут до картины пасхального служения в кладбищенской церкви – мистического диалога небес с умершими через посредничество живых. Встречаются две благодати: "Но льётся дождик, осиянный // Огнями сотен свеч пасхальных, // Он льётся на платки и плечи, // Но льётся и ему навстречу // Дождь свечек – пламенный, попятный – // Молитв, надежды – дождь отземный <…> Поёт священник, как петух, // И будто гул идёт подземный" [1, 90-91]. Стихотворение, действительно, выстроено как блуждание в физическом пространстве, переходящем в духовное: от Таврического сада в "сад саднящий", а через "дверь, распахнутую вдруг", – в Воскресение. "Свеча" – проводник и образ материализации духа в свет.

Но сама свеча – перетекание тьмы и света, как в восточном сферическом символе "инь-ян". Поэтому оксюморон "чёрная свеча" имеет *временное* измерение – это процесс *про-зрения*, т.е. *видения* как *движения к открытию*: "Я клянусь перед страшной // Чёрной свечой, // Что я Бога искала всегда, // И шептала мне тьма: горячо!" ("При чёрной свече", 2000) [1, 40]). Соединение в знании тьмы и света – как содержания и цены откровения – образ постоянный и являющийся как бы сам собой. Тёмное знание может осознаваться как ужас открывающейся смерти: "Наплывает тьма из света, // Дымом зренье второе растёт" ("Полуденный ужас", 1978) [1, 93]. Процесс про-зрения переживается как преображение внутри себя, а открытие не имеет финального результата. В начальном периоде лирический субъект переживает в себе грех всей человеческой природы – тёмную антонимичность Богу: "О мыслящая тьма – несёшь какую весть?// – Что тьма вокруг, и *сам* <выделено мной как этап преображения авторского "я" в *дух.* – И.П.> я тьма и есть. // // Но я смотрю в изнанку век, // Как в зеркало – светает изнутри. <…> Пусть мрак ослепит душу мне, // Открой глаза, во мглу смотри, // Мне легче вынесть тьму вовне, // чем тёмный свет внутри" ("Соната темноты", 1975) [1, 52]. В результате тьма преображается в свет: "И в муках молния сама // Живою стала и светила, // Переливалась, воздух жгла" ("Живая

молния", 1982) (1, 143); "Не вбирает, а излучает зренье // Всё, что высмотрело, – // Лица, дома, // И рождает из себя звёзды" ("Слепота") [1, 278]. Желание поэта – преобразиться в "огонь святой, текучий", который нисходит сами собой на Пасху в иерусалимском храме на Гроб: "А просто слиться, раствориться. // Я стала б его грубой частью, // Которая, проснувшись, жжёт" ("Пасхальный огонь", 2001) [1, 431]. Т.е. стать божией свечой – так осуществляет себя круг ассоциаций.

Вариант образа живого пламени – горящий куст (дерево). Это библейский образ перевоплощения Бога в неопалимую купину: "В ужаснувшемся кусте // Пляшут искорки эфира" ("Моисей и куст, в котором явился Бог", начало 1970-х) (1, 38). Закономерна ассоциация "пламени – света – процветания", развёрнутая в сюжет стихотворения "Зверь-цветок" (1978). Эпиграф гласит: "Иудейское дерево цветёт // Вдоль ствола сиреневым цветом" [1, 96]. А текст раскрывает "содержание" – боль и радость цветения: "Холодный огонь вдоль костей обожжёт, // Когда светлый дождик пройдёт // В день Покров на изломе лета. // Вот-вот цветы взойдут, алея, // На рёбрах, у ключиц, на голове, // Напишут в травнике – elena arborea, // Во льдистой водится она Гиперборее, // В садах кирпичных, в каменной траве " [1, 96]. Ироническая автохарактеристика (елена древесная, обитает в условиях северного города) столь же иронически расшифровывается в автокомментарии, но ирония мистическая. "Зверь-цветок" – это жезл Аарона: "Вот сухая палка. И вдруг – раз – и она как бы расцвела. …Когда человек переходит на новый уровень существования – это тоже чудо" [3, 273].

Расцветший жезл – знак Богоизбранности, Аарон, стал по воле Бога "пророком от Моисея" (Исход, 7:1), т.е. посредником, переводчиком его слов иноземцам. Жезл пророка, превратившийся в змея, победил языческие символы власти (Исход, 7:9-12). Но Шварц важнее другой эпизод, когда жезл Ааронов в скинии откровения "расцвёл, пустил почки, дал цвет и принёс миндали" (Числа, 17:8). "След" змеи сохраняется в метафоре животного-растения, но акцентируется единство тварной и духовной природы человека. Поэт – её воплощение, наследник Аарона, а дерево разрастается до архетипического образа мира, при этом "Большое дерево – Божье Слово" ("Книга на окне", 1982) [1,160]. Логически следует отождествление мирового древа с Библией, т.е. "текстом", в котором ветвится и плодится Бытие не только Священной истории: "Не знаю – что это, но если это – книга, // То вот она лежит пред лесом на окне, // Её листает ветер торопливо, // Она горит на западном огне. // И миллионы глаз слетались к ней из ночи, // Из леса и кружились вкруг неё – // Как бы шары и орды пчёл рабочих // Кругом куста, цветущего огнём" [1, 161]. Так замыкается ещё один ассоциативный круг.

Рождение как преображение в пламени имеет ещё один устойчивый символ – огненная печь. Она тоже ассоциируется с божественным горнилом – так переживается встреча с иконой: "Печь-икона! // Ты ко мне приникаешь, // Дышишь дальним огнём, // Пышешь пламенем вечным, // Служишь мехом кузнечным // И поёшь про забытый, потерянный дом" ("Созерцание иконы – сначала с открытыми, а потом с закрытыми глазами", 1977) [1, 60]. Так представлено рождение-самосотворение: "Из трупа иудейского народа // Добыла порошок слепящий – желчь, // С славянской мягкостью смешала, с небосвода // Душа слетела – молнией чрез печь" (1978) [1, 92-93]. Логический венец – описание чуда непорочного зачатия и рождения Бога в мир через человека: "Бог вошёл в неё и лёг как в лодку, // Плыл от центра мира до яслей, // А Она была футляр и стены печи, // В коей он всходил для жизни дней" ("Маленькая Рождественская мистерия", декабрь, 1995) [10, 77]. Мистерия огня – как Божественное присутствие – сакрализует все элементы бытия и все стороны жизни.

Печь – и плоть, и материализация энергии, огонь – и пламя, и поток, тьма – и непроглядный мрак, и ослепительный свет, свет – и откровение, и ужас. Мышление бытийными образами есть и чувственное проживание их содержания, и метафизическое умозрение. Или – неразложимость гибельного и интеллигибельного. Визионерство

Е.Шварц – взвешенная мука, графически чёткий рисунок клубящейся игры образов, запечатлённая текучесть – т.е. острое, точное, цепкое в***и***дение невыразимого. Свобода – в этом самосохранении разума, который не утратил при встрече с невыразимым ни самобытности, ни воли к сотворчеству.

Эстетическая рефлексия поэта-визионера

Пристальная зоркость – ещё одно подтверждение "самодержавности" визионерской фантазии: в запредельных странствиях поэт, даже отдаваясь вдохновению, "ориентируется" благодаря своему мыслительному опыту. Поэтическое сознание овладевает стихией – не расчленяя, но "схватывая" собственной системой мировидения. Её основная особенность – текучесть и переливчатость в рамках подвижной сети, смысловые узлы которой определяют константы бытийные (Бог – человек, дух – материя, стихия – форма, мистическое – природное, невидимое – предметное), а нити – напряжение отношений между ними. На этих нитях-струнах и играет поэт, как всякий мастер, вполне расчётливо.

Е. Шварц сама определяет свой творческий принцип как "интуитивно-механический метод", согласно которому "всякий поэт есть горло какой-то стихии – что бы стихией ни называть – от воды и огня до окурка (и он – стихия)" [3, 243]. Очевидно, суть наименования метода – сопряжение мистически-иррационального с наглядным в подвижности элементов. Назначение метода – поэтическая трансформация-реализация духовного поиска, поскольку "поэзия есть способ достичь нематерьяльного (духовного) средствами полуматериальными" [3, 258]. Цель достижения "нематерьяльного" – общение с Богом. И это *не религиозное чувство причащения к абсолютной истине*, но *реализация абсолютной полноты существования* – во всех сферах, здешней и запредельной, и на максимуме бесстрашия и самоотдачи. Поэзия – не самоценна, не заслоняет всё собой, она – самобытная стихия, посредством которой возможно движение к цели: "Она сама себе и музыка, и вера" [3, 259]. Эта самобытность не позволяет даже поэту превратить её в просто средство (инструмент) высказывания. Но так обеспечивается и сверхответственный статус поэту, поскольку он – точка встречи духа и материи – обязан справиться с вызовом того и другого: "И повторю – я вам не флейта, // Я не игрушка вам, // Ни вам – печёнка, селезёнка, // Ни сердцу, ни мозгам" ("Da bin ich Dichter…", 1970) [1, 25]. В отличие от гамлетовской формулы, в этой особо значим и загадочен акцент на свободу от "сердца и мозгов" – от привычных чувств и интеллектуального потенциала? от границ сочувствия и познания? от этики и логики?

Очевидно, что стихия, избравшая для самовысказывания Шварц, – сам Господь. Его творящая воля – условие её существования-творчества: "Не переставай меня творить, // На гончарном круге закружи, // Я цветней и юрче становлюсь, // Чем сильней сжимает горло Жизнь. // Меня не уставай менять, // Не то сомнусь я смертью в ком, // А если дунешь в сердце мне – // Я радужным взойду стеклом // И в сени вышние Твои // Ворвусь кружащимся волчком…" (1996) [1, 322]. Очевидно, "тема высказывания" Бога через Елену Шварц – испытание своего присутствия в человеке, когда и человек испытывает Бога в себе – через свободу воли, и творческой, и поведенческой.

Испытание соразмерностью кругозора Е. Шварц, видимо, прошла. В эссе "Три особенности моих стихов" (ноябрь 1996) она особо выделила удивившее её самоё присутствие в стихах практически всех предметов и явлений внешнего мира – результат пристального и благодарного видения реального пространства: "Я повторила этот мир по складам вслед Творцу, сколько хватило моих глаз, – перепевщик Демиурга. Компендиум мира, включённый в крошечный шар и отравленный болью <так автор расшифровывает

свою раннюю строку "Поэт есть глаз, узнаешь ты потом, / Мгновенье связанный с ревущим божеством. // Глаз выдранный, на ниточке кровавой, / на миг вместивший мира боль и славу". – И.П.>. Это – мой message Творцу и маленькое зеркало. "Вот зеркало – гранёный океан – / Живые и истлевшие глаза. / Хотя Тебя не видно там, / Но ты висишь в них как слеза" ("Танцующий Давид")" [3, 261]. Исследования подтверждают: "В стихах Елены Шварц в подробной или экономной форме присутствует почти всё мыслимое: история, география, астрономия, алхимия, физика, геология, богословие, каббалистика, биология математика. Танец, пение, кино, живопись, графика, скульптура, театр, архитектура, музыка. Младенчество, юность, зрелость, старость. Флора и фауна. Запад, восток, север, юг. Буддизм, индуизм, иудаизм, христианство, ислам. Святые, ангелы, люди, демоны. Ад и рай. И необъятный предметный словесный мир. И так далее, и так далее…" [11, 368]). Следует добавить, что эта энциклопедичность – объём знания как духовного в***и***дения, не начитанность, а опыт освоения природы и культуры.

Испытание бесстрашием – тоже. Среди открытых ей "совсем новых" [3, 262] мотивов и тем Шварц называет созерцание собственного посмертного тела (т.е. прижизненное пророческое самоотчуждение духа) – в "Элегии на рентгеновский снимок моего черепа" (1973), в "Как Андрей Белый чуть под трамвай не попал" (1981): "Полежу, ни о чём не думая, // Голову свою // Обниму // Как отрубленную-ю" [1, 252]. У Тютчева уже было: "Как души смотрят с высоты // На ими брошенное тело…" ("Она сидела на полу…") – но для Шварц значима не отрешённость, а сопряжение времён, возможность заглянуть в будущее. Мотив отделённой головы (разум вне тела и тлена) – модель абсолютно свободного сознания.

Следующее испытание степени свободы – способность к вечной изменчивости, когда несамотождественность есть бесконечное и безграничное самообновление. И это свойство отмечено автором: "Неодолимая привязанность к метаморфозам. Как у Овидия. Всё превращается во всё. Сириус – в пьяницу, Волк – в Льва, человек – в букет, в башню, цикаду, птицу, живую могилу, убийца – в жертву. Человек – в Бога. И так далее. Как говорит Лев, один из героев книги о Лавинии: "Для твоего, сестрица, гроба – // Во что, во что не превратимся". Да и сам "лирический герой" неуловим: то римлянка, то цыганка, монахиня, китайская Лиса-оборотень" [6, 282]. Автор перечисляет героинь книг и циклов "Кинфия" (1980-е), "Желания (Цыганские стихи)" (1977), "Труды и дни Лавинии, монахини из Ордена обрезания сердца (От Рождества до Пасхи)" (1984), "Сочинения Арно Царта" (1981-1984). Термин "лирический герой" взят в кавычки, поскольку все эти облики – условные ипостаси духа, образы существования вне времени и в отрешении от социума.

Так объективируется собственное свойство видеть мир без границ: неистощимая воля к превращениям объединяет всё и вся, игра эта включает личное пристрастие в бытийный процесс. Смена образов "лирического "я" обусловлена, по мнению Шварц, жизненной потребностью обновления: "У всякого поэта есть огромная усталость от своего "я", от всего, что связано с собой. Это "я", спущенное откуда-то с небес и навязанное тебе, оно очень выедает человека изнутри, надоедает, претит и мучает <напомним: "Я не игрушка … ни сердцу, ни мозгам" (1, 25. – И.П.>. Но уйти от него никуда невозможно. <…> Видимо, не случайно стремление скрыться за каким-то персонажем, за какой-то маской" [6, 209]. "Маска" – конечно, не только от "театральных истоков" творческой биографии (мать Дина Шварц – легендарный завлит БДТ при Г.А.Товстоногове, образование – факультет театроведения ЛГИТМИКа). Маска – архетип неуловимости и древнейшее выражение "сверхъестественной силы", например, у шамана [9, 214]. Одна из ипостасей маски у Шварц – всё то же взаимопревращение Бога и человека. Как сказано в "Трудах и днях Лавинии…": "Так херувим, сочась, толкаясь, // Чрез голоса влетает в клирос, // И человек поёт, шатаясь, // Одетый в божество – на вырост" [1а, 172-173].

Наконец, испытание на животворность собственной воли. В этом качестве своих стихов Е.Шварц не сомневается: "Стихи буквально живы, они – Существа, они улетают, и

очень далеко. Им безразличен их творец. Без него им даже легче, после его смерти они наливаются кровью, они – ещё живее" [3, 262]. Разумеется, это – самоощущение, идея собственного творчества и судьбы (своей и стихов). Но важно, какие критерии "живости" для поэта объективны. Во-первых, это переливающееся состояние структуры: "Поскольку стихотворение живо, постольку оно и вибрирует. Это выражается не только в звучании, в игре ритмов, их перебивах, но, скорее, в столкновении предметов или существ, упомянутых в них, в смысловом контрапункте" [3, 258]. Во-вторых, пульс ритма: "Для меня предпочтительнее сложная и ломаная, перебивчивая музыка стихов.<…> Моё предпочтение – грань между гармонией и додекафонией. Я мечтала найти такой ритм, чтобы он менялся с каждым изменением хода мысли, с каждым новым чувством и ощущением" (3, 259). Действительно, особенно в ранних стихах ритм не подчинялся никакой инерции, его перебивы запечатляли собственную динамику поэтической речи. Но вот слова ангела из "Маленькой рождественской мистерии" (1995):

Вот реторта, вот фиал –	/ - / - / - /	4-стопный хорей
Голубица, чьё имя: Любовь.	- - / - - / - - /	3-стопный анапест
Пусть смесится с новой страшной кровью,	/ - / - / - / - / -	5-стопный хорей
Как в воде вино, – земная кровь.	- - / - / - / - /	5-стопный хорей

[10, 77]

Мистериальное событие высказано в "неправильной" метрике: разноразмерно и разностопно, с единственной и пребанальной рифмой "любовь – кровь", зато она энергичная, мужская. Таков же и ритм внутри строк: правильный и даже акцентированный (за исключением единственного пиррихия в последнем стихе), он обеспечивает живую динамику кульминационного момента. Поэтическое и "научное" в контрапункте синонимов "реторта – фиал" создают эффект простодушно-смехового комментария сакрального действа: метафорическое уподобление Марии чудесному сосуду не отменяет биохимический акцент в синтезе "страшной" и "земной крови". Сравнение синтеза со смешением вина с водой наводит на мысль о "разведении", хотя именно таков был античный обычай употребления божественного напитка. "Мистическая ирония", так ценимая Е. Шварц, опрощает невыразимое таинство, но – возводя его в степень высокого примитива. В её картине мира физика и метафизика неразложимы: "В каждом атоме трепещет // Сретенье и Рождество" ("Без прикрас", 1978) [1, 85]. Так реализуется "интуитивно-механический метод" раскрытия "тайного знака, стоящего за поэтом или человеком, - Рока", "когда "путём созерцания внезапно догадываешься об этой тайной вещи и потом уже механически (арифметически) доказываешь частоту её присутствия. Потом стараешься догадаться – почему она, а не другая. Но это самое трудное и почти невозможное" [3, 67]. Узнать Рок – можно, но разгадать источник Рока, т.е. причину причин, – значит в какой-то мере ей уподобиться?

Как же в рамках этого "интуитивно-механического метода" трактуется само слово – поэтическое и человеческое? Слово – не Логос, не заключенное в форму откровение чудесного смысла, оно рождается из ритма и звука, чтобы превратиться в горячий свет. В такое слово хотелось бы перевоплотиться поэту после причащения пасхальному огню: "Я стала б его грубой частью, // Которая, проснувшись, жжёт" ("Пасхальный огонь", 2001) [1, 431]. Слово должно явиться из света: "Мне показалось – ты // Трепещешь там в огне. // Ты хочешь, может быть, // Шепнуть словцо мне светом" ("Поминальная свеча", 1998) [1, 354]. А исток собственного творчества описан в миниатюре с символическим названием "Ключ": "Однажды, придя из школы домой, я шла по коридору в наши комнаты, задумчиво потряхивая дверным ключом, и вдруг от его позвякиванья и в такт ему стали появляться слова. Я вошла в комнату, легла на кровать прямо в школьной форме

(коричневое платье, чёрный фартук) и стала прислушиваться к словам, всплывающим изнутри, и стучать ключом, отбивая ритм по железным столбикам кровати, увенчанным стальными шарами. // // И всю свою последующую жизнь я провела в этом состоянии – ожидании звенящих слов" [3, 25-26]. "Звенящее слово" – подобие шаровой молнии, пульсирующий звуко-ритмо-смысл, живой клубок, сгусток энергии, прожигающей границы миров.

Мистическое переживание не мешает трактовке слова в духе физики и классической эстетики: если оно вместе с музыкой "живёт во времени", если "переносится звуковой волной, значит оно – энергия в чистом виде" [3, 334]. Очевидно, это энергия перевоплощения, напряжение единства антиномий. Слово представляет язык, а его духовно-телесная двойственность, разноприродность гласных и согласных – классический дуализм небесно-тварного: "Невнятно гласные бормочем // И множим тем грехи свои, // Но мне явился светлый ангел // Трёхликий кроткий АОИ. // Ведь гласная – почти на небе, // Пропел, и нет её – лови, // Согласные же в плоть вонзились, // Ножом заржавленным дрожат <…> ОИАУ – из воздуха цветок, // Из ничего летит верёвка к небу, // Согласные плотнятся речи хлебом, // А вы для языка – родник, вино, исток" (май 1978) [1, 92]. Но из этого дуализма следует, что слово, даже "уходя духовными корнями" в небо, не тождественно Логосу как божественной субстанции смысла. Видимо, причина его самобытности – в нетождественности Бога и сотворённого им мира. У мира есть собственная воля к существованию – и слово её представляет, выражает, высказывает.

Очевидно поэтому в тексте слово представлено или метафорой, или внутренней игрой смыслов. Метафорический строй стихотворения рождает *образ слова*: "Как будто завелось во мне гнездо, // И там большой птенец, и пить он просит, // А пьют птенцы – что птицы им приносят – // *Согретый шарик костяной воды* <выделено мной. – И. П.>" ("Птичья наука", 1983) [1, 162]. Оксюморонная материя "костяной воды" – метафора мистической тайны. Игра смыслов проясняет тайное знание даже в "случайном" слове, которое, разумеется, не бывает случайным, особенно если оно – имя, название. Так трактуется название гостиницы в стихотворении "Гостиница Мондэхель" (1981): "Если прочесть это слово по-немецки (с французской связкой), выйдет "ясная луна", если же первую часть слова – по-французски, а вторую – по-английски, то: "мир – ад" [1, 129]. Само название становится расшифровкой метафоры, поскольку "Мир наш – гостиница, это известно младенцу" [1, 129]. Содержание существования постояльцев в этом мире ведомо всем: "Шепчет бабочка – мондэхель, мондэхель – // Вместе ясный свет и тёмный страх" [1, 131]. Если слово есть модель мира, закономерно и обратное заключение: "И думаю, что мир есть только слово, // Но трудно (длинное!) прочесть всё целиком, // Поскольку я живу, как четверть гласной, // Недалеко от центра, в нём самом" ("Лоция ночи", 1987) [1, 218]. А поскольку слово произрастает из мира, то и поэт может позволить себе только органичные новообразования. В цикле "Летнее морокко (natura culturata)" (1983) Шварц специально подчёркивает, что "неологизмы порождены тоже тяготением к точности" [1, 165]: " И в трепете *сладимый* сок" [1, 173]; "По пояс в *лопкой* ряске и цветах" [1, 174]; Когда предместье зацветает // Своей *желтявой* чепухой" ("Петроградская курильня", 1990) <выделено мной. – И. П.>. А заумь мыслится как иррациональное предвестие: "Все мы в яму одну дырбулщнёмся" ("Песнь о вороньей кости", 2001) [1, 437].

Но если слово соразмерно миру, оно выполняет роль пружины существования, стягивая невозможное и придавая ему энергию: "Вода с огнём, слиясь, преображались, // В бутылках круглых русских слов // Печально-долго целовались" ("Никто не заметил", 1998) [1, 381]. Энергия слияния в слове не условно-метафорична, а природна, самобытна: "Как свитки Торы – столбы сосновые, // В них зреют буквы, скрытых полны сил. // О, ни слова не скажу от себя – // Только то – что запечатано внутри, // Что трубчатая кора проскрипит, // Хор гудящих в землю труб прогудит. <…> Это – мука дриад, Это – сила любви, // Невыносимо скрытого слова" ("Ночные деревья", 1990) [1, 207]. Любовь – одно

из названий силы всеобщего тяготения: "Мрамор с грязью так срощены, слиты любовно – // Разодрать их и Богу бы было греховно, // Может быть, и спасётся всё тем – что срослось" ("Дева верхом на Венеции и я у неё на плече", 1979) [1, 99]. Первопричины и следствия (силы тяготения и стихи) могут перепутать друг друга: "И этой страстью невозможной // Болеют снег, цветы… – иль стих // Толкает их силком друг к другу, // Как сводня, хлопоча за них?" ("Инцест лета и зимы", 1997) [1, 366]. Целостность мира не может быть искажена – а тем более оскорблена – небывалой метафорой: "Свет вдруг пролился чрез тучу ключом, // А потом вдруг оп***и***сало солнце // Раскалённой своею мочой // Весь посёлок, дома на взгорке, // Диких яблонь плетущийся полк" ("Начало грозы", 2001) [1, 434]. Если жизнь абсолютна во всех своих эманациях, то метафора – неоспорима.

Но утверждение всеединства не отменяет катастрофичности общего движения мироздания. Модель мира-круга, сдерживаемого крестом, пришла от Флоренского, но в "Послесловии автора" к "Элегиям на стороны света" Е. Шварц рисует вполне эсхатологическую перспективу: "Мир разрывается на части, и напрасны усилия стоящего в центре человека (а все мы стоим в центре) стянуть, связать узлом его – снова в целое. Отчуждилась, обветшала ткань мира и расползлась от железа (золота?) основы, такой мир существовать не может, и с дрожью (не только ужаса, но и радости, облегчения) провидит свой Последний день" [12, 79]. В дальнейших изданиях это "Послесловие" не печатается, более того, утверждается, что миссия поэзии – всё-таки противостоять энтропийным процессам: "Скорей свяжи сравнений цепью // Весь этот мир, // Не то растает, унесётся // В глухой эфир". Творчество хранит всецелое, хотя бы и ценой самоотдачи: "Снова ум – в уме умов. // Снова он готов // Для выработки страшных лейкоцитов – // Перебегающих из вены в вену – слов" ("Ум в поисках ума", 1996) [1, 350]. Самоотверженная жертва – традиционный мотив поэзии, но у визионера мука – экстатическая, она в самой себе несёт воскресение: "Когда меня рыбой на трезубце взносило // Вдохновение в воздух – вот счастие было моё" ("Гостиница Мондэхель", 1981) [1, 133]. Визионерство как мессианство – вполне логично для испытующего себя в Боге, но – раздираемого Крестом изнутри.

Как же переживается откровение и встреча с Богом "в жизни" и в пространстве стихотворения? Как царь Давид, "зажмурившись, лицо открывши Богу", восходил, "играл он, пел, голосил", так же чувствует себя и поэт под теми же "зоркими звёздами Палестины": "Время костью вертится игральной, // И на ней бело сверкают очи" ("О босые звёзды Палестины", 1986) [1, 206]. "В моей душе сквозит пролом, // Туда, кружась, влетает вечность" (1976) [1, 62] – и состояние как на грани смерти. А пространство может быть любым, поскольку "все мы стоим в центре" мира [12, 79]. "И надо только, чтобы ум // Пред шагом строил коридор, // Доски стелил, хоть трудно ему. // Ещё усилие ума – // И выстроится лёгкий мост, // Не разбирая – где дома, // А где дожди падучих звёзд. // В конце пути я дверь создам, // Но отворить её Он должен сам" ("Игра в прятки (воспоминание и предчувствие)", 2001) [1, 428]. Стихотворение и становится таким мостом с досками-строками: "Стихотворение как некое орудие, инструмент, с помощью которого добывается знание, не могущее быть обретённым иным путём (там, где логика и философия бессильны). Оно запускается в небеса или куда угодно: под кору дерева, под кожу – и, повинуясь уже не воле своего создателя, а собственной внутренней логике и музыке, прихотливо впиваясь в предмет изучения, добывает образ" ("Поэтика живого (*Allegro moderato*)") [3, 257].

Модель проникновения в запредельное многократно пережита как вращение-восхождение, увенчанное прозрением, и добытый образ и есть свершившееся откровение. Не обязательно это апофеоз финальных строк, как, например, открытие: "Он сделал нас бездонными – затем, // Чтобы тоска не ведала предела" ("Я думала, меня оставил Бог…", *февраль 1999, Провиденс*). Ключевой образ может быть внутри текста: "Вот Ты привёл, я пришла <…> Чтоб в чужедальности я увидала // Воинство неба плечом к плечу. // *Господи, я ведь люблю // Сильнее, чем я хочу*" <выделено мной. – И.П.> [1, 310] – и дальше

следует перечень (В монастыре близ албанской границы", 1991). С ключевого образа может всё начинаться: "Просверливая Жизнь, как точит шкаф жучок, // Сочится Смерть, кидает нам крючок" ("Хочу разглядеть – смерть – якорь, море, лицо, лес?", 1988) [1, 305]. И дальше развёртывается сюжет – рассматривается взаимосвязь Жизни и Смерти в образах, перечисленных в названии. Например: "И если Жизнь – корабль, на якоре стоящий, // То якорь этот – Смерть, тяжёлый и кипящий"; "Но если Смерть – лицо (известно, что курноса), // То Жизнь – на нём вуаль, каких теперь не носят" [1, 305]. Но не обязательно должен быть и один ключевой образ – им может стать всё стихотворение, как "Я родилась с ладонью гладкой…" (1981): образ-идея абсолютной свободы от рока, развёрнутый в 20 строках и всего 4 предложениях.

Сам процесс стихо-творения тоже отрефлексирован и в интервью, и в текстах. Если поэт – "глаз, …мгновенье связанный с ревущим Божеством" [1, 40], если стихи его – "вздох Бога" (1, 276) и рождены вдохновением, то условия творения поистине архимедовские: "У меня не бывает вариантов. Стихотворение пишется сразу. Я не труженик, я не работаю как полагается. Я в основном в ванне всё сочинила. Когда я печатаю стихотворение на машинке, я что-то исправляю, что-то прибавляю" [6, 201]. Поэтические строки описывают "лабораторию творчества": "Потом я в ванне до свету лежу, // Курю табак турецкий. Оду // Горация с трудом перевожу, // И часто мой словарь ныряет в воду. <…> Потом засну, проснусь – толкую сны, // Что шепчет мне душа из глубины, // Стараюсь угадать – не очень успеваю, // И снова засыпаю. // Так дни я провожу в надежде вдохновенья – // Как будто светлого святого наводненья" ("Времяпровожденье", 1981) [1, 120]. Так самоирония не отменяет ни технологию приближения к откровению, ни его истоки. Самоирония представляет процесс выхода стиха вполне натуралистично и отчуждённо: "Слова рожали. // Кто бы мог // Подумать: каждый слог, // Союз какой-нибудь, предлог… // И жемчугом дрожали. // Каждая буква кровью налилась, // Забилась, жерлом в себя провалилась. // Как почка, вскрылось буквотело, // Червячками полезли мужчиноженщины // Из каждой зияющей трещины – // И в тартарары их толпа полетела. // Стихотворенье лежало мёртвой роженицей // В луже кровавой. // И я, как бледный отец, // Поняла наконец – // Что это было моею забавой" ("Виденье о забытом стихотворении" из поэмы "Рождественские кривотолки (Нищенка с червонцем, дерево с дарами)", 1980) [1а, 122-123]. Таковы две ипостаси поэта-визонера – открытый вдохновению и играющий с ним, т.е. испытующий благодать на соответствие собственной воле.

Безмерность свободы или типология вседозволенности?

Но испытание степени благодати Бога – сродни демонизму: как известно, Христос не поддался искушению Духа проверить, есть ли он Сын Божий (Матф. 1:1-10). Напомним, что образ-эмблема Е. Шварц – чёрная свеча, и, судя по автобиографическим заметкам и содержанию "маленьких поэм", и сама она, и её лирические ипостаси неадекватны обыденной морали и логике поведения. Показателен диалог с В.Полухиной: "*У вас, мне кажется, есть движение не только к свету, но и к тьме. Насколько далеко вы позволяете себе заходить в тёмное?* – Насколько возможно. Насколько я способна. – *Откуда такая способность?* – Потому что область тёмного – это, может быть, всего лишь тень от света. Это тот же свет в каком-то смысле. <…> Я же себя ощущаю, как будто я кем-то сюда послана для того, чтобы рассказать о том, что я здесь могу понять. А поскольку здесь существует тьма тоже, то как же можно обходить её. Это было бы духовной трусостью" (6, 203). Очевидно, вопрос в том, что подразумевается под "тьмой" и как она соотносима с пониманием Бога. В сознании Е. Шварц эти антиномии взаимосвязаны, что и оправдывает постоянное упоминание имени Господа не всуе, но по

сути: "Конечно, если это как-то искусственно взвинчивать, или прямо говорить банальные слова о Боге – это, конечно, я согласна, греховно. Но если существует истинная интуиция, то наоборот – грех скрывать" (6, 204). Истинная интуиция – прозрение Бога во тьме.

Рассмотрение этой темы – *переживание тьмы в себе как эпифании* – следует начать с того, что погружение во тьму совершается не в стихотворениях, а в поэмах: "Для меня самый любимый и главный жанр – это именно маленькая поэма, как "Чёрная пасха" или "Хоррор эротикус" [6, 207]. Стихотворения представляют встречу с Богом по преимуществу как мистическое восхождение духа, "тьма" в них – знак, а не реальность. Но в поэмах это – мистерия плоти, т.е. откровение в самых грубых формах, шокирующих всех, кроме переживающего, неприглядностью или невозможностью. Быт, плоть, грязь, грех – конкретные "координаты" богоявления не только поэту, но – одинокому человеку.

Сюжет "Чёрной пасхи" (апрель 1974) – воскресение от смерти, представленное как преодоление искуса самоубийства и перевоплощение в стихотворчестве. События "параллельны" религиозной мистерии, но собственное движение – вопреки канону, а мистическое "смертию смерть поправ" переживается отнюдь не в храме. Лирическая героиня выходит в субботу из церкви ("1.Канун"), преисполненная умилением: "И, провидя длань Демиурга // Со светящимся мощно кольцом, // В жемчужную грязь Петербурга // Я кротко ударю лицом. // Лапки голубю омыть, // Ещё кому бы ноги вымыть?" (1а, 78). Она сама одаривает мир благодатью: "Трамвай ко мне, багрея, подлетел // И, как просвирку, тихо съел. // Им ведь тоже, багровым, со складкой на шее, // Нужно раз в году причаститься" [1, 78]. Но реальное пространство ("2.Где мы?") встречает болью: "пьяный муж", "весь как божия гроза", "кулаком промежду глаз // Как жахнет", а после "темные слова любви // Бормочет с грустного похмелья. // Перемешались наши слёзы, // И я прощаю, не простив, // И синяки цветут, как розы" [1а, 79]. Пространство быта – арена национальной трагедии: "Мы ведь – где мы? – в России, // Где от боли чернеют кусты, // Где глаза у святых лучезарно пусты…" [1а, 79]. Суть трагедии – в дремучей силе жизни, которая осознает и реализует себя в насилии.

Закономерно следует "3.Разговор с жизнью во время тяжёлого похмелья". Похмелье, как и пьяный муж, – метафора беспросветной муки существования, а действие приходится на воскресный рассвет: "Багрянит око // Огнём восток, // Лимонным соком // Налит висок" [1а, 80]. Похмелье, видимо, расплата за упоение благодатью, неизбывное отчаяние, поскольку ночь на воскресенье прошла отнюдь не в состоянии катарсиса: "И рвёт меня // Уже полсуток. // О, подари хоть промежуток – // Ведь не коня" [1а, 80-81]. Ответа нет, потому что сама жизнь "безгласна, // И голос мой прилип к её когтям" [1а, 81]. Смысл существования – не благодать, а терзание. Вывод: "Как сердце ни дрожит, // Но с жизнью можно сжиться: // То чаем напоит, // То даст опохмелиться" [1а, 81]. Но сразу, вопреки оптимистическому решению, приходит "4.Искушение". Суть его – в отрицании бессмертия, к самоубийству побуждает сам дьявол, чья цель – вселившись, позвать в пролёт лестницы и так, наконец-то, испытать (через человека) невозможное для себя: "*и миг – да не быть*" (выделено мной – И.П.) [1а, 81]. Спасает только брезгливое предвиденье своего растерзанного тела, но сама идея воскресения пока лишена смысла: "Ах, нет, я думаю, уволь. // А мы – зачем мы воскресаем // Из боли в боль?" [1а, 82]. Это сомнение представлено раздвоением сознания, ведь и после выбора в пользу жизни влеченье к смерти не иссякает. Кровь несостоявшегося трупа "ручонкою двупалой, // Светящейся и тёмно-алой" всё тянется в глубины подсознания – "в помещенье под лестницей, // Где лопаты и мётлы…" [1а, 82]. Влечение к Танатосу может пересилить только воля к творчеству, потому в главке "5.Наутро" Воскресение состоялось – как любовная встреча стихов и стихий: "Христосуется ветер и, косматый, // Облупливает скорлупу стиха" [1, 82].

Но и Воскресение – не апофеоз, а "6.Обычная ошибка", т.е. иллюзия надежды на бессмертие. Существование – это метание между зеркальными двойниками: "Бывают дни,

такие дни, // Когда и Смерть, и Жизнь // Близнятами к тебе придут, // Смотри не ошибись" [1а, 83]. Но вселенские силы лишены собственной тайны, выглядят пошловато, да ещё и обручены друг с другом: "И обе дамочки оне // Торгового пошиба. // Губки крашены сердечком, // И на ручках по колечку" [1а, 83]. Но если оба начала лишены и обаяния, и тайны, то средоточием откровения опять становится человек (всё то же "я" – точка самоопределения визионера). Итог поэмы и настоящее потрясение – в преображении всего пережитого в стихотворство: "Но в сердце *ужас уж поёт* <выделено мной. – И.П.>, // Жужжит сталь острия. // Бумагу *Слово* <выделено мной. – И.П.> не прожжёт, // Но поджелтит края" [1а, 83]. Слово – свет и жар, оно подобно воскресшему Христу, но, освещая, опаляет. Оно подобно и чёрной свече, поскольку Чёрная пасха – воскресение, хранящее в себе властное присутствие смерти.

Испытание права на самоубийство – не поэтическая фантазия. Об одном таком эпизоде рассказано в мини-новелле "Бог спас" в "Видимой стороне жизни". Причина – возмущение в 19 лет и отчаяние от поведения друзей, так "расходящегося с идеей светлого человека": "Вот так я и оказалась на крыше, но не бросилась, а стала на край и предоставила другим силам решать мою участь. Я всегда оставляла лазейку для фатума. // Вообще все три моих поездки в Киев были *самыми светлым временем моей жизни* и *самым интенсивным* в смысле именно *переживания жизни* как таковой" <выделено мной. – И.П.> [3, 61]). Знаменательно, что оттаскивают от края люди, но – они лишь орудия фатума, а балансирование на грани смерти – "самое светлое время" и "интенсивное переживание жизни". Стоит напомнить: "Человек человеку – так, приключенье. // Боже сил, для Тебя человек – силомер" ("Воробей", 1982) [1, 157].

Итак, если движение сквозь тьму есть, главным образом, самоиспытание во влечении к смерти и переживание запредельных состояний как источника творческих прозрений – и это всё ассоциируется с переживанием Бога в себе, то что есть Бог и какова Его миссия по отношению к поэту и человеку?

Бог у Е. Шварц разнолик, узнаваем и неназываем, как в Ветхом Завете, и – при многочисленных обращениях к Евангелию и христианской обрядности – редко где упоминается как Христос ("Моисей и куст, в котором явился Бог", начало 1970-х, "Новостройки", 1971, "Серый день", 1989), обычно всё угадывается: "Господи, я вспомню Имя. // Имя есть во всех церквах" ("На высоте", 1994) [1, 288]. Вера – живой процесс, собственные духовные колебания, переживаемые даже "на день второй Святой недели", представлены так: "Всё покачнулось будто в вере, // Котёнок дико завопил, // Спускалась чаша будто череп, // И *Бога Бог* в саду молил" <выделено мной. – И.П.> ("Лестница с дырявыми площадками" ("Так сухо взорвалась весна…") май 1978) [1, 89]. Не исключено, что таким образом собственная коллизия отношений с "Богом сил" соотносится с канонической, хотя сама Шварц чувства богооставленности не испытывает.

Причина, видимо, во всё том же доминировании собственной воли в формировании образа Бога. Во-первых, это всё-таки Бог экуменический, т.е. некий интегрирующий символ высшего начала. Такое решение найдено в природе – в образе чайки, сидящей в точке "меж кладбищем мальтийских рыцарей // И ламаистским тёмным храмом" и кланяющейся "в обе стороны": "Как будто вер двух провода // Она, подъяв, соединила // И через тело пропустила, // И взорвалась здесь навсегда. // О, если б как она – все веры // Соединить в одной, одной, // И, ощетинясь будто солнце, // Большой взметнуться булавой" ("На прогулке", 1981) [1, 119]. Знаменательно, что "чайка" – символ души (если вспомнить драму Чехова – то Мировой Души), а "синтез" вер в собственном сознании переживается как самопревращение в сгусток энергии.

Действительно, в поэзии Шварц присутствуют символы всех вер и образы состояния просветления, достигнутых и суфием, и иудаистом, и православным, и буддистом, модель одна – "дионисийское священное безумие" [11, 369]. Действительно,

они соседствуют на страницах сборников, не вступая в противоречие. Сам мир, от мельчайших подробностей до космических тел (ворона – одинокая колокольня – Луна - солнце – Имя – могилка), от метафизики до смерти – "храм Соломонов, // Весь позолоченный // И ничей" ("Девятисвечник (колыбельная)", 1987) [1, 312]. Более того, религиозные символы сращиваются в этом сознании с психоаналитическими: "Вот он! Во мне есть страшный // Немилостивый бог – // С кровавым глазом горящим // И со змеёю у ног. // Это мой анимус – Яма, // Свирепый ярый святой, // В горло вопьётся когтями // И разрывает: пой!" ("Animus", 1982) [1, 138]. Исток творчества по Е. Шварц – скрещение смертоносной внешней силы с волей подсознания. Яма – "в древнеиндийской мифологии владыка царства мёртвых", которому уступает загробный мир бог огня Агни; он имеет сестру-близнеца Ями, сам – не бог, но "первый, кто умер" и открыл путь смерти для других", он "добился бессмертия в борьбе с богами, которые признают, что "он стал таким, как мы" [13, 629]. В буддизме Яма – бог смерти, он судит, заслуживают ли умершие рая [13, 630].

Е. Шварц рифмует "Яма – анимус", т.е. богоравного – с архетипом из бессознательного, который означает "дух, или мужское дополнение женщины", [14, 159]. Но, по К.-Г.Юнгу, он не тождествен творческой воле, ибо содержит аккумулированный канон взглядов: "женщина под воздействием *анимуса* выдаёт "разумные" суждения, которые имеют видимость присущих ей, а на самом деле это только чужие слова и мнения" [14, 159, 166]. Е.Шварц, пользуясь юнговским понятием, вряд ли она признаёт именно такое непоэтическое содержание, зато Яма представлен в полном соответствии с мифологическими ассоциациями. Яма-анимус, действительно, овладевает сознанием пифии, но – чтобы оно вошло в резонанс с хтоническим и безмерным богатством глубинных стихий: "Как во сне, // Я говорю протяжно, // Как тёмный древний пророк. //…Он, хлюпая, рвёт на части // Людишек, а может, меня. // Жестокое алое счастье, // Подземного бога огня. // Но когда на пучке моих жил // Он играет и лапою машет – // Всё, всё в утробе земли // Золото пляшет!" [1, 138]. Пляска смерти есть ликование во тьме света, сокровищницы мира – в преисподней. Анимус буквально открывает душе дар речи, поэтическое "я" – инструмент, "пучок жил", но и средоточие тьмы, раздираемое смертным светом, если в нём живёт сам Яма – "свирепый ярый святой".

Но мифопсихоаналитическая самоаттестация не похожа на исповедь – это ещё один синтез несовместимого и примерка на себя ещё одного концептуального образа – Бога из преисподней как из собственного подсознания. Образ освящён "мистической иронией", которую сама Е.Шварц определила как "органическое слияние смешного и трагического" [3, 290]. Ироническое представление мистического не отменяет сакрального, но спасает поэта (даже если он почти пророк) от профетической самодостаточности. Конечно, игра слов "анимус – Яма" несёт оттенок комического, но собственный трагический образ игралища стихий полон мистической гордыни.

Такой же знаковой самоаттестацией является образ поэта – искателя Грааля, чаши с Христовой кровью, средневекового мистического символа божественного присутствия в мире: "Лечу я, вращаясь, // Туда, где Грааль" ("Вольная ода философскому камню Петербурга (с двумя отростками)", 1988). На всё том же пространстве скрещения смерти и благодати осваивается ещё один символ этой амбивалентности. Но это не поиск с заданным результатом, поскольку суть – в узнавании Грааля в известном. Грааль отождествляется с телом: "Быть может, прячется в любви, // Когда она последний // Смывает с тела покров // И становится возлюбленной чашей // С желтоватым светом до краёв?" ("Скажите, где найти Грааль?", 1985) [1, 236]. Чаша эта уподобляется долине, с которой поэт телесно почти сливается: "Я лягу в поле иль в долине, // Когда весенний ветер хлещет, // Круглится тело апельсином // В хрустальном знанье, в воле вещей. // И кубок вот стоит в долине, // Холодным полон днём, – алмаз, горшок. // Бог выпьет из него лишь раз и сразу кинет, // И вдребезги, и в светлый порошок… // И, как пожар лесной

взметнётся, // Умрёт, но *весь стекло, любовь*" <выделено мной. – И.П.> [1, 236-237]. Последняя строка загадочна грамматически: любовь оказалась мужского рода – но закономерна, если любовь уже отождествлялась с мистическим кубком, стекло которого *стекло* – пролилось любовью.

Но если это чаша любви, то она присутствует во всём, а созерцание её преображается в "моление о чаше": "Взлетает церковь к небесам, // В ней кровь гранатовая наша. // Зачем спеклась, зачем дымит // В снегах оставленная чаша?" ("Рождество 1985 года", 1985) [1, 243]. Очевидно, поиск Грааля означает не только стремление причаститься святыне, но – и преобразиться в того, кто её освятил. Может быть, поэтому само имя Христа упоминается так редко.

Тема Грааля принципиальна для мистериального миропонимания Е.Шварц – для её веры и для прояснения связи между вышним и демоническим светом. Культурологические комментарии свидетельствуют: "Утверждается, что Грааль пришёл с Востока и должен туда вернуться, что говорит о его значении как "источника света". С самой чашей связана особая символика. Согласно легенде, Грааль был сделан ангелами из изумруда, упавшего со лба Люцифера, когда он был низвергнут в бездну. Таким образом, подобно деве Марии, искупившей грех Евы, кровь Спасителя посредством Грааля искупила грех Люцифера" [15, 150-151]. Итак, мистический источник света реабилитирует не Князя Тьмы, но связь образа света с именем Денницы. В концепции Е.Шварц должно состояться не только искупление греха, но и – ни больше, ни меньше – восстановление светлого образа Люцифера.

Идея Е.Шварц вполне созвучна её принципу движения к Богу через тьму. В 25 лет ей "открылся новый вид на существование", и этот "символ веры" изложен в декларации "Вид на существование, или Путь через кольцо (*Об апокатастасисе*)" (1973). Апокат***а***стасис – "возвращение, приведение всех вещей обратно в первоначальное состояние. <…> В догматическом смысле под А. понимали предстоящее обращение всех людей в христианскую веру и обретение святыми вечного блаженства в царстве славы, после Страшного Суда Христова и преображения всего мира. <…> Ориген понимал под А. обращение всех существ, не исключая и дьявола. <…> Церковь отвергла в 6 в. это представление как "оригеновскую ересь" и твёрдо стояла за вечность наказания нечестивых в аду. Тем не менее, представление это проявлялось опять в 9 в. у Иоанна Скота Эриугены, в 19 в. – в т.н. ""примирительном богословии" [16, 97].

Е.Шварц наследует еретической традиции, оставаясь самобытной: "Пусть я рискую многим, спасением души, например, – истина дороже. <…> Мне давно уже ясно, что Иисус приходил не только ради спасения человеков, но и нечистых тоже. <…> Человеческая история началась с падения "Денницы", "сына зари" и воинств его; падая, они образовали и время, и пространство. // Почему же мир был сотворён после этого? Да потому, что Бог в милосердии своём дал им возможность спастись. И вернуться. Он сотворил человека, через которого и открыт путь спасения. // Ведь человека нет вообще. // Человек есть другое название беса, но имеющего шанс перестать быть бесом, на что, в частности, и дана свобода воли. <…> Тело – Жертва. Какой же дух вдунул в него Господь, какую душу? У Него не было надобности создавать новую душу; духов полон воздух. Но ангела туда вроде бы незачем и не за что вдувать, вгонять. И вот Он взял душу падшую и её-то вдунул. Ради её спасения и искупления. Только пройдя через человека, может нечистый дух вернуться, в случае неправедной жизни и пострадав, в сонм светлых. // Вся мистерия в Раю – это узнавание себя Дьяволом и осквернение тела, превращение его в видимое, склонное ко всяким уродствам. // Людей нет, все мы бесы, но либо отрекшиеся от своего бесовства и жаждущие очистить свою природу, либо наоборот – коснеющие в своей древней гордыне и ещё хуже падающие. <…> Человек для падших – кольцо, через которое они должны себя продёрнуть, – иной дороги у них (нас) нет. И пока они (все мы) не пройдём эти путём, как блудные дети к Богу, до тех пор будет время, пространство и

смерть. Демоны живые, в смирении и любви – подражайте ангелам" [3, 223- 226]. Так религиозная идея перерастает в антропологию: признание бесовства сущностью человека есть и самоаттестация, и мистериальное самооправдание.

В 1995 году те же мысли высказаны в "Предвещании Люциферу" с эпиграфом "Господине Люцифере, если бы я вам гадала, то вот ваша судьба – до времени и когда времени уже не будет". Пророчествовать всеведущему, обращаясь к нему как Господину, – поэтическая вольность, хотя бы и еретическая, а настоящая цель – воплотить в стихотворение собственную идею: "…Злейшее из злейших, // Седой отец греха // <…> Чрез Крест он продерётся // В игольное ушко // И, ободравши плечи, // Смиренно упадёт // // Перед престолом Божьим. // И чёрный Огнь на белом // Начертит приговор" [1, 337]. И в стихотворении "У врат" (1997), посвящённом пребыванию в "Ерусалиме", есть загадочное обращение не к Господу, но к Господину: "Я кофе пью с кальяном вперемежку, // Над головой сверкает апельсин. // И в миллиметре от слепящей бездны // Тебя я чую, Господин" [1, 361]. Ещё одно подтверждение теории разделения бесов на спасающихся и губителей – судьба А.Меня и его портрет: "Священник, погибший при начале конца, // Похожий на Люцифера и Отца" ("Зарубленный священник", 1992) [1, 200]. Очевидно, такова амплитуда самоотождествлений – от беса, соратника Люцифера, до Господа. "Вид на существование" – как вид на жительство бесу в человеке. Это и есть экзистенциально-мистическая концепция, разрешающая сразу всё: и тайну истории, священной и человеческой, и право на абсолютную свободу воли и в быту, и в творчестве.

Так с какой же типологической традицией можно соотнести идею существования Е. Шварц, если она требует воссоединения с Богом и допускает абсолютное своеволие вплоть до самоотождествления с бесом? Самое близкое – учение гностиков о преодолении посвящённым границ мира и возможного. Но принципиальному отождествлению позиций мешают очевидные противоречия. В гностицизме "Божество является абсолютно надмирным, его природа абсолютно чужда этой вселенной, которая не создана и не управляема им и которой оно полностью противопоставлено: божественное царство света, самодостаточное и отдалённое, – это космос, противопоставленный царству тьмы" [17, 58], а творцами мира являются "архонты", низшие существа, создавшие и человека для пленения духа. Но вера в миро- и человекотворение и конечный смысл истории Е.Шварц в главном не оспаривается. Более того, весь мир для неё – божье присутствие, поскольку "Бог повсюду помнит человека": "Я Кану Галилейскую найду // Здесь у ларька пивного, право слово. <…> Я поняла – никто и никогда // Не выходил из стен Ерусалима" ("Новый Иерусалим", ?) [1, 238, 239]. И тело для Шварц – не темница духа (пневмы), даже если и тяготит его, не игралище враждебного Вселенского Рока. Тело – инструмент познания: "Путь желаний – позвоночник // Начинается от звёзд… // Мост он. Шпалы, он дрожит, // Лестница, опора зданья, // Трепет по нему бежит, // В нём кочует *тайнознанье* <выделено мной – И.П.>" ("Путь желаний - позвоночник", 1978) [1, 75]. Тайнознанье – слово, близкое к гносису, т.е. "познанию пути", а именно пути души за пределы мира" [17, 61]. Учение это Е.Шварц освоено, но не воспринято как эзотерическая истина. Так в чём же причина – в несогласии чувств или разума?

Не совпадают экзистенциальные установки: существование как самоиспытание не может иметь целью освобождение от существования. Тяготение Е.Шварц не к дуализму, а к синтезу: "смертожизни" [1, 29, 37], единству тьмы и света, к соединению с Богом в соперничестве – не совпадает с "целью гностических устремлений", суть которых – "освобождение "внутреннего человека" из оков мира и его возвращение к изначальному царству света. Необходимым условием этого является познание им надмирности Бога и самого себя, т.е. своего божественного происхождения" [17, 61]. Пожалуй, только последний тезис – открытие божественного начала в себе – сближает всерьёз, поскольку нигилистическая этика посвящённого в знание утверждает право на абсолютную свободу. Но и здесь не совпадают изначальные установки: пневматик, овладевший гносисом,

отрешён от мира и обязан "ослабить контакты с ним до минимума", он "свободен и от ига нравственного закона" [17, 62], более того, так он "парадоксальным образом способствует работе по спасению мира" [17, 62-63] от власти низших сил.

Е. Шварц свободна изначально – и от внешней власти и во всех своих решениях: "Я родилась с ладонью гладкой" (1981) [1, 110]; "Хозяйка я одна над тёмной // Растленной этой скорлупой" ("Почему вот этой пылинке…", 1996) [1, 343]. Её знание (гносис) – откровение епифаний, переживание мистической сути существования здесь и сейчас, когда "В каждом атоме трепещет // Сретенье и Рождество" ("Без прикрас", 1978) [1, 85]. Образ мышления – не эзотерическая серьёзность, но мистическая ирония, для которой смех – сама стихия преображения "смертожизни", свобода от любого предубеждения и страха и полное равенство всему: "О Господи, позволь // Твою утишить боль. // Щекочущая кровь, хохочущие кости, // Меня к престолу Божию подбросьте" ("Танцующий Давид", январь-февраль 1978) [1, 80]. Ирония представляет вселенскую трагедию как заражение творца от собственного детища – "Вот и сам Демиург занедужил" ("Начало грозы", 2001) [1, 434]. Произошло крушение мирового разума, цепная реакция, пандемия, самоотравление вследствие подчинения злу: "Бог не умер, а только сошёл с ума. // Это знают и Ницше, и Сириус, и Колыма. <…> Если вся тварь обезумела, Творцу никуда уж / не деться. // Мира лопнула голова. // Холодно стало в раю. Морды кажут слова, // Их пропитание – дурная трава. // И только надежда на добротолюбие тех, // Кто даже безумье священное стиснет в арахис-орех" ("Трактат о безумии Божьем", 1999) [1, 399]. Причина болезни разума – претензия на знание (и гностическое в том числе). Последняя свобода воли – способность преодолеть эту заразу – интоксикацию злом. Е.Шварц делает выбор между знанием и "добротолюбием". Добротолюбие – сложное слово, синтез высших начал, средство от разложения и вселенского, и человеческого. Синтез, а не дуализм и культ антиномий способны связать распад – и спасти Бога.

Очевидно, выбор самой Е. Шварц – отказ от гностического отречения от мира, выбор не парадоксального, а человечного пути его спасения. Она возвращается к простоте: "Когда выплачешь море, // То и кончится горе" ("Самоубийственное море", 1999) [1, 394]; "О человеке я слыхала рано: // Венец творенья, призрак или сон. // Теперь мне кажется, что он // Есть только мыслящая рана, // Пульсирует, пронзён" (1999) [1, 392]. Мистическая ирония не изменяет – жизнь отождествляется с бритвой: "Меж двух толщинок времени // жизни вонзилась бритва – // здесь теперь кровоточит, // здесь теперь не заживёт. // То, было без меня, // то, что будет без меня, // а меж них скользит, алея, // сила лезвия безумная" (2001) [1, 435]. Мука существования составляет его содержание, но тема проживания жизни начинает вытеснять тему соперничества с Богом.

Видимо, не "силомер" устал, а жизнь, даже замкнутая в кольцо Уробороса, змея, кусающего свой собственный хвост, – гностического символа времени и непрерывности жизни [15, 533], сама оказывается бесконечней и разнообразней творимого образа Бога. Образом Уробора венчается стихотворение "Портрет блокады через жанр, натюрморт и пейзаж" (19-20 ноября 1999) – страдание есть содержание времени, а сострадание – смысл жизни, пока она сама себя осуществляет. Поэт взялся поддерживать этот источник света. В "Воспоминании о фреске Фра Анжелико "Крещение" при виде головы Иоанна Крестителя в Риме" (2002) сказано: "Я прочла в пустых глазницах, что мы мучимся / не зря" [1, 449]. "Я" = "мы". Типология движения от богоизбранности к человечности – самая человечная и всегда неповторимая своим выбором – абсолютная свобода самоотрешения.

Литература

1.Шварц Е. Сочинения Елены Шварц. Т.I. – СПб.: "Пушкинский фонд", 2002. – 464 с.; Т. II – 256 с. В издании сохранены особенности авторской орфографии. Том I цитируется под цифрой 1, том II – под цифрой 1а.

2.Шварц Е. Стихотворения и поэмы. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. – 512 с.

3.Шварц Е. Видимая сторона жизни. – СПб.: ООО "Издательство "Лимбус Пресс", 2003. – 352 с. Проза Е.Шварц тяготеет к лапидарности фраз и особому ритму строк, поэтому абзацы при цитировании отделены знаком //.

4.Шубинский В. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Знамя. – 2001. – №11. – С.200-216.

5.Уланов А. Постпоследний романтик? // Знамя. – 1999. – №9. – С.216-217.

6.Шварц Е. "Холодность и рациональность" // Полухина В. "Бродский глазами современников". Сб. интервью. – СПб.: "Журнал "Звезда", 1997. – С.199-215.

7.Седакова О.А. Стихи. – М.: "Гнозис", "Carte Blanche", 1994. – 384 с. Пунктуация дана в соответствии с текстом.

8.Большой путеводитель по Библии: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 479 с.

9.Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

10.Шварц. Е. А. Западно-восточный ветер. Новые стихотворения. – СПб.: "Пушкинский фонд", 1997. – 94 с.

11.Анпилов А. Светло-яростная точка // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С.262-372.

12.Шварц Елена. Танцующий Давид. Стихи разных лет. – Russia publishers, INC. New York, 1985. – 123 с.

13.Мифологический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.

14.Марсон П. 25 ключевых книг по психоанализу: Пер. с фр. – Челябинск: "Урал LTD", 1999. – 348 с.

15.Керлот Х . Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

16.Христианство. Энциклопедический словарь: В 2 т.: т.1: А - К. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. – 863 с.

17.Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия) – СПб.: Изд-во "Лань", 1998. – 384 с.

ОЛЬГА СЕДАКОВА:
ПОЭЗИЯ КАК ДУХОВНЫЙ ПОДВИГ

Позиция

О. Седакова (1949 г.р.) – пожалуй, самый "увенчанный" современный поэт. В подцензурные времена она была отмечена неофициальным литературным сообществом (1983 – премия Андрея Белого), а потом и за границей: Парижская премия русскому поэту (1991), Европейская премия по поэзии (Рим, 1996), Ватиканская премия им. Вл. Соловьёва (1998), премия А. Солженицына (2003). Очевидно, что все награды, и особенно последние, – не только знак духовной солидарности с поэтом, но и высокая оценка художественно-философского образа мышления. Суть позиции О. Седаковой такова: творчество – откровение христианской веры, поэзия – утверждение любви и красоты, стихотворение – путь восхождения духа.

Когда поэтическое и религиозное вдохновение если не синонимы, то буквально "однокорневые" явления, то первый вопрос – каков художественный образ такого мышления? То есть насколько взаимообусловлены религиозная этика и эстетика и насколько прописанный канон влияет на личностное осознание христианского откровения. Речь идёт именно об откровении, переданном словом, а не о переложении заповедей на поэтический язык. Закономерен вопрос о степени отождествления религиозного и духовного содержания такой поэзии. Даже "духовные стихи" как фольклорные апокрифы отступают от канона, духовность неотделима от творчества, а творчество невозможно вне свободы. Следовательно, главный вопрос – содержание и формы той свободы, с какой осуществляются духовные устремления О.Седаковой.

Ответа не может быть простым ещё и потому, что её поэтика отличается особой сложностью – и недосказанностью смысла, и необычностью средств выражения. В цикле "Дикий шиповник" (1978) представлена встреча некоего странника с кем-то неведомым – и в этом диалоге как раз определена принадлежность свободы:

…Так долго, пока он ещё исчезал,
твердил он: Ты всё, чего я не узнал,
ты ум и свобода, ты полное зренье,
я – обликом ставшее кровотеченье.

И тут раздалось, обрывая его:
– Я ум и свобода, но ты – торжество. [1, 26]

В системе образов Седаковой странник – взыскующий истины, его "исчезновение" – перетекание существования в знание, "ум и свобода" и "полное зренье" – определение Бога. Но почему Бог, принимая эти характеристики, называет путника "торжеством"? Может быть, это одобрение найденным сущностным чертам? Или предостережение от самоумаления человека, который есть одухотворённая жизнь – "обликом ставшее кровотеченье"? Может быть, "ум и свобода" – антитеза "торжества"? Может быть, способность к "торжеству" – то, что отличает человека от Божества? Может быть, "торжество" включает в себя и "ум и свободу", его и обеспечившие? Может быть, "торжество" – это не ликование, а что-то другое? Очевидно, все эти вопросы участвуют в осмыслении представлений о свободе поэта О.Седаковой. И очевидно, что расшифровка её философских позиций зависит от определения особенностей поэтического мышления.

Христианское мировоззрение против постмодернистского

О. Седакова – наследница классических духовных традиций. Её позиция – самое непримиримое и самое невоинственное сопротивление релятивизму, деконструктивности и безответственности в искусстве, с которыми она связывает идеологию постмодернизма. "Я очень не люблю это эволюционное движение искусства, когда свобода направлена

только ко всё большему расшатыванию и снижению. Это то, чем занимается наш поставангард, – снижение авторского лица, снижение тем, снижение языка. Как будто в другую сторону эволюция не может разворачиваться, только вниз, в больший хаос. <…> На самом деле вверху простора больше, чем об этом просто забывают или не хотят помнить" [2]. В данном высказывании "свобода" – это деятельная воля, которая может быть "направлена", а "простор" – очевидно, синоним вольного развития высших способностей человека.

Не случайно в предисловии к интервью О.Седакова представлена сначала как "филолог, переводчик, философ", а потом – но "прежде всего" – поэт [2]. Её поэзия – это христианская антропология, её творчество – реализация философии существования. Это не риторика, призывающая к исполнению высшего предназначения человека, но следование объективным заповедям натуры, которые побуждают к неустанному поиску не только пищи, но и совершенного, идеального, приближающего к Богу: "Есть природа человека, и она чего-то не позволяет… и без некоторых вещей гибнет. <…> Пусть не я, но кто-то в моё время должен совершать необычайные вещи, писать нового "Фауста" и новую 40-ю симфонию Моцарта. В мои времена или в будущие, не важно. Если этого больше нет и быть не может, жить не стоит. Необычайное, великое, чудесное – хлеб души человека (я не говорю "духа" – души). Хлеб и вино его души" [3, 2]. В стихах этот императив объединяет Бога и человека: "Обогрей, Господь, Твоих любимых – // сирот, больных, погорельцев. // // Сделай за того, кто не может, // всё, что ему велели. <…> // Ты – Господь чудес и обещаний. // Пусть всё, что не чудо, сгорает" ("(Молитва)", 1980-81) [1, 167]. Но это максималистское заклинание побуждает узнать, что есть чудо и что должно "сгореть", если это не одни прощённые "грехи умерших"? Что есть "всё, что не чудо" и чему принадлежит оно, если чудо не оставляет ему права на существование?

Решение вопроса кажется простым: всё, что не чудо, осталось за пределами поэзии Седаковой. Но что есть чудо?

Чудо созерцания Бога – епифания. Таково содержание стихотворения "Дикий шиповник" (1978), давшее название всему циклу стихов о движении навстречу Богу.

				дактиль
I	1	Ты развернёшься в расширенном сердце страданья,	/--/--/--/--/-	5 стоп
	2	дикий шиповник,	/--/-	
	3	о,	-	
	4	ранящий сад мирозданья.	/--/--/-	5 стоп
II	5	Дикий шиповник и белый, белее любого.	/--/--/--/--/-	5 стоп
	6	Тот, кто тебя назовёт, переспорит Иова.	/--/--/--/--/-	5 стоп
III	7	Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,	/--/--/--/--/--/-	6 стоп
	8	глаз не спуская	/--/-	
	9	и рук не снимая с ограды.	-/--/--/-	5 стоп
IV	10	Дикий шиповник	/--/-	
	11	идёт, как садовник суровый,	-/--/--/-	
	12	не знающий страха,	-/--/-	7 стоп

13 с розой пунцовой, /--/-

14 со спрятанной раной участья под дикой рубахой. -/--/--/--/--/- 7 стоп

[1, 13]

Епифания переживается как внутренний диалог с неисповедимым. Ему нет имени, но присутствие реально и передано многоступенчатой системой метафор. Их внутренняя обусловленность раскрывает и метафизическую картину мира, и сам образ общения с трансцендентальным. Ключевая метафора – расцветающий шиповник, доминантный мотив – расширение, распространение: так распускается цветок, так расходятся волны, так разливается свет. Расцветание – это жизнь мира и движение божества навстречу человеку, и преображение человеческого сознания перед лицом непостижимого, но узнаваемого.

Узнавание происходит сразу – в I строфе: шиповник – дикая роза, а роза "в западной традиции – безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а так же божественной, романтической и чувственной любви. Белая роза – эмблема целомудрия, чистоты и девственности… <…> Для христиан кроваво-красная роза и её шипы – символ Страстей Христовых" [4, 308]. Узнавание происходит потому, что сердце человеческое совмещается с центром мира, а Бог есть и сострадание, и сам мир – чудо Творения, т.е. Бог раскрывается сам в себе, сам из себя, как цветок, в чеканном ритме 5-стопного дактиля. Композиция строк 2-4 (они представляют собой один стих в образе "лесенки") – наглядный образ "нисхождения" Бога и симметричного равновесия "дикого шиповника" с "ранящим садом мироздания". Но "о" – ещё и "ось" симметрии вращения, а "перепад" строк – зримый образ распускающейся на глазах розы, спирального движения по часовой стрелке. В то же время "о" – восклицание-узнавание, образ человеческого в***и***дения – так буква-звук-междометие говорит об общности цветка, мирозданья и открывшего всё это сознания.

Откровение несёт благодать, но – через обоюдное страдание: Бог-шиповник, вступая в сад мирозданья, ранит и себя, и внимающего ему. Благодать эта столь же неисповедима, как и ниспосланная праведнику Иову. Но Иов возопил, отстаивая свою безгрешность: "Я взываю к Тебе, и Ты не внимаешь мне, – стою, а Ты *только* смотришь на меня" (Иов, 30:20). Иов не именует Бога, т.е. не владеет всей полнотой знания, а "переспорить Иова" – значит доказать свою правоту и избранность. Но поэт прибегает к ассоциации с абсолютной чистотой – "белый, белее любого" – так цвет, переходя в свет, становится метафорой трансцендентного. Следовательно, темой II строфы становится созерцание Бога уже не в природном, но в ином пространстве, которые родственны, взаимопроницаемы (в том числе и благодаря той же ритмической интонации – торжественной поступи 5-стопного дактиля).

Встреча бесконечного с конечным – пребывание на грани жизни и смерти (тема III строфы). Оно невыносимо и переживается и как уклонение от слова и света, и как стойкость: "я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда", но – "глаз не спуская // и рук не снимая с ограды". Как можно, "исчезая в уме из любимого взгляда", "не спускать глаз", т.е. мысленно отвращаться и созерцать непосредственно? Человеческое "я", переживая предел своего существования, находится уже не в центре, который теперь есть зеница "любимого взгляда" (метонимия Бога), а на самом краю – у "ограды мирозданья". Его удерживает не только телесное усилие рук, но и собственная воля в***и***деть – они вместе и обеспечивают особый, немой диалог приближающегося Бога и отступающего свидетеля пришествия. Его "исчезающее присутствие" представлено как сокращение стоп с 6-ти в 7-ой строке-стихе до 5-ти в строках 8-9, которые составляют один стих, но как бы пульсирующий изнутри. Да и внутренняя рифма "исчезая – не спуская – не снимая", пронизывая строфу, связывает крепче, чем парное окончание "взгляда – ограды".

Пришествие – тема IV строфы. Преображение Бога-отца в Христа раскрывается как превращение белого цветка в "розу пунцовую", а "садовника сурового" – в скрывающего "рану участья" под "дикой рубахой", т.е. под природной телесностью в настоящем времени и плащаницей – в будущем. Движение-преображение представлено "расширяющимся" ритмом: из гекзаметра – в 7-стопный дактиль. Но структура строфы-двустишия видоизменяется в пятистрочник, обозначается уже не только парная, но и перекрёстная рифма ("суровый – пунцовой", "страха – рубаха") – тоже образ креста. Но звуковая игра сложнее: проступает рифма "шиповник – пунцовой", "шиповник – садовник", свистящие "с" и "з" (стих из строк 10-12) перетекают в раскатистое "р" с "а" последнего и самого длинного стиха (строки 13-14). Это "р" созвучно строфе I – так замыкается кольцевая композиция: будущее время начальных строк осуществляется в настоящем, настоящее охватывает, наступая правильной ритмической поступью, ритм акцентирует каждое значимое слово. Так сердце Бога ("спрятанная рана участья") открывается всему миру, а "я" лирического субъекта – свидетель и посредник чудесного.

Но смиренное вдохновение не исключает самобытности позиции. Само отождествление Бога с "садом мирозданья" – чистый пантеизм, а он близок ереси – ведь в этом случае и божество несёт в себе то зло, которое принадлежит миру? И даже если мир представлен как вертоград, т.е. идеальное бытие, – всё равно это не Эдем, а дикий, "ранящий сад": если "дикий шиповник" принадлежит ему, страдает вместе с миром и сострадает ему, то что есть первопричина страданий? Если любовь "садовника сурового" "не знает страха", то что же следует ждать с его пришествием – Страшного Суда или всего лишь иссечения бесплодного? а что под ним подразумевается – неверие, отступничество или что другое? Но эти вопросы остаются за пределами текста и даже неприменимы к нему, поскольку главное в поэтической теофании – вера в пришествие, в непостижимое, в возможность поэзии представить "явление Господа в живом", т.е. претворить чудо в слово. Что касается мира, то он оценивается сострадательно: "Шедрость – не его природа. Это природа Божественного, которое, как солнце, светит на правых и неправых. А мир не божественный. Вот и вся его вина" [5, 340]. Но если Бог являет себя через живое, то в мире, видимо, выделяется мир-сад, где чудо присутствует непосредственно и остаётся фоном для всего иного. А причина страдания – сострадание, самоотверженность любви.

Непосредственное явление чуда просто называется – это удаётся тогда, когда *чудо – не что-то сверхъестественное, а состояние просветления, объединяющее человека и природу*. В цикле "Китайское путешествие" (1986) чудо – отождествление этики и эстетики в самом состоянии природы: "Родина! Вскрикнуло сердце при виде ивы: // такие ивы в Китае, // смывающие свой овал с великой охотой, // ибо только наша *щедрость* <здесь и далее в этом цикле выделено мной. – И.П.> // встретит нас за гробом" ("1.И меня удивило…") [1, 279]. "Пруд говорит: // были бы у меня руки и голос, // как бы любил тебя, как лелеял. <…> Мне же ничего не нужно: // ведь *нежность* – это выздоровление" ("2.Пруд говорит…") [1, 280]. "Деревья, слово *люблю* только вам подходит" ("3.Падая, не падают…") [1, 281]. "…Простого *восхищенья* / ничто не остановит, // простого восхищенья, // заходящего как солнце" ("4.Знаете ли вы…") [1, 283]. "Крыши, поднятые по краям, // как удивлённые брови: // Что вы? Неужели? рад *сердечно*!" ("8.Крыши, поднятые по краям…") [1, 286]. "Пора идти туда, // где всё из *состраданья*" ("15.По белому пути, по холодному звёздному облаку…") [1, 293]. "Когда ты свищешь в свой свисток, / *вдохновенье*, когда // между сушей и нашей душой растёт / твоя вода, – // если б знал он, смертный вихрь, / и ты, пустая гладь, // как я хочу прощенья просить и ноги целовать" ("17.Когда мы решаемся ступить / не зная, что нас ждёт…") [1, 295]. Закономерен конечный вывод о спасении, заключающемся уже в самой идее "мира–сада", т.е. в поклонении священной красоте природы: "И то, что есть награда, / что есть преграда для зла, // что, как садовник у сада, – // у земли *хвала*" ("18.Похвалим нашу землю, / похвалим

луну на воде…") [1, 296]. Все проименованные состояния – лирические переживания *душевного единения с земным как с живым чудом, наделённым сознанием*.

В мире–саде всё гармонично уравновешено и откликается друг другу: "Лодка летит // по нижней влажной лазури, // небо быстро темнеет // и глазами другого сапфира глядит" ("7.Лодка летит…") [1, 285]; "Флейте отвечает флейта, // не костяная, не деревянная, // а та, которую держат горы // в своих пещерах и щелях, // струнам отвечают такие же струны // и слову слово отвечает" ("14.Флейте отвечает флейта…") [1, 292]; "Ты знаешь, я так люблю тебя, // что от этого не отличу // вздох ветра, шум веток, жизнь дождя…" ("16.Ты знаешь, я так тебя люблю, / что если час придёт…") [1, 294]. Видимо, общая "формула" чуда – всеединство, диалог души с сознанием, принадлежащим самому Богу или божественному в природе. *Чудо – абсолютная свобода духа внутри материального мира*.

Сама Седакова называет эту *поэзию "общением с творением"* и понимает как своё призвание и даже *преодоление неполноты духовности*: "Быть может, это мой частный случай, а может быть, общение с внечеловеческим природным миром – вообще одно из заданий искусства, потому что об этом общении забывает не только обыденность <…>, но и традиционная религиозность, во всяком случае, иудео-христианская традиции" [5, 319].

Бытие, переживаемое как Благо

Очевидно: *общение с творением – воля сердца, расположенного к любви.* И очевидно, что поэта-философа соединяет с "внечеловеческим природным миром" не только щедрость, нежность, восхищенье, сердечность и состраданье. Все они – грани того экзистенциально-метафизического чувства, которое Седакова определяет как "любовь к тому, из *чего* всё возникло, прежде чем сделалось ставшим, – к сердцевине этой непрерывной прерывности: stirb und werde <умри и стань>" [5, 325]. Но если *суть становления – в самоотрицании, то "подтекстом" такой любви является и проживание смерти – как условия существования и условия творения*. Не завороженность смертью, а пребывание на грани существования: "Исчезновенье – наше существо" ("Элегия липе", из цикла "Ямбы", 1984-1985) [1, 275]. Свобода – в самоотрешении и прозрении инобытия.

И это не просто душевная склонность меланхолика, а осознанный выбор и в поэзии, и в жизни – философская воля. Пример тому – общение со стихиями: все они участвуют в жизни поэта, но сочувствие земле потребовало особого подвига, в чём поэт и признаётся: "Что до земли, она с детства была для меня самой беспокоящей, менее всего любимой стихией, просто страшной: земля, когда сходит снег, земля на огороде… Она казалась слишком *по-нашему* живой, чувствительной, похожей на человека. <…> …"В уме" я больше всего любила *имитировать форму воды* <выделено мной. – И.П.>. // Позднее я полюбила огонь и уж последней и не без труда – землю" [6, 319]. Итак, любовь – труд, усилие, подвиг самосовершенствования (в духовном значении – подвижничество).

Диалог со стихиями есть общение с иным сознанием и даже как будто отождествление с ним, что и позволяет поэту видеть и говорить не от себя, а от самого бытийного начала: "Остановись: я гляжу глазами огромной земли. // Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит" ("Надпись", 1982) [1, 252]; "И земля не глядя видит и говорит: Прости ему, Боже! – // // каждому вслед. <…> Почему они тебе милы, или чем угодили? // – Потому что я есть, – она отвечает. – // Потому что все мы *были*" ("Земля", из цикла "Элегии", 1987-1990) [1, 314, 315]. Единство бытия переживается непосредственно – на глазах происходит превращение-перетекание элементов: "Это свет или куст? / я его отвожу и стою. // Что держу я – как ветер, держу и почти не гляжу / на находку мою. // Это просто вода, это ветер, качающий свет" ("Утро в саду", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 68]. Погружение в жизнь стихий открывает путь в запредельное: "Но более всего

люблю я просто пламя. // Оно ныряет вензелями // в ту глубину, которую вокруг // никто за правду не считает, // откуда к нам кометы долетают, // где *всё бывает*, милый друг, – // а пламя дальше выплывает" ("Осень, огонь и путник", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 194]. *Стихии увлекают за собой и раздвигают границы.*

И совершенно очевидно, что такое переживание мира предполагает *особое восприятие пространства и времени*. Картина может быть узнаваемой, "реалистичной", как в "Китайском путешествии", но остаётся знаковой, символичной, поскольку тут же обнажается ценностное измерение – через присутствие божественного: "Похвалим нашу землю, / похвалим луну на воде, // то, что ни с кем и со всеми, / что нигде и везде – // величиной с око ласточки, / с крошку сухого хлеба, // с лестницу на крыльях бабочки / с лестницу, кинутую с неба" ("18.Похвалим нашу землю, похвалим луну на воде…", 1986) [1, 296]. Образы пространства неожиданны, как оксюмороны, парадоксальность обусловлена тем, что мир пронизан творческой волей: "Не на такой ли *круглой вертикали* <выделено мной. – И.П.> // мне дар передавали безвозмездный, // и золотом, как взглядом, отыскали // и разрешили от надежды тесной?" ("Горная ода", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 186]. А творческий дар прозревает за видимым сущностное с его особыми координатами: "*Гадательный прибор* // повсюду крылья пробует, горит // и в зрении, как бабочка, сорит // *другими временами*, и *другой* // *моток пространства* катит перед собой" ("Стансы третьи. Вино и плавание", из цикла "Стансы в манере Александра Попа", 1979-1980) [1, 233]. Время остаётся самобытным началом, но откликается на духовную волю человека: "Будто вдруг непомерные двери // растворяя у всех на глазах – // и навстречу, как розы в партере, – // *время*, время в бессмертных слезах" ("Маленькое посвящение Владимиру Ивановичу Хвостинину", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1984) [1, 187]. *Время сочувствует, т.е. обладает не только волей, но и сознанием, разумом и эмоциями*. Оно не эпически-отрешённое начало, а сила живая и даже с определённой системой ценностей и смыслов, которые и осуществляются стихиями. Так видится *мир-сад – живая гармония в здешнем присутствии.*

Там жизнь в союзе со смертью – объективное содержание существования, *само время не убивает, но несёт на своих волнах, увлекая в бессмертие*. Там умершая бабушка в цикле "Старые песни" (1980-1981) как будто подсказывает чувства и мысли, пронизанные умудрённой любовью: "Будем жить мы долго, так долго, // как живут у воды деревья…<…> Будут думать, что нас уже нет…// Тут-то мы и скажем: // // – По воде невидимой и быстрой // уплывает сердце человека. // Там летает ветхое время, // как голубь из Ноева века" ("10.Дом") [1, 151]. Ветхозаветный праведник Ной пережил катастрофу и дал начало новому человечеству и жизни на земле по благословению Божию: "И Я вспомню завет Мой, который между Мною и между вами, и между всякою душею живою во всякой плоти; и не будет более вода потопом на истребление всякой плоти" (Быт. 9:15). "Ветхое время" из стиха Седаковой – это и вечность как преемственность бытия, и, очевидно, эпитет Бога – "Ветхий днями" – из видения пророка Даниила (Дан. 7:9). *В мире-саде жизнь = вечности, ибо Бог и время открыты человеку.*

Но жизнь и смерть имеют совершенно иное содержание и измерение в реальном мире. И *человек, принадлежащий временности, влечётся к смерти*: "Есть город враждебный внутри человека, // могучие стены, влюблённые в тленье, // и там, поднимая последнее эхо, // болезненно живо открыто растенье" ("2.Старый дом", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 56]. Болезненная живость – образ сознания сугубо человеческого, оторванного от мирового бытия и потому сосредоточенного на собственной конечности: "Неужто и мы при потушенном свете // допишем историю смерти и плоти? // неужто и я прочитаю, как *эти*, // истлевшую книгу в сыром переплёте?" [1, 56]. Это голос "внутреннего ужаса" [1, 56], той ипостаси человека, которая смотрится в зеркало конца (стихотворение относится к подциклу "Три зеркала") и повторяет ошибку "этих" – судьбу жертв собственного духовного бессилия.

Эта немощь ведёт к засилью смерти в конкретном времени истории. Такова в "Элегии, переходящей в реквием" (цикл "Ямбы", 1984-1985) картина советского застоя – нескончаемого абсурда государственных похорон: "Власть движется, воздушный столп витой, – // от стен окоченевшего кремля // в загробное молчание провинций, // к окраинам, умершим начеку, // и дальше, к моджахедскому полку – // и вспять, как отражённая волна" [1, 264]. Современная история остаётся для Седаковой "эпохой после Освенцима и ГУЛАГа. Последнее из определений нашего "века" для меня бесспорно, так я и чувствую наше время" [5, 339]. Но сопричастность ему переживается как мука общей вины – перед Богом и жертвами насилия: "О, взять бы всё – и всем и по всему… <…> писать, рыдая, слово: ПОМОГИ! // огромное, чтоб ангелы глядели, // чтоб мученики видели его, // убитые по нашему согласью, // чтобы Господь поверил – ничего // не остаётся в ненавистном сердце, // в пустом уме, на скаредной земле – // мы ничего не можем. Помоги!" [1, 268]. "Я" = "мы", если я "при собственной свече из глубины // вычитывает образы вины" ("Пятые стансы. De arte poetica", из цикла "Ямбы", 1984-1985), т.е. вина есть подвиг собственной совести, что, как следует из названия, является обязательным условием поэзии – "поэтического искусства". Этика сострадания диктует эстетику, так реализуется то самоотречение – преодоление собственной ограниченности ("исчезновенье – наше существо"), которое составляет смысл существования и в мире-саде. *Универсальность этико-эстетических принципов непреложна, как и императив любви – воли к спасению*.

Поэтическое выражение императива звучит по-разному: "Есть странная привязанность к земле, // нелюбящей; быть может, обречённой" ("Ни тёмной старины заветные преданья", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 198]. Или: "Кто ещё похвалит мир прекрасный, // где нас топят, как котят?" ("На смерть Леонида Губанова", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 210]. Но все эти оксюморонные признания в любви к нелюбящему и привязанности к отторгающему и даже убийственному – выбор *духовного, т.е. абсолютно свободного существования.*

Этот выбор говорит об одном – красота заключена в человеческой душе, но она объективна, она видит в мире своё отражение и героически защищает ту истину, в которую не просто верит, но и являет собственным выбором: "Я имею глупость полагать, что, как говорили в старину, "бытие как бытие благо", что в глубине, в "сердце сердца" человека не клубок агрессивных, сексуальных и собственнических инстинктов, но образ его Создателя. Скептическое представление для меня так же неубедительно, как моё для скептика: у нас обоих есть какие-то основания полагать именно так, как мы полагаем. Более того, я думаю, что речь о нашей "богооставленности" – в то время как в храмах совершается Евхаристия – несколько преждевременна. И что художник может посвятить своё дарование и этим, и многим другим возвышающим истинам не менее успешно, чем низким, жестоким и безобразным" [5, 323]. Образ верования тоже уподоблен стихии: "Ты гори, невидимое пламя, // ничего мне другого не нужно. <…> Ты гори, передавай известье // Спасителю, небесному Богу, // что Его на земле ещё помнят, // не всё ещё забыли" ("Ты гори, невидимое пламя…", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 166]. *Вера для верующего самобытна и сама и есть очевидная, непреложная, ненарушимая связь миров*.

Но то двоемирие, в котором живёт О.Седакова, *объединяется в целое и поэтической волей*, поскольку человеческая духовность если не ипостась бытийной, то, по крайней мере, объективна: "Прежде чем быть высказанным, что-то должно просто *быть*. В конечном и начальном счёте и выдержка формы, и усилие говорения держатся на человеческом материале, на личном решении" [7, 237]. И человеческая воля становится волей самой поэзии: "Рука поэзии, воды нежнее // и терпеливей – как рука святых – // всем язвы умывает – все пред нею // // равны и хороши; в дыханье их // она вмешается, преображая // хрип агонический в нездешний стих…" ("Из песни Данте", из цикла "Ямбы", 1984-1985) [1, 271]. Или: "Этот мир, как череп, смотрит: // никуда, в упор. // Бабочкою, Велимир, или ещё короче // мы расцвечивали сор" ("Бабочка или две их", из

цикла "Элегии", 1987-1990) [1, 299]. Стихи – не из сора и не из чувства смерти, а из тех стихий, с которыми отождествляет себя поэзия, – амбивалентных, но и соприродных Богу.

Итак, *Благом является не только очевидные добро, красота любви и высшая свобода этого чувства*. Ведь истина – двулика, как само бытие-страдание: "Там старшая жизнь не дыша поднимает // египетский уединённый цветок. // Другая смешалась и ветки ломает // и мокрые руки к щекам прижимает…" ("Первый музыкальный антракт", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 38]. *Благо – само существование*: "Жизнь ведь – небольшая вещица: // вся, бывает, соберётся // на мизинце, на конце ресницы, – // а смерть кругом неё, как море" ("8.Зеркало", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 149]. *Благо есть и исчезновение*: "как может больной поклониться земле – // тому, чего нет, чего больше не надо" ("Ни морем, ни древом, ни крепкой звездой…", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 176]. *Целостность бытия не эпична, но трагедийна, как борьба за сущности – такова и поэзия*: "Поэзия – дар, благословенный землёй и небом дар, свидетельница – пусть не "Духа животворящего": (Он посылает своих свидетелей в другие виноградники), но "души живой". А кто знает, что такое живое, не скажет, что это ничтожно малый или напрасный дар. <…> Есть вещи важнее любого содержания, есть смысл, не смысл чего-то, а смысл вообще, то есть свобода и победа. <…> Настоящая победа чудесна: она побеждает не то, с чем боролись. Это победа над неким тотальным врагом. Над бедственным состоянием человека, не способного по природе выразить и сделать достойным выслушивания всё самое глубоко-свое, над неисцелимой тоской частного по целому, над непреодолимой, кажется, бездомностью мира" [8, 344, 345]. Но как же поэзия исполняет миссию преодоления бытийного трагизма – какова роль слова, образа, поэта?

Поэтическая формула откровения

Метафизический парадокс О. Седаковой: верующий человек, но она освобождает поэзию от конфессиональных обязательств – автор "Похвалы поэзии", она использует её как посредника в восхождении к божественному. Поэзия – только условие и средство: "У меня всегда, с самого начала, было странное отношение к литературе. Не литературы мне хотелось… Мне хотелось коснуться чего-то чудесного. Стихотворение было одним из путей к такой встрече" [3, 1]. Но стихи – не простой инструмент, а сила самобытная, и средство становится целью: "И как я люблю эту гибель мою, // болезнь моего песнопенья!" ("Давид поёт Саулу", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 174]. А цель стремится к абсолютной свободе – в первую очередь от заданности миропонимания и эстетической догмы: "Религиозность искусства (если вообще можно говорить о его религиозности) – более широкое понятие, чем какая-то содержательная определённость. <…> По личным убеждениям я православный человек, но я никогда не хотела бы и не посмела бы сделать из этого литературную профессию. Назвать себя "религиозным" или "православным" поэтом значило бы ручаться каким-то образом за каноничность, за соответствие собственных сочинений доктрине. Этого я делать никак не могу. Это, по-моему, просто бессовестно. <…> А я часто не знаю, чем дело кончится. Часто оно кончается не так, как, может, мне хотелось. <…> Слово прежде всего правдиво. И слава Богу, если эта правдивость каким-то образом приблизится к праведности. Но это зависит не от "творчества", а от того, что называют "личной жизнью" [6, 219]. Итак, посредником на пути к высшим реальностям является "правдивое слово", которое выражает подлинную суть чувств и намерений: "Знает Бог о человеке // чего человек не знает" ("3.Неверная жена", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 144]. Слово – поводырь и проводник стиха, который творится по какой-то тайной воле – "не так, как, может, мне хотелось".

Но какова природа слова и как оно соотносится с тропом? Вопрос касается определения места Седаковой в эстетических течениях современной поэзии. Её относят к метаметафоризму – поэтическому поиску целостного образа мира в метафорических ассоциациях [9]. Но такая классификация не устраивает Седакову ни как поэта, ни как филолога: "метафора вообще не так уж существенна для меня" [10, 158]. Действительно, если рассматривать "поэзию как опыт антропологии" [10, 161], самоопределение в образной системе уже не так важно. Если поэт переживает в себе божественную волю, он ищет адекватных ассоциаций, т.е. сравнений с известным: "Ты мной пишешь, как кровью по крови, // как огнём по другому огню" [1, 47]. Сравнения могут быть метонимические (кровь – жизнь), метафорические и символические вместе, как это бывает в мифе (огонь – амбивалентная стихия смерти-творения), но такую экспрессию сжигающего вдохновения трудно назвать гиперболой, потому что для неё нет единиц измерения. *Поэзия преображает сознание, поскольку открывает в нём не ему принадлежащее, но ему присущее, и слово-образ – проводник и средство материализации духовного.*

Только поэтическое слово, по Седаковой, – в силу особой энергетики – имманентно заключает в себе прекрасное, бесконечное и одаряющее. Такое слово самобытно: "Меня волнует только интенсивность слова, семантическая, фонетическая, грамматическая, и здесь я вижу возможность новизны. Или, иначе, образное слово, слово, похожее на образ, то есть пригодное для долгого общения с ним. В безобразном, в зле, в хаосе нет образа, и поэтому сознание не может с ним продолжительно беседовать. "Взглянул – и мимо", – как советует Вергилий Данту в начале "Inferno" [5, 324]. Слово творит, как откровение: "Если наша, поздняя, свободная поэзия может быть похожа на что-то из священных текстов, то скорее на хвалебное молитвословие, на гимн. Но прямое сопоставление творчества с конфессиональными формами меня смущает. Если выбирать всё-таки из них, я уподобила бы сложение стихов – в пределе – не молитве, а писанию образа. Образ как бы спускается сверху, он не выражает тебя – твоей тоски, просьбы, благодарности, как молитва, он весть о сущем, о прекрасном сущем" [5, 338]. Слово принадлежит не поэту, но говорит за него.

Потому едва ли не единственное каноническое стихотворение (призывание Бога – просьба – прославление) названо "(Молитва)" (из цикла "Старые песни", 1980-1981) и отличается особой императивностью. За поэта говорит милосердие – воля Всевышнего: "Обогрей, Господь, Твоих любимых – // сирот, больных, погорельцев. // Сделай за того, кто не может, // всё, что ему велели" [1, 167]. Грамматическая конструкция – "сделай …что велели" – обнаруживает "замкнутость" Божьей воли в самой себе, а роль поэта – озвучить её своим голосом, т.е. проявить в реальности. Стихотворение "Слово" из того же цикла славит слово как Бога – как очевидное и непознаваемое: "Ты же, слово, царская одежда, // долгого, короткого терпенья платье, // выше неба, веселее солнца. // // Наши глаза не увидят // цвета твоего родного, // шума складок твоих широких // не услышат уши человека" [1, 141]. *Стихотворение представляет собой "анатомию" слова и выстроено как ассоциация смыслов – духовных потенциалов слова*: служение любви – явление Бога – переживание свободы. Смыслы заключены в строфы, строфы не связаны наглядно, но вместе раскрывают диалог поэта со словом. Сюжет начинается с веры: "И кто любит, того полюбят…" – и ведёт к прозрению: "Только сердце само себе скажет: // – Вы свободны, и будете свободны, // и перед рабами не в ответе" [1, 141]. В этом стихотворении наглядно реализован принцип поэтической рефлексии Седаковой – смыслопорождение как "саморасцветание" (вспомним "Дикий шиповник"). В авторском изложении это звучит так: "Прежде всего слово, само по себе слово, слово как имя. Оно для меня важнее, чем словосочетание, синтаксис, версификация, тем более тропы. Стихотворение в целом, по-моему, служит слову. <…> Это задача не деформации (тыняновский термин), а наоборот, как бы расправления, высвобождения слова" [6, 219]. *Смысл сокрыт в слове, как зерно, но, прорастая, даёт прихотливый образ саморазвития. Смысл наращивается ассоциациями.*

И тут начинается та неизъяснимая заумь, за которую упрекают Седакову прямо [11] или же сочувственно, ибо "наиболее снисходительным к ней умникам хотелось бы видеть игру в загадки" [12, 359]. И действительно, мотивировки ассоциаций кажутся предельно субъективными, хотя и очевидны для поэта своей внутренней обусловленностью. В "Горной оде", тема которой – призвание, само небесное "снисхожденье" говорит языком неназванных смыслов – именно тех "имён", которыми мыслит Седакова. Но и небо мыслит так же: "Есть имена, похожие на чины. // Они живут, как колокол в ущелье, // как непонятной верности причины // и как игра, не знающая цели, // когда она летит одушевлённо // на свет сторожевого легиона" ("Горная ода", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1980) [1, 183]. Следуя по ступенькам строк, можно условно расшифровать их так: есть смыслы высшей иерархии, их сущность – сосредоточенность в звуке, в необходимости и свободе самопроявления, в непринуждённой устремлённости к ослепительному, неистощимому сверхсмыслу. Это слова-имена – живые и одушевлённые.

Звук, бытийность и воля (т. е. ощутимый образ, источник происхождения, интенция) – ипостаси содержания этих "имён", условия их осуществления. Приобщение к их жизни – к звучанию, которое само есть добрая воля, открывает новое существование: "Чтобы одно звучание носило, // как крепкое крыло возникновенья, // над пропастью без имени и силы, // но страшного, живого тяготенья, // и время шло, и время было слово, // не называя ничего иного" ("Горная ода", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 184]. Проще говоря, *исповедуя слово-имя, поэт приобщается к бытийной силе, которая, преодолевая тягу небытия, выносит во время*. Пример такого творящего звука – простой попеременный стрекот кузнечика и сверчка, подхватывающего общую партию в зимние холода. Сверчок сравнивается со слепым певцом Демодоком и вполне правомерно – оба творят существование наперекор небытию. Стрекот кузнечика и сверчка – восхождение: "бредут по лестнице одной – // и путь огромен, как заплата // на всей прорехе золотой…<…> и в пустоту стучат сравненья их" [1, 192]. Итог восхищает: "Поэзия земли – отважнейшая скука. // На наковаленках таинственного звука // кузнечик и сверчок сковали океан" ("Кузнечик и сверчок", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 193]. Звук творит живую, переливающуюся, необъятную бесконечность, которая воспринимается интимно, переживается здесь и сейчас. Поэт поступает так же: "Бери свои иглы, бери свои рядна, // натягивай страсти на старые кросна <…> и вышьем, и выткем своё мирозданье" ("Ночное шитьё", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 190]. "Мирозданье" в данном случае – гиперболический символ системы ценностей, которая представлена как тождество духовных и пространственных координат существования: "Мы выткем то небо, что ходит за мною, // откуда нас души любимые видят – // И сердце моё, как печные огни // своей кочергой разгребают они" [1, 191]. *Иносказательное имя, превращаясь, передаёт те отношения, которые сами составляют безусловную ценность.*

Так воплощается воля к жизни и воля к преодолению препятствий – через овладение именем и потенциалом его ассоциативных отождествлений: "и слово словом заслоня, // тьму путевую соберёт // вокруг себя – и в ней пройдёт" ("Легенда шестая", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 15]. "Слово словом заслоня" значит – претворяя смыслы, связывая их метафорой или перекрывая, как в картах, слабое сильным, высекая в столкновении новое содержание – ради открытия здешнего присутствия чуда. Так, благодаря метафоре, "всякую вещь можно открыть, как дверь. // В занебесный, в подземный ход потайная дверца // есть в них" ("Элегия осенней воды", из цикла "Элегии", 1987-1990) [1, 303]. Так "в раковине ходит океан" ("Пятые стансы. De arte poetica", из цикла "Ямбы", 1984-1985) [1, 255] – предмет буквально заключает в себе звук бесконечности. Так обыгрываемое повторениями слово – "слово словом заслоня" – связывает творца с социумом: "поэт есть тот, кто хочет то, что все // хотят хотеть" ("Кода", из цикла "стансы в манере Александра Попа", 1979-1980) [1, 242], но воля поэта – творит.

Так, например, даётся перифрастическое определение трагедии безумия – как мнимой жизни. Безумная укачивает будто бы дитя, "но глубина её ужасной жизни // не засыпала на руках. // Она подумала – и встала – // разжала руки // и пошла. // *И как земля, в земле лежала* <выделено мной. – И.П.>" ("В психбольнице", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 201]. Больной разум подобен хтонической, глубинной силе земли, которая рождает чудовищ. Когда поэт, "слово словом заслоня", говорит об умалишённой "и как земля, в земле лежала", живая сила буквально "перекрывается" мёртвой, безумец – мёртв заживо, живая смерть – оксюморон мнимого существования.

И точно так же словом-именем можно распоряжаться как средством духовного самосовершенствования: "И каждому б образу я наказала: // ты можешь убить, но иди – и щади. // Ты можешь и здесь – но иди с чудесами, // исчезни, как зеркало перед глазами, // и просто, как сердце, забейся в груди" ("Женщина у зеркала", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 54-55]. Словом ассоциативным можно именовать те духовные состоянья, которые только кажутся непередаваемыми, когда словотворчество есть откровение жизни.

Знаменательно, что *Седакова не жалуется на невыразимость, на слабость слов* (тема "Silentium", столь остро переживаемая в XIX веке). В то же время она *далека от мифологизации слова и утверждения языка как духовной субстанции*: "Абсолютизация языка, к которой склонен Бродский, для меня неприемлема (может, потому, что я лингвист по образованию). "Имена", о которых я говорила, могут быть воплощены не только в языке, но и в пластике, в музыке" [6, 221]. Возможно, "имена" сродни платоновским "идеям", но уже приближенным к человеку и узнаваемым, как образ деревни из семи домов, когда имя есть образ целого: "Они безымянны, как имя одно" ("7.Деревня", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 77]. Но чтобы *узнать слова как имена*, нужно *пережить некое преображение собственного сознания*, этими же словами и описанное: "и буду стоять, пропадая из глаз" [1, 28];"Я выхожу из времени терпенья, я выхожу из смертных глаз" [1, 36]; "И мы пойдём, как заклинанье, // в кошачье зрение, в нигде, // в тень, отразившую сиянье, // в сиянье тени на воде" [1, 40]. Очевиден общий мотив, "имя" которому – *ассоциация "в**и**дение – существование",* т.е. *обретение иного зрения как иного переживания времени – когда оно кажется зримым*. Откровение – не только созерцание Бога, но *переживание состояния свободы, когда можно жить уже не в пространстве, а во времени*. Опора такого переживания – живущее ассоциациями слово.

Поэт, исполняющий подвиг

О.Седакова не абсолютизирует язык и слово не только по причине профессиональной лингвистической трезвости. Она следует христианским традициям свершения духовного подвига: "Молчание в словах – исихастический принцип, как вы знаете, это для меня предел поэзии" [6, 220]. Мудрость "видеть безмолвие" и созерцать озарение "телесными очами" – суть исихазма (от греч. "покой, безмолвие, отрешённость") [13]. Так формулируется и творческое призвание: "Гид и переводчик с языка молчания – вот и вся роль Поэта" [5, 329]. Он – переводчик тишины в в**и**дение, слуха – в зрение, запредельного – в очевидное. "В этом угадывании того, что *есть на самом деле*, может быть, и состоит общественная роль поэзии. "Я ухо приложил к земле". Не потому, что слова правят историей, а потому, что настоящие вдохновенные слова дают знак о том, что в ней уже назрело. Я люблю вспоминать догадку Хлебникова: "Есть слова, которыми видят" (5, 354) Так – через молчание–прозрение – оценивается божественность звука: "Если воздух внести на руках, как ребёнка грудного, // в зацветающий куст, к недающимся розам, к сурово // отвечающим веткам, / клянусь, мы *увидеть должны // этот голос порфирный, глубокую кровь тишины* <выделено мной. – И.П.>" ("Пение", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 43]. Из "жизни молчащей" поэту является сон о прощании: "И он

темноту, словно шерсть, разгребает // и слышит, как только к соску припадает, // // кормилицы новой сухие бока // и страшную сладость её молока" ("Прощание", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 27]. Прозрение смерти – слышание-чувствование-осязание-в***и***дение сквозь метафизическую тьму. Вид***е***ние, требующее подвига души. Но можно ли назвать поэзию, "переводящую с языка молчания," лирикой – может быть, это духовидение или философствование в поэтической форме или же поэтическая философия? Тем более что автор признаётся: "текст – только след его, этого опыта, который, видимо, и называют вдохновением. Состояние иной интенсивности и связности" [5, 322]. Суть вопроса – в содержании того "я", через которое высказывается поэт.

Поэтическое мышление Седаковой масштабно и сущностью, и формой самоопределения. Все стихотворения принадлежат циклам и книгам стихов – т.е. целостному образу высказывания, со сложной, но выверенной композицией. Целостность обусловлена темой, образными доминантами и даже интонацией стиха. Самая большая книга с внутренними циклами "Дикий шиповник. Легенды и фантазии" (1978) – о встрече с Богом как самопознании и диалоге с миром, поэтому христианские сюжеты и образы сочетаются с природными, ассоциативность причудлива, как гротеск (в изначальном смысле), а общая интонация – остранённо-вдохновенная, пространная и отчеканенная. Последнее стихотворение всё – ответ несказанному: "– Как упавшую руку, я приподнимаю сиянье, // и как гибель стою, и её золотые края, – // переполнив, целую. / Ибо ваше занятье – вниманье. // Милость – замысел мой. // Счастье – одежда моя" [1, 96]. Книга "Тристан и Изольда" (1978-1982) – "повесть о смерти и любви" [1, 101], а на самом деле по канве известной истории выписывается узор авторских размышлений о связи всех и вся, о судьбе как противовесе Бога. И куртуазная стилистика с изящной и простой мелодией венчается, как и положено, назиданием, в данном случае – благословением: "Где, как ребёнок, плачет, // простое бытие, // да сохранит тебя Господь, // как золото Своё!" ("12.Отшельник говорит") [1, 128]. Идея "Старых песен" (1980-1981) – сущностная простота чувств и мыслей (от обиды до надежды), выраженная в естественной речи: "А что было, того не будет // Будет то, чего лучше не бывает" ("По дороге длинной и пыльной…") [1, 165]. Цикл "Китайское путешествие" (1986) – проникновенное чтение книги природы, где всё – естество, строки перетекают, как вода, а стих – верлибр с проступающей грамматической рифмой: "Пруд говорит: // были бы у меня руки и голос, // как бы я любил тебя, как лелеял" ("2.Пруд говорит…") [1, 280]. И т.д., и по-разному. Многообразие и синхронность стилистик очевидны – как ипостаси творческого "я" поэта.

Но творческое "я" не равно лирическому – ни в родовом, ни в видовом определении, если родовое в лирике – мировидение субъекта, а видовое – высказывание от себя лично. Седакова отрицает саму ценность субъективного, а личное трактует как самоотрешение. Лирическое "я" поэта-подвижника – предмет сосредоточенной философско-эстетической рефлексии в соответствии с принципами христианского самоопределения (пространные интервью, эссе "Похвала поэзии", 1982). Избегая пафоса, Седакова даёт своё определение сосредоточенности поэта на своём "я": лирика "в сущности своей геройна. Герой же без страдальческого ореола инстинктивно отталкивает нас" [8, 323]. Но очевидно, что "смысл стихотворной красоты, в отличие от красоты музыкальной или пластической, имеет в виду нечто необыкновенным образом связанное с проблемой личности" [8, 350]. Однако противоречие между родовой склонностью лирики к эгоцентризму и неизбежностью личности разрешается подвигом самоотречения: "Личность же, которую я имею в виду, говоря о лирике, связана с характером отрицательной связью: отвагой не иметь характера. Забыть про всю сумму свойств, которые позволяют тебе делать то-то и не дают делать того-то и того-то. На месте характера здесь стоят красота и предельные возможности любого характера её видеть" [8, 350]. Т.е. через поэта говорит красота, и, отрекаясь от "самовыражения", поэт становится резонатором и проводником бытийного начала. "Я" – форма не только личного

высказывания (субъект речи), но "место встречи" конечного и безмерного, так *лирика превращается не в эпос и не в сугубую философию, но в диалог-откровение, как у древних пророков, но без пророческого пафоса, смиренно-мудро*.

Эта позиция представлена как заветное желание лирического "я" – созерцать и раствориться: "Если бы меня спросили, // я бы сказала: Боже, // сделай меня чем-нибудь новым! <…> Сделай, как камень отгранённый, // и потеряй из перстня // на песке пустыни. // // Чтоб лежал он тихо, не внутри, не снаружи, // // а повсюду, как тайна. // И никто бы его не видел, // только свет внутри и свет снаружи. // // А свет играет, как дети, // малые дети и ручные звери" ("9.Просьба", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 140]. Эта мечта созвучна знанию ушедших: "Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит" ("Надпись", из цикла "Стелы и надписи", 1982) [1, 252]. В творчестве "стиль самозабвенности" [5, 328] переживается как абсолютная свобода: "Несчастен, // кто делает дело и думает, что он его делает, // а не воздух и луч им водят, // как кисточкой, бабочкой, пчелой // кто берёт аккорд и думает, // каким будет второй – // несчастен боязливый и скупой" ("Несчастен…", из цикла "Китайское путешествие", 1986) [1, 287]. Знаменательно: *свобода = щедрости истинного таланта = подвластности воле стихий*.

Но лирический субъект стихов сохраняет себя и право *мыслить вопреки канону*. Так описано влечение к смерти – самый страшный для христианина грех: "Ты жить велишь – а я не буду. // И ты зовёшь – но я молчу. // О, смерть – переполненье чуда. // Отец, я ужаса хочу. // И. Видимую отовсюду, // пусти ты душу, как Иуду, // идти по чёрному лучу!.. – // // и, словно в глубине колодца, все звёзды вобрались в одну, // в одну, тяжёлую от сходства. // Притягиваемую ко дну //так быстро, что она клянётся, что выстрадает – и вернётся, // как тьму, съедая глубину // // и отражая до конца // лицо влюблённого отца" ("Побег блудного сына", из цикла "" Дикий шиповник", 1978) [1, 32-33]. Но знаменательно, что лирическое "я" = символическому блудному сыну, который, как и положено, вернулся и заслужил прощения. *Движение самопознания свершается по тангенциальной спирали нисхождения – восхождения*: точка встречи со смертью стала началом созерцания Бога. А в "Элегии смоковницы" (цикл "Элегии", 1989-1990), напротив, не осуждается героиня евангельской притчи, наказанная Христом за неготовность к встрече с Богом: "А ты выбрала, безумная, жить. – Правда, любой / выбирает. <…> Я вижу внутри, в темноте, чудным гневом убитое дерево // и не вижу того, кто сказал бы ему: Поделом!" [1, 307, 308]. Лирическое "я" здесь – поэт (стихотворение посвящено поэту Ивану Жданову), и поэт не осуждает осуждённую Богом, потому что говорит от имени жизни.

Это противоречие осознано как антропологическое – как драма исполнения призвания и уклонения от него: "Поэт есть тот, кто хочет то, что все // хотят хотеть" ("Стансы первые", из цикла "Стансы в манере Александра Попа", 1979-1980) [1, 225]. Антропологическое противоречие создаёт особую духовную коллизию, которая отражается в стихах: "Между прочим, те, кто привыкли к молитвам, знают, что то "я", которое находится у нас в ясном поле самочувствия, – не последняя реальность. <…> Кто это "я", которое просит спасти меня, когда "я" этого "не хощу"? <…> И как назвать это другое начало в "себе"? Может, словами Пастернака о Цветаевой: "лицом повернутая к Богу". Всегда повёрнутое. <…> Я так привыкла к этому "двоедушию"[5, 330]". Пример – мольба-инвектива, обращённая к отвернувшемуся Богу: "Увы, во мне // растёт твоя ленивая усмешка, // как опухоль, съедая ткань другую. // А твой Экклезиаст несёт такое, // что бабы бы на кухне постыдились – // но стыд давно отсюда отлетел. // А милосердие твоё? а кротость? // а многопетое твоё смиренье? – // кто сыт – тот прав. // Ну, что же ты молчишь? // скажи мне что-нибудь" ("В духе Леопарди", из цикла "Дикий шиповник", 1948) [1, 48]. Нарочитая сниженность не умаляет сходства с классическим "Верую, Господи, помоги моему неверию!", и у Седаковой это внутренний диалог с Богом в себе.

Герой лирики-откровения Седаковой – всё-таки поэт, т. е. личность, совершившая "самый глубокий – и самый правдивый – прорыв за дурную частность собственной жизни, за индивидуалистическую одержимость собой" [5, 330]. В образе поэта – разрешение эстетического противоречия, в котором упрекают Седакову: "Противоречие уже в том, что проводя мысли и образы с а м о о т р е ч е н и я, автор выстраивает вполне определённую лирическую л и ч н о с т ь" [15, 234]. Личность поэта бытийна, она, действительно, "выстраивается", но – как не только устремлённая, но и достигающая идеала и совершающая этот путь за многих. Тема пути – ключевая для такой поэзии, а самоотождествление с архетипическими персонажами человеческой истории (Иуда, блудный сын, Тристан) органично, закономерно, архетипично.

И в то же время *поэт свободен от архетипической заданности поведения*: "Поэзия, по-моему, делит людей так: на тех, кто шагу ступить в уме не может без опоры на что-то привычное и объяснимое, и тех, кто умеет остаться без опоры, в плавающем, неопертом пространстве, которое и составляет поэтический смысл, в общем-то авантюрный" [5, 338]. Великий поэт, конечно, лирик, поскольку это выговаривание великого опыта великой души – "чудо человеческой доверительности" [8, 351]. Но сообщает он духовную истину такого масштаба, что бытийное содержание уже не только в тематике. Бытийное, напомним, есть сотрудничество жизни и смерти, и "смерть присутствует в самой интонации стихотворного языка: *здесь* так говорят только напоследок. Смысл этой красоты смертоносен, поскольку здесь ему нет места – и он относится к бессмертию, потому что явлением своим делает смертное "здесь" чужбиной" [8, 351]. Смертоносное откровение бессмертия – так описать духовное, экзистенциальное напряжение, с каким переживает красоту сознание, может не просто поэт, владеющий высокой риторикой, но испытавший нечто подобное и настаивающий на безусловности описания. Для просвещённого филолога такая формула – принадлежность романтического дискурса, но Седакова не сторонница " мифа Поэта – полубога, вестника небесной правды" [5, 329].

Но то, что поэт совершает подвиг, для Седаковой очевидно. Она указывает метафизический источник творчества и меру духовной ответственности при соприкосновении с ним: "я предпочла бы другую, чем язык, расшифровку Музы: красота. Для современного слуха это слово почти так же малопристойно, как все высокие слова прошлого, как "истина" или "благо", с которыми "красота" составляла когда-то триаду. <…> В сравнении с тем, как понимается этическое, красота как будто не имеет дна, она как океан; бездонное, изменчивое, свободное море красоты. На самом же деле счёт её к человеку более категоричен, чем, моральный: можно исполнить известные этические нормы – и ничего прекрасного в этом не будет. Красота требует чего-то ещё, и очень редкого. Пастернак считал – отваги: Но корень красоты – отвага. И в самом деле красота в отличие от некрасивого поражает своей смелостью. Впрочем, в творческом и глубоком понимании и этика бездонна" [5, 333]. Поэт должен быть соразмерен этой безмерности, а творчество не только переживает встречу с красотой, но и – не более, но и не менее – способствует её умножению. Онтологизация красоты выводит поэзию Седаковой из сферы лирики, неизбежно связывая с духовным пространством философии – философии бытия, творчества, да ещё и в религиозном аспекте. Конечно, стихи – не трактаты, да и вся тематика "красоты" – содержание метафизической, натурфилософской поэзии или мистической поэзии модернизма, что не мешало ей быть лирикой. Очевидно, что, отвергая субъективность лирики и пользуясь устоявшейся терминологией – "Великий лирик – чудо человеческой доверительности" [8, 351], – размышляющий поэт сосредоточен отнюдь не на решении теоретической проблемы, а на определении качества откровения в личном высказывании. Итак, определение сути поэзии Седаковой буквально зависит от определения – от её эпитета.

Вопрос идентификации

Для поиска достойного определения-характеристики можно воспользоваться авторскими подсказками. Седакова категорически отрицает определение своей поэзии как религиозной, но склоняется в пользу "натурфилософской". Первый аргумент – бытийное мировидение: "Родственное переживание природного, вероятно, было у Гёте. <…> Это переживание стихий как смыслов, как строя. Его выражает так называемая натурфилософская мысль" [6, 318].Ироническая аттестация собственной позиции как "анахронизма", "рецидива пантеизма" не отменяет сути. Второй аргумент – деперсонализация, но не как ответ на кризис "персонального" искусства", а как изначальная духовно-нравственная установка: "Но меня и до знакомства с этой культурной ситуацией не тянуло к лирическим автопортретам. Описывать себя, выражать… Может быть, у меня всегда было самочувствие зрителя – или хора в трагедии, а не протагониста драмы" [5, 329]. Под трагедией и драмой, очевидно, подразумевается созерцаемое живое бытие.

Но полной идентификации с натурфилософской поэзией мешает острое чувство времени, присущее скорее поэзии метафизической и экзистенциальной, невозможной без личностного переживания жизни. В пользу метафизической "версии" с её трансцендентальным наполнением – само содержание теофаний, образ мышления – онтологизация красоты, наделение природы особым, не обязательно божественным сознанием: "И некая странная сила, // как подо льдом вода, // глядела сквозь светила, // глядящие сюда. // // И облик её, одинокий, пустой, // окажется первой и лучшей звездой" ("Тристан и Изольда", 1978-1982) [1,126]. Определение всецелого как "пустоты" – из ряда представлений о трансценденции и об условии вступления в запредельное: "когда я предпочту // как *пустота,* увидеть *пустоту*" ("Стансы четвёртые. Памяти Набокова", из цикла "Стансы в манере Александра Попа", 1979-1980) [1, 239]; "Но даже на тарелке пылевой, // где каждыё обратится в призрак свой, // мы будем ждать в земле из *ничего,* // прижав к груди больное существо" ("Стансы вторые. На смерть котёнка", из цикла "Стансы в манере Александра Попа", 1979-1980) [1, 229] <выделено мной. – И.П.>. Запредельное – источник вдохновения, воскресения в творчестве: "Там-то силой сверхопытной – // соловей, филомела, судьба – // вся из жизни растоптанной, // объявись, золотая труба!" ("Золотая труба. Ритм Заболоцкого", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 215]. А смыслы, как у Платона, связывают здешнее и запредельное: "О, внутри, где их нет, они лучше. // Когда их не ждут, они лучше, чем мир" ("Элегия смоковницы", из цикла "Элегии", 1987-1990) [1, 308]. И всё-таки – "В каждой печальной вещи // есть перстень или записка, как в условленных дуплах. // // В каждом слове есть дорога, // путь унылый и страстный" ("12.Заключение", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 153]. Единство целого проникнуто смыслами, потому мир и вещь взаимоотражают друг друга.

Метафизическое переживается поэтом с экзистенциальным сверхнапряжением: "Пусть знают, как страшное сердце ликует // уже на ходу, уходя из ума, // как руки ломает, как в тьму *никакую* // летит она, тьма, ужаснувшись сама" ("Пророк", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 57]. Ощущение времени у Седаковой личностно, как следует из отзыва о Бродском: он "всегда имел в виду расширенное время, далеко превосходящее время частного существования, – время языка, время истории, время культуры. А это уже, по-моему, не экзистенциализм" [6, 223-224]. "Её" время – концентрат бытийного в сосредоточенном переживании временности: "Подойди, милосердное время, // выпей моей юности похмелье, // вытяни молодости жало // из недавней горячей ранки – // и я буду умней, чем другие!" ("2.Конь", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 132]. Поэзия осуществляется как игра – свободная, но телеологическая, вольная, но сосредоточенная, как слияние жизни и искусства: "Вот замысел игры: // его объём есть острие иглы" ("Стансы четвёртые. Памяти Набокова", из цикла "Стансы в манере Александра Попа",

1979-1980) [1, 237]. Такая игра – свойство самой природы: "Где высота сама себя играет // на маленьком органе деревенском // <…> там в каменный кувшин с колоколами // упрятано готическое пламя" ("Горная ода", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1980) [1, 182]. Переживание экзистенциального сверхнапряжения – высшая ценность, в которой не грех признаться: "Не люблю я бедных и богатых, // ни эту страну, ни другие, ни время дня, ни время года – // а люблю, что мнится и винится: // таинственное веселье. // Ни цены ему нет, ни смысла" ("Бусы", из цикла "Старые песни", 1980-1981) [1, 157]). Но личное предпочтение всё равно остаётся сверхличным, потому что так истолковывается собственный лиризм: "И как человек мучительного, занудного долженствования, я могу сказать, что "я" в ситуации стихосложения, первое лицо поэтического высказывания в каком-то отношении несравненно более свободно, чем обыденное "я". <…> Это, в общем-то, "я" любимое, а не судимое, то есть разлюбленное. И поэтому оно решительнее и увереннее, чем "я" в обыденности и даже в прозе. <…> Это "я" может говорить порой то, что я, имярек, не решилась бы сказать, - и говорить с удивляющей меня категоричностью. <…> Неизвестно каким образом достигаемое самочувствие невинности – или правоты. Когда его нет, лирика кончается" [5, 334]. Так, правота – единство истины и этики – оказывается критерием объективности в субъективном, бытийности в индивидуальном выборе, вплоть до техники стихосложения: "Ритмику, например, мне диктует первая правдиво сложившаяся фраза" [5, 324]. Знаменательно, что, как правило, это интонация размышляющей речи: "Пруд говорит…" [1, 280]; "На тебя гляжу – и не тебя я вижу…" [1, 150]; "В пустыне жизни… Что я говорю, // в какой пустыне?" [1, 208]. Стих = мышлению.

Итак, лиризм не просто заключает в себе бытийное чувство, но расширяет сознание эвристически и экзистенциально – "поэт в момент вдохновения становится больше, чем собой, совсем иным существом, чем его обыденное "я": "моментальной личностью" [5, 331]. Но когда *речь идёт уже не о вдохновении, но о деянии – лирика творит поэзию как условие существования.* Тогда *поэзия открывается как творящая самоё себя экзистенция, как существование, соразмерное бытийному.* Это не романтический миф, не эстетическая утопия, а экзистенциально-онтологическая философия творчества. Примеры и образцы Седакова назвала сама – и самые разные: Рильке, Мандельштам, Заболоцкий, Хлебников. Поэзия мыслится как принадлежность мира – его стихий и чувства времени: "Воздушная книга, как Хлебников, пишет: // какие-то корнесловия, // колодцы происшествий, // золотые мониста наставшего" ("Весна", из цикла "Ворота, окна, арки", 1979-1983) [1, 212]. Собственная позиция Седаковой в этом ряду поэтов – *переживание свободы творения (соразмерного и соприродного всецелому) как долженствования*. Так, "в ходе общения с будущим текстом первичные мотивы исчезают, "цель убывает в пути" – и ты оказываешься, как герой волшебной сказки, перед задачей "иди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что". Это и есть чистый мотив, или его отсутствие. Остаётся только внимание или – если не бояться высокого слова – служение" [5, 332]. А служение – тот же подвиг, понимаемый не как насилие, но как преумножение добра и красоты. Идея служения – из христианской этики, возведённой сакральным смыслом в метафизическую степень. В поэзии Седаковой служение = творению небывалого и неизбежного, т.е. чуда.

Поэтика созерцания чуда есть процесс претворения этой небывалой безусловности в "тесноту стихового ряда" (Ю. Тынянов), т.е. в форму высказывания, адекватность которой – свидетельство *подлинной духовной свободы – соразмерности чуду*. В стихах Седакова реализовала свой образ мышления, который и представляет *безусловность чуда как очевидность*. Это не намёк на присутствие неземного, как в символизме, не игра знаками – уподоблениями-превращениями, как в классической метафизической лирике, не абсурд обэриутов. Её поэтика "реалистична", поскольку вообще отрицает границы между чудом и миром, чудом и словом. Потому модель мышления – *универсальный анимизм, который и саму речь представляет как перетекание слов, как самообъяснение реальности*: "и само вещество поклянётся, // что оно зрением было и в зренье вернётся"

("Странное путешествие", из цикла "Дикий шиповник", 1978) [1, 31]. Поэтому принципиально значим мотив *разматывания, движения живой словесной массы – как ниспадание и вращение по тангенциальной спирали.* Пространные предложения выливаются в целую строфу, стих в которой отнюдь не теряет стремительности, прорываясь к смыслу: "Поезд несётся, // и стонет душа от обличий, // рвань раздвигая живую, как варварский, птичий, // страстный язык, чтобы вынуть разумное слово…" [1, 31]. "Всё уйдёт из глаз моих // по образам и по ступеням их, // всё катится, как некий тёмный шар, // разматывая *имени* пожар" ("Стансы вторые. На смерть котёнка", из цикла "Стансы в манере Александра Попа", 1979-1980) [1, 232]. Мышление о чуде – это и мышление категорией "чудесного", и чудесное мышление, небывалое и неизбежное, т.е. захватывающее и покоряющее "правотой". Образ текучести и спиральность, наращивающая ассоциации, – модель объективно значимая и в космическом, и в живом масштабе. Образом мышления поэт свободен и соразмерен миру.

Литература

1.Седакова О.А. Стихи. – М.: "Гнозис", "Carte Blanche", 1994. – 384 с. (Далее все цитаты приводятся по этому изданию в полном соответствии с ним, дата обозначена по времени написания цикла, в который входит стихотворение, знак / указывает на смещение строки внутри стиха, // - на границы стихов, // // - на пропуск между строфами).

2.Седакова О. Вверх идти труднее. Окно для упавших с луны / Интервью Е.Лямпорту, И.Вальковской. // Независимая газета. – 1992. – 5 февраля. – С.7. (При обширном цитировании прозы знак // указывает на абзац).

3.По ту сторону литературы. Ольга Седакова: "Мне хотелось коснуться чего-то чудесного" // НГ – Ex libris. – 2003. – 4 декабря. – №44. – С.1-2.

4.Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с

5."Чтобы речь стала твоей речью" / Ольга Седакова беседует с Валентиной Полухиной // Новое литературное обозрение. – 1996. – №17. – С.318-354.

6.Ольга Седакова "Редкая независимость…" // Полухина В. "Бродский глазами современников". Сб. интервью. – СПб.: "Журнал "Звезда", 1997. – С.217-231.

7.Седакова О. <Воля к форме> // Новое литературное обозрение. – 2000. – №45. – С.232-236.

8.Седакова О. Похвала поэзии. 1982. / Седакова О. А. Стихи. – М.: "Гнозис", "Carte Blanche", 1994. – С.317-357.

9.Эпштейн М. Концепты… Метаболы… О новых тенденциях в поэзии. // Октябрь. – 1988. – №4.

10.Седакова О. "Там тебе разрешается просто быть…" Беседу вела И. Кузнецова // Вопросы литературы. – 1999. – №4. – С.151-163.

11.Славянский Н. Из полного до дна в глубокое до краёв. О стихах Ольги Седаковой // Новый мир. – 1995. – №10. – С.224-231.

12.Аверинцев С. Горе, полное до дна / Седакова О. А. Стихи. – М.: "Гнозис", "Carte Blanche", 1994. – С.358-363.

13.Исихасты / Христианство. Энциклопедический словарь: В 2 т.: т.1: А – К. – М.: Большая российская энциклопедия, 1993. – С.692.

14.Славецкий Вл. Дороги и тропинка // Новый мир – 1995. – № 4. – С.233-237.