

П Е Р Е П Е Ч А Т К И

М. Дзюбенко

## "НОВАЯ ПОЭЗИЯ" И ПЕРСПЕКТИВЫ ФИЛОЛОГИИ

История филологии XX века показывает необходимость тесного взаимодействия творцов художественной и научной культур. Достаточно вспомнить о воздействии футуризма - сначала на русский формализм, а через него - на мировой структурализм. Дело не только в том, что поэзия развивается, заставляя филологов пересматривать устаревающие методы анализа; дело в создании единого творческого поля, насыщенного новыми моделями и концепциями.

К реалиям сегодняшней поэзии и - шире - сегодняшнего искусства ученые должны отнестись как к реальности, а не как к очередному материалу для разбора. Бесполезно обсуждать, что составляет суть современной новой поэзии: метафора, метаморфоза или метабола, - ибо при предельной размытости каждого из этих терминов их употребление не только лишает "новую поэзию" ее новизны, но и уводит взгляд исследователя назад, вырабатывая филологическое соглазие. Старыми терминами не опишешь новых явлений. Проблема в том, насколько сам ученый обладает новым взглядом, т.е. смотрит ли он на данное явление уже изнутри или по-прежнему снаружи. Самое важное сейчас - не критический анализ "новой поэзии", для которого еще нет соответствующей научной почвы. Самое важное - реализация в филологии того задела, который создан поэзией нового взгляда. На этих путях поэзия и филология откроют свое высшее родство.

---

\*<sup>1)</sup> Первая публикация: сборник "Новые языки в искусстве", вып. I, 1988 год

\*\*\*

У Ивана Жданова есть стихотворение "Стол":

Домашний зверь, которым шорох стал  
и ход лесной, - вот этот стол уютный.  
В своей глуби он дикий быт смешал  
с возней корней, таинственной и мутной.  
И иногда с поверхности его  
под шум ветвей, замешанный на скрипе,  
как скатерть рук, сползает торжество  
медвежьих глаз, остановивших липы,  
их мягкий мед, скользящий по стволам,  
сквозь лапки пчел, сквозь леденящий запах.  
И в этот миг живут по всем столам  
немые лица на медвежьих лапах.

Отвлечемся от эстетического значения этого стихотворения. Для нас существенно сейчас то, что здесь явно присутствует модель компрессии, т.е. сжатия временной координаты данной материи с переводом ее в пространственную. Этот кусок дерева в данный момент — стол, но в то же время "в своей глуби" он — все, чем был и что его касалось. Налицо снятие оппозиции "синхрония — диахрония", приводящее к компрессивному переходу.

Аналогичная модель существует и в филологии, в частности — в лингвистике измененных состояний сознания (ЛИСС). Ее создатель советский ученый Д.Л.Спивак опытным путем обосновал филогенетическую гипотезу о том, что на глубинных уровнях сознания сохраняются древние языковые структуры, "сформировавшиеся на давно пройденных этапах его развития и согласующиеся с основными этапами естественного освоения языка при развитии каждого человека" (I,37). Здесь сходятся не только психология измененных состояний сознания, сравнительно-историческое и типологическое языкознание. Положения ЛИСС существенны и для эстетики. Можно вспомнить "возвратные движения по продольному срезу языка" (2,107) у футуристов, в частности у Д.Бурлюка, Хлебникова и Маяковского, причем это связано не столько со стилизацией (у последнего она отсутствует вовсе), сколько с исходной творческой установкой на воспроизведение "прахудожественных смысловых образований" (2,107)<sup>I</sup>.

<sup>I</sup> Для нас интересны связи между психическими и эстетическими (см. следующую страницу)

У Жданова компрессия переходит из области поэтического языка в область поэтических идей.

Но в синхронии существует множество языков, причем многие из них находятся в свернутом состоянии, будучи еще не реализованными. В частности, М.Бахтин писал о языковом кругозоре романа: "Это - конкретный социально-языковой кругозор, обособляющий себя в пределах абстрактно-единого языка. Этот языковой кругозор часто не поддается строгому лингвистическому определению, но он чреват возможностями дальнейшего диалектологического обособления; это - потенциальный диалект, еще не оформленный эмбрион его. Язык в его исторической жизни, в его разноречном становлении наполнен такими потенциальными диалектами: они многообразно скрещиваются между собой, недоразвиваются и умирают, но некоторые расцветают в подлинные языки. Повторяю: исторически реален язык как разноречивое становление, кишащее будущими и бывшими языками..." (5,158). Это описание удивительно напоминает современные физические описания вакуума, кишащего виртуальными частицами. Среди них есть и фридмоны, заключающие в себе целые вселенные; однако попасть в них можно, лишь проникнув внутрь этой частицы. Но разве не того же требует знакомство с новыми языками и культурами?

Так мы приходим к проблеме характерного для "новой поэзии" полистилизма. С семиотической точки зрения это означает, что в рамках одной семиотической системы задействованы разные культурные коды.

---

(см. предыдущую страницу)

явлениями. По этому поводу см.: I) примечание 73 (2,140) об особенностях художественной речи Маяковского сравнительно с особенностями внутренней речи по Выготскому. Проблема внутренней речи в связи с метафоризацией освещена в работе (3), являющейся примером плодотворного влияния поэтической практики "метафористов" на науку; 2) статью (4) об аналогиях между художественными и афатическими явлениями; 3) работу (I,82-85) о многомерности традиционных китайских текстов в связи с ЛИСС; 4) о связи периферийных и архаичных стилей языка с измененными состояниями сознания (I,37) и библиографию.

Необходимо понять, что существует единый лингвистический универсум, объединяющий все языки мира во всем объеме их исторического развития и функциональных приложений. Этот универсум не есть научная абстракция. Он проявляется конкретно: на низшем, фонетическом уровне – в наименовании, причем здесь языковые различия не играют определяющей роли<sup>1</sup>; на высшем, грамматико-синтаксическом уровне – в творчестве, которое только и возможно благодаря существованию разных языков и само есть неосознанное заимствование иноязычных структур. Можно было бы сказать, что существуют две формы энергии языка: действительная и потенциальная; к последней и относится лингвистический универсум. Связь между языками осуществляется на всем спектре состояния сознания, и традиционными методами лингвистического анализа, ориентированными на бытовую речь, эту связь обнаружить нельзя.

Если вслед за Ж.Лаканом принять в качестве наглядной модели языка ленту Мебиуса, то центр лингвистического универсума, являющего собой органическое сопряжение целой системы таких лент, есть нечто вроде точки сингularity, точки Большого Взрыва. Творческая мысль движется со сверхсветовой скоростью, упреждая будущее<sup>2</sup>. Филология поэтому не должна базироваться на изучении готовых, уже сформированных структур. Во всем необходим исполнительский подход, блестящий образец которого применительно к литературе дал Мандельштам в "Разговоре о Данте": "Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились списывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания" (7,48). Это относится и к филологам; но чтобы выполнить это требование, надо быть Поэтом.

Знание одного языка есть знание всех языков, но знание потенциальное. В принципе возможно и актуальное знание всех языков: че-

<sup>1</sup> Поэтому нет противоречия между стремлением Хлебникова создать единый "звездный язык" и его ориентацией на словарь славян.

<sup>2</sup> Аналогии между космологией и лингвистикой могут быть продолжены. В частности, в последнее время в математической лингвистике используется метод тензорного анализа (см. об этом: 6)

ловеческий мозг способен вместить при рациональном хранении всю выработанную на сегодняшний день информацию (см.:8,150). Видимо, таков в перспективе облик лингвиста, гуманитария вообще. Но на сегодняшний день индивидуальные возможности скромнее; и для научного прорыва необходимо объединение нейрофизиологов, психологов, филологов, искусствоведов - обладающих новым взглядом и готовых двигать науку на новых основаниях. Открываются грандиозные перспективы. Нейрофизиология в сотрудничестве с физикой стоит перед необходимостью создать новую модель работы мозга с учетом синэнергетического характера происходящих в нем процессов (9). Это влечет за собой изменения в представлении о связи "мозг - язык". Психология и лингвистика измененных состояний сознания будут заниматься изучением связи различных языковых пластов и языков различных типов с разными состояниями сознания. Несомненна также связь измененных состояний с различными типами культур и эстетическими программами. <sup>Лингвистике предстоит предсказать раздельное видение языков.</sup> И в этой связи особое внимание уделить аспекту наименования, а также потенциальным возможностям сопряжения языков. Литературоведы же имеют дело уже с конкретными фактами языковых сопряжений, т.е. с произведениями искусства. Плодотворным было бы сотрудничество лингвистов и литературоведов в изучении иноязычных структур. Например, нет сомнения, что специалисты по персидскому языку могли бы внести немалый вклад в изучение творчества В.Хлебникова.

#### Библиография:

1. Д.Л.Спивак. Лингвистика измененных состояний сознания. Л., 1986.
2. И.П.Смирнов. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
3. О.Л.Свиблова. Генезис нового знания и перспективы совершенствования искусственного интеллекта. - В сб.: Психологические проблемы создания и использования ЭВМ. М., 1985.
4. Вяч.Вс.Иванов. Лингвистика и исследование афазии. - В сб.: Структурно-типологические исследования. М., 1962.
5. М.М.Бахтин. Слово в романе. - В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
6. Б.В.Сухотин. Основные проблемы грамматики и семантики в тен-

зорном изложении. - В сб.: Проблемы структурной лингвистики -  
- 1976. М., 1978.

7. О.Э.Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967.

8. Вяч.Вс.Иванов. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых  
систем. М., 1978.

### В.Маявин

#### К ПОЭТИКЕ ТРИОИЗМА

(из размышлений о европейском авангарде и китайской  
традиции)

Чтобы вернуть поэзии голос, нужно только позволить ей говорить. Поэт - орган природы. Дело же поэтического критика - обследовать внутренние пути музыкального механизма бытия и устраниТЬ препятствия движению воздушных струй.

Современная литературная критика Европы, в особенности постструктуралитского этапа, создала - или, лучше сказать, извлекла из забвения - новый, извечно изменчивый и поэтому невообразимо-древний образ странствия по сокровенным путям поэзии: скольжение в упругом пространстве предельности вещей, обретение в утрате. Символизм, наконец, освободился из плена нелепой идеи обозначающих символов, противостояния буквального и переносного значения. В нем открылась область бесконечной внутренней глубины, даруемой интуицией тела. Символизм перестал быть мечтой или украшением и оказался хлебом насущным, подлежащим усвоению и пресуществлению. В нем воскресает глубочайший миф бытия - мир неуничтожимости жизни, обращенной в питание, в сообщительность с "другим".

Ввериться самоизменчивой природе бытия значит вернуться от миф=логий, мифа/логоса Запада к универсальному Мифу Востока, ибо "Европа - это единственный замкнутый круг" (Шлегель). Но этот возврат свершается лишь через осознание предела знаменовательной способности слов, через приздание словам праздничной (праздной) миссии очерчивать безграничное и обнажать, скрывая, символическую реаль-

ность как неразличение:

абсолютно сокрытого и предельно обнаженного;  
незапамятного прошлого и невообразимого будущего;  
просветленности пробуждения и помраченности сна;  
соблазна влечения и покоя чистого желания;

Одного Превращения и всех метаморфоз мира;  
и главное: телесный цикл усвоения/отторжения сам является лишь  
тенью истинного Питания духа - неведомого, но оттого тем более  
внушающего доверие.

В китайской традиции мудрый буквально "вкусает" истину и  
"воплощает" ее собой. Он покоен, ибо видит правду надежно скро-  
ненной среди всех явлений и чудес мироздания. Его слова - маски,  
равно обнажающие и скрывающие. Они фантастически обыдены и неве-  
роятно правдивы, ведь они соединяют умудренность бесконечного по-  
ля опыта с младенчески-чистой экспрессией. В них поэзия остается  
за пределами поэзии, смысл живет, когда кончается слово. Как ска-  
зал поэт Су Дунпо (XI в.),

Кто судит о картине по сходству с оригиналом,  
Видит не больше, чем ребенок.  
Кто пишет стихи ради стихов,  
Недостоин называться поэтом.

Поэтика классической словесности Китая знает лишь одну уни-  
версальную смысловую единицу: типизированный образ, знак всеобщей  
пределности, рамка и декор, наполненные бесконечно богатым со-  
держанием, нюанс, который оказывается дверью в новый мир. Исход  
символизации по-китайски - это неизбывность прходящего.

Китайская традиция требует от поэта неприметного пресуществле-  
ния духа в слове. Неприметного потому, что поэзия, по китайским по-  
нятиям, "родилась вместе с Небом и Землей" и заполняет собой весь  
мир. И поэтому, что она есть только акт типизации, самоограничения,  
деятельность без деятеля, в конце концов - самопотеря сознания в  
игре бесконечно утончающихся нюансов. Воля (по сути, непроизволь-  
ная) китайского поэта скрыто преображает хаотически-аморфное при-  
сутствие бытия в хаотически-сложный узор отпечатков духа. Его твор-  
чество - путь от первозданно-дикого Хаоса к Хаосу эстетически ос-  
вобожденной жизни.

Как ни странно, китайская традиция, поднявшая на непревзой-  
денную высоту искусство намека, утонченной книжной аллюзии, завер-

шилась выведением всех метафор на поверхность, поэтизацией трюизма. Ибо самораскрытие символической реальности само себя скрывает, и тело символизма входит в собственную тень. Мир поэзии, согласно классическому определению Ян Юя (XIII в.), - это "эхо в ущелье, луна в воде, отблеск на поверхности, образ в зеркале". В игре взаимоотражений проступает, ускользая, недостижимый покой вечной Метаморфозы бытия.

В китайской традиции простота слов была маской изящного: одно удостоверяло и поддерживало другое. Эта традиция умерла, когда слова, стоявшие на страже неизреченного, были сочтены отражениями знакомого и доступного. Поэзия Европы шла иным и даже противоположным путем: возвращение к экспрессии Дыхания мира осуществлялось в ней большей частью насильственным разрушением риторики, демонстрацией несоответствия формы мысли ее содержанию. Но крайности сходятся: модернистская поэтика, знаменующая крайний произвол в обращении с языком, заставляет как никогда остро ощутить и неподатливую твердь слова.

Возможно, один из лучших уроков, которые можно извлечь из обозрения судеб западной и восточной поэтики, состоит в признании того факта, что поэзия требует не формы или стиля, а безмолвно понимающего читателя, что поэзия - это не развлечение для публики, а аскеза вслушивания в себя, ведомая безотчетно-доверительным отношением к бытию.

А.Драгомощенко

С П Е К Т  
КОНТЕКСТ

Все это известно, однако требует повторения.

Так декоративная решетка китайского интерьера по сути неисчерпаема.

Повторения не существует, поскольку время есть. Следовательно: несовпадение, отклонение, остаток, требующий иного подхода.

Орнамент состоит из дыр или из перехода от одной пустоты к другой.

Где находится различие между одной пустотой и другой?

Различие не существительное. Расположение невозможно.  
Ничего не меняется, изменяя себя.

Есть странствие и есть странствие: "цель одного в наблюдении исчезновения старого, другого в наблюдении изменения"  
(Чжуан-цзы).

Делить дыру смехотворно в той же мере, как представлять себе поэта с мраморными крыльями или огненным ртом.

Предстает ли воображению то, как вот этот язык в живой чешуе слюны комкает себя, мнет, под стать глине в пальцах и пальцам одновременно,  
возносится к небу, замирает там на мгновение растраты взрыва,  
сворачивается... -- докучает ли воображению этот "образ",  
когда  
рука переходит из странствия в странствие?

Хлебников - вот что

приходит на ум,  
когда возникает речь о странствии борозды-гимена: минотавр собственного лабиринта, зеркала, опрокинутого под Небесами, крот (Мандельштам), угодивший в западню корней  
в поисках неделимой частицы языка,  
центра,  
Формы,

Первопричины, подобно тому, как физика угодила  
в западню языка в устремлении к неделимой части материи. Но  
мы вынуждены говорить.  
Существует ли слово?

Предпочтенье, отдаваемое в древнем Китае не количественной характеристике числа, но качественной, позволяет предполагать что И-Цзин не пособие по алеаторике, но первое исследование в области синтаксиса. Итак, "язык не упал с неба", "язык есть деятельность" общества. Я думаю о кувшине, потому что он кокон.

Вращение породило орнамент.  
С одной стороны, понятие "человек" понуждает меня говорить о сумме неких свойств, точнее, их пучке, с другой стороны,

полагаясь на опыт, я могу вообразить человека, которого насилие и страдание сводят до степени безразличия с окружающим.

Где пролегает различие между человеком и камнем?

Самовыражение требует некоего Я, требующего выражения.

Воспоминание означает всего лишь иное воспоминание.

Мы рождаемся дважды. Впервые в разделение между собой и матерью.

Второй раз, до самой смерти неустанно рождаться в мир, то есть в это нескончаемое разделение.

По мере того, как мир создает себя, вписываясь в меня, я изменяю его, пребывая в несовпадении рождения и смерти.

Зрение -- процесс запаздывания. Процесс, скорость которого не совпадает со скоростью понимания. Увидеть, слышали мы, значит создать. Слово "создать" есть слово "двойного закрепления". Впрочем, как и видеть, предполагающее ослепление.

Чему обучены в языке? Не слышу.

Не переживание, не выражение переживания, но работа, открывающая капсулу опозораченного в представлениях языка будущему (все это известно, но требует повторения), тому, чего не было (в опыте?), но что заключено уже всегда в нем как возможность -- подвижное в подвижном! --

поэзия дается в акте предвосхищения факта возможности. Что ты сказал? Пространство молчания создается временем речи.

Я знаю. Есть смысла обнаруживает себя в немоте ничто между звуком и звуком, знаком и знаком. Между тобою и мною? Совпадение -- небытие.

Но поэзия начинается как незнание. У Гомера море было красным. Смыслы обязаны возникновением... чему?

Два времени: "длительность" изменения общественного сознания и "длительность" изменения значений в поэзии несоотносимы в скорости превращений. В итоге мы вновь говорим об истории.

Язык "накопленный", язык "сокровище", язык не растрачиваемый

в утрате, в-ращеньи умирает. С этого начинается кольцо маленьких трагедий А.С.Пушкина -- "Скупой рыцарь", -- если кольцо может иметь начало. Закон сохранения энергии позволяет вообразить некую карту.

Санкционированный ареопагом законодателей "единственно правильный язык" сводится к однородности и фетишизму, убивая сознание другого.

Многое не происходило на наших глазах, но мы неоднократно видели, как язык умирал и становился убийцей, предаваясь мыльным фантазиям фетишизма.

Воображение отличается от фантазирования, как словоформа есть от словоформы если бы. "Авангард" -- одно из смертоносных клише.

Восприятие -- это питание мира. Что было до единицы? Изобретение, оно является обретением-из нераспознанного, неразличенного.

Воображение это неначинающееся действие предвосхищения.

Обратное -- тоска по нераздельности, неразличности, безразличию: безответственности.

Орнамент представляет собой систему дыр, прекращений.

Пустота -- сердцевина тростника, источник эхо, ответа.

Пустоты нет, но мы о ней говорим.

Мы говорим о строке, поэзии, знании. Есть ли все это? Поэзия есть такое состояние языка, которое постоянно в своей работе превосходит актуальный порядок истины. Кто определяет, каким быть нашему знанию? Как определяется тот, кто должен это определять и т.д.

Тот (Джехути) вне определений, будучи чертой безначального перехода. Фраза Вернера Гейзенберга, в которой произведена мной замена одного слова: "Описываем ли мы в поэзии нечто объективно сущее, нечто такое, что в каком-то смысле существует независимо от человека, или же поэзия представляет собой всего лишь выражение способности человеческого мышления?"

Какое слово я заменил словом поэзия? Или же "эта неопределенность относится уже никак не к предмету, а только к языку, на котором мы говорим о нем и несовершенство которого мы в принципе не можем устраниить?" В этой фразе подмен нет.

### Иллюзии Я.

В момент смерти языка возводится фигура "врага ценностей". Только отрицание, казалось бы, позволяет говорить о том, к чему нельзя прикоснуться языком. Апофатика и геометрия различные вещи.

Маятник риторики движет ход распри.  
О чем спрашивают поэта?

Корпуса энциклопедий способны удовлетворить:

Словари предлагаю:

Психология, социология, политика, мифология, религия  
разворачивают:

Словесность обещает:

Институты информации исполнены рвения разрешить:

Но поэзия уже всегда другое.

Все это известно, но мы вынуждены повторяться. Поэта, ни о чем не спрашивая, спрашивают о том, возможно ли спрашивать то, на что нельзя получить ответа -- не спрашивая спрашивают:

существует ли такой вопрос, отсутствие которого способно породить ту самую неодолимую тревогу, благодаря которой естественно вполне сомнение во многом, и

прежде всего в очаровании патерналистских отношений держателя истины и ее потребителя. Либо: может ли человек (не сведенный к бытию камня) рано или поздно обрести из возможность задаться таким вопросом? И каков должен быть "ответ" -- эта жемчужина, объемлющая раковину?

Ответственность -- это модус слуха.

Тень мертвого языка переходит в призрак универсального, Райского, единого: пожирание.

Но язык не может быть присвоен по той причине, что он есть несвершающееся бытие или Бытие. Совершенное действие не

оставляет следов... Поэзия -- несовершенство, несвершаемость как таковая. Утешения нет. Как не существует и слова. Переход через "ничто" в другое: "Катастрофа не есть завершение. Это кульминация в столкновении и борьбе точек зрения. Катастрофа не дает им разрешения, а напротив раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их, не разрешив" -- М.Бахтин.

Моцарт и Сальери -- идиома, слепок циклона, нерасторжимое единство, воз--вращающее идею жертвования, разделения, различия, обретения означения в его же ускользании. Существует ли речь -- Чжуан-цзы.

Переход от вопроса к вопрошанию о пределе, границе, грани, очертании смысла, освобождаемого из бессмысленного бессмысленным: лишь в обещании,

в речи, в поэзии. История не облатка пространства, тающая на языке. Мужество заключается в нескончаемом утверждении мысли, преодолевающей порядок актуальной истины, самое себя.

Поэзия -- бесцельная трата языка, постоянное жертвование жертве.

Возможно здесь следует говорить о любви,

иными словами о реальности, или вероятности откликнуться безначальному эхо: об ответственности.

А.Парчиков

### НОВАЯ ПОЭЗИЯ СРЕДИ НАС

"Новая поэзия" никогда не определялась на фоне консервативной, или, как ее еще именуют, "традиционной". "Новая" поэзия всегда сравнивала себя исключительно с предыдущей "новой" поэзией и т.д. Я сам понимаю традицию как преемственность переворотов, потому что традиция живет в надличностном множестве представителей. В конечном счете, все, что мы можем проследить во времени, можно считать традицией, если получит-

ся честно отличить и включиться в ритм воспроизведимости, которая по сердцу. Есть, наверное, традиция богатой рифмы, а есть и наоборот. Иные в бедной рифме выражают свою аристократическую аскетичность, а другие действуют по мере сил, однако, всегда ясно, где изыск, а где предел напрасной самоотдачи.

"Новая" поэзия начиналась в эпоху затяжной голодухи в эстетике. Поэтому хватило нескольких кристалликов в виде публикации Александра Еременко и книжки Ивана Жданова, чтобы от Львова до Шевека почувствовалось присутствие в воздухе доселе неизвестного вещества-трансмутанта. Не физики взбунтовались против лимитированного лиризма, как ожидалось в 60-х, а молодой артистический мир, нашедший свой стиль в объективных формах, а иногда и в симуляции этих форм.

Судьба "новой" поэзии, к счастью, не совпадает с вектором молодежной культуры, эта поэзия всегда осознавала себя в языке, а не в его носителе. Уже в эпоху гласности появилась группа поэтов, пишущих из расчета на карнавальное настроение, а в середине 70-х работа шла с первоэлементами, со структурами художественного восприятия, а не с публикой. Уже тогда было очевидно присутствие перемен, и оно было понято как представление, как материальное поле времени, как пространство сослагательного наклонения, как еще не обузданное, но нареченное будущее. В это невнятное поле новой свободы нужно было внести свое понимание образа. Новая поэзия получила шанс, когда художники стали включать в свой опыт то, чего не было. Обнаружилось, что есть дразнящий зазор между здравым смыслом и современным мышлением. Некоторые люди так и не могут принять весь драматизм этого разрыва, тем более восторгнуться. Это разрыв между означаемым и референтом, которого может и вовсе не быть. Вий реален в языке и образе, но его отношения с бытовой сферой неопределенны... Гуманитарии послевоенного поколения особенно сопротивляются положению, что "мир, в котором мы мыслим, не есть мир, в котором мы живем" (Г.Башляр). Еще труднее поверить в то, что этот парадоксальный порядок влечет за собой поэзию, переживания. Большинство людей ценит здравый смысл, принимая его за координаты социального совершенства.

В этом ракурсе развивается конфликт с "прогрессивной" редактурой и демократическими писателями, представляющими "коренную" линию в литературе. Драматизм поэзии "новой волны" с точки зрения

прогрессистов (о консерваторах и говорить нечего) оценивался как периферийный, а вся эта поэзия как индивидуальный творческий этап, подготовительный и даже естественный.

Дело в том, что в нашем обществе само понятие новизны претерпевает опасные изменения. Люди 60-х годов еще отчетливо помнят фантастическую мифологию эпохи культа личности. Призрачный размах утопических преобразований, включающих полное овладевание будущим, выведение "нового" человека и пальм в Арктике, неустанное взглядывание в бесконечную перспективу роста, - весь этот алогизм на фоне человеческих страданий вызывал ответное духовное сопротивление. Хотелось вернуться к здравому смыслу и к нормальной логике, спасительной для всех. В большинстве сфер деятельности, включая поэзию, здравый смысл был социальной ценностью, и это глубоко понятно. Романтическое настроение в молодежном искусстве тех лет казалось условным выражением надежд на возврат к критическому реализму и естественности после пережитых крайностей. Я не отношусь к этим идеалам критически, я просто хочу их обозначить, чтобы представить ту нервную атмосферу, в которой снова был совершен возврат к ценностям нового, но уже в конце семидесятых. Созревшие к тому времени характерные консерваторы посчитали "новую" поэзию чуть ли не реанимированной маяковщиной, варварством и опасной левизной. А медленно остывающие романтики 60-х высказывались о новых поэтах как о конформистах, боящихся сказать правду "без метафор".

Эта поэзия вызвала недоумение у читателя своим рассеянным, даже вялым отношение к общественным язвам. Действительно, молодежь редко упражняется в бичевании социальных пороков, как бы рассчитывая на ясность представлений о добре и зле. В этом смысле предлагаемая литература никогда не станет путеводителем по Аду с подробным интервьюированием жертв. Драма падения и деградации оказалась периферийной, а центральной - тема самораскрытия и непосильность самосовершенствования. Назовем этот конфликт условно "драмой Рая". Рай - среда бесцельной изменчивости требует совсем другого типа соучастия и сотворчества, чем тип сознания, находящийся в условиях заниженного уровня человеческих ценностей. Драма удовольствий сложнее драмы страданий. Удовольствия требуют усилий, не правда ли?

Забавно, что кроме "новой поэзии" и "традиционной" у нас есть еще третья линия. Это общее усредненное письмо, когда одно стихо-

творение отличается от другого только удачей исполнения, а содержание у них - кочующее, одинаковое для целого ряда вещей. Фома Аквинский писал, что совершенство требует иерархии, чтобы представлялись все виды совершенства, все уровни. Именно средняя поэзия обладает ярким типом самосовершенства. В наше время множественности подходов можно вспомнить эту средневековую мысль. Из средней поэзии нельзя ничего процитировать, потому что это будет значить выделение, предпочтение, а обособление этой поэзии противопоказано, у них - стадность, психология единства и коллектива. Эти поэты выражают идеи естественные, гармоничные и чуть-чуть банальные. В ней полно архетипов, мифологических сюжетов, не идущих дальше линейных интерпретаций. Ну, положим, пожар или наводнение, какое-нибудь грандиозное бедствие приводит к ответному действию человеческих масс, пытающихся в своих типизированных представителях осмыслить случившееся. В этой поэзии или прозе всегда есть внешняя причина драмы. В ней не говорится, что в самом человеке может быть пожаром или наводнением (иначе писателю пришлось бы испытать личность на индивидуализм, а это дало бы уже другую литературу).

Что касается "традиционистов", то учет этой поэзии в моем мире не превращается в отношения. Я выделяю другие значимые состояния нашего мира, то есть ищу поэтический материал не там, где они. Я ожидаю от поэзии высказываний по другому поводу. "Традиционисты" продолжают переживать наш опыт в эмоциональном ряду, заданном поздним Пастернаком и Ахматовой при четкой языковой нивелировке. В этом смысле даже Слуцкий и Мартынов, разыгрывавшие свой материал между прозаическим словом и романтическим к нему отношением, шире и глубже; я говорю о них сейчас потому, что они "питают" традиционную ветвь. Это, конечно, красивая, ностальгическая литература, способная вызвать чувство собственного достоинства. Скованность их в том, что они не делают выводов из собственного восприятия, а объясняют себя и окружающее через набор приемов, дающих в совокупности "традицию".

Нет традициониста, чтобы не прихвастил "правдой". По этому поводу Пастернак в "Охранной грамоте" писал: "Что делает честный человек, когда говорит только правду? За говореньем правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает... В искусстве человек смолкает, и загова-

рияет образ. И оказывается: только образ поспевает за успехами природы..."

Мне кажется, что именно после перемен в самой действительности, после изобретения нейтронной бомбы, мир вещей во всей их мануфактурной возвышенности или конвейерной принужденности доказал свою ограниченность. Мгновенно девальвировались эпигоны акмеизма. А современная пластическая поэзия мучается в поисках предмета изображения. Для поэтов, одаренных к воспроизведению материальных качеств, наступает любопытное время. Аркадий Драгомощенко придает материальные качества философским понятиям, внося вектор в скалярную величину. Способы визуализации мира неисчерпаемы. Таков трепетный космос ощущений. Ощущения не становятся эмоцией, не становятся вещью, но имеют и от того и от другого. В результате освобождается опыт наитий и тревоги, мета-пространственного освоения. Ощущение - это не "осьминог на Венере Милосской" (Ю.Прокуряков), это как бы сеть нашей интуиции.

Есть много неформальных поводов для совместных поисков источников языковых соединений. Это, конечно, пластический мир, где говорят пространства. Пространства представляют каналы наших коммуникаций, дают, как на радиоплате, рисунок нашего общения, это знают оформители. Эротизированная техноморфная среда дает возможность считывания самых глубоких страстей, отношений. В нашем обществе, пережившем первую волну НТР, пространства и траектории общения совсем другие, чем в 50-е годы. В художественно обработанном материальном мире мы смотрим не только на вещь, но и на ее поле. Вещи не совпадают ни со своей внешней границей, ни со своей внутренней бесконечностью, углубленностью. Это чувствовал Рильке, воспевающий вещи, имеющие еще отпечаток личности мастера. Материальный мир как бы "трепещет" между своим обиходным вариантом и условным, поэтическим, это общее "мерцание" между вещами и словами.

Зрительность сама по себе еще не обеспечивает глубины, но ощущение того, что поэзия "происходит" прямо на сетчатке, доставляет удовольствие и фиксирует факт искусства. Но настоящее чудо не зависит от оптики, поэтому зрительность может быть ложна. "Блаженны не видевшие, но поверившие".

Может быть, самое главное - включиться в ситуацию преобразования. Всегда спрашивают, - зачем творить? Согласись с великолепием лягушки и слона! Разве ты не понимаешь, что можно только нарушить

это благо? Разве не читан "Фауст"? Тогда приходиться объяснять, что мир не завершен, что он требует соучастия, с сотворчества. Метафора, начинаясь от предмета, от вещи, больше не оставляет его (или ее) тем, чем нашла. Мы попадаем в мир, наполненный траекториями чужих достоинств, плодами рук тех, кто ушел от нас, но оставил карту истории и культуры, по отношению к которым мы изменяемся. Мы, следовательно, тоже должны "вернуть" мир иным, чем нашли, иначе в чем же наша творческая прибавка?

Метафора как раз есть одна из фигур, пускающих смысл по кровью самоувеличения и самоуточнения. Она ограничена художественностью, как сферой, и не "срабатывает" на идею. Она <sup>не</sup> декларирует абсолютных ценностей, ее суверенитет ограничен. Перед вечностью она, как снимок американских (русских) горок ночью — горящая восьмерка, но зато сидящему в снаряде она дает ощущение творческой заполненности космоса самим собой, — дух захватывает, в ней курсирует только ее замкнутое время, переживаемое изнутри лишь мгновение, для которого метафора — магнитная ловушка. В этом "слабость" метафоры. Она, как символ, не растворена в целом.

Это качество ее засвидетельствовали и Пастернак, и Мандельштам почти в одинаковых выражениях: "Искусство реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело... Его единственный смысл в яркости и необязательности (подчеркнуто мной. — А.П.) образов, свойственной ему всему". "Необязательность образов", т.е. метафор, о которой говорит Пастернак в "Охранной грамоте", восторженно оценивает и Мандельштам в "Разговоре о Данте": "Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись".

Причина метафоры — дар. Она задана не культурой, не музейной ценностью красна, она не считает, что вечность — самая "надежная" форма времени, как полагают языки культур и культурологов, пытающихся очистить структуру от случайного. Но нам важно не определение тропа, а его уместность.

Язык открывается нам качеством своей уместности. Всегда видишь интуитивно, для чего "уготовано место", а для чего — нет. Это медленно осознается самим автором и идет параллельно с созреванием и одновременным укоренением во внутреннее пространство своего открытия или, лучше сказать, языковой открытости. Язык, как избушка в сказке, поворачивается к северу задом, чтобы ты вошел

в него с юга. Укореняясь, художник понимает, что поэзия передается из рук в руки, но не как прием, а как преобладание типа восприятия.

Поэтическое зрение – особое начало в мире, но поскольку это не все понимают (не все считают зрение – началом), даже очень уважаемые мною люди говорили о поверхности такой черты выразительности, и я в это почти поверил и стал стесняться своего воображения. Наконец, в мой книгооборот просочился сборник "Славянское барокко", – статьи о русской, украинской, сербо-хорватской, польской литературе, среди которых были работы о разных смысловых пределах схожих приемов, взятых из практики футуризма и барокко. Впервые я прочитал о барочной картине мира, о мифах этого стиля жизни и творчества. Одновременно я глубоко пережил отечественный футуризм, казавшийся мне раньше грубым направлением. Мне открылась и старая украинская литература, например, поэзия Ивана Величковского, книга которого случайно у меня оказалась. Так что мое начальное учение – стресс, когда делается или не делается все возможное.

Броснем, близко к сердцу я воспринимаю только поэтов своего круга. Последовательное знакомство с Александром Еременко, Иваном Йдановым, Аркадием Драгомощенко задало и мои условия труда. Все эти поэты прекрасно владеют языком описания нашего общества, хотя, может быть, и не знают об этом. Иррациональные и кривые пространства психических ландшафтов современников требуют выхода из простой логики и даже из абсурда как частного случая такой логики.

Но точкой опоры становится поэзия сама по себе. Поэт – тот, кто в себе содержит поэзию. Поэтом может быть гора или вид из окна, сосулька или носорог. В Якутске я видел поэтов-лошадей. Они были похожи на гигантские пионерские горны в профиль, с них свисала шерсть, их морды были обаятельными, как у китов, и еще: они – морды – были как магниты, притянувшие железные опилки инея, – мороз был ниже 50°. Мороз тоже был поэтом и постепенно превращал нас в себя. Так и поступает поэзия.

### М.Эпштейн

#### ЧТО ТАКОЕ МЕТАРЕАЛИЗМ? (факты и предположение)

I. Метареализм – это стилевое направление в отечественной

литературе и искусстве, сложившееся в 70-е годы, но приобретшее известность в 80-е годы.

Представители метареализма. В поэзии - И.Жданов, О.Седаков<sup>а</sup>, В.Аристов, А.Парщиков, И.Кутик, А.Еременко, В.Салимон и др. В живописи: Е.Дыбский, И.Ганиковский, З.Шерман, Е.Гор, В.Марковников, А.Цедлин и др.

2. Термин "метареализм" возник в 1983 году, когда стало ясно, что преодоление типового реализма идет по крайней мере двумя путями. Одни художники закрепляют (и укрупняют) наружный, иллюзионистский слой реальности, другие - срывают его. Одни гипер-трофируют зримую поверхность вещей, другие обнажают их мета-физическую глубину. Одним свойственна гипербола - преувеличение наличного. Другим - метабола - смещение в иное, "бросок" в возможное ("метабола" буквально означает "сверхбросок", "переброс", "перемещение" и "поворот").

3. Понятие "метареализма" можно прочитывать двояко.

В философском плане - это мета-физический реализм, т.е. реализм не физической данности, а сверхфизической природы вещей.

В стилевом плане - это мета-форический реализм, переходящий от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности, т.е. от метафоры - к метаболе. Прообраз метаболы в мифологическом искусстве древности - метаморфоза (см. подробнее главу "От метафоры к метаморфозе" в моей статье "Поколение, нашедшее себя", "Вопросы литературы", 1986, № 5, с.64-72).

4. Если на синкретической стадии искусства явления превращаются друг в друга (метаморфоза), а на стадии дифференциации уподобляются друг другу чисто условно (метафора), то на стадии синтетической они обнаруживают причастность друг другу, т.е. превратимость при сохранении раздельности, интеграцию на основе дифференции (метабола).

5. Следуя за метафорой, искусство доходит до ее предела, за которым начинается область современных метабол.

Отличие метареалистов от метафористов - поэтического поколения 60-х годов (Н.Матвеева, Р.Рождественский и др.): поиск сходств и подобий уступает место проникновению в подлинную взаимопричастность вещей, в ту реальность, которая лишь условно обозначается в метафоре, но пластически раскрывается в метаболе.

Пример метафоры:

Как золотят купола  
в строительных легких лесах -  
оранжевая гора  
стоит в пустынных лесах

(А.Вознесенский)

Пример метаболы:

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

(А.Еременко)

Метафора четко делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и прием отображения. Осенний лес в Дилижане похож на строительные леса вокруг церкви.

Метабола - это целостный и подлинный мир, не делимый надвое, но открывающий в себе множество измерений. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам - техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаемо и жутко переплетаются металлургические и древесные черты.

Метабола раскрывается по ту сторону метафоры, как действительность иного, куда метафора отсылает лишь условным намеком. На место сходства становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности. Расширяется область прямых значений - за счет того, что и "переносные", "кажущиеся" - становятся прямыми.

Море, что зажато в клюках птиц, - дождь.

Небо, помещенное в звезду, - ночь.

Дерева невыполнимый жест - вихрь

(И.Жданов)

Море не похоже на дождь, а небо - на ночь, здесь одно не служит отсылкой к другому, - но одновременно становится другим, составляя части расширяющейся реальности.

Метафора - готовность поверить в чудо, метабола - способность его осязать.

6. То, что называют "реализмом", - это реализм всего лишь одной из реальностей. Метаболизм - это реализм многих реальностей,

связанных непрерывностью метаболических смещений. Есть реальность, открытая зорю муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свернутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано - "и горний ангелов полет". Образ-метабола -- способ взаимосвязи всех этих реальностей, утверждение их растущего единства.

Приставка "мета" всего лишь прибавляет к "реализму" то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя к одному из ее подвидов.

7. Метареализм не следует возводить к символизму, который подразделял реальность на "низшую" и "высшую", "минимую" и "подлинную", приготовляя тем самым восстание этой "низшей" реальности и последующее торжество плоского реализма. Метабола тем и отличается от символа, что предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, служебной, к другой, подлинной. Привилегии уничтожены. В метареальном искусстве каждое явление воспринимается как сущность самого себя, как цель и никогда не воспринимается как средство. Кантовский нравственный императив, предназначенный только для человека, распространяется на весь мир явлений.

8. Метаболизм имеет мало общего с сюрреализмом, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию, не опьяняет, а пропретрзывает творческий разум. "С сюрреалистическими образами дело обстоит так же, как с образами, навеянными опиумом..." (А.Бретон, "Манифест сюрреализма"). Сюрреалисты отталкивались от чрезмерно трезвой и сухой действительности, их окружавшей. Метареализм отталкивается скорее от пьяной хмари и марева, обволакивающего исторический горизонт, и поэтому каждым образом зовет к пробуждению, к выходу из гипнотического опьянения одною, "этой" реальностью, к многомерному восприятию мира.

9. Исток метареализма - не какое-то конкретное поэтическое явление, а вся история мирового искусства, в ее энциклопедических сжатиях и извлечениях. Метабола - это, по сути, словарная статья, микроэнциклопедия культуры, спрессованной всеми своими жанрами и уровнями, переводящей себя с языка на язык. Отсюда - отсутствие явно выраженного лирического героя, который заменяется - плохо это или хорошо - суммой видений, геометрическим местом точек зрения, равноудаленных от "я", или же, что то же самое, расширяющих его до "сверх-я", состоящего из множества очей. Полистилистика, стереоскопия, металиризм.

В сущности, метареализм существовал всегда – но потребовалось слишком долгое отступление от него, чтобы осознать его как "всего лишь" одно из направлений современного искусства.

I0. Впервые метареализм оформился как особое стилевое течение и как теоретическое понятие в 1983г., когда произошло его отмежевание от другого стилевого течения – концептуализма.

Наряду с разграничением стилей внутри одного вида искусства столь же принципиальное значение имеет и консолидация разных искусств, приверженных одному стилю.

II. Поэты и художники – метареалисты, при всем различии индивидуальных манер, объединяются глубоким чувством пространства, как непрерывной среды, раскрывающей метафизическую природу вещей: ведь именно через пространство каждая из них граничит с чем-то иным, "перешагивает" себя. Явления здесь не фиксируются на уровне отдельных "объектов" или "символов" – всяческая дискретность преодолевается непрерывностью силовых линий, энергетических полей, образов – континуалей, эстетика которых отличает метареализм и от "жизнеподобного", и от абстрактного искусства.

В живописи метареализм проявляется как снятие оппозиции между "абстрактным" и "предметным" – изображается структура вещей, но при этом она обнаруживает свою собственную вещность, разворачивается в реальном пространстве. Среднее между геометрически условной абстракцией и реалистически очерченной вещью – это само пространство, представляющее собой абстракцию от отдельных вещей и вместе с тем вещественную наполненность и протяженность самих абстракций. Поэтому пространство в его многослойности, упругости, способности простираться из себя и за себя, в его зримой мета-физическости, – едва ли не главный герой метареального искусства.

На метареальной картине с пространства содран наружный слой, "кожа" (которую пристально рассматривают гиперреалисты), но не обнажена геометрическая схемы, анатомический "костяк" (предмет абстрактной живописи). Срез проходит где-то посередине, среди мышечных напластований, волокнистых сплетений, лимфатических узлов и кровеносных сосудов – всей той мягкой и проводящей органической ткани, через которую совершается обмен веществ между вещами, метаболизм пространственной среды.

I2. Быть может, метареализм – это не только творчество, но и мировоззрение, не только мировоззрение, но и некоторый образ жизни.

Быть метареалистом – значит чувствовать себя связующим звеном многих реальностей, нести ответственность за то, чтобы эта связь не распадалась, скрепляя ее словом, мыслью, поступком.

При этом метареалист не принадлежит до конца ни одной из реальностей – не потому, что он играет в них, надевая все новые маски, а потому, что он слишком всеръез воспринимает Реальность как таковую.

### Ф. Гаттари

#### ТЕКСТ ДЛЯ РУССКИХ\*

Господствующее положение порожденных механически информативных потоков приводит в конечном счете к общему распаду былых экзистенциальных территориальностей. На первых стадиях развития индустриального общества демоническое продолжало еще выходить отовсюду на поверхность, но в дальнейшем мистерия стала снедью все более и более редкостной. Достаточно упомянуть отчаянные попытки Витковича ухватить глубинную "загадочность бытия", которая буквально проскальзывает сквозь его пальцы.

В этих условиях поэтической функции более, чем когда-либо, приходится перестраивать искусственно разреженные и заново обособленные миры субъективации. Речь идет не о том, чтобы, используя ее, передавать сообщения, снабжать образами для облегчения опознавания или формальными схемами для моделирования, но о том, чтобы сделать ее катализатором экзистенциальных операторов, способных в недрах современного масс-медиумного хаосмоса обрести устойчивость и стойкость.

Такой поэтико-экзистенциальный катализ, действие которого обнаруживается в недрах письмовых, речевых, музыкальных и пластических диску(р)сивностей, почти синхронно провоцирует на проявляемую пере-кристаллизацию автора, истолкователя и любителя искусства. Действенность поэтической функции коренится по сути в ее способности осуществлять активные, процессуальные разрывы внутри семиотически структурированных значенствующих и означательных тканей,

---

\* Статья написана специально для настоящего сборника.

благодаря чему она запускает в ход новые универсумы отношений.

Когда поэтическая функция берет начало в непосредственно данном (то есть расположенному в исторической и геополитической перспективе) высказывательном поле, она тем самым утверждает себя как подвижный центр само-отсылки и само-оценивания. Поэтому следует рассматривать ее под двумя углами: с одной стороны, как молекулярный разрыв, неуловимое разветвление, способное разорвать канву господствующего красноречия, расклад "откatalogизированного" или, если угодно, классический порядок, и, с другой стороны, как использование определенных сегментов этих цепей красноречия, чтобы придать им экзистенциальную функцию раз-значивания, к которой я только что взывал, чтобы "сериализовать" их, превратить в колючие фрагменты частного высказывания, работающего как шифтер субъективации. Здесь не играет особой роли качество исходного материала, как видно на примере репетативной музыки или танца Бюто, которые, согласно Дюшану, всецело обращены к соглядатаю. Особо важен переменный ритмический посыл некой темпорализации, способной свести воедино разнородные составляющие нового экзистенциального здания.

Перевод с франц. В.Л.

А.Ормсби

## ДВА ВИДА МЕТАФОРЫ<sup>\*</sup>

Говорящие по-английски, вероятно, всегда ощущали поразительно тесную связь между поэзией и метафорой. Привилегированное положение, которое завоевала себе метафора в английской поэтической традиции, проявляется на всех уровнях: от простейшей стихотворной пародии, главное оружие которой – бросающаяся в глаза метафора-оскорбление, до предельно утонченной и разработанной филологической науки, которая, почти не замечая метафору в непоэтических лингвистических формах, по большей части почтительно ограничивает свой анализ областью поэзии. В формулировке, прекрасно отражающей

\* Статья получена в рукописи. Печатается по личному разрешению автора.

тически англическое понимание метафоры как квинтэссенции поэзии, Р. Якобсон определяет поэзию как "синтаксическое развертывание метафоры". Цель моей статьи - кратко описать роль метафорической фигуры в английской поэзии, а затем на основании этого описания указать, как можно неформально использовать метафору в структуре литературного толкования, причем не столько риторически, сколько концептуально.

Исходя из опыта английской поэзии, я считаю, что метафора соответствует одной из двух моделей: классической или романтической. Классическая концепция метафоры сформулирована Аристотелем, который в Ш главе Риторики характеризует этот троп, в основном, как декоративный способ выражения, целью которого не является ясность понимания, ожидаемая обычно от хорошей прозы. Метафора, утверждает он далее, есть часть того, что отличает поэтический язык от обычного. Как я уже отметил, это представление о метафоре сохранилось в английской традиции по сей день. Квинтилиан в Ораторском наставлении подхватывает идею Аристотеля о метафоре как, прежде всего, декоративном приеме, когда утверждает, что метафора есть "высшее украшение слова". Другое, более серьезное и для целей нашего исследования решающее определение классической метафоры можно найти в Искусстве поэзии Горация. Цитируя и комментируя горацианскую концепцию метафоры, Теренс Хоукс замечает: "Роль метафоры - представлять отношения скорее гармонические и "близкие к жизни", чем аналитические и экспериментальные" (см. Теренс Хоукс Метафора, с. I2 - работа, которой я многим обязан). Гораций видит в метафоре средство для выражения естественного понимания, что, как я постараюсь показать, противоречит второй, романтической модели метафоры.

В то время, как классическая метафора - это форма выражения, украшающая или представляющая то, что выработано "обычным" языком как естественное понимание, романтическая метафора - напротив, есть форма исследования и созидания. Это согласуется с концепцией Воображения у Колриджа, которое одаряет человеческий дух способностью творить (Литературная биография, гл. I3). Такова главная мысль поэмы "Кубла-хан", в которой Колридж наделяет богатое воображение лирического героя творческой силой под стать его физическому облику:

Могу ли оживить в себе  
Симфонию ее и песнь,  
До той глубины восхищения, что сразила меня  
Так, что музыкой громкой и долгой  
Я мог бы воздвигнуть воздушный храм,  
Этот солнечный храм! те пещеры льда!

Романтическая концепция метафоры исходит из того, что языковое воображение, представленное в поэме Колриджа "песней", наделено творческой энергией. Метафора становится лингвистическим инструментом творческого акта. Колридж дополняет Воображение - Фантазией, которая "не ведает в игре иных положений фигур, кроме застывших и очевидных". Фантазия "должна получать готовые материалы, обработанные законом ассоциаций" (Литературная биография, гл. I3). Воображение обуславливает у Колриджа романтическую метафору, Фантазия - классическую. В конечном счете, классическая метафора не создает, а выражает: она - есть средство для раскрытия уже существующего и действует ассоциативным сближением застывшего и очевидного.

Теперь я постараюсь связать обе разновидности метафоры с существующей поэтической традицией. Классическая метафора господствует у елизаветинцев и в так называемой нео-классической школе, в то время как метафизические поэты и романтики опираются преимущественно на романтическую метафору. Елизаветинцы и нео-классицисты используют метафору для выражения того, что в обществе является прописными истинами. Основанием для метафорического сравнения служит одна из таких истин. Основание метафоры в классическом случае берется из ограниченного числа вариаций, из-за чего и спектр используемых метафор также ограничен. В своей книге Хоукс излагает довод, выдвинутый Розамундой Тьюв по поводу елизаветинской поэзии:

"Елизаветинского поэта, - утверждает она, - мало заботит передача подлинного чувственного опыта... он стремится подчеркнуть и усилить то, что воспринимается как всеобщий порядок, скрытый под внешними различиями в природе и обществе. Его волнуют ценности и смыслы не личные и частные, а общественные и общепризнанные..." (с. 18).

Хоукс подтверждает это стихотворением Кэмпиона "Сад в сэ лице", в котором прекрасное лицо своей возлюбленной поэт - через

искусно развернутую метафору – сравнивает с садом. Сравниваемый образ метафоры – возлюбленная поэта; форма воплощения – сад; основание – прописная истина, с которой ассоциируется эта метафора: невинность и красота женщины напоминает непорочность Евы в райском саду. Упомянутая метафора – одна из многих, сравнивавших в те времена женщину с цветами и плодами. Итак, поэт мог описать женщину посредством метафоры в пределах общепринятой системы понятий, в данном случае – общепризнанного елизаветинского понимания библейской истории. Еще одной метафорой, отсылающей к общепринятой системе, является шекспировское "Больней, чем быть укушенным змеей / Иметь неблагодарного ребенка!" (Король Лир, I, IV, 286–7)<sup>1</sup>. Здесь дочь Лира метафорически связана с искушением Евы змием и с патриархальным представлением о человеке как непослушном Божьем дитяти. Другой пример из Шекспира – широко используемая им метафора соколиной охоты. Вспомним отрывок из "Укрощения строптивой", где Петручio говорит Катарине: "Мой сокол голоден и раздражен. / Пока не покорится, есть не дам" (IV, I, 177–8)<sup>2</sup>. Задача Петручio превратить Катарину из строптивой женщины в благородную сравнивается с дрессировкой сокола. Основание метафоры, конечно же, исходит из реальной ассоциации – увлечения елизаветинской аристократии соколиной охотой; т.о. метафора является выражением важной для XVII века концепции сохранения чистоты родословной и иерархии. Поскольку характерные особенности классической метафоры задаются границами общественной системы представлений, она в значительной мере предсказуема. Она не бросает вызов общественным учреждениям и вполне уживается со столь дорогими елизаветинцам и нео-классицистам принципами порядка и устойчивости. Романтическая метафора, напротив, есть скорее способ создания реальности, чем ее описания. Вместо того, чтобы крепить старую систему порядка, язык осмеливается создавать новые системы. Метафизические поэты нередко используют романтическую метафору, именно она выделяет их среди других поэтов. Так, Генри Воан в "Мире" изобретает потрясающий набор метафор, который противоречит общепринятой системе представлений.

<sup>1</sup> Перевод Б.Пастернака

<sup>2</sup> Перевод П.Мелковой

Мрачный министр, обремененный несчастьем,  
Подобно тонкому полуночному туману, передвигается  
столь медленно,

Словно ни стоит, ни идет;  
Угрожающие мысли, как печальные затмения,  
Хмуро смотрят на его душу  
И облака плачущих очевидцев не  
Преследуют его ни единым криком.  
Роющий крот, чтобы не нашли его ходы,  
Работает под землей,  
Где хватает свою жертву. Но Он видит  
Эту хитрость:  
Церкви и алтари кормят его; клятвопреступники –  
Комары и мухи;  
Дождь крови и слез струится вокруг него; но он  
Пьет их как свободный.

(I, I6-30)

Чем основание этих метафор отличается от классических?  
Тем, что они не являются общепринятыми – автору позволено творить собственные ассоциации. Романтическая метафора преобладает у поэтов романтической школы и у модернистов. Возрождение в эпоху романтизма и пост-романтизма интереса к метафизическим поэтам, на которых хмуро взирали их современники, до некоторой степени обя зано сходству в выборе метафоры и смыслообразования. Т.С.Элиот начинает стихотворение "Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрука" хрестоматийным образцом романтической метафоры:

Ну что же, я пойду с тобой,  
Когда под небом вечер стихнет, как больной  
Под хлороформом на столе хирурга...  
(I. I-3)<sup>I</sup>

"Общественное" и "личное" – удачный критерий для этих видов метафоры. Классическая метафора исходит из общественных представлений и потому является общим достоянием. Отсюда беззастенчивое воспроизведение метафор у елизаветинцев и нео-классицистов. Романтическая метафора, напротив, исходит из личной ассоциации и потому является индивидуальным созданием и собственностью поэта.

<sup>I</sup> Перевод А.Сергеева

Классические метафоры, будучи всеобщим достоянием, в основном заимствованы; романтические - нет. Любой поэта, который после Т.С.Элиота сравнил бы вечернее небо с больным под хлороформом, мы обвинили бы в непростительном пLAGиате, однако же я безнаказанно могу сравнить облик моей возлюбленной с небесным раем, где растут розы и лилии.

Из предыдущих рассуждений, надеюсь, стало ясно, что метафора необратимо пострадает, если низвести ее до уровня "риторического приема". Предложенные две разновидности метафоры исходят из двух принципиально разных подходов к смыслообразованию. Полезно вернуться к Фантазии и Воображению Колриджа: первая обуславливает ассоциации предписанные и очевидные; вторая связана с созданием совершенно новых или впервые употребленных ассоциаций. Если классическая метафора выражает некую мысль, то романтическая сама является мыслью.

Перевод с англ. В.М.

### Б.Останин

#### О ТРЕХ РОДАХ ПОЭЗИИ (конспект-статья)

0. ОПРАВДАНИЕ ЖАНРА. Слишком многое многим известно и вряд ли нуждается в подробной экспозиции. Но вдруг обнаруживаешь себя ницшим среди нищих: ясное одному - тьма кромешная для другого. Множить очевидное и умалчивать неприметное - две крайности. Этот конспект - слабая тропа между ними (кому надо - поймет, кому нет - не заметит). Не наука, и не поэзия: научно-художественный свист.

I.0. ПРЕЛЕСТИ КЛАССИФИКАЦИИ. Таксономия Борхеса ("Китайская энциклопедия") со взаимно-пересекающимися классами и классификация Калошина ("Введение в тасентоведение") с неординарными критериями потрясают отзывчивые души (мою и М.Фуко среди прочих). Продолжу прерывистую линию за край писчего листа: поэзия (и литература) бывает I.1) героическая, I.2) мелодическая, I.3) грамматическая.

I.I. РАВЕНСТВО С ТОЧКОЙ:  . Нижняя черта эмблемы - текст, верхняя - внетекстовая реальность (трансцендентные эйдосы, эмпирический мир, психология, бессознательное), точка - принцип соответствия между ними. Поэзия как мимезис, удвоение, отражение, мимикрия. Утверждение смысла через отсылку к внетекстовой реальности. Авторский идеал: абсолютное отражение, обретение истинного слова, возвращение в рай. Эмблема неустойчива, все ее части деформируются и дрейфуют: нижняя - умаление текста, отказ от него, капитуляция *Dichtung* перед *Wahrheit*, верхняя - развал трансцендентного мира, присвоение поэзии религиозной функции, средняя - утрата достоверности, проблематичность смысла и истины, расщепление на форму и содержание. Образцы: эпос, волшебная сказка, роман, хроника, газета. Архетип: сказка о выпытывании имени лесного духа (Аарне-Томпсон, № такой-то). В поисках духа герой проходит многочисленные испытания, встречает его и подслушивает (или выигрывает) имя, наделенное магической силой. Поэтический текст возникает как сюжетное описание путешествия за именем. Дополнительный архетип: героя посещает небесная дева, которая в обмен на любовные ласки дарит ему магические знания. Текст: описание любовных и сопутствующих приключений, героико-эротическая поэзия.

I.2. ЗИГЗАГ:  . Поэзия как голосовое явление (давление), энергетический импульс. Эмблема относительно устойчива, трансформируется из зигзага в синусоиду, что соответствует двум разновидностям мелодической поэзии - жесткой (экспрессивный речевой взрыв) и мягкой (колыбельная). Архетип: туземцы Меланезии специфически интонированным криком убивают дерево.\* Магия крика, песни, интонации. Камлание, заумь. Трубы иерихонские (разрушительный музикальный ряд), экспрессия как оружие, женский визг. Смысл отступает перед звуко-энергетической формой: "все прочее литература". Фет, Бальмонт, Цветаева. Жесткая мелодическая поэзия тщится убить слушателя (потрясти, лишить сознания), мягкая - тоже, но в более прикровенном виде (усыпить, растворить).

\* Сообщил А.Драгомощенко. При уточнении источника информации обнаружилось, что она известна ему от меня. Нередкий случай зацикливания фольклорно-архетипических сообщений.

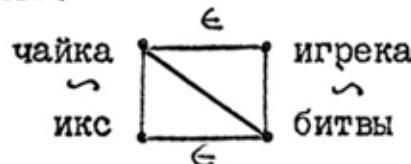
**I.3. ТРИЛСТНИК:**  . Поэзия как пространственный узор и способ его прочтения. Эмблема устойчива. Основной архетип: каббалистическое вычитывание имен ангелов в сакральной книге особым образом организованным чтением (вертикальный бустрофедон, нумерология). В отличие от героической поэзии чтение и составление грамматических текстов не нуждается в реальном опыте, в телесном перемещении. Текст как таковой. Дополнительный архетип: магия вязания узлов. "Узел жизни", повышающий размерность нити в узор, зародыша в плод, генетико-грамматический код, аминокислоты как буквы (А.Волохонский, В.Кушев). Поэтический текст: формальное самоконструирование (волновые, круговые, симметричные движения в эмблеме), допускающее разные варианты прочтения (прохождение лабиринта). Вязь, витийство, само-витое слово (В.Хлебников). Узлы, свертки, сверхплотные структуры (пример в § 3). *Dichtung* от *Dichte*, а не от *dicere*.

**2.1. СТОЛБЫ МЕТАФОР.** Метафорический столбец как ряд уподоблений, Вавилонской башней устремленный в небо (эйдосы, сущности, истинные имена), но никогда его не достигающий. Непрерывная работа по достройке и перестройке этажей-уподоблений, томление (поэтического) духа. Метафора и мимезис. Подобие как слабое тождество фрагментов внутренних структур, рациональные процедуры для его обнаружений. Выявление общего эйдоса (божественный отец рассеянных земных детей), диаспора, подобие по происхождению. Лаборатория уподоблений, оторванность слова от среды его обитания. Сечения и расчленения (*ratio*). Иудео-христианско-эллинская парадигма. Миф: смерть Ахиллеса. Незащищенная пята - специфика внутренней структуры изолированного и замкнутого тела.

**2.2. ЗОНЫ МЕТОНИМИИ.** Метонимическая зона как среда бытования (география) и организм (биология). Принадлежность, смежность, соседство, совместность. Представительство (частью целого). Точная очерченность границ, известная из до-текстового опыта. Цельность, устойчивость, симбиотическая и экологическая связность, архаичность. Чувство всеединства, снятие противоположностей, "все во всем". Метонимия и экологическое сознание. Определение метонимики через подстановку в пределах одного пространственно-временного организма. Языческая (вне-эллинская) парадигма. Миф: смерть Бальдра. Сепаратизм омелы = особенность открытой структуры связей Бальдра и его матери со всем миром (диалог). Пример: метонимичес-

кий хейти. Океан-воды-поток-путина-зыбь-волна-барашки-глубь-водо-ворот-залив-пролив-фьорд (Стурлусон), где каждый член ряда пред-ставительствует другого и весь организм (океан с водосбором) и никак не есть "название любой вещи именем любой другой" (М.Стеб-лин-Каменский).

**2.3. ВОЗВРАЩЕНИЕ КЕННИНГА.** Кеннинг как составной метафоро-метонимический троп, композитная схема, соединяющая вертикаль метафоры с плоскостью метонимии, вершину с подошвой, томление с устойчивостью. Кеннинг в архаической и новой поэзии: чайка битвы, медведь потока ("Младшая Эдда"), коготь солнца (А.Драгомощенко), венка виновник (И.Жданов). Прочтение и конструирование кеннинга через "тройное правило" или "поэтический квадрат". Пример: чайка битвы озадачивает читателя "неправильной" принадлежностью чайки. Озадаченность снимается расщеплением кеннинга на две метонимические зоны с "правильной" принадлежностью, но неизвестными членами, которые можно определить.



Диагональ: исходный кеннинг; горизонталь: метонимическая принад-лежность или смежность; вертикаль: метафорические уподобления (иг-рек подобен битве, икс подобен чайке). Решая систему, получаем: игрек = море (с точностью до метонимической подстановки), икс = ворон (с точностью до метафорической эквивалентности). Верность решения подтверждается распространением анализа на внутреннюю структуру и внешние связи всех членов "поэтического квадрата" и обнаружением новых уподоблений, замен и контрастов, не противоре-чащих решению: белая (чайка) - черный (ворон); чайка и рыбы - во-роны и убитые воины; корабль - армия и т.п. Строгая, близкая к алгебраической системности кеннинга опровергает мнение о нем как о "совершенно условной схеме" (М.Стеблин-Каменский). Не исключено, что все поэтические тропы сводятся к 2-3 основным фигурам (мета-фора и метонимия в том числе) и их композициям. В пользу этого косвенным образом свидетельствуют: концепция Крушевского (повто-ренная Р.Якобсоном) о формировании речевого сообщения посредством двух актов - выбора и сочетания; функциональная асимметрия голов-ного мозга; гипотеза о происхождении поэзии из трех родов магии -- имитационной, контактной и словесной.

**2.3. СВЕРХПЛОТНАЯ УПАКОВКА. КОМПРЕСС-АНАЛИЗ.** Грамматическая поэзия с ее установкой на свертку (уплотнение, компрессия) склонна порождать сверхплотные тексты (В.Набоков, Саша Соколов, М.Еремин, И.Жданов). Ниже анализируется один из них: мини-стихотворение Владимира Набокова

### В.СИРИН

- более известное широкой публике как его литературный псевдоним. Внимательное чтение открывает в нем около двух десятков смысловых рядов, которыми стихотворение, естественно, не исчерпывается. Развертка (расслоение, разборка, срв. *déconstruction* Ж.Дерриды) обнаруживает пребывающие в этом тексте в потенциальном виде (имена-семена) темы из жизни и творчества В.Набокова. Адекватность предлагаемого компресс-анализа авторским намерениям является собой особую проблему, которая отчасти решается уравниванием творческих возможностей писателя и аналитика (последний транс-формирует текст первого). (Линейное расположение анализа не соответствует раскрытым пристальным чтением многомерным ветвящимся структурам).

1) Сирин, райская птица, книгоиздательство символистов, радость, в отличие от Алконоста и Гамаюна. 2) Сирена, полутица-полуженщина, пожирательница путников, мизогиния ВН, хитроумный Одиссей, Итака (местожительство ВН в США). 3) В.(С)ирин - Вырин, "Капитанская дочка" Пушкина, "Машенька", русская классическая литература в творчестве ВН, Вырин от Выры (усадьба Набоковых между Гатчиной и Лугой), как Лужин ("Защита Лужина") от Луги, ностальгия эмигранта по родине, потерянный детский рай, вырей, ирей. 4) Сирень, атрибут барской усадьбы, после 1917 года пошедшей, как "Вишневый сад", под топор, Грин - вырубленный Сирин, в курсивном письме *Opin* и *Srin* почти неразличимы. 5) Цепочка переводов, оправданных полилингвизмом ВН: *Sirin* [sɪrən] (фр.) - сирень - *lilas* (фр.) - *lila* (индо-европ., срв. лялька - игрушка) - игрок, играющий, "Лилит", "Лолита", Лоля (семейное имя матери ВН). 6) Цветовая гамма Сирина: сиреневый, лиловый, ирисовый (в обратном чтении; подозреваю, что ВН был левшой), влажно-голубой (цвет буквы С в "цветовой азбуке" ВН; бабочки голубянки - специализация ВН), со сдвигом в холодную, "демоническую" часть спектра, излюбленную декадентами и символистами. 7) Имена В.Сирина и Валентины Шульгиной (первая возлюбленная ВН, 1915-16) совпадают в английской аббревиатуре и другом псевдониме ВН - Василий Шишков (Василий Рукавишни-

ков, дядя ВН, завещавший ему усадьбу в Рожествено, Александр Шишков, дальний родственник ВН, поэт, адмирал, знаток русского языка, современник Пушкина). 8) Сирый, сирота, положение ВН после гибели отца 28 марта 1922 года (Мартын, "Подвиг"). 9) *INKI*, сомнительная из-за безразличия ВН к христианству анаграмма, Голгофа эмиграции, одинокий "царь иудейский". 10) Столь же сомнителен Ефрем Сирин (IV век), христианский поэт. II) Сириус, ярчайшая звезда неба, № I, *Number One, N.V.*, анаграмма *star - tsar*. 12) *Siring*, герундиальный изофон Сирина: *Siz-ing*, господствующий, господин, барин с его спесью и снобизмом, *Siz-ring*, владелец кольца, *See-ring*, кольцевое видение, круговые построения, "Круг", зрительная доминанта у ВН. 13) Сиринга, многоствольная флейта Пана, эрос, язычество, нимфы. 14) *Iris*, радужная оболочка, раек (слепота - ад для глаза, "Камера обскура"), Ирида, богиня радуги, очень юная девушка, радуга (многоцветная дуга, полный цветовой спектр, "цветовая азбука", сапфир, изумруд, рубин (с., и., р...ин) - сокращенная схема радуги в "Других берегах"). 15) Око в Набокове - - *iis* (раек) в Сирине, два глаза в слове око (по А.Шишкову, одно из свидетельств гениальности русского языка) воспроизведены в *iis*, Г изофонно *eue*, глаз (англ.)\*, четырехглазость Нарцисса с двойником-отражением. 16) ОКО - *IRI*, симметричные конструкции, перевод женского, рыхлого, российского О в мужское, спортивное, английское I, англомания ВН, Кембридж, гомосексуальная тема, брезгливость, неприязнь к стихии воды, превращающей землю в грязь. 17) *Iris*, радужница (или переливница), *Apatira iris*, сем. нимфалид, лепидоптерологические занятия ВН, их выбросы в литературу (срв. черный аполлон, *Parnassius mnemosyne*). 18) I в *IRI* - - изофон и изограф I [эй], я (англ.), солипсизм, монологизм, мизантропия ВН. 19) Изограф к I = я - I = единица (one [вн]) , числовой выразитель я, звуковой дубль аббревиатуры В.Н., Ван из "Ады", спаривающийся на дереве с Адой в бабочку-монаду (ванада с переменой пола: ванесса + адмирал, *Vanessa L-album+ Vanessa atlanta*, срв. *Vanessa io*, павлиний глаз), перевод "Онегина" (*Ohe + gin*). 20) Монограмма *IRI* из-за смысловой вариатив-

\* За английский глаз приношу благодарность Майклу Молнару, моему внимательному слушателю и провокатору.

ности частей ( *J*, *eye*, *ope*, *are*, *art*, рай) множественная в прочтении: бытийствующее зрение, искусство для глаза (увлечение ВН живописью), единый рай и т.п. 21) *I* в *IRI* удвоено рефлексом *R* (зеркально и рефлексивно), центральное положение *R* в *IRI* (*K* в ОКО), священный царь (*rex*, *roi*, *king*, король), романтический намек на царскую кровь в жилах ВН, изгнание поэта-царя, (*Pe*)пнин, "Под знаком незаконнорожденных", "*Bend Sirens*" с частичной анаграммой (*B*)*end Sirens est* (Сирин кончился), *Sirens*(?) *best end* , или Бедн(ый) Сирин, "*Solus Rex*", технический термин из шахматной композиции, перевод ВН "Алисы" Л.Кэрролла, путешествующей по шахматной и карточной стране ("Король, дама, валет") с набоковским сдвигом имени: "Аня в стране чудес", где изофон Н. (Аня = *Anne* + я, дубль), господин Н. из предисловия к "другим берегам". 22) Мимикрия - искусство имитации чужих узоров\*- в творчестве ВН (см. предыдущие пункты). И так далее...

### А.Юсфин

#### НЕВИДИМАЯ ЧАСТЬ АЙСБЕРГА

(о нефиксированной части поэтического текста)

Можно ли преодолеть безмерное одиночество поэтического текста, когда он остается один на один с читателем? Конечно, есть инерция традиции - она приоткрывает в его глубинах неintonируемые смыслы. Есть и непререкаемость памяти, чьи свет и тень также дешифруют значения, не читаемые через прямые конфигурации словесной вязи. Есть, наконец, устойчивая привычка угадывать там, где кончается - или еще не начинается - понимание. Привычка эта, ставшая нормой, породила странное племя толмачей-переводчиков с поэтического на русский. Привычка эта вызвала к жизни и постоянство неполноты восприятия стиха, сознание его "зашифрованности", смиление или раздражение его герметизмом, бессознательную или прокламируемую уверенность в его "недосказанности".

\* Nabokov was, after all, a parodist, and a parodist at the end of a great literary tradition (A. Field).

Чем это порождено? Только ли безмерностью глубины, его необозримостью, или есть что-то недосказанное, недостроенное в самом поэтическом тексте? В его фактуре? В способе фиксации - в линейном порядке знаков, своим сцеплением исчерпывающим все материальные следы созидаемого?

Эти вступительные фразы вполне тривиальны по содержанию. Кто не знает о том, что за названным в поэзии стоит неназываемое? Кто и когда сводил ее смысл к прямо понимаемому "значению"?

Но мне хотелось бы углубиться в это пространство очевидностей, попытаться расслышать в нем - особенно, в свете новых поэтических тенденций - неприродную фатальность художника, привычно обреченного недоговаривать - не смысл, но то, что стоит за ним, не фиксируемое в слове. И не только расслышать ее, но и предположить непременность безвыходности.

Займи пазы отверстых голосов,  
щенячье глотки, жаберные щели,  
пока к стене твоей не прикипели  
беззвучные проекции лесов!

Он замолчал и сумрак оглядел,  
как гуртоправ, избавясь от наитья.  
Как стеклодув, прощупал перекрытья.  
И храм стоял, и цветоносил мел.

Соотнесем этот фрагмент стихотворения Ивана Жданова со стихотворением Александра Горнона:

Вас ист-дас-т  
как? прессуя  
страх за-иконо-стас  
ад-рисующий всуе  
у ни та или тасс  
я-да-я-беда лепит  
в обли-гашках испод  
ас-сигнуемый лепет  
ал-лилуемый пот.

В них все несопоставимо и самозамкнуто. Каждое - стилистически цельно и "состоятельно", необходимо как все живое и подлинно как все "непридуманное".

И, тем не менее, в каждом из них есть нечто общее. Это - невидимая часть текста, ушедшая "под воду" графики, рвущаяся наверх, но не пускаемая "отсутствием места" в ней. Нет способа ее запечатления, ибо она не умещается в канонизированной системе письма. И

если И.Жданов безнадежно машет рукой и размещает свои стихи в пространстве классического катрена, то А.Горюхин, слегка ошарашенный буквосцеплением выплывающих пересекающихся значений, разрывает слова дефисами, пытаясь хоть как-то дешифровать не дающиеся в привычном порядке строки и, увы, погружая их двоящийся смысл в полифоническую мелодику в полный и нечитаемый туман. Это легко проверить, прочитав эти стихи "глазами", а затем - услышав самого поэта. Возникающие ножницы разночтений далеко переходят границы возможных и программируемых вариантов интерпретации. Нет, это совсем другое стихотворение. Написанное не только не тождественно прочитанному - так бывает всегда. Оно перечеркивается интонируемым, только в таком виде и являющим собой то, ради чего оно порождено.

Что же делать? Считать такой вид поэзии "звуковым" и вообще не фиксировать его на бумаге? Или все-таки записывать, заранее зная, что записанное не соответствует задуманному?

Или, действительно, всемогущество привычки позволяет обходиться оскорбительно деформирующей неполнотой фиксированного поэтического текста?

Уместность этого вопроса провоцируется нашей общей памятью -- и беспамятством культуры. Какая-то часть айсберга остается под водой -- это, видимо, неотвратимо, и лежит в природе вещей. Но -- какая? Если многое в поэзии прошлого дошло до нас только в "письменном виде" и мы как-то научились различать их поэтические качества, причем наше восприятие, видимо, близко к достоверности, то это свидетельствует о том, что надводная часть айсберга адекватна тому, что запечатлено художником (хотя и в этом трудно быть уверенным).

Однако и в прошлом есть немало явлений -- начиная с Иоанна Дамаскина и Романа Сладкопевца, и далее, у Симеона Полоцкого, Гавриила Державина, и до многих поэтов начала XX века -- где подводная часть айсберга явно весьма существенна, и ее игнорирование чревато невосполнимыми потерями. Догадываться о потерях мы можем, но мы не можем восполнить утраченное. И это, похоже, невосполнимо навсегда, если не считать тех сравнительно нечастых случаев, когда до нас дошла и музыка на эти стихи. Именно они приоткрывают для нас то, что навсегда осталось в своем времени, ибо безвозвратно ушли художники, прервалась звучащая связь поко-

лений. Та же или близкая к ней судьба неотвратимо ожидает и ныне живущее поколение поэтов. Если же вспомнить о значимости подводной части айсберга для них — а о ней-то уж мы знаем достоверно! — то трудно себе представить рукописи и издания многих из них, лишенных живого интонирования. Никак иначе чем уничтожением эту перспективу назвать невозможно. Уничтожением, которое планомерно и уверенно готовится собственными руками, становясь самоуничтожением.

Возможно ли избежать такой малопривлекательной перспективы? Ответ на этот вопрос заключается в расшифровке смысла "подводной части айсберга", нефиксировемых компонентов поэтического текста, столь разрушающе отражающейся на сохранении и трансляции смысла.

Собственно, они общеизвестны. Имеется в виду та паралингвистическая надстройка, которая сводится к интонационному рисунку, тонкосстям ритмики, динамическим характеристикам, и вся область произнесения текста, которая сопровождается кинесикой и жестами. Казалось бы, ее изученность снимает все проблемы — и в прошлом, и в настоящем поэзии, а неоднократные попытки — Л.Л.Сабанеева, И.М.Сапожникова и других — создать систему кодирования паралингвистических компонентов продемонстрировали свою нежизнеспособность. Ни одна система знаков, насколько известно, не прижилась, все остались на страницах позабытых трудов филологов и музыкантов. Впрочем, попытки эти касались преимущественно интонационно-ритмической стороны стиха, не касаясь предполагаемых моторных компонентов произнесения. Но, как бы то ни было, ни один из сколько-нибудь заметных поэтов не воспользовался предлагавшимися системами записи, а все опыты с "рисованными стихами", "изопами", связанные с нелинейным размещением текста на листе бумаги, были обращены не к их интонационно-временной природе, но к осмыслению в нем пространственно-изобразительного компонента.

В каком-то смысле такие попытки необходимы — чтобы стать самим собой, стих в чем-то должен стремиться выйти за свои границы. Может быть, то, что в поэзии так бесплодно завершились все попытки интонационной записи, порождено наивной уверенностью в ее очевидности и как бы самозначимости. До поры до времени так оно и бы-

ло - скажем, в античной или арабской поэтике, где метрические системы были жестко связаны с их произнесением. Не случайно, что и в собственно музыкальной практике действовали те же принципы и те же системы. Поэтому, скажем, тот или другой а р у з был равноподобен как в газели Дехлеви, так и в инструментальном таксиме танцевальной молитвы дервишей Иордании.

Иначе случилось в русской поэтической традиции, где квантитативная ритмика народного стиха (и народной песни) в силу различных причин преобразовалась сначала в силлабическое, а потом и в силлабо-тоническое стихосложение, ритмоорганизация которого далеко разошлась с музыкальной. Обособившись от собственно мелодического интонирования, стих обрел "собственную" мелодику, которую впоследствии композиторы как бы заново "переоткрывали". Эта подразумеваемая мелодика, всегда потенциально присутствуя в стихе, практически была погружена в него, и только иногда, в классическом "зывании" поэтов, выходила на поверхность, порой приближаясь к "вокализации" ("Вальс при свечах" А. Вознесенского, "Рождественский романс" И. Бродского).

Новая генерация поэтов - и метаметафористов, и концептуалистов, и вне каких-либо групп и направлений - активно возвращает поэзии мелодику - как существенную составляющую ее смысла. И если ранее эта мелодика была резонансно сопряжена со вполне определенными музыкально-историческими прообразами (романс, песня, марш), то в новой поэзии мелодика - и одноголосно выраженная, и полифонически расщепленная - рождается нередко вне резонансного сопряжения. Она становится чистым интонированием смысла, который в своей звуковыраженности нерасторжим с собственно понятийным рядом стиха - как угодно простого или сложного. И если в "Маленькой ночной серенаде" Льва Рубинштейна игра заменами слов и определений внутри подчеркнуто элементарной структуры создает нарочито прямолинейный орнамент с периодическим разрушением стереотипа (повтором ритмического стереотипа и прозаическими вставками), то в "Землетрясении в бухте Зэ" Алексея Паршикова напряженный речитатив, прорывающийся спазматическими мелодическими оборотами, порождает звуковой процесс, который можно уподобить симфонизму как наиболее динамичной и диалектически многомерной форме музыкального мышления. Здесь уже нет музыкально-жанровых отзывов - "музыка стиха"

рождается как нечто самозначимое и самосмысленное. Возникая внутри словесной ткани как ее атрибутивное свойство, она уже не является "подзвукой", не "раскрашивает" текст, не играет ассоциативными резонансами. Если же и возникают в нем реминисценции чего-то "романсово-знакомого", то это обычно или ироническая аллюзия, или полифоническое наслаждение к основному смыслу, но никак не исходный и основной звуковой каркас.

Говоря о мелодике, я имею в виду целостный звуковой комплекс, который чаще всего многокомпонентен. И в нем существенна не только мелодико-интонационная составляющая, но и сама бытная ритмика, вовсе не непременно адекватная ритмическим схемам слогов, и громкостная динамика, исключительно разнообразно нюансируванная и, если угодно, "инструментовка" поэтического текста, та тембровая атмосфера стиха, которая нередко совершенно не отделима от автора, характер голоса которого включен в смысл читаемого им стиха (как уже упоминавшиеся выше И.Бродский, А.Горюхин или Б.Куприянов). В этом последнем случае, по моему разумению, игнорирование тембра голоса автора равносильно обессмысливанию текста.

Все это и многое другое необходимо подвигает к новой волне попыток зафиксировать нефиксируемое. Как этого добиться? Какой должна быть знаковая система, чтобы ее без большой натуги подхватили поэты - по крайней мере те, для кого ее отсутствие чревато невосполнимыми потерями? Что нужно фиксировать? Что из нужного можно фиксировать? Как сделать так, чтобы новая графика не стала на пути к удобопониманию ее читателями, для кого она, собственно, и предназначена?

Здесь есть над чем подумать. Но думать - надо. Без прекраснодушия и наивности - и то и другое уже показало свою непригодность в опытах прошлого. С ясным пониманием цели и смысла. С доверием к художнику.

Михаил Еремин

СТИХОТВОРЕНИЯ\*)

Забыв, что темь возможна и приятна,  
Повисли совы на сосновых сучьях,  
Поспешно в перья спрятав  
Совиных глаз часы песочные.  
А солнце таяло, как сыр  
У самовара нищей волости.  
Крутились, тикали совиные часы  
И вдруг остановились.

1958

Стынет логово безучастное,  
Осияя трепет моллюсковый;  
В междулиссы, как в междуцарствии,  
Проявление будущих мускулов.  
Возрожденье скрутило в замок  
Самок лисьих, пружинистых;  
Рожениц угнетает комок  
Выталкиваемой жизненности.

1958

---

\*) Первая публикация: 1986г., изд-во "Эрмитаж"

Терлось тельце телка  
Об устойчивые стены стойла.  
Нос коровий тельца толкал,  
Выводил на пустырь просторный.  
Теленок вышел из коровника,  
Стадности не стыдясь, пересек пустырь  
И нежился в поле пестрым курортником,  
Жил, пережевывая стебли и лепестки.

1958

### Диплодок

Воле заоблачных старцев покорен,  
Им надоевший топотом,  
Он в землю ушел, как уходит корень,  
Шею лебяжью выкрутив хоботом.  
Мяла почва бока бедняги,  
Жевала мясо его черепашье,  
Чтоб вскоре смышеный, весомый и наглый,  
Вылез слон из-под комьев пашни.

1958

Яблоки, отображающие действительность  
Утраченным художниками способом,  
Нависают над крестьянской деятельностью  
В неизбежности сезона Спасения.  
Во имя распределителя объемов  
Плоды теряют ощущение веток;  
Их вырывают из листвы альбомов,  
Как пожелтевшее фото.

1959

Сохатый крест рогов, как идола,  
Возносит над кустарником.  
Корову не выигрывает, а выпиливает  
Из самых нежных мышц соперника.  
Звучит в юдоли гонный рог  
И ранит бык до соли.  
Вдыхают важенки пригожие  
Жестокий запах отца и сына.

1959

Непрозрачные всадники застенчивы и бесноваты.  
В комнатах кони скатерти жуют.  
Над большим ковшом в пауковом неводе  
Сонных мух серебряная чешуя.  
Женихи ломают шапки при лампаде,  
С поклоном перелистывают страницы потолка.  
Под полой нарядные, хриплые гуси-лебеди.  
Бороды, как патока. Алы каблуки.

1959

Ткань иволги, деленная на клетки птицелова,  
В палых листвах спелый ствол гадюки,  
По капле цапля в пруд стекает с клюва,  
В паутине зеркала различимы слезки-гвоздики,  
Зяблисти не кончиться ни вечером, ни днем,  
В ягоду западает иголочка-колючка,  
Фигура любви расщепляется ножом  
Надвое, как логово моллюска.

1959

Воли лица цветенье водорослями,  
От уха до уха лиловая ладья.  
Для добычи жемчуга выдрессированы  
Дети, не доросшие до ношения платья.  
Влажные ноги в черных наконечниках,  
Лежбище локтей на отмели вытянутой,  
Охраняя бедра шкурой русской гончей,  
Белой женщине покачиваться на губах  
островитянина.

1959

Тоннели нитей очернили ткань  
Прощением клейма скорбящей стрелочницаe.  
Открытый самовар праздничного полустанка  
На рельсы уронил глубокие тарелки.  
Ответность за колесование на путях  
Уходит в плечи корневищем шпал.  
На леденцовой насыпи толпятся пастухи,  
Молочносахарные наполовину.

1960

Жук, возносимый призрачными волнами,  
Гудящими под лодками надкрылий,  
Желудки растений на коленях валунов  
Возникают по ту сторону крыльца.  
Плавают неживые окуни и караси  
В аквариумных постройках икон,  
Красивый отрок, словно лампу керосиновую,  
В ладонях вносит в дом окно.

1960

Воздвигнутый в честь сотворенья вселенной  
Аккумулятор воли растения  
Хранит в тайниках древесины  
Нуклеин дохристовых распятий.  
Полон святости нерукотворной  
Биохрам от корней до купола.  
Тих и светел в белой колыбели,  
Внемли дереву Бога, ребенок.

1962

К = 0

И дробь це больших прожекторов  
Стоящих валит с ног на тень.  
Подобный обескниженной этажерке  
Парит би-Планк над Т Ньютона,  
Над часовыми, значительными, как пожарные,  
Над живородящими тополями,  
Над белковым покровом России,  
Библиотекой и футбольным полем.

1963

Фонтаны с перерезанными глотками,  
Электрокорни фонарей на золотом *бездел*  
И влажные жемчужины жасмина  
Меж створок старых листьев.  
В подлунном трюме слитки копролитов,  
На палубе чин чаши, что полна  
Огня живого, бьющего из кленов,  
Вина и крови кляксы на стерне.

$x^3 + y^3 - Zаху$  есть ничто.  
Ствол не насос, а высохший колодец.  
Изоамиламина генератор  
Жует подземные лучи.  
Нелетний свет слепит растения.  
Кольчуга склеренхимы холода.  
Засвеченны фотоладони кленов.  
Горит осины санбенито.

\*

Вегетативной крови самогласье,  
Суворых консолей полулуны,  
Росы вечерней свежесть стеариновая,  
Обломы сбежистых колонн,  
Балляны, огнивы, слеги, гнеты —  
Стоглавьем попарно церковище.  
Прекрасным девам в нефе нерушимом  
Венчаться на любовь во славу С<sup>14</sup>.

1966-68

Сияющие параллельны шпалам.  
Путь трехмерен, словно альков.  
Бесшумен и необъятен  
Встречный черный экспресс.  
В путанице путников и пут-ниц  
Проводница, как мудрый сурок савойяра,  
Отыскивает пифагорейские сочетания,  
Сулящие пробуждение.

1969

Ущелье — кошелек. Погасло солнце.  
Как навлон за прохладною щекой.  
Отшельник — олсо — үршү в міре дремлет.  
Имаго of the beetle сияющего Феба  
Торопится домой с пыльцой луны.  
Ущелье — ink stand. На стене  
Начертано предшественником: "ψλ"  
И ψ, и λ преданы забвению.

1970

Над сквером дом — букет вечерних окон.  
Собор от мира сквером огражден.  
Лист золотой намотан, словно локон,  
На ту же ветвь, которой был рожден.  
Осенний день, на грех и слезы падкий,  
Молчанье и раскаянье поймет,  
Оставив пепел от письма в лампадке  
И в медальоне дьявола помет.

1972

Течет меж градом река быстрыми струями,  
В пространно тричесленны впадая устами  
Море...

А.Кантемир

Люблю грозу в начале мая...

Ф.Тютчев

Дождем омыты уличные жабры.  
Насторожились лепестки и нити.  
Гром-<sup>нау</sup> резвится пасынком грозы,  
По тимпанальной коже барабанит.  
Топорщит акварельные ресницы  
Фасеточная колея — весенний клин,  
Лоскут былого рукодельного наряда,  
Базальтовой культуры манускрипт.

1972

Одна заря сменить другую  
Спешит...

А. С.Пушкин

В городских садках сирени нерест.  
Саженцы шалеют от безночья.  
Тополи собой являются ряд  
Превращений от скопца до роженицы.  
Нет двоякодышащим деревьям  
Полной кислорода темноты,  
И ползут на ощупь в белый свет  
Ветви их подобно дендробенам.

1972

Зрю кумиры изваянны...

Г.Р.Державин

Подобный медной орхидее,  
Кентавр с двух стволов  
Воздушный корень изогнулся,  
Чешуйчатый и ядовитый.  
Как между префиксом и суффиксом,  
Змея меж *петрос* и Петром. Вечнозеленый  
(Не хлорофилл, а  $CuCO_3$ )  
Вознесся лавровый привой.

1972

Задуманная как белоснежная лента,  
В пятнах мазута, бензина, солярки  
Дорога, как сплющенный ствол березы,  
Местами, как раздавленная сорока.  
Сугробы, утратившие кошачьи повадки,  
Не крадутся, не притаились, не обернутся заносом,  
Мост не прыжок, а шаги под маршем, и только  
Полынь еще вздрагивает, как засыпающий окунь.

1974

Блеснет на солнце паутины канитель,  
Как трещина в глухой стене июля, за которой  
С осенней бижутерией сырья повалуша;  
Сквозняк, как щупальце, из трещины метнется  
И вырвет белый клок из шара Эйлера;  
И перекрой предстанет миру  
Как дополнение ко множеству семян,  
Уже обретших эпителий перегноя.

1975

Взлет златки — храмоздание Спасения,  
Как танатоз божьей коровки, и квиетизм навозного жука,  
И самохрам стеклянницы, etc.  
Хитиновые ставни распахнуть, расправить окна крыльев.  
Дрожащее пенсне — две линзы теоскопа.  
Сетчатка на просвет, — и водяные знаки  
Как нимбы дополняют иероглифы,  
Что выбиты клавиатурой ока.

1977

Поселок (В сумерках туман подобен  
Прасубстантиву: наблюдатель — "... пред  
Святым Его Евангелием и животворящим  
Крестом..." — становится свидетелем аблактировки  
Инфинитива и супина) сходство  
С полуузатопленным членом и средним членом  
Сравненья мышц стрижка с пружиной зажима,  
Забытого на бельевой веревке, обретает.

1977

Повилика, прильнувшая к стеблю,  
Бледный витень, чье тело длиной с его жизнь —  
Дериват ли от *vita*? Гаплогия  
Композимы из *vita* и тень?  
Иль плеть? Аксельбант родовитого льна  
Или ядопровод? Или тирса лоза? Или —  
"... the laws impressed on matter by the Creator..."  
Селекционерская гордость Мойр?

1977

Авгурша, кобъ прервав, раскидывает  
На потрохах ., — и моделируется  
Один из вариантов жизни, —  
И вспыхивает в вайях глаз провидицы, и гаснет  
От дуновения еще неслышимого шороха, —  
И перехваченным военкурьером  
Червленые клочки, давясь, глотает  
Воспитанница тьм и мгл.

1977

В.Уфлянду

Чей труп, как на распутьи мгла,  
Лежит на темном лоне ноши?

Г.Р.Державин

От храмов до хором, от теремов до тюрем,  
От перебитых голеней до Спаса-на-крови,  
От черных терм до ТермояРов  
Слынут паломниками ельники, кружасие на курьих лапах  
Под оберег великокресса, фомок всенощный трезвон,  
В реторте агнец прорастает из копыта,  
И бродит волчьим бредом бор сведенный,  
И пишет вавилоны тот, кто царь и червь.

1978

Ананду-тандава наяривает в яре явор на яру.  
Как из-под ног скамью, затягивая петлю,  
Как плот на стрежень, переправившись на тот -  
Ни деревца, лишь пути из песка - отлогий берег,  
Провисший в небо мост с последним шагом оттолкнуть.  
Раскидист - в оперенье ветер - словно древо Бодхи,  
Когтистыми корнями в холм навозный  
С подъятой лапой врос петух.

1978

Луна и ветер - лампа и мотор - проектор.  
Веревка через двор. Порттьера (Скатерть? Простыня? -  
Все флаги серы - ночь.) Кинокольцо:  
То на воротах польский правнук Телепнева,  
То кесарь, что косарь, на лобном месте. Фонограмма:  
Десятилетия (Пяти-? Сто-? Много-?) -  
Шуршащие клубки, в которых высокосен каждый  
Четвертый гад.

1978

Страницы наобум раскрытой книги  
Напоминают очи стрекозы;  
Листая крылья, трепеща листами,  
Пасть пищей букв и опознать того,  
Чей образ собран омматидиями,  
Листы и крылья разброшоровав, открыть  
Мозаику, что набрана при Флавиях, под слоем  
Окаменелых объедков дошельльских стоянок.

1978

Одной из сосен был над заводью зеркальной,  
Где в щучий борт вонзается багром  
Засохший сук (Его обломит ветер  
Лишь будущей весной.), замшелый ствол  
Над замшевой от ряски лужей.  
Пока еще здесь рыба и зверье –  
Бог . Числитель – Он, а знаменатель –  
Его, Ему, Им и о Нем.

1978

Восход – не ворох алых далий  
В телеге палисадника, доличное открыл  
И облачил в оклад – по с прозеленю меди  
самоцветы:

В дали фабричное окно сверкает селенидом кадмия,  
Чуть ближе – в парниковых рамках теплый С<sub>о</sub>О,  
И сразу за оградой – под левкасной шуйцей –  
Полуторная окись марганца –  
Над георгинами холодное стекло веранды.

1980

В лагуне мускаринового (На просвечивающем –  
Отлив травы – мухортном дне  
Над корневищем мать-и-мачехи раздвоенный  
И хрупкий, словно створки анодонты, след копыта.)  
Атолла, волоча надкрылье (Этот мир –  
Антоним мира, тот – синоним.),  
Коричневый жук – математик  
Последнюю гипоциклоиду вычеркивает.

1980

... летит на меня  
Всадника длани...

Н.Гумилев

Опять борею переулком  
Протискиваться, обдирая рамена,  
А населенный пункт  
(Ком нечистот – не скарабей  
Не стольным полисом, не судным полем катит.)  
Привратный ба́гор ввинчивает в хлябь.  
Был комонь пол  
И ёмок, и было имя ему.

1982

Мундир армейца – матрица убийцы.  
(На упыря – на вырост крой.)  
Пенициллин, как и оптический прицел –  
Лишь углубление в глине. Круг вращает  
Скуденьник. Zeppelin нелепее, чем "Nautilus".  
А музе разума сводить концы с концами,  
Естествоиспытателей гребцами отсылая  
На зауранные рудники.

1983

Взрывной волной не брошен на лопатки  
Глухой стены, не осквернен дыханьем понятых,  
Землетрясеньем не изломан, не залапан  
Домушниками, не запродан, но избыт.  
Потускла инфракрасная глазница  
Блезира. В путь-дорогу дверь  
(Не домогаться истины. Не попустительствовать лжи.)  
Как движимость дурак уносит на закорках.

1983

В глазницах по зеленои мыши,  
Оскала узок звук, —  
Бескоштный особист, шестидесятник  
Шестнадцатого века, натянул,  
Жилое место по железу опознав, невещний  
повород  
И отпустил (По теменные кости конский череп  
В росе.), невидим из  
(Не вскинуться ни автоматам, ни овиаркам.)  
бельведеров.

1984

Пал целлюлозой племенной таран.  
Барышникам кобылами троянцев  
Кичиться, красоте — коростой ран,  
А ветеранам — содергимым ранцев.  
Созвучие (не кратно трем число  
Прекрасных яблок, брошенных в корзины.)  
Предсказывать — не смолкло ремесло  
Рабыни слов из свиты Мнемозины.

1984