

ИРКУТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ

И.И.ПЛЕХАНОВА

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

СПЕЦКУРС

**ЛЕКЦИИ
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ
ТЕСТЫ**

ЧАСТЬ I

ИРКУТСК 2002

СОДЕРЖАНИЕ

Основные положения курса	3
Тема 1. Природа лирики: экзистенциальная игра со словом.	4
1. Лирика как род литературы	4
2. Игровая сущность поэзии	6
3. Природе слова: от Логоса до Хроноса	11
4. Экзистенциальное содержание лирики	19
Задания	21
Литература	22
Тема 2. Лирическое «я» и формы его выражения	23
1. Специфика лирической субъективности	23
2. Модусы выражения лирического «я»	29
3. Типы осознания лирического призвания	35
Задания	38
Литература	40
Тема 3. Натурфилософская и нравственно-философская лирика 50-60-х годов	41
1. Традиции философского мышления в русской поэзии и специфика философской лирики	41
2. А. Тарковский: феномен метафизической натурфилософии	45
3. А. Твардовский: нравственный пафос как основа постижения целостности мира	54
4. С. Липкин: единство мира как единство человеческого бытия	63
5. Н. Коржавин и О. Чухонцев: единение с миром через чувство вины и покаяние	70
Задания	81
Литература	84
Тема 4. Модели поэтической игры в литературном процессе 50-70-х годов	86
1. «Эстрадное поколение»: игра как торжество свободы словотворчества	86
2. Н. Глазков: игра как философия жизни и поэзии	96
3. Б. Слуцкий: игра с судьбой по собственным правилам	101
4. Д. Самойлов: игровая природа адогматической мысли	119
5. Б. Ахмадулина: поэтическая условность как игра и вера	126
Задания	137
Литература	139
Тема 5. Бытийное и интимное в «тихой» и мифологической лирике	141
1. Н. Рубцов: душевная драма родового сознания	141
2. А. Прасолов: испытание духа наедине с миром	150
3. В. Соколов: природное городское сознание	156
4. Н. Тряпкин: песенная мифопоэтика	162
5. Ю. Кузнецов: онтологические координаты героического мифа	169
Задание	181
Литература	184

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ КУРСА

Представленные материалы содержат изложение спецкурса лекций «Русская поэзия второй половины XX века». Часть I даёт обзор литературного процесса и личных судеб основных его представителей, т.е. «официальную» историю, бывшую достоянием широкого общественного сознания советского периода. Определяющие тенденции в их объективном содержании, их воплощение в творчестве «знаковых» фигур своего времени, индивидуальное преломление общезначимого – это основная канва изложения материала. Темы раскрывают устоявшуюся системную «классификацию» имён и направлений, разнообразие духовных проявлений иллюстрируется подробным разбором индивидуальных творческих концепций.

Методологическая основа изучения поэзии – философско-эстетический анализ художественных тенденций, т.е. рассмотрение лирики как особого средства осмысления и разрешения экзистенциальной проблематики: таинство жизни и смерти, место человека во вселенной и в социуме, а поэзии – в природе и в истории культуры. Общие теоретические положения излагаются в двух первых темах, а в «монографических» описаниях индивидуальных судеб рассматриваются духовные драмы и открытия поэтов, чьё творчество занимает особо значимое место в общем процессе. Специфика трансформации социальных потребностей в эстетические и проявление имманентных законов эволюции формы в самых разных художественных системах – особый аспект рассмотрения. Поэтому «монографические» разборы даются не как творческие биографии во всех подробностях (личностная характеристика, семейные традиции, культурная идентификация, содержание сборников, творческие отношения с современниками), а как описание художественных систем мышления, формирующихся в процессе авторского определения коренных проблем личного и общего существования. Анализ художественной системы представляет собой выявление внутренней взаимосвязи особенностей философского самоопределения, лирического самовыражения, отношения к слову и призванию поэта, особые пристрастия к особым поэтическим формам – тропам, ритмам, жанрам и т.д. Разбор отдельных стихотворений, приводимых целиком, – необходимая демонстрация «прочтения» не только текста, но мировоззрения, породившего этот текст. Представление эволюции авторского сознания – одно из условий описания системы, но достоверность датировок текстов целиком зависит от авторской воли, от желания поэта соотнести время сотворения стиха с конкретной хронологией истории.

Курс может быть использован как пособие для изучения поэтического процесса и как пример аналитического рассмотрения текстов. Поэтому он состоит из материала лекций, построенных по проблемному принципу изложения (духовная и эстетическая проблематика художественного направления и авторское её разрешение), и заданий для самостоятельной работы. Задание предполагает вопрос – как возможность прочтения одного стихотворения уже представленного поэта, исходя из особенностей его мировосприятия и концепции творчества. Предполагаемый ответ прилагается в конспективной форме. Литература по рассматриваемой теме дана через систему сносок, так приводятся основные монографии, посвящённые художественным тенденциям и отдельным авторам, и наиболее значимые статьи авторитетных исследователей современной поэзии. Общую информацию можно найти в изданиях: «История русской советской поэзии. 1941-1980. Л., 1984; Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1990-1995.

ТЕМА 1

ПРИРОДА ЛИРИКИ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ИГРА СО СЛОВОМ

План:

1. Лирика как род литературы.
2. Игровая сущность поэзии.
3. Природа слова: от Логоса до Хроноса.
4. Экзистенциальное содержание лирики.

1. Лирика как род литературы

Как известно, лирика и поэзия – отнюдь не синонимы. Поэтическая форма – стихотворный текст, песенная организация целостного повествования – исконная принадлежность эпоса, сказаний о деяниях богов и героев («Илиада» или «Одиссея»), о судьбе этноса и национального героя в мифологической или исторической интерпретации («Калевала») или «Песнь о Нибелунгах»). Ещё в XIX веке *поэзией* (греч. *poiesis*, от *poieo* – делаю, творю) считали всю художественную, т.е. ненаучную литературу, или всё, что писано не прозой. Классическая драматургия и вовсе была стихотворной, как и самые древние священные тексты. Точно так же лирической может быть проза («Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева) и даже драма («Лесная песня» Л.Украинки). Сама форма современного стиха настолько далека от канонической (например: «САР А КАТИТСЯ» А.Очеретянского или уравнение-пропорция К.Кедрова Я – Вселенная), что и его трудно признать Вселенная – Я классической лирикой. Но если поэзия – одухотворённый образ мира, данный в слове и через слово, а дух безграничен в своих проявлениях, и содержательно, и в воплощении, то лирика есть авторская рефлексия о сущности поэтического высказывания – не просто о наполнении формы, а об её участии в порождении смысла.

Научное определение *лирики* указывает на её *синкретический* генезис: «греч. *lyricos* – произносимый под аккомпанемент лиры; музыкальный; волнующий» (1, 170). Её противопоставляют другим родам литературы – эпосу и драме *содержательно* и *гносеологически*: в отличие от эпоса, предметом познания и изображения является субъективная, т.е. индивидуальная жизнь, авторские мысли и переживания, и само постижение их субъективно, т.е. лично, неповторимо; в отличие от драмы, этот непрерывный монолог о самом себе, будучи разнообразным по форме высказывания, не представляется в действии, а осуществляется в слове во всех его ипостасях – в смысле, в звуке, в знаке, в ритме. Лирика может быть описательна, как эпос, но это описание есть *выражение отношения к миру*. Она может быть предельно выразительна, как столкновение страстей в драме, но ареной остаётся *внутреннее пространство* души. Человек, безусловно, остаётся героем и предметом познания во всех родах литературы, но в лирике *субъективный мир* осознанно представлен как *трансформация мира объективного*, его преломление в восприятии художника слова.

Такова характеристика лирики у великого Гегеля, который представляет её как «потребность высказать себя и воспринять душу в этом её самовыражении» (2, 428). Соответственно, вся ценность сообщения определяется «отпечатком личности»: «Если в лирическом выражает себя именно субъект, то для него вначале достаточно будет и самого незначительного содержания. Ибо подлинным содержанием становится здесь сама душа, субъективность как таковая, так что всё дало в

чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идёт речь» (2, 430). В результате «индивид со всем своим внутренним представлением и чувствованием составляет средоточие целого» (2, 430), т.е. если не заслоняет собой мир, то становится как бы фокусом преломления действительности в процессе её отражения. А специфика целостности текста состоит в том, что произведение «обретает единство, совершенно отличное от эпоса, - внутреннюю жизнь настроения или рефлексии, предающейся самой себе, отражающуюся во внешнем мире, описывающую, изображающую себя или же занятую каким-либо другим предметом и в этом субъективном интересе обретающую право начинать и обрывать почти везде, где угодно» (2, 431). Поскольку развитая субъективность есть условие содержательности, то, по утверждению Гегеля, расцвету лирики способствуют эпохи постэпические, когда личность может осознать себя на фоне устоявшейся стабильности, обратиться «внутри себя»: «Это не надо понимать так, что индивид, чтобы выразиться в лирических формах, должен отрешиться от всех и всяких связей с национальными интересами и воззрениями и формально опираться только на самого себя. Как раз напротив, в такой абстрактной самостоятельности содержанием остаётся только совершенно случайная и частная страсть, произвол желаний и стремлений, и открывается неограниченный простор для несуразных выдумок и капризной оригинальности чувства. Подлинная лирика, как и всякая истинная поэзия, должна высказывать истинное содержание человеческого сердца» (2, 437). Точка зрения А.Н.Веселовского на приоритет личного или общего, лирического или эпического, в становлении форм, т.е. на генезис лирики была кардинально противоположна: он полагал, что лирика, как и драма, будучи связаны с мистериальными культами, эксплуатирующими прежде всего чувства, предшествуют осознанному общепринятому миропониманию, более того, становятся его «базой», т.е. вербально разработанной системой взглядов, в которых нетворческое большинство узнает потом свои собственные интересы. «Таким образом, условия появления больших народных эпоей были бы следующие: личный поэтический акт без сознания личного творчества, поднятие народнопоэтического самосознания, требовавшего выражения в поэзии; непрерывность предыдущего песенного предания, с типами, способными измениться содержательно, согласно требованиям общественного роста» (3, 46). По мнению Веселовского, «Слово о полку Игореве» не народно-эпическая поэма, а превосходный лирический плач о судьбах православной Руси» (3, 47), который опередил созревание идеи общенационального единства в народном сознании. Принципиальное разногласие состоит в определении роли лирического (как индивидуального) начала в развитии всех родов поэзии, исторически, очевидно, прав Гегель, в характеристике филогенеза, т.е. динамики становления, стоит прислушаться к Веселовскому.

Сами творцы художественной речи предпочитают говорить о «поэзии», отождествляя своё субъективное, личностное, «произвольное» с началом, обладающим неизбывной, неистребимой волей к осуществлению: «Нами / лирика / в штыки / неоднократно атакована, // ищем речи / точной / и нагой. // Но поэзия - / пресволочнейшая штукавина: // существует – и ни в зуб ногой» (В.Маяковский, «Юбилейное», 1924); «Поэзия, когда под краном // Пустой, как цинк ведра трюизм, // То и тогда струя сохранна, // Тетрадь подставлена, - струись!» (Б.Пастернак, «Поэзия», 1922). Эвристический потенциал принадлежит именно поэзии, но – как родовое свойство лирики, когда стихотворчество открывает шлюзы стихии слова: «Поэт – издали заводит речь. // Поэта далеко заводит речь» (М.Цветаева, «Поэт», 1923); «Поэзия / - вся! - / езда в незнаемое» (В.Маяковский, «Разговор с фининспектором о поэзии», 1926); «Как землю где-нибудь небесный камень будит, //

Упал опальный стих, не знающий отца. // Неумолимое – находка для творца - // Не может быть другим, никто его не судит» (О.Мандельштам, 20 января 1937). Поэты не сомневаются в собственной причастности к некоему надличностному началу, в своём праве говорить от имени других, голосом других и во имя других, поскольку эти «другие» не являются чужими. Парадокс поэзии – субъективность, сознающая себя соразмерной великому и внеличному.

«Материал» лирики – жизнь души и духа, поэтому она разнолика, разностильна, равномерна по художественной ценности, бесконечно разнообразна по тематике – и одинаково безусловна по содержательности глубоких и сильных чувств, оправленных в мысль о себе и внешнем мире. Это хрестоматийная любовная тема, от бессмертного «Я вас любил...» Пушкина до деревенской частушки, о которой А.Ахматова сказала: «Это про меня»: «Дура, дура, дура я, // дура я проклятая: // у него четыре дуры, // а я, дура, пятая!» Это высказывание о бытии – от «Открылась бездна, звезд полна, // Звездам числа нет, бездне – дна» М.Ломоносова до не менее мистического фонетического откровения А.Кручёных: «Дыр бул щыл // убещур //скуп // вы со бу // р л эз». Это переживание встречи с Богом, от истовой веры: «Душа души моей и царь! // Твоей то правде нужно было, // Чтоб смертну бездну преходило //Моё бессмертно бытие» («Бог», Г.Р.Державин) – до декадентского обращения к распятию: «О, закрой свои бледные ноги» (В.Брюсов). Это пейзажная картинка от обобщённо-проникновенного образа России у Лермонтова («Родина») до мига, остановленного пронзительной зоркостью поэта: «И паутины тонкий волос // Блестит на праздной борозде» («Есть в осени первоначальной...», Ф.И.Тютчев). Это поэтическая рефлексия на традиционно «высокие» мотивы: «От этого Терека / в поэтах / истерика» («Тамара и Демон», В.Маяковский, 1924) – и открытие темы и даже образа поэтического мышления, как палиндром у В.Хлебникова, представляющий модель обратимого времени и повторения судеб: «Я Разин со знаменем Лобачевского логов. // Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря» («Разин»). Это может быть трагическое отчаяние и самоирония в одном признании: «Молитесь на ночь, чтобы вам // Вдруг не проснуться знаменитым» (А.Ахматова) – а может быть и язвительная отповедь: «Мне говорят, что «Окна ТАСС» // Моих стихов полезнее. // Полезен даже унитаз, // Но это не поэзия» (Н.Глазков). А может быть невесёлой, но тонкой шуткой: «Тело, выведенное из состояния покоя, // Сломало стол, стул, кровать // И многое другое» (О.Григорьев). Лирика обладает разным масштабом мировидения и духовных притязаний, но всегда остаётся чудом узнаваемого, но неожиданного слова и образа – небывалого, но воспринимаемого как неизбежный.

2.Игровая сущность поэзии

Эстетический феномен поэзии состоит в том, что это своеобразная игра со смыслом, звуком, ритмом и пространством, совершающаяся через остранение речи. Очевидный признак «странности» поэтической формы – её «регламентированность», «нормированность»: ритм, рифма, строфика, мелодическая и звуковая инструментовка – как выработанная система показателей совершенства «сакральной» речи, отрицающей обыденность и в силу этого претендующей на особую значимость. Нормы – как правила игры, мастерство исполнения – как критерий посвящённости, творческий процесс – как ритуал и чудо первотворения одновременно. Игра в поэзии – отнюдь не знак несерьёзности или незрелости в обращении со словом. Это частное проявление существа Игры, т.е. самой формы организации и существования культуры, реализации духовной деятельности, способа создания и условия развития жизнеспособной цивилизации (4).

Й.Хейзинга, первооткрыватель игры как универсального принципа бытия культуры, отдельную главу посвятил игре в поэзии. Понимая последнюю как вообще стихотворство, он указал её истоки в древнейшем мифологическом и культовом сознании и подчеркнул неизбывность этих начал в самой природе поэзии – порождении смысла в словесной деятельности. «Если серьёзное понимать как то, что может быть до конца выражено на языке бодрствующей жизни, то поэзия никогда не станет серьёзной. Она стоит по ту сторону серьёзного – у первоисточков, к которым так близки дети, животные, дикари и ясновидцы, в царстве грёзы, восторга, опьянения и смеха» (4, 139). Игровое сознание, связанное со священными ритуалами, состязаниями, смеховым началом в культах, предшествует сугубо эстетическому, т.е. потребности в *прекрасном*, оно опирается прежде всего на *витальный импульс*, т.е. волю к сотворению небывалого, ощущение чуда: «Поэтический момент выступает как игра смыслом, намёк, игра слов, а так же звуков, в которой иной раз смысл совершенно теряется» (4, 142). Витальное начало проявляется и в том, что *игра укореняет поэзию в чувстве времени*, связывает её с экзистенциальным мигмом прозрения и дрящимся процессом насыщенного существования, смысл которого – единение с бытийным началом, откровение в неясном, торжество, победа. «Всё, что есть поэзия, вырастает в игре: в священной игре поклонения богам, в праздничной игре ухаживания, в воинственной игре поединка, с похвальбой, бранью и насмешкой, в игре остроумия и находчивости» (4, 149). Все концептуальные признаки игры как духовно-витального явления, т.е. союза разума и природной потребности в социально организованной жизни, совпадают с характеристиками поэзии: «Это – действие, протекающее в определённых рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы или необходимости. Настроение игры есть отрешённость и восторг – священный или просто праздничный, смотря по тому, является ли игра сакральным действием или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъёма и напряжения и несёт с собой радость или разрядку» (4, 152). Эффект катарсиса, т.е. духовного очищения в преображении чувств, связан не обязательно с преодолением страдания, как об этом говорит теория трагического, но с исполнением эвристической миссии – разгадыванием значения «тёмного» и неизречённого, витающего в сознании, или очевидного в жизни, но не оформленного пониманием. Сотворением образа совершается порождение смысла: «Всякая речь выражает себя в образах. Через пропасть между объективным существованием и пониманием может перелететь только искра воображения. ...В то время как обыденный язык, этот практический и общеупотребительный инструмент, постоянно нивелирует образную природу слова и приобретает внешне строго логическую самостоятельность, - поэзия, как и прежде, намеренно культивирует способность языка творить образ» (4, 154). Поэтому с витальной функцией игры связана мистически-эвристическая: «То, что поэтическая речь делает с образами, есть игра. Она располагает их в стилистическом порядке, она вкладывает в них тайны, так что каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку» (4, 154). Когда Б.Пастернак отождествляет поэзию с метафорой: «Это слёзы вселенной в лопатках» («Определение поэзии») – то смысл рождается ассоциацией с влажными горошинами в только что раскрытых «лопатках», т.е. половинках стручка, это образ животворящего семени, лежащего на ладонях, рождения через боль и радость. Образ был столь же органичен для художника, убеждённого в родстве поэзии и мироздания, сколь иррационален для логически мыслящего читателя.

Теория игры в художественном творчестве подразделяет три разновидности: *game*, *play* и *art*. Две первых рассматриваются в работе М.Эпштейна (5) как антонимы: *game* – игра по правилам, подчинённая регламенту, организованная искусственными

предписаниями, предполагающая противника, хотя бы в образе отрицаемой предшествующей художественной системы (достаточно вспомнить нормативную поэтику классицизма и яростную борьбу романтиков, противопоставивших одному канону другой). Игра-play – это вольное преобразование, не связанное правилами, общение со стихией и подчинение её колебаниям и тем самым отождествление с миром, как ребёнок играет с морским прибором или поэт поддается диктату ритма. Смысл художественной игры – достижение свободы, *полной власти над действительностью за счёт эстетической иллюзии*, творец утверждает созданное как подлинную реальность, опираясь на «авторитет» канона или самой жизненной силы. И.Медвецкий (6) предлагает термин игра-art – как синтез организованности и спонтанности, как выражение творческой воли, следующей собственным – интуитивным или осознанным – законам. Этот термин наиболее приемлем для характеристики индивидуальных авторских поисков, особенно в искусстве XX века, ревниво отстаивавшего свою суверенность по отношению к природе.

Поэзия жива в равной мере и следованием эстетической норме, и её обновлением, канон формы (игра-game) всегда будет точкой отсчёта и отталкивания для новаторов и предметом преданного воспроизведения для традиционалистов, как закон «маятника» - наследования через поколение, «от дяди к племяннику» - остаётся формулой литературного развития (Ю.Тынянов, «Архаисты и новаторы»). Гений раскрывает духовный потенциал той системы творческого мышления, которой он привержен, чтобы реформировать её изнутри интуитивными прозрениями или осознанной волей к истине. Пушкин перерос романтический канон, создал феномен «реалистической лирики» и свободы духа вопреки всем установлениям: «Зависеть от царя, зависеть от народа - // Не всё ли нам равно? Бог с ними. / Никому // Отчёта не давать, себе лишь самому // Служить и угождать; для власти, для ливреи // Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...// - Вот счастье! Вот права...» («Из Пиндемонти», 1836). Но для Лермонтова «байронизм» и «демонизм» оставались актуальными формулами глубины страстей и образным масштабом соперничества разочарованной души с самим Богом: «Я рождён, чтоб целый мир был зритель // Торжества иль гибели моей» - но «И зло наскучило ему» («Демон»). Его ирония – «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне // Недолго я ещё благодарил» («Благодарность», 1840) – была уже отнюдь не риторической фигурой романтического богоборчества, а предчувствием судьбы.

Если рассматривать игру-game или игру-play в качестве доминанты художественной философии, то приверженность к устоявшейся норме системно связана с исповеданием императива долженствования в творчестве и склонностью к нравственно-философскому мышлению, и, напротив, эксперименты, выпуская стих на волю, открывают метафизический потенциал сугубо словесного художественного философствования. Так, В.Хлебников, исповедуя «закон чисел», т.е. стихийную правоту исторического маятника и закон преобразования корней (игра-play), реформировал русский стих, введя «заумь», но и максимально приблизив его к разговорности, «дезорганизовав» строфу и «забыв» о возможностях рифмы: «В пору, когда в вырей // Времирей умчались стаи, // Я времушком-камушком игрывало, // И времушек-камушек кинуло, // и времушко-камушко кануло, // И времыня крылья простёрла» (1908). (Стоит подчеркнуть изощрённую сложность рифмовки в этом тексте: анафоры трёх последних строк, синтаксический параллелизм 4-6 строк, эпическую игру глагольных окончаний, акцентированное созвучие «времени» и «камня», стремящееся к отождествлению текучей нематериальности с неподъёмной тяжестью вечности). Но суровый традиционалист А.Твардовский (игра-game) предпочитал модернизму и авангарду ясность формы и содержания: «Вот стихи, а всё

понятно, // Всё на русском языке...» - и почти весь текст своих поэм писал четверостишиями («кирпичиками», по оценке А.Ахматовой), будь то великая «книга про бойца» «Василий Тёркин» (1941-45) или трагически покаянная «По праву памяти» (1966-69). Артистизм (игра-art) как философия сугубо творческого существования наименее плодотворен метафизически: абсолютная, казалось бы, свобода от обязательств перед истиной, свобода поиска свежего, остроумного образа превращается в обязанность, самоценную и непреложную. Такова судьба А.Вознесенского, заложника собственного образа «пожизненного новатора», изобретателя метафор в 60-ые годы, открывателя сферы эмоций – «Чувствую, следовательно, существую» – в 70-ые, создателя «видеом» в 80-е: «Снежинки века засорили, // а может, зрение прорезали? // Я в начертании «Россия» // прочёл латинское «Poesia» («РОССИЯ – POESIA»); «Как найти в МоСКВе СКВ?». В 90-е годы он выпустил «Книгу гаданий» (1995), где в качестве «вещего пособия» предлагает собственные стихи и репродукции инсталляций. Нарочитость комбинационного остроумия не ставит под сомнение художественный эффект, но не возбуждает эстетическое сочувствие, как и эмоциональное сопереживание. Неистощимость вызывает уважение, но поиск сугубо интеллектуальный, демонстрируя мыслительную конструкцию, саму технику порождения образа, предлагает вместо загадки отгадку, броскую, но однозначную, и не может заменить духовное сотворчество.

Общая формула игры в поэзии обусловлена эффектом преобразования обыденной речи в речь не искусственную, но – *искусную*, т.е. совершенную по форме и удивительную по содержанию, причём эффект содержательности во многом продиктован формой. На этом часто строит свой смысл народная пословица, мудрость известной всем «Тише едешь – дальше будешь» заключается в игре парадокса: речь идёт совсем не о пространственном движении, а о готовности к достижению цели, поэтому не скорость, но сосредоточенность – условие успеха. Содержательность странного, ощущение безмерной глубины в простом и ясном – два лика поэзии, которые говорят об одном: в поэзии слово не тождественно самому себе. Дело не только в переносном значении тропа, который делает знак символом, сравнение – метафорой, а развёрнутое сравнение олицетворением. Любое слово, оказавшееся в *поэтическом контексте*, не равно своему словарному определению: «Контекст – ключ к прочтению слова; он сужает слово, выдвигая, динамизируя одни его признаки за счёт других, и одновременно расширяет слово, наращивая на него пласты ассоциаций. ...Эстетическое единство контекста придаёт самому нейтральному слову многопланый, расширенный смысл, вызываются к жизни неожиданные признаки» (7, 12-13). Когда Н.Рубцов описывает похороны неизвестного, в его сознании сталкиваются два привычных слова, чтобы превратиться в антонимы: «Он в ласках мира, в бурях века // Достойно дожил до седин. // И вот... Хоронят человека... // - Снимите шапку, гражданин!» («Идёт процессия»). Традиционное словосочетание – поминование «человека и гражданина» - распалось надвое: до конца исполнивший жизненный долг «человек» и отстранённый «гражданин», переживающий своё отчуждение, болезненно реагирующий на холодно-официальное обращение. Но последнее слово стихотворения сохраняет отсветы высокой поэтической риторики («Я ль буду в роковое время // Позорить гражданина сан!» К.Рылеева), и «гражданин» может быть обращением к самому себе, и тогда стихотворение становится глубоким поклоном человеку от всей русской лирики. В данном случае играют оттенки известных значений, но феномен обновления знакомого слова не менее важен для самого поэта. Д.Самойлов определял призвание поэта как видение мира сквозь слова – это особая оптика, «их протирают, как стекло, // И в этом наше ремесло»: «И понял

я, что в мире нет // Затёртых слов или явлений. // Их существо до самых недр // Взрывает потрясённый гений. // И ветер необыкновенней, // Когда он ветер, с не ветр» («Слова»). «Освежить» слово значит вернуть ему бытийный смысл, когда сам поэт как бы заново именуется явления. Так А.Ахматова определяет свои отношения со стихиями: «У меня не выяснены счёты // С пламенем, и ветром, и водой... // Оттого-то мне мои дремоты // Вдруг такие распахнут ворота // И ведут за утренней звездой» («Многое ещё, наверно, хочет...», 1942). При этом она играет с мистическим образом поэта и, снижая пафос: будто бы пока ещё «не выяснены счёты», - демонстрирует непринужденность осознания и исполнения великого призвания.

Слово остраивается неожиданным сравнением («И снова осень валит Тамерланом»), эпитетом, как оксюморонное словосочетание «могучая евангельская старость» или определение, пришедшее из другой стихии: «стеной стоят дремучие дожди» (А.Ахматова, «Борису Пастернаку», 1947- 25 октября 1958). В ахматовском прощании с Пастернаком («Умолк вчера неповторимый голос...», 1960) присутствует почти весь «набор» классических тропов: «Умолк вчера неповторимый *голос* <метонимия: голос – судьба и жизнь поэта>, // И нас покинул *собеседник роц* <перифраза: поэт сродни всему живому>. // Он *превратился в жизнь дающий колос* <метаморфоза как образ бессмертия >, // Или в тончайший, им воспетый *дождь* <символ стихии жизни у самого Пастернака >. И *все цветы, что только есть на свете*, // навстречу этой смерти *расцвели* <парадоксальная гипербола, когда, вопреки закону психологического параллелизма, вся природа откликается на смерть не увяданием, но восхищением>. // Но сразу тихо стало на планете, // Носящей *имя скромное... Земли* <парадоксальная литота: величие замершей в скорби планеты насравнимо с открывшейся бесконечностью>». Конец стихотворенья представляет собой скрытую отсылку к последним словам Гамлета: «Дальше – тишина» (а в переводе Пастернака «Дальнейшее – молчанье», и начало стихотворенья «Умолк вчера...»), – так поэт следует за своим героем. Тема бессмертия мотивирована самим содержанием творчества умершего поэта и раскрыта в соответствии с особенностями его художественной философии, по которой всё дышит и откликается, переполненное жизнью: «Мирозданье – лишь страсти разряды, // человеческим сердцем накопленной» (Б.Пастернак, «Определение творчества»). Это сложная и проникновенная игра – не случайно эпиграфом взята строка Пастернака «Как птица, мне ответит эхо», строки Ахматовой и её душа (птица – метафора души) эхом откликаются, подхватывая уже прозвучавшее. Это игра-представление образа художника через действенное претворение его слова: пастернаковские образы помещаются уже не только в контекст стиха, но в контекст судьбы и продолжают её осуществление уже за пределами жизни.

Игра с контекстом может быть совершенно откровенной, как демонстративная *центонная* (от лат. cento – одежда или покрывало, сшитое из разнородных материалов) поэзия, построенная на комбинации цитат: «Я помню чудное мгновенье // Невы державное течение // Люблю тебя Петра творенье // Кто написал стихотворенье // Я написал стихотворенье». И Всеволод Некрасов совершенно прав: текст принадлежит ему, поскольку это его поток сознания, не регламентированный ни знаками препинания, ни указаниями на принадлежность строк. Идея стихотворения – принадлежность поэзии существованию, это форма общения с миром, органика строк, рождённых для душевного освоения и присвоения читателем-сотворцом, который и сам вступает в диалог со своей «партией», попадая в ритмический и духовный резонанс с великими строками. Формы «цитирования» могут быть самыми разными, но всегда это переработка «чужого» текста или слова в форме диалога с ним, это игра, предполагающая *узнавание* и *оценку качества переосмысления* эталонных строк.

Самая откровенная и развёрнутая – *парафраз* классического текста: вся серия «памятников» от «Eхegi monumentum» Горация через Державина до Пушкина. Но финал «Реквиема» А.Ахматовой, «Стихи о неизвестном солдате» О.Мандельштама, вызывающие варианты Бродского («Я памятник воздвиг себе иной!», 1962, «Aege Perennius («Приключилась на твёрдую вещь напасть...»)), 1995) – уже индивидуальные *трансформации темы*, развивающие через *отсылки* к первоисточнику собственный образ бессмертия. *Мотив* памятника, т.е. образ, овеянный традицией, не принадлежащий уже никому, но, тем не менее, узнаваемый, появляется у Бродского в разнообразии ипостасей: «Передо мной – пространство в чистом виде. // В нём места нет *столпу, фонтану, пирамиде*. // В нём, судя по всему, я не нуждаюсь в гиде...» («Пятая годовщина. 4 июня 1977 года»). Парафраз не следует путать с *перепевом* – использованием популярного текста с комической или сатирической целью. Классический пример – «Казачья колыбельная песня» Лермонтова и «Колыбельная песня (подражание Лермонтову)» Некрасова или вариации *пародий* на «Шёпот, робкое дыханье...» А.Фета. Пример из современной поэзии – «Культурные песни» Дм.Пригова (1974), в частности, «Звезда Кремля» : «Гори, гори, моя звезда! // Звезда Кремля приветная! // Ты у меня одна заветная, // Другой не будет никогда». В целом, заимствование – законное право лирика, форма его присутствия в мировом контексте, как говорила Ахматова: «Быть может, вся поэзия – сама - //одна великолепная цитата». Цитирование может быть буквальным, как выделенное «Как гений чистой красоты» Жуковского у Пушкина в «К*** («Я помню чудное мгновенье...»)), 1825. Это может быть *реминисценция*, т.е. отзвук иного произведения в собственных строках: «С ним едет старуха и младшая дочь, // невестки и первенцы-внуки» (А.Твардовский перекликается с «Песнью о вещем Олеге»: «Вот едет могучий Олег со двора, // С ним Игорь и старые гости...» (1, 279). И, наконец, *аллюзия* – самый слабый намёк на присутствие «чужого» слова и образа, но требующий особой культурной памяти. Когда О.Мандельштам говорил: «В Петербурге мы сойдёмся снова, // Словно солнце мы похоронили в нём» («В Петербурге мы сойдёмся снова...», 1920), - он имел в виду и знаменитую формулу «Солнце нашей поэзии закаталось» из газетного сообщения о смерти Пушкина.

Все эти варианты поэтической игры, не такой откровенной, как *стилизация* или *пародия*, но составляющих саму природу существования лирики как творческой переключки, можно охватить общим термином *интертекстуальность*, которым обозначается «способ, каким текст прочитывает историю и вписывается в неё» (8, 101). Но его можно отнести и к диалогическим отношениям поэтического текста с предшественниками и современниками, причём не только на вербальном уровне. Даже ритмические схемы обладают собственным семантическим ореолом, т.е. привязанностью к определённым интонационным моделям жанров и тем с их «эмоциональным ореолом» (9). Употребление рифмы обязывает избегать «банальных» созвучий, ожидаемых и потому скомпрометированных, надо быть Пушкиным, чтобы позволить себе шутку с «морозами – розами», но можно так обыграть глагольную рифму, что прояснится бытийное содержание корня: «Время устало и встало... // И ничего не стало» (О.Григорьев). Можно строить стихотворение на метатезе, превращая его в природную рифму-метафору: «Скворцы ручьят, // Ручьи скворчат» (О.Григорьев), - а можно на превращении рифмы в антитезу: «Дерево взывало к вечности, // А ему ампутировали конечности» (О.Григорьев) («вечность» и «конечность» сами по себе антонимы, а в данном контексте потеря ветвей-рук укротила саму природу). Рифма остраивает самоё себя, когда на ней строится весь смысл стихотворения, когда каламбур расчленяет и выворачивает наизнанку слово:

«То было ему чуждо, // И он подумал: чушь то»; «Я думал, что он товарищ, // А он презренная тварь лишь» (Н.Глазков).

3. Природа слова: от Хроноса до Логоса

Итак, игра – в скрытом или демонстративном виде – составляет *креативную* и *коммуникативную* сущность поэзии. Поэтическое высказывание вообще, а лирика в частности, по закону художественного парадокса, преобразования слова в контексте семантическом, фонетическом, знаковом, ритмическом, пространственном и культурном, представляет собой диалог не обязательно по форме, но – по существу порождения смысла. Сама *концепция слова* многозначна и определяется собственной *многогранностью явления* и разнообразием авторских трактовок. Безусловно, первое определение – *Logos*, т.е. Божественный Смысл, творящая воля, заключённая в неуловимом, но действенном начале. Формула Логоса дана в Евангелии от Иоанна:

Если расположить хрестоматийные строки в классическом образе трёхстишия, то совершенно наглядно предстанут «приёмы» создания стиха, своим выразительным потенциалом сообщающие сакральному тексту особую магическую силу.

Учитывая, что данный стих – перевод с древнегреческого трёх самых простых предложений, варьирующих, уточняя, один и тот же смысл, следует подчеркнуть, что магия сжатой формулы обусловлена изначальным синтаксическим строением законченной фразы. В тексте «работают» три существительных, один глагол-связка, но в своём самом «изначальном», онтологическом содержании, и служебные, из которых особая роль принадлежит соединительному союзу «и», имеющему бытийный смысл утверждения. Смысл текста – отождествление: времени (Хроноса) с Божественным началом всего, Слова как эманации Бога с Его именем, т.е. с самой сущностью. Пространственная модель событий выражена формулой «у Бога», т.е. единением с указанием иерархии отношений со всеобщим, которое тождественно предвечному, существующему «до начала», до рождения времени. Пространство ещё не зримо, но уже явлено в отношениях сторон. А Время представлено ритмом, который повторяет «Слово» трижды, в каждом стихе, и «Бога» – дважды, в последних двух стихах, но Бог есть само Начало – такова и кольцевая композиция строфы: «В начале» завершается «Богом», а «Бог» возвращается в «начало». *Синтаксический параллелизм* последних строк демонстрирует тождество превращения разноназываемых явлений, опять же «начал» мира. *Акромонограмма*, или *анадиплосис*, т.е. повтор конца стиха в начале следующего стиха, подчёркивает *стык* первой и второй строки, когда подлежащее смещается с конца предложения в начало и занимает ту позицию, которая предугазана правильным порядком слов. Рифма представлена в трёх видах: это анафора «И Слово было», эпифора, варьирующая «Бог» и «Бога», и внутренняя – глагол «было», буквально пронизывающий все три строки, утверждая их непреложность. Нет ни одного не рифмующегося значимого слова, исключая «в начале», но Начало и невозможно ни с чем рифмовать – оно неповторимо, это как «минус-приём» обратного действия, работающий на фоне строк, насыщенных повторами. Ограниченность «словоупотребления» делает каждый звук в «небогатом» комплексе участником магического заклинания, и тут уже особенности русского языка акцентируют плавность сонорного «л» и доминанту согласных «с», «б» и «в», особенно – переключку «о» в «Слове» и «Бог». Повтор и превращение – вот образ высказывания, которое не содержит в себе никаких тропов, все слова употреблены в собственном изначальном значении, что и сделало их

«представителями» бытийных стихий, взятых в их взаимоотношении. Орфография – знаковое представление слова – явление историческое, но заглавное написание «Слова» и «Бога» тоже способствуют их отождествлению. Очевидно, Логос – это не только безусловность явления смысла в его представлении, т.е. в оболочке формы, но и неизбежность раскрытия *содержания в отношениях*.

Но принципиально важно отождествление слова с вечностью, т.е. неизменностью бессмертия. Лучше всего об этом сказано у Ахматовой: «Ржавеет золото, и истлевают сталь, // Крошится мрамор. К смерти всё готово. // Всего прочнее на земле – печаль // И долговечней царственное слово». Тема «печали» – прямая отсылка к Екклесиасту: «Потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (1:18). Для нас важно подчеркнуть, что «последнее слово» осталось за «царственным», т.е. божественным и потому бессмертным, словом. Но бессмертие – нейтральная *онтологическая характеристика* слова, его *функция*, а само неизбывное содержание отнюдь не обязательно несёт в себе благо. Напротив, вечность, сохраняя все онтологические явления, независимо от качества, диктует предопределение, связанное со словом-именем: «Татарское, дремучее // Пришло из никуда, // К любой беде липучее, // Само оно – беда» (А.Ахматова, «Имя», 1958, 1963). В современных изданиях это стихотворение публикуется под названием «Имя (А.А.А.)» и с эпиграфом из И.Бродского: «По существу же, - это страшный крик, // младенческий, прискорбный, вой смертельный». Эпиграф взят из поэмы «Исаак и Авраам», 1963, где само звучание имён библейских патриархов прочитывалось как вопль экзистенциального отчаяния. Очевидно, А.А.Ахматова дописала расшифровку имени под влиянием формулы Бродского: «И если сдвоить, строить: ААА, // сложить бы воедино эти звуки, // которые должны делить слова, то в сумме будет вопль страшной муки» (10, 608). Для нас важно, что имя-судьба – это и звук, и знак, и ритм, обладающие безусловной полнотой, законченностью безмерного, но определённого смысла и непреклонностью его осуществления.

Слово-звук – первая форма материализации Логоса в сознании в дописьменную эпоху. Все заклинания, чародейства, пророчества, тёмные или явственные, осуществлялись в *слове-глаголе, слове-музыке, слове-голосе*. Классическое «Глаголом жги сердца людей» продиктовано, как известно, высшей волей: «И Бога глас ко мне воззвал» («Пророк»). Такова традиция, являющая себя не только в классической теме вдохновения: «лишь божественный глагол // До слуха вещего коснётся...» («Поэт»), - но и в сокровенный момент отчаянных сомнений: «Парки бабье лепетанье, // Спящей ночи трепетанье, // Жизни мышья беготня... // Ты зовёшь или пророчишь? // Я понять тебя хочу, // Смысла я в тебе ищу...» («Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы»). Вещее слово – слово, продиктованное Богом, изречённое пифией, навеянное музой, или в сниженном, но не менее значимом варианте – «парки бабьим лепетаньем», - всё это образы претворения стихий, которые находят органическую форму явления собственного бессмертия и осмысленного диалога с человеком: «Шиповник так благоухал, // Что даже превратился в слово, // И встретить я была готова // Моей судьбы девятый вал» (А.Ахматова, «По той дороге, где Донской...», 1956). Возможен обратный процесс: «Останься пеной, Афродита, // И, слово, в музыку вернись, // И, сердце, сердца устыдись, // С первоосновой жизни слито!» (О.Мандельштам, «Silentium», 1910, 1935). Но приоритет музыки перед словом, столь характерный для романтиков и символистов с их обращением к интуитивному, невыразимому, мерцающему – «С него довольно славить Бога - // Уж он – не голос, только – стон» (А.Блок, из цикла «Жизнь моего приятеля», «Говорит смерть», 1915) – только подтверждение изначальной связи слова со стихией вещей и судьбоносной,

хотя бы в «жанре песнопения»: «Прекрасный лик горит любовью, // Но вещей правдою звучат // Уста, запекшиеся кровью!..» (А.Блок, «Гамаюн, птица вещая», 1899). Тенденция к превращению слова в мистическую стихию *зауми* была попыткой возвращения в правремя гармонии, слияния слова с миром, ещё не расчленённым логикой отчуждённого от природы человека: «Сыновеет ночей синева, // Веет во всё любимое... // Это было, когда рыбаки // Запевали слова Одиссея // И на вале морском вдалеке // Крыло подымалось косое» (В.Хлебников, «Сыновеет ночей синева...», 1920). Поэт расшифровывает в зауми смысловые ассоциации, продиктованные синкретизмом времени и пространства, ощущением мира через звук, вычитыванием императива, заключённого в нём: «Эль – путь точки с высоты, // Остановленный широкой // Плоскостью. // В любви сокрыт приказ // Любить людей.// ...Сила движения, уменьшенная // Площадью приложения, - это Эль. // Таков силовой прибор, // Скрытый за Эль» (В.Хлебников, «Слово о Эль», 1920). Для Хлебникова язык во всех своих ипостасях (фонетике, морфологии, синтаксисе) есть сознание единства мира, а слово – откровение об этом единстве. Для Бродского, возвращающего поэзии сакральный статус, звучащее слово – живое бессмертие: «Бог сохраняет всё; особенно – слова // прощенья и любви, как собственный свой голос» («На столетие Анны Ахматовой», 1989). Но поэт подчёркивает ещё и оплодотворяющую силу слова по отношению к пространству, и конкретному и безмерному, если это слово поэта, что «спит в родной земле», ему «благодаря // обретшей речи дар в глухонемой Вселенной». Так божественная и поэтическая воля сливаются в слове.

Слово-знак представляет магию запечатления явления в образе по принципу партиципации (часть от целого сохраняет все его качества) и чудо немого, но говорящего начертания. Эффект огненных слов, выписанных неведомой рукой на стене перед Валтасаром, - знамение свыше, расшифрованное пророком Даниилом: «Мене, мене, текел, упарсин». Это означало: «Мене – исчислил Бог царство твоё и положил конец ему; текел – ты взвешен на весах и найден очень лёгким; перес – разделено царство твоё и дано мидянам и персам» (11, 323). Для XX века письменное слово приобретает особое значение, поскольку поэзия переходит от игры со звуком к игре с пространством, от устного общения со слушателем, к диалогу с читателем. Ещё И.Бунин отождествлял бессмертие речи с письмом: «Молчат гробницы, мумии и кости, - // Лишь слову жизнь дана: // Из древней тьмы, на мировом погосте // Звучат лишь Письмена» (Слово», 1915). Феномен слова-знака – это феномен *чтения*, т.е. уединённого общения с *текстом*, который является в своей законченности, обозримости и включении пространственного и живописного, изобразительного фактора в формирование смысловых отношений. Это может быть слово-иероглиф, и не только в китайском письме, но в сознании русского поэта: «Когда-нибудь должен возникнуть язык, // в котором слово «яйцо» сократится до «О», // и всё» (И.Бродский, «Ab ovo», 1996). За этим утопическим мечтанием стоит философия отождествления языка и бытия, т.е. представления живого в идеальном, концентрации смысла существования в образе. Знак обладает обратным влиянием на действительность, он подчиняет себе вещь и так определяет её уже не утилитарную функцию: «Люди выходят из комнат, где стулья, как буква «б» // или как мягкий знак, спасают от головокруженья» (И.Бродский, «Новая жизнь», 1988). При этом сам образ, чтобы быть живым, должен пульсировать: «По утрам, когда в лицо вам никто не смотрит, // я отправляюсь пешком к монументу, который отлит // из тяжёлого сна. И на нём начертано: Завоеватель. // Но читается как «завыватель». А в полдень – как «забыватель» (И.Бродский, «Элегия», 1986). Знак сохраняет свою вещую способность, но «информация» исходит уже от самого бытия, она бесстрашна, как и современный поэт, вычитывающий новое «валтасарово пророчество»: «При расшифровке вода, //

обнажив свою суть, // даст в профиль или в анфас // «бесконечность-о-да»; // то есть что мир отнюдь // создан не ради нас» («Тритон», 1994). Тут обыгрывается сходство буквы «в» с математическим знаком бесконечности и парадокс символа воды-времени, животворящего, но отрицающего человеческое существование. Один из авангардистских приёмов современной лирики – игра знаков в тексте: «мостовую пересекаешь с риском // быть зак/плёванным насмерть» («Декабрь во Флоренции», 1988). Впрочем, вариативность прочтения в данном случае не влияет на общий смысл обречённости, а в стихотворных опытах Г.Сапгира, накладывающего один текст на другой, два содержания спорят друг с другом. В стихах Н.Искренко «действуют» зачёркнутые слова и опечатки, ставшие каламбуром: «Граждане СССР имеют право на ТРУП // ... // АУУУУУУУууу ГРАЖДАНЕ С С С Рrrrr» («Проект конституции», 1988-89). Легко заметить, как играет и представляет время внутреннего действия в стихе превращение заглавной буквы в строчную и увеличивающийся пробел между словами и буквами, переходящими в звуки. По существу, это продолжение экспериментов визуальной поэзии, демонстрировавшей когда-то тему стихотворения в виде фигурной формы самого текста – «Пирамида» Г.Р.Державина, «Веер» С.Третьякова и др. (12, 162, 166). Но от иллюстративности представления слова-образа пришли к динамике преобразующего собственный смысл знака. Так игровая природа поэзии раскрывает себя в современных тенденциях к самоотстранению лирики.

Слово-ритм – это слово-заклинание, слово-рифма, каламбурные созвучия и иные способы обыгрывания повторов, вплоть до простого рефрена, который пульсирует: «Горечь! Горечь! Вечный привкус // На губах твоих, о страсть! // Горечь! Горечь! Вечный искус - // Окончательнее пасть» (М.Цветаева, «Горечь! Горечь! Вечный привкус...», 1917). Это *хиазм*, т.е. превращение смысла в симметричной фразе: «Искусство есть искусство есть искусство» И.Бродского. Любой повтор остраивает слово, вызывает рефлексию по поводу его содержания: «Я, я, я. Что за дикое слово! // Неужели вон тот – это я?» (В.Ходасевич, «Перед зеркалом», 1924). Но это может быть целый текст, построенный на рефрене, когда особый смысл заключается в расположении строфы, это не рисунок словом в конкретной поэзии, а ритм, имитирующий первотворение, слово остраивающий и представляющий его в процессе явления:

Вода
 вода вода вода
 вода вода вода вода
 вода вода
 вода
 текла (В.Некрасов)

«Вода» как тема онтологического переживания открывает себя в действии, слово воспроизводит само себя, оно равно себе, нарастание повторов передаёт течение, сокращение – возвращение от созерцания стихии к осмыслению образа слова, его содержания. В итоге рождается прежде неизвестное понятие «текла», не по принципу деривации корней, а эвристически, т.е. как прозрение нового

слова. Очевидно, ритмом можно считать *градацию слов*, ставших синонимами в контексте: «Джон Донн уснул, уснуло всё вокруг. // Уснули стены, пол, постель, картины, // уснули стол, ковры, засовы, крюк, // весь гардероб, буфет, свеча, гардины. // Уснуло всё» (И.Бродский, «Большая элегия Джону Донну», 1963). Вариант – градация сравнений и *анафора*: «В тот вечер возле нашего огня // Увидели мы чёрного коня. // ...Он чёрен был, как ночь, как пустота. // Он чёрен был от гривы до хвоста» (И.Бродский, «В тот вечер возле нашего огня...», 1961). В некоторых случаях слово может быть *метром*, этот приём характерен для М.Цветаевой, у которой пульс мысли и страсти сливались воедино: «Рябину // Рубили // Зорькою. // Рябина - // Судьбина // Горькая. // Рябина - // Седыми // Спусками... // Рябина! // Судьбина //

Русская» (1934). Это пример одностопного амфибрахия, передающего разную интонацию – от выдыхания до восклицания. В такой изощрённой форме акцентирования слова, как *брахиколон* (стихотворение, составленное из односложных слов-строк), ритм выражает эллиптичность (*эллипсис* – пропуск во фразе слова) речи, самих метафор, эллиптичность чувств и мысли: «Лоб - // Мел. // Бел // Гроб. // Спел // Поп, // Сноп // Стрел - // День // Свят! // Склеп // Слеп. // Тень - // В ад!» (В.Ходасевич, «Похороны. Сонет», 1928). Последние примеры – только самые наглядные образцы акцентирования слова как единицы смысла, ритма и звукового образа, но такова общая тенденция проявления слова в поэтической речи: оно как будто ощущается всем комплексом чувств – на вкус, цвет, вес, форму и внутреннюю живость – «И, как пчёлы в улье опустелом, // Дурно пахнут мёртвые слова» (Н.Гумилёв, «Слово», 1921).

Мистическая природа слова, так живо и непосредственно ощущаемая поэтами, побуждает их к выстраиванию сугубо индивидуальных концепций слова-образа, в соответствии с собственной философией творчества. В лирике поэта деятельной воли, испытателя себя и покорителя пространств, акмеиста-адамиста Н.Гумилёва слово – это *дело*, т.е. сгусток волевой энергии, творящей или разящей, равноправный участник космического миропорядка: «Солнце останавливали словом, // Словом разрушали города» («Слово», 1921). У А.Ахматовой, пребывавшей в напряжённом диалоге со стихиями и голосами в собственном сознании, слово – это *вещная память*, т.е. живое присутствие в себе всех отзвуков времени, нерасторжимого общего опыта, распахнутого в прошлое и будущее одновременно: «...А так как мне бумаги не хватило, // я на твоём пишу черновике. // И вот чужое слово проступает...» («Поэма без героя», «Посвящение», 1940); «Словно вся прапамять в сознание // Раскалённой лавой текла, // Словно я свои же рыдания // Из чужих ладоней пила» («Это рысьи глаза твои, Азия...», 1945); «Неузнанных и пленных голосов // Мне чудятся и жалобы и стоны, // Сужается какой-то тайный круг, // Но в этой бездне шёпотов и стонов // Встаёт один, всё победивший звук» («Творчество», 1936). У образно мыслившего даже в своих философско-теоретических построениях О.Мандельштама целый спектр определений, которые могут противоречить друг другу. Создатель «Камня» полагал, что архитектоника, гармоничная «сделанность» форм, т.е. культура, сродни самой природе: «Природа – тот же Рим и отразилась в нём. // Мы видим образы его гражданской мощи // В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, // На форуме полей и в колоннаде роши» («Природа – тот же Рим и отразилась в нём...», 1914). Прочность материи обеспечивает жизнеспособность и органичность культуры, поэтому «слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание» («Слово и культура», 1921) (13, 170). Страдание – то есть сопереживание времени, поскольку «слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово и культура», 1921) (13, 171). Противоречие между плотью и душой – мнимое, поэт настаивает на мифологическом их отождествлении как условия полнокровного развития мыслительной культуры: «Русский язык – язык эллинистический. ...Живые силы эллинской культуры... устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» («О природе слова», 1921-1922) (13, 176). Но вывод оппонента «сверхосмысленной музыки» символистов звучит строго и взвешенно: «Логос требует только равноправия с другими элементами слова» («Утро акмеизма», 1912) (13, 142); «Самое удобное и в научном смысле правильное – рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путём устраняется вопрос о форме и содержании,

буде фонетика – форма, всё остальное – содержание. Устраняется вопрос и о том, что первичнее – значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление, сложный комплекс явлений, связь, «система» («О природе слова», 1921-1922). (13, 183). Поэтической иллюстрацией будет гиперболическое, но абсолютно достоверное в сознании поэта отождествление слова с новым сотворением мира из собственной плоти, как в архаических мифах и апокрифических преданиях о том, что материалом Вселенной было тело первочеловека: «Я больше не ребёнок! / Ты, могила, // Не смей учить горбатого – молчи! // Я говорю за всех с такою силой, // Чтоб небо стало небом, чтобы губы // Потрескались, как розовая глина» (6 июня 1931). Но материализующееся слово – это голос: «Голос – это личность» («Скрябин и христианство», 1915) (13, 159); «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет» («Четвёртая проза», 1930). Голос – это правда.

Мифологическое преобладает над вполне научной филологической концепцией, приоритет художественной философии над рациональной очевиден. Причина проста: экзистенциальное переживание поэтического высказывания требует именно образной интерпретации – она связывает не только «форму и содержание», но позволяет выразить особое состояние диалога и дать наименование неназываемому, которое утверждается как безусловное. Так, например, представлен длящийся миг прозрения макрокосмоса микрокосмом-человеком:

Были очи острее точимой косы –
По зегзице в зенице и по капле росы, -

И едва научились они во весь рост
Различать одинокое множество звёзд»
(9 февраля 1937).

Свершается чудо невозможного, и стихотворение всё строится на оксюморонных тропах: сравнение («очи острее косы», т.е. зоркость сильнее смертоносной силы), метафора («зегзица в зенице», т.е. кукушка в средоточии ока), перифраз («различать во весь рост ... множество звёзд», т.е. видеть весь масштаб безмерности) и, наконец, эпитет («одинокое множество звёзд»). Замечательно обыграно логическое противоречие («были очи острее косы», но «едва научились различать»), гипербола становится литотой, чтобы раскрыть безмерность и одиночество вселенной. Космос Мандельштама пронизан нервными токами, таково его восприятие поэтом, чутким до болезненности. Эпически мыслящий В.Хлебников видел своё призвание в том, чтобы «связать время с пространством», то есть средствами поэзии передать онтологическое чувство мира, а течением речи представить процесс явления Хроноса, насыщенного мига, в зримо осязаемом образе.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.
(1908-1909)

Перед нами портрет, написанный звуком, звук этот пропет не поэтом, он исходит от самого образа человека и от тех слов, которые обозначают черты лица, они «пелись», т.е. пели сами себя. Губное «б», трижды повторилось в «бобэоби», протяжное «в» взоров растеклось в «вээоми», «б» бровей оглушилось в «пиээо», и только цепь отмечена собственным звучанием. Рифму в начале строк обеспечивает комплекс гласных «иоэ» в разных комбинациях, центр тяжести перенесён на живопись звуком, гармония облика передана певучестью этих, не «каких-то» соответствий, «холст каких-то соответствий» - метафора времени, в котором – «вне протяжения», т.е. вне помещения в пространстве, «жило Лицо». Это последнее словосочетание – тоже рифма, в которой совпадают три звука, но смещено ударение. Заглавная буква говорит не только о красоте и значительности «Лица», она сообщает ощущение пространства, как в удлинённых ликах Модильяни.

Свершается чудо невозможного, и стихотворение всё строится на оксюморонных тропах: сравнение («очи острее косы», т.е. зоркость сильнее смертоносной силы), метафора («зегзица в зенице», т.е. кукушка в средоточии ока), перифраз («различать во весь рост ... множество звёзд», т.е. видеть весь масштаб безмерности) и, наконец, эпитет («одинокое множество звёзд»). Замечательно обыграно логическое противоречие («были очи острее косы», но «едва научились различать»), гипербола становится литотой, чтобы раскрыть безмерность и одиночество вселенной. Космос Мандельштама пронизан нервными токами, таково его восприятие поэтом, чутким до болезненности. Эпически мыслящий В.Хлебников видел своё призвание в том, чтобы «связать время с пространством», то есть средствами поэзии передать онтологическое чувство мира, а течением речи представить процесс явления Хроноса, насыщенного мига, в зримо осязаемом образе.

Иррациональный портрет – мужской, с цепью, или женский, лилейный? – вполне закончен и существует как пространственный образ, сотворённый материалом времени – звуком. Язык звука – одна из ипостасей «заумного» языка Хлебникова, в нём содержится вся информация о пространстве: «Поскоблите язык – и вы увидите пространство и его шкуру» («Зангези», 1920-1922) (14, 481). А причина в том, что язык – идеальное отражение самой природы и «мудр потому, что сам был частью природы» («Учитель и ученик», 1912) (14, 585). Мудрость – иррациональна, алогична, поэтому в творческой философии Хлебникова слово – только метонимия языка, который сам – всеобъемлющий мировой разум, не волевой интеллект, а запечатлённое знание, сообщающее через своего пророка-поэта о всеединстве как формуле существования мира. Слово не отождествляется с Хроносом или пространством, *слово представляет их единство*.

Для творческого сознания конца XX века *экзистенция* сосредоточена не в освоении пространства, но в присвоении времени. Наиболее бескомпромиссно и последовательно эту идею отстаивал И.Бродский, рассказавший, как «вещая» рыба, сама – образ бессмертия, устремлённого к человеку, открыла ему метафизическую картину мира:

Время больше пространства. Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь – форма времени. Карп и лещ –
сгустки его. И товар похлеще –
сгустки. Включая волну и твердь
суши. Включая смерть.
(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

Пространство – это материя,
«мысль о вещи» - это неуловимое время, которое есть если не сознание, то «замысел» о том, каким должен быть мир в реальном воплощении, т.е. в реальном времени. Жизнь – делящаяся конечность, а слово («товар похлеще») - «сгусток

времени», как и смерть. В этих строках всё парадоксально (как и в любом откровении), но вполне мотивировано авторской философией языка, который, по мысли Бродского, тождествен всеобъемлющему времени и потому сильнее смерти, и потому этот «товар похлеще» обычной жизни: «Многие вещи определяют сознание помимо бытия (перспектива небытия, в частности). Одна из таких вещей – язык» («Поэт и проза») (15, 68). *Язык* тоже всезнание, как у Хлебникова, но это уже деятельное *сознание*, которое может быть отождествлено с Богом, «источник языка – источник всего» (16, 159), а источник всего, время и Бог – тождественны: «Я всегда был приверженцем мнения, что Бог или, по крайней мере, Его дух, есть время. ...Раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. ...Я просто считаю, что вода есть образ времени» («Fondamenta degli Incurabili») (15, 218-219). Поэтому «откровение» о языке и времени явилось на рубеже суши и воды, в магической «Колыбельной Трескового мыса», где является «мысль о Ничто», и единственный проводник по Ничто (пространству не-бытия, где наше время ничего не значит) – язык, т.е. слово-смысл, знак, звук, ритм – всё вместе, потому что всё это – материя времени: «И новый Дант склоняется к листу // и на пустое место ставит слово» («Похороны Бобо», 1972). «Суровый Дант» – поэт, вернувшийся из Небытия, «пустое место» – Пустота, синоним Ничто, которое осваивает слово поэта. Так в представлении поэта слово выполняет свою экзистенциальную функцию – именуется то, что без определения не может утвердить своё существование. Все рассмотренные модификации слова – поэтические, продиктованные контекстуальной функцией, и философски осмысленные творцами – представляют экзистенциальную природу поэзии, а в особенности – лирики.

4. Экзистенциальное содержание лирики

Лирика – это *квинтэссенция экзистенции*, это бытийное переживание слова в насыщенном контексте поэтической речи, когда собственная субъективность утверждается в диалогическом единстве с миром. Экзистенция (от позднелат. *ex(s)istentia* – существование), т.е. человеческое существование, осознающее своё бытие, связана с острым переживанием времени течения жизни внутри себя, «экстатичной временности» (17, 351), и открытием в себе некоего потенциала, превышающего опыт самосознания или постижения иного, отличного от себя. Это классическое «Остановись, мгновенье!» Фауста и «Час тоски невыразимой!.. // Всё во мне, и я во всём!..» (Ф.Тютчев, «Тени синие смешались...», 1835). Это слияние с миром и обособление, необходимое для творчества: «Так ночи летние, ничком // Упав в овсы с мольбой: исполнься, // Грозят заре твоим зрачком, // Так затевают ссоры с солнцем. // Так начинают жить стихом» (Б.Пастернак, «Так начинают. Года в два...», 1921). Это отторжение мира во имя пронзительной любви к жизни: «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, // И всё – равно, и всё – едино. // Но если по дороге – куст // Встаёт, особенно – рябина...» (М.Цветаева, «Тоска по родине! Давно...», 1934). Это сострадание трагической обречённости: «Бой за су-ще-ство-ванье. // Так и ночью и днём // Всех рубах рукавами // С смертью борется дом» (М.Цветаева, «Дом», 1935). И это может быть выбор не отчаянья, но жизнепрятия: «- Хочешь испытать радость селёдки, // Испечённой на сковородке? // - Нет, я хочу испытать радость глотки, // отведавшей вкус этой селёдки» (О.Григорьев). Это радость открытия в обыденном: «В уголке сидит паук - // Восемь ног, а может, рук» (О.Григорьев), – и радость игры слов: «Бутылку чернил // Я в Неву уронил. // Как чернослив // Стал Финский залив» (О.Григорьев). И перед этой радостью «красного словца» отступают не только предубеждения, но и прямой нравственный запрет, например, смеяться по поводу чужого несчастья: «Костю кузовом задели, // Кости в Косте загудели» (О.Григорьев). Это откровение встречи с Богом: «В каждом древе распятый Господь, // В каждом колосе тело Христово, // И молитвы пречистое слово // Исцеляет болящую плоть» (А.Ахматова, 1946). Наконец, это напряжение чувств, которое не признает никаких запретов на откровенность – такова любовная лирика Маяковского, Пастернака, Цветаевой, Бродского. То есть к экзистенциальным ситуациям относятся любые прозрения, не только трагические, связанные с чувством вины, муки, отчаянья, одиночества, - но любые, наполненные особой силой и насыщенностью переживаний. Стоит напомнить, что настроение игры – радость и восторг, свобода и напряжение, а игра – чистая экзистенция. Но парадокс состоит в том, что духовный подъём, свойственный игре, может быть в лирике переживанием времени на грани собственного бытия, когда экзистенция осознаёт себя на фоне смерти. И это не обязательно «гибельный восторг» «упоения в бою и бездны мрачной на краю», но точка максимума концентрации жизненных сил, которая в предельном выражении становится «бытием-к-смерти» И не только любовная тоска, подобная онегинской: «Я знаю: век уж мой измерен; // Но чтоб продлилась жизнь моя, // Я утром должен быть уверен, // Что с вами днём увижусь я...». Это может быть творческого мука неразрешимого безмолвия: «И я не знавала жесточе беды. // Ушло, и его протянулись следы // К какому-то крайнему краю, // А я без него ... умираю» (А.Ахматова, «Последнее стихотворение», 1959). Несвершившееся чудо, ненайденное слово, невысказанный дар, неизречённость – достаточный повод для предельного отчаяния.

Экзистенциальная природа лирики – осуществление призвания через творческое освоение мира в бытийной игре слов и форм. Она отнюдь не непосредственна, «лирика моделирует момент» (18, 468), и это момент «всеобщего

понимания» и откровения. Лирика обращена к постижению, переживанию и представлению абсолютного, её основные категории – высокое, трагическое и прекрасное (7, 18). Стремясь к постижению духовных истин в максимальной их глубине, она утверждает высказываемое в безусловной истинности, и в этом родственна *философии* и *религии*. Близость к вере – не только наследие жреческого прошлого, но и логическое развитие «притязаний» на *абсолютное знание* в области *духовного бытия*. Родство поэта и вероучителя как творца и проповедника духовных ценностей – одна из коренных идей модернизма: «Руководство в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. ...От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. ...Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нём чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит своё последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мёртвых, разрушали стены» (19, 59-60). Поэтически эта же мысль выражена как прямое обращение к Богу: «Так, век за веком – скоро ли, Господь? - // Под скальпелем природы и искусства, // Кричит наш дух, изнемогает плоть, // рождая орган для шестого чувства» (Н.Гумилёв, «Шестое чувство», 1919). Гумилёв горд самой возможностью отождествления поэзии и религии и подчёркивает религиозно-мистическую суть творческого процесса как самопреображения художника в поисках чудесного слова. В середине века Б.Пастернак в «Стихотворениях Юрия Живаго» создал лирический образ язычески-христианского мироощущения: «Она пламенела как стог, в стороне // От неба и Бога, // Как отблеск поджога, // Как хутор в огне и пожар на гумне» («Рождественская звезда», 1947). Но в конце XX века Бродский прямо доказывал приоритеты лирики перед религией, равно как и перед философией, и мотивировал это собственной природой поэзии – погружением в тайну слова.: «Внешне сильно напоминающее стремление к Истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, т.е. коренится в языке, берёт начало в слове» («Поэт и проза») (15, 68). И духовный потенциал лирики – в силу её природной адогматичности и сосредоточенности на сотворении небывалого – абсолютно не насыщаем: «А если говорить о жажде бесконечного, то поэзия часто превосходит веру» (20, LXXXVII), очевидно, поэтому «метафизики дали английской поэзии идею бесконечности, сильно перекрывающую бесконечность в её религиозной версии» (16, 160). Разумеется, это индивидуальная позиция, поскольку существует целое поколение современных метафизиков (И.Жданов, О.Седакова, Е.Шварц и др.), чей опыт веры, в разной степени канонической, составляет само содержание поэтического поиска. Для нас важна актуальность этой «метафизической рифмы» – лирика и вера, и степень «точности» - черта, отличающая индивидуальный поиск.

Глубинное родство лирики и философии подчёркивает антропологическая традиция философии существования (экзистенциализма), философии жизни и герменевтики (С.Кьеркегор, М.Хайдеггер, А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, Г.-Г.Гадамер). Суть – в сходной интерпретации природы *самого слова как способа осуществления бытия в его идеальном выражении*. Идеальном – и в значении *совершенства высказывания* (отточенность мысли), и в форме *сущностного присутствия*, когда в мысли, в оформленном осознании, является содержание того, что сокрыто от чувственного восприятия. Слово представляется зеркалом, в котором отражается бытие: «Всякая существенная речь вслушивается в эту взаимопринадлежность сказа и

бытия, слова и вещи. Обе, поэзия и мысль, суть единственный сказ, ибо они вверены таинству слова как наиболее достойному своего осмысления и тем самым всегда родственно связаны друг с другом» («Слово») (21, 312). Таинство поэзии и философии – это процесс именованья, будь то рождение образа или поиск определения, когда пространство языка превращается в ту реальность, через которую открывается само существование. С.Кьеркегор раскрыл философию общения с Богом как неизъяснимый диалог, как переживание экзистенциальных чувств («Страх и трепет»), он развил идею трагической иронии существования, которая находилась в прямом родстве с немецкой «романтической иронией». А.Шопенгауэр выстраивал философию пессимизма и обречённости смерти по законам эстетического мышления – перемещал трагическое из сферы действия в сферу знания и в этом находил разрешение коллизии: «Последний род трагедии ... рисует нам величайшее несчастье не в виде исключения..., а как нечто почти неизбежное, легко и само собой вытекающее из людских поступков и характеров, и именно этим является несчастье в устрашающей близости к нам» (22, 253). Эстетическая интерпретация действительности, причём по романтической моде ли, стала основой модернистского художественного мышления, от символистов до футуристов. Ф.Ницше вообще был поэт, и его призыв к невозможному исходил из романтического пафоса несогласия с миром, а образ играющего, танцующего пророка Заратустры – пример поэтического мышления. Поэтому и самые нигилистические максимы должны читаться по законам лирического высказывания в художественном тексте – видеть не прямой смысл, а тенденцию, скрытую за образом: «Моё суждение – оно моё; вряд ли кто-либо ещё имеет на него права» (23, 145).

Экзистенциализм превратил одну из главных тем лирики – отношение к небытию – в содержание своей философии «бытия-к-смерти» (М. де Унамуно, А.Камю, М.Хайдеггер, К.Ясперс), тема, безусловно, не нова для философии, но принципиально важно совпадение принципов мышления – нащупывание истины в игре языка. Отсюда вся терминология Хайдеггера, например, определение нравственного императива: «Н е – п о – с е б е есть, хоть в обыденности и скрытый, основообраз бытия-в-мире. Присутствие само зовёт как совесть из основы этого бытия» («Sein und Zeit») (17, 277). Стоит обратить внимание и на игру слов в немецком звучании названия основного труда «Бытие и время». Кто-кто, а Хайдеггер не сомневался, что «Всякая осмысленная мысль есть поэзия, а всякая поэзия – мысль» («Путь к языку») (21, 273). Более того, самореализация личности связана с самосознанием: «Всякий человек сбывается в сказе и как таковой он в строгом смысле слова, хотя и в разной близости к событию, есть собственный язык» («Путь к языку») (17, 271). Апология языка в устах философа ничуть не уступает поэтической: «Язык есть дом бытия, ибо в качестве сказа он способ события, его мелодия» («Путь к языку») (17, 272). А Бродский заявляет: «Поэт сочиняет из-за языка, а не из-за того, что «она ушла» (16, 149).

Итак, экзистенциальное самосознание в лирике замыкается на язык как самодеятельную силу, которая реализуется в игре как органичной форме раскрытия смысла. Свобода свершения духовного подвига обусловлена и определена игрой слов.

Задание:

1. Почему талантливая лирика претендует на философскую глубину мысли?
2. Когда игра слов вызывает экзистенциальные чувства? Какие они?
3. Почему лирика – это свобода?

Литература:

- 1.Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. – М.: Дрофа, 1998. – 464 с.
- 2.Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т. Т.II. – СПб.: Наука, 1999. – 603 с.
- 3.Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику (Вопросы и ответы) // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
- 4.Хёйзинга Й. Homo ludens. // Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. – М.: «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
- 5.Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988. – 414 с.
- 6.Медвецкий И. «Игра ума. Игра воображенья...»: Метод анализа художественного текста // Октябрь. – 1992. - №1. – С.188-192.
- 7.Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 415 с.
- 8.Кристева Ю. / Цит. по: Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
- 9.Гаспаров М.Л. Метр и смысл Об одном механизме культурной памяти. – М.: Российск. Гос. Гуманит. Ун-т, 2000. – 289 с.
- 10.Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.2. В 2 кн. Кн.1. Комментарий Н.В.Королёвой. М.: Эллис Лак, 1999. – 640 с.
- 11.Христианство: Энциклопедический словарь: В 2 т.: т.1: А – К. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. – 863 с.
- 12.Бирюков С.Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. – М.: Наука, 1994. – 288 с.
- 13.Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990. – 464 с.
- 14.Хлебников В.Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.
- 15.Бродский И. Поэт и проза // Бродский И. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе / Пер. с англ. / Сост. В.П.Голышев. – М.: СП «Слово», 1992. – С.59-71.
- 16.Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Изд-во Независимая газета, 1998.- 328 с.
- 17.Хайдеггер М. Бытие и время. / Пер. с нем. В.В.Бибихина – М.: Ad marginem, 1967. – 451 с.
- 18.Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Ларин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
- 19.Гумилёв Н. Читатель // Гумилёв Н. Письма о русской поэзии. – М.: Современник, 1990. – С.59 – 64.
- 20.Бродский И. Письмо к Горацию / Пер. с англ. – М.: Изд-во «Наш дом – L 'Age d'Homme», 1998.
- 21.Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С.302-312.
- 22.Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: «Московский клуб», 1992. – Т.1. – 396 с.
- 23.Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Вопросы литературы – 1989. - №5. – С.122-149.

ТЕМА 2

ЛИРИЧЕСКОЕ «Я» И ФОРМЫ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ

План:

1. Специфика лирической субъективности.
2. Модусы выражения лирического «я».
3. Типы осознания поэтического призвания.

1. Специфика лирической субъективности

Феномен лирики – индивидуальное как всеобщее, субъективное как общезначимое, неповторимое как неизбежное. Но – только в поэтическом выражении. Поэтическая форма связывает воедино оба аспекта – *гносеологический* и *коммуникативный*, то и другое – творчество: в первом случае – самораскрытие как восхождение, преодоление данности, рождение небывалого, во втором – сотворчество читателя, которое состоит в освоении и присвоении достигнутого поэтом. Феномен творчества в предельном выражении – самоотдача гения: «Вскрыла жилы: неостановимо, // Невосстановимо хлещет жизнь. // Подставляйте миски и тарелки! // Всякая тарелка будет – мелкой, // Миска – плоской» (М.Цветаева, «Вскрыла жилы: неостановимо...», 1934). «Миска» читательской души может не вместить даруемое откровение – и по самым разным причинам: непонятность, психологическая и эстетическая несовместимость, даже «ревность» к общему предмету любви. И.Бродский заметил, что «большая четвёрка» русских поэтов XX века как бы представляла классический набор темпераментов: «Цветаева, безусловно, холерический автор. Пастернак – сангвиник. Осип Эмильевич – меланхолик. А Ахматова – флегматична» (1, 277). Действительно, А.Ахматова объясняла максимализм Цветаевой тем, что «Марина родилась негативисткой, ей было плохо там и было плохо здесь. Плохо там, где она» (1, 490), - и признавалась шутливо: «По сравнению с ней, я – тёлка». Но взаимное тяготение двух великих и непохожих продолжалось и после трагического конца; отзываясь душой на зов 1916 года «О муза плача, прекраснейшая из муз!» в 1961, Ахматова обращалась к Марине как к одной из посмертных собеседниц: «Тёмная, свежая ветвь бузины... // Это письмо от Марины» («Комаровские наброски»), - как поэту общей судьбы: «Невидимка, двойник, пересмешник...// Мы с тобою сегодня, Марина, // По столице полночной идём. // А за нами таких миллионы, // И безмолвнее шествия нет, // С вокруг погребальные звоны // Да московские дикие стоны // Вьюги, наш заматающей след» («Поздний ответ», 1941-60). И тем не менее категорически не принимались цветаевские стихи к Пушкину: «Она его не понимала и не знала» (2, 519), - и столь же суров был упрёк С.Есенину в монотонности лирики: «Я перечла. Не люблю по-прежнему. Но понимаю, что это сильно действующая теноровая партия» (2, 97). Но отрицание, как и неприятие, всё равно остаётся формой диалога, со всеми неизбежными разноречиями в поисках истины.

Творческие разногласия, как и пристрастия, не отменяют суть отношений поэта и читателя как *коммуникативной природы лирики – установки на духовное общение*. О.Мандельштам в самый драматический период судьбы требовал: « - Читателя! советчика! врача! // На лестнице колючей разговора б!» («Куда мне деться в этом январе?...», 1 февраля 1937) – и «читал новые стихи следователю НКВД, к которому был прикреплен: «Нет, слушайте, мне больше некому читать!» (3, 558). Читатель,

«поэта неведомый друг», - соучастник драмы, суть которой Ахматова представляла не как суд («суд читателя»), но как *взаимную исповедь*: «И рампа торчит под ногами, // Всё мертвенно, пусто светло... // За что-то меня упрекают // И в чём-то согласны со мной...// Так исповедь льётся немая, // Беседы блаженнейший зной» («Читатель», 1959). При этом обращение к безымянному адресату, по убеждению Ахматовой, накладывает особую ответственность: «Не должен быть очень несчастным // И, главное, скрытым. О нет! // Чтоб быть современнику ясным, // Весь настезь распахнут поэт». «Жертва» должна иметь свои «обязанности»: полная откровенность, но – не страдания, а преображённого чувства, т.е. не непосредственное высказывание, а катартическое преображение в пронзительную чистоту образа, пронцаемого для сочувствия и соразмышления. Но есть и другая миссия – открывать новое, хотя бы новое видение мира, которое отныне будет достоянием многих. «Смотреть на мир глазами поэта» означает, что *слово* его стало действенной силой: оно *проявляется в мире как ещё одно из его измерений – духовное*, поскольку вносит особую ценность в объективную реальность, и *оформляющее*, поскольку сообщает текучему особую значимость и завершённость. Так воспринимает цветаевское пространство Б.Ахмадулина: «Какая зелень глаз вам свойственна, однако... // И тьмы подошв – такой травы не изомнут. // С откоса на Оку вы глянули когда-то: // на дне Оки лежит и смотрит изумруд» («Таруса»). Мысль варьируется – как настойчивая потребность диалога не столько с пространством, сколько с тем, что должно пронизывать его своим присутствием: «Просьбы нет у пресыщенных уст // К благолепию цветущей равнины. // О, как сир этот рай и как пуст, // если правда, что нет в нём Марины» («Возвращение в Тарусу»). Это тоже пример сотворчества – само пространство читается как текст, и только потому, что в нём должна присутствовать память о поэте. Читателем же является другой поэт, и, следовательно, представленный пейзаж есть диалог двух поэтов – бессмертной Цветаевой и пребывающей в статусе поэта Ахмадулиной. Обычному читателю предстоит оценить духовную драму этих отношений как веру в реальность идеального и страх самой возможности сомнения.

Специфика диалогизма лирики, разумеется, в том, что поэт мыслит себя участником не простого, но онтологического диалога. Он никогда не забудет, что он – поэт, художник, и *необходимость отклика на творение запрограммирована* – но не как успех у публики, а как *цель творчества*, т.е. соучастия в бытии целого. Современная, погружённая, казалось бы, сама в себя поэзия, утверждает именно это состояние: «Но ведь всякое творчество есть по сути своей молитва. Всякое творчество направлено в ухо Всемогущего. В этом, собственно, сущность искусства. Это безусловно» (1, 100-101). А в другом случае Бродский приводил ответ Стравинского на вопрос «Для кого вы пишете?»: «Для себя и для гипотетического alter ego» (1, 171). Этот alter ego – совершенно не обязательно положительный двойник, у того же Бродского встречаются два взаимоисключающих варианта: «сардонический разум», т.е. полный нигилизм, и сам Всевышний. «Вообще в двадцатом веке – это как бы его правило для всех, включая поэтов, - ты должен быть предельно ясен. Потому что ты должен всё время перепроверять себя. Отчасти это происходит от постоянного подозрения, что где-то существует некий сардонический разум, даже сардонический ритм, который высмеет тебя и твои восторги. Поэтому ты должен перехитрить этот сардонический ритм» (4, 662). Способы соревнования с отрицанием – или «отколоть шутку первым, тогда ты выдернешь ковёр из-под ног этого сардоника» (4, 662), т.е. прибегнуть к иронии, или «серьёзность сообщаемого», «его неизбежность», «если угодно – глубина» (4, 663). А что касается отношений с Всемогущим, то это может быть «Разговор с небожителем» (1970), который, скорее, спор за право быть собой и вопль Иова: «Благодарю за то, что // ты отнял всё, чем на своём веку // владел я. ... И

не предал их жалким формам // меня во власть», - а заканчивается тема признанием: «Я не прошу. Я просто надеюсь, что делаю то, что Он одобряет» (4, 668). Поэзия как диалог со Всевышним – это, конечно, гиперболическая метафора сакральной, эвристической сути творческого процесса, когда в рождении стиха ощущается высшая санкция на сказанное и то, что оно принадлежит не тебе одному: «И вот уже слышались слова // И лёгких рифм сигнальные звоночки, - // И просто продиктованные строчки // Ложатся в белоснежную тетрадь» (А.Ахматова, «Творчество», 1936). Персонализации высшей силы – муза, судьба («Я слышу Музы лепет. // Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет» (И.Бродский, «Пятая годовщина» «(4 июня 1977)»)), наконец, язык: «Разумеется, поэт – орудие языка, и язык порождает этого поэта. ...Он создаёт поэта для того, чтобы поэт о чём-то таком позаботился, чтобы от восстановил некоторый баланс в языковых нарушениях, чтобы он убрал из языка демагогию, например, чтобы он убрал ложные логические ходы и т.д. Или, по крайней мере, показал, что они ложны» (5, 373). Но и в последнем случае диалогическая миссия очевидна: язык – самостоятельная сила, но нуждается в исполнителе собственной воли к самоочищению (аналогия с Богом-отцом и Сыном запрашивается сама собой). У Маяковского та же коллизия выглядит иронически снижено, чтобы притушить трагедию: «У народа, / у языкотворца, // умер / звонкий / забулдыга подмастерье» («Сергею Есенину», 1926), - при этом иерархия поэтических миссий обозначена точно. В.Хлебников, Председатель Земного Шара, представляет от имени всех: «Я, человечество, мне научу // Ближние солнца // Честь отдавать, // «Ась! Два» («Зангези», 1920-22). Но этот поэт говорит на «заумном» языке, который сродни самой природе, то есть, отождествляя своё поэтическое знание с мировыми законами, становится вровень со светилами. Художник советской эпохи не так размахист в масштабе своего самоопределения, но не менее ответствен в выборе средств для осуществления предназначения: «Я говорил от имени России, // Её уполномочен правотой, // Чтоб излагать с достойной прямоотой // Её приказов формулы простые» (Б.Слущкий, «Я говорил от имени России...»). Таковы поэтические истолкования диалогических отношений между поэтом и абсолютным началом, будь то Бог, Муза, Язык, Народ, Россия, – заявки на исполнение священной миссии и «взвешенное» определение приоритетных ролей одинаково безусловны.

Но на языке науки, в теории поэзии и эстетике, специфика лирического самосознания определяется как *феномен концентрации надличного опыта в сугубо индивидуальном переживании*. Аристотель исходил из своей теории мимесиса, т.е. познания через воспроизведение в подражании, в том числе тому, чего не видели, но наслаждались игрой красок, совершенством отделки формы. «Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]. А именно, более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, - делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые – гимны и хвалебные песни» (6, 649). Замечательно, что первичным становится личная расположенность к «высокому» или «низкому», появляются поэты «героические» и «ямбические», и хотя Гомер, по замечанию Аристотеля, дал образцы не только первого, но и второго, поэзия как род деятельности проецирует изначальное знание в форме мировосприятия, присущего определённого человеческого типу. Поэзия как бы осуществляет заложенный потенциал и предугадывает его развитие: «Задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» (6, 655). Тяготение к обобщению - хотя бы и на основе предзнания – обеспечивает особую глубину мышления и постижения: «Поэтому поэзия философичнее и серьёзнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» (6, 655). Можно сделать вывод, что у Аристотеля

поэты воспроизводят *объективно существующие ценностные позиции* и обладают *эвристической способностью мышления*, потому их «фантазии» более убедительны, чем сама реальность, ибо *поэт, героический или ямбический, владеет закономерностью*, она и есть *общее*.

Гегель рассматривал поэта как *универсальную личность*, а саму лирику – как *синтез общего и частного в познании*, при этом подчёркивалась *претворяющая роль* художника: «Но оба этих элемента, простые всеобщности и особенные созерцания и чувства, остаются в качестве таковых простыми абстракциями, которые, чтобы обрести живую лирическую индивидуальность, требуют некоторого связующего момента внутреннего, а потому и субъективного свойства. Поэтому в качестве средоточия и подлинного содержания лирической поэзии должен утвердиться конкретный поэтический субъект, поэт, не переходящий, однако, к действительному действию и не запутывающийся в развитии драматических конфликтов. Напротив, его единственное проявление и действие ограничивается тем, что он дарует своему внутреннему миру слова, которые независимо от своего предмета излагают духовный смысл высказывающего себя субъекта и стремятся пробудить и сохранить у слушателя тот же смысл и дух, то же состояние души и такое же направление рефлексии» (7, 442). То есть *объективирующим началом является слово*, коммуникативная составляющая творчества подчиняет себе познавательную, но только потому, что само познание обращено к общепонятному. Более того, потребность сообщить и быть воспринятым – выговаривание, исповедь, дарение – не только обеспечивает эстетическое освобождение, но является императивом: «Это выявление, хотя и существует для других, может быть свободным истечением радости или же боли, находящей выход в пении и примиряющейся со своей судьбой в песне, или же это может быть глубокое влечение, не желающее сохранить только для себя наиболее важные чувства души и наиболее важные размышления, ибо тот, кто может петь и творить, призван к этому и должен творить» (7, 443). У А.Ахматовой этот императив звучит как пульс слова, сопротивляющийся смерти уже помимо собственной воли и только потому, что знание, которое несёт в себе поэт, ещё не высказано: «Где-то ночка молодая, // Звёздная, морозная... // Ой худая, ой худая // голова тифозная. // Про себя воображает, // На подушке мечется, // Знать не знает, знать не знает, // Что во всём ответчица, // Что за речкой, что за садом // Кляча с гробом тащится. // Меня под землю не надо б, // Я одна – рассказчица» («В тифу», 1942, ноябрь). Это вариация на тему «поэт-носитель тайного, невысказанного знания», особая ценность её – в органичном сочетании реального времени переживания и его «концептуального» осмысления.

Романтическая идея поэта – носителя божественного знания, одинокого гения, отрешённого от «толпы», «черни» и прочей «непосвящённой» массы, – не только знак эпохи индивидуализма, но и следствие погружения искусства в самопознание. Парадокс состоял в том, что, отрицая мнимое богатство явлений, во имя сущностного, пришли к схеме, стереотипу представления внутренних реакций в образах героя-музыканта и художника, героя-богоборца и изгоя, героя-игралища страстей и стихий. Новалис настаивал: «Так называемая психология - это лавры, занявшие в святилище места, положенные истинным богам» (Цит. по: 8, 54-55). «Главной ценностью стало индивидуальное, само по себе взятое, и вот, по Фридриху Шлегелю, безо всякого противодействия откуда-либо, эта ценность бесконечно приумножается и приумножается» (8, 70). Микрокосм отражает макрокосмос – «Есть целый мир в душе твоей // Таинственно-волшебных дум» (Ф.Тютчев, «Silentium!», 1829) – и бесконечность в равной мере присуща природному и духовному. Философия фиксировала противоречие между поэтическим и человеческим, между статусом

поэта и возможностями субъекта: «Поэт – дитя вечности, но лишён залога вечности» (С.Кьеркегор) (Цит. по: 9, 408). Поэзия настаивала: «Поэт – участник вечного, единого и бесконечного» (П.-Б.Шелли) (Цит. по: 9, 425); «Бог становится таким, как мы, чтобы мы могли стать такими, как он» (У.Блейк) (Цит. по: 9, 413). Отсюда образ пророка и провидца, приобщённого к божественной красоте и вечности, и потенциал демиурга: «Поэт... восстанавливает разрозненные элементы природы и вселенной» (Р.Эмерсон) (Цит. по: 9, 430). Собственная духовная соразмерность мировой гармонии – диалогические отношения с Универсумом, т.е. всецелым и гармоничным, – позволяют отрешиться от диалога с непросвещённым социумом: «Поэт! не дорожи любовью народной. // Ты царь: живи один. Дорогою свободной // Иди, куда влечёт тебя свободный ум, // Усовершенствуя плоды любимых дум, // Не требуя наград за подвиг благородный. // Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд; // Всех строже оценить сумеешь ты свой труд. // Ты им доволен ли, взыскательный художник? // Доволен? Так пускай толпа его бранит // И плюет на алтарь, где твой огонь горит, // И в детской резвости колеблет твой треножник» (А.С.Пушкин, сонет «Поэту», 1830). Позиция Пушкина, высказанная по модели романтической риторики со всеми её словами-концептами (свобода, алтарь, жертвенный треножник, толпа), на деле – взвешенный и умудрённый вывод «взыскательного», а не стихийного художника, поэта-мастера и философа.

Поэзия XIX в. была сосредоточена на феномене образа, а не на выборе языка высказывания, т.е. была озабочена проблемой адекватности художественного воплощения, а не проблемой коммуникативности и формы представления смысла, но именно потому, что сам язык был средством высказывания, а не предметом рефлексии. Поэтому абсолютного непонимания, разномыслия между толпой и художником не было, сталкивались духовные позиции, но не культурные коды. Отсюда и научная идея обобщения, трансформации и обогащения в лирическом сознании коллективного знания, идея *восприятия лирики как узнавания себя в чужом высказывании*. Ещё в 1925 году Б.А.Ларин настаивал: «Совершенно исключительные индивидуальные переживания не находят себе выражения средствами языка, который выразителен только в границах коллективного опыта... К чему бы ни стремился поэт, его речевые сигналы либо непонятны, либо комбинируют условно-привычные ассоциации» (10, 56). Дело даже не в том, что поэзия прибегает к внелингвистическим средствам (изобразительность, игра текста с пространством, знаки молчания и т. д.), а в ином качестве диалогического отношения со словом – его остранения не в контексте, а в сознании художника. Через полвека М.Бахтин подчёркивает, что слово в лирике – предмет отчуждения: «Художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолеваться как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора» (11, 169). То есть все сакральные и иные концепции языка, все приёмы создания образа, всё таинство смыслов, открывающихся в произвольной игре, – всё, что потрясает поэта и поднимает его над обыденностью, это всего лишь проекция его художественного потенциала, его идей, его философии самосознания в творчестве. В то же самое время природа лирики такова, что она сама не позволяет замкнуться на себе, она «исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире, а следовательно, не даёт ясного ощущения конечности человека в мире (романтическая фразеология бесконечности духа наиболее совместима с моментами лирической формы); ...лирика не определяет и не ограничивает жизненного движения героя законченной и чёткой фабулой, и, наконец, лирика не стремится к созданию законченного характера героя, не проводит отчётливой границы всего душевного целого и всей внутренней жизни

героя» (11, 146-147). И поскольку *принцип незавершённости, недосказанности* составляет *саму природу лирического самовыражения, парадокс формы и самопознания, пружину творческого развития*, то и словесное выговаривание не остаётся единственным средством самоопределения. «Творческое сознание автора-художника никогда не совпадает с языковым сознанием, языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый чисто художественным сознанием. ...Поэт творит не в мире языка, языком он только пользуется» (11, 167). Настоящую драму лирического творения Бахтин видел в отношениях автора и лирического «я», поскольку «сознание автора есть сознание сознания», а самосознание совершается «через самоотчуждение до двойничества». Пример – замечательная автохарактеристика А.Ахматовой: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет // И думает, что он незаменим, // Что всё на свете он переиначит, // Что Пастернака перепастерначит, // А я не знаю, что мне делать с ним» (1943). В данном случае двойник – проекция творческого дара, обладающего собственной волей и способностью к диктату.

Парадокс незавершённости себя в законченном высказывании, казалось бы, противоречит положениям о наполнении личного общим, о смысловой концентрации и стремлению к завершённости как принципу поэтической деятельности. Сама спрессованность информации, насыщенная содержательность стихотворной формы требует от лирического сознания, от автора содержательности большей, чем частное переживание или наблюдение. Уже выбор сакральной формы побуждает к повышенной семантизации духовного содержимого. Отсюда и теория «лирического инкогнито» как феномена личностного самовыражения в поэзии: «Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни (притом в её наиболее интенсивных стадиях) от имени самого носителя переживания, лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою, исходя из глубины и конкретной единичности изображаемой ситуации, нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было, чтобы были упомянуты «я», «ты», «он», «она» и т.д. ...Местоимение является средством сохранения безымянности лирического субъекта» (12, 35). Противоречие императива насыщенности, помещения непреходящего в конкретное – «как можно короче и как можно полнее» – разрешается во временной природе лирики: «С одной стороны, сведение к «точке», к изначальному «мигу постижения», лишённому как временных, так и пространственных показателей, с другой – устремлённость к «сообщению», к «растяжению нерастяжимого», к развёрнутому изображению» (12, 33). Б.Пастернак прекрасно передал это ощущение лирического события: «Мгновенье длился этот миг, // Но он и вечность бы затмил» («Вариации», 1918); «Стал мигать обвал сознания: // Вот, казалось, озарятся // Даже те углы рассудка, // Где теперь светло, как днём!» («Гроза, моментальная навек», 1917).

Итак, *экзистенциальный познавательный феномен лирики – двойственное состояние концентрации в себе и отчуждения, открытие в себе большего, чем собственное «я», и насыщение смыслом прежде незначимого*, стоит ему попасть в сферу поэтического видения. Лирика А.Ахматовой как бы иллюстрирует положения о самоотчуждении как основе познания: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. // Я бы так не могла, а то, что случилось, // Пусть чёрные сукна покроют, // И пусть унесут фонари... / Ночь» («Реквием»). И.Бродский настойчиво подчёркивает тяготение к лирическому сознанию к всечеловеческой наполненности: «Так что ты являешься одновременно Христом и Буддой. Другими словами, ты оперируешь всеми возможностями человеческого существования. Процесс зачастую заключается в том, чтобы смешать эти две вещи» (13, 634). Н.Заболоцкий отождествляет себя со всем природным бытием, как это свойственно гилозоизму: «Не я родился в мир, когда из

колыбели // Глаза мои впервые в мир глядели, - // Я на земле впервые мыслить стал, // Когда почуял жизнь безжизненный кристалл, // Когда впервые капля дождевая // Упала на него, в лучах изнемогая» («Завещание», 1947). Проблема самоопределения обусловлена качеством претворения авторского «я» в его ипостасях, т.е. способностью высказаться за то, чем ты не являешься.

2. Модусы выражения лирического «я»

Лирическая субъективность и неповторимость творческой личности выражается отнюдь не только в особенностях высказывания от имени лирического «я». Поэт знает об этом больше всех: «Я разве только я? Я – только краткий миг // чужих существований. Боже правый, // Зачем ты создал мир, и милый и кровавый, // И дал мне ум, чтоб я его постиг!» (Н.Заболоцкий, «Во многом знании – немалая печаль...», 1957). Но сама форма высказывания от первого лица, этот опознавательный знак лирики, отнюдь не всегда есть главная её примета. «Я» может быть повествователем в сюжетной поэзии или субъектом высказывания в сатирах, т.е. вещающим с объективной ценностной позиции, позиции «хора». Эта модель действительна даже в иронической трансформации жанра у В.Маяковского: «А знаете, всё-таки жаль перуанца. // Зря ему дали галеру. // Судьи мешают и птице, и танцу, // и мне, и вам, и Перу» («Гимн судьбе», 1915). Судья осуждён и заклеимён по максимуму – как враг всего живого. Духовный образ «я» как *субъекта жанра* запрограммирован эмоционально-содержательной традицией, присущей определённой форме: ода диктует высокие чувства – восторг, гнев, благородный трепет, восхищение; элегия – печаль, грусть, возвышенное томление, тоску. Маяковский воспел революцию в абсолютном соответствии с канонами: «Тебе обывательское // - о, будь ты проклята трижды! - // и моё, // поэтово // - о, четырежды славься, благословенная! – » («Ода революции», 1918). «Оды торжественное «О» обращено к «чудищу облу, озорну и лайй», но масштаб явления представлен игрой предельных контрастов: «О, звериная! // О, детская! // О, копеечная! // О, великая!» – ничуть не хуже державинского «Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог!». Сам декламационный ритм акцентного стиха – наследие чеканных метров классицизма. Элегия в XX веке стесняется прямого выражения чувств, но пользуется той же системой образов, что и прежде, в частности – приёмом психологического параллелизма, когда Бродский рефлектирует сразу по поводу и одиночества, и жанра: «Куда-то навсегда // ушло всё это. Спряталось. Однако, // смотрю в окно и, написав «куда», // не ставлю вопросительного знака. // Теперь сентябрь. Передо мною – сад. // Далёкий гром закладывает уши» (И.Бродский, «Почти элегия», 1968). Ироническое остранение печали, аллюзия на классическую элегию Ленского «Куда, куда вы удалились, // Весны моей златые дни?» только обостряет муку утраченной любви. «Я» находится в диалоге с чувством, «присвоенным» жанром, и собственным отчаянием, которое уже «не вписывается» ни в канон, ни в собственный кодекс сдержанности чувств.

Субъект может высказаться от имени лирического «мы», когда сознаёт и отстаивает социальную характерность собственных переживаний. Так Маяковский декларировал миссию революционного искусства и его творцов и проповедников: «Мы // не вопль гениальничанья – // «всё дозволено», // мы // не призыв к ножовой расправе, // мы // просто // не ждём фельдфебельского // «вольно!», // чтоб спину искусства размять, // расправить» («Той стороне», 1918). «Мы» - это знак общей судьбы, ощущаемой как предвестие и призывание, сознание исторической миссии, которым в высшей мере наделено было поколение «военных поэтов»: «Моё поколение – / это зубы сожми и работай, // Моё поколение – / пулю прими и рухни»

(П.Коган, «Письмо», декабрь 1940); «Нам лечь, где лечь, // И нам не встать, где лечь» (П.Коган, апрель 1941); «Мы были высоки, русоволосы. // Вы в книгах прочитаете, как миф, // О людях, что ушли, не долюбив, // Не докурив последней папиросы. // ...И как бы ни давили память годы, // Нас не забудут потому вовек, // Что, всей планете делая погоду, // Мы в плоть одели слово «Человек!»» (Н.Майоров, «Мы», 1940); «Нас не надо жалеть, ведь и мы никого б не жалели. // Мы пред нашим комбатом, как пред господом богом чисты. // На живых порыжели от крови и глины шинели, // На могилах у мёртвых расцвели голубые цветы» (С.Гудзенко, «Моё поколение», 1945). По сути, это коллективный героический вызов смерти и трагедии, слово программирует события ещё до исполнения миссии, время судьбы опережает время действия, ещё живой поэт пишет: «Мы были...» - а выживший товарищ говорит от имени мёртвых. Лирическое «мы» – это образ, который нуждается в обособлении, в противопоставлении «вы», даже в такой безличной форме, как «нас не надо жалеть». Поколение «оттепели» воспринимает свой образ как антитезу успокоенности и мещанству: «Мы – кочевые, / мы – кочевые, / мы, очевидно, // сегодня чудом переночуем, // а там – увидим! // ...Не мы опасны, а вы лабазны, // людье, / которым любовь / опасна!» (А.Вознесенский, «Мы – кочевые...», 1964). Антитеза демонстративна, как и все лирические декларации, склонность к театральности сказалась в пристрастии к *персонажной*, или *ролевой*, *лирике*, т.е. представлению чужого сознания как своего собственного. Это может быть абсолютно чуждое сознание, которое саморазоблачается в конфликте с общепринятыми ценностными позициями, как циничные монологи египетской пирамиды из поэмы «Братская ГЭС» (1965) Е.Евтушенко. Это может быть трагическая исповедь души, не справившейся со свободой (Е.Евтушенко, «Монолог голубого песка на аляскинской звероферме»). А может быть представление себя под маской alter ego: «Провала прошу, провала. // Гаси ж! // Чтоб публика бушевала // и рвала в клочки кассирш. // ...Прости меня, жизнь. // Мы – гости, // где хлеб и то не у всех, // когда земле твоей горестно, // позорно иметь успех» (А.Вознесенский, «Монолог актёра», 1965). Так поэт представляет собственные вариации на тему «Быть знаменитым некрасиво» Б.Пастернака, образ актёра – артиста своего дела – эмблема лирического самовыражения «эстрадного» поколения. Но персонажная лирика может быть и вполне объективна, как монолог деда Мазая у Некрасова – «Старый Мазай разболтался в сарае...» – был безыскусным самораскрытием социального типа, безусловно, симпатичного автору, но представленного в собственной характерности.

Казалось бы, самым адекватным проявлением авторской личности должен быть «*лирический герой*», т.е. некий *духовный образ говорящего от собственного имени поэта*. Субъект речи высказывается как поэт, отстаивающий своё мировидение. Сознание того, что «я» принадлежит именно поэту, доминирует над всем остальным, и этого уже достаточно, чтобы развести понятия «лирический герой» и «автор». Сам термин не имеет однозначной трактовки, суть разногласий – не в степени близости биографического «я» и его художественного воплощения (они нетождественны), а в способности охватить одним термином все сферы проявления авторского сознания. По одной версии, «образ лирического героя создаётся поэтом, так же как художественный образ в произведениях других жанров, с помощью отбора жизненного материала, типизации, художественного вымысла. С этой точки зрения соотношение между личностью, мыслями, чувствами поэта и его стихами (при близком соотношении между творчеством и биографией поэта) в принципе восходит к общему положению о связи между прототипом и созданным на его основе художественным образом» (14, 177), а «из совокупности лирических произведений легче всего «сконструировать» *характер, выражающий эстетический идеал поэта*»

(курсив мой, подчеркнуто автором – И.П.) (14, 177). Л.Я.Гинзбург настаивала: «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она обладает устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» (15, 146). Она применяла этот термин к творчеству М.Лермонтова и к его поведению, но подчеркивала: «Лирический герой – единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделённой сюжетной характеристикой, которую всё же не следует отождествлять с характером. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи» (15, 148), в данном случае – образ романтический. Кажущееся противоречие определения: наличие действенной, «сюжетной характеристики» и невозможность назвать «характером» – разрешается определением качества действия: «единство авторского сознания, сосредоточенность его в определённом кругу проблем, настроений» (15, 149), когда «личность – не только субъект, но и объект произведения, его тема, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета» (15, 150). Это «лирический двойник», «идеальная личность» (15, 151), которую Ю.Тынянов, открывший термин «лирический герой» в приложении к поэзии А.Блока, определил как «человеческое лицо – и все полюбили лицо, а не искусство» (16, 513). Итак, лирический герой – некое единство реальной личности поэта и её творческого воплощения, не психо-физиологический характер в его социальной определённости, но характерность духовных реакций и концептуального художественного мышления. Человеческий образ лирического героя – предмет созидания, не обязательно эксплуатирующего «природные данные», но, безусловно, опирающийся на этот потенциал. Пример – образ поэта Владимира Маяковского, утверждавшего: «я – поэт, этим и интересен». Имя лирического героя совпало с биографическим как нечаянное открытие при публикации первого – большого и принципиально значимого – произведения, лирической трагедии: по свидетельству А.Кручёных, «Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком «Владимир Маяковский. Трагедия». Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался: «Ну пусть трагедия так и называется: «Владимир Маяковский» (17, 614). Так имя собственное стало собственным именем лирического «я» как героя собственной поэзии. М.Цветаева вряд ли согласилась бы с термином «лирический герой», она, как поэт острого экзистенциального переживания, утверждала тождество человеческой и творческой природы, «равенство дара души и глагола» («Поэт о критике») (18, 38). В её трактовке осознание поэтического призвания – обретение себя: «Этот юноша ощущал в себе силу, какую – не знал, он раскрыл рот и сказал: - Я! – Его спросили: - Кто – я? – Он ответил: - Я» («Эпос и лирика современной России») (18, 296). А развязку судьбы рассматривала как измену поэтическому призванию: «Герой эпоса, ставший эпическим поэтом, - вот сила и слабость и жизни и смерти Маяковского» (18, 314). Так виделась другому поэту суть противоречия личности и творчества, которую противники Маяковского полагали первопричиной его поэтического и человеческого поражения. Критика, забыв о нетождественности биографического и художественного «я», предъявила поэту обвинения в несовпадении слова и дела, в прямой и изошрённой демагогии, поэт оценивался не как глубокий и истинный трагик, а как «неутомимый дезинформатор», безответственно и жестоко играющий словом: «Не только истина в высшем смысле, но простая обыденная правда факта не имела для него никакого значения» (19, 53). В итоге на Маяковского возложили ответственность за утопическую риторику советской поэзии, т.е. за само качество художественной мысли, присущей «большому стилю». А Маяковский-поэт, ницшеанец а образе «гражданина Советского Союза»,

творец нового языка для нового человека, которому предстояло стать хозяином истории и природы, оказался прав: «Поэт / всегда / должник вселенной, // платящий / на горе / проценты / и пени» («Разговор с фининспектором о поэзии», 1926). Лирический герой остаётся провидцем, вопреки утопическим заблуждениям самого автора.

Если лирический герой – проекция идеального в поэте, интуитивного или же осознанного, не вымышленного, но возведённого в степень художественным осмыслением, то возникает естественный вопрос об интегрирующем потенциале этого понятия, о его способности в целом охватить творчество поэта. Это вопрос *системообразующего начала*, которое обуславливает тематику, качество духовных конфликтов, особенности образного мышления, жанровые приоритеты, представление о поэте и природе поэзии и т.д. Вопрос осложняется и особенностями эволюции, и проблемой цельности авторского сознания, которое может поражать разноликостью самого лирического «я», как, например, у Н.А. Некрасова: то в облике воплощённой гражданской совести («Размышления у парадного подъезда»), то с глубоким покаянием («Ликует враг, молчит в недоуменье...»). Суть в том, какое свойство творческой природы является определяющим для всего разнообразия её проявлений – во времени деятельности и в целостном пространстве поэтического наследия. Л.Я. Гинзбург замечает, что есть поэты, к которым применение термина «лирический герой» неплодотворно: например, «в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы» (15, 150). Но «лирический герой Лермонтова – предпосылка всей его поэтической системы, определяющая её основные черты» (15, 154), когда, в частности, доминанта «я» сметает тематические и формальные границы жанров. Очевидно, для Л.Я. Гинзбург интегрирующим и системообразующим началом остаётся *психологический облик творящего сознания, представленного в авторефлексии*. Видимо, так же представлял единство познавательной и художественной деятельности Гегель, когда описывал феномен личности и творческой биографии Гёте: «В совокупном кругу лирических стихотворений изображается и целостность индивида со стороны его внутреннего поэтического движения» (7, 444). Гёте «всегда жил в самом себе, обращая в поэтическое созерцание всё, что касалось и затрагивало его. Всё становилось у него лирическим излиянием – его внешняя жизнь, своеобразие его сердца, скорее сдержанного, чем открытого в повседневной жизни, научная направленность..., его этические максимы, впечатления, которые производили на него многообразно переплетающиеся явления эпохи» (7, 444). Знаменательно, что Гегель отмечал и катартический эффект творчества: «в этих лирических излияниях он высказывал и лёгкий намёк на чувство и жесточайшие конфликты духа, освобождаясь от них благодаря этому их выражению» (7, 445). Стоит подчеркнуть, что лирика Гёте – лирика мысли, где субъект высказывания не настаивает на своей субъективности, даже если это «Горные вершины...».

Но существует другая позиция, когда в качестве общего знаменателя выдвигается «*эмоциональный тон*» - «сквозное настроение, сверхнастроение», «идейно-эмоциональная основа самых различных по настроению стихотворений» (20, 64), «мировоззрение, превратившееся в эмоцию, характерную для множества людей» (20, 74). Б.О. Корман настаивает на том, что именно это определение качества субъективности соответствует природе лирики и присущей ей степени индивидуализации авторского сознания. Это типологическое мироотношение, зафиксированное в мироощущенческой модели жанровой доминанты: «Для каждого дореалистического метода есть «родовой», надындивидуальный эмоциональный тон –

сверхнастроение, являющееся эмоциональным адекватом мировоззрения. Лирический восторг в классицистической оде, меланхолия сентиментальной элегии, романтическое настроение были даны заранее как предпосылка и источник личного лирического творчества. В индивидуальных лирических системах они воспроизводились, развёртывались, варьировались. Реалистический же тон должен быть в каждом отдельном случае, для каждой самостоятельной индивидуально-лирической системы заново получен, и он всегда другой» (20, 76). Но, оказывается, это отнюдь не интонация, не ритм, не просодия – это уравновешенное восприятие жизни, умудрённость мысли и нейтральность чувств: «Для реалистических эмоциональных тонов заранее задана не качественная, а количественная характеристика – не столько строй эмоции, сколько её накал, предуказанный убеждением в том, что есть закономерности и человек вмещён в их сеть» (20, 77). Расшифровка демонстрирует именно философскую позицию как определяющий фактор, не идеологию, но позицию особой взвешенности суждений, которую вполне можно назвать даже эпическим мироотношением: «В эмоциональном тоне реалистической лирики есть то, что можно назвать пушкинским элементом. В нём сошлись трезвость знания и надежда, понимание трагических диссонансов жизни и вера в возможность их преодоления. ...Преходящее индивидуальное «я» черпает силу в сознании своей сопричастности высшему началу – непреходящему национальному и всечеловеческому сомножеству» (20, 77). Действительно, не интонация, не тема, не лирический сюжет, не степень взволнованности объединяют приведённые в качестве примера произведения, а настрой на слияние с жизненным потоком, глубина переживания единения личного с всецелым в его изменчивости: «Принципиально важна преемственная связь между «Стансами» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...») и «Вновь я посетил» Пушкина и такими программными произведениями, как «На посев леса» и «Мой дар убог...» Баратынского, «Валерик» и «Родина» Лермонтова, «Тишина» и «Элегия» Некрасова, «О, я хочу безумно жить» и «Россия» Блока» (20, 77). Но с таким же правом можно вписать в данный свод стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» или оду «Бог» Державина, где происходит слияние с божественным началом, что не соответствует «реалистическому» миропониманию, но сходится с общим настроением приведённого списка. Сюда же можно внести «Эти бедные селенья...» Тютчева, чья лирика в целом была сосредоточена на переживании и осмыслении двойственной природы человека, что нельзя не признать темой, достойной не только романтизма, но и реализма: «Дума за думой, волна за волной - // Два проявленья стихии одной: // В сердце ли тесном, в безбрежном ли море, // Здесь – в заключении, там – на просторе, - // Тот же всё вечный прибой и отбой, // Тот же всё призрак тревожно-пустой». В этом стихотворении человеческое существование тоже отождествляется с мировым законом, только это не умиротворённая гармония, а череда перемен вне смысла и цели. Философия ни пессимизма, ни гилозоизма, ни пантеизма, но – вполне космическая по масштабу мысли.

Позиция Б.О.Кормана нуждается в коррекции. Очевидно, что реализм отождествляется им с осознанной ценностной установкой, которую мы уже охарактеризовали как тяготение к приятию эпической целостности жизни, но если согласиться с такой трактовкой, то это будет абсолютизация только одного типа мироотношения в реализме. Следовательно, «эмоциональный тон», по Корману, - это термин, определяющий только особую, но типологическую жизненную, философскую позицию в её поэтическом выражении. И он не охватывает весь спектр лирических высказываний и Пушкина, и Лермонтова, и Некрасова, и Блока. У Пушкина мы найдём едва ли не все варианты лирического высказывания от первого лица. В

«Вольности» (1817), в соответствии с одической традицией, «я» как субъект жанра изрекает «кровожадные» инвективы: «Самовластительный злодей! // Тебя, твой трон я ненавижу, // Твою погибель, смерть детей // С жестокой радостью вижу». В «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...», 1830), как и положено, доминирует печаль, чтобы взорваться надеждой: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...». В «Сказках» («Noël») (1818) представлена персонажная лирика в сатирическом саморазоблачении Александра I. Лицейская лирика говорит от имени «мы» и за весь круг друзей, «Моя родословная» (1830) принципиально биографична. «Дар напрасный, дар случайный...» (1828) – документ времени, реальное событие, миг отчаянья, пережитый в день рождения. А формула «На свете счастья нет, но есть покой и воля» («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», 1834) – истина вне времени и пространства. Любовная лирика содержит полный спектр чувств: от почти эротической откровенности: «Я вас люблю, - хоть я бешусь...» («Признание», 1826) – до идеально-возвышенного «Я вас любил...» (1829) и образа семейного счастья «Мадона» (1830). Религиозные взгляды колебались от тоски «чистейшего афеизма»: «Безверие одно // По жизненной стезе во мраке вождь унылый, // Несчастливого влечёт до хладных врат могилы, // И что зовёт его в пустыне гробовой - // Кто ведает? Но там лишь видит он покой» («Безверие», 1817) – до поэтической картины гибели Иуды («Подражание италиянскому») («Как с дерева сорвался предатель-ученик...», 1936). Знаменательна эволюция: от роментика-тираноборца до защитника просвещённой государственности. И так далее.

Очевидно, *поэтический мир* Пушкина, это «наше всё» (А.Григорьев), – это мир души изменчивой и всеотзывчивой, но не изменяющей себе в неподвластности любой догме. Это картина пути – «дорогою свободной // Иди, куда влечёт тебя свободный ум» («Поэту», 1830), - в которой многомерно раскрывается спектр чувств, страстей, надежд, сомнений, «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» и которая вместе с тем не претендует на величие и завершённость мыслительной системы. Под это целое трудно подвести единый фундамент – знаменатель доминирующего «эмоционального тона». Тяготение к одухотворённой и отрешённой умудрённости – несомненная тенденция, как и то, что ни одна истина не могла стать для Пушкина окончательной, последней точкой: «Я возмужал среди печальных бурь, // И дней моих поток, так долго мутный, // Теперь утих дремотою минутной // И отразил небесную лазурь. // Надолго ли?... а кажется, прошли // Дни мрачных бурь, дни горьких искушений...» (1834). Известно, что Пушкин не создал собственной философской концепции, как Гёте, не разрабатывал эстетических теорий, как поэты-романтики, Очевидно, стоит предположить, что интегрирующим фактором был *характер мышления*, т.е. общее качество интеллектуальной работы, подчинённость не стереотипу, но *принципу познавательной деятельности*. Это и особая расположенность к многомерному видению жизни в сочетании с классической, чеканной точностью запечатления целого в афористических подробностях. Это открытая, но не демонстративная игра формы. Это очевидная естественность простоты, гениальная лёгкость и непринуждённость в общении с читателем. То есть *свобода мысли и чувства от собственной заданности, но – сосредоточенность на процессе постижения истины, которая является в образах живых и ясных, глубоких, но не мистических, способных к имманентному внутреннему развитию*. Пушкин как будто находится в постоянном диалоге с самим собой, но – не в отчуждении от себя. В стихотворениях «Поэту» (1830) и «(Из Пиндемонта)» (1836) этот диалог абсолютно нагляден. Знаменитая финальная формула: «Веленью божию, о муза, будь послушна... // И не оспаривай глупца» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», 1830) – точно передаёт формулу этого диалога в себе.

Термин Б.О.Кормана, апеллирующий к классике, не может быть универсальной формулой обозначения главной, определяющей закономерности творчества ещё и потому, что лирика философская или сугубо игровая обходятся без субъекта высказывания, а тем более без «лирического героя». Абсурдная философия творчества обэриутов просто не оставляла места лирическим пассажирам и личностным рефлексиям, ибо разрабатывался *принцип мышления*, объединяющий самые разные индивидуальности. Завет К.Малевича – «Идите и останавливайте время» – осуществлялся в художественной системе, исключавшей жизнеподобие и узнаваемость чувств и мыслей. Зато *образ мира*, открывающийся *абсурдной логикой мышления*, нуждался в расшифровке. Когда Д.Хармс заводил своё: «Как-то бабушка махнула // и тотчас же паровоз // детям подал и сказал // пейте кашу и сундук» («Случай на железной дороге»), 1926) – это была демонстрация не только освобождения от тисков рационализма с его предрешиённостью видения и расчленённостью мира, но собственное открытие темы всеединства. «Бабушка» (то ли смерть, то ли время), благословляя на союз с динамикой («паровоз»), предлагает упиваться сумбуром («пейте кашу»), чтобы включиться в таинство бытия (сундук, как и знаменитый шкаф, восседая на котором выступал Хармс, - символ подсознания и входа в сокровенные глубины существования). Наследники «заумной» поэзии сделали игровой принцип основой обнажения парадоксального единства мира и представления в остранённой словесной формуле: «кора годов и вод огарок» – этот палиндром О.Григорьева говорит о превращении времени в человеке, о нарастающем бремени этой малой крохи бесконечного Хроноса («кора годов») и о тайне жизни, сжигающей человека, что и зафиксировано в оксюмороне «вод огарок». Мука и благо бытия происходят друг из друга, прорастают и связываются изнутри по модели палиндрома, и всё это зафиксировано классическим 4-стопным ямбом, который «надоел» ещё Пушкину.

3. Типы осознания поэтического призвания

Характер мышления как термин соединяет в себе определение принципа интеллектуальной деятельности, «технику осознания и порождения» ассоциативных связей, т. е. некие типологические «ходы» и «приёмы», и индивидуальные свойства мировосприятия, как, например, неповторимое качество видения, чувство слова, степень эмоциональной окрашенности, особенности ритмического рисунка в построении вербального или визуального высказывания и т.д. Например, тип *родового сознания* в лирике опирается на традицию самоопределения-узнавания себя в коллективном бытии, когда поэт мыслит себя как выразителя общей памяти, когда «я» наполнено ощущением «мы», принадлежащим вневременной, т.е. неизменной целостности. Образ целостности доминирует над всем: это единство времён – настоящего, прошлого и вечности, единство судьбы – с поколением, народом, землёй, единство языка, который не допускает экстравагантных новаций авангардизма, единство собственного жизненного и творческого пути. Но это единство целостности представляется в виде диалога, когда поэт всем своим существом откликается на зов извне как призыв к самоопределению. Классический образец – творчество А.Ахматовой. Когда она говорила: «Нет! Не под чуждым небосводом, // И не под защитой чуждых крыл - // Я была тогда с моим народом, // Там, где мой народ, к несчастью, был» («Так не зря мы вместе бедовали...», 1961) – это, разумеется, не было чистой декларацией, и не только в биографическом подтверждении. От имени народа была исполнена миссия скорбного поминовения: «Непогребённых всех – я

хоронила их, // Я всех оплакала, а кто меня оплачет? (1958-?). Личная доля представлялась персонификацией судьбы поколения: «De profundis ...Моё поколение // Мало мёду вкусило. И вот // Только ветер гудит в отдаленье, // Только память о мёртвых поёт» («De profundis ...моё поколение...», 1944). Миссия памяти – сбережения во времени идеального образа как борьба со смертью – это поэтическое и человеческое призвание: «А вы, мои друзья последнего призыва! // Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена. // Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, // А крикнуть на весь мир все ваши имена!» (1942). Залог исполнения миссии – кровное родство с землёй: «В заветных ладанках не носим на груди... // Но ложимся в неё и становимся ею, // Оттого и зовём так свободно – своею» («Родная земля», 1961) – и абсолютная нравственная чуткость: «Мне голос был. Он звал утешно... // Но равнодушно и спокойно // Руками я замкнула слух, // Чтоб этой речью недостойной // Не осквернился скорбный дух» (1917). Нравственное и духовное предстают как синонимы в их природной взаимообусловленности, поскольку абсолютным началом является уже сакральный образ земли, с которой связывают самые сокровенные чувства: «Чтобы в последний раз душа моя горела // Земным бессилием, летя в рассветной мгле, // И дикой жалостью к оставленной земле» («Клевета», 1922). Открытие сокровенной связи памяти с чувством времени через нравственное чувство, через трагедию метафизической вины-искупления как спасения мира: «Я всех на земле виноватей // Кто был и кто будет, кто есть...» («Кому и когда говорила...», 1930-е, 1958), - произошло достаточно рано, в «Молитве» (1915), в «Голосе памяти», (1921). В зрелости это стало образом вселенского знания, распахнутого во все времена, как во все стороны света, того и этого, верха и преисподней, во «Вступлении» в «Поэму без героя» этот процесс, как ритуал, прописан заглавными буквами и представлен «лесенкой»: «ИЗ ГОДА СОРОКОВОГО, // КАК С БАШНИ, НА ВСЁ ГЛЯЖУ. // КАК БУДТО ПРОЩАЮСЬ СНОВА // С ТЕМ, С ЧЕМ ДАВНО ПРОСТИЛАСЬ, // КАК БУДТО ПЕРЕКРЕСТИЛАСЬ // И ПОД ТЁМНЫЕ СВОДЫ СХОЖУ» (25 августа 1941. Осаждённый Ленинград). Поэт, пребывающий душой во всецелом времени, владеет вещим словом: «О, горе мне! Эти могилы // Предсказаны словом моим» (1921). Само слово переживает мистерию смерти-воскресения, становится моделью судьбы: «Сто раз я лежала в могиле, // Где, может быть, я и сейчас. // А Муза и глохла и слепа, // В земле истлевая зерном, // Чтоб после, как Феникс из пепла, // В эфире восстать голубом» («Забудут? – вот чем удивили!...», 1957). Восприятие времени как эпической целостности, слова – как дела, поэзии – как отклика души на общее чувство жизни, памяти как родового образа бессмертия – всё это миф в самом непосредственном и органичном выражении. Итак, родовое сознание раскрывается в системной взаимообусловленности: лирическое «я» как чувство протекающей в себе общей жизни – «естественная» архетипичность образного мышления – масштабность времени и пространства, представленных не пейзажно, а в сокровенном переживании. Любовная лирика Ахматовой, как и тема творчества, философия времени, трагический путь человека – все эти магистральные темы произрастают из общего корня – сознания сокровенной связи с самой стихией бытия. Варианты «родового сознания» – «тихая лирика» с её идеей памяти (Н.Рубцов, А.Прасолов), в прозе – В.Белов, В.Распутин.

Системная обусловленность разных поэтических факторов позволяет наметить некоторые типологические ряды. Связь концепции слова с идеей поэтического призвания даёт достаточно широкий спектр вариантов, объединяющих разных авторов. Ахматова принадлежала к той классической мыслительной традиции, в которой *магическая идея слова* являет себя в образе слова-глагола и порождает образ поэта-пророка, через которого в «божественном глаголе» народу открывается истина.

Слово-глагол узнаваемо и в прямом значении и в переносном смысле, а поэт должен соответствовать преуказанной свыше миссии, это образ отрешённого от мирской суеты отшельника или отвергнутого социумом (толпой, властью, социальным временем), поруганного или осмеянного изгнанника (Пушкин, Лермонтов, Гумилёв). Тенденция такова, что в XX века пророк соединяет свою судьбу с судьбой страдающего народа («Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама, «Это – я...» Б.Ахмадулиной). Традиция нравственной ответственности за поэтическое слово – «Как будто сохранены Марина и Анна и нерасторжимы словесность и совесть» (Б.Ахмадулина) – остаётся одним из императивов, но его претворение разнообразно. В *собственно мифологической поэзии* (Ю.Кузнецов, Н.Тряпкин), где слово-символ демонстрирует свои архетипические корни, поэт – уже не носитель глубинной памяти, но – хранитель Знания, жрец или волхв, он – живое воплощение священной мудрости: «На тёмном склоне медлю, засыпая, // Открыт всему, не помня ничего.// ...Слова зовут и гаснут, изнывая, // И вновь звучат из бездны бытия» (Ю.Кузнецов, 1977). Но позиция волхва отличается от позиции пророка подчёркнутой степенью личностного участия в претворении высшего знания, поскольку мифологизируется сама роль поэта, она сугубо сакральна, во всех своих проявлениях поэт вещает, он – единственный гарант истины, поскольку абсолютен, от имени которого он вещает, не проименован. В *поэзии правды*, т.е. прямого и безусловного высказывания, где слово – воплощение нравственной силы (Н.Некрасов, А.Твардовский, Б.Слуцкий, Б.Чичибабин), поэт – голос совести, и он отвечает за состояние мира: «А нам любовь и гнев настраивают лиру. // Всяк день казним Иисус. И брат ему – Поэт» (Б.Чичибабин, «Искусство поэзии», 1978). Это гражданская поэзия, и она не может существовать сама в себе, императив совести исходит из таких абсолютных вершин, как Народ, Россия, Бог. В *поэзии поэтической воли*, где слово – сгусток энергии, а ритм равновелик смыслу (В.Маяковский, М.Цветаева), поэт сам – демиург, управляющийся с этой стихией, сам творец небывалого имени, что «душу именинит, новородит тело» (Маяковский), первооткрыватель неслыханного и прежде невозможного (метафор, пределов допустимого в поисках выразительности и даже определения самой роли поэзии в действительности). *Поэзия стихии* отождествляет слово с самим жизненным процессом, звучащей и дышащей силой (Б.Пастернак, В.Соколов), поэзия – равноправный участник органического движения. В текучей, пульсирующей энергии превращений поэт – чуткая мембрана между природой и искусством, переводчик изначального бытия на язык лирики: «Как я хотел, чтоб строчки эти // Забыли, что они – слова, // А стали – небо, крыши, ветер, // Сырых бульваров дерева»; «Я должен говорить дождями, // Деревьями и площадями. // ...Я должен не молчать страницей, // Зарнице отвечать зарницей, // Я должен говорить стеною // И всем путём передо мною, // Чтоб наконец услышать слово, // Всё начинающее снова» (В.Соколов). *Поэзия словесной игры* представляет образ поэта-игрока, будь то шут, юродивый, обновляющий на глазах слово-смысл (Н.Глазков, О.Григорьев: «Я волновался от страха, // как на верёвке рубаха»), или неутомимый экспериментатор, работающий со словом-знаком в тексте (Г.Сапгир, Вс.Некрасов), но разнообразные варианты – игра ума или чуткость к самостоятельной силе оформления мысли, когда «стихи стихуются совершенно сами» (Глазков), – представляют стихию творчества как всё новую степень обретения свободы и глубины существования. *Поэзия как воля языка* (И.Бродский, Г.Айги) стремится к растворению поэтического субъекта в этой воле: «внемлите же этим речам, как пению червяка, // а не музыке сфер, рассчитанной на века» (Бродский, «Примечания папоротника», 1989); «и каждый в з д р о г – в-себе-весь-мир-содержащий» (Айги, «Дневная песнь соловья»). Это тоже процесс, но – требующий напряжения метафизической мысли, прозрения в

слове образа мира. Так поэзия берёт на себя роль самого существования и тем самым возвращает поэту роль творца откровения.

Безусловно, намеченные модели не только не исчерпывают спектр вариантов, но и не просматривают всю многомерность взаимообусловленности в деталях. Важно отметить, что лирика XX века множит варианты трактовки поэтического призвания именно через отношение к природе слова и, соответственно, к разрешению тайны самой поэзии. Но очевидное тяготение к метафизической трактовке поэзии, пришедшее на смену натурфилософии или сугубо нравственной традиции, не есть потребность уйти в себя, а выражение воли отстоять её духовную значимость лирики.

Задание

1. Может ли лирика быть абсолютно субъективной?
2. Может ли лирика быть абсолютно объективной?
3. Можно ли считать стихотворение А.Т.Твардовского «Как не спеша садовники орудуют...» продолжением элегической традиции?

Как не спеша садовники орудуют
Над ямой, заготовленной для дерева:
На корни грунт не сваливают грудую,
По горсточке отмеривают.

Они минутой дорожат,
У них иной, пожарный навык:
Как будто откопать спешат,
А не закапывают навек.

Как будто птицам корм из рук,
Крошат его для яблони.
И обойдут приствольный круг
Вслед за лопатой граблями...

Спешат, - меж двух затяжек срок, -
Песок, гнилушки, битый камень
Кой-как содвинуть в бугорок,
Чтоб завалить его венкам...

Но как могильщики – рывком –
Давай, давай без передышки, –
Едва свалили первый ком,
И вот уже не слышно крышки.

Но ту сноровку не порочь, -
Оправдан этот спех рабочий:
Ведь ты им сам готов помочь,
Чтоб только всё – ещё короче.

1965

Ответ: элегическая традиция (настроение глубокой скорби, сосредоточенной печали, приём «отрицательного параллелизма», сталкивающий «посев смерти» с высаживанием «древа жизни», острое переживание времени, переданное синтаксическими инверсиями и эллипсисами) используется для философского осмысления таинства смерти и прощания – борьбы отчаянья и муки его непереносимости: «как будто откопать спешат, а не закапывают навек».

4. Стихотворение Н.Рубцова «Добрый Филя» – лирический портрет или персонажная лирика?

Добрый Филя

Я запомнил как диво,
Тот лесной хуторок,
Задремавший счастливо
Меж звериных дорог...

Филя любит скотину,
Ест любую еду,
Филя ходит в долину,
Филя дует в дуду!

Там в избе деревянной,
 Без претензий и льгот,
Так, без газа, без ванной,
 Добрый Филя живёт.

Мир такой справедливый,
 Даже нечего крыть...
– Филя! Что молчаливый?
– А о чём говорить?

Ответ: это портретная зарисовка, представляющая и образ простака-философа (Филя – простофиля и от греч. philo – любить) и авторскую рефлексию по поводу столь гармонической природы отшельника-исихаста, иронию и самоупрёк.

5. Рассмотрите стихотворение В.Соколова «Что такое поэзия?» и «Определение поэзии» Б.Пастернака. Что общего и различного в концепции органичности стихотворчества?

Определение поэзии

Что такое поэзия?

 Мне вы
Задаёте чугунный вопрос.
Я, как паж –
 до такой королевы,
Чтобы мнение иметь, не дорос.

Это, может быть, ваша соседка,
Отвернувшаяся от вас,
Или ветром задетая ветка,
Или друг, уходящий от вас.

Или бабочка, что над левкомом
Отлетает в ромашковый стан,
А быть может,
 над вечным покоем
Замаячивший башенный кран.

Это, может быть,
 лепет случайный,
В тайном сумраке тающий двор.
Это кружка художников
 в чайной,
Где всемирный идёт разговор.

Что такое поэзия!

 Что вы?
Разве можно о том говорить.
Это – палец к губам.
И ни слова.
Не маячить,
 не льстить,
 не сорить.

Это – круто налившийся свист,
Это – щёлканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьёв поединок.

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слёзы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядки.

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звёздам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.

Ответ: Общая позиция состоит в том, что поэзия принадлежит миру, «произрастает» из стихии существования, не разделённой на значимое второстепенное, случайное и космическое, поэт включён в обще бытие как особое

чуткое сознание, которое мыслит впечатлениями, но не словами-смыслами, поэтому у Соколова «определение поэзии» венчается молчанием, а у Пастернака слово «поэзия» вынесено из стихотворения в заголовок, подразумевается, но не звучит. Разница – в экспрессивной насыщенности мига, у Соколова он пронзительно текуч, у Пастернака – насыщен страстями. Любовь как основа поэтического чувства и диалога с миром обыденным (Соколов) или вселенским (Пастернак) объединяет – как сама философия творчества и существования.

Литература:

1. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 328 с.
2. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952-1962. Т.2.. Изд. 3-ье, испр. и доп. – М.: Согласие, 1997. – 832 с.
3. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т.1. – М.: Худож. лит., 1990. – 638 с.
4. Бродский И. Надеюсь, что делаю то, что он одобряет / Инт. Дм.Радышевскому. // Бродский И Большая книга интервью. – М.: Захаров, 2000. – С.662 –668.
5. Бродский И. Отстранение от самого себя / Интервью А.Айзпурите. // Бродский И. БКИ – С.474-478.
6. Аристотель Поэтика / Пер. М.Л.Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т.4. – М.: Мысль, 1984. – С.645-680.
7. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х т. Т. II. – СПб.: Наука, 1999.- 603 с.
8. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит., 1973. – 508 с.
9. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики / Пер. с англ.–СПб.: Алетейя, 2000.–653 с.
10. Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи.
11. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
12. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л.: Сов. писатель, 1977. – 222с.
13. Бродский И. Власть поэзии / Беседа с Д.Уолкоттом // Бродский И. БКИ – С.630-638.
14. Лирический герой. Ст. Л.Тодорова // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И.Тимофеев, С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
15. Гинзбург Л.Я. О лирике – М.: Интрада, 1997. – 415 с.
16. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы – Л., 1929.
17. Маяковский В.В. Избранные произведения. Т. 1. Примечания В.О.Перцова, В.Ф.Земскова. - М.-Л., 1963.
18. Цветаева М.И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.
19. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – М.: Сов. писатель, 1990.
20. Корман Б.О. Лирика и реализм. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. – 96 с.

ТЕМА 3
НАТУРФИЛОСОФСКАЯ И ПРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ
ЛИРИКА 50-60-х ГОДОВ

План:

1. Традиции философского мышления в русской поэзии и специфика философской лирики.
2. А.Тарковский: феномен метафизической натурфилософии
3. А.Твардовский: нравственный пафос как основа постижения целостности мира.
4. С.Липкин: единство мира как единство человеческого бытия.
5. Н.Коржавин и О.Чухонцев: единение с миром через чувство вины и покаяние

**1. Традиции философского мышления в русской поэзии
и специфика философской лирики**

Определение специфики *философской лирики* как особого духовного явления в поэзии имеет два аспекта: во-первых, *родство поэтического и философского мышления* и, во-вторых, *содержательные и формальные критерии философской лирики*. В первом случае это вопрос познавательного принципа и семантической глубины образа, во втором – специфика тем, проблем и качества лирического «я». Философская лирика может быть тематическим разделом всего творчества поэта, наряду с любовной, пейзажной, гражданской, «вольнлюбивой», шуточной и т.п., но нас интересует *собственно философская лирика*, т.е. превращение поэзии в *специфический инструмент познания сущностных закономерностей бытия, мышления и способ существования*. Когда мы говорили о специфической *экзистенциальной наполненности поэтического творчества* и самого *стихотворного текста*, об особом переживании *времени творения* и *запечатлении времени в стихе*, всё это характеризовало не столько собственно философский, сколько *мироощущенческий аспект психологии творчества* и сам *феномен содержательности художественной формы, превышающий объём высказываемого смысла*. Очевидно, что философская поэзия – не зарифмованные положения научного трактата или стихотворное изложение основ миропонимания, как это сделано у Гесиода в поэме «Феогония», хотя миф, изложенный гекзаметром, - это, несомненно, единство формы и содержания. И обращение к таким фундаментальным проблемам существования, как жизнь и смерть, Добро и Зло, Бог и неверие, человек и история, время и пространство, природа и культура и т.д., - отнюдь не прерогатива философской мысли, а содержание любого духовного процесса самосознания. Очевидно, должно быть определено особое *качество лирического сознания*, которому присваивается статус *философского*.

Когда Н.Рубцов передаёт собственное смятение перед открывающимся в сумеречном свете миром, он формулирует *конфликт мироощущения и миропонимания*: «С тревогою в душе, // С раздумьем на лице, // Я чуток, как поэт, // Бессилен, как философ» («Ночное ощущение»). В его представлении философ – это мудрец, призванный прояснить смуту сознания и разрешить противоречия человека и мира. Другой поэт, напротив, погружается в антиномии как в стихию существования: «Мир однолик, но двойственна природа, // И, подражать прообразам спеша, // В противоречьях зреет год от года // Свободная и жадная душа» (Н.Заболоцкий, «Заключение», 1948). Но и сама философия разнонаправлена: Гегель создаёт грандиозную систему, сводя диалектические противоречия в целостное единство, Сократ разрабатывает гносеологию сомнения: «Я знаю, что я ничего не знаю». Для

современного философа примирение антиномий не представляет такой интерес, как феномен формулирования мысли: «В отношении поэтов, как и в отношении философов от Платона о Хайдеггера, видимо, остаётся в силе диалектика раскрытия и затягивания в тайну языка» (1, 125). И знаменательно, что словесное воплощение истины – самая главная философская проблема и знак самого глубокого родства двух форм мышления о мире. «У поэтического и философского способов речи есть одна общая черта. Они не могут быть «ложными». Ибо вне их самих нет мерил, каким их можно было бы измерить и каким они соответствовали бы. При этом они далеки от какого-либо произвола. С ними связан риск иного рода – риск изменить самому себе, ...слово становится «пустым» (1, 125). Смысловая наполненность, обретенная через теоретически или творчески отрефлексированное слово, – первый, но не единственный критерий философичности лирики. Это сознание связи между *содержанием истины и качеством самого принципа мышления*. Следовательно, художественные направления, разрабатывающие *творческие концепции как системное единство цели и методов познания*, – символизм или сюрреализм – философичны по определению. Они обладают *философским потенциалом*, но это не значит, что все поэты-символисты были сугубо философическими поэтами или что их поэтические концепции истории и действительности были абсолютно истинными (А.Блок, «Двенадцать», 1918, А.Белый, «Христос воскрес», 1918). Проблема философской лирики – это ещё и *проблема поэтической истины*, её объективности и верифицируемости. Старое романтическое противопоставление поэта и филистера, визионера и прагматика, свидетельствует о несовместимости не столько систем ценностей, но – принципов существования, которые равно не вправе отменять друг друга, поскольку универсальная концепция должного существования просто невозможна вследствие его разнообразия. И поэзия может воспевать стихию органического существования (поэма Д.Самойлова «Цыгановы», 1973-76), право на жизнь в самом простом, биологическом её выражении (С.Гудзенко, «Когда на бой идут, поют...», 1942), таким может быть содержание исторического момента и требование правды. Но поскольку поэт имеет дело с *идеальным*, никаким опытом не проверяемым, поскольку *его мир – это время и пространство, преображённое в слово, данное в измерении словом*, т.е. в парадоксе осязаемого, но не материального, а сама *поэтическая истина – предмет творчества*, то и *критерий её достоверности* – это *масштаб человеческой личности творца*, его способность вступить в *диалогические отношения с абсолютным началом, находящимся вне субъекта*, но через слово ему открывающимся. Это могут быть фантазии, утопии, мистериальные конструкции – область чистой веры, которая для поэта несомненно реальна, поскольку представляет в действии онтологические – в его понимании – явления. Это можно сказать про тех, кто разрабатывает собственные поэтические философские системы (В.Хлебников, Д.Хармс, И.Бродский, Г.Айги, И.Жданов и др.), и про тех, кто высказывается на философские темы. И всё-таки, *собственно философской лирикой* следует признать *поэтическую концепцию бытия, соединяющую в себе принцип поэтического познания и разработку соответствующих средств, с идеей существования и идеей всецелого*. Так реализуется природная склонность лирики к обобщению в слове и созерцанию мысли через слово.

В литературоведении принято различать *поэзию мысли* и *поэзию размышлений* – *медитативную лирику*. Медитативной лирикой являются отнюдь не любая попытка высказать обобщающее суждение, но доминирующий настрой стихотворения или же всего творчества поэта. Таким автором был Л.Мартынов, писавший обо всём, что он знал, видел, помнил, и легко переходивший к сетенциям: «Небо // Вновь набито сероатой // Ватой ватников и тюфяков // И халатов рванью дырчатой. // Человек // Довольно бестолков, // Если до сих пор ещё не в силах // Привести в порядок небеса, //

Понаделать облаков красивых... // Этот век // Ещё не начался!». Поэт даже может высказать научную гипотезу, как В.Брюсов: «Быть может, эти электроны - // Миры, где пять материков, // Искусства, знанья, войны троны // И память сорока веков! « («Мир электрона»). Но, очевидно, само качество мыслительной деятельности тоже становится критерием не жанра – жанр обладает разной ёмкостью и содержательностью, но сам по себе не может быть гарантом смысловой глубины – а вида лирики. Интонационно лирика делится на декламационную (ораторскую), мелодическую (напевную) и разговорную (естественные речевые интонации), получившую особое распространение в XX веке (2). Интонация философских размышлений может быть и одической: «Я, царь земли, прирос к земле!..» (Ф.Тютчев, «С поляны коршун поднялся...») – и разговорной: «К гильотинам и плахам, // К виселицам и бойням // Люди двигались страхом, // Однако вполне добровольно» (О.Григорьев). Пример «напевной» философии следует искать в сфере чувств: «О как на склоне наших лет...» Ф.Тютчева – но эта мысль стала достоянием романа, тогда как более трагическая «О, как убийственно мы любим...» не нашла мелодического оформления. Интонационная расположенность философской лирики к выговариванию обусловлена не только закономерным преобладанием взвешенного раздумья над эмоцией, но и потребностью предстать органичной самому мышлению в его непринуждённом течении. Кроме того, философские обобщения в лирике тяготеют к трагизму, глубина и сокровенность которого чуждается ораторских или мелодических украшений. И тем не менее отнюдь не всякая поэзия мысли является философской. Л.Я.Гинзбург определяла суть открытия философской лирики как способность «заговорить новым языком о новых предметах» (3, 54), при этом *язык должен быть сопряженным поэтическому мышлению*, а не заниматься перефразированием идей собственно философских на романтический лад, как это делали Любомудры. Именно творчество Любомудров, умозрительное и перенасыщенное идеалистическими идеями, названо «поэзией мысли»: «Стихи Веневитинова давали возможность двойного чтения ... Их можно было прочитать в элегическом ключе и в ключе шеллингианском... «Открой глаза на всю природу, - // Мне тайный голос отвечал, - // Но дай им выбор и свободу, // Твой час ещё не наступал: // Теперь гонись за жизнью дивной // И каждый миг в ней воскрешай, // На каждый звук её призывный // Отзывной песнью отвечай!» ...Для искушённого читателя тайный голос, тайны вечного творенья оказывались «сигналами» шеллингианской философии» (3, 59). Но лирика Баратынского, совершившая глубинный переворот в лирическом психологизме в рамках элегического жанра, признаётся как философское открытие: конкретность, простота, «утончающаяся фиксация элементов душевной жизни, отдельных состояний или состояний, складывающихся в извилистый психический процесс» (3, 73). Философским является *метод познания* – «поэтический метод» (3, 87), который был сродни пушкинскому – превращение действительности в сферу поэзии.

Остаётся содержательная сторона, т.е. *качество идей*, образующих *систему поэтического мышления*, дающую некий *целостный образ мира и человеческого существования в нём*. Предметом познания может быть природа, сам человек, человечество и его история. Соответственно нацеленности раздумий принято выделять *натурфилософскую* лирику, дающую картину мира и степень человеческого в нём участия, *историософскую*, представляющую сферу социальных отношений, и *нравственно-философскую*, сосредоточенную на этическом космосе. Натурфилософская поэзия может вдохновляться классическими философскими идеями, как пантеизм у Гёте, идея метаморфоз у В.Хлебникова. Идея Вечной Женственности у символистов (В.Иванов, А.Блок, А.Белый) относится к мистическим и не может быть основой натурфилософии, занятой именно природным бытием в его объективном

явлении. Классика русской натурфилософии – поэзия Тютчева («Сны», «Тени сизые смесились...», «Нет, моего к тебе пристрастья...»), она рисовала образ космоса, открывшегося человеку и поэту в безмерности, таинственной гармонии, недоступности и иррациональном единстве: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, // И в оный час явлений и чудес // Живая колесница мирозданья // Открыто катится в святилище небес» («Видение»). Эта лирика допускала сомнения («Природа – сфинкс. И тем она верней...»), т.е. была напряжённым процессом размышлений, а не иллюстрацией идей. Сомнение в адекватности слова, классическое «Мысль изреченная есть ложь» («Silentium!») – выражение принципа познания, распространяемого и на средство познания и выражения смысла: иррациональная природа слова – сомневающаяся в самой себе претензия на точность, достоверность – есть форма осуществления разумом своего призвания. Историческим можно признать знаменитое стихотворение «Умом Россию не понять...», поскольку в нём выражена не только мысль о судьбе и призвании родины, но и «познавательный принцип» – интуиция иррациональной сути самой истории. Нравственно-философским по трагическому масштабу чувств и ответственности исповеди является «денисьевский» цикл. «О, как убийственно мы любим, // Как в буйной слепости страстей // Мы то всего вернее губим, // Что сердцу нашему милей!» – стоит подчеркнуть экспрессию слова «слепость» в сравнении со «слепотой», которая вполне могла бы «вписаться в размер», но не несла на себе отпечаток отчаяния, поэт ищет «своё» слово. И в осмыслении любовных переживаний экзистенциальная ситуация иррациональна: полнота существования ведёт к его уничтожению. Знаменательно, что все приведённые высказывания исходят от лирического «мы» как субъекта не только натурфилософской поэзии, но и страстных признаний. Очевидно, что общим «знаменателем» всех «разновидностей философии» остаётся именно философский тип сознания – мышление в единстве противоречий, видение явления в процессе, адекватность слова и образа содержанию мысли. У Тютчева это разум, сознающий свою ограниченность перед иррациональной природой бытия и существования, но не уступающий до конца своего природного права познания интуиции, не передоверяющий его даже вере.

Традиции натурфилософского мышления в XX веке продолжили и обновили В.Хлебников и Н.Заболоцкий. Хлебников художественно осознал и претворил русскую идею всеединства как познания целостности мира через язык, «помнящий» о всеобщем родстве живого и одушевлённого и хранящий это знание в родстве корней. Образ колебательного движения стиха в палиндроме был для него образом движущегося в колебательном процессе времени («Учитель и ученик», 1912), этот ритм универсально осуществляет себя и в истории («Ночь перед Советами», 1921), управляемой числом, и в поэзии, и в космическом бытии: «Когда умирают кони – дышат, // Когда умирают травы – сохнут, // Когда умирают солнца – они гаснут, // Когда умирают люди – поют песни» (1912). Носитель этого знания – уже не лирическое «я», а как бы поэтическое сознание природы: «Здесь как бы сама природа говорит о себе, и это слово природы раскрывает нам в то же время и природу поэтического слова Хлебникова» (4, 8). Такова художественно-философская система: образ поэтического сознания должен быть больше личного «я», если его истина претендует на универсальность. Что касается историческое лирики, то в XX веке таковой можно считать поэзию О.Мандельштама, коренной идеей которой была роль поэта, открывающего смысл истории или сообщающего ей содержание, если история обращается против человека («Сумерки свободы», 1918, «Концерт на вокзале». 1921, «Век», 1922, «1 января 1924», 1924, 1937, «Стихи о неизвестном солдате», 1937). Пример нравственно-философской лирики – творчество А.Ахматовой, о качестве родового сознания мы уже говорили. Вся

философская лирика сознательно выходит за пределы «я», чтобы так обрести истину, которую она полагает общезначимой.

Новый тип философского мышления в русской лирике – *метафизика*, т.е. личностное проникновение в трансцендентальную сторону бытия. Это прозрение Бога, мистерии смерти, наименование неназываемого, т.е. того незримого, но безусловно онтологического, что представляется умственному взору. Эта потребность не имеет сугубо национальной определённости: «Человек сознаёт себя в качестве человека через отношение к чему-то сверхчеловеческому, сверхъестественному и освящаемому (то есть священному), в чём хранится память поколений – там закодирован весь опыт. ...Следовательно, в каком-то смысле язык сверхъестественных предметов – не язык каких-то якобы существующих конкретно тотемов, а чего-то другого. И он является тиглем человекообразования» (5, 112). То есть метафизическая лирика, в отличие от чисто мифологического типа мышления, опирающегося на архетипы, разрабатывает особый поэтический язык – и личный, и общий, но направленный на сугубо общее – это размышления «об отношении определённых вещей к условиям человеческого бытия. Способность видеть эти условия, не лежащие в каком-либо конкретном содержании самого бытия, имеющие сверхопытный характер, и есть метафизическое чувство» (5, 112). В европейской традиции начало метафизической лирики возводят к творчеству английских поэтов XVII века (Дж.Донн, Э.Марвел, Дж.Герберт). Главный феномен этой поэзии – дуплановость образной системы, в которой язык описания конкретных впечатлений есть одновременно и средство передачи трансцендентальных переживаний, как, например, откровения бесконечности в любви: «Ты, перед кем открылся в первый раз // Огромный мир в зрачках любимых глаз – // Дворцы, Сады и Страны – призови // В горячей, искренней молитве нас, // Как образец любви!» (Дж.Донн, «Канонизация», пер. Г.Кружкова). Отличие метафизиков от натурфилософов – в обращении к миру не «натуральному» с его объективными закономерностями, а к миру мыслимому, в прочитывании в реальном знаках его присутствия. При этом тенденция к десубъективизации лирического высказывания остаётся непреложной. Тяготение к превращению всех традиционных разрядов философской лирики в метафизическую – общая черта поэзии XX века. В современной русской лирике это направление называется «метаметафорическим», т.е. постигающим целостность не мира, но бытия средствами метафорического мышления, «окольным» путём представления невербализуемого и неverifiedируемого опыта.

2.А.Тарковский: феномен метафизической натурфилософии

Данное определение особенности творческого мышления А.Тарковского (1907 – 1989) обусловлено тем, что в его лирике сошлись две тенденции: натурфилософская – по примеру В.Хлебникова представляющая образ единства бытия, запечатлённый в языке, и метафизическая, решающая проблемы бессмертия поэтическими средствами, как это было свойственно О.Мандельштаму. Поэзия А.Тарковского внерелигиозна, т.е. все идеи принадлежат сугубо лирическому сознанию и все средства разрешения внутренних конфликтов этого сознания опираются на поэтическую логику. Принципиально значимым является стихотворение «Словарь» (1963), в котором с наибольшей полнотой представлен образ мира, открывшийся поэту, и характер мышления – поэтическое со-чувствие как условие переживания и осмысления единства

Я ветвь меньшая от ствола России,
Я плоть её, и до листвы моей
Доходят жилы, влажные, стальные,

всеобщего существования, одуше-
лённого волей языка. Это своеобраз-
ный «языковой гилозоизм»: язык и
одушевляет, и придаёт общему су-

Льяные, кровяные, костяные,
Прямые продолжения корней.

Есть высоты властительная тяга,
И потому бессмертен я, пока
Течёт по жилам – боль моя и благо –
Ключей подземных ледяная влага,
Все *эр* и *эль* святого языка.

Я призван к жизни кровью всех рождений
И всех смертей, я жил во времена,
Когда народа безымянный гений
Немую плоть предметов и явлений
Одушевлял, даруя имена.

Его словарь открыт во всю страницу,
От облаков до глубины земной. –
Разумной речи научить синицу
И лист единый заронить в криницу,
Зелёный, рдяный, ржавый, золотой...

существованию тот смысл, который суждено услышать, увидеть, прочесть в самой природе поэту. Язык бессмертен сам, как народ и природа, и сообщает бессмертие художнику, который через язык отождествляется с тем и другим. В лирическом сюжете стихотворения эта мысль разрешается через отождествление языка с образом мирового древа. Мотивировка единства – зрительно-лингвистическая: язык с его корневой системой уподоблен дереву, которому уподобляется, в свою очередь, кровеносная система человека. Через систему корней животворяще-осмысленная воля языка – «одушевлял, даруя имена», - проникает во все клетки и все формы существования: от бытия этноса («я ветвь меньшая от ствола России») до певчей птицы,

которую уже поэт должен «научить разумной речи», т.е. продолжить осуществление языковой миссии как просвещения природного разума (в отличие от Хлебникова, который верил в реальный заумный птичий язык). Одушевляюще-осуществляющая роль языка превращает словарь в образ мирового целого, это своеобразная трансформация апокрифической «Голубиной книги», в которой была записана вся мудрость мира, только у Тарковского она не божественного происхождения, а создана самим народом: «Его словарь открыт во всю страницу, // От облаков до глубины земной». Образ книги тоже отождествляется с деревом бессмертия на основе метафорически-лингвистического сходства листы с листьями словаря. Образ листа-семена необходим, чтобы подчеркнуть оплодотворяющую роль языка: «и лист единый заронить в криницу» – вернуть слово в источник живой воды, в котором оно переживает череду превращений. «Зелёный, рдяный, ржавый, золотой...» – это процесс непрерывного созревания, от рождения до преображения («кровь всех рождений и смертей») в символ светоносного бессмертия, каким является золото. Композиция стихотворения кольцевая, как образ круговорота жизни, кровообращения и бессмертия. Тема отождествления с народом и его исторической судьбой заявлена в начале, в самой первой строке, чтобы укрепить в мотиве движения-восхождения – «Есть высоты властительная тяга, // И потому бессмертен я, пока // Течёт по жилам ... // Все *эр* и *эль* святого языка» - и возвращения в этом движении к истокам времени: «Я призван к жизни кровью всех рождений // И всех смертей, я жил во времена» первотворения слова и словом. В Библии сказано: «Господь Бог образовал на земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привёл к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречёт человек всякую душу живую, так и было имя ей» (Быт., 2 : 19). «Святость» языка, т.е. приобщённость этого начала, вещного и спасительного, хранящего и вызывающего, к божественной силе, требует – «боль моя и благо» - соответствия, духовного и творческого. Поэт сознаёт себя посредником между языком и природой как между бессмертием и смертью: «и потому бессмертен я, пока // течёт по жилам» звукопись речи. Это «пока» – знак ощущения и переживания бессмертия в пределах собственной жизни, т.е. эпическое прозрение лирического

сознания и не более того, сугубо поэтическая форма разрешения экзистенциального конфликта, которая убедительна художественно, но поэту и этого достаточно. Метафизика Тарковского балансирует между условностью и реальностью, поскольку сама поэзия у него – свидетельство времени и ощущение времени, а время – наполнено смертью.

Это открылось на войне – в самом непосредственном опыте, жестоком и без эпических иллюзий: «Немецкий автоматчик подстрелит на дороге, // Осколком ли фугаски перешибут мне ноги, // В живот ли пулю влечит эсэсовец-мальчишка, // Но всё равно мне будет на этом фронте крышка. // И буду я разутый, без имени и славы // Замерзшими глазами смотреть на мир кровавый» (1942). Поэт добился, чтобы его отправили на фронт, хотя бы в качестве военного корреспондента, в конце 1943 года был тяжело ранен, вернулся домой без ноги. Два года запечатлелись в сознании образом неизбежного присутствия смерти: «Под этим снегом трупы ещё лежат вокруг, // И в воздухе навеки остались взмахи рук. // Ни шагу знаки смерти ступить нам не дают. // Сегодня снова, снова убитые встают. // Сейчас они услышат, как снегири поют» («Стояла батарея за этим вот холмом...», 1942). Снег и снегирь – образы и реальные, и мистериальные: архетипический образ савана, всепокрывающего и сковывающего, но превратившего миг смерти в со-стояние: «Нам ничего не слышно, а здесь остался гром». Снегирь «прилетел» из посмертной оды Державина Суворову: «Что ты заводишь песню военну // Флейте подобно, милый снигирь? // С кем мы пойдём войной на Гиену? // Кто теперь вождь наш? Кто богатырь» («Снигирь», 1800). Свист боевой флейты – как преддверие славы, но цена пережитой смерти такова, что вечный покой – уже не награда, а спасение души, эта мысль настойчиво звучит в 1958 году, когда тема «смертию смерть поправших», требовательного голоса павших («Я убит подо Ржевом...», 1945-1946, А.Твардовского, «Памятник», 1956, Б.Слуцкого, «Его зарыли в шар земной...», 1944, С.Орлова) звучала трагической патетикой. У Тарковского голос «мы» жестоко правдив по отношению к самим себе, это люди, изжившие себя до конца, смерть заслонила всё: «Мы шли босые, злые, // И, как под снег ракита, // Ложилась мать Россия // Под конские копыта. // Стояли мы у стенки, // Где холодом тянуло, // Выкатывали зенки, // Смотрели прямо в дуло. // Кто знает щучье слово, // Чтоб из земли солдата, // Не подымали снова // Убитого когда-то?» (1958). Заветное, заговорное слово – не воскрешающее, но оставляющее под защитой смерти. Но таково знание поэта.

Эта мысль повторится через год при поминовении Н.Заболоцкого (1903-1958), натурфилософа, столько духовных сил отдавшего поэтическому разрешению темы бессмертия: то это перевоплощения – «Вот так, с трудом пытаюсь развивать // как бы клубок какой-то сложной пряжи, // Вдруг и увидишь то, что должно называть // бессмертием. О, суеверья наши!» («Метаморфозы», 1937); то эпическое движение – «Нет в мире ничего прекрасней бытия. // Безмолвный мрак могил – томление пустое. // Я жизнь мою прожил, я не видал покоя: // Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я» («Завещание», 1947); то сама бесконечность – «И равно беспредельны просторы // Для микробов, людей и планет. // В результате их общих усилий // Зажигается пламя Плеяд...» («Сквозь волшебный прибор Левенгука», 1948); а в итоге – идея творчества: «Но лишь только черёд наступает, // Обожжённые крылья влача, // Мотылёк у свечи умирает, // Чтобы вечно пылала свеча!» («Разве ты объяснишь мне – откуда...», 1957). У Тарковского прощание с Заболоцким безыллюзорно и наполнено сознанием смерти: «Вернулся я домой и вымыл руки, // И лёг, закрыв глаза. И в смутном звуке, // Проникшем в комнату из-за окна, // И в сумерках, нависших как в предгрозе, // Без всякого бессмертия, в грубой прозе // И нагоде стояла смерть одна» («Могила поэта», 1958). Но проводы уже не в последний путь, а в вечность патетически озвучены: «Туда

к распахнутым воротам, // Где ты не прах, не человек, // И в облаках за поворотом // Восходит снежный твой ковчег. // Не человек, а череп века, // Его чело, язык и медь» (1959). Это стихи одного цикла, в котором сталкиваются смерть человека и поэта, чтобы вернуться к теме поэта-посредника через столкновение самих определений антропологического призвания. Антитеза «не человек, а череп века» – это столкновение образов А.Белого – «чело века» - и О.Мандельштама: «Для того ль должен череп развиваться // Во весь лоб - от виска до виска, - // Чтоб в его дорогие глазницы // Не могли не вливаться войска?» («Стихи о неизвестном солдате», 1937). По Белому, чело распятого Христа – «Вспыхнула Вселенной // Голова» («Христос воскрес», 1918) – это апофеоз века – вечного времени. По Мандельштаму, разум – венец и источник гибели цивилизации: «Чепчик счастья – Шекспира отец». У Тарковского образ поэта – «череп века» – мыслящий о смерти от имени времени, «язык и медь» – глагол и колокол – средства претворения знания и возвращения их миру. Заболоцкий, наследник Хлебникова, разрешающий трагедию существования, и Мандельштам, сосредоточенный на ней, - как две ипостаси поэтического существования и два зеркала, две мыслительные системы, в которых Тарковский ищет себя.

Мандельштам был темой постоянных сосредоточенных раздумий: «Я готов полы мыть, камни таскать, если речь о Мандельштаме...» (6, 319). Встреча молодого Тарковского с ним в 1928 году завершилась суровой отповедью: «Давайте разделим землю на две части: в одной будете вы, в другой останусь я» (7). В зрелости поэтов роднило ощущение земли как хтонической стихии, а в поздней оценке, ритмически далёкой от прообраза, подчёркивалось тождество творчества с судьбой: «Там в стихах пейзажей мало, // Только бестолочь вокзала // и театра кутерьма, // Только люди как попало, // Рынок, очередь, тюрьма. // Жизнь, должно быть, наболтала, // Наплела судьба сама» («Поэт», 1963). Мандельштам – не просто противоречивый, но самый разноречивый из поэтов XX века, с грандиозным ощущением мира устремляющийся к таинству смерти: «О, как же я хочу, // Не чуемый никем, // Лететь вослед лучу, // Где нет меня совсем» («О, как же я хочу...», 1937). Для Тарковского феномен двойственности мира и образ посредника – формула его поэтического самосознания в стихотворении «Посредине мира» (1958), в отличие от Мандельштама могучий образ лирического «я» статичен, сосредоточен на своём величии, но монумент даёт трещину.

Я человек, я посредине мира,
За мною – мириады инфузорий,
Передо мною мириады звёзд.
Я между ними лёг во весь свой рост -
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.

Я Нестор, летописец мезозоя,
Времён грядущих я Иеремия.
Держа в руках часы и календарь,
Я в будущее втянут, как Россия,
И прошлое клянусь, как нищий царь.

Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое.
И – Боже мой! – какой-то мотылёк,
Как девочка, смеётся надо мною,
Как золотого шёлка лоскуток.

Это лирическая декларация, начиная с торжественно-патетического самоутверждения во всецелом бытии, в вечности и эпической истории, завершается признанием бессилия перед временем. Мотылёк - трепещущее мгновение вечности, «золотого шёлка лоскуток» – счастлив и смеётся, потому что он истинно бессмертен, его существование не отягощено знанием различия жизни и смерти, которым так гордится поэт: «Я больше мертвецов о смерти знаю, // Я из живого самое живое». Доминирующее «я» двух первых строф и первых строк последней отступает перед округлым «о» полного слияния со временем. Игра рифм, связывающих, в соответствии с идеей, средоточие «мира» с вселенским образом души-«моря» и именем библейского пророка и ро-

дины, недаром завершается отсутствием созвучия у глагола «знаю» - так подчеркнуто одиночество посреднической миссии.

Гуманистические убеждения не страдают – «Жизнь каждого человека имеет цену вселенной» (6, 329) – но трагическое знание формирует лирическое самосознание отчуждения: «Так мой двойник по быстрине иной // Из будущего в прошлое уходит. // Вослед себе я с высоты смотрю // И за сердце хватаюсь... // Тлетворна смерть, но жизнь ещё тлетворней, // И необуздан жизни произвол» («После войны», 1960). Даже любовь не в силах разрешить трагедию природы человека – сознающего обречённость: «Я буду прорываться, как казнимый, // Но не могу я через отчужденье // Переступить... // Ты во сто крат // Сильней меня, ты – песня о себе, // А я – наместник дерева и Бога, // И осуждён твоим судом на песню» (1960). Оксюморон любви как Страшного суда и творчества как обречённости – образец метафизического прочтения человеческих отношений и судьбы сквозь призму противоречия духовной и смертной природы людей и их призвания в мировом бытии. Поэзия мыслилась Тарковским не как духовная утопия, но «как система творчества, где художник правдив наедине с собой» (Цит. по: 7), такую лирику он называл реализмом, т.е. стремлением к подлинному, к полной исповеди и истинному пониманию вещей. Реализм предполагал классическую гармоничную форму претворения неразрешимых внутренних конфликтов. Но может ли поэтическая традиция сама по себе сделать *форму – средством разрешения трагедии?*

Основной внутренний конфликт лирического сознания Тарковского может быть трактован как противоречие безграничной поэтической воли и простых человеческих возможностей. Так расшифровывает С.Чупринин излюбленное самоопределение поэта – «нищий царь»: «Поэт нищ, ибо бессмертие достигнуто им только в реальности слова, но, увы, никак не в реальности жизни. ... Полновластно распоряжающийся временем и пространством, поэт не волен распоряжаться самим собой» (8, 76-77). Поэтому основная духовная коллизия – «подвиг поэта, за которым неотвратимо следует возмездие» (8, 76), более того, «трагическая вина» в том, что, «призванный содействовать гармонии мира и человека, поэт одним уже присутствием в жизни провоцирует раскол, поляризацию тьмы и света, яви и речи» (8, 75). В другой трактовке трагическое мыслится как сугубо героическое, так прочитаны те же самые строки: «Державу природы // Я должен рассечь // На песню и воды, // На сушу и речь. // И, хлеба земного // Отведав, пройти //: В свечении слова // К началу пути» («И я ниоткуда...», 1967). Поэт именно «рассекает» природу, утверждая то преобразующее начало в человеке, что возвышает его над судьбой» (9, 422). При этом источником трагедии названо «противоречие: «пророческая власть» поэта – и его зависимость от судьбы» (9, 422), а смещение самоопределения в сферу сугубо творческого существования поглощает натурфилософскую проблематику (9, 422). В том и другом случае героическое – подвиг поэта – мыслится как разрешение противоречий, выбор одной стороны существования – творческой экзистенции, при этом ссылка идёт на самого Тарковского: «служение поэзии родственно подвигу или есть подвиг» (Цит по: 10, 676). Но, повторяем, конфликт двойственности был для поэта формулой самой жизни и принципом мышления, творчество не обособляется, а строится на диалогической антитезе «яви и речи», слова и действительности: «Я клятву дал вернуть моё искусство // Его животворящему началу. // ... Не я словарь по слову составлял, // А он меня творил из красной глины; // Не я пять чувств, как пятерню Фома, // Вложил в зияющую рану мира, // А рана мира облегла меня, // И жизнь жива помимо нашей воли» («Явь и речь», 1965). Из признания первичности и неуничтожимости переполненного страданием и словом мира и рождается органичная формула творческой философии: «И дайте мне остаться в стороне // Свидетелем свободного полёта // Воздвигнутого чудом корабля, // О, два крыла, две лопасти оплота, // Надёжного, как воздух и земля!» -

поэзия не спорит с природой, поскольку соприродна ей. А подвиг поэта – это преодоление собственной человеческой слабости и отчаяния.

Этот процесс составляет лирический сюжет стихотворений. Поэт сотворён миром и словом, его миссия – миссия посредника – *дать целостный образ бытия, отражённый в собственном существовании*. Такова тема «Зуммера» (1963) – не колокольного «глагола времён», но голоса поэта, говорящего от имени природы и во имя человека.

Я бессмертен, пока я не умер,
И для тех, кто ещё не рождён,
Разрываю пространство, как зуммер
Телефона грядущих времён

Так последний связист под обстрелом

От большого пути в стороне,
Прикрывает расстрелянным телом
Ящик свой на солдатском ремне.

На снегу в затвердевшей шинели,
Кулаки к подбородку прижав,
Он лежит, как дитя в колыбели,
Правотой несравненною прав.

Где когда-то с боями прошли мы
От большого пути в стороне,
Разбегается неповторимый
Терпкий звук на широкой волне.

Это старая честь боевая
Говорит:
- Я земля. Я земля, -
Под землёй провода расправляя
И корнями овсов шевеля.

Лирический сюжет представляет собой развёрнутую метафору: поэт – связист, ценой своей жизни осуществляющий диалог павших и живых, прошедшего и будущего, памяти и природы, совести и земли, пространства зримого и сугубо духовного. Орган связи – звук голоса, слово, речь, которая прорастает из земли и говорит от её имени. «Я» поэта не обособлено от мира, а само собой рифмуется со словом «земля», чтобы замкнуть кольцо превращений:

«я» – «он» – «мы» – «земля» – «шевеля». Слово живо, поскольку оно несёт в себе многомерность – синестезию вкусовых, слуховых впечатлений («терпкий звук»), осязаемого и невидимого («по широкой волне»). Волна – не только звуковая, так прочитывается движение колосьев на поле, взволнованных дуновением ветра, или же исходящий от корней-проводов голос земли. «Я – земля. Я – земля» -- это ритм превращений-возвращений, «неповторимый», «разбегающийся», но закономерный для поля брани, поля славы и поля бессмертия (овёс - символ плодородия, образ народной обрядовой песни). Так перекликаются тема

семени смерти (поза эмбриона погибшего связиста) и прорыва в будущее: «зуммер телефона грядущих времён», срифмованный с «не умер», «разрывает пространство», то есть действует подобно всходу зерна. Пространство перерастает в звук, голос – во время, сознание поэта – в память, одиночество (дважды подчёркнуто: все события – «от большого пути в стороне») – во всеединство высокой нравственности («старая честь боевая») и говорящего эпоса. Совершенство рифмы было для Тарковского делом чести: «Я считаю, что неточные рифмы просто безнравственны! У позднего Мандельштама они вытекают из алогичности содержания. ...И запомните, каждое стихотворение должно иметь свою нравственную цель» (Цит. по: 11, 10). Нравственное, очевидно, «рифмуется» с той самой высокой ответственностью правды, которой служил поэт, это и было подвигом. Так духовно-материальное единство мира открывается не в умозрительных построениях, а в сочувствии живого и неживого, одушевлении процесса существования, увенчанного словом. Повторяем, это специфический «лингвистический гилозоизм», представленный с непринуждённо-монументальной непосредственностью и в органичной, несбивающейся поступи 3-стопного анапеста с классическим чередованием женской и мужской рифм, последняя и ставит точку.

Замечательная оговорка-декларация – «я бессмертен, пока я не умер» – как преодолевшее трагическую рефлексию сознание собственной конечности, вместившей в «свое» время образ трагической и неизбежной вечности.

Принцип мышления – не отвлечённое философствование, а постоянное сомнение не в поэзии, но в себе, Тарковский не разрабатывал систему взглядов, но искал истину. Вера в единство с природой сменяется чувством вины, пульсирующим в ритме отчаяния: «Меж нами есть родство. Меж нами нет родства». Это рождает творческий и духовный кризис мгновения, которое способно перечеркнуть года возделывания, возвращая в себе поэтического состояния возвышенного диалога. Но стихотворение датируется пространством временем, этот взрыв отчаяния потребовал особой работы над самовыражением: «Мне опостытели слова, слова, слова, // Я больше не могу превозносить права // На речь разумную, когда всю ночь о крышу // В отрепьях, как вдова, колотится листва. // ...И если я твержу деревьям сумасшедшим, // Что у меня в росе по локоть рукава, // То, кроме стога, им уже ответить нечем» (1963-1968). Природа уже не рождает слова – ни в муках, ни как эхо, ни как мыслящая субстанция. Очевидно, что лирическое сознание поэта субъективно в классической философской традиции: лично и отрефлектировано как мировидение художника, претендующего на всезнание и равновеликость миру, но не желающего обособиться от течения жизни. Поэтому образы его лирического «я» разнообразны и разновелики, причём трудно проследить хронологическую закономерность, движение к определённой точке зрения на себя. Тяготение к «самоуменьшению» пользуется классическими поэтическими образами отождествления, будь то сверчок: «Если правду сказать / я по крови – домашний сверчок, // Заповедную песню / пою под печною золой» («Сверчок», 1940) – или степная дудка: «Из всего земного ширпотреба // только дудку мне и принесли: // Мало взял я от земли для неба, // Больше взял у неба для земли. // ...Обо мне земля давно забыла, // Хоть моим рифмовником жива» («Степная дудка», 1962). Лирик хранит пронзительные воспоминания собственного детства («Я в детстве заболел...», 1966), но «проигрывает» чужие роли как типологические судьбы: «Я по каменной книге учу вневременный язык... // Что мне делать, о посох Исайи, с твоей прямизной? // Тоньше волоса плёнка без времени, верха и низа. // А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной // Кожу мне холодила рогожная царская риза» («Я по каменной книге учу вневременный язык...», 1966). Персонажная лирика тоже голос двойника, даже если это исповедь-отповедь Сократа: «Но я не царь, я их другой семьи. // ...Я плоть от вашей плоти, высота // Всех гор земных и глубина морская. // Как раковину мир переполняя, // шумит по-олимпийски пустота» («Сократ», 1959). Таким же лирическим «двойником» становится образ украинского философа-пантеиста Григория Сковороды («Где целовала степь курганы...», 1976) или Овидия («Земля неплодородная, степная...» из «Степной дудки», 1962) и т.д. Собственная лирическая «генеалогия» принципиально безличностна – как выражение природы человека: «И я ниоткуда // Пришёл расколоть // Единое чудо // На душу и плоть» («И я ниоткуда...», 1967) – и как трагическая персонификация родового проклятья, невозможности насытиться существованием: «Я тень из тех теней, которые, однажды // Испив земной воды, не утолили жажды // И возвращаются на свой кремнистый путь, // Смущая сны живых, живой воды глотнуть» («Я тень из тех теней, которые, однажды...», 1974). Лирическое «мы» говорит о тщетности героических усилий победить смерть: «Сказать по правде, мы уста пространства // И времени, но прячется в стихах // Кошечкой считалки постоянство; // Всеми свой срок» («Рифма», 1957) – все утешительные космологические концепции – лишь игра ума и подвиг воображения: «Во вселенной наш разум счастливый // Ненадёжное строит жильё, // Люди, звёзды и ангелы живы // Шаровым натяженьем её» («Во вселенной наш разум счастливый...», 1968). Но

гносеологический тупик родового разума разрешается личным открытием: «И вдруг находишь странный угол чувств» («После войны», 1960) – «угол чувств» – это контаминация мысли («угла зрения») и чутья, т.е. синкретическое мышление, доступное и необходимое только поэтическому философствованию. То поэт заговорит голосом Мандельштама, но без его обречённости («Нет, никогда, ничей я не был современник...», 1924): «Я век себе по росту подбирал. // ...Судьбу свою к седлу я приторочил; // Я и сейчас, в грядущих временах, // Как мальчик, привстаю на стременах» («Жизнь, жизнь», 1965), – то, наконец, найдёт личную формулу бессмертия – как распространение нынешней природной благодати: «И в июле, и в августе было // Столько света в трёх окнах, и цвета, // Столько в небо фонтанами било // До конца первозданного лета, // Что судьба моя и за могилой // Днём творенья, как почва, прогрета» («Душу, вспыхнувшую на лету...», 1976). В итоге самосознание воспринимается как постижение мира в себе: «Моя душа к себе // Прислушивается, как Жанна Д'Арк. // Какие голоса тогда поют!» – а вывод о содержании всех прозрений парадоксален: «Вот почему, когда мы умираем, // оказывается, что ни полслова // не написали о себе самих, // И то, что прежде нам казалось нами, // Идёт по кругу // Спокойно, отчуждённо, вне сравнений // И нас уже в себе не заключает» («Дерево Жанны», 1959). Одно из последних стихотворений венчает творческий путь образом метаморфозы: «Я свеча, я сторел на пиру. // Соберите мой воск поутру, // И подскажет вам эта страница, // Как вам плакать и чем вам гордиться, // Как веселья последнюю треть // Раздарить и легко умереть, // И под сенью случайного крова // Загореться посмертно, как слово» («Меркнет зрение – сила моя...», 1977). Это метаморфоза сознаний: «я» – в «вы», уходящего – в живое; метаморфоза времён: узнавание происходит из будущего, от имени лирического «вы»; это метаморфоза светоносной природы поэтического таланта: мотив творчества-горения, столь дорогой Тарковскому («Вы, жившие на свете до меня, // Моя броня и кровная родня // От Алигьери до Скиапарелли, // Спасибо вам, вы хорошо горели», 1959), переходит в светоносный образ слова. А самые последние стихотворения 1978 года запечатлевают магические мгновения преобразования природы, когда поэт, подобно Данте, «вошёл в безлиственный и безымянный лес», но «яркий луч пробился, как в июне, // Из дней грядущих в прошлое моё. // ...Как будто руки по клавиатуре // Шли от земли до самых верхних нот» («В последний месяц осени...», 1978) – так реальность обретает сугубо метафизическое измерение.

Но в результате лирического самосознания, в котором «я» настаивает на собственной несамотождественности, т.е. на исполнении героической роли поэта, слушающего и говорящего от имени всечеловеческой души и разума, рождается образ мира – грандиозного и сокровенного, земного и онтологического: «Я не живописец, мне детали // Ни к чему, я лучше соль возьму» («Степная дудка», 1962). Этот мир написан кровью: «Слово – только оболочка, // Плёнка жребиев людских, // На тебя любая строчка // Точит нож в стихах твоих» («Слово», 1945) – но «Так и душа в мешок своих обид // Швыряет, как плотву, живое слово: // За жабры – хватать! и рифмами двойт» («Рифма», 1957). Поэт и слово равноправны, потому и нет ощущения трагедии творчества, «хоть рифма, точно плаха // Меня сама берёт» («Я долго добивался...», 1958), – таково экзистенциальное напряжение явления мира через слово. Слово обладает вещей силой – рифма имён дерева и человека, ивы и Ивана, предсказывает судьбу: «Не знали, зачем на ручей налегла, // А это Иванова ива была. // В своей плащ-палатке, убитый в бою, // Иван возвратился под иву свою» («Иванова ива», 1958). Есть образы излюбленные, обладающие концептуальным значением для Тарковского: волна как живое присутствие мира («Рука слепца, она совсем живая, // Смотри, она колеблется едва, // Как водоросль, вполсвета ощущая // Волокна волн мельчайших»),

рука как орган освоения и присвоения мира («На пространство и время ладони // Мы наложим ещё с высоты», 1968) В мире бытийных закономерностей и явления, предметы, узнаваемые образы мифологичны: деревья на берегу рек, т.е. на грани бытия с живой и мёртвой водой одновременно, всадник на коне, зеркала – классический знак посредничества, двойничества, мистических превращений: «Не надо мне числа: я был, я есмь, я буду, // Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду // Один, как сирота, я сам себя кладу, // Один, среди зеркал – в ограде отражений // Морей и городов, лучащихся в чаду. // И мать в слезах берёт ребёнка на колени» («И это снилось мне, и это снится мне...», 1974). Сон – мотив постоянный – представление целостности памяти, единства человеческой истории: «Явь от потопа до Эвклида // Мы досмотреть обречены» («Сны», 1962) – и связи всех живших на земле («Я в детстве заболел...», 1966). Мир этот представлен системой образов оксюморонных – по парадоксальному смыслу и по стилистической несочетаемости: слепой «чувствовал прикосновенья света», «он шёл как пальцы по клавиатуре» («Слепой»); «Святой колыбелью была мне // Земля похорон и потерь» («Оливы», 1958); «Я из шапки вытряхнул светила» («Степная дудка», 1962). Оксюморонными словосочетания делает анноминация – употребление слов одного корня, но грамматически различных: «Сам на себе я самого себя // Самим собой ковал... // Не мастера ты выковал, кузнец, // Кузнечика ты смастерил, а это // И друг неверный, и плохой близнец... // Что ж, топочи, железная нога!» («Кузнец», 1962). Антонимичность мира передана игрой паронимов: «Пляшет перед звёздами звезда, // Пляшет колокольчиком вода, // Пляшет шмель и в дудочку гудит, // Пляшет перед скинией Давид. // Плачет птица об одном крыле, // Плачет погорелец на селе, // Плачет мать над люлькою пустой, // Плачет крепкий камень под пятой» (1968). Приём градации демонстрирует и трагическую игру зеркальных отражений, и их равноправие, подчёркнутое эпическим и «весёлым», энергичным ритмом, заданным парной мужской рифмой и анафорой-запевом. Интонация классической силлабо-тоники сохраняет ритмический образ и лёгкое дыхание возвышенной разговорности. Этот мир пронизан памятью поэтической и духовной («Тебе не наскучило каждому сниться...», 1945-1946), его время – живая вечность, отторгающая социальную реальность. Тема войны «вписывается» в бытийное ощущение, но есть едва ли не единственный отклик на злободневность: «Тянет железом, картофельной гнилью, // лагерной пылью и солью камсы. // Где твоё имечко, где твои крылья, // Вий над Россией топорщит усы» (1946-1956). Стихотворение датировано временем, когда был рассыпан набор первого сборника, и годом разоблачения Сталина. Только по отношению к социальным трагедиям поэт позволял себе жестокую иронию – чтобы защититься от бессилия перед готовым встать из могилы: «Он говорит: подымите мне веки! - // Как не поднять, пропадёшь ни за грош. // Дырбала-арбала, дырбала-арбала, // Что он бормочет, ещё не поймёшь. // Заживо вяжет узлом сухожилия, // Режется в карты с таёжной цингой, // Стужей проносится по чернобылью, // Свалит в овраг, и прощай, дорогой». Ужасное представлено как отвратительное, чудовищное и непостижимое для здорового ума и души, не искушённой во зле и жестокости.

Но у поэта, находящегося в постоянном диалоге со смертью, нет апокалиптического чувства и образа времени, как и пространство – открыто, буквально распахнуто бытию (степь, поле, река, лес, пронизанный солнцем). Доказательством бытия Всевышнего для него была природа, так он воспринимал Кавказ: «Только идиот может не верить в существование Бога, увидев эти горы» (6,329). Никаких мистических пространств, трансцендентально-непостижимых образов, ни болезненных, ни мистических, не встречается. Самый страшный – образ судьбы, которая «по следу шла за нами, // Как сумасшедший с бритвою в руке» («Первые свидания», 1962). Совершенно очевидно, что мир этот – проекция души поэта: «Я собственной томился

темнотой, // Хотя и раздвигался, будто город, // И слободами громоздился. / Я // Мост перекинул через речку. / Мне // Рабочих не хватало» («Только грядущее», 1960). Очевидно, это особая метафизика – не мира, а души человеческой. Именно она «поглотила» натурфилософский образ и выстроила собственные «координаты», уравновесив смерть неистребимым жизнелюбием, отчаяние – радостью, страдание – любовью. Поэт создал себе тот образ бессмертия, который соответствовал «объективным критериям» - безмерности, всеохватности, таковы символы моря как неистощимой стихии и рыбы как живого образа неуничтожимой, самовоспроизводящей себя с бесконечной щедростью жизни: «Мы все уже на берегу морском, // И я из тех, кто выбирает сети, // Когда идёт бессмертье косяком» («Жизнь, жизнь», 1965) (может быть, это отголосок новозаветной традиции – встреча Христа с рыбаками на берегу Тивериадского моря). Двойственность сознания, мотив двойничества, превратившись в посредничество, стали «гарантией» не муки, но гармоничности мировосприятия.

3.А.Твардовский: нравственный пафос как основа постижения целостности мира

Поэзия А.Т.Твардовского (1910 – 1971) содержит в себе феномен «позднего» «лирического прозрения»: эпический образ мышления, доминировавший в ранний период, обрёл во время войны право на высказывание чувства глубинной, сокровенной связи с землёй, обогатился рефлексией на тему «поэтический долг и образ правды», превратился в диалог с собственным героем в «Василии Тёркине. Книге про бойца» (1942-45). Эта книга «дала ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда, чувство полной свободы обращения со стихом и словом и естественно сложившейся непринуждённой форме изложения. «Тёркин» был для меня во взаимоотношениях писателя со своим читателем моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой по случаю» (12, 655). Послевоенное творчество носит лиро-эпический характер, т.е. описание явлений соединяется с размышлениями о них («Дом у дороги. Лирическая хроника», 1942-46, «За далью – даль», 1950-1960), доминирует тема судьбы народа в истории. Но осмысление истории, погружение в национальную трагедию, осознание её сути и масштаба, прежде недоступного пониманию из-за внешней и внутренней цензуры, с неизбежностью обратили творческое развитие в сторону лирики в её классическом выражении: исповедь, авторефлексия, видение мира через проблему жизни и смерти, поиск духовной основы для целостного восприятия мира. Сборник «Из лирики этих лет» (1967), неопубликованная поэма-исповедь «По праву памяти» (1966-69) венчают творческий путь поэта органического эпического мировосприятия.

Сам тип художественного мышления А.Твардовского менее всего соответствует классической модели поэтического философствования: сюжетность, нравственный пафос на грани дидактичности, конкретность образов, злободневность проблематики и тяготение к точности мысли, но и к пространности и возвышенной риторике гражданской лирики. Образец 1951 года – воззвание к себе как к исполнителю долга перед временем, и это вполне экзистенциальное чувство: «Пускай сегодняшний вчерашним // День обернётся трудовой. // Он на счету твоём всегдашнем. // Он – жизнь, и ты при нём живой. // Пускай другой иначе судит - // Что жизнь на малый срок дана... // На тот же срок она да будет // Лишь делом избранным полна! // А если сил и жизни целой, // Готовой для любых затрат, // Не хватит вдруг, чтоб кончить дело, // То ты уже не виноват» («Самому себе», 1951). Знаменательно непринуждённое опровержение тысячелетней традиции вселенского пессимизма, опирающееся на энергию 4-стопного

ямба, причина – убеждённая в полном и естественном слиянии с осмысленным течением «большого» времени, эпическое чувство предстаёт как безусловная вера в правоту самой истории, а жертвенное служение (жизнь «готова для любых затрат») – гарантия исполнения миссии, даже если она не завершена. Это подлинная лирика, искренняя и убедительная прежде всего для самого поэта. И в то же время эстетическая система Твардовского созвучна классической нравственно-философской лирике А.Ахматовой, в которой он сам отмечал такие ценности, как «подлинность, невыдуманность чувств, поэзия, отмеченная необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала. И её, между прочим, никак нельзя назвать исключительно поэзией сердца. В целом – это лирический дневник много чувствовавшего и много думавшего современника сложной и величественной эпохи» (13, 281). У Твардовского и Ахматовой были разные взгляды на «эпоху» и разные исторические роли, но ему дорога была обусловленность поэтики «высоким нравственным кодексом»: «Это – благородный лаконизм, немногословная ёмкость речи, когда за скупыми строчками стихотворения живёт возможность многих тонких подробностей и оттенков» (13, 282). Ахматовский психологизм представляется формой философии творчества и миропонимания. К этому можно добавить тяготение к бытийной образности в её органичном проявлении: слова-концепты «дом», «дорога», «земля», «время», «совесть», «память», «правда» – это опорные категории самоопределения поэта в мире бытийных закономерностей, в котором действуют на равных нравственное начало и архетипические модели существования. Очевидно, есть «родовые» признаки нравственно-философского мирозерцания и «качество» исполнения. «Родовым» является *нравственное измерение мысли о мире, истории и обществе*, где императив исполнения долга есть разрешение вопроса о месте человека и поэта в общем бытии, космическом и социальном. Мысль человека и поэта становится измерением целостности мира. «Качество» – это *система абсолютов*, к которым апеллирует поэт (Бог, Родина, народ, история, партия, совесть и т.д.), это *формула идеала*, которым измеряются отношения, духовный максимализм и понимание причин несовместимости с реальностью, это *выбор между должным и действительным*, это *глубина, масштаб, сила нравственного чувства*, обращённого прежде всего на самого себя, это *содержание чувства вины*, её *метафизика*, т.е. *осознание степени личной ответственности за состояние мира*. Особое качество – путь воплощения нравственного мышления в поэтической форме, степень органичности и содержательности образной системы, от тематики до принципиальной значимости приёмов.

Лирика Твардовского принадлежит к разряду «органической» поэзии – той, которая не желает быть «искусственной», т.е. искусной, демонстративно играющей всеми поэтическими средствами. Эта поэзия предпочитает быть конкретной, разговорной и сдержанной в высказывании – это *поэзия простоты*. Эта поэзия реалистична и по авторскому самоопределению, и по собственным типологическим признакам: «бытие не распадается на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и вещественного. Реализм открыл художественному познанию единую, монистически понимаемую действительность: жизненные ценности определяются критериями, уже не данными раз и навсегда – как в классицизме, отчасти в романтизме, – но порождаемыми исторической ситуацией. Для художника-реалиста действительность подлечит социальному и моральному суду и обличению: но из этой же действительности он черпает высокое и прекрасное. Тем самым многообразные явления конкретной действительности оказываются возможными носителями идейных и эстетических ценностей: тем самым они находят доступ в некогда замкнутый мир высокой поэзии» (3, 198). Поэтическим открытием реализма становится «прозаизм»,

обыденное слово, обретающее смысловую и эстетическую многомерность: «Прозаизмы не прозаичны; только их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создаётся заново, добывается из контекста. ...Прозаизм – это прежде всего нестилевое слово, то есть эстетически нейтральное, не принадлежащее к тому или иному поэтическому стилю» (3, 204). Прозаизм, очевидно, «естественное слово», выполняющее свою «номинативную» функцию с той точностью, которую не может заменить или компенсировать никакая «красота». Это абсолютная ценность природной силы. Это слово, сохраняющее связь с органикой устной речи и с присущим ей ощущением сиюминутного времени, когда критерием истинности остаётся искренность в спонтанном проявлении, т.е. тождество настроения и мысли – откровенности в слове и откровения слова, которое адекватно смыслу. Но доминирование простоты создаёт свою особую художественную систему: «в структурном отношении простота – явление значительно более сложное, чем «украшенность» (14, 77), и предполагает полемику с предшествующей традицией как осуществление «минус-приёмов», т.е. сознательное, но не демонстративное их отрицание.

Что касается реалистической поэтики Твардовского, то она не была открытием, она наследовала традиции Некрасова, народно-поэтической стилистике поэтов-«суриковцев» и зрелой лирике Пушкина, чьи «произведения кажутся нам как бы существовавшими в таком же виде в самой жизни, в природе и целиком взятыми оттуда» (13, 263). Творчество Твардовского была наиболее совершенным и глубоким воплощением поэзии «смоленской школы», т.е. соединения фольклорности образов и социального мышления, мифа советского и архетипического. Но уже разработанная поэтическая система была буквально пронизана нравственно-философской идеей народного самосознания и исторической памяти, которые существенно изменили эстетический «статус» простоты. Она оказалась диалогически заряженной – и не по отношению к иной художественной системе, но сама в себе – как непрерывный диалог сознания, склонного больше к вере, чем к сомнению, то есть к внутренней борьбе с самим собой, мыслительной и духовной. Философско-эстетический феномен Твардовского – родовое сознание, которое берёт на себя функцию критического – по отношению к собственной вере и к самому себе. Это диалог, критерий которого – правда – всё время становится предметом поиска и постижения с абсолютных позиций, некоторые из которых – вера в идеалы социализма, идея движения истории во благо народа, самоотверженная жертва – сами нуждаются в критическом осмыслении. В стихах на первую годовщину смерти Сталина родовое сознание переживает катарсис – высокую скорбь и приобщённость к величию истории: «В минуты памятные эти // Мы все на проводах отца // Вдруг стали полностью в ответе // За всё на свете до конца. // ... И все одной причастны славе, // Мы были сердцем с ним в Кремле. // Тут ни убавить, ни прибавить - // Так это было на земле» (1954). Коллективное «мы» осознаёт себя в чувстве великой ответственности – это апофеоз любви и нравственности. Абсолют пришёл из детских впечатлений, воспоминаний о стихийной народной реакции на смерть Ленина: «Ту скорбную истовость схода // С годами я помню живею. // Великая сила народа // И вера мне видится в ней. // ...А там свирепела погода, // Со стоном по улице шёл // Январь незабвенного года... // В тот год я вступил в комсомол» («Памяти Ленина», 1948-49). Память сохранила критерий осмысления времени. Но в 1960 вышло издание «За далью – даль», увенчанное главой «Так это было», которая начинается с покаяния: «...Когда кремлёвскими стенами // Живой от жизни ограждён, // Как грозный дух он был над нами, - // Иных не знали мы имён. // Гадали, как ещё восславить // Его в столице и в селе. // Тут ни убавить, // Ни прибавить, - // Так это было на земле». Говоря литературоведческим языком, это – парафраз, т.е. использование темы, образов, ритма, но – с целью вывернуть наизнанку содержание. Сохраняется коллективное «мы»,

которое так же воодушевлено потребностью в правде времени и чувств, сохраняется эпическая «закрепка», которая, как в заговоре, обеспечивает истинность и действенность свидетельских показаний: «Так это было на земле». Только во втором случае «Тут ни убавить, // Ни прибавить» разведены в разные строки, чтобы, побеждая инерцию восприятия, остранить их реальный самоговорящий смысл. Твардовский, безусловно, сознательно пошёл на такую «историческую рифму»: если сейчас первый текст надо искать в исторических комментариях, то в те годы он был ещё «на слуху», в памяти читателя. Второй текст и опровергал первый, и отсылал к нему, актуализировал как свидетельство недавнего времени и великой, трагической народной ошибки, истового заблуждения веры, которое нельзя, невозможно забыть – «так это было на земле». Стихи спорят – и как спор памяти, и как диалог нравственных позиций.

Этот спор начинался именно в лирическом самоощущении, т.е. интуитивно, чтобы перерасти в тему познания истории и места человека в ней, роли поэта и качества его самосознания, особенностей наполнения собственной души и таланта. Это началось в стихотворении «Две строчки» (1943), зафиксировавшем антиномии памяти.

Из записной потёртой книжки
Две строчки о бойце-парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду.

Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далёко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,
А всё ещё бегом бежал,
Да лёд за полу придержал...

Среди большой войны жестокой,
С чего – ума не приложу, -
Мне жалко той судьбы далёкой,
Как будто мёртвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примёрзший, маленький, убитый
На той войне незначительной,
Забытый, маленький, лежу.

Сам лирический сюжет – развитие рефлексии, начиная с отчуждённо нейтральной реакции на трагическую информацию, через вокрешение пронзительного образа в деталях – к недоумённому самоотождествлению, т.е. длящемуся переживанию чужой судьбы как своей собственной. Стоит вспомнить Тарковского с его образом застывшей смерти – «И буду я разутый, без имени и славы, // Замёрзшими глазами глядеть на снег кровавый» – тот же ужас беззащитности, обнажённости перед уничтожением, но отчуждённое всезнание и провидческая, нечеловеческая зоркость мёртвых. У Твардовского доминирует не ужас, а образ нелепости, абсурдности смерти – «лежало как-то неумело по-детски маленькое тело» – абсурд умножается и оксюморонным образом дитя-солдата, сироты, пойманного смертью, вмёрзшего в цепкий лёд небытия. Антитезой мнимой динамики, а вся третья строфа построена на монорифме «не лежал» – «бежал» – «придержал», – ритм пульсирующей памяти, нарастающей в режиме градации: на три последних строки –

шесть эпитетов, которые рифмуются между собой: «убитый» – «незначительной» – «забытый». А слово «маленький», повторённое трижды, просто бьётся в мозг, как и «лежу», повторяющее незавершённое, длящееся действие, «лежал» стало собственной судьбой. Знаменательна антитеза исторических обстоятельств – «войны незначительной» и «среди большой войны жестокой» – она даёт пространственный образ длящегося уничтожения, распахнутого в собственном разгаре, открытого не только в прошлое, но и в будущее, и замёрзшего в бессмысленном времени бесславной войны-поражения, убившей будущее. Последняя строфа – самая длинная, она сформирована одним инверсионным предложением, горячим выговариванием боли, живой, пульсирующей памятью, которой как будто не хватает новых слов, и она бьётся в тисках навязчивых слов-образов. Излишне говорить, что эта мука неослабевающего сострадания передана

с удивительной простотой и «непосредственностью» как переключка времён и судеб в сознании поэта. Реализм фактографический, точность образа и чувства, стали для поэта образом нравственной ответственности за то, в чём неповинен, а нравственное чувство обрело временное измерение памяти. Народная и гуманистическая трагедия дала времени не историческое, а человеческое определение, не экзистенциальное – поскольку Твардовский был погружён не в отдельное, но в общее существование, а ощущение общего горя – «срок беды всесветной».

Художественное решение этой темы может быть сугубо эпическим, как в монологе погибшего безымянного солдата («Я убит подо Ржевом...» 1945-46). Это стихотворение родилось как разрешение от тяжести трагической памяти – тех жутких впечатлений, которые вынес поэт из-под Ржева и не мог тогда, в 1942 году, передать хотя бы в заметке. Память представляет собой неостывающее нравственное чувство, совесть, неподвластную времени и смерти, что и обусловило пронзительную патетику чувств и слов. «Стихи эти продиктованы мыслью и чувством, которые на протяжении всей войны и в послевоенные годы более всего заполняли душу. Навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвенья, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе, - так приблизительно можно определить эту мысль и чувство. ...Форма первого лица ...показалась мне наиболее соответственной идее единства живых и павших «ради жизни на земле» (13, 207-208). По Твардовскому, «я» – местоимение, обладающее эпическим содержанием, погибший не помнит себя: «Я не слышал разрыва, // Я не видел той вспышки, // Точно в пропасть с обрыва - // И ни дна ни покрывки», - но обладает сознанием, растворённым в природе: «Я – где крик петушиный // На заре по росе; // Я – где ваши машины // Воздух рвут на шоссе...». Мышление поэта не архетипично: в мифе мёртвые наделены всезнанием, но нравственная мука обостряет идею неизбывной ответственности. Погибший наделён не трагическим знанием, но – сознанием: «Нет, неправда. Задачи // Той не выиграл враг! // Нет же, нет! А иначе // Даже мёртвому – как? // И у мёртвых, безгласных, // Есть отрада одна: // Мы за родину пали, // Но она – спасена». Ощущение братства – «Братья, в этой войне // Мы различья не знали: // Те, что живы, что пали, - // Были мы наравне» – это продолжение эпической темы нерасторжимого единства, обеспеченного памятью. Память вдохновляется чувством жизни, объединяющим уже поверх всех границ: «Ах, своя ли, чужая, // Вся в цветах иль в снегу... // Я вам жить завещаю, - // Что я больше могу?». Преданность памяти – условие гармоничного будущего родины: «И беречь её свято, // Братья, счастье своё - // В память воина-брата, // Что погиб за неё». Вера в хранящую, освящающую и едва ли не продуктивную силу памяти была доминантой не только поэтической, но жизненной философии Твардовского: она обеспечивала связь живых и мёртвых, преемственность поколений, единство нравственного и природного чувства, творческого и гражданского императива. Неостывающая память, «жестокая память» продиктовала «В тот день, когда окончилась война...» (1948), «Жестокая память», 1951, «Та кровь, что пролита недаром...» (1957), «Я знаю, никакой моей вины...» (1966). Но даже «замешенная на крови» - повторяется афоризм Некрасова «Дело прочно, // Когда под ним струится кровь» - эта идея принадлежит возвышенной и глубоко прочувствованной мысли, в отличие от глубинного чувства памяти у А.Ахматовой, это было ошеломляющее открытие, а не изначальная данность сознания.

Идея памяти развивалась параллельно драматическому процессу нравственной переоценки прежней безоговорочной веры. Память как будто открывала свои глубины, «законсервированные» властью идеологических запретов и добровольным смирением совести. В творческой биографии Твардовского есть эпизод, смысл которого неоднозначен. В поэму «За далью – даль» была включена глава «Друг детства» (1956),

где поэт, едва ли не первым откликаясь на новое время торжества правды, вспоминает о неожиданной встрече с возвращающимся из лагеря старым товарищем и признаётся в постыдном малодушии, чтобы затем обрадоваться прорыву к свободе: «И чувство стыдное испуга, // Беды пришло ещё на миг, // Но мы уже трясли друг друга // За плечи, за руки...». Трагедия заговорила, казалось, в полный голос: «- Домой? // Да как сказать, где дом... // - Ах, да! Прости, что я об этом... // - Ну, что там, можно и о том. // Как раз, как в песенке не новой, // Под стать приходится слова: // Жена найдёт себе другого, // А мать... Но если и жива... // - Так. Ты туда, а я обратно...». И дальше следует исповедь о скрытом, но нерасторжимом единстве памяти, которая связывала поэта и отверженного: «И разве диво то, что с другом // Не мог расстаться я вполне? // Он был недремлющим недугом, // Что столько лет горел во мне. // И, не кичась судьбой иною, // Я постигал его удел. // Я с другом был за той стеною. // И ведал всё. И хлеб тот ел». Поэт подчёркивает, что долг этой памяти освящён императивом партийной совести: «Нет, обойти её – не дело // И не резон душе моей: // Мне правда партии велела // Всегда во всём быть верным ей». Отклик А.А.Ахматовой был уничтожающим: «Новая ложь. Большой гнусности я в жизни не читала» (15, 187). И дальше следовала расшифровка: «Там возвращающийся из заключения лучший друг не может ответить на вопрос: жива ли его мать? Это естественно: он провёл 17 лет в заключении, без писем. Но друг-то этого лучшего друга, сам автор, тот, кто говорит о себе «я» – он-то почему не знает, жива ли старуха? Он-то существовал на свободе...» (15, 191). Для Ахматовой совесть и память не нуждались ни в партийной санкции, ни в исповедальном открытии. Так в сюжет развития нравственно-философской мысли Твардовского вплетается тема трагической несвободы сознания, искренне стремящегося к истине и отождествлению поэзии с голосом совести.

Это уже проблема философии творчества и природы поэзии. Пушкин замечал: «Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело», 1825 (16, 359); «Говорят, что в стихах – стихи не главное. Что же главное? проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями...», 1825 (16, 428); «Цель поэзии – поэзия, как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а всё невпопад», 1825 (16, 432). Суть – не в специфике творческого мышления по отношению к политике, дидактике, публицистике, а в самом качестве присутствия нравственного начала в лирике как словесном искусстве. М.Цветаева признавала этику сокровенным содержанием стиха, но право и меру суда оставляла за собой: «Пригвождена к позорному столбу // Славянской совести старинной, // С змеёю в сердце и с клеймом на лбу, // Я утверждаю, что – невинна» (1920). А.Ахматова высшим мерилом этики видела саму поэзию – как живое явление высшей истины, суда над собой и того, что называют вдохновением: «Это я – твоя старая совесть, // Разыскала сожженную повесть... // Кто над мёртвым со мной не плачет, // Тот не знает, что совесть значит // И зачем существует она. //...Я ль расту в казённом гимне? //...Ну, а как же могло случиться, // Что во всём виновата я?» («Поэма без героя», 1940-1966). В любом случае «ты сам свой высший суд» (Пушкин), можно опираться на традицию, но нельзя ссылаться на авторитеты. В поэзии на месте авторитетов – *абсолюты*, *непререкаемые интуиции в статусе божественного начала*, которые *открываются в диалоге*. «Шестикрылого серафима» Пушкина можно воспринять и как священный образ, и как аллюзию на «Книгу Пророка Исая»: «И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами...Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь... И коснулся уст моих... И услышал я голос Господа...И сказал Он: пойд и скажи этому народу...» (6 : 5-9). Главное – состояние безусловного диалога с высшим началом, которое даёт нравственное и духовное право на слово.

Для советского поэта, каким с гордостью считал себя Твардовский, абсолютным началом, божественным в непреборимости своих велений и всеохватным, было Время. Причём Время в ипостаси Истории, которая, несмотря на трагические коллизии и кровавые конфликты, получила наконец безусловно нравственное направление развития. Пророки Времени – Ленин или Сталин – были персонификациями этой воли, более или менее истинными: «Но кто из нас годится в судьи - // Решать, кто прав, кто виноват? // О людях речь идёт, а люди // Богов не сами ли творят? // ...Что ж, если опыт вышел боком, // Кому пенять, что он таков? // Великий Ленин не был богом // И не учил творить богов» («Так это было»). Такова эпическая точка зрения, возлагающая вину на народ и одновременно освобождающая его от ответственности, потому что народ, страдающий и заблуждающийся, жил и боролся в соответствии с волей времени, соединившейся с волей вождя: «Мы с нею шли, чтоб мир избавить, // Чтоб жизнь от смерти отстоять. // Тут ни убавить, // Ни прибавить, - // Ты помнишь всё, отчизна-мать. // Ему, кто всё, казалось, ведал, // Наметив курс грядущим дням, // Мы все обязаны победой, // Как ею он обязан нам...». Отождествление исторического времени с божественной силой, совершающееся в душе атеиста, нельзя признать за истину, но нельзя не назвать жизненной философией. Секрет поэтической убедительности и гуманистического обаяния этой позиции в том, что она обеспечивает участие человека в осуществлении блага на земле, а поэту, который в силу особой чуткости к Хроносу во всех его проявлениях ощущает собственную ему соразмерность, обеспечивает роль глашатая времени, его голоса, пророка и нравственного мерил: «Кому другому, но поэту // Молчать потомки не дадут. // Его к суровому ответу // Особый вытребует суд. // Я не страшусь суда такого // И, может, жду его давно, // Пускай не мне ещё то слово, // Что ёмче всех, сказать дано. // Моё – от сердца – не на ветер, // Оно в готовности любой: // Я жил, я был – за всё на свете // Я отвечаю головой» («Так это было»). Эта декларация выражает императив социального мышления со всей наглядностью. Сомнения по поводу собственного слова, муки творчества – «А где моё слово, что было бы подлинным // Тем самым, которое временем спросится?» («Дорога дорог», 1959) – отступают перед готовностью исполнить долг.

Но если социальная философия снимает проблему отчуждения времени от человека, то его образ должен быть освоен в разнообразии проявлений, которое обусловлено богатством человеческой природы. Модель молитвы-вопрошания реализуется в радостном ритме «превентивного покаяния»: «Ах, время, родное, // великое время, // Солгу по расчёту - // лупи меня в темя! // В если подчас // оступлюсь ненароком - // Учи меня мудрым // уроком-упрёком. // Приму его сердцем, // учту его честно, // В строю не замедлю // занять своё место. // Когда я с тобою, // мне всё по плечу, // Ты скажешь - // я горы тебе сворочу» («Московское утро», 1957-1959). Тот же императив высказан в стилистике военного приказа: «Не хожен путь // И не прост подъём, // Но будь ты большим иль малым, // А только – вперёд, // За бегущим днём, // Как за огневым валом. // ...За валом огня. // И плотней к нему. // Сробел и отстал - // Крышка!» (1959). Или решительный отказ от рефлексии, в том числе на тему краткости собственной жизни, историческое время всё вбирает и разрешает все драмы души: «Некогда мне над собой измываться, // Праздно терзаться и даром страдать. // ...Некогда. Времени нет для мороки, - // В самый обрез для работы оно. // Жёсткие сроки – отличные сроки, // Если иных нам уже не дано» (1959). Наконец, авторская ирония совпадает с иронией времени: «Дробится рваный цоколь монумента, // Взывает сталь отбойных молотков. // Крутой раствор особого цемента // Рассчитан был на тысячи веков. // Пришло так быстро время пересчёта, // И так нагляден нынешний урок: // Чрезмерная о вечности забота - // Она, по справедливости, не впрок. // Но как

сцепились намертво камня, // Разъять их силой – выдать семь потов. // Чрезмерная забота о забвенье // Немалых тоже требует трудов» (1963). Общее во всех эти вариантах – абсолютный резонанс с содержанием исторического процесса, духовное единение и с ритмом, и с сутью истории. Само содержание истории сомнению не подвергается, как не может быть критического отношения к высшей, всезнающей и всемогущей силе.

Но у времени могут быть тайны – этот мотив «неисповедимости» путей истории появился уже в последние годы, когда сворачивалась «оттепель», правота нуждалась в защите, а поэт из пророка, говорящей совести, солдата превращается в хранителя сокровенного смысла. Лирическая поэма «По праву памяти» (1966-1969) – протест против забвения исторических уроков, замалчивания трагедии, нынешний образ долга – отстаивание права поэта на память – есть уже защита самой истории: «Забыть, забыть велят безмолвно, // Хотят в забвенье утопить // Живую былль. И чтобы волны // Над ней сомкнулись. Быль – забыть! //...Нет, все былые недомолвки // Домолвить ныне долг велит. // Пытливой дочке-комсомолке // Поди сошлись на свой главлит...» Время из великого и всеильного превращается в объект спасения, миссия служения конкретизируется в долг защитника правды: «Кто прячет прошлое ревниво, // Тот вряд ли с будущим в ладу...// А я – не те уже годочки - // Не вправе я себе отсрочки // Предоставлять. / Гора бы с плеч - // Ещё успеть без проволоочки // Немую боль в слова облечь». История раздваивается в своём течении, в ней появляется загадка, и прежний квазидialog, мыслившийся как ответ на веление свыше, которое и не нуждалось в словесном определении, превращается в попытку расшифровать сам смысл событий.

День прошёл, и в неполном покое
Стихнул город, вдыхая сквозь сон
Запах свежей натопанной хвои –
Запах праздников и похорон.

Сумрак полночи мартовской серый.
Что за ним – за рассветной чертой –
Просто день или целая эра
Заступает уже на постой.
1966

Изменилась поэтика: риторика прямых и упоённых своей непреклонностью деклараций сменяется игрой подтекста. Недоговорённость оказывается более ёмкой и выразительной, она передаёт широкий спектр чувств – тревогу, надежду, неуверенность в собственной способности прочесть знаки, рассыпанные временем, которое само не хочет подсказать своё имя – день? эра? эпоха? смута? безвременье? Событие, несомненно, ключевое – похороны Сталина, но

время суток – «сумрак полночи мартовской серой» – тревожное пограничье, час упырей, призраков, не смирившихся с собственной смертью покойников. Время года – весна – позволяет надеяться: амбивалентность момента, «запах праздников и похорон», новый год и вехи, отмечающие последний путь покойника, - всё говорит о двойственности поворотного момента, но указано время ночи – рассветная черта, подводит итог и сулит свет освобождения от страха, от «неполного покоя» то ли покойника, то ли измученного прощением с вождём народа. Сон – тоже пограничье, он лучшее лекарство от болезней, усталости, отчаяния и неверия, вещий сон должен перейти в вещее слово, но оно не сказано. Ответ даёт интонация: строфа должна была закончиться вопросом, но там стоит точка – знак, разрешающий сомнения. Поэт выбирает новую веру – без восклицательного знака нового энтузиазма, но сама образность – метафора служения, иронически контаминировавшая «заступить на пост» и «встать на постой», - соединяет убеждённость в неизбежности прогресса с сомнением в его нынешней достоверности. Время раздвоилось на скрытую динамику настоящего, но не явленного («заступает») и не-настоящее, неподлинное сегодня, лишённое динамики («на постой»). Отчуждённая позиция выразила себя в образе берёзы у кремлёвской стены – немого свидетеля всех перемен («Берёза», 1966), носителя памяти, которая нуждается в прочтении, в расшифровке.

Раздвоение времени позволило выделить «свое» измерение, собственный срок, личную судьбу: «На дне моей жизни, // на самом доньшке // Захочется мне // посидеть на солнышке, // На тёплом пёнушке. //...Нет, всё-таки нет, // ничего, что по случаю // Я здесь побывал // и отметился галочкой» (1967). Замечательна эта игра слов: «на дне» – как предел жизни и восприятие её как одного мелькнувшего дня. Наконец, поэт противопоставил время Хроноса и время стиха, разумеется, в пользу творческого претворения вечности: «Время, скорое на расправу, // В меру дней своих скоростных, // Власть иную, иную славу // Упраздняет – и крест на них. // ...И оно же не в силах сладить // С чем, подумаешь! – со стишком» (1968). Но залогом бессмертия оказалось нравственное содержание слова: «Так со своей управиться судьбой, // Чтоб в ней себя нашла судьба любая // И чью-то душу отпустила боль» («К обидам горьким собственной персоны...», 1968). Нравственное как трагическое стало основой не только собственного самосознания, но разработкой подлинно многомерной концепции времени, что способствовало изменению поэтики – разработке сложной игры образов, т.е. превращению риторической поэзии в лиризм философского размышления. Прежняя целостность мировоззрения избирала критерием истины духовный подвиг народа, творца истории, преодолевающего её беды. На этот подвиг откликнулась сама Вселенная, когда в неё запустили спутник, – так у глубоко социального поэта появился «натурфилософский» образ: «Где дальних солнц теснятся чащи, // Миров безмолвных тьмы и тьмы... // Всего людского рода счастье, // Что этот шаг ступили мы. // Недаром в мире планетарном // На этот мирный позывной // Глубоким вздохом благодарным // Ты отозвался, шар земной» («Не просто случай славы тленной...», 1957). Слово поэта, которое он не может передоверить никому, «даже Льву Толстому», – «Вся суть в одном-единственном завете: // То, что скажу, до времени тая, // Я это знаю лучше всех на свете - // Живых и мёртвых, - знаю только я» (1958) – в действительности «общее слово», которое связывает поэта с народом, память – с будущим, существование – с творчеством. Центр этого целостного мира – настоящее, которое и есть предмет творчества: «И поспевать, надрываясь до страсти, // С болью, с тревогой за нынешним днём, // И обретать беспокойное счастье // Не во вчерашнем, а именно в нём...» («Жить бы мне век соловьём-одиночкой...», 1959). Императив, оказывается, может стать синтезирующим принципом миропонимания, если его сила, воля, творческий потенциал соответствуют масштабу истории. Разумеется, это масштаб социального темперамента поэта, помноженный на неусыпную совесть.

Когда стал рушиться столь дорогой образ монолитного времени, когда память, разбуженная совестью, создала предпосылки для нового психологического диалога времён – собственной зрелости и неоплатной вины перед прошлым и уходящим, появился цикл «Памяти матери» (1965) – классический образец медитативной лирики, сосредоточенной на теме смерти как неразрешимой тайны и непосильного венца существования. Это уже не эпическое мышление в социальном выражении, а личностный диалог с самим собой («Как не спеша садовника орудуют...». Мысль, сосредоточенная на сегодняшнем дне, не теряет своей масштабности: «В зрелости так не тревожит меня // Космоса дальние светлы, // Как муравьиная злая возня // Маленькой нашей планеты» («Полночь в моё городское окно...», 1967). Тревогой пронизано и эпическое чувство жизни: «Перед какой безвестною зимой // Каких ещё тревог и потрясений // Так свеж и ясен этот мир осенний, // Так сладок каждый вдох и выдох мой?» («В чём хочешь человечество вины...», 1968). Так вопрос оказывается дороже ответа, сознание многомерности самого времени есть сознание самого себя («сознание сознания», по терминологии М.Бахтина». Вывод самого авторитетного исследователя творчества поэта о «вершинной» лирике отмечает полидиалог как особое качество синтеза «философской, психологической и своеобразной исторической лирики и

лирической поэмы. Разговор с собой и временем, и с временем не только настоящего, но и прошедшего, со всем движением времени; одновременный разговор с разными временными подразделениями и их носителями, представителями исторического потока народной жизни и потока собственной жизни как частицы этой более общей жизни» (17, 321). Таков путь преобразования лирики эпического мироощущения в личностное видение единства бытия – через осознание многослойности времени и множественности голосов правды, а её обретения – через раскрепощение памяти. Мерой постижения единства мира становится не долг, а совесть, доминанта совести как диалога с самим собой трансформирует поэтику стиха, делает многозначным не столько слово, сколько состояние, самовосприятие и самовыражение. Антиномичность становится пружиной мышления и лирического сюжета высказывания.

4. С.Липкин: единство мира как единство человеческого бытия

Итак, вопрос о специфике историософских поэтических концепций, - это вопрос определения качества самой истории – природная? социальная? духовная? Это вопрос совмещения поэтической истины и социальной: когда поэт отдаётся буйству стихий, обновляющих ветхую культуру и разложившуюся цивилизацию, и чувствует себя гением, постигающим смысл событий (А.Блок, «Двенадцать»), ему предстоит жизнью заплатить за веру в откровение. Третий вопрос – мера самобытности поэтической философии, т.е. степень её «зависимости» от абсолютных категорий и сложившихся систем миропонимания, качество собственной творческой интерпретации их. Наконец, какова миссия поэта в истории – вождь? трибун? пророк? свидетель? жертва? На последнее никто не согласится, ни Маяковский, который стремился реализовать ницшеанскую модель прорыва в будущее в социальном масштабе, ни Мандельштам, прозревающий время ради его спасения: «Век мой, зверь мой, кто сумеет // Заглянуть в твои зрачки // И своею кровью склеит // Двух столетий позвонки?» (Век», 1922). Соответственно избираемой роли и собственному самоопределению и время может иметь не одно измерение, но множество – от бытийного до длящегося мгновения творческого прозрения, от «вечного возвращения» до необратимости катастрофы, причём присутствие разных времён создаёт особый полифонический эффект мировосприятия. Наконец, идея вневременного слова, принадлежащего поэту, не может не создавать коллизию времён в его сознании.

Философия истории, разрабатываемая художественным сознанием, оппозиционным официальному, социальному типу мышления, опиралась на вневременные абсолюты, религиозные или сугубо нравственные, но всегда это была сугубо творческая концепция собственного существования как открытого всечеловеческому трагическому опыту. Творческое преобразование собственного «я» и трагическое сознание неотделимы друг от друга. С.И.Липкин (1911 г.р.) – поэт, переводчик едва ли не всех эпосов народов СССР, прозаик, друг А.Тарковского с самой ранней молодости, хранитель рукописи «Жизни и судьбы» В.Гроссмана, стал участником литературного процесса как самодеятельный автор достаточно поздно: первая подборка стихов – в «Новом мире» в 1956 году, первый сборник «Очевидец» – в 1967 году. Участник «Метрополя», в 1980 он в знак протеста и солидарности с молодыми его авторами вышел из Союза писателей и только после перестройки стал широко публиковаться. Его нравственно-философские взгляды «растворены» в стихах и поэмах, и могут быть представлены как система в результате «обратной проекции», через анализ идей, высказанных прямо и данных в художественном отображении.

С.Липкин – иудаист, приверженец Ветхого Завета, религиозные взгляды лежат в основе его миропонимания, но его жизненная и поэтическая философия состоит в

утверждении образа Бога как Создателя, Творца и рассмотрения проблемы теодицеи через призму творческой психологии. Её суть – в оправдании Бога логикой творческой стихии, которая соединяет в себе откровение, возможность ошибки и всепрощение, т.е. неподвластна сугубо нравственному пониманию. Липкин обращается к Библии как к священному тексту и фиксирует «вопиющие противоречия»: братоубийца Каин остался одним из праотцов рода человеческого, а всеведущий Господь «не заметил», как Змей искусил Еву, поскольку прогуливался «в раю во время прохлады дня» (Бытие, 3 : 8). Поэт объясняет по-своему: «А может быть, не захотел замечать, подумал: «Хочу знать, как себя поведут высшие из созданных мною творений». Но здесь – ещё одно противоречие, свойственное и подобию Творца – человеку» (18). Совершенно очевидно, что внутренняя логика такого оправдания – не просто уяснение непостижимого, но попытка возвысить грешного человека, трагически не оправдавшего своего «божественного» происхождения, до истинного понимания, что значит быть «по образу и подобию» Всевышнего. Человеку как антропологическому существу возвращается статус творца – участника истории как мистерии, в которой не предуказан ни процесс, ни результат, ни даже содержание ролей её участников. «Я, верующий, не богохульствую, когда говорю об ошибках, раскаяниях, противоречиях Творца. Бог – величайшая творческая личность вселенной, и его ошибки характерны именно для величайшего Творца. Он есть Истина, а к истине каждый творец приходит путём ошибок и противоречий» (18). А «что есть истина» – это уже предмет полноправных размышлений поэта, к которым его обязывает его творческий статус. В поэме «Беседа на вершине счастья» (1955) воплощена парадоксальная поэтическая теология Липкина, по которой человек – равноправный участник процесса бытия как постижения онтологических понятий – Добра и Зла, смерти и бесконечности, а в общем направлении – смысла всей истории как процесса сотворчества высших сил и смертного человечества.

Поэма представляет собой диалог Бога и Дьявола, подобный «Прологу на небесах» из «Фауста» или спору Бога и Сатаны в «Книге Иова» (1 : 6-12), но принципиально отличный по цели и содержанию. Это поэтическая расшифровка концепции творчества как стихии и как самопознания, универсальной по отношению и к Богу, и человеку. Дьявол вынуждает Всевышнего признаться, что сотворение людей – лишь эксперимент, и в этой «провокации» – единственное проявление его хитрости: «Признайся ж наконец: его избрав, // Ты забавлялся. То была ошибка, // Случайность, прихоть, выдумка! – Ты прав. // – Я прав? И ты сказал мне это слово? // Товарищ старый, дай мне руку снова». Антагонистические начала не только не враждебны, но глубоко родственны, поскольку их объединяет любовь к человеку, а разделяет ревность в этой любви. Эта «еретическая» идея превзошла даже зороастризм с его оправданием существования Духа Разрушения как участника мировой битвы. Но иудаизм, объясняя падение Денницы ревностью к могуществу Бога, не уделяет особого внимания участию Люцифера в исторической судьбе человечества. В тайном учении это «ангел смерти (Сатана, Змей, Фараон и т.д. в зависимости от случая, аспекта исследования)» (19, 66). Более того, объясняя противоречия истории двойственной природой человека, «Зохар», книга еврейской мистики, видит в грехопадении и элемент призвания: «Но если бы Адам не согрешил и не был бы изгнан из сада Едемского, он не произвёл бы потомство со стороны святого духа – потомство святое, как ангелы небесные, которое обрело бы вечную высшую жизнь» («Зохар. Бытие 61а») (Цит. по 20, 229). Иудаизм канонический не питает никаких иллюзий по поводу человека и всё зло связывает с ним: «Лукаво сердце человеческое более всего и крайне испорчено; кто узнает его?» («Книга Иеремии», 17 : 9); «И увидел Господь, что велико развращение человек на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. И раскаялся

Господь, что создал человека на земле, и восскорбел в сердце Своём» (Бытие, 6 : 5-6). Но иудаизм как миропонимание поощряет мудрое вопрошание, т.е. поиск пытливого мысли, а концепция истории как ддящегося творения созвучна каноническим установкам. Утренняя молитва гласит: «По милости и доброте Своей Он постоянно, каждый день возобновляет сотворение мира».

У Липкина классические персонификации Добра и Зла перестали быть таковыми по той простой причине, что оба – участники процесса творения и, как истинные художники, ревнивы друг к другу, таково признание Бога: «И ты сказал: - Я сотворю павлина. - // Он перед нами сразу же возник, - // Игрушка естества, живой цветник, // И зависть испытал я на мгновенье // К твоей изобретательности... // И третьего я создал близнеца, // Такого же, как мы». Но творенье оказалось своевластным, сам дьявол удивился: «Эта страсть // К игре, к наветам, к непрестанным козням, // К раскаяньям живительным, но поздним, // То всё благословить, то всё проклясть... // Скажи, всё это разве было в нас?» Бог всё-таки мудрее: «Кто знает? Мы самих себя впервые, // Быть может, в нём открыли в горький час». Это «Кто знает?» говорит о том, что истина не принадлежит никому, а только времени, в котором и открывается, а, следовательно, смысл существования всех участников ддящегося процесса творения, независимо от «статуса» и долговечности, - в освоении проблематики бытия. А человек для вечных близнецов-антагонистов – источник познания мира и в том числе – познания Добра и Зла, а главного, что недоступно бессмертному и бесконечному, – тайны смерти. Адам обладал странным преимуществом: очевидно, наделённый чувством времени, которое неведомо предвечным, он прозревал природу всех тварей в развитии, а простодушный Бог только удивлялся: «Каким-то чудом подмечая // Неясные черты питомцев рая, // Что проявлялись в редкий тёмный миг, // Их злую сущность сразу же постиг. // Открыл он барсу: «Твой закон - / коварство»...// Он дереву твердил: «Глуши траву»... // Лягушке он внушил: «Ты безобразна». // Уверил розу: «Ты полна соблазна». // И этих свойств мятущуюся связь // Мы в нём самом увидели с испугом». Закономерно, что при такой интуиции сюжет соблазнения вкушением от древа познания уже не актуален, война всех со всеми превратила эдем в ад, и Адама просто «вышвырнули из рая». Зато история человечества научила Бога, что «зло есть неволя, а добро – свобода», а дьявол «деградировал» под гнётом печального опыта до уровня мизантропа, скептика и пессимиста: «По воле человечества угрюмой // И мелкой сделалась моя душа, // Живу я, как ничтожество, взыскуя, // Не веря ни улыбке, ни слезе, // Ни материнской силе поцелуя, // Ни новой очистительной грозе». Но Бог опять мудрее: «Там, где добро, там зло: // Вот мирозданья истина простая». И примечательно, что эта манихейская, по сути, идея не может удовлетворить Творца, и он поучает носителя трагического знания: «Нет, уповать нам следует светло: Добро без зла существовать не может, // И силу зла добро не уничтожит, // Но вижу, верю я: слабеет зло... // Для тьмы есть мера и для света – мера, // И эту меру предпочтём всему, // Чтобы насилья меньше стало в мире, // Чтобы, ломая тысячу преград, // Свобода утверждалась ярче, шире. // Жди и надейся. / - Я надеюсь, брат». Знаменательно, что объект спора, третий равноправный субъект творения, в дискуссии не участвует. Специфический оптимизм Творца, настроенного на гармонию, на соблюдение в истории закона искусства – «меры», обусловлен качеством трагического мышления Липкина – парадоксальным отождествлением с миром вопреки всем силам отторжения, которые исходят от мира.

Самым выразительным проявлением этого свойства стало духовное открытие лирического героя в поэме «Техник-интендант» (1961-1963). Это автобиографическое повествование об опыте отступления летом 1942 года и об истинах, открывшихся в условиях окружения. Одна из самых пронзительных – о чувстве братства вопреки ненависти. На ожидание помощи: «А вы разве не русские?» – герою отвечают: «Не. Мы

казаки. А скажите, товарищ, - // (А губы язвят, а в глазах - / всё, что зовётся жизнью) – // Может, вы из жидов?» Но «именно тогда, // Когда многолетняя покорность людей // Грозно сменилась тёмной враждебностью, - // Именно тогда ты впервые почувствовал, // Что эта земля – Россия, // И что ты – Россия, // И что ты без России – ничто, // И какое-то безумное, хмельное, / обречённое на гибель, // Обручённое со смертью счастье свободы // Проникало в твоё существо, // Становилось твоим существом, // И тебе хотелось от этого нового счастья / плакать, // И целовать неласковую казачью землю, - // А уж до чего она была к нам неласкова!»

Чрезвычайно значима эта закономерность: открытие единство совершается через отчуждение от себя, лирическое «ты» – как остраненное мировосприятие, как диалог с самим собой и диалог времён в самом себе. Открытое пространство степи принизано временем в двух экзистенциальных измерениях – надвигающееся, охватывающее со всех сторон время смерти и время памяти, которая говорит из будущего. Первое связано с образом песка, пыли и утратившего свои измерения простора: «И как нельзя было понять, // Для чего взлетел в воздух красавец-дуб, // На котором висели провода, // Так нельзя было понять, // В какую сторону вам нужно идти сейчас, // Ещё вчера вы были бегущей, но военной частью, // А теперь вы стали частью ветра и пыли». Это стихия, которая живёт собственным движением, отчуждённым от человека, и жаждой превращения как обмана и уничтожения: «А порою, как и время, // Песок становится скоморохом: // То он бежит волной, // Подражая воде в реке, // То притворяется ржаной мукою, // То он шумит, как вода под небом...». Но опять – с парадоксальной непреклонностью – рождается вывод о назначении человека, продиктованный временем прозрений, памятью, приходящей из будущего: «Но вы идёте по земле, // Потому что вы – начало грядущего, - // А грядущее это и есть возмездие, - // Потому что человек равен человеку, // И никто другой ему не равен, // Потому что любовь рождается даже из зла, // А вы, люди, - дети любви, // И вот вы идёте к людям, // Не потому, что вы одной крови, // А потому, что вы одной любви». Призвание любви - это прозрение вины, и герой мучается собственной ответственностью за будущую депортацию калмыков: «Но разве может жить на земле человечество, // Если оно не досчиталось хотя бы одного, // Даже самого малого племени? // Но что ты об этом знаешь, техник-интендант? // Ты недвижим, а время уносит тебя, как река». Последняя формула – самое точное определение положения человека памяти во времени: средоточие в движении, наполненность в состоянии и отрешения и сопричастности общему течению, сознание, вбирающее недоступное собственному опыту и не зависящее от внешних разрушительных сил. Трагическое знание не обособляет, а включается в процесс бытия.

Это обеспечивает свободу от отчаяния и духовную многомерность переживания эмпирической безысходности. Идёт война, но – «Договор между Богом и мною // Открывался мне в дымном огне. // И я шёл нескончаемым адом, // Телом раб, но душой господин, // И хотя были тысячи рядом, // Я всегда оставался один» («Договор», 1946). Завет, как известно, и есть «договор», т.е. диалог, состояние открытости высшему смыслу и свободного участия в мировом бытии, т.е. неуничтожимом времени, поэтому закономерно отождествление лирического «я» с библейским посредником между Богом и народом в стихотворении «Моисей» (1967). Это не «персонажная» лирика, т.е. чужое,

Тропую концентрационной,
Где ночь бессонна, как тюрьма,
Трубой канализационной,
Среди помоев и дерьма,

По всем немецким, и советским,

сознание, но открытие в себе Бога, свершившееся по образцу ветхозаветного откровения. Загадка явления Бога в огне трактуется как символ бессмертия рода: «Я, Господь, скорблю скорбью народа соболезную горькой участи его. И как не в силах пламя испепелить этот куст,

И польским, и иным путям,
По всем печам, по всем мертвецким,
По всем страстям, по всем смертям, -

Я шёл. И грозен и духовен
Впервые Бог открылся мне,
Пылая пламенем газовен
В неопалимой купине.

так Египту не сокрушить Израиля» (21, 54). Книга «Исход» (гл.3) сообщает о воле Бога освободить народ из плена и о повелении Моисею начать исход, в подтверждение чего Иегова открывает своё имя (3 : 14). «Исход» героя – это хождение по мукам от имени всего человечества, отождествление с ним, что и символизирует градация муки в

целостности одного предложения, это со-чувствие пронзительно, но понятно. Однако антитеза последней строфы – явление божественной воли в печах крематория – парадокс из самых непостижимых. Голос из пылающего и несгорающего куста – действительно, самое первое из откровений Моисею, но здесь является не слово, происходит узнавание воли, непостижимой, как в «Книге Иова», но – благодатной. Узнать купину в крематории – убедиться в повторяемости истории, а значит – в неизменности воли Бога, сопровождающего человека в его кружении, вся история – «рамка», «врата», путь к Богу, а Моисей – прообраз человечества. Сам Липкин узнаёт символы своей веры, а не открывает их, он религиозен с детства, но не ортодоксален: «Вы спрашиваете, кем я себя ощущаю? Прежде всего – русским писателем. И для меня русский язык, русское слово, русская поэзия, русская литература – вся моя жизнь. В то же время я себя ощущаю евреем – по вере. Но я плохой иудей: я люблю Христа. Я не могу его считать Богом, для меня Бог один и Бог не может быть в двух или трёх лицах... Но я считаю Христа последним из великих иудейских пророков, а его Нагорную проповедь – одним из величайших произведений ч е л о в е ч е с к о й мысли» (22). Круг размышлений замыкается: пророческая проповедь – сотворчество с Богом, Бог милосерден к отступившимся от него, и ужас существования не затемняет лик Божий, но являет в нестерпимом, ослепляющем огне страдания. Позиция человека во времени – сопричастность свидетеля, созерцателя правды, хранителя истины, но исповедуется он перед Богом и литературой. У Липкина есть повесть «Записки жильца» (1992) – это самое точное определение положения человека – на постое у времени.

Время движется по кругу, повторяющему извечную коллизию преступления, вызывающего к пробуждению совести, и война и холокост – события общего ряда, а гибель матери с младенцем – новое избиение и новая жертва во имя спасения рода человеческого: «Не стала иконой прославленной, // Свалилась на глиняный прах, // И мальчик упал окровавленный // С её молоком на губах. // Ещё не нуждаясь в спасенье, // Солдаты в казарму пошли, // Но так началось воскресенье // Людей, и любви, и земли» («Богородица», 1956). Святость матери – в надежде до последнего мига: «И мать мальчугана кормила // Сладчайшим своим молоком» – в непризнании вселиия зла, т.е. в духовном пребывании в вечном времени. Архетипические символы живут и умирают в самой действительности, смешиваясь с прахом и глиной первотворения. Трагизм вечен, и он даёт особое восприятие Хроноса – мучительное бессмертие. В стихотворении «Время» (1975), трагическом по содержанию, по грядущей перспективе,

Разве не при мне кричал Исая,
Что повергнут в гноище завет?
Не при мне ль, ахейцев потрясая,
Сказывал стихи слепой аэд?

Мы, от люльки двигаясь к могиле,

время отрицается. Лирическое «я» спорит с «мы», чтобы опровергнуть это заблуждение - об изменчивости, о разрушительной силе и о членности невидимой субстанции. Критерий действенной власти времени – смерть, но человеческая воля – память – делает бессильным саму уничтожающую

Думаем, что движется оно,
Но, живущие и те, кто жили, -
Все мы рядом. То, что есть Давно,

Что Сейчас и Завтра именуем, -
Не определяет ничего.
Смерть есть то, чего мы не минуем.
Время – то, что в памяти мертво.

И тому не раз я удивлялся,
Как Ничто мы делим на года;
Ангел в Апокалипсисе клялся,
Что исчезнет время навсегда.

стихию, т.е. умертвляет само время. Две абсолютных истины человеческого существования – смерть и память – уравнивают друг друга. Память отождествляется со словом, пророческим или поэтическим, но время отождествляется с Ничто, условием определения самого бытия, если это термин экзистенциальной философии, или именем пустоты, вневременности, если это восточная традиция, которая видит Абсолютное Ничто источником творения (23, 19). Сам Липкин «ссылается» только на «Откровение Иоанна Богослова»: «И седьмой Ангел вострубил, и раздались на

небе громкие голоса, говорящие: царство мира соделалось Царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков» (11 : 15). Очевидно, «мистика» Липкина – это встреча в акте длящегося творения начала и конца, именно он объединяет всех, а бесконечность существования освящена присутствием Бога.

Что до сосредоточенности на времени, то она обрекает на сознание собственной временности: «Мы знаем, что судьба просеет // Живущее сквозь решето, // Но жалок тот, кто сожалеет, // Что превращается в ничто. // Не стал ничтожным ни единый, // Хотя пустеют все места: // Затем и делают кувшины, // Чтобы была в них пустота» («Пустота», 1966). Мотив «кувшина» отсылает к поэзии О.Хайяма, чтобы опровергнуть философию бренности как формулу единства мира во всех его превращениях, где любая «посуда» – символ чаши бытия, не утоляющей жажду жизни: «Наша плоть в бесконечных своих превращениях // То в кувшин превращается, то в пиалу». Персидский поэт воспевал миг и радости мига как спасение от претензий на всезнание: «О невежды! Наш облик телесный – ничто, // Да и весь этот мир поднебесный – ничто. // Веселитесь же, тленные пленники мига, // Ибо миг в этой камере тесной – ничто!» В поэтической интерпретации Липкина «кувшин» – это сознание, наполненное «пустотой» как восточным образом бесконечности: «Пустота – не вещь, но она содержит в себе все вещи. Пустота – не личность, но она включает ум каждого человека. Она не прекрасна и не уродлива, а составляет суть красоты и уродства» (24, 304). Пустота, повторяем, это всецелое, вневременность, чреватая конкретными формами творения, потенциал, не знающий пределов развития, но именно эта истина доступна человеческому сознанию, достигшему определённого уровня просвещения. У Липкина есть стихотворение «Дао», представляющее именно путь сознания к истине: «Цепи чувств и страстей разорви, // Да не будет желанья в крови, // Уподобь своё тело стволу, // Преврати своё сердце в золу, // Но чтоб не было сока в стволе, // Но чтоб не было искры в золе, // Позабудь этот мир, этот путь, // И себя самого позабуди» (1962). Восточные «акценты» философии существования-творчества замечательны тем, что творчество требует самоотречения и самоотрешения, но цель его у Липкина – не только и не столько отчуждённо-бесстрастное познание мира, а претворение трагического опыта в состояние бессмертия. Есть пронзительное стихотворение, в котором тема «превращения сердца в золу», т.е. победы над страстями, обретает буквальный смысл, но – чтобы воззвать к правде и совести, как «пепел Клааса», стучавший в сердце Уленшпигеля. Это повествование от лица того, кто в действительности превратился в «ничто»: «Я был остывшею золой // Без мысли, облика и речи, // Но вышел я на путь земной // Из чрева матери – из печи. // Ещё и жизни не поняв // И прежней смерти не оплавав, // Я шёл среди баварских трав // И обезлюдевших барачков. // Неспешно в

сумерках текли // «Фольксвагены» и «мерседесы», // А я шептал: «Меня сожгли. // Как мне добраться до Одессы?» (1967). Этот образ – как наглядная иллюстрация мотива неуничтожимой памяти, как пример поэтического перевоплощения (Липкин родом из Одессы), как существования вне времени (послевоенный пейзаж Европы вполне благополучен). Но эта вневременная память пронизывает историю и обретает дар речи и смысл её – в обретении родства с миром.

В соответствии с мистическими традициями иудаизма, читающими имена народа как выражение Божественного промысла [Тетраграмматон – четырёхбуквенное неназываемое обозначение имени Бога – «отличается от слова «еврей» («иегуди») только одной буквой, носящей название «далет». Это название совпадает в написании со словом «дверь». ...Делается вывод, что евреи призваны быть той «дверью», через которую Бог должен войти в человечество» (25, 368)], и хлебниковской философией запечатления в языке знания о целостности мира, и Липкин формулирует концепцию единства общего существования. В стихотворении «Союз» (1967) он вспоминает о китайском народе, называемом *и*, и разворачивает параллель между именем и функцией соединительного союза. Поэт потрясён собственным открытием: «Ты подумай: и смерть, и зачатье, // Будни детства, надела, двора, // Неприятие лжи и понятие // Сострадания, бесстрашья, добра, // И простор, и восторг, и унылость // Человеческой нашей семьи, - // Всё вместилось и мощно сроднилось // В этом маленьком племени И». Лирический герой развивает дорогу для автора тему слияния в общем бытии и сопричастности духовной жизни – не как эпического сознания, а как формы диалога с Богом: «И когда в отчуждённой кумирне // Приближается мать к алтарю, // Это я, - тем сильней и всемирней, - // Вместе с ней о себе говорю. // Без союзов словарь немеет, // И я знаю: сойдёт с колеи, // Человечество быть не сумеет // Без народа по имени И». Напомним, что этот вывод прозвучал ещё в 1963 году в поэме «Техник-интендант», когда говорилось о недопустимости насилия над калмыками, о собственном единстве с Россией. Возвращение к основополагающим идеям миропонимания, разработка их на новом уровне образного мышления – закономерность подлинно философской поэзии. Для Липкина характерно «усложнение» выражения нравственной позиции, когда «отрешённость» демонстрирует глубину прочтения темы и парадокс «сокровенности отчуждения». Пафос опирается не на страсть, а на мудрость и продиктован вневличным трагическим опытом, пережитым как свой собственный и переданным не от биографического «я». Говоря литературоведческим языком, это «голос хора», а в случае Липкина это голос веры как голос совести.

Роль поэта как свидетеля, «жильца истории» была формой сопротивления не только власти социального времени, но и времени вообще. Поэзия Липкина продемонстрировала метафизический потенциал глубоко нравственного мышления, помноженного на лирическую по своим истокам философию творчества. Рисуем предположить, что именно поэтическая доминанта сознания обусловила и широту религиозных взглядов, может быть, единственного иудаиста в русской поэзии второй половины XX века, и абсолютную выверенность нравственной позиции. И – как парадокс – всемирная история предстаёт как история человеческого бытия, данная через слово, принадлежащее художнику: «И слово, творенья основа, // Опять поднялось над листвою, // Грядущее жаждет былого, // Чтоб снова им стать, ибо снова // Живое живёт для живого, // Для смерти живёт неживой» («Живой», 1967). Но слово принадлежит и вечной книге, в чьих вещих образах можно читать надвигающееся будущее, как в разгаре эйфории перестройки увиделось начало Страшного Суда: «Водопад вопит из раны, // Вся земля красна у берега, // Камни древние багряны // Возле мёртвого ковчега. // Внемля воплям и безмолвью, // На распахнутом рассвете // Над

страною чешу с кровью // Опрокинул ангел третий» («Ангел третий», 1989). Видение мировой истории как бытия человеческого – это не самообольщение, ведь речь идёт о бытии, обречённом на самоуничтожение, и не антропоцентрическая натурфилософия, это библейская традиция, помноженная на трагическое знание «жильца XX века». Но знание освобождает: «В этом мире несчастливы / только глупцы и скоты» - / вот завет декабристский. // Я пройду по земле, / как проходит волна по песку, / проглотив свою скорость. // Сам довлея себе, я себя самого извлеку, / сам в себе я сокроюсь. // Мне, кто внемлет владыке времён, / различать недосуг - / где потомки, где предки. // Может быть, я умру хорошо, и убьют меня вдруг / посредине запретки» («Посредине запретки», 1973). «Запретка» - полоса отчуждения в лагере, недоступное и смертоносное пространство, граница между волей и неволей, но на ней человек принадлежит только самому себе – собственному выбору. Свобода оказывается не трагичной и не трагической – бремя знания не отчуждает от жизни, а уподобляет человека зерну, которое само выбирает для себя пашню, чтобы преобразить в собственном бытии своё бессмертие. Философия отчуждённого присутствия в истории экзистенциальна, т.е. сосредоточена на существовании, и метафизична, потому что видит его из-за пределов бытия.

5.Н.Коржавин и О.Чухонцев: единение с миром через чувство вины и покаяния

Поэзия открывает философский потенциал нравственного сознания и самых высоких чувств в силу собственной природы – коммуникативной нацеленности и обострённого чувства текущего времени. Её природный диалогизм и смысловая насыщенность форм, а также феномен самоотчуждения в процессе самосознания создают духовную коллизию особой ответственности, которую можно назвать или творческим призванием, или исповедью от лица многих («хора» или человечества), или личностным противостоянием искажённому бытию. В любом случае нравственная позиция становится принципом постижения себя и мира, практической философией существования как осуществления Долга. Сама нравственность, претворённая в поэзию (этика – в эстетику), - тайна личности, но существуют, видимо, типологические закономерности, обусловленные экстравертной или интровертной доминантой, которые могут быть представлены творчеством Н.Коржавина и О.Чухонцева.

Н.Коржавин (Н.М.Мандель, род. в 1925г.) – поэт неистощимого, но глубоко ответственного общественного и поэтического темперамента. Его лирика – образец нравственного самоопределения, переживания времени, находясь в историческом контексте: «Возможно, такое «довление современности» плохо для поэзии, но тенденциозное пренебрежение ею ещё хуже» (26, 5). Гуманистическое призвание художника и «задача поэзии – прорваться к вечности сквозь толщу выстраданной современности, не увязнув в ней. Это очень трудно, особенно в периоды безвременья» (27, 177). Путь только один – «уяснение истины» (26, 173), и поэт категоричен в отстаивании простоты как единственно органической формы освоения трагического исторического опыта и точности высказывания позиции: «Метафорой я пренебрегаю сознательно (изредка возникает она в моих стихах, когда мне без метафоры совсем уж невозможно выразить свою мысль точно). Считаю, что метафора – бич XX века!» (27, 171). Такое категоричное заявление обусловлено нравственным неприятием самоценной игры творческих сил и культивирования собственной исключительности: в «усиленной метафоричности» есть «что-то от самоутверждения творца и от его попытки встать на д приобщением и причастием. Часто у современных поэтов подобный метафоризм идёт от невозможности естественно и органично почувствовать

жизнь в её целостном облике» (27, 172). Христианские убеждения определили нравственные и даже эстетические позиции поэта, но не концепцию конечных целей истории. История мыслится как «большое время» трагических событий всемирного или общенационального значения, единственным измерением которых остаётся совесть. Для него, в отличие от Твардовского, история не обладает собственным смыслом, к которому следует прислушиваться, но и не представляет собой трагическую и навязывающую себя мнимость, как для Липкина.

Значимость истории для поэта – не в созерцании великой силы, а в ответственности за участие словом и делом, но это свобода отчуждения от навязываемой догмы и обеспеченность истины личностным вкладом, мерой собственного духовного участия, что и есть творчество: «Время? / Время дано. / Это не подлежит обсуждению. // Подлежишь обсуждению ты, / Разместившийся в нём». Поэтому каждое слово – как обрётённое право голоса – есть *диалог нравственного сознания в самом себе, дабы осознание стало соразмерным событию*. «Для меня лирика неразрывно связана с историей. На мой взгляд, сегодняшнему поэту, чтобы голос его был слышан, необходимо встать с историей вровень. Она поднимает нас над бытом. Ошибка промежуточных поэтических поколений таилась в том, что они пытались историю игнорировать. А это означает – отказываться от непосредственного участия в современности, быть оторванным от неё. Я не уверен, что теснейшая связь поэта со своим временем (через ощущение истории) – это хорошо. Но без неё ещё хуже» (27, 170). Лирика истории выполняет миссию «одухотворения современности», но вместе с отпечатком вечности (преданность абсолютным ценностям) она несёт на себе родовые знаки эпохи – духовно-нравственного максимализма, присущего *лучшим представителям времени*. Собственная внутренняя коллизия – *опережать время, оставаясь в его русле*, - это самый драматичный феномен этой поэзии. Н.Коржавин обладает подлинно историческим сознанием – он не переписывает прежнее и не вычёркивает «ошибочное», книги его стихов содержат и отражают эволюцию нравственной интерпретации истории, её героев и событий, с идеальных позиций, какими они виделись в определённые периоды. Сами сборники носили названия «Годы» (1963), «Времена» (1976), «Время дано» (1992), т.е. представляли собой эти образы духовного переживания истории.

Специфика историософской позиции Коржавина в том, что *критерием истины* становится *нравственно-эстетический принцип* именно как неразложимое единство. Этой мерой он судил свои стихи: «Как ни отрицай, а нравственное всё-таки где-то сливается с эстетическим (безнравственное – уродливо). Беда отвергнутых мной стихов не в темах, не в так называемой «гражданственности» или историчности – история слишком непосредственно занималась каждым из нас, чтобы кто-то в той или иной мере мог искренне её игнорировать. ...Нет, не «злободневные темы», не политические, а именно нравственные – точнее, нравственно-эстетические ошибки, - это главное, чего я не могу простить ни себе, ни тому из написанного, что их содержит» (26, 5). Этой мерой поэт судит и исторические события: «Я придаю очень большое значение вкусу как социально-духовной категории. Вкус – это такое тотальное чувство соответствия. Если бы у людей был вкус, то никаких революций бы не было. Но вкус в XX веке потерян. Потеряно соответствие людей самим себе» (28). Критерий вкуса – по отношению не к насилию, а к великим нравственным иллюзиям и утопиям, которые тоже относятся к пружинам истории, - этот парадокс имеет сугубо философский смысл. Он восходит к идее В.Соловьёва о всеединстве истины, блага и красоты как гармонической обусловленности совершенства. Соответствие средств цели, как формы – содержанию, требует эстетической интуиции, переходящей в нравственную. В 1945 году Коржавин ещё не сформулировал свой этико-эстетический «императив-

континуум», когда оценивал эпический смысл событий в стихотворении «16 октября». Потом он скажет, что это стихотворение «сталинистское», оправдывающее вождя, но

... Хотелось жить, хотелось плакать,
Хотелось выиграть войну.
И забывали Пастернака,
Как забывают тишину.

Стараясь выбраться из тины,
Шли в полированной красе
Осатаневшие машины
По всем западным шоссе.

Казалось, что лавина злая
Сметёт Москву и мир затем.
И за граница, замирая,
Молилась на Московский Кремль.

Там,
но открытый всем, однако,
Встал воплотивший трезвый век
Суровый жёсткий человек,
Не понимавший Пастернака.

осудит себя не за «неверный» образ Сталина, а за эстетическую ошибку: «уродливое не должно вдруг выдаваться за прекрасное и наоборот» (26, 5). Зафиксирован момент Времени, который «календари не отмечали», но в память день врезался как образ хаоса, безумия силы, предательства пространства, губительного движения, которому противопоставлена монументальная статика Кремля. Движение замирает в предпоследней строфе, чтобы в последней вырос – «встал» – несокрушимый, как время, образ вождя. «Встал воплотивший трезвый век» – образ, звенящий бронзой в противовес шипению, знобящему свисту предшествующих строф. Графика строки-ступеньки создаёт иллюзию движения-подъёма, восстания державной силы и мощи против всего – малодушия, отчаяния, вражеской силы и предательской паники. Дню противостоит «век», дате – само время, перекрёстным рифмам страха («тины – машины», «злая – замирая») –

чеканная завершённость кольцевых («век – человек»). Пастернак дважды «остранён» – рифмой «однако» и «неуместностью» в историческом контексте. Время было против поэзии («И забывали Пастернака, // Как забывают тишину»), Сталину как персонификации времени простилось непонимание лирики. Почему выбор между красотой и силой был связан с именем Пастернака? Это был выбор между властью и волей, жестокостью и любовью. На слуху оставались строчки: «Напрасно в дни великого совета, // Где высшей страсти отданы места, // Оставлена вакансия поэта: // Она опасна, если не пуста» («Борису Пильняку», 1931). В соперничестве власти и поэзии за душу человека победила сила, глухая к самой жизни: Сталин действовал именем революции. Он внушил людям высшую степень внутренней несвободы, некую духовную пострацию. Это была не просто верховная политика – это было адское влияние на всю жизнь человеческую. Сталин навязал целому обществу тяжелейшую психическую болезнь» (27, 171). Красота души Пастернака – «он дорог мне не за счёт метафор и ребусов, а за счёт духовной ёмкости, за счёт неподражаемой доверительности и причастности к бытию» (27, 172) - уступила мощному образу непреклонного духа, и именно это посчитал своим грехом Коржавин, заплативший, между прочим, за это стихотворение годами заключения. По справедливости надо сказать, что Пастернак присутствует только как имя-символ, а не как реальный эстетический противовес в тексте стихотворения. Его отождествление с «тишиной», с литературой – «искали хлеба на дорогу, // В книги ставили ни в грош» – т.е. с сосредоточенностью на духовном вопреки инстинкту самосохранения, не превратилось и не могло превратиться в антитезу бытия и выживания. Историческая лирика, принадлежащая контексту, не могла претендовать на абсолютную истину.

В 1957 году измена красоте и истине стала темой трагической поэмы «Танька». Ригоризм непреклонной веры оборачивался глухотой и к добру, и к любви, и к самой жизни: «О, твоё комсомольство! / Без мебели всяких квартира, // Где нельзя отдыхать -

/ можно только мечтать и гореть. // Даже смерть отнеся / к проявлениям старого мира, // Что теперь неминуемо / скоро должны отмереть...» Вера слепа, потому и несокрушима, но она поглотила человека: «Я понял – // Что борьбе отдала ты / и то, что нельзя ей отдать. // Всё: возможность любви, / мысль и чувство, / надежду и совесть, - // Всю себя без остатка... / А можно ли жить / без себя?» Но знаменательно признание поэта, что героиня поэмы – не просто alter ego, «двойник», близнец, с которым он прежде был единомышленником, но жертва категоричности, максимализма самодостаточной слепоты, губительной силы, живущей внутри собственного «я»: «Мне пришлось от себя отрывать / омертвевшую ткань». Так сформировался творческий императив Коржавина – высказывание от имени «мы»: современников, единомышленников и совиновников перед совестью. И открытие, что язык, казавшийся общим, разъединяет: «Ты сама заявляешь, / что в жизни не всё ещё гладко. // И что Сталин – подлец: / не нельзя ж это прямо в печать. // Было б красное знамя... / Нельзя обобщать недостатки. // Перед сонмом врагов / мы не вправе от боли кричать». Когда слово правды перестаёт быть истиной, надо вернуть ему нравственную силу, в этом и заключается долг поэта. Но чтобы слово обрело волю этоса, оно должно исходить от многих, от хора: «Мы – опыт столетий, их горечь, их гуща. // И нас не растопчешь – мы жизни присущи. // Мы брошены в годы, как вечная сила, // Чтоб злу на планете препятствие было! // Препятствие в том нетерпенье и страсти, // В той тяге к добру, что приводит к несчастью. // Нас всё обмануло: и средства и цели, // Но правда всё то, что мы сердцем хотели. // Пусть редко на деле оно удаётся, // Но в песнях живёт оно и остаётся» («По ком звонит колокол», 1958). Нравственное сознание начинается с чувства вины, а не правоты. Оправдание песни и оправдание песней – это голос времени, воспринятый идеальной природой лирики, поэзия резонирует на духовную правду, отсеивает неподлинное и оставляет для вечности то, что ей соответствует.

Поэт-максималист вступает за те ценности, которые присвоены злом, он – романтик действительного духовного противостояния, но не истории, не времени, а силам, присвоившим право действовать от его имени. Он – свидетель обвинения, готовый стать жертвой: «Романтика, растоптанная ими, // Знамена запалённые – кругом... // И я бродил в акациях, как в дыме. // И мне тогда хотелось быть врагом» («Стихи о детстве и романтике», 30.XII.1944); «Мне каждое слово // Будет уликою // Минимум // На десять лет. // Иду по Москве, // Переполненной шпиками, // Как настоящий поэт. // ...Я сам // Всем своим существованием – // Компрометирующий материал!» («Восемнадцать лет»). Примечательно название последнего стихотворения, оно означает не просто возраст, но возраст гражданской зрелости, т.е. время определения судьбы. Это судьба поэта. В ритме и строе стиха, в самохарактеристике ощущается «след» Н.Глазкова с его темой поэта-изгоя, «бастующего на заводе жизненной пользы»: «Я исключён как исключенье // Во имя их дурацких правил!» («Поэтоград», 1940-41). Коржавин признавал Глазкова (род. в 1919г.) своим учителем, тот называл его «другом по Поэтограду» и «самым настоящим поэтом», ибо «В рубцах твоих стихов раненья, // Которые в огне атак» («С в этой самой жизни нашей...», 1945). Но очевидно отличие: Коржавин не мог «эмигрировать» в сакральное пространство поэзии, его время и его слово говорят друг за друга: «Повальный страх тридцать седьмого года // Оставил свой неизгладимый след. // Но те, кто был умнее и красивей, // Искал путей и мучился вдвойне... // Мы родились в большой стране, в России, // В запутанной и правильной стране» («Мы родились в большой стране, в России!..» Из поэмы «Зоя», 1945). Эти стихи читались вслух на широкой публике вплоть до ареста без претензий на героический вызов (29, 292), время требовало, чтобы простые истины обрели право голоса и дошли до адресата: «А может, ты поймёшь / сквозь муки ада, // Сквозь все свои кровавые пути, // Что слепо верить / никому не надо // И к правде ложь не может

привести» («На смерть Сталина», март 1953). Поэт нравственной мысли не мог молчать просто в силу своей природы: «Я не был никогда аскетом // И не мечтал сгореть в огне. // Я просто русским был потом // В года, доставшиеся мне. // Я не был сроду слишком смелым. // Или орудьем высших сил. // Я просто знал, что делать. Делал, // А было трудно – выносил. // И если труд был слишком труден, // Суть в том, что в этой службе служб // Был подотчётен прямо людям, // Их душам и судьбе их душ...» (1954). Но он не мог поддаться «внутреннему редактору», как это было с преданным и партии и правде Твардовским. И не было никаких непрекаемых человеческих авторитетов, даже таких, как Ленин, в 1956 году ещё сохранявший для миллионов ореол святости: «Он на одну лишь правоту // Из всех возможных в жизни привилегий // Претендовал...» («Ленин в Горках», 1956). Поэт мудрее вождя, уже знает, что человек «всё гонится за призраком добра, // Не ведая, что сам он зло рождает. // А мы за ним. Вселенная, держись! // Нам головы не жаль – нам всё по силам». Конечно, это исторический опыт младших поколений, но в поэтическом пространстве и времени стихотворения лирический голос принадлежит надвременному знанию: «Но тех, кто не жалел себя и нас, // Пытаясь вырваться из плена буден, // В час отрезвления, в страшный горький час // Вы всё равно не проклинайте, люди...» История мыслится как трагедия человеческой природы, которая не может разрешить противоречие духа и тела, личностного и социального как антагонизм идеального существования и бытоустройства. Поэтому лирический голос оспаривает сам себя: «... Что значит правота? // И есть ли у неё черты земные? // ...Ну что ж! Ну что ж! Он сделал всё, что мог, // Устой жизни яростно взрывая... // И всё же не подводится итог. – // Его, наверно, в жизни – не бывает». Так диалогизм сознания остаётся условием глубины нравственного мышления как философской оценки истории.

Диалогизм имеет парадоксальные формы переживания и высказывания. Это трагедия вины, неразрешимая и отчаянная, которая ведёт к раздвоенности существования: «Я – обманутый в светлой надежде, // Я – лишённый Судьбы и души, - // Только раз я восстал в Будапеште // Против наглости, гнёта и лжи. // ... Там однажды над страшною силой // Я поднялся – ей был несродни. // Там и пал я... Хоть жил я в России. – // Где поныне влачу свои дни» («Баллада о собственной гибели», 1956). Та же модель отчаяния-покаяния через картину уже не осознанной вины открывается в «Апокалипсисе» (1968), когда в Чехословакии повторяется та же коллизия, что и в Венгрии: «Судьба считает наши вины, // И всем понятно: что-то будет – // Любой бы каялся сейчас... // Но мы – дорвавшиеся свиньи, // Изголодавшиеся люди, // И нам не внятен Божий глас». Диалогизм реализует себя в трагическом парафразе хрестоматийной классики: «Ей жить бы хотелось иначе, // Носить драгоценный наряд... // Но кони – всё скачут и скачут. // А избы горят и горят» («Вариации Некрасова», 1960). Та же модель реализована в «Памяти Герцена» (1972). «Баллада об историческом недосыпе. (Жестокий романс по одноимённому произведению В.И.Ленина)» представляет трагикомическую интерпретацию классической, хрестоматийной версии трёх этапов развития революционного движения в России, но – чтобы оградить догму. Коржавин развернул ленинскую метафору «декабристы разбудили Герцена»: «Всё обойтись могло с течением времени. // В порядок тог втянуться русский быт... // Какая сука разбудила Ленина? // Кому мешало, что ребёнок спит?» Вывод достоин обломовской философии существования: «И с песней шли к Голгофам под знамёнами // Отцы за ним, - как в сладкое житьё... // Пусть нам простятся морды полусонные, // Мы дети тех, кто недоспал своё. // Мы спать хотим... И никуда не деться нам // От жажды сна и жажды всех судить... // Ах, декабристы!.. Не будите Герцена!.. Нельзя в России никого будить». Альтернатива революционному «горению» – тягостное, болезненное безволие, но поэт, принимая на себя вину от имени «мы», не видит иного разрешения

этой дилеммы, кроме покаяния за тех и за других. В «Поэме существования» (1970) в Бабьем Яре встречаются молодой эсэсовец и молодой еврей-коммунист, и жертва узнаёт в убийце собственного двойника: «Враг мой, жалости враг, / всё ж он вздрогнул. / На миг, и всё же... // Но себя обуздал. / Вновь стоит, как ряды считая. // И я вдруг понимаю, / что всё ж мы немного похожи, - // Потому что о трудном участке работы / и я мечтаю. // Потому что, конечно, / он тоже живёт идеей. // У неё ж справедливость своя. / К ней причастье – лестно. // Хоть причастье к обычной / даётся куда труднее. //...Что сказать! /Справедливость /бывает своя и вражья. //Жаль, что их справедливость / сегодня мою подмяла. // Вот и всё. / И лежу / среди всех, кого тут скосило. // И меня уже нет – / даже нету мечты подняться». Зеркало идей – открытие, требующее мужества и продиктованное надеждой: жертва признаёт своё моральное поражение, но не перед врагом, а перед совестью, её судьба – результат выбора тех же средств. В сознании самого поэта совесть стала диалогом с Богом. Вера Коржавина – не бегство от вакуума, не защита от отчаяния, а желанное соединение красоты и нравственности в самом естественном и безусловном выражении и – как чудесный образ: «Так в округе твой очерк точен, // Так ты здесь до всего нужна, // Будто создана ты не зодчим, // А самой землёй рождена.// ...Видно, предки верили в Бога, // Как в простую правду земли» («Церковь Покрова на Нерли», 1954). Религиозно-нравственный критерий применим и по отношению к истории – как оценка прошлого и как открытие перспекти-

От созидательных идей,
Упрямо требующих крови,
От разрушительных страстей,
Лежащих тайно в их основе,

От звёзд, бунтующих нам кровь,
Мысль облучающих незримо, -
Чтоб жажде вытоптать любовь,
Стать от любви неотличимой,

От Правд, затмивших правду дней,
От лжи, что станет им итогом,
Одно спасенье – стать умней,
Сознаться в слабости своей
И больше зря не спорить с Богом.

1969

вы, она выстрадана, она рождена пониманием глубокого родства религиозной морали и той жертвенной воли к утверждению добра, что не различала в своём максимализме средств, цены и – перспективы своих деяний. История России – «Церковь Спаса на Крови»: «Русь моя! Наш вечный рок - // Доставанья с неба звёзд. // Вера в то, что выпал срок. // Не с того ль твоя судьба: Смертный выстрел – для любви. // С Богом – дворников толпа, // Церковь Спаса – на крови?» (1967). В стихотворении 1969 года – расчёт со всеми иллюзиями: с романтикой, абсолютной красотой идеалов («звёзд, бунтующих нам кровь»), с увлечением вечностью в социальной интерпретации («Правда» против жизни, т.е. «правды дней») – вся градация в единственном предложении увенчана призывом к покаянию.

Но призыв дан в весьма иронической форме – как рутинное напоминание очевидного.

В этом есть ещё один жестокий парадокс: обращение к Богу, истовый диалог с ним, ведёт к отчуждению от окружающего. Есть вера в возможность очищения: «...Там стыдно жить – пусть Бог меня простит. // Там ложь, как топь, и в топь ведёт дорога. // Но там толкает к откровенью стыд, // И стыд приводит к постижению Бога» («Довольно!.. Хватит!.. Стала ленью грусть...», 1974) (30, 6). Но в условиях утраты «соборного читателя» (27, 168) в Америке, с 1974 года нарастает процесс отчуждения: «Если здесь я – как поэт – чувствую себя частью общей жизни, то там я не чувствую себя частью даже эмигрантской жизни» (27, 168). Это процесс не отвращения, напротив, ответственность за вторжение в Афганистан, как прежде, возводится в степень личной вины в «Поэме причастности» (1981-82), но – погружения в веру, в её несказанную метафизику: «Я плоть, Господь... Но я не только плоть. // Прошу покоя у Тебя, Господь. // ...Покуда я живу в чужой стране. // Покуда жить на свете страшно мне. // Пусть я не только плоть, но я и плоть... // Прошу покоя у Тебя, Господь» (30, 4-

5). Может быть, поэтика прямого слова как выражения ясных чувств, сильных страстей и чётких мыслей мало приспособлена к высказыванию сокровенного. Может быть, эта тема – не для поэзии исполнения общественного долга, но нравственный импульс самопознания не остывает: «Бог за измену отнял душу. // Глаза покрылись мутным льдом. // В живых осталась только туша, // И вот – нависла над листом. // Торчит всей тяжестью огромной, // Свою понять пытаюсь тьму. // И что-то помнит... Что-то помнит... // А что – не вспомнит... Ни к чему...» (30, 7). Но это закономерный путь нравственно-философской лирики – погружение в память как в духовные глубины этического космоса, диалог с собой через чувство вины перед всем миром.

Сочувствие как условие нравственного бытия становится условием познания мира в лирике О.Чухонцева (род. в 1938 г.). Это принципиальное положение его поэтической «гносеологии», нигде не декларированное, поскольку он, как интроверт, и не стремится к абсолютной открытости собственной позиции. Поэтическая система взглядов Чухонцева формировалась в отчуждении от текущего литературного процесса, отчасти насильственного, из-за публикации в 1968 году «Повествования о Курбском», оценённом как «апология власовцев» (31), отчасти добровольного, из-за сосредоточенности на памяти во времена общей воодушевленности техническим прогрессом, из-за неумения объединяться ни с кем, даже в собственном поколении: «Я никогда и не пытался идти в ногу со всеми. Не хочу и теперь. Энергия опережения – вот что движет литературу» (31). Принцип со-чувствия оказывается универсальным выражением духовной связи между живыми и ушедшими, человеком и природой, поэзией и историей, автором и его лирическими ипостасями – это принцип осознания целостности мира, и потому он может и должен быть определён как принцип творческой философии. Критика относит Чухонцева к медитативным поэтам реалистического мышления, это – «поэзия действительности: никаких отвлечённостей, никакого идеальничанья, никаких натурфилософских или историософских спекуляций. И добро, и истина, и красота конкретны, обеспечены, проверены опытом, исследованы в своих связях с эмпирической реальностью. Внимание к прошлому и будущему, сосредоточенный, хотя и не афишируемый интерес к запредельному, всегда подчинены у Чухонцева задачам постижения настоящего дня, нынешнего человека» (32, 265-266). Но можно говорить о сосредоточенной духовной работе художника, в результате которой формируется определённая система отчуждённо-диалогического сосуществования поэта с миром, теряющим свои материальные границы. Это, действительно, не концептуальное *мышление о мире*, а глубокая прочувствованность, когда чувство становится мыслью. Не сенсуализм (чувственный опыт, хотя синестезия, комплексное ощущение – через все органы восприятия – чрезвычайно значима для поэта) и не эмоциональное переживание, а ощущение трагического напряжения как смысловой насыщенности существования. Это ощущение и открывает единство с миром.

Нагляднее всего это реализуется в теме смерти, когда поэт переживает трагедию – за тех, кто не растворится в бытии без остатка. Классический лирический сюжет – посещение «смирненного кладбища» – отрицает тему вечного покоя вместе с самим покоем: его нет на кладбище крематория, где прах буквально замирает между небом и землёй – в стене колумбария. Сам крематорий – воплощённый абсурд: «Гибрид пекарни с колокольней, // завод, где плоть перегорает, // трубою четырёхугольной // седьмое небо подпирает» – печь перестала быть средоточием жизни, «шторм неба» превращается в последний путь человека, не верующего в воскресение и не сохранившего для него свой прах, на «седьмое небо». И посмертная судьба каждого – замкнутость в самом себе: «А им – ничем не стать отныне: // ни земляникой, ни ветлюю. // Их обособила гордыня, // подняв свой пепел над землёю». Замечателен этот

анаколуф, грамматическая неправильность: «гордыня...подняв свой пепел» – так осуществляется формула «Мне отмщение, и аз воздам». Рухнула вечность как преемственность бытия: «Ах, мальчик, что он понимает, // когда, захваченный игрою, // их простодушно поливает // из шланга мёртвою водою?» – сказочный образ, призванный восстановить разрубленное, растерзанное тело, не сработает, ибо и архетипическое бессильно перед человеческим выбором смерти. Беззащитные мёртвые виновны своим прижизненным отношением к смерти, недомыслием, претензией на уловление времени – «от фотографий моментальных // к монументальному покою». Для себя лирический герой выбрал свободу слияния с миром: «А мне – и памяти не надо, // моё со мной, и тем пристрастней // гляжу, не отрывая взгляда, // с улыбкой, может быть, напрасной. // Что смерть? Мне выход не заказан. // Когда черёд придёт за мною, // перед живыми я обязан // лежать в земле и стать землёю. // Она опять придаст мне силы, // я вскину ствол наизготовье, // ветлюю встану из могилы // у собственного изголовья». Последние две строчки – образ отчуждённого самонаблюдения, сознание бессмертия души в смертном сознании. Такова и общая модель мышления – опровержение самого себя ради истины. Диалог лирического «я» с неведомым голосом

- с самим собой? - разворачивается как спор с поэтическими концепциями бессмертия, начиная с вышеприведённой собственной (она же фольклорная: ветла – как и ива – символ пресуществления души). Бабочка - то ли из сна китайского мудреца Чжуан-цзы, который не знал, кто кому приснился, то ли классический символ мимолётности существования. «Свеча на ветру» - цитата из Тарковского и столь же узнаваемый образ трагической обречённости смерти. «Я весь умру» - спор с Пушкиным, с идеей бессмертия в слове. Не быть землёй – это

- ...И уж конечно буду не ветлюю,
не бабочкой, не свечкой на ветру.
- Землём?
- Не буду даже и землёю,
Но всем, чего здесь нет. Я весь умру.
- А дух?
- Не с букварём же к аналою!
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлюю
Я весь умру. Я повторяю: весь.
- А Божий Дух?
- И Он не там, а здесь.

уже отрицание материализма: «буду... всем, чего здесь нет». Последняя степень отрицания – утверждение здешнего присутствия Бога. Так градация неверия оказывается восхождением к открытию: Бог существует не в природе (пантеизм), не в запредельном пространстве (мистицизм), но – в человеческом сознании и жив присутствием в человеке, это его дух. А перспектива быть ничем («всем, чего здесь нет») – не поддаётся осмыслению, поэтому смысл существования – тайна божественного начала в человеке, здесь и сейчас. Дальше этого рассуждения поэт не идёт, ни в этом стихотворении, ни в других. Таков принцип мышления – существовать в диалоге, но не строить концепцию, а диалог открывает неведомое.

Диалог с пространством – отклик на присутствие в нём времени, это состояние трагической перспективы, открывшееся чуткому сознанию: «Почему на окраине дней // самых ясных и самых свободных // так знобит меня отблеск огней // и гуденье винтов паровых? // Верно, в пору стоячей воды // равновесия нет и в помине, // и предчувствие близкой беды // открывается в русской равнине» («Я не помнил ни бед, ни обид...»). Осень – время промежуточное, и его экзистенциальное состояние принадлежит равно человеку и природе: «И, пытая вечернюю тьму, // я по долгим гудкам парохода, // по сиротскому эху пойму, // что нам стоит тоска и свобода». Восприятие истины синестезийно: на свет, на звук, на отклик души, «сиротской», как само природное эхо, не принадлежащее во тьме никому. «Тоска и свобода» – бытийные рифмы русской души, откликающиеся на образ парохода, уходящего во тьму неизвестности. «Мы» – голос лирического сознания, начинавшего как «я», прошедшего

через самоотчуждение – «и такая кругом пустота, // что хоть криком кричи в мирозданье» – и физически ощутившего единение: «Мы срослись. Как река к берегам // примерзает гусяною кожей, // так земля примерзает к ногам // и душа – к пустырям бездорожий». Феномен «сродства» определён ощущением процесса бытия: пустота «чревата» временем – временем судьбы, временем истории, которая есть тоже судьба народа. Отзывчивость – сугубо нравственное чувство – «выполняет функцию» философского метода познания, сочувствие страданию, которого нет, которого не может быть с рассудочной точки зрения, – интуиция особой чуткости, универсальный принцип постижения законов сосуществования в мире социальном и природном.

Диалог с историей представлен в «долгом» повествовании-воспоминании об уроке истории в послевоенной школе. В одной точке времени сходятся события тысячелетней давности, мечь Ольги древлянам и её крещение, недавняя тяжкая победа, детские впечатления и нынешняя память: «И я, поживший на этом свете и тоже тронутый сединой, // я вижу сердцем десятилетним тот класс, и строгие наши лица, // и как молчали мы потрясённо, виной застигнутые одной, // и друг на друга взглянуть не смели, боясь увидеть в них т е зарницы» («Седой учитель начальных классов в пиджаке с заложённым рукавом...»). В чём суть потрясения и загадка постигшей всех вины? В открытии, продиктованном только что пережитой «своей бедой и своей Победой»: «А палец выбрал уже цитату, но указующему персту // так мало, видимо, было карты, а зримый образ так исковеркан, // что длань, продолженная указкой, пронзила пикою пустоту: // - «Не в мести правда, а в искупленье!» – и вышел где-то под Кенигсбергом». Учитель истории знает: её содержание – признание вины, эта истина и переживание вины объединяет прошлое и будущее, персонажей древности и детей, пространство войны, руины Европы и пылающий Искоростень, грех мести и прозрение Ольги, ставшей первой христианкой. Тема всеединства как главная философская истина пространнейшего стихотворения из 7 строф, написанных 8-7-6-стопным тактовиком, реализована в превращениях слов («своей *бедой* и своей *Победой*», «любовь, разорванная войной, *верна* всё так же и *вероломна*», «хоть все зарева погаси, // неугасимое что-то брезжит, и *синевою* *исходят* лица, // и та княгиня: «*Си* первое вниде в царство небесное на *Руси*»). Эпический размер и размах делает голос поэта голосом истории и вещим гласом судьбы: «Ведь даже тот, кто звездой отмечен, помечен свыше ещё крестом» – такова миссия хранителя и спасителя мира. Такова же миссия поэзии.

Диалог истории и поэзии разворачивается в стихотворении «За строкой исторической хроники», начинающегося с эпитафии из «Хронологии Древнего Мира» Бикермана: «648 до н.э. Затмение солнца. Расцвет поэзии Архилоха». Время объединило природное и духовное, случай свёл их под одной датой, но в поэтическом сознании то и другое символично: затмение мира искупается словом, творческий подвиг слова не уравнивает, но опровергает мракобесие истории, прорезает тьму зла, невежества и отчаяния. «Князь Игорь вступил в стремена, // но мгла ему путь преградила, // и чёрного дня глубина предвестья дурные явила, // и срам он найдёт, и полон, // но песней, как долгая рана, // на веший взойдёт небосклон // безвестный Соперник Бояна». «Слово» отождествляет песню с очистительной жертвой, цель которой – восстановление космического порядка: поэт замещает собой солнце, но не ради гордыни, а во имя её искупления – губительного самонадеянного Игорева похода. Сравнение песни с «долгой раной» вводит временной аспект: источник сияния – вечная мука совести, источник творчества – трагедия. Эпический и чеканный 3-стопный амфибрахий восьми восьмистиший (от октавы строфу отличают только сугубо перекрёстные мужские и женские рифмы) создаёт и динамику, и мерность стиха, переводящего повествование из времени легендарного, священного во время нынешнее, профанное, но требующее от недостойных «нас» того же подвига: «Но тот,

кому Слово дано // Себя совмещает со всеми, // поскольку Оно зажжено // для всех, как и там, в Вифлееме. // И если ты встал до зари, // в пустой не печалься печали, // но радуясь, благодари: // какие мы звёзды застали!» Финал стихотворения возвращает к началу, расшифровывая эпиграф: «Затмение разума. Свет // страдальчества и искупленья». Эти слова принадлежат уже «некому поэту» из будущего. Время кружит, повторяя одну и ту же коллизию, но поэтический рефрен – не тавтология, а ритм, оплаченный собственной жертвой: поэзия – «долгая рана», незаживающая мука совести. Здесь нравственное чувство достигает своего творческого апогея, претворяясь в бессмертное слово, связующее прошлое и будущее, дух и плоть, трагедию и спасенье.

Христианские мотивы в лирике Чухонцева столь же закономерны, сколь и ненавязчивы, поэт, который ещё к середине 60-х прочёл русских христианских философов, признаётся, что «ни в одном своём тексте не упоминал слово «духовность», кроме как иронически» (31). Вера для него – не предмет отчуждённых рассуждений, а

Не к этой свободе тянусь,
с годами люблю всё сильнее
не родину эту, не Русь,
не хмурое небо над нею, -

с это, конечно! – но взгляд
бросая на наши равнины,
взыскуешь невидимый град
из этой духовной чужбины,

и где-нибудь на полпути
к Изборску, да хоть и к Дамаску,
почувствуешь с дрожью в груди
блаженную нищую ласку,

и станешь в последней тоске,
свой пепел сжимая в руке.

само состояние откровения. Оно передано в одном предложении-стихотворении, дающем образ духовного прорыва как самоотрицания и отрешения не просто от земной любви, но от любви только к земному, любовь к родине – только начало прорыва к свету из хмурого пространства вечно непроглядной истории Руси к свету божественной истины. Сугубо христианская фразеология – «взыскуешь невидимый град», «духовная чужбина» – не так изумляет, как преобразование sacramentalной формулы «блаженны нищие духом»: «почувствуешь с дрожью в груди //блаженную нищую ласку» – это и есть свершившееся прозрение, преобразование Савла в Павла на пути в Дамаск или Изборск (в российском варианте). К Савлу бог обратился со словом призыва и повеления, «Савл встал с земли и с открытыми глазами никого не видел»

(Деян. Ап., 9 : 8), «взгляд» поэта, не удовлетворённый созерцанием родных равнин, ищет другого видения. Сожжённый огнём встречи с неназываемым, он становится тождествен своей судьбе-призванию – «свой пепел сжимая в руке». Но, в отличие от священного прообраза, не движется дальше в Дамаск для исполнения новой миссии, он остановился «в последней тоске», которая есть, вспомним, синоним «свободы» («что нам стоит тоска и свобода»). Парная мужская рифма «тоске – в руке» «ставит точку» там, где начинается неисповедимая свобода. Поэтика нравственной лирики меняется: от ясности – к недоговорённости, от проповеди – к исповеди, от точности – к тайне.

Таково и стихотворение, в котором переживается образ застойного времени «Река темнеет в белых берегах...» Ему предшествуют совершенно прямые и резкие оценки текущей истории, как это делает от имени «оскорблённой души и больного ума», бессильный в своём отчаянии Курбский: «Чем же, как не изменой, воздать за тиранство, // если тот, кто тебя на измену обрек, // государевым гневом казня государство, //сам отступник, добро возводящий в порок?» («Повесть о Курбском»). Но измена тирану – не измена Богу, чьим именем и клянёт отступника поэт и его герой. Это была «последняя нравственная инстанция». У поэта не только не было иллюзий по поводу очеловечивания режима, он обладал даром предвидения и в апреле 1968 года написал «Репетицию парада» – постыдный и трагический финал

«пражской весны»: «О, спектакль даровой, чьей ещё головой / ты заплатишь за щедрость народа? // Что стратегам твоим европейский расчёт / и лишённый раздолья размах, // если рвётся с цепи на разгулье полей / азиатская наша свобода! // Кто играет тобой, современный разбой? / Неужели один только страх?» Сложный ритм строки с двумя цезурами, разгульной переключкой первой половины и трагической размеренностью негативного отражения («о, спектакль даровой – чьей ещё головой – ты заплатишь за щедрость народа»), передаёт двойственность переживания: жуткий плясовой абсурд «удали» и замирающее в отчаянии сердце. Поэт принимает на себя вину: «О родная страна, твоя слава темна! // Дай хоть слово сказать человечье. // Видит Бог, до сих пор твой имперский позор / у варшавских предместий смердит. // Что ж теперь? Неужели до пражских Градчан / довлечётся хромая громада? // Что от бранных щедрот до потомства дойдёт? / Неужели один только Стыд?» А время уходит из-под ног, стыд за жизнь и продолжение существования создают коллизию самоотчуждения: «Как червь, разрезанный на части, // ползёт – един – по всем углам, // так я под лемехами власти // влачусь, разъятый пополам. // ...Да что я, не в своём рассудке? // Гляжу в упор – и злость берёт: // ползёт, как фарш из мясорубки, // по тесной улице народ. // Влачит своё долготерпенье // к иным каким-то временам. // А в лицах столько озлобленья, что лучше не встречаться нам» («Как червь, разрезанный на части...»). Мизантропия – это трагическое сознание, не желающее признать свой трагизм как правоту, отчуждённое от себя отчаяние, когда даже ненависть остывает.

Но и время остыло, остался «природный» образ обессиленной истории. Пейзаж дан

Река темнеет в белых берегах.
Пронёсся ледоход неторопливо,
и тишина зыбучая в лугах
стоит недели за две до разлива.
Я что-то потерял. Но что и где?

.....

И колесо колеблется в воде.

как картина эпически отчуждённая и полная внутреннего драматизма. Всё обездвижено: река – выделена только цветом, но ни шумом, ни течением, ни ощущением воды, тишина – «зыбучая», т.е. затягивающая, неверная, как песок или мёртвая зыбь. Оксюморон статики – «пронёсся ледоход неторопливо» – застой чувств, даже разлив их будет поглощён зыбью. Пейзаж неотзывчив, как мёртвая тишина, но и ответить на незаданный вопрос невозможно, прежняя диалогическая взаимосвязь распалась,

причина – остановившееся время. Все классические образы текучего Хроноса – река, песок, ледоход – лишены динамики или мнимо подвижны, как мёртвая зыбь мёртвой воды, тревожащая опрокинутое колесо то ли судьбы, то ли самого времени. Пропуск в тексте – знак молчания, невысказанности, с которой, в действительности, рифмуется последняя строчка, она присоединена к молчанию союзом «и». В пропуск можно вписать крик отчаяния, усмешку над собой, но они ничего не прибавят к многоточию, которое подводит черту под всем текстом, оставляя в знаменателе только мёртвую зыбь. Нравственная чуткость воспалённого, но скрывающего боль лирического сознания формирует поэтику отчуждения, сокрытого трагизма и невысказанности себя. В работах о Чухонцеве отмечена особая интонация разорванной внутренней речи: «интровертный «мысленный лепет» («Не холодно, а дует. / Не дует, а скребёт... / Не голодно, а давит. / Не давит, а свербит»; «рано ли – всё равно, / Поздно ли – всё едино») неожиданным образом становится уловителем сигналов из недр бытия и родной истории: «...какой-то звук о той земле, какой-то призыв резкий» (33, 755). Это тоже подтверждает, что философия вчувствования, со-чувствования стала творческим инструментом художественного мышления, нашла средства осознания единства с миром и выговаривания ощущения целостности в иррационально-умопостигаемой форме. Такова парадоксальная природа нравственного-поэтического мышления –

феномена личной ответственности жертвы за состояние мира и покаяния в форме инвективы, отчуждения как обострённого переживания родства и нераздельности судеб, мизантропии как сокровенности сохранения идеального начала.

Специфический диалогизм лирики нравственно-философского содержания отражает многогранность социальной природы человека, когда этическое самосознание невозможно без самоопределения в природных координатах как в чём-то абсолютном, а природный «масштаб» влияет на многомерность духовного переживания. Чуткость поэта, авторефлексия лирики возводят эту способность в степень откровения, осознанная связь с миром в условиях разрыва – это метафизическая компенсация боли.

Задание

1. Определите качественное изменение смысла и художественный эффект отказа от двух последних строк в окончательной редакции стихотворения А.Твардовского.

Я знаю, никакой моей вины,
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они – кто старше, кто моложе –
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог и не сумел сберечь, –
Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...
1966

(Но только знаю: в дни войны
Права на жизнь и смерит у всех равны...)

Ответ: тема «жестокой памяти», не оставляющая поэта и через двадцать лет после войны, решается на контрасте рационального понимания «абсурдности» самообвинения в гибели неведомых «других» и неотступности чувства ответственности перед ними. «Я» поэта как бы противопоставлено «другим» – многим безымённым («кто старше, кто моложе»), но он не может разорвать ту связь со всей неопределённой массой, которая острее и крепче простой благодарной памяти. Поэт ощущает и сознаёт, что живёт за них, и это наполняет особой ответственностью, которая неизбывна и пульсирует, как троекратно повторяемое «всё же», продолженное отточием. «Эпическая концовка» мешала этой «безнадёжности» сострадания, «сняла обвинение», и многоточие в этом случае «говорило» против поэта, выдавало «усталость» памяти. Кроме того, это короткое предложение разрушало целостность первого – выдоха покаяния во всей его внутренней боли.

2. Раскройте феномен отождествления с общим бытием в самоотчуждении, свойственный лирике А.Тарковского.

Мне бы только теперь до конца не раскрыться,
Не раздать бы всего, что напела мне птица,
Белый день наболтал, наморгала звезда,
Намигала вода, накисло кислица,
На прожиток оставить себе навсегда
Крепкий шарик в крови, полный света и чуда,
А уж если дороги не будет назад,
Так втянуться в него, и не выйти оттуда,
И – в аорту, неведомо чью, наугад.

Ответ: отчуждение в данном случае есть не обособление от мира, а потребность сохранить в себе дар общения с птицей, звездой, растением и т.д. Мир воспринят в динамике ритмических действий, которые ещё и срифмованы между собой («наморгала – намигала»), усиливая собственную природу («накислила кислица»), и в синестезии звука («напела», «наболтала»), света неба и воды («наморгала», «намигала»), вкуса («накислила»). Образ концентрации впечатлений – «крепкий шарик в крови», животворная сфера, переливающая впечатления в русло жизни, отождествление с этой квинтэссенцией плотности и динамики есть отождествление с образом мира – сферой, т.е. замкнутым в себе совершенством. Всеобщая жизнь представлена как единая кровеносная система, всеобщее родство, а перетекание – естественный процесс претворения бесконечного бытия. Форма стихотворения – целостное высказывание в одной фразе – есть наглядная реализация идеи всеобщей связи-претворения.

3. Укажите, какая религиозно-философская логика определяет единство поэтических образов в стихотворении С.Липкина.

ДОРОГА

Лежит в кювете грязный цыганёнок,
А рядом с ним, косясь на свет машин,
Стоит курчавый вежливый ягнёнок
И женственный, как молодой раввин.

Горячий, ясный вечер, и дорога,
И все цветы лесные с их пылью,
И ты внезапно открываешь Бога
В своём родстве с цыганом и овцой.

1961

Ответ: стихотворение состоит из строфы-впечатления и строфы-откровения, расшифровывающего его глубинное содержание. Образ дороги – символ постижения истины о мире в вечном процессе движения, символ единства бытия, нанизывающего все события, судьбы и сохраняющего единичное как знак общего. «Грязный цыганёнок» – народ-странник, дом которого – целый мир, а сон у дороги – миг покоя в вечном кочевье. «Вежливый ягнёнок» – «двойник» мальчика, такой же чёрный и кудрявый, он стоит на страже этого беспечного сна у дороги, поскольку назначение его – «агнца божьего» – принять на себя жертвенную роль, а вся картина – парафраз жертвоприношения Исаака, который должен был свершить Авраам, но Бог в последний момент указал ему на «овна, запутавшегося в чаще рогами своими» (Бытие, 22 : 13). Сравнение ягнёнка с молодым раввином только подчёркивает «знание», которым он наделён от природы. Природа – не аскетически символическая, а живая и ясная, полная цвета и запаха, открывает это знание-узнавание человеку, а через него – открывается Бог. Бог – это целостность бытия, благословление, адресованное праотцу Аврааму и всем его потомкам, единство судьбы в наслаждении мигом существования и его жертвенной сутью, где жертва Богу – это любовь к нему.

4. Определите содержание нравственной позиции Н.Коржавина.

ГАМЛЕТ

Время мстить. Но стоит на месте.
Ткнёшь копьём - попадёшь в решето.
Всё распалось – ни мести, ни чести.
... Только длится – неведомо что.

Что-то длится, что сердцем он знает.
Что-то будет потом.

А сейчас –

Решето – уже сетка стальная,
Стены клетки, где весь напоказ.

Время драться. Но бой – невозможен
Смысла нет. Пустота. Ничего.
Это – правда. Но будь осторожен:
Что-то длится... Что стоит всего.

1966

Ответ: Гамлет – классический образ героя, призванного воссоединить нравственной волей распавшуюся связь времён. Гамлет представлен в момент сомнений, когда он сам оказался в «мышеловке» («решето – уже сетка стальная, стены клетки, где весь напоказ»), т.е. в необходимости действовать в отсутствие свободы. Время представлено как исторический контекст – «пустота», «ничего», и как ощущение длительности в себе, интуитивная ответственность за осмысленность всего существования: «Что-то длится, что сердцем он знает... Что-то длится ... Что стоит всего». Перепад времён подчёркнут «ступенькой» строки в середине текста. Противник «отсутствует» – как значимая величина, но предстоит бой со скрытым злом – самой разрушительной силой мира. Отрывистый ритм парцелированной речи передаёт пульс бьющейся в мозгу мысли, в 3-стопном анапесте есть цезура – на второй стопе, которая разделяет полюса отчаяния и долга: «Время мстить» – «Но стоит на месте»... «Это – правда» – «Но будь осторожен» // «Что-то длится» – «Что стоит всего». Антиномичность ситуации тоже меняет вектор действия: потребность и бессмысленность долга – бессмысленность и необходимость действия. Последняя строка – синтез текущего в себе времени и самого бытия, противительный союз уступает место рефрену, преобразующему неопределённое «что-то» в безусловно значимое «что». Так отчуждённое сознание Гамлета решается на действие.

5. Расшифруйте антиномическое единство образного языка стихотворения О. Чухонцева.

Ночных фиалок аромат,
Благоухающий, гниющий,
И звук, повторенный трикрат,
И отзвук, за душу берущий,
И приступ горечи, и мрак
Ненаступившего рассвета –
Какой-то непонятный знак
Чего-то большего, чем это...

Ответ: стихотворение построено как сотворение образа из неназываемого, это интуиция открывающегося сверхчувственного и иррационального в состоянии самоотрицания. Три «не» – оксюморон «гниющий аромат», «ненаступивший рассвет», «непонятный знак» - как «звук, повторенный трикрат», как трижды повторенный союз-анафора «и», присоединяющий звук, эхо и вкус (эффект синестезии), а потом «и мрак» – всё это ритм остановившегося времени, того «ненаступившего рассвета» (причастие совершенного вида прошедшего времени), который освещает вступление в иное время. Это иное время «больше» данного в чувствах (во всех чувствах), но оно резонирует с боем часов («И звук, повторенный трикрат, // И отзвук, за душу берущий»). Душа балансирует между существованием и небытием, это состояние передано отточием, всё предложение – единое стихотворение, построенное на колебании между «приступом» и «ненаступившим», на длительности вчувствования в явление неназываемого.

Литература:

1. Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С.116-125.
2. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л., 1977.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике – М.: Интрада, 1997. – 415 с.
4. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Сов. писатель, 1990. – 352 с.
5. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. / Лекции, Статьи. Философские заметки. / Под общ. ред. Ю.П.Сенокосова. - М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
6. Мкртчян Л. «Так и надо жить поэту...» (Воспоминания об А.Тарковском). // Вопросы литературы. – 1998 - №1. – С.311- 335.
7. Липкин С. Трагизм без крика // Литературная газета. – 1997. - 25 июня. - №26.
8. Чупринин С. Арсений Тарковский: дудка Марсия // Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М.: Сов. писатель, 1983. – С.67-79.
9. Филиппов Г.В. Тарковский А.А. // Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. слов.: В 2 ч. Ч.2. М-Я. – М.: Просвещение, 1998. – С.421-423.
10. Чупринин С.И. Тарковский А.А. // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. – С.676-577.
11. Вальшонок З. «Судьба моя сгорела между строк...» Из воспоминаний об Арсении Тарковском // Книжное обозрение - 1996. – 7 мая. - №19. – С.10-11.
12. Твардовский А. Как был написан «Василий Тёркин». (Ответ читателям) // Твардовский А.Т. Стихотворения. Поэмы. – М.: Худож. лиерат., 1971. – С.630-667.
13. Твардовский А.Т. Статьи и заметки о литературе. Изд.3-е, доп. – М.: Сов. писатель, 1972. – С.279-285.
14. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С.11-245.
15. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952-1962. Том 2. – М.: Согласие, 1997. – 832 с.
16. Пушкин А.С. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1988. – 639 с.
17. Македонов А. Творческий путь Твардовского – М.: Худож. литерат». 1981 – 367 с.
18. Липкин С. Загадка человека // Литературная газета. – 1993. – 24 ноября. - №47. – С.3.

- 19.Лайтман М. Кабала. Тайное еврейское учение. Система мироздания. Часть 3. // Лайтман М. Кабала. Тайное еврейское учение (Основные положения в доступном пересказе) – Новосибирск, 1993.
- 20.Всемирное писание. Сравнительная антология священных текстов. / Под общ. ред. проф. П.С.Гуревича: Пер. англ. – М.: Республика, 1995. – 591 с.
- 21.Агада. Сказания, притчи, изречения талмуда и мидрашей / Пер. С.Г.Фруга. – М.: Раритет, 1993. – 319 с.
- 22.Судьба жильца в XX веке / Семён Липкин в беседе с Еленой Якович // Литературная газета. – 1992. – 3 июня. - №23. – С.3.
- 23.Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Мистицизм: христианский и буддистский / Пер. с англ. – Киев: «София», Ltd, 1996. – 288 с.
- 24.Синдзинмэй // Золотой век дзэн. Антология классических коанов дзэн эпохи Тан. / Сост. и комм. Р.Х.Блайса. / Пер. с англ.- СПб.: Евразия, 1998. – 384 с.
- 25.Иудаизм // Энциклопедия для детей. Т.6, ч.1. Религии мира – М.: Аванта+, 1996. – 720 с.
- 26.Коржавин Н. От автора // Коржавин Н. Время дано: Стихи и поэмы / Послесл. Б.Сарнова. – М.: Худож. лит., 1992. – 319 с.
- 27.Коржавин Н. Гармония против безвременья / Беседа с Т.Бек // Вопросы литературы, - 1989. - №7. – С.166-182.
- 28.Коржавин Н. Если бы у людей был вкус, революций бы не было... // Известия. – 2001. – 23 февраля. – С.7.
- 29.Сарнов Б. Верность себе // Коржавин Н. Время дано.- М., 1992. – С.285-315.
- 30.Коржавин Н. Письмо в Москву: Стихотворения и поэмы. – М.: «Огонёк», 1991. – 31 с.
- 31.Чистый звук / С поэтом О.Чухонцевым беседует обозреватель «ЛГ» С.Тарощина // Литературная газета. – 1995. – 18 января. – С.5.
- 32.Чупринин С. Олег Чухонцев: возраст времени // Чупринин С. Крупным планом. – С.256-268.
- 33.Роднянская И.Б. Чухонцев О.Г. // Русские писатели 20 века: Биографический словарь – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. – С.753-755.

ТЕМА 4

МОДЕЛИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ИГРЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 50-70-х ГОДОВ

План:

1. Эстрадное поколение: игра как торжество свободы словотворчества.
2. Н. Глазков: игра как философия жизни и поэзии.
3. Б. Слуцкий: игра с судьбой по собственным правилам.
4. Д. Самойлов: игровая природа адогматичной мысли.
5. Б. Ахмадулина: поэтическая условность как игра и вера.

1. Эстрадное поколение: игра как торжество свободы словотворчества

Игра – имманентное свойство поэзии, эстетическая форма высказывания, и её актуализация или, напротив, тяготение к «естественности», «безыскусности» – только выбор «правил» или новое их определение. Но в советской поэзии само понятие «игры» нуждалось в эстетической и философской реабилитации из-за ассоциации с несерьёзным, тем более эстетским. Догма социалистического реализма никогда бы не признала собственную художественную систему за особый «формализм», ритуально организованное мышление в жёсткой соотнесённости санкционированных духовных ценностей и средств их выражения. Главным содержанием литературного процесса «оттепели» было обретение права на свободу высказывания, не совпадающего с идеологией тоталитарного режима ни по существу, ни стилистически. В то же время художественная оппозиция не была разрывом с государственной доктриной, которая всё ещё эксплуатировала гуманистическое обаяние революционных лозунгов и потому сохраняла влияние на общество и поколение, воспитанное войной и в традициях романтической духовности. *Адогматический романтизм, устремлённый к правде жизни и отстаиванию суверенности личности*, рождал свою *творческую коллизию – общезначимое и узнаваемое в парадоксальной форме*. Оттепель не принесла собственных открытий ни в сфере гуманистических идей, ни в самом художественном языке. Традиции народолюбия и творческого индивидуализма, футуристическая демонстративность ритма, рифмы, парадоксальной образности в соединении с прозаизацией стиха – модернистская модель, актуализированная на рубеже 50-60-х годов временем надежд и реальным прорывом к массовому читателю. Новое – как слишком хорошо забытое старое – являло свою новизну через остранение формы, а форма, т.е. средства выражения, и была самым доступным объектом радикального преобразования. Ныне идиостиль «оттепели» определяется как «продукт негласного соглашения... между автором, вкусом читателей и системой власти», т.е. «допущенный язык» (Л.Я. Гинзбург), «иерархия риторических приёмов с определённой допустимой нормой отступления от них» (1). Оказалось, что игра эстетическая (art) теперь оценивается как регламентированная свобода стиха (game), – таково объективное проявление того художнического восприятия игры, когда витальное переживание свободы неотделимо от осуществления смысла (2), но – мера свободы принадлежит времени.

Коллизия истории состояла в том, что *первая попытка духовного освоения и осмысления великой трагедии была оптимистической* не только в силу неистощимой веры, сколько *от творческой эйфории*. Дозволенная и дозированная правда

осознавалась как собственное открытие темы и средств её художественной интерпретации. Трагедия истории мыслилась не как неразрешимый конфликт современности или самой вечности, но как уже пройденный отрезок прошлого (война и сталинизм), отзывающийся болью, но не отчаянием. Такое решение соответствовало сложившемуся типу мышления – социального акцента в восприятии Хроноса. Фундамент этого «дискурса» – убеждённость во взаимонеобходимости поэта и времени, т.е. самой Истории. Исполнение долга – это императив творчества, а суть долга – в сообщении времени смысла, вознаграждение – в диалоге с ним как с Абсолютом. Существование поэта и его деятельность оправданы исполнением этой социально-бытийной миссии. Но поэт, находящийся «при исполнении», отстаивал свою творческую свободу как свободу самовыражения. Полем самовыражения была народная трагедия, художник не имел права разрывать традиционные духовные связи, но к абсолютным ценностям гуманизма добавилась столь же несомненная для него – самоценная и подвластная мастеру игра слова, образа, формы. Ритуал и вызов, узнавание и остранение сходились в непротиворечивом единстве: трагическая лирика должна была быть гражданской, личностное переживание темы обязывало к парадоксальному освещению. Соревновательность как важнейший элемент игры, т.е. потребность и обязанность быть абсолютно новым, была неотделима от исполнения императива совести. Но *качество сопряжения трагического и игрового сознания* – особенно в гражданской поэзии – остаётся и *показателем эстетического мышления*, присущего определённой эпохе, и *мерилом ответственности артистизма*. Особый вопрос – осознанная *авторская интерпретация* философской и эстетической *взаимообусловленности содержания трагической истины и игровых методов его постижения*. Эти аспекты требуют установить особый критерий гражданской лирики – необходимо оценить глубину трагического мышления поэта и степень актуальности концепта «игры» в его эстетике, как и само содержание данного понятия.

«Эстрада» играла демонстративно и упоённо, поэты находилась в живом диалоге, на традиционный хорей «Физиков и лириков» Слуцкого, усомнившегося в силе поэтического слова - «Значит, что-то не раскрыли // Мы, / что следовало нам бы! // Значит, слабенькие крылья - // Наши сладенькие ямбы» - **А. Вознесенский** (род. в 1933 г.) ответил тактовиком романтической декларации: «Кто мы – фишки или великие? // Гениальность в крови планеты. // Нету «физиков», нету «лириков» - // лилипуты или поэты!». Выпуклость формы придавала свежесть тривиальным мыслям, которые вполне уживались с идеологической доминантой, поскольку «у поэтов и революционеров одинаковые черепа» («Лонжюмо», 1962-63), новизна поэтического языка мыслилась как утверждение свободы: «Художник первородный - // всегда трибун. // В нём дух переворота // и вечно – бунт» («Мастера», 1958). Играющий талант - художественная идея «эстрадной лирики», основа её оптимизма, но она искала авторитетную поддержку в канонических олицетворениях идеального. Например, в образе «режущегося» в городки Ленина, который воплощал собой волю самой истории, по-иному время просто не мыслилось: «Ну играл! Таких оттягивал / «паровозов»! Так играл, // что шарахались рейхстаги // в 45-м наповал!» («Лонжюмо» 1962-63). Новое мышление культивировало проникновенный лиризм в остранённой форме, традиционный мотив диалога с социальным временем венчался поэтическим отпущением грехов этой самой истории: «Вступаю в поэму. А если сплошаю, // прости меня, / Время, / как я тебя часто прощаю». Замечательно, что игра «красного словца» уже поставила поэта, ещё декларирующего свою активную социальную позицию, в оппозицию текущему процессу – так художественное мышление опережало нравственное. Демократизм тяготел к демонстративности, «технологичности» ассоциативного мышления, наглядности парадокса, отсюда

объявление метафоры «мотором формы» и тяготение к развёрнутой метафоре, расшифровывающей немотивированное сравнение через цепочку приемлемых: «Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот – // Аэропорт!» («Ночной аэропорт в Нью-Йорке», 1961). Самое неожиданное – неточная рифма-анафора, отождествляющая самооценку поэта с сооружением, но именно в нём реализовался прорыв нового мышления к свободе: «Сто поколений / не смели такого коснуться – преодоления / несущих конструкций. // Вместо каменных истуканов // стынет стакан синевы - / без стакана». Конструктивная роль ассонансов «ст», преобразование «ыне» в «ине» настолько же наглядны, как тире – эти зримые образы ритма, так форма концептуализируется, «притягивая» к себе содержание. Не случайно Вознесенского относят к «шестидесятическому постмодернизму» (3), отличительная особенность которого – редукция смысла при обнажении формы.

Е.Евтушенко (род. в 1933 г.) менее «технологичен» в своих метафорах, ему важно быть общепонятым и на эмоциональной волне, его Хронос – тоже актуальная история, но диалог с ней – общая истовая исповедь: «ломающимся голосом моим // ломавшееся время закричало». Но это риторическое изливание мгновенно превращается в проповедь, когда содержание стихотворения расшифровывает и обыгрывает доминантный образ. Например, сталинизм как мёртвая хватка бесчеловечной власти: «Кое-кто бессильной злобой мается. // Что же, знаю я наверняка, // что рука труднее разжимается, // если это мёртвая рука» («Мёртвая рука», 1962). Развёртывание метафоры в лирический сюжет, нанизывание образов – «законный приём» модернизма (футуристы, имажинисты, «Определение поэзии» Б.Пастернака), собственное «открытие» «эстрадников» состояло в мотивированности метафор языковой игрой, паронимическими сближениями до отождествления явлений. Опыт Хлебникова был воспринят сугубо технически, не углубляясь в его философию «корнесловия», но извлекая из «взаимоузнавания» слов эффект сочувствия: «В час осенний, / сквозь лес опавший, / осеняюще и опасно // в нас влетают, как семена, // чьи-то судьбы и имена» (А.Вознесенский, «Потерянная баллада», 1962); «Спасенье ты, / российская земля, // спасенье – / твоя искренность, Есенин» (Е.Евтушенко, «Письмо Есенину», 1965). **В.Соснора** (род в 1936 г.), самый «сложный» из метафористов этого поколения и самый трагичный по напряжению чувств, разыгрывал образ как знак двойственности существования, название «Бессмертье в тумане» звучало двусмысленно, как зыбкое, сомневающееся в себе утверждение, таков был и лирический сюжет: «Радужные в тумане мыльные пузыри – фонари. // Спичку зажжёшь к сигарете – всюду вода, лишь / язычок в трёх пальцах – звезда». Обманчивое сияние запредельного света и троеперстие, в самом себе заключающее надежду, - неназванная, но угадываемая метафора веры-неверия вполне концептуальна: буквальная беспросветность существования лишена и экзистенциальной надежды на звезду, чьё время – короче спичечной вспышки. Венчает сюжет крик отчаяния и веры в собственное слово: «Или бессмертье – больше близ смерти?.. / Голос мой! Логос мой!» Каламбур внутренней рифмы («бессмертье» – «близ смерти») или метатеза («голос» = «логос») фиксирует непреложность истины, открывшейся в собственной игре слов, т.е. объективно и беспристрастно. Паронимы обнажают сущностное через случайное, и только сам поэт присваивает игре созвучий статус бытийной рифмы, особенно когда хочет подчеркнуть трагическое призвание – прозрение художника: «Я – Гойя! // Глазницы воронок мне выклевал ворог, / слетая на поле нагое. // Я – Горе» (А.Вознесенский, «Гойя», 1959). Если у Вознесенского каламбурная паронимическая рифма нарочито пронизывает текст, который интонационно и графически выстроен «под неё», то «органичный» Евтушенко пользуется этим приёмом локально, но не менее эффектно: «Луна качалась, искривясь, //и, всеми звёздами кренясь, //

покачивался космос, // наколотый на колос...» («Была тайга темным-темна...», 1957). Игра слов вполне витальна, что и эксплуатируется, когда поэта, уже истерзанного временем – «я раздроблен, как в паводок плот», – лингвистически мудро утешает любимая: «Нет, ты именно тот. // Ты не плот, а эпохой взлелеянный плод» («Ирпень», 1961). Антонимичность созвучия подтверждает сугубо авторские правила игры: язык подчинён поэту, удовлетворение просвечивает сквозь маску страдания. Открытие ассоциаций дарует вполне эстетическое наслаждение, неотъемлемый компонент игры (2), возможности языка – а «поэта далеко заводит речь» (М.Цветаева) – увлекают автора в безбрежную перспективу: «Словно соты, прозрачны доски. // Может, солнце и сосны – тёзки?! // Пахнет музыкой, пахнет тёсом. // А ещё почему-то – верфью, // а ещё почему-то – ветром, // А ещё – почему не знаю - // диалектикою познанья!» (А.Вознесенский, «Лонжюмо», 1962-63). Впрочем, ощущение стихийно родившейся ассоциации обманчиво, поскольку «дух диалектики» вполне конкретно обусловлен присутствием образа вождя: «Ленин был / из породы распиливающих, / обнажающих суть / вещей». Игра служит поэту верой и правдой, но поэт служит публике, «придавая афористическую форму излюбленным мыслям и настроениям» (4), – такова роль мастера.

Общей тенденцией было погружение в стихию языка как перефразирование устоявшихся клише, будь то идеологические формулы или фразеологические единицы, или «обыгрывание экспрессии общезыковых сравнений» (5). В.Соснора превращает стёршуюся метафору «дождь идёт» в чувство истории, которым проникнут пейзаж: «Дожди, как иностранные солдаты, идут через Голландию в Берлин» («Прощай, Париж!»). Он может «взорвать» оксюмороном устоявшееся словосочетание: «Он промолвил: / - Ах ты, сука непорочная!» («Рогнеда»); «За давностью дев // любопытство любви, - // любви ли? // Я // их // не // играл» («Дон Жуан») – контаминирует фразеологизмы: «только не по добру / шёл / с ножом на рожон» («За Изюмским бугром»); «Охватит око - / зуб на зуб неймёт» («Воспоминанье»). Евтушенко стремится к тому же эффекту, превращая словосочетания в метафору: «и дрожь пробирала // гусиную кожу воды» («В тайге для охотников...», 1957); «и дождь стучит условным стуком // в заолоделое стекло» («Ещё филёр, страдая гриппом...», 1957); «бабка открыла калитку зыбучую» («Елабужский гвоздь», 1967). Он обыгрывает слова, прежде вызывавшие священный трепет, но не ставит их под сомнение: «Опять прошедшее собрание // похоже было на соврание. // ...Вы – не солдаты революции, // а вы солдаты резолюции» («Опять прошедшее собрание...», 1957); «Ложь пострашней, чем немота, // и пусть клеветит Запад злобно - // нам врать негоже. Неудобно. // Сейчас, когда, как никогда...» («Сейчас, когда, как никогда...», 1964). Цитата «присваивается», благодаря вкраплению уточняющих слов: «И мне не хочется, / поверь, / задрав штаны, // бежать вослед за этим комсомолом» («Письмо Есенину», 1965). Контаминация фразеологизмов не тяготеет к взаимопроникновению, как у Сосноры, но сохраняет установку на трагедийность: «И нас не минет / любая чаша, // пусть чаша с ядом / в руке Руси» («Письмо в Париж», 1965). Игра слов намекала на оппозицию действительности: «А кто-то там в столичном климате, // со мной, как с шашкою игрался, // но вновь, / с доски небрежно скинутый, // лишь отвернутся - / я взбирался. // Я не впадал в тоску сиротскую. // Я постигал всей своей шкурой // науку больше, чем игроцкую, - // не стать проигранной фигурой» («Вся любопытная, как нерпочка...», 1964). Оказионализм «игроцкая наука» – знак поэтического самоутверждения в многоходовой партии с партией, где главное – удержаться на доске и сохранить себя.

Вознесенский, заменявший политическую идеологию поэтической, следовал модернистской традиции преобразования современной истории волей мастера,

динамизирующего даже самоё вечность, примером служил собор Василия Блаженного: «А храм пылал в полнеба, // как лозунг к мятежам, // как пламя гнева - // крамольный храм!» («Мастера», 1958). По той же традиции, личное «я» возводится в степень едва ли не демиурга, в данном случае – творца новых городов: «На шаре вселенском // в лесах золотых // я, // Вознесенский, // воздвигну их! //...Я той же артели, // что семь мастеров. // Бушуйте в артериях, // двадцать веков!» Парадоксален образ пляшущего – пылающего, пламенного – храма, как образ играющего целого, сотворённой свободы: «Сплошные перламутры - // сойдёшь с ума. // Уж больно баламутны // их сурик и сурьма...». Тяготение к вызывающей новизне – как императив игры-артистизма – грозит перейти в самоцель, но пока служит общей тенденции – поэзия берёт на себя функцию неизобразительной живописи для достижения сюрреалистической выразительности: «Всё течёт. Всё изменяется. // Одно переходит в другое. // Квадраты расползаются в эллипсы. // Никелированные спинки кроватей текучи, как разварив- // шиеся макароны. Решётки тюрем свисают, как // кренделя и аксельбанты. //...Фразы бессильны. Словаслиплисьводну фразу» («Сообщающийся эскиз», 1965). «Чистое» искусство сохраняет акцент демократизма, тираноборчества: решётки, преображаясь, «выписывают кренделя» - гражданственность ещё не осознаёт свою рудиментарность. Цитата из Маркса – «человечество хохочет, расставаясь со старьём» – в жизнерадостных «Римских праздниках» (1963) вполне вписывается в игровое ощущение времени и даже форсирует его: «А над Римом, а над миром - // Новый год, Новый год...». Анаграмма «Рим – мир» акцентирует ритм обновления, как и рефрен, заклинаящий время. Цитата из поэтической классики демонстрирует собственные корни, уходящие не только в модернизм, но и дальше: «Нас много. Нас может быть четверо...» (1962) восходит к пастернаковскому «Нас мало. Нас, может быть, трое, // Донецких, горючих и адских...», которое ассоциируется с евангельским «Много званых, мало избранных» и словами Моцарта у Пушкина «Нас мало избранных, счастливых праздных...» (6). Вознесенский обыгрывает тему дважды, в начале поколение заявляет о себе: «Нас много. Нас может быть четверо. // Несёмся в машине как черти...» – «адские» и «как черти» «рифмуются», чтобы перейти в конце в сакральное: «Нас мало. Нас может быть четверо.// Мы мчимся - / и ты божество! // И всё-таки нас большинство». Столь же знаменательна игра со знаками: удаление запятой превратило «может быть» из вводного слова в утверждение, что соответствует общей идее: «божество» («титул» Беллы Ахмадулиной) созвучно с «большинством», а оксюморонное словосочетание «божественный кореш», срифмованное с «певческой скоростью», играет парадоксом бессмертия, которое исходит от «убийственнойнейшей из скоростей». Творческий диалог через головы современников прямо реализован в «Разговоре с эпиграфом» (1972), отсылающим через «Юбилейное» Маяковского к поэтическим «разговорам» XIX века.

Но знаменательно, что «диалогические» отношения Вознесенского и Евтушенко с традицией и их «новаторство», многократно декларированные и обыгранные, продиктованы закономерностями литературной преемственности, но не духовным диалогическим потенциалом их лирики. Оба поэта монологичны, т.е. при всей внутренней драматичности и исповедальности лирики, позиция их самодостаточна и самоценна, она могла быть трагедийна по содержанию, но такова была риторическая поза, «игра в трагического героя»: увлечение игрой формы, претендуя на глубину, выдаёт театральность мысли. Эстрада увлекалась монологами, т.е. персонажной лирикой, раскрывающей как будто чужое сознание: «Монолог Мерлин Монро» (1963), «Монолог актёра» (1965), «Песня акына» (1971) А.Вознесенского, «Братская ГЭС» (1964) Е.Евтушенко. Всё это было высказыванием знаковых фигур времени, игрой авторских масок. Таков «Монолог битника» (1961)

Вознесенского: «Когда магнитофоны ржут, / с опухшим носом скомороха, // вы думали – я шут? / Я – суд! // Я – Страшный суд. Молись, эпоха!». Внутренняя рифма «шут» – «суд» в строчке-лесенке, юродство скомороха с ухватками Отелло – весь этот форсированный трагизм скорее наследство футуризма, чем собственное открытие, и служит духовному оправданию эскапизма: «Ракетодромами гремя, / дождями атомными рея, // плевало время на меня, // плюю на время!» Отчуждение от социальной истории – «новаторство» футуриста 60-х, бунтарство автора «Антимиров» резонировало с ярким метафорическим мышлением Ю.Любимова, но лозунги типа «Но прошу вас, товарищ ЦК, // уберите Ленина с денег - // так цена его велика!» уступили место словесному шаманству в спектакле «Берегите ваши лица»: «Начинался спектакль заклинанием: «тьма – тьма – тьмать – мать». Из тьмы застоя вдруг рождалась творческая жизнь – «мать» (7). Игра побеждала идею, но уже претендовала на статус эзотерического действия.

Тенденция игрового сознания, ориентированного на внутренний диалогизм, к монологизму, т.е. сосредоточенности на себе, – парадокс, вполне объяснимый историческими обстоятельствами. Исповедальность просто культивировалась как вызов запретам на «лирическое самовыражение», действительным вплоть до II съезда СП (1954), на котором Н.Грибачёв «давал отповедь» О.Берггольц, объявляя природное свойство лирики «пережитком буржуазного индивидуализма» (8). Но монологизм исповедей Вознесенского и Евтушенко драматизировался образом собственной страдающей неоднозначности: «Нам жить недолго. Суть не в овуациях. // Мы растворяемся в людских количествах, // в твоих просторах, // Политехнический. // Невыносимо нам расставаться» (А.Вознесенский, «Прощание с Политехническим», 1962); «Да здравствует неудача! // Мне из ночных глубин // открылось – что вам не маячило. // Я это в себе убил» (А.Вознесенский, «Монолог актёра», 1965); «Голос мой в залах гремел, как набат, // площади тряс его мощный раскат, // а дотянуться до этой избушки // и пробудить её – он слабоват» (Е.Евтушенко, «Долгие крики», 1963); «Через реки, горы и моря // я брежу и руки простираю, // и, уже охрипший, повторяю: // «Граждане, послушайте меня...» (Е.Евтушенко, «Граждане, послушайте меня...», 1963). Страдали от имени поколения, и покаяния завершались самооправданием: «Нам, как аппендицит, // поудалили стыд. // ...Обязанность стиха // быть органом стыда» (А.Вознесенский, «Нам, как аппендицит...», 1967); «Но если изменится климат, // то вдруг наши ветви не примут // иных очертаний – свободных? // Ведь мы же привыкли – в уродах? //...Но крепко сидим, как занозы, // мы, карликовые берёзы» (Е.Евтушенко, «Карликовые берёзы», 1966). Слишком велико было желание заполнить чистую страницу – и не только поэзии, но самой истории: демиург, тем более играющий, не может обладать трагическим сознанием, лирическое «мы», тем более при исполнении гражданской миссии, не склонно к трагической рефлексии.

Потенциал игрового мышления обретал трагическую силу в сознании отчуждённом, адогматическая отрешённость игры и отрешённость безыллюзорной мудрости как будто умножают друг друга. Не мнимый диалог со временем, когда поэт на деле вещает от имени им же сконструированного образа истории, а вдумывание в её закономерности, заинтересованная в истине беспристрастность, опираясь на витальную энергетику играющего слова, создавали радостно-катартический образ трагедии. В.Соснора призывал от имени легендарного Бояна: «И грустить не надо. // Даже / в самый крайний, // даже / на канатах // играйте, играйте! // ...Расторгните храмы, // алтари разграбьте, // на хоругвях храбро // играйте, играйте! // На парных перинах // предадимся росту! // Так на пепелищах // люди плачут, // поэты – юродствуют» («Последние песни Бояна»). Раскатистое «р» устрашает и возбуждает роковым рокотом, это кощунственно-праздничное, языческое «юродство» - скорее

интеллектуальная маска «ироника мук» («Обман ли, нет ли, - музыка мала...»), увлечённого антитезами должному, которые как будто сами нанизывают ассоциации и ассонансы. Но мука существования пропущена через язык, слово выстрадано: «Полюбуйся: // Я – ртуть во рту» («Твой фотоснимок...»). Первый из поколения, Соснора строил весь текст на центонной игре, чтобы изнутри опровергнуть умиротворённо-возвышенную интонацию «Выхожу один я на дорогу...» Спор идёт не

Выхожу один я. Нет дороги.
Там – туман. Бессмертье не блестит.
Ночь как ночь – пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится – без Ты.

Повторяю – не в помине блеска.
Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд.
В небесах лишь пушкинские бесы.
Ничего мне нет – без Ты – без тут.

Жду – не жду – кому какое дело?
Жив – не жив – лишь совам хохотать.
(Эта птичка эхом пролетела!)
Ничего! – без Ты – без тут. Хоть так.

Нет утрат. Всё проще – не могли мы
ни забыться, ни уснуть. Был – Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти – темно и нет дорог.

Лермонтовым, но с безлюбным отчаянием мира, одиночество сразу заявлено не как состояние диалога с Вселенной, как в «первоисточнике», а как тупик духовного и физического существования. Эпическая размеренность выворачивается наизнанку - и рваным пульсом парцелированной речи, и «разоблачением» иллюзий – расшифровкой классических образов: «бессмертье («кремнистый путь») - не блестит»; «в небесах лишь пушкинские бесы», а не «торжественно и чудно»; на «дивный голос», певший про любовь – соловей? – «лишь совам хохотать (Эта птичка эхом пролетела!)». Отчаяние комкает поэтическую и синтаксическую логику, анаколуп фиксирует горечь устной исповеди, которой не до красот стиля: «Повторяю – не в помине блеска»; «Ничего! – без Ты – без тут». Зато

письменная форма использует свои преимущества – обращение к возлюбленной дано с прописной буквы, как к Богу, который всё-таки «был». Была любовь, которая ни разу не названа именем собственным, но это не божественное слияние с миром сна-мечтания («Я б хотел забыться и заснуть»). «Всё проще – не могли мы // ни забыться, ни уснуть. Был – Бог!». А ныне – «пустыня» уже не «внемлет» - это «бред без Бога», тяжкое бессмертие беспросветности: «До могилы // не дойти – темно и нет дорог». Самоирония и разъедающая, и трагическая: нет не только «свободы и покоя» – никакой перспективы. «Нет утрат» - это формула духовного состояния: трёхкратная «очередь» *т*, усиливая общее доминирование этого звука в стихотворении – ритма боли, тупого стука в висках – не обещает разрешения от страдания. Пустыня души оказывается переполненной любовью.

Так, очевидно, разрешилась тема любовного разрыва и в стихотворении «Я вышел в ночь (лунатик без балкона!)...», построенном на перифразировании Блока («Я вышел в ночь – узнать, понять...») и Маяковского («Уже второй, должно быть, ты легла...»). Поэма о бесперспективности человеческой истории названа «Anno iua», что, очевидно, контаминирует названия ахматовских сборников «Anno domini» и «Ива», время и печаль, чтобы так высказать отчаяние от взаимного отчуждения времени и человека. Трагическое чувство находит избыточно сложную форму разрешения: «После Петра мы видим результат: // всё та же грязь, пожалуй, и похуже. // «Пётр» переводим камень», и как мне // на стул садиться плохо, Всадник, // на камне – Конь, и Камень – на коне, // и камня мне на камне не оставил...» (если вспомнить древнерусское «комонь» – конь, то паронимическое родство коня и камня станет ещё ближе). Юродство подавлено отчаянием, т.е. лишено духовной свободы, и

потому вырождается в сарказм. Игра слов становится тяжеловесным инструментом мысли, художественная воля обслуживает историософию и утрачивает собственную витальную силу, равновесие её и идеи нарушено, нарочитость в игре равна насилию.

Игра и трагическое знание становятся антиномиями, когда разрывается диалог витального начала и творческой воли, когда истина застывает в модусе тотального жизнеотрицания, которое уже и не трагизм, а полное отчуждение от стихии существования. Темперамент Сосноры, его воля исчерпать негативное знание до дна погружает его в осознание жизни как воли к смерти. Таков пафос мысли последних десятилетий, когда сам поэт определяет себя как «изгнанника из жизни» («Изгнание и литература», 1988) (8а, 6). Историю русской поэзии XX века он рассматривает как серию самоубийств, физических или нравственных: «Я видел экземпляры «Двенадцати», на которых двенадцать раз написано рукою Блока «отрекаюсь» («Апология самоубийства. Конспект книги», 1990) (8а, 48). Но, независимо от преданности поэзии или измен ей, долголетия или насильственного конца, судьба поэта есть ускоренное движение к смерти: «Русская жизнь безвариантна, впереди у нас один рай, т.е. смерть. Те, кто выходят вперёд, раскрыв уста, попадают в списки проскрипций» (8а, 54). Поэт не делает вывод, что само творчество есть влечение к Танатосу, но то, что Аполлон и Танатос – спутники, для него бесспорно. Таков смысл

Зашьют рты,
откроются губы.
Понравится голод,
появится голос.
Заговорят пушки –
И запоют Музы!

стихотворения, открывающего сборник «Куда пошёл? И где окно?» (1999). Синтаксический параллелизм работает на отрицании отрицания, на преобразении физиологии в духовное: губы стали метонимией любви как органа речи. Иронический оксюморон «понравится голод» трансформируется в паронимическое словосочетание «появится голос», чтобы – вопреки известной поговорке – Музы смогли перепеть грохот пушек. Восклицание в конце,

как и присоединительный союз, означает разрешение градации муки, венец созревания готовности к творчеству: «откроются губы» – «появится голос» – «и запоют Музы». Так приставка совершенного вида «отрицательных» по смыслу глаголов стала ещё одним «за» в апологии творчества. Но остаётся проблема резонанса голосов смерти и покровительниц искусства, т.е. самой последовательности явления этих начал, взаимоисключающих, но – родственных. По крайней мере, в данном стихотворении поэтическая игра – это героический ответ на ужас, боль и насилие как первооснову самого существования, равнодушную, как форма безличных глаголов, но и не ревнивую к силе искусства. Ответ поэзии на зло (игра-art) запрограммирован в природе духовного сопротивления (игра-game), но в бытийном масштабе это игра-play, т.е. чередование муки и апофеоза. Механистично, но в сознании поэта, последовательность именно такова, поэтому он отвергает самого Пушкина за умиротворённость: «Язык Пушкина давно неприменим. Гладкопись его невероятна в ходе трагедий. Солист нашего времени, поэт, если он пойдёт по шерстке пушкинского языка, то превратится в газетного горлопана, с набором слов в 300 штук. Будущее нашей поэтики не компьютеризация, а палец, обмокнутый в кипящую лаву» («Пушкин», 8а, 26-27). Поэт сохраняет остроту трагического мировосприятия и верит в призвание поэзии – дать образ, соразмерный катастрофе. Но в его поздней лирике игра, драматизируя речь, ритм, образ, теряет собственные жизненные истоки, обслуживает самоотчуждение: «И смерть меня не более ужасна, // чем взлёт пыльцы, // поют уж гимны в воздухе у жизни // Ея гонцы» («В снегу лисиц совиллины Трилоги...»). Знаменателен «автоэпилог» – «смерть меня», но косноязычное «поют уж гимны в воздухе у жизни» – уже не освежает впечатление от языка, а величание смерти – «Ея гонцы» – напоминает о «я» и превращает поэта в гонца к самому себе.

Так самоотчуждение не переходит в диалог, «заумь» с трагическим акцентом остаётся собственным языком замкнутого на себе сознания.

Но и самоценная игра не спасает от кризиса духовной самодостаточности. Е.Евтушенко прекрасно знает, как украшает игра парадоксами тривиальную проповедь. Покаяние в императивной форме – это его стиль мышления, как и вынесение в заглавие стержневой мысли – «Неверие в себя необходимо» (1985). Но

...Необходима трусость быть жестоким и соблюдать маленькие пощады, когда при шаге к целям лжевысоким раздавленные звёзды запищат.	следование традиции нравственного просвещения 50-х годов («Быть знаменитым некрасиво...» Б.Пастернака, 1956, «Не позволяй душе лениться» Н.Заболоцкого, 1958) обязывает к свежести постановки вопроса. 13 четверостиший Евтушенко посвящены вариациям на тему заглавия, чтобы продемонстрировать собственный страдальческий образ и одновременно статус мастера. Игра парадоксами,
Необходимо с голодом изгоя до косточек обглаживать глагол. Лишь тот, кто по характеру из голи, перед брезгливой вечностью не гол...	как и настойчивая паронимическая выразительность метафор и составных рифм («с голодом» – «изгоя» – «обглаживать» – «глагол» – «из голи» – «не гол»), играет против автора, поскольку мысль поэта никак не может избавиться от собственной претензии на вечность. Игра более плодотворна, когда фиксирует претворение языковой модели в действительность: «Напраслиной вождя <u>не обессудим</u> , // но <u>суд</u> произошёл в день похорон, // когда <u>шли люди</u> к Сталину <u>по людям</u> , // а их учил <u>идти по людям</u> он» («Похороны Сталина», 1953-1987). Похороны как Судный день, ставший Страшным судом для народа, до конца идущего за вождём, преданность как самопредательство – трагедия, рассказанная ровным голосом самого языка. Единство места, времени и действия на Трубной площади – трагедия, трубный глас которой звучал глухим воплем сдавленным толпы. Но самый пронзительный образ – зримая гипербола: «и на дыханье, ставшем облаками, // качались тени мартовских ветвей». Стихотворение не случайно имеет две даты – время события, от которого сохранились живые впечатления участника, и время высказывания, между ними – время осознания, и это тоже игра: поэт хочет сказать, что он остался верен памяти и гуманистической боли за народ. Поэт, когда-то отождествлявший себя со временем («ломающимся голосом моим // ломавшееся время закричало»), теперь претендует на независимость. Но исповедальность в игровой форме, художественная провокация, вызывающая к состраданию, – этот «фирменный» стиль «эстрадников» 60-х, уже не работал в условиях иной стилевой доминанты – игры-отчуждения.

А.Вознесенский более чуток к эволюции игровых форм, он, уже в 60-е отделивший время творчества от современной ему истории, отстаивавший образ «рыцарей чёрного ёрничества» (своеобразный «недопалиндром»), демонстрировал свободу мысли с трагическим подтекстом. Так в четверостишии, посвящённом мэтру

- Мама, кто там вверху, голенастький – руки в стороны – и парит? - Знать, инструктор лечебной гимнастики. Мир не может за ним повторить.	формализма и автору термина «остранение» В.Шкловскому, распятое увидено глазами ребёнка, а печальный комментарий матери читается уже как ответ современной мадонны,
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

которой удалось найти внятную «современному» сознанию систему ассоциаций. Печаль скрыта, но глобальна, как и подобает теме, стоит только отметить, что ёрничанье на религиозную тему не требовало особого в 70-е особого гражданского

мужества, зато выход в печать гарантировался. Остранённая проповедь веры, как в сборниках «Соблазн» (1979) и «Безотчётное» (1981), не могла не быть вызывающе парадоксальной: «Человек не в разгадке плазмы, // а в загадке соблазна... // Почему, побеждая разум - // гибель слаще, чем барыши, - // соблазнитель крестообразно // дал соблазн спасенья души?» («Соблазн», 1977). Представление духовных истин как искушений для рационального сознания, которое, споря с Декартом, заявляет: «Чувствую, стало быть, существую!» - но скорее упражняется в чувствах, чем живёт ими, это игра по собственным правилам: идти в ногу со временем, но быть немного в стороне, утверждать, но по законам сюрреалистической поэтики, где образ мерцает, демонстрируя себя и не настаивая на собственной категоричной достоверности. Так в сборнике «Аксиома самоиска» (1990) найдена форма собственного распятия – на буквальном скрещении христианства и модернизма, т.е. хлебниковской палиндромии.

...Все глядели на небо.
Где горит, как над воротами
перед выходом по списку, –
жизни крест наоборотный

А
К
С
И
О
М
А

АКСИОМА САМОИСКА

А
М
О
И
С
К
А

Баллада трагического содержания «Аксиома стрекозы» - «скрещивает» персонажей истории (крымский татарин) и басни (стрекоза, она же проститутка, бросившаяся под машину), чтобы «на перекрёстке трассы духа с трассой Минской», т.е. в ситуации выбора пути жизненного и спасения души, обрести истинные координаты существования. Они сначала пульсировали в словах: «Есть единственная правда - // аксиома самоиска», - но лирические «я» не может не сверить этот сугубо творческий императив с масштабом иногo «дорожного указателя»: «Но распятие ладони // аксиомы человека // путь указывали людям // то ли – влево, то ли – вправо...» Трагедия существования отливается в формулу «Жизнь – лишь поиск воскресенья», чтобы так прочитать парадокс самоспасения в грешном существовании – движение к смерти как к спасению души, возвращение к памяти - как восхождение к совести. Идея палиндрома по

Хлебникову – зримое движение во времени вспять, т.е. обратимость существования, а Вознесенский придал её «вертикальное» измерение и, поместив на небо, «освятил» свой «путевой знак» космическим и божественным авторитетом. Изобразительные формы стиха – очень старый и вполне современный приём, сформировалось целое направление «визуальной» поэзии, детища виртуальной культуры и знакового мышления. Игра знаками – как диалог символов – право художника, отстаивающего адогматизм как духовный и творческий императив, а остроумную изобретательность – как неистощимость таланта. Новый жанр, придуманный поэтом-архитектором – «видеомы», зримые формулы творческих судеб поэтов XX века. Это скрещение коллажа и предметной живописи, плаката и инсталляции. Например, видеома «Есенин и Айседора» (1992) представляет собой лежащие на ярком синем фоне (цвет глаз поэта) отрезок льняной верёвки (цвет волос, а волосы – знак судьбы), завившийся в форме прописной письменной «е», и связанный с ней в самой сердцевине белый шёлковый шарф – таков образ «узла судьбы», соединившего разные природы, культуры, обречённость любви и смерти. Трагедия обретает узнаваемые формы, слово возвращается к собственной знаковой природе. Поэт сохраняет за собой роль провидца в прошлом, чему и служит острая современность его творческого мышления.

4.Н.Глазков: игра как философия жизни и поэзии

Но трагическое сознание может высказаться без форсирования языковой игры, сохраняя свободу выражения чувств. Опыт Н.Глазкова, творческий взлёт которого пришёлся на самые трагические 30-40-ые годы, чрезвычайно показателен. Хрестоматийно глазковское: «Я на мир взираю из-под столика. // Век двадцатый – век необычайный. // Чем события интересней для историка, // Тем они для современника печальней» или «Я научен всемирным опытом. // В мир, который, нехорош, // Пришёл и пропадаю пропадом, // И в то же время ни за грош». Стилистический оксюморон «взираю из-под столика» вызывает комический эффект, смешанный с печалью, практически рефлекторную реакцию восхищения совершенством формы. Это не сарказм и не ирония, «жертва истории» не претендует на героизм, но и не сдаётся отчаянию, синонимы «пропадать пропадом» и «пропадать ни за грош» не умножают печаль, но потому, что сочинительный союз «и», став противительным, превращает их в антонимы, высекая искру взаимоотрицания. Так философия существования обуславливается свободой владения языком как самостоятельной витальной силой, не подвластной никакой догме. Императив независимости духа – условие, позволяющее справиться с любой ролью: «Прихожу я к монахам, // Говорю как поэт: // Вы, ничтожные, как Монако, // Знайте, что бога нет. // А потом прихожу к атеистам, // Говорю как пророк: // Там, на небе мгlistом, // Есть господь бог». Самоирония неотделима от веры в призвание, это внутренний диалогизм сознания, не болезненная раздвоенность, но свобода от самого себя: «Я Николай Чудотворец, // Император страниц, // Хочу не кому-нибудь вторить, // А истину установить» («Поэтоград», 1940-41). Образ истины соответствует органике языковой игры, простой, но не тривиальной, яркой, но не броской, острой, но не болезненной, искусной, но не заданной, афористичной, но не спрессованной до концентрата. Таков и лирический герой – непосредственный и отстранённый, комический и серьёзный: «Надо быть очень умным, // чтоб сыграть дурака» («Гимн клоуну», 1968). Выбор маски клоуна – это умудрённость, преодолевшая собственное отчаяние: «Он силён и спокоен, // И серьёзно смышлён - // Потому он и клоун, // Потому и смешон». Но внутренний диалогизм сознаёт недостоверность всех масок: «И, освоив страницы // Со счастливым концом, // Так легко притвориться // Дураку мудрецом!»

Комизм глазковских стихов – смеховое юродство стиха, актуализация языкового чутья, остроумие самой мысли. Средства традиционны, но тяготеют к концентрации: монорим-каламбур («Мы - // умы, // а вы - // увы!»), паронимы и каламбуры в одном панториме («Огоньки // Отражались о коньки, // А коньки // Отражали огоньки»), каламбур-метатеза («Но авторство - // новаторство»), омонимы и оксюморон, ставший метафорой («Сужу по людям, по поступкам: // У каждого свой потолок, // А он взобрался по уступкам // И воду в ступе потолок»). Всё это непосредственно и непринуждённо, как дыхание: «Я иду по улице, // Мир перед глазами, // И стихи стихуются // Совершенно сами». В поэтическом манифесте Глазкова это определено как игра: «Чтоб играть открытыми картами, // Надо сильным быть игроком» («Небывализм меня»). Определяя свой метод как «небывализм», т.е. творение небывалого, поэт по классической традиции юродства выбирает «антимир», но по романтической модели остаётся его демиургом, единственным источником благодати и экзистенциального прозрения: «Мне нужен мир второй, // Огромный, как нелепость, // А первый мир маячит, не маня. // Долой его, долой: // В нём люди ждут троллейбус, // а во втором – меня» («Небывализм меня. Манифест четвёртый»). Юродивый-демиург – как сплав Хлебникова и Маяковского с его составной

ассонансной рифмой: «Я гений и знаток, // Но действую не так» («Небывализм меня»). Поэт-игрок становится носителем особой истины: социально узнаваемая, она представлена в сугубо духовном, идеальном измерении: «Немцы сами убили таких, как Либкнехт, // И на всех нас обрушилась фашизма стена; // Но если мир от фашизма погибнет, // то грош ему цена» - т.е. добро должно победить зло, иначе мир не имеет права на существование. Это философия, продиктованная творческим пафосом, уверенностью в том, что «Поэзия есть высшая форма речи, // Это не свод надоевших законов» («Определение поэзии»). Ироническая гримаса истории может быть очень красноречива: «Он был в стране отцом любимым // И мудрецом из мудрецов. // Однако счёл необходимым // Детей оставить без отцов». Это «краткостишьё» предельно просто по форме, рифма – грамматическая, ни каламбуров, ни метатез, но эффект обеспечен антонимическим преобразованием смысла: любимый отец осиротил всю страну, так реализовав свою мудрость. Имя вождя не названо, но представлено перифразой, ямбическая эпиграмма годится на эпитафию, в ней нет инвективы, автор скрылся за иронией языка, безучастного не к смыслу, а к эмоциональной оценке. Юродство поэта – не маска отчуждения, не пророческое разоблачение лжебога, но это игра со смыслом, не допускающая форсированный трагизм, ибо он мешает непринуждённости речи.

Трагическое остаётся темой и правит содержанием мысли: «Немец пытается окружить // Наши под Курском части, // Которым частицу судьбы решить // Выпадает несчастье и счастье». Игра корней демонстрирует жестокий парадокс судьбы: определение общей доли зависит от «частей», но исполнение исторической миссии не искупает личную цену страдания. Оказывается, игра слов не менее глубока и содержательна, чем скорбь, но – именно в силу буквального проникновения в корни смыслов. «Немец-мертвец не имеет лица, // Немец страшится сражаться. // Но всех нас схватила рука мертвеца - // она не решится разжаться». Каламбур уже не комичен, но страшен: немец – тот, кто не имеет лица, три слова стянулись в маску смерти. Последующее развитие образа – смерть, напуганная, но бессильная преодолеть самоё себя, - парадокс, сопрягающий вселенский ужас с пониманием его духовного бессилия, рифмуются словосочетания «страшитесь сражаться – не решится разжаться». Образ руки мертвеца, бессмысленной и жестокой власти судьбы, предшествует «Мёртвой руке» Евтушенко, но, в отличие от оптимизма публицистики, он ужасает своей живой – мёртвой! – силой. Трагическое сохраняет весь спектр чувств: ужас, скорбь, боль – но остаётся чувством сугубо творческим, это декларировалось ещё в 17 лет: «Я отщепенец и изгой // И реагирую на это // Тоской // Поэта» (1936). Разномерность строк краткостишья обыгрывает контраст отверженности и призвания, последние слова – собственно стихи, и этим всё сказано. Но «тоска поэта» - это свободное отношение к трагедии, которое допускает и иронию – как опережающее знание: «Потом – потом война закончится, // Сдадутся немцы нам на милость, // А нам, конечно, не захочется, // Чтобы всё это повторилось». Нежелание ещё одной великой победы – это несмешная ирония, диалог времён, где правота принадлежит сегодняшнему знанию, отрицающему законное право будущего на ностальгию по подвигу.

Парадокс игры юродивого, который не отрицает себя, но убеждён в собственной ценности – гениальности поэта, состоит в утверждении безусловности слова: «Слово лучше компаса в пути, // Словом можно путь предугадать. // Разве можно так: сказать – приду – и не прийти, // Разве можно так: сказать – отдам – и не отдать? // Слово – мир особый и иной, // Равнозначный названному им, // Если слово стало болтовнёй - // Это слово сделалось плохим» (1945). Но власть слова – не приоритет откровения, а диктат воли, если слово произвольно, без объяснения причин

– такова игра безначальной стихии – само себя исказило, «стало болтовнёй», - «это слово не нужно стихам, // Это слово – мир, который гнил, // лучше бы его я не слышал, // Не читал, не знал, не говорил». Сам человек, будь то даже и Глазков, может «впасть в скверну», но стихи остаются критерием «священнодейственности». Следовательно, поэзия – сила, справляющаяся со стихией слова, это диалог утверждающей воли с волей смыслообразующей, придающей органике речи, готовой сорваться в греховную суету, чекан формы – «зарифмованье сильных строк» («Поэтоград»). Форма не искажает саму природу, стихию – это сотворчество. Но «Николай Чудотворец» оказывается не ко двору в социальном времени: стихи, «однако, отражают // Борьбу двадцатого и Чудного, // Но, к сожаленью, не решают, // Исход борьбы, как я хочу того» («Тот молодец, кто понимает...»). Как и многие в XX веке, поэт борется за то, чтобы наполнить время духовным содержанием, но в отличие от предшественников Глазков создаёт «иный» мир Поэтограда – единство места и действия идеальной экзистенции: «Тот не поймёт Поэтограда, // кто не владеет расстояньями, // Тому всегда победы ада // казаться будут постоянными. // Но времена Екклезиаста // отменены, хоть был он гений, // А кто годов не видит на сто, // Не обладает и мгновением». Оптимизм – в споре поэтической игры с игрой «времени собирать и разбрасывать камни», с осознанием преходящести всего. Но юродство не знает относительности, его мир наделён безусловностью, поскольку пребывание в Стихазии, в Поэтограде есть существование в сфере поэзии, которая есть время, совпавшее с временем собственной судьбы. Поэтому «Поэтоград» (1940-41) – автобиографическая поэма, представляющая свободный путь поэта от создания «небывализма» до отождествления с будущим, голос поэта, его слово – глагол идеального времени, которое ассоциируется с ясной творящей силой весны, с её жизненной правотой: «Коммунизм, по-моему, - Поэтоград, // Где все люди богатыри.// Там откровенность необыкновенная - // Взаимопонимания основа. // На уровне такого откровения, // которое осмысливает слово». И если Поэтоград – страна свободы: «У времени времён // Ни заключённых нет, ни сторожей» - её творец и обитатель наделён вещим знанием.

Ещё в начале войны было сказано: «Произойдёт такая битва, // Когда решится ИЛИ – ИЛИ... // Потом война была убита // И труп её валялся в мире». Грамматическая игра времён, когда будущее совершённое опережает ещё не совершённое: «произойдёт – решится – была убита – валялся» - обозначает единство бытийного времени, уже вместившего все события. Всеведение поэта – апофеоз слияния с творящей силой времени, превозмогание самого себя: «Огни огней знамёнами знамён // Стихи стихов зажгли в моей душе, // Чтоб я стоял у времени времён // На самом стоэтажном этаже». Такая амплификация, нагнетание качества его самовозведением в степень («стихи стихов» и т.д.), преодоление собственных границ – игра с тавтологией, раскрывающая и умножающая смысл слова, акцентирующая корень, слово представляется как замкнутый, но расширяющийся мир. Поэт владеет этим знанием – как умением преображать время, пророчество 1944 года сбылось: «Гитлер убьёт самого себя. // Явятся дни ины, // Будет девятое сентября // Последней датой войны» («Фантастические годы») – II мировая война завершилась 2 сентября. Поэт с таким чутьём – чувством времени – имеет право на сакральный статус, и не только Николая Чудотворца, молитвенника за народ: «Господи! Вступи за Советы, // сохрани страну от высших рас, // Потому что все твои заветы // Нарушает Гитлер чаще нас» («Фантастические годы»). Поэт борется за бессмертие: «А хорошо хотеть и сметь, // Переиначить статус-кво, // Пока решат поэт и смерть // Вопрос извечный – кто кого» («Дорога далека», 1944). Суть не в привычном бессмертии памяти, хотя и в этом призвание поэта: «Иные сгинут просто так, // Но вспомню и о них, чтоб всех их обессмертить как // Героев книг моих» («Сорок скверный», 1942). Суть в отрицании

времени смерти временем собственного существования, не личного, но поэтического – претворяющегося через личность: «И я не мог предотвратить // Своей судьбы, и не // Надоедало мне твердить // Всё время обо мне. // Как будто в мире нету битв. // Мир и война не вяжутся. // А если кто-нибудь убит, // То это только кажется» («Дорога далека», 1944). Отрицание смерти опирается на антонимическое отрицание «мира» и «войны», образ вселенной поглощается образом гармонии, и это написано в разгар войны. Утопия вопиюще противоречит реальности, поэт, кажется, заигрался, тем более, что его статус невоеннообязанного – «И горькуировался я: // эвакуировался в Горький» («Сорок скверный», 1942) – несмотря на все страдания голода, не лицемерие смерти, с которой нельзя бороться словом. Но утопия юродивого – чистая вера в животворящее начало «зарифмованных сильных строк», в витальную силу, исходящую от стиха: «Если не по щучьему веленью, // То тогда веленью по чьему // Пропадает наше поколенье, // Для чего, зачем и почему? // ...Ничего такого не узнаешь, // И мораль сей басни не ясна, // Но восторжествует новизна лишь, - // Слов моих неясных новизна» («Пятый пароход», 1943). Ощущение силы большей, чем высказанное в словесной простоте, интуиция бессмертия как вечного обновления, - это игра сверхсмысла, который обретает названия «новизны» или «небывализма», как сокрытая тайна высшего начала, от чьего неведомого имени поэт высказывается.

Выстраивается внутренне обусловленная система игрового поэтического мировоззрения: стихи – витальная стихия, соприродная высшим духовным данностям – добру («Хранила доброта свой след // На всех деревьях, листьях, травах. // На ручейковых переправах // И на легендах давних лет. // ...Она должна войти в стихи // И сообщить им совершенство!» «Доброта», 1974), искренности, т.е. изначальной душевной правде («Просто знаю, если не вкрадётся // В душу ложь, // То тогда без всякой позолоты // Стих хорош» «Правда», 1954), красоте, естественной, но яркой («Так, низвергаясь ошалело, // Он по душевной простоте // Наполовину служит делу, // Наполовину красоте» («Водопад Кивач», 1971), здоровой силе умудрённого разума («Я и сам из таких: // Подружился с сомнением, // Несомненно, печальным, // Чтобы сделаться гением // Совершенно нормальным!» «Сумасшедшие гении», 1970). Всё это сообщает лирике экзистенциальное содержание, независимо от темы высказывания, как воля к осмысленности самого существования. Возводимая в степень квинтэссенции, она обратной мерой мерит самоё жизнь: «Жить и жить хочу во имя жизни: // Жизнь – не средство, это самоцель! // Увяданье, замерзанье грустно, // Радостно цветение цветка. // Жизнь – это искусство для искусства, // смело устремлённое в века!» («Жить и жить прелестней и полезней...», 1979). Почти все приведённые формулы принадлежат периоду зрелости, осознанию той интуиции, которая определила содержание всей жизни, и творческой и личной. Но и в 1948 году совершенством стиха измерялось собственное существование: «Жизнь моя для стихов исток. // Это значит, что всё плохое, // Все ошибки и все грехи, // Оставляя меня в покое, // Убивают мои стихи. // Это значит, что всё хорошее, // Превзойдя поэтический хлам, // С лицемерьем сражаясь и с ложью, // Даровало бессмертье стихам!» Природа стиха соответствует закону творения: «Вращалась вся Вселенная, // Был бесконечен радиус. // Всё для увеселения, // Всё, что живое, - радуйся!» («Пусть с вашей точки зрения...», 1947) – и законам бытия: тот не поэт, кто «Точности простых формулировок // По формулам природы не постиг» («Я не люблю, когда слова цветисты...», 1948). Многократно и настойчиво декларированная гениальность поэта Глазкова, т.е. тождество личной и творческой судьбы, опиралась на интуицию бытийной соразмерности своей лирики: «Стихи слагаю уникально, // взяв первозданность за основу, // и, повторяя твёрдость камня, // приобретаю точность слова». В этой философской системе творческое существование – до сих пор длящееся

первотворение: «Слово поведаю миру я, // Равное изобретению!» («Ни на кого не похож»). Эстетический феномен сближения лирического и биографического «я» восходит к идее жизнестроения в футуристической редакции, т.е. исполнения миссии: «Как достойный капитан, последним // Я покину футуризма паролод» («Не признан я бездарными такими...»). Ставка на игру, осуществляющее себя в стихах артистическое юродство восходит к отрешённости блаженного Хлебникова и более жизнестойко, чем трагическая жертвенность юрода-богоборца Маяковского. Вакхические мотивы – «В Поэтограде работает винопровод!» – акцентирует гедонистический мотив, связанный с ощущением предопределения судьбы временем: «С чудным именем Глазкова // Я родился в пьянваре, // Нету месяца такого // Ни в одном календаре» («Поэтоград»). Ласкательный суффикс в имени вещего прозорливца – Глазкова! – ещё один знак врождённого дара, продиктованного языком. Язык играет своим потенциалом в парадоксальных неологизмах (мнения «как можно были обомнейнее», «какбычегоневышлисты и прочие дурни», «нет единства, // Но есть однойство // Формы и содержания»), в метафоре, мотивированной паронимическим сближением («У людей – у них нос, уши, // А у моря в бороде // Лодки сушатся на суше, // Лодки водятся в воде»), в судьбоносной точности рифмы («Я не могу остановиться, // Когда начну стихи слагать: // Беседует со мной страница, // Которой не могу солгать»). Диктат языка и его природная расположенность к игре сродни друг другу. Разумеется, это проекция на язык собственной природы, игра была образом жизни самого поэта, гордившегося и своей физической силой, и богатством стихотворного дара. Современники отмечали: «Небывализм» – игра, первая из литературных игр Глазкова. Он вообще склонен к игре в самых разных значениях этого слова (шахматы, актёрство). Игра составляет одну из сущностей его поэтической природы» (9). «Играл, может быть, откровеннее других, или ... «бескомпромисснее» других. ... Даже в свой смертный час он себе не изменял» (10).

Игра Глазкова – стихия, в которой поэт оставался демиургом, такая игра не располагала к выстраиванию философских систем. Потому «концептуальная» поэма «Поэтоград» составлена из фрагментов, а «краткостишья» с их эпиграмматичностью, сфокусированностью на тропе или образе самого языка, на словесном парадоксе, – самый плодотворный жанр глазковской лирики. Он расцвёл, когда ощущение большого, эпохального времени, питавшее поэтическую утопию военных лет, уступило лирике экзистенциального прозрения мига. Этот конфликт темпоральных самоопределений был зафиксирован в «Поэтограде»: «Не я живу в великом времени, // А времена в моих стихах, // И тем не менее // Я оставался в дураках» – и стал мотивом лирики, состоянием экзистенциального выбора: «Давным-давно // Темным-темно; // Но всё равно // Смотрю в окно». Открытие этой игры со временем – не в тематике лирики, а в форме творческого самоопределения. Глазков, действительно, – едва ли не первый русский поэт, сделавший игру основой своего поэтического существования, втянувший в её орбиту все страсти эпохи, её веру и её страдания, но в знаменателе всех идей он сохранял принцип творческого мышления, и в самооценке соединял самоутверждение с самоиронией: «Написал то же я, // Быть может, что и прочие, // Но самое хорошее // В том, что покороче». «Небывализм» демонстрировал движение поэзии к осознанию своей природы. Внутренняя связь интуиции игры с философией времени – одна из самых сокровенных тайн лирики. Как утверждает теоретик игры, «это самовыражение формообразующего слова коренится в функции, которая старше и первозданнее всей культурной жизни. Эта функция есть игра» (2, 152). Очевидно, само чувство игры есть ощущение особого времени – безначального и потому неуничтожимого, т.е. живой вечности, не отчуждённой от человека. Не само слово, т.е. самоценный Логос, представляет Хронос, но функция, т.е. осуществление смысла, в

которой и является время: оно уже не непроницаемо, но и не открыто для профанной фамильярности. Откровение времени не мистическое, но сакральное, как чувство приобщения к безмерной стихийной силе, когда вступающий в процесс ощущает не своё ничтожество, а, напротив, соразмерность собственных возможностей неистощимому целому. Игра не знает равнодушных участников, но она не обязательно пристрастна, включённых связывает нечто большее, чем эмоции, - это ощущение общей жизни. Игра тяготеет к тотальности не потому только, что является «безусловно узнаваемой для каждого, абсолютно первичной жизненной категорией» (2, 12), но на этой основе осуществляется потенциал синтеза. В случае Глазкова вечность вбирала в себя социальное, историю через явление живого, непринуждённого слова, посредством его времена буквально со-общаются – соединяются и связываются смыслом, но условием гармонии была именно игровая доминанта сознания.

3.Б.Слуцкий: игра с судьбой по собственным правилам

Б.Слуцкий был поэтом эпического нравственного мышления: «Я говорил от имени России, // Её уполномочен правотой, // Чтоб излагать с достойной прямою // Её приказов формулы простые» («Я говорил от имени России...»), - и у него не могли появиться строки, принципиально значимые для его «друга и соперника» Д.Самойлова: «Я сделал вновь поэзию игрой // В своём кругу. Весёлой и серьёзной // Игрой – вязальной спицею, иглой // Или на окнах росписью морозной». Но если Слуцкий декларирует полный расчёт с догмой, с официальной ложью – тут слово «игра» кстати: «Я в ваших хоровах отплясал. // Я в ваших водоёмах откупался. // Наверно, полужизнью откупался // за то, что в это дело я влезал. // Я был в игре. Теперь я вне игры. // Теперь я ваши разгадал кроссворды. // Я требую раскола и развода // и права удирать в тартарары». Поэт теперь «играет по-своему» и, рифмуя омонимы и паронимы, демонстрирует жестокий парадокс судьбы: погружение в политическую «купель» вело к грехопадению, на очищение уходит весь остаток жизни, а разрыв с мнимыми таинствами псевдорозенкрейцеров – только начало движения к полной свободе. Стоит напомнить, сколь беспрекословны были права идеи: мученический подвиг героев «Кёльнской ямы» венчался фразой «А если кто больше терпеть не в силах, // Партком разрешил самоубийство слабым». Теперь же «бегство в тартарары» от абсолютной власти над душой и телом – вызов, но в той же системе координат: «вера – неверие», бунт, но поиск истины в соответствии с ценностной антиномией.

Вера, воплощённая в поэзию, – с такими ценностями просто так не расстаются. Свобода нравственного выбора отождествляется со свободой выбора эстетического: стиль, соприродный времени, не навязан, но продиктован собственной волей, не только взрывающей сложившуюся поэтическую норму, но и претендующей на откровение, ибо она опиралась на сам язык, в том числе на его игровой потенциал. «В моей профессии – поэзии - // измена Родине немыслима.// ...Отечественная история // и широка и глубока // как приращеньем территории, // так и прельщеньем языка» («Родной язык»). Рифма подсказывает (иронически прельщая!) тождество деятельности и призвания, но услышит эту подсказку (или диктат?) поэт, через которого история выговаривает себя самоё в таком хиазме: «Мальчики кровавые в глазах //...У окровавленных мальчиков» («Миру – мир»). Посвящённость в игру языка как игру мысли, пронизанной совестью, оказалась условием самосохранения в перипетиях поэтической судьбы.

Участие Б.Слуцкого в литературном процессе можно условно разделить на два этапа: вторая половина 50-х – 70-е гг., запоздалый, но яркий дебют, выдвинувший в

первый ряд советских поэтов высокой гражданской миссии («Я учитель школы для взрослых...»), и 70-е, когда наметившееся отчуждение завершилось трагическим разрывом: «Едешь, на вопросы отвечая, // но не задавая, // и душа твоя полуживая, // постепенно остывая // к прежде волновавшим интересам, // в охлаждении своём жестоком // не интересуется итогом // и не забавляется процессом, // а дрожит, как провода под током, // под вагонных обстоятельств прессом» («Старость – равнодушие. Постепенно...»). Это стихотворение опубликовано в сборнике «Годовая стрелка» (1971), там же, где сказано: «Во мне слишком много памяти, // как после всех закалок – в стали... // Все атомы мои – устали» («Я – словно матерьял, испытанный...») – отсылка к «культовому» роману срифмована с безнадёжностью. Но Слуцкий был знаковой фигурой «оттепели», И.Эренбург не только поставил поэта в первый ряд «плеяды молодых» творцов «нового поэтического подъёма», но и определил глубокие корни – некрасовские истоки: «Слуцкий никогда не писал ни о своей любви к женщине, ни о природе – его муза была связисткой на фронте, пахала на корове, таскала камни на стройке» (11). Но указание на родство с канонизированной традицией гражданской лирики не спасло от ревнителей идеи, заявлявших, что стихи «насквозь проникнуты формализмом, а некоторые вообще политически вредны, что война передана в них в неверном свете» (12), таким образом, обвинения в трагизме сопрягались с обвинениями в ереси формотворчества, столь характерной для «эстрадной поэзии». Но идея формы роднила Слуцкого не с молодёжью – с Глазковым.

Глазков и Слуцкий были ровесники, принадлежали к одному литинститутскому поколению, для молодого Слуцкого предвоенные стихи Глазкова – «едва ли не самое сильное и устойчивое впечатление того времени» (13, 15), но «парадоксальное, «криволинейное» мышление довоенного Глазкова сменилось прямолинейным здравомыслием» (13, 16), – и трудно понять, есть ли в этом наблюдении скрытое сожаление. Но в стихах, посвящённых Глазкову, главное – это неистощимая преданность детству: «Отвезли от него эшелоны, // роты маршевые / отмаршировали. // Все мы – перевалили словно. // Он остался на перевале. // ...Обогнали? Нет, обогнули. // Сколько мы у него воровали, // но всего мы не утянули» («Коля Глазков»). Паронимическая игра вполне в духе адресата, а предложение «скинуться по камешку» на прижизненный памятник отсылает к епископской печали. И знаменательно, что предполагаемый памятник – не за дидактизм, даже «великий», но за мудрую и неизбежную детскость поэтического дара, за изначальное родство творческих принципов. Феномен глубокой близости обнаружился не в откровенности нравственного пафоса уже не юрода, но проповедника, но в близости поэтических приёмов и в преданности началу творческого и духовного прозрения. Когда время истории и экзистенции разошлись, как минутная и часовая стрелки, конфликт времён, настоящего и несбывшегося, стал главным содержанием внутреннего противоречия, который стремился разрешить Слуцкий, жить этим противоречием было невыносимо. Творческие приёмы Глазкова, духовный потенциал игровых формы его поэзии оказались соразмерны существованию переживаемых проблем, форма «свободна» и потому адекватна, игра родственна теме. Феномен близости стиля «политработника» и «юродивого» – в представлении поэтической формы именно как формы претворения непреложных истин, продиктованных временем. Форма актуализирована, но не демонстративна, «искусственна» и безусловна – она «служит».

Но суть разницы – в восприятии самого времени и определении роли поэта. Для «последнего футуриста» время – истина, осуществляющаяся в будущем, а его стихи – провозвестие должного: «Хоть новую эру страна начала, // Но новая эра ещё не настала» («Поэтоград») – историческое время отстаёт от своего содержания, которое безусловно оптимистично как витальная энергия вечного обновления, по

поводу чего поэт даже готов повторить самого себя: «А восторжествует новизна лишь - // неосознанная новизна!» («Поэтоград»). «Новизна» – синоним будущего, «небывализм» – его осуществление здесь и сейчас. Должное – это будущее, которое непременно состоится, поэтому миссия поэта – воплощение предначертанного, его прозрение: «В силу установленных привычек // Я играю сыгранную роль: // Прометей – изобретатель спичек, // А отнюдь не спичечный король». Парадокс переживания уже «сыгранной роли» - в исполнении повторяющейся миссии первооткрывателя, которая всякий раз творится заново. Поэтическая игра – как проводник между будущим и настоящим, блеск формы – свет истины (Прометеева функция), напряжение смысла, радость постижения. Поэзия Глазкова – это игра будущего с настоящим, лирика Слуцкого – это наименование протекающего, определение «сейчас», настоящего как живого содержания времени социального. Время Слуцкого – время истории, история – смысл, осуществляющийся в равной мере в слове и деле, поскольку слово раскрывает сущность и участвует в событиях, поэт – не проводник, но переводчик воли явлений на волевой язык поэзии. Воля – духовная субстанция стиха, не глазковская стихия, но императив упорядочивания неопределённого. Миссия поэта – быть не пророком, но летописцем настоящего времени, голосом, взвешивающим смысл на весах формы. «Даже если стихи слагаю, // Всё равно всегда между строк - // я историю излагаю, // Только самый последний кусок» («Я учитель школы для взрослых...»). Залог истины – быть синхронным, не отставая и не опережая, резонируя и разделяя общую судьбу, череду её радостей и испытаний: «Стрелки подвожу и привожу // собственное время // в соответствие с всеобщим. // Лёгкой шестерёнкой зацепляю // тяжелопопдъёмность шестерни // общества. // Вхожу в оркестр // личной, единственной струной. // ...Я готов к взаимодействию, // готов // соответствовать, вращаться // в ритме, заданном народом // или человечеством // или, кто там // самый главный механизм заводит. // Вычленился из правопорядка, // на мгновение его нарушить - // значит размолотся в шестернях. // Это не годится». Вызов гуманистической фразеологии очевиден: общество – «механизм», поэт – «шестерёнка», история – «всеобщие часы», которые заведены неведомо кем, но с целью осуществления «правопорядка», т.е. осмысленного движения, обособление влечёт за собой неотвратимое возмездие. Норма, а не странный «небывализм», должное, а не произвольная свобода, слияние-служение, а не «я исключён как исключенье // Во имя их дурацких правил» («Поэтоград»). Идёт другая игра – по правилам, продиктованным не стихийной, но осмысленной волей, а телеология – едва ли не вся – расчислена по схеме: чья цель? в чём состоит? чему служит?

Можно ли считать игрой исполнение гражданской миссии? Служение – тоже роль, в данном случае обусловленная параметрами сакральности: сакрально время, т.е. история, если она мыслится как осуществляющийся смысл, а не стихийное течение, сакрален образ поэта – духовного вождя, чей голос – «как колокол на башне вечевой // во дни торжеств и бед народных» (ср. у Глазкова: «Ударяйте кол о кол - // Вот и будет колокол»), сакральна миссия слова–деяния, мобилизующего сгустка воли. Весь этот комплекс присутствует в стихотворении «Я говорил от имени России...»: «Политработа – трудная работа. // Работают её таким путём: // Стою перед шеренгами неплотными, // Рассеянными час назад, / в бою. // Перед голодными, перед холодными, // Голодный и холодный. Так! / Стою. // Им хлеб не выдан, / им патрон недодано. // Который день поспать им не дают. // И я напоминаю им про родину. // Молчат. Поют. И в новый бой идут». Час – судьбоносный, имя родины «воспламеняет бойца для битвы», слово обладает абсолютной и неистощимой силой, тем более что анафора превращает его почти в заклинание: «Всё то, что в письмах им писали из дому, // Всё то, что в песнях с их судьбой слилось, // Всё это снова, заново и сызнава, // Коротким

словом – родина – звалось». Разумеется, «голодный и холодный» – не волхв, политрук – слишком не похоже на жреца прекрасного, мистагога, как и нынешнее определение этого статуса – «в новой должности – поэта - // от имени России говорить». Но если вспомнить, что слово «должность» – от «долг», а «долг поэта» – это из словаря высокой лирики, то художественный строй стихотворения – отнюдь не игра на понижение статуса, а возведение «директивной» лирики на уровень одической традиции. Классический 4-стопный ямб уступил разговорному 5-стопному: нестройность «шеренг неплотных, рассеянных час назад в бою», требует иной интонации, как допустимо и нарушение грамматики – «им патрон недодано». Но катарсис совершается как преображение духа – от немого бессилия к подвигу: «Молчат. Поют. И в новый бой идут». Парцелляция фиксирует ритм перемен, присоединительный союз «и» сообщает героике отчаянного мига непреложность эпоса – классический для оды диалог настоящего с вечным. Документ времени – «Я этот день, / вспоминая это, // как справку / собираюсь предъявить» – даёт право свидетельствовать от имени вневременного – России. Верховная инстанция, как и положено в псалме, оде или гражданской лирике, проименована, кольцевая композиция («Я говорил от имени России...» – «...От имени России говорить») оформляет единство судьбы политрука и поэта как единство миссии во благо Родины. Такая трансформация жанра – игра, обусловленная эволюцией самой поэзии, поэтика суровой прямооты – модель проповеди, отрицающей религиозность, мистический подтекст и вообще сокрытый смысл. Правила собственной игры продиктованы императивом отождествления: откровенность и узнаваемость общих чувств, сокровенность и естественность исполнения долга, самоотречение и ясность мысли, безыскусность и вкус к прозаизмам: «Фактовик, натуралист, эмпирик, // А не беспардонный лирик, // Малое знаточество своё // Не сменяю на враньё». Такая простота становится поэзией, обретая парадоксальную искусность формы.

Парадокс реализуется как содержание самого миропонимания, как смысловая глубина и ценностный масштаб прямого, но неоднозначного высказывания. В знаменитом «Голосе друга» монолог поэта от имени поколения полон такой энергии, что финальное открытие – голос принадлежит мёртвому – вызывает не скорбь, но восхищение. Потрясают мажор и гедонизм: «За наши судьбы (личные), // За нашу славу (общую), // За ту строку отличную, // Что мы искали ошупью, // За то, что не испортили // Ни песню мы, ни стих, // Давайте выпьем, мёртвые, // Во здравие живых!» Само обращение погибших к оставшимся на земле не было открытием после трагически пронзительного завещания «Я убит подо Ржевом...» (1945-1946) А.Твардовского. Его суровому мужеству созвучно другое стихотворение Слуцкого – «Памятник», монолог бессмертной души, которая тяготится навязанным монументальным образом: «И скульптор размеры на камень нанёс. // Гримасу лица, искажённого криком, // Расправил, разгладил резцом ножевым. // Я умер простым, а поднялся великим. // И стал я гранитным, / а был я живым». Интонация восхождения, подчёркнутого лесенкой строки, представляет сюжет посмертного бытия как напряжения духовных сил: «Расту из хребта, / как вершина хребта. // И выше вершин / над землёй вырастаю. // И ниже меня остаётся крутая, / не взятая мною в бою высота». Полюса славы и обречённости сохраняются в памяти: «И пал я тогда. И затих до поры» – «Стою над землёй / как пример и маяк. // И в этом / посмертная / служба / моя». Традиция Маяковского – традиция проникновенного монументализма – представлена весомо, грубо, зримо: антитеза «камень – жизнь» подчёркнута составной рифмой «камню» – «высока мне» («Дивизия лезла на гребень горы // По мёрзлomu, / мёртвому, / мокрому / камню, // Но вышло, / что та высота высока мне»), чтобы обрести синтез в анаграмме «маяк» - образе вершины, излучающей свет, одинокой и

призывной, героической и бессмертной. «Голос друга» чеканит иной – плясовой – ритм 3-стопного ямба с мужской рифмой, его витальная сила не в пафосе, а в естественной интонации куплета. В исследовании М.Гаспарова зафиксировано, что эта интонация присуща «дружескому посланию с вольной рифмовкой», балладе, комическому стиху, бытовой песне (14), содержание данного «дружеского послания» трагично и непринуждённо. Горечь крушения судеб, призванных к творчеству и пророчеству: «И мрамор лейтенантов - // Фанерный монумент - // Венчанье всех талантов, // Развязка всех легенд» – перекрывается здравицей, чередующей распространённую дактилическую рифму, принадлежащую мёртвым («не испортили – мёртвые»), с категорической энергией мужской («стих – живых»). Тема чаши, не испитой до конца, присутствует, но настолько не подчёркнуто, насколько щедрость духа должна скрыть муку отчаяния грубой прямоотой: «Звучит всё это глупо. // В пяти соседних странах // Зарыты наши трупы». Исполнить призвание удалось только в изначальном смысле: «не испортили // Ни песню мы, ни стих» - и кто знает, какого вкуса эта гордость? Парадокс превращения трагедии в дифирамб – не горький оксюморон «фанерного монумента», это классическое дионисийство, которое и воскрешено в стихотворении, оно утверждает память не как скорбь, а как воссоединение живых и мёртвых. Мёртвых отличает мудрость всезнания, которая не только в приятии судьбы, но в феноменальной живости языка. Это игра, взрывающая традиционность формул: «Давайте после драки // Помашем кулаками» - призыв не бессмысленный, но отстаивающий право переоценить очевидное. Аллитерированное просторечие делается формулой поэтической самооценки («Не только пиво-раки // Мы ели и лакали», «Зарыты наши трупы»), рифма связывает время и его голос («сроки – пророки»). Живой язык – живой голос – живое слово поэта, прорвавшееся сквозь смерть, - всё это классические мотивы высокой трагедии, представленные и узнаваемо, и в сложной игре формы, опровергающей размеренную вечность во имя пульсирующего настоящего.

Условие этого выбора – вера в априорную ценность социального времени, творящая себя история присваивала черты эпоса, т.е. поглощала трагедию собственной правотой, имманентной самому течению жизни. Трагедия была спутником, но не содержанием времени, смысл её был ужасен, но очевиден, он требовал мужества быть, терпения памяти, самоотверженного сострадания, но исключал отчаяние и внутренний неразрешимый конфликт мысли. Потому лирическое «я»=«мы», а слияние со временем равно единению с бытием. «Нет, у нас жестокая свобода // Помнить все страдания. До дна. // А война – была. // Четыре года. // Долгая была война» («Ордена теперь никто не носит...»). Назначение поэзии – очищение муки знания творческим напряжением определения смысла, его кристаллизации в форму. Этот процесс остаётся чудом, даже если называется «Творческий метод»: «Я вывернул события мешок // И до пылинки вытряс на бумагу. // И, словно фокусник, подобно магу, // Загнал его на беленький вершок. // Вся кровь, что океанами текла, // В стакан стихотворенья поместилась». Но главное превращение происходит не в концентрации смысла, а в преображении отягощённой им души. Она тяготеет к замкнутому отчуждению: «Вся мировая изморозь и стылость // покрыла гладь оконного стекла», - и всё же, по закону трагического катарсиса, мука преображается в слово-свет, прозрение, обращённое к людям: «Но солнце вышло из меня потом, // Чтобы расплавить мировую наледь // И лучиком усталым просигналить, // Каким поближе следовать путём». Классическая метафора «поэт-солнце», восходящая к мифологической цепочке «слово – свет – жизнь – жар-птица – герой, её пленивший», присоединяет знаковый советский образ «слова-маяка» - «просигналить» - и всё это называется призыванием, ибо «Поэты отличаются от прочих // людей /

приверженностью к прямоте // И краткости». Это резюме – итог цепочки метафор, «тропы тропов», ведущей к полной ясности, но путь – дорожке точки, и поэт отлично это знает, как и то, что поэтическая «прямота» нетождественна однозначности. Поэзия обладает собственной волей, как образ, вырвавшийся на свободу: хрестоматийные «Лошади в океане» оказались бессмертны – к крайнему удивлению автора. «Я их выдумал летом, в большую жару: // масть, судьбу и безвинное горе. // Но они переплыли и выдумку и игру // и приплыли в синее море» («Про меня вспоминают и сразу же – про лошадей...»). «Игра» в данном контексте означает условность, но символ «рыжего острова» – природного разума, захлёбывающегося в безмерности зла и человеческой жестокости, но всё стремящегося к неведомой цели, – этот образ принадлежит иной игре, т.е. самой жизни, в самом простом, эпическом содержании: «И покуда плывут – вместе с ними и я на плаву: // для забвения нету причины, // но мгновения лишнего не проживу, // когда канут в пучину». Преодолеть условность поэзии, прорваться из пределов речи в само существование, как река впадает в море, – такова заветная мечта поэта, предпочитавшего строй, очередь и тому подобные суровые формы гармонии общего бытия: «Вот иду я – сорокалетний, // Средний, может быть, нижесредний // По своей, так сказать, красе. // - Кто тут крайний? // - Кто тут последний? // Я желаю стоять, как все» («Если я из ватника вылез...»); «Не лезь без очереди. Очередь – образ // миропорядка. // ...Так что же ты лезешь! // С бессмертной душой // дождутся все, // кто честно ждут» («Не лезь без очереди...»). Образ «бессмертной души» – отнюдь не ирония убеждённого атеиста, но гарантия осуществимости желания, которое, впрочем, не названо, важно, что некий онтологический смысл предполагается как аксиома. Чего честно ждут иные «бессмертные души»? Тоже неясно, очевидно, пока весь смысл – в безусловном обосновании императива невычленимости из социального космоса, как из вселенского.

Кантовский императив опрокинут в здешнее бытие, но он сохраняет свои метафизические горизонты только потому, что переводится на язык поэзии: «Только ямбы выдержат бомбы, // их пробойность и величину, // и стихи не пойдут в катакомбы, // потому что им ни к чему» («В эпоху такого размаха...»). Поэзия, видимо, была единственной опорой существования, которое мыслилось как стоический поединок с угрозой хаоса, независимо то того, младенец ты или художник: «О, как неравен бой. // Вся сложность мира борется с тобой, // весь вес, // всё время // и пространство света. // ...Но выхода, кроме победы, – нету» («О, первовпечатленья бытия!...»). Эволюция поэта от гражданского служения к отчуждению от мира, от откровенности – к сокровенности, от трагедийной ясности к трагическому отчаянию – знак изменения в понимании самих основ существования, отношения ко времени и к творческому призванию. Абсолют сместился из внепоэтического пространства во внутривоэтическое, но изменилась не поэтика, а содержание стиха, его назначение. Сохранилась главная установка – говорить «о времени и о себе», но поэт как бы вернулся от коперниковой системы к птолемеевой – от собственного кружения по орбите истории к наблюдению роения времени вокруг: «Ценности нынешнего дня: // уценяйтесь, переоценяйтесь, // реформируйтесь, деформируйтесь, // пародируйте, деградируйте, // но без меня, без меня, без меня» («Ценности»). Парадокс в том, что поэт повторяет лозунг немецкого солдата в конце войны: «Ohne mich» - // «Без меня!» // Этот лозунг немецких пленных // сорок пятого года // вспоминается к юбилею всё чаще. // ...«Ohne mich» - // «Без меня!» // Пускай без меня воюют!» («Без меня»). Поэт, знаменитый своей памятью, сознавал степень жестокости иронии, которая оформляла этот «антикоперниковский» переворот – разрыв со временем, со всеми его ролями.

Зазор между историей и поэтом существовал и раньше – в период беззаветного служения коммунизму в образе «довоенного вселенского утопизма», свойственного

поколению (15, 156). Думающие и верующие, дерзкие и преданные, молодые таланты не могли согласиться с бюрократизацией идеи и обслуживающей её поэзии, но проблема «разномыслия» решалась по правилам честной игры, придуманной Слуцким и его друзьями, игра называлась «откровенным марксизмом»: «Наше как бы согласие с властью не было полной гармонией. Мы требовали полного признания прав литературы откровенно говорить с народом» (15, 157). Самому Самойлову соблюдение правил не удалось – «марксизм мешал откровенности» (15, 162), но стихи Слуцкого следовали его идеологической программе: «острые сюжеты, ясные чувства, трагические ситуации, хлесткие формулы» - «но это не делало их печатными» (15, 162). И тем не менее «гордились тем, что умеем отличить стратегию от тактики» (15, 160), самоопределение в рамках этой стратегии должно было решить «основной вопрос» тогдашней философии: «В 1951 году я спросил его: «- Ты любишь Сталина? – Помолчав, ответил: - В общем, да. А ты? – В общем, нет». В общем. В частности мы были согласны». (15, 165). Слуцкий претендовал на историческую умудрённость: «Политическую реальность он до какого-то времени считал очередным этапом на пути к осуществлению идеала. ...С этой точки зрения рассматривал и роль Сталина» (15, 167). Разумеется, и молодой, и послевоенный Слуцкий не признал бы «откровенный марксизм» «игрой», т.е. свободой в условном пространстве отвлечения от действительности, жизнью вопреки реальности, вполне ответственной и столь же самоценной. Игра и истина для него не могли быть синонимами, поскольку истина должна быть бесстрашна, безусловна и беспрекословна, и никто не посмеет упрекнуть в том, что на самом деле она была символом веры. Но существование под знаком этого символа, сохранение его в безупречной чистоте, вопреки сопротивлению нравственного чутья («Ты любишь Сталина? – В общем, да»), - это сложная игра разума с чувством, имеющая целью и самосохранение и самоутверждение в статусе посвящённого в сокровенный смысл событий, «переводчика» хаоса на язык точного знания, т.е. исполнение роли сугубо сакральной, но при полном сохранении независимости, неподкупности и личного бескорыстия. Исполнение миссии – сложная игра, сочетающая призвание с самоотрешением, и она не допускает рефлексии и тем более отделения личного от общезначимого в самом себе. Роль доминирует над обстоятельствами, и когда свершилось крушение веры, миссия «пророка от хаоса» осталась неизменной, ибо он отчитывался о крушении веры в сознании поколения.

Это не исповедь, а высказывание новой правды, обязательно общезначимой, и непреклонная воля не отводит глаз от лица Горгоны. Мужество – не только черта характера прирождённого духовного лидера, но условие принятой на себя миссии – разделить поэтическое и личное невозможно. История оказалась особенно жестока к уверовавшим в её предопределение. В период борьбы с космополитизмом, в ожидании новых репрессий и высылки евреев «было стыдно. Было срамно. Было тошно ходить по земле» («В январе 1953-го»). Но в отчаянии, в состоянии отверженности поэт открывает свободу, тем более значимую, что рухнуло не божество, но вера: «Он был скалой, для всех скалой остался, // а для меня распался и потёк» («Я строю на песке, а тот песок...», 1952). Поэт наконец осознал, что история и политика – явления разномерные, не время, а идея требует самоотречения разума и совести, её власть воспринимается теперь как губительное искушение, жестокий и по-своему осмысленный произвол, не допускающий не только равноправного диалога, но не оставляющий никакого шанса на самосохранение: «Игра не согласна, // чтоб я соблюдал её правила. // Она меня властно // и вразумляла и правила. // ...Судьба – словно дышло. // Игра – забирает всего, // и, значит, не вышло, // не вышло совсем ничего». Но парадокс в том, что поражение оборачивается победой – спасением души: «Не вышел процент толстокожести необходимой. // Я – интеллигент // тонкокожий и

победимый. // ...И бросив дела, // я поспешно иду со двора, // иду от стола, // где ещё протекает игра» («Игра не согласна...»). Однако неверие не может быть истиной для того, кто отрешённости мудреца предпочитает роль муравья истории, но муравья, для которого императив творчества есть условие выживания: «Но верен я строительной программе. // Прижат к стене, вися на волоске, // я строю на плывущем под ногами, // на уходящем из-под ног песке» («Я строю на песке, а тот песок...», 1952). Строить на песке – абсурд, но не для мастера, который находит опору в самом себе. И знаменательно, что переосмысливается сама идея игры: «большая игра» – политика – отвергается, но актуализируется образ игрока с судьбой, лирическое самоопределение связывается с образом игрока-канатоходца: «Я был умнее своих товарищей // И знал, что по проволоке иду, // И знал, что если думать – то свалишься. // Оступишься, упадёшь в беду» («Я был умнее своих товарищей...»). Балансирующий в точке истории, на песчинке мига – игрок, предпочитающий провидению сосредоточенность, верность самому себе: «Как акробат по канату идёт, // Планируя жизнь на сутки вперёд. // ...И в том была храбрость, и в том была честность // Для тех годов, и недель, и дней» («Я был умнее своих товарищей...»). Этот образ игрока-победителя судьбы как бы оправдывает «затмение» критического разума у теоретика и практика «откровенного марксизма». Этот образ используется для эстетической переоценки собственной позиции и совершенно не соответствует действительному поведению.

Друзья свидетельствуют, что Слуцкий не только «думал», но заставлял и других не отворачиваться от опасности: «При встрече он быстро уловил это моё «облегчённое состояние» и безжалостно заставил меня признаться себе и ему, что я боюсь, трушу, «а дело заваривается подлое, страшное, и вы не смеете этого не понимать». Я уставала от необходимости держаться, мне очень хотелось закрыть глаза и не заметить падения. Много позднее он сказал, что тогда уберёг меня от большой беды» (16). И сам поэт в другом стихотворении признавался, что не спускал руку с пульса событий: «Я вставал с утра пораньше – в шесть, // Шёл к газетной будке поскорее, // Чтобы фельетоны про евреев // Медленно и вдумчиво прочесть» («Домик погоды»). Но это мужество всё равно не давало ответа, а боль отозвалась образом смятого, искорёженного времени: «Конец сороковых годов - // сорок восьмой, сорок девятый - // был весь какой-то смутный, смятый. // Его я вспомнить не готов» («Конец сороковых годов...»). Очевидно, в поэтическом словаре Слуцкого «не думать» означало «не давать волю сомнениям, не пускать их в стихи», что могло стать причиной душевного и творческого срыва. Поэт балансировал не между страхом страха и сознанием опасности, а над пропастью неверия. Он мог удержаться над зияющей на месте бывшего идеала пустотой только волей отчуждения от сокрушительного знания и общих трагических чувств: «Дайте мне прийти в своё отчаянье: // ваше разделить я не могу. // А покуда – полное молчанье, // тишина и ни гу-гу. // Я, конечно, крепко с вами связан, // но не до конца привязан к вам. // Я не обязательно обязан // разделить ваш ужас, стыд и срам» («Дайте мне прийти в своё отчаянье...»). Образ невозмутимого канатоходца – маска отрешённости от страдания и смятения души – стала новым лирическим «я», бесстрастным самоотчётом свидетеля крушения идеи истории и наступления времени на человека. Но парадоксы языка превращают балансирование над пустотой в игру самопроявления смысла. Так в описании прощания со Сталиным – прощания с эпохой – просвечивает небрежная формула «в гробу я его видел»: «Ходили мы глянуть на нашу судьбу, // лежавшую тихо и смиренно в гробу» («Не пуля была на излёте, не птица...»). Расставание с верой актуализировало игровой потенциал языка, и это было открытием подлинной свободы: «Я рос при Сталине, но пристально // не вглядывался я в него. // Он был мне маяком и пристанью. // И всё. С больше ничего» («Я рос при Сталине, но пристально...»). В

этом стихотворении самое поразительное – указание на дату прозрения. Казалось бы, это время смерти: «Печалью о его кондрашке // своей души не замарал. // Снял, словно мятую рубашку, // того, кто правил и карал». Но «подумал», то есть усомнился во всесии и бессмертии «того, кто мучил и грозил», поэт, родившийся в 1919 году, во время борьбы с космополитами, т.е. в 1948-м: «И стало мне легко и ясно, // и видимо – во все концы земли. // И понял я, что не напрасно // все двадцать девять лет прошли». Цитата из Гоголя, предвещавшая в «Страшной смерти» истощение зла и суд над великим грешником: «Вдруг стало видимо далеко во все стороны света» – стала знаком раскрепощения души.

В конце 50-х в списках ходило стихотворение «Бог» – не инвектива поверженному кумиру, не покаяние в массовом психозе фанатизма, но освобождение от плена веры – атеист признавался в грехе обожествления вождя – в том числе средствами языковой иронии: «Мы все ходили под богом. // У бога под самым боком». Буквализация стёршихся метафор («ходить под Богом» и «устроиться под боком») демонстрирует «благодать» в действии: «Однажды я шёл Арбатом, // Бог ехал в пяти машинах. // ...Он глянул жестоко, / мудро // Своим всевидящим оком, // Всепроницающим взглядом. // Мы все ходили под богом. // С богом почти что рядом». Поэт не сообщает своих впечатлений, за него говорит рифма, связывающая символы власти с её содержанием: «Его иногда видали // Живого. На мавзоле. // Он был умнее и злее // Того – иного, другого. // По имени Иегова, // Которого он низринул, // Извёл, пережёл на уголь, // А после из бездны вынул // И дал ему хлеб и уголь». Процесс истории представляется борьбой в языческом пантеоне, человек побеждает Всевышнего (Иегова означает «Сущий») только потому, что вера в вождя беспрекословнее, а страх – но не Божий! – сильнее священного трепета. Так значит Бог – игра воображения, воспалённого ужасом: «Не боялся, а страшился, // этого паяца: // никогда бы не решился // попросту бояться. // А паяц был низкорослый, // рябоватый, рыжий, // страха нашего коростой, // как броней укрытый» («Паяц»). Превращение Бога в паяца – запоздалое возмездие самому себе, уход от другой попытки – оправдаться «стихией», трагической неизбежностью, образом безысходности: «Вождь был как дождь – надолго, //обложной. // ...Вождь был как мрак, без проблесков, сплошной // и протяжённый, долгий, словно Волга» («Вождь был как дождь – надолго...»). Признание в духовном рабстве, как ни странно, не отменяет чувства собственного достоинства: «А мой хозяин не любил меня... // И ныне настроеня мне не губит // Тот явный факт, что испокон веков // Таких, как я, хозяева не любят» («Хозяин», 1954). Нелюбовь Бога – испытание, которое делает честь выстоявшему, ибо утверждает равенство несравнимых по силе, но соперничающих духом. Такое возрождение богоборческих мотивов в гражданской лирике – и «память жанра», и императив времени. Переименование Бога в паяца – это расчёт с эпохой лицедейства, политического и идеологического, игра в таком значении глубоко отвратительна именно претензией истовости на правду: "Мировоззренье это, // его хмельной азарт, // политика, поэта // равняли на театр. // И Гитлер учит дикцию // и мимику зубрит, // под мима, по традиции, // острижен и побрит» («1933, фашизм»). Не идеологически, но степенью духовно-эстетического отрицания в сознании поэта Гитлер и Сталин уравниваются, поэтика победила политическое знание. Такой поворот был обусловлен и чувством вины за соучастие в заблуждении веры: «И если в прах рассыпалась скала, // И бездна разверзается, некая, // И ежели ошибочка была - // Вину и на себя я принимаю» («Всем лозунгам я верил до конца...»). Знаменательно, что признание вины связано с потребностью обрести собственную судьбу, личную формулу бытия. «Я, умевший думать, - не думал. // Я, приученный мыслить, - не смел» – и причиной тому было подчинение чужой воле, воспринимаемой как объективная

сила – воля Сталина: «Кто-то очень известный, любимый, // Кто-то маленький, рыжий, рябой, // Тридцать лет бывший нашей судьбиной, // Нашей общей и личной судьбой» («Я, умевший думать, - не думал...»). Личная судьба и личная игра складывались во внутреннюю ассоциацию, но стремились к тождеству.

Итак, идея свободы обретала трёхмерность: искупление вины за предательство истины во имя веры – поиск собственной судьбы – погружение в стихию лирики. Этот процесс осуществлялся как замещение пустоты: время существования в истории должно было найти своё новое значение, личная судьба определялась в новом призвании поэта, поэзия, освобождённая от исполнения учительного долга, принимала всё более откровенные игровые формы. Откровенность и игра оказались союзниками в поиске новой жизненной правды, но в принципиальных позициях поэт оставался верен самому себе. Пустота идеологического вакуума не могла быть замещена конфессиональной верой, поскольку она требовала самоотречения в смирении: «Идеалы теряя и волосы, // изумляюсь, что до сих пор // не услышал я божьего голоса, // не рубнул меня божий топор. // Видно, власть, что вселенной правила, // исключила меня из правила» («Я был молод. Гипотезу бога...»). Образ собственной богооставленности обыгрывался в ещё более ироничной форме: «Видно, так и разминёмся с ним, // Так и не придётся стыковаться» («Маловато думал я о боге...»). «Гипотеза бога» – иронический парафраз веры – так и осталась непризнанной, «понимая вполне, что играет с огнём» («Очки»), лирический герой, отчуждённый или совпадающий с «я» поэта, верен скепсису отрицания: «Бог – это пар. // Бог – это ток. // Новый вид энергии – бог» («Бог и биология!»). Но, созерцая преддверие вечности, он признаёт неразрешимость спора креста и звезды, символов разных вер – религии и атеизма: «Но словно затаённый вздох, // внезапно слышится: Есть Бог! // И словно приглушённый стон: // Нет бога! – отвечают в тон» («Сельское кладбище»). Поэтическая форма срифмовала антагонизм в диалог («вздох – Бог», «стон – в тон»), но только затем, чтобы диалог внутренний так и остался отрицанием: «Что же мне делать, если Бог // и в самом деле есть? // ...Некое нечто, но не ничто // не со всеблагостью, так со всевластьем. // ...Вряд ли он меня простил, // если он всё-таки есть» («А что же всё-таки, если Бог?...»). Претензии к Всевышнему стары, но мало похожи на упреки в попущении злу, иначе это было бы попыткой самооправдания: «Устранился бог, пока мы ропщем, // глядя, как мы в бездну полетим» («Бог был терпелив, а коллектив...»). Этой констатации слишком мало, чтобы возводить взгляды Слуцкого к деизму или рассуждать о теодицее, видимо, поэт теперь рассматривал любую веру как явление социальное, как проекцию ожиданий и чаяний стихийного гуманизма: «подразумевая то совесть, то честь, // они говорили о боге», а робкие, «усталые сердца» «устраивались //к тому, кто не правил и не карал, // а нищих на папертях собирал - // не сила, не право, а милость» («Разговоры о боге»). Этому богу – «совсем не всеильный, скорей всеблагой, // сама воплощённая милость» – поэт не молится, но сочувствует, поскольку и сам – «гореприёмник»: «Я просто слушаю людскую беду. // ...Я не советую, не утешаю. // Я обобщаю и возглашаю. // Я умечаю в краткие строки - // В двадцать плюс-минус десять строк - // семнадцатилетние длинные сроки // И даже смерти бессрочной срок. // На всё веселье поэзии нашей... // Нужен один, чтобы звону без. // И я занимаю это место» («Меня не обгонят – я не гонюсь...»). Так, пока исполняется собственная миссия, пока скепсис умудрённости сильнее душевных сомнений, а люди нуждаются в истолковании жизни, в свежем слове, ибо «даже Новый завет обветшал» («Необходимость пророка»), поэт опирается только на собственный разум и волю: «Алкоголь, футбол и Христос // остаются в запасе» («Допинги»). По Слуцкому, игра страстей, как и надежда на всевышнее милосердие, одинаково недостоверны в утверждении собственной судьбы.

Здесь же служение, т.е. отождествление поэзии с человечностью, в то время, когда «невнимание и непонимание // достигают степени мании» («Полное отчуждение»), и есть спасение души: «Прощают даже смертные грехи, // когда стихи пишу от всей души я. // А ежели при жизни не простят, //потом забвение с меня скостят. // ...Прошу того, кто ведает и знает: // ударь, но не забудь. // Убей, но не забудь» («Прощение»). Так изменение «символа веры» всю веру сосредоточило в поэзии, из инструмента мысли она превратилась в содержание существования. И закономерно, что природные свойства поэтической речи обрели экзистенциальный статус.

В то же время жизнь всё чаще ассоциируется с игрой как неким внутренне закономерным процессом, длящимся и всеохватным. Жизнь как игра не становится темой лирики, как это было у принадлежащего к тому же поколению разуверившихся военных поэтов А.Межирову. Тот, оставаясь «по совместительству завлитчастью», нашёл себя в образе циркового гонщика: «О вертикальная стена, // Круг новый дантовского ада, // Моё спасенье и отрада, - // Ты всё вернула мне сполна» («Баллада о цирке»). Цирк – «мирового бытия // Образ подлинный, не мнимый, // Мной любимый. Жизнь моя» («Апология цирка») – трансформируется в спортивные гонки («Моя рука давно отвыкла...»), бокс («В первом раунде»), музыку («Игрок»), бильярд («Умру – придут и разберут...»), шахматы («Шахматист») и т. д. При этом поэт сохраняет образ отчуждённого игрока, фаворита и мизантропа («Этот жокей»), носителя трагического разочарования: «И только иногда в ночную тьму, // Все двери заперев, по-волчьему воеет. // Но этот вой не слышен никому» («У человека в середине века...»). Так игра стала образом свободы и условием существования, преисполненного скрытого экзистенциального отчаяния. Но и Слуцкий не форсирует трагизм: «Трагедии редко выходят на сцену... // Зажатые стоны, замятые вопли... // я достаю со дна болотного, // со дна окончательного и холодного, // и высказаться предоставляю беде» («Трагедии редко выходят на сцену...»). Это не открытие, а данность, условие существования, может быть, потому и игра не представляется ему равновесным началом, источником свободы в безысходности. Пока это иронический или эпический образ равнодушия к страстям и надеждам: «Смерть врага означает, во-первых, // что он вышел совсем из игры» («Смерть врага»); щенок гоняется за птицей, «и вместе с птицей над щенком смеётся // вся сложность мира, весь его объём. //...Проигрывают // в этот раз // игру, // до энной доли // что-то уточняют» («Проверка»); «Я прекрасные планы строю, // утешаюсь большой игрою» («Я слежу за своим здоровьем»). Игра – спутник существования, но не его универсальный закон, это какое-то параллельное начало, с которым можно соотносить себя, отстаивая в то же время свою независимость, поэтому игра и судьба могут рифмоваться в стихах. Это может быть надежда: «Ставка не проиграна, // хотя и не выиграна. // Я могу ещё выбрать судьбу по себе, // а не то чтоб судьба // по себе меня выбрала. // Я покуда ещё доверяю судьбе» («Ограниченное доверие судьбе»). Но может быть и попытка – героическая – выстроить заново свою Вселенную, «которую с трудом вернул я в хаос» («Я с той старухой хладнокровен был...»), т.е. с помощью языка создать новую опорную систему координат, безусловную и соприродную целому. Появилась новая задача – уловить ускользающую тайну, вступить в игру-соревнование с невыразимым: «Небеса теперь простые склады // звёзд, эфира, высоты... // Новые метафоры нам надо // подыскать для смерти и для пустоты» («Нужны новые тайны»). Это могло показаться «рецидивом гордыни» за человека, бросающего вызов «пустым небесам»: «только мы, только мы, только мы, // только сами, сами, сами, // а не бог с его небесами, // отделяем свет от тьмы» («Наши»). Но такова была вера в поэзию – духовную силу, соразмерную времени, ибо «Время человечнее пространства, // в нём не затеряешься. // Даже самый бедный // может про него сказать: моё!» («Время человечнее пространства...»).

«Человечнее» не значит гуманнее, но это стихия жизни, в которой именно судьба, степень участия становится единицей измерения времени, сбывшееся «я» отмечает себя на карте истории, «присваивает» время: «А то, что я конечен, а оно // дожждётся прекращения мироздания - // об этом договорено давно. // Я это принимаю без страдания» («Жалею время, что оно прошло...»). Правила «игры», по которым Хронос всесилен, но не пожирает своих детей, а Лета не поглощает, а вбирает в своё течение, продиктованы двуединым императивом самореализации-самоотречения: отпущенные пределы только усложняют задачу, но не вносят дополнительного трагизма – такова свобода волевого отрицания экзистенциального абсурда.

Но эта воля опирается на безусловный витальный потенциал поэзии, которая определяет философию существования. Поэзия целительна буквально, как когда-то сочинение стихов излечило от тяжких последствий ранения («Преодоление головной боли»), воскрешают самые трагические строки. Но если не даёт облегчения даже «Анчар» - // спасайтесь, как можете. // Поэзия к вам охладела. // В пределе земном вы достигли предела, // и кончит вас рок, // хоть доселе он вас не кончал» («От сердца»). Стихи становятся мерой жизненного пути, поэзия отождествляется со временем как его голос, как его правда, как жажда времени высказаться. Даже если эта формула остаётся для Слуцкого всего лишь метафорой, он помнит, что метафоры обладают волей к самореализации, если сказано: «Век двадцатый! Рабочее место! // Мой станок! Мой письменный стол» («Двадцатый век») – из этого следует, что история – не только материал, а поэт не просто летописец, он преобразует время в слово. Поэт гордился осуществлённым заветом Маяковского вернуть дар речи «безъязыкой улице»: «И безмолвный ещё с Годунова, // Молчаливый советский народ // Говорит иногда моё слова, // Принимает мой оборот» («На экране – безмолвные лики...»). Формообразующее начало сообщает критерий совершенства как источник жизнеспособности и правоты: «Все правила – неправильны, // законы – незаконны, // пока в стихи не вправлены // и в ямбы не закованы» («Все правила – неправильны...»). Следовательно, миссия поэта – не управлять, но распоряжаться ценностью времени, он оставляет за собой последнее слово: «Период станет эрой, // столетье – веком будет, // когда его поэмой // прославят и рассудят». Стихийному потоку придаётся форма истории, присваивается смысл, сообщается имя собственное и мера достоинства – и эта миссия осуществляется в форме поэтической игры.

Есть два стихотворения, представляющие процесс сочинения как восхождение к призванию и претворения времени личным в нём участием. Процесс сакральный, но слово «творчество» не звучит даже в подтексте, поскольку высокий словарь – это язык отчуждения, а драма судьбы, в которой участвуют поэт и неназванная высшая сила, - это скрещение тайны с профессией – «деятельность», «представление», «игра». Но не глазковская стихия, когда «стихи стихуются совершенно сами», не праздник самопретворения мира в слово, игра Слуцкого – действие, в котором поэт обречён на роль инструмента, проводника и мученика: «Начинается длинная, как мировая война, // начинается гордая, как лебединая стая, // начинается тёмная, словно кхмерские письмена, // как письмо от родителей, ясная и простая // деятельность. //...Ты – актёр. На тебя взят бессрочный билет. // Публика целую жизнь не отпускает // со сцены. // ...Ты – шарманщик. Из окон тебя позовут, // и крути и крутись, словно рыжая белка // в колесе. // Из профессии этой, как с должности / председателя КГБ, // много десятилетий не уходили живыми. // Ты – труба. И судьба исполняет своё на тебе. // На важнейших событиях ты ставишь фамилию, имя, // а потом тебя забывают» («Начинается длинная, как мировая война...»). Пафос настолько торжественный, что едва ли не трагически устрашающий. «Актёр», «шарманщик», «труба» – всё это образы игрока-посредника, медиатора,

основное их качество – способность выдержать долгое дыхание, через которое выговариваются целые периоды, как скрип шарманки озвучивает вращение колеса времени. Дыхание сливается с эпическим временем («длинная, как мировая война, ...деятельность»), но его протяжённость делает саму жизнь средством, служением («должность председателя КГБ»), но не самоцелью. Стихотворные периоды строф – 5-стопный анапест чуть-чуть не дотягивает до гекзаметра, но в конце срывается в тактовик: «а потом тебя забывают» – как периоды жизни, увенчанные ничем – смертью, забвением, и всё совершается между этими точками начала и конца, в рамках судьбы. Жизнь = судьба, судьба = отрезок принадлежащего человеку времени, время = событие, осмысленное через участие поэта, поэзия = дыхание судьбы, голос времени, обретение имени. Поэзия = игра, в которой нет победителя: «долгая», «гордая», «тёмная», «ясная и простая», «труба судьбы» и «рыжая белка в колесе» той же судьбы – игра не на выживание, а на спасение души.

Второе стихотворение о природе творчества – «Каждый день» – легче, воздушнее, но не менее трагично. «Начинайся, / страшная и странная, // странная и страшная / игра // и возобновляющейся раною // открывайся каждый день с утра». Это уже заклинание, игра с силой, которая превышает разумения, её единственное содержание – «слова заставить прозвучать», а смысл остаётся неразгаданным, муки творчества – не только поиск нужного слова, но и определение его источника, незнание начала обрекает на неведение будущего: «В общем, для чего и почему? // Кто его, занятое это, выдумал? // Словно мыльный пузырёк я выдул. // Радужность его / влилась во тьму». Дыхание уже не патетическое, не эпическое, слово («словно») – «мыльный пузырёк», радость («радужность») растворилась в непроглядности. Но образ обладает витальным потенциалом, тьма не может поглотить сияние радуги, поскольку ассоциация «слово – свет», начатая темой утра («начала», в котором было «слово»), сохраняет свою силу, как ожидание каждого нового утра. Впервые «деятельность поэта» определяется как искушение, призыв иного мира: «Начинайтесь, голоса. // Чьи? // Не знаю. // Откуда? // Непонятно. // Начинайся наполняться // гелием, / дирижабля колбаса. // Сгинь, // рассыпья, // лопни, // пропади! // Только с каждым утром вновь приди». Поэт играет в мистический ужас, но иронический образ духовного подъёма («дирижабля колбаса», он же бывший «мыльный пузырёк») крепнет на глазах. Разворачивается игра с игрой – поэтический ответ на мистический вызов, верный себе, поэт «снижает» таинство, чтобы не поддаться инерции образа поэта-жреца и поэзии-священнодействия. Но иррациональная игра сохраняет все признаки мистерии: настойчив мотив восхождения в процессе диалога и самопреображения: «Но бывает – сверху вызывают, // сверху самого – с небес – звонок. // И тогда, не соблюдая строго // правил, прорубаясь сквозь леса, // сам торишь широкую дорогу // вверх, // на самый верх, // на небеса» («На самый верх»). <Замечательно, что тут же неточная рифма «звонок – строго» иллюстрирует тезис о нарушении правил в самодеятельном порыве – И.П.> Суть игры – равноценный отклик на вызов, даже в самом прозаическом облике («звонок с небес») творится предопределение и требует достойного ответа. В отличие от поэтов-философов XIX века, столь мучительно переживавших невыразимость слова (В.А.Жуковский, Ф.И.Тютчев), поэт века истории отстаивает свою адекватность: «Дар – это дар. // Не сам – а небесам // обязан я... // Но кое-что я весело и браво // без помощи чужой проделал сам» («Дар – это дар...»). «Весело и браво» – образы из солдатского и циркового арсенала духовности, образы мужества, спутники витальной и самоценной игры. Мистерия мучительна и светоносна, рвёт жилы, но боль претворяется в красоту яркой и динамичной формы. Поэты, исповедующие игровые формы мышления, не

знают трагедии творческой нереализованности, невысказанности, неадекватности формы и содержания.

Но играющий Слуцкий сознавал свою отъединённость от сопутствующего эстрадного поколения. Он отдавал должное гражданскому пафосу, отлично понимая «многогранность» побуждений: «Покуда полная правда // как мышь дрожала в углу, // одна неполная правда // вела большую игру. // ...И пусть сначала для славы, // только потом – для добра. // Пусть написано слабо, // пусть подкладка пестра...» («Покуда полная правда...») – «работала, не молчала // и кое-что означала». Снисходительный к тому, кто «каялся, но не закаивался», сам поэт отводил себе иную роль на эстраде, он должен был реабилитировать поэзию перед недоверчивым слушателем, вернуть ясности глубину, а яркости формы – экзистенциальную содержательность: «Проси его поверить снова, // Что обещанное слово // Готово кровью смыть позор» («Когда маячишь на эстраде»). «Необходимость пророка» состоит в том, что «век или народ // немислим без заданья. // По дебрям мирозданья // без цели не пройдёт» («Необходима цель...»), но взять на себя миссию определения новой цели после крушения старой уже не по силам для поэта, освободившегося от утопических надежд: «У пророка с его барокко // много внутреннего порока: // ...пустота, пустота, пустота. // Между тем поэты сути, // в какие дыры их ни суйте, // выползают, отрясают // пыль и опять потрясают // или умиляют сердца // без конца, без конца, без конца» («Поэты подробности...»). Ныне программа постижения сути сводится не к воспитанию сознания, но к сохранению эмоциональных связей с миром, то, что у Пушкина звалось «чувствами добрыми»: «Необходимая, как сказка, // в которой на коньке я мчусь, // в железном мире это – смазка, // сентиментальность. Область чувств» («Сентиментальность, область чувств...»). В отличие от интеллектуально-самоценных демонстраций «эстрадного поколения» или витально-действенной энергии Глазкова поэтическая игра Слуцкого обращена к нравственному чувству, это его последняя опора в жизни и в диалоге с читателем. Он пользовался теми же приёмами, что и вся современная ему поэзия, стремясь заострить мысль до ранящего сознания, а отнюдь не восхищающего собственным остроумием парадокса. Паронимия демонстрировала трагизм истории: «Легче было // победить, чем пообедать» («Странности»); «Это всё прошло давно: // рассказни да казни» («Это всё прошло давно...»); «В том веке я не помню вех, // но вся эпоха в слове «плохо». // Чертополох переполоха // проткнул забвенья белый свет» («Конец сороковых годов...»); «Был порядок. // Он был в породах и парадах, // и в органах, и в аппаратах, // в пародиях – и то порядок» («Июнь был зноен. Январь был зябок...»). Паронимия играла с ужасом и, пользуясь свободой ассоциаций, создавала иллюзию отчуждённости, освобождения от боли, но ирония не навязывала себя, скрывалась в нейтральной разговорной интонации стиха. Игра работала не на откровение, а на констатацию, на открытие данности, демонстрацию неожиданной, но бесспорной очевидности. Цель – не «небывализм», а сама действительность, нуждающаяся в пояснении.

Трудно уверенно полагать, что преобразование корней и семантическое сближение созвучий становились материалом каких-либо концептуальных построений о родстве языка и истории, как, например, у Хлебникова или Бродского, но, безусловно, ирония поэта находила опору в языке, который, как сама жизнь, подсказывал выбор синонима: «И жизнь являет, поднатужась, // бесстрашным нам, // бесстыдным нам // не страх какой-нибудь, а ужас, // не стыд какой-нибудь, а срам» («И срам и ужас»); «Он был не злобное ничтожество, // скорей – жестокое величество» («Слова»). Язык подсказывал оксюморонные лозунги: «Злоупотребляйте правом жизни, // пока не атрофируется право смерти» («У меня было право жизни и смерти...»); «Оказалось, человечности // родственно понятие бесконечности. // Нету

окончательных концов» («Пересуд»). Трагически обыгрывались оптимистические поговорки и клишированные директивные истины: «Свиньи съели. Бог, конечно, выдал» («Что почём»); «Был хороший, а стал отличный // Стих» <литературная догма 50-х: социалистический реализм изображает борьбу хорошего с отличным – И.П.> («Был печальный, а стал печатный...»); «как правильно глаголом Маркс и я, // благопристойность бытия // вела к неинтересности сознания» <расхожая цитата из К.Маркса: бытие определяет сознание – И.П.> («Институт»). Глазков тоже пользовался фразеологией времени, но вряд ли стремился к иронической актуализации трагизма, когда подводил итог в 1945-м: «И пятилетний план войны, // Был выполнен в четыре года» (17, 358), – обыгрывались цифры, а не лозунги. Скорбная ирония Слуцкого накладывала свой отпечаток и на окказионализмы и неологизмы: «Старичок, их вождёк, их дружок» («Неопознанным ОПОЯЗ'ом...»); «Только тот, кто сделал то, что смог... // может в углышке листочка // сосчитать и подвести итог» («Говорят, что попусту прошла...»). Но особо сочувственная игра с фразеологией времени возводила исторический троп в степень развёрнутой метафоры: «Но прах не заменяется пургой, // А лагерная пыль заносит плаху. // И человек, / не этот, так другой, // Встаёт превыше ужаса и страха» («Полиция исходит из простого...») – зло истощает само себя, человечность неистребима, как говорит философ, это зло нуждается в оправдании, а добро онтологично: «Чтобы было добро, оно всякий раз должно рождаться заново» (18, 367). Игра с образом стала образом освобождения мысли, в том числе и от отчаяния.

Суровый моралист мог позволить себе игру с обценной лексикой, она начиналась скрыто, мягким юмором: «Словно именно я был такая-то мать, // Всех всегда посылали ко мне» («Политрук»), – чтобы прийти к констатации изменений в языке, продиктованных агрессией сознания: «Дрянь, мразь, блядь - // Существительные-междометья // Стали чаще употреблять. // Так и слышишь – хлещут, как плетью» («Дрянь, мразь, блядь...»). Трагизм сознания подсказывал поэту парадоксальные метафоры, поскольку он был убеждён, что сама природа поэзии раскрывает глубинный смысл существования в сочетании красоты и муки: «Похожее в прозе на анекдот, // Пройдя сквозь хорей и ямб, // Напоминает взорванный дот // В созвездье воронок и ям» («Похожее в прозе на ерунду...»); «Рук своих уродливые звёзды // сдавливая в комья-кулаки» («Баллада»); «И слышно, как волосы стынут // и застывают в седины» («Болель»). И наоборот, переносный смысл становился буквальным и безусловным: «До сих пор // яснее голова // на то ведро // мертвецкой водки, // которую я не распил // в старшинском // блиндажике // зимой сорок второго года» («Ведро мертвецкой водки»). Языковая игра не форсирует трагизм, а аккумулирует его, поэт-фронтовик знал цену звукового оформления смысла: «Я притворялся танковой колонной, // ...играл её, рискуя головой. // ...Противник настоящими палил... // а я смеялся: ну, дурак, ну, спятил! // Мне было только двадцать пять тогда, // и я умел только пластинки ставить // и понимать, что горе не беда, // и голову свою на карту ставить» («Звуковая игра»). Два последних фразеологизма приобретают совершенно реальный личный смысл, игра слов означает игру с судьбой, отчаянную и весёлую игру победителя. Язык в игре, в стихотворном процессе раскрывается как самодеятельная сила, трансформирующая трагизм в образ, который вдруг обнаруживает свой оптимистический внутренний потенциал: «Доверяю судьбе, потому что слепая, // а слепые не видят достоинства зла» («Ограниченное доверие судьбе») – но ирония состоит в том, что надежда опирается не на веру в действенность добра, а на неведение, на эпическое равнодушие жизненной силы. Конечно, это прежде всего игра мысли, голос разума, опыта, он и выворачивает наизнанку

привычный смысл, но снижает при этом «статус» рока. Придавая фатуму человеческий облик, поэт никак не хотел расстаться с императивом самоопределения.

Но доверие к поэтической игре оттеняло изменившееся отношение к самой жизни, всё настойчивее у поэта расчисленного миропорядка появляется тема случайной, но высшей благодати – источника обновления самого миропонимания: «Хорошо, что ещё не списан случай // со счетов, не сброшен со стола, // хорошо // в традиции самой лучшей // иногда сказать: // была – не была!» («Мелочь под ногами»). Апология случая означает иное чувство времени – не размеренный исторический космос, в котором определено и личное участие, а время сугубо индивидуальное, независимое от общего процесса и потому нерушимое: «Не соломинка силлогизма, // а случай, свежий и парной // и в то же время полный смысла, // был в строчках, сочинённых мной» («Не соломинка силлогизма...»). Случайность уравнивается с интуицией, но глубинное познание не хочет искать чёткого смысла, точного наименования, новое чувство времени дорожит текучестью, мерцанием, состоянием неуловимой игры чего-то неопределённого как сокровенного диалога с неведомым: «То, что прежде случайно, подобно лучу, // залетало в мою темноту, забредало, // что-то вроде провиденья или радара, - // можно словом назвать. // Только я не хочу» («Новое чувство»). Погружение в такую игру – следствие обособления от общей истории, которая потеряла смысл: «Который час? Который день? Который год? / Который век? // На этом можно прекратить вопросы! // Как голубь склёвывает просо, // так время склёвывает человек» («Который час? Который день? Который год? Который век?»). Вопросы обращены ко времени, но остаются без ответа, феномен времени – немое, неразгаданное присутствие протекающей в себе жизни, «питаться временем», «склёвывать» его в собственно человеческом ритме – всего лишь иллюзия диалога, его содержание зависит от самоощущения вопрошающего. В данном случае это пессимистический скепсис и предчувствие повеявшего холодом небытия, на фоне этой статики ритм нынешнего движения уже не имеет ценности, как малозначимо определение будущего обезчеловеченного времени: «Гудит гудок. Дорога далека. // В костях / её ухабы отзовутся, // А смёрзшиеся в ком века // обычно вечностью зовутся». В сознании Слуцкого нарастает потребность отчуждения от бытийных начал, это ответ на ощущение враждебности мира, чья игра с человеком уже не кажется эпически бесстрастной. «Вечность» - такая же хрупкая, как и ненадёжная, как и любая жизнь, и «космос загорится и истлеет // и разве головёшка уцелеет // от всей организованной игры, // от целой гармонической структуры. // Не до искусства, не до литературы!» («Распад созвездья с вызовом звезды...»). Отказ от «человеческого измерения» мира – не отказ от человечности, но условие познания истины.

Более того, отдаваясь чувству «своего» времени, своей миссии в истории, человек не видит опасности, исходящей от самого существования, равнодушного и к подвигам духа, и к открытиям познания: «Пока макромир обследовали, // по правилам странной игры // нас мучили и преследовали, // нас гнали микромиры. // Мгновенья блаженной косности // природа нам не даёт: // во всех закоулках космоса // военную песню поёт» («Пока на участке молекулы...»). Это уже пантрагизм, идея безначальности и всеохватности страдания, а главное, бессмысленности человеческой истории, которая не может справиться с ними: «Я думал – с детством // кончится беда. // Оказывается, // что она – всегда» («Хватало на мой век...»). Это прощание с духовной независимостью, самодостаточностью собственной судьбы, ироническое и безыллюзорное: «Всё-таки многоначалие // больше надежды даёт..., //чем если молотом тяжким // судьбы немолчно куёт // не подлежащий обжалованию // единосущный Господь. // Но никуда не денешься. // Падаешь, словно денежка, // в кружке церковной звеня. // Боже, помилуй меня!» («Господи, больше не нужно...»).

Наконец, это разочарование в самой поэзии, в её способности и праве открыть небывалую истину, если и ждать такого, то только от философа или историка: «Поэта же не ожидаю. // Наш номер снят уже с афиш. // Хранители этого дара // дарителям вернули дар» («Всё жду философа новейшего...»). Игры поэзии на мировой арене, эпоха её влияния на умы и души, а тем самым на историю, завершилась при жизни поэта. Причина – разрыв духовной общности с высшим началом («дарителями»), невозможность выполнить главное предназначение – обеспечить человеческие связи, преемственность времени, века XX и XXI: «И нечего кликнуть, кроме // тоскливого междометья. // ... Для бездн, что меж ними трагически разверзаются, // мостов не напасёшься, // не заготовишь вех» («Между столетиями»). Между столетиями – междометье, слово бессильно, а подвиг Гамлета невозможен. Глубокий трагизм этого признания открывается в сравнении с образом, который заключал в себе творческий и духовный императив последних лет: «Воссоздать сумею ли, смогу // Образ человека на снегу? // Он лежит, обеими руками // Провод, / два конца его схватив, // Собственной судьбой соединив // Пустоту, молчание, разрыв, // Тишину // Между двумя кусками» («Воссоздать сумею ли, смогу...»). Смысл метафоры очевиден – закрыть собой пустоту времени, зияние разрыва, но поэт отказывается и от метафор как средства открытия неведомых тайн: «Пора на эпос мне переходить. // Всю лирику, всю ту, что знал, я выложил. // ... Не торопясь вязать за связью связь, // на цыпочки стиха не становясь, // метафоры брезгливо убирая...» («Пора на эпос мне переходить...»). Это признание, не столь драматичное по форме и содержанию, означает исчерпанность поэтического призвания, в том числе игры образного и языкового мышления. Непринуждённость поэтической речи исправно справлялась с чётким выражением самых безысходных мыслей, но не приносила уже духовного облегчения и оправдания, в каком качестве до конца служила Глазкову. Духовный кризис нарастал, Слуцкий сопротивлялся, в последних датированных стихах высказано недоверие пессимизму и трагизму как родовым чертам лирики, которая потеряла целительную силу: «Я выслушал однообразный вой // и стон томительный всей мировой // поэзии... // Как редко радость слышались и смех! // Оказывается, что у них у всех, // куда ни глянь, оковы и вериги, // бичи и тернии. Захлопнув книги, // я должен был искать иных утех» («Когда ухудшились мои дела...», 15.4.1977). Но оставалась надежда, «что последние слова, // которые расслышу я едва, // мне пушкинский нашепчет светлый гений» («Читая параллельно много книг...», 22.4.1977). Это последнее датированное стихотворение, потом случилось то, чему Пушкин предпочёл «посох и суму». Судьба продолжалась ещё девять лет, но поэзия, а вместе с ней жизнь, кончились. «Свиньи съели. Бог, конечно, выдал», «и лирика мне нет, не помогла».

Эволюция Слуцкого от высокой веры к безусловному пессимизму – знак общей судьбы поколения, пережившего крушение идей и кризис осознания исторического призвания. Д.Самойлов говорил от имени «мы»: «Если вычеркнуть войну, // Что останется? Негусто: // Небогатое искусство // Берeditь свою вину» («Если вычеркнуть войну...»). Межиров успел высказаться в начале перестройки: «Что ты плачешь, старая развалина, - // Где она, священная твоя // Вера в революцию и в Сталина, // В классовую сущность бытия?.. // ...Шли, сопровождаемые взрывами, // По своей и по чужой вине. // О, какими были б мы счастливыми, // Если б нас убили на войне» («Что ж ты плачешь, старая развалина...»). Лирическое отчуждение стало общим принципом самовыражения, потребность в игре – принципом свободы. «Но играть генерации нашей всего тяжелей», - признался тот же Межиров («Игра»), говоря о «монетах-валютах», и эту автохарактеристику можно распространить на общий принцип духовного самоопределения. Случай Слуцкого – это, очевидно, драма сильной личности, подчинившей себя идеалу цельности, замкнувшейся в себе в

отчуждении от бывших непререкаемых абсолютов, не умевшей и не желавшей средствами чистой игры обновить свою жизнь, продолжить и наполнить своё существование. Врач объяснял срыв жестокой самодисциплиной: «Человеческая душа – очень нежный и хрупкий материал, её нельзя безнаказанно завинчивать и замораживать» (16, 269-270). Поэт считал, что Слуцкий отвернулся от жизни, «изображал себя более больным умственно, чем был на деле», последнее «напряжение», которое окончательно сломило его здоровье, было творческим: «После смерти Таньки я написал двести стихотворений и сошёл с ума» (15, 176). Лирика, обращённая к умершей жене, пронзительна, но столь же сурова по отношению к себе: «А я ничего не видел кругом - // слёза горела, не перегорала, // поскольку я был виноват кругом // и я был жив, а она умирала» («Я был кругом виноват, а Таня мне всё же нежно...»). Самодисциплина и самоотречение были непреложным условием существования, правилом «игры», по которому он только и мог выстроить свою судьбу, действовало: «Выдаю себя за самого себя // и кажусь примерно самим собой. // Это было привычкой моей всегда, // постепенно стало моей судьбой».

Духовный и нравственный самоконтроль как основа поведения и творчества стал залогом единства лирического и личного, «когда в рифме и ритме // был я слово и честь и мораль» («Унижения...»). Высокая роль стала образом существования. Безусловность духовного обеспечения каждого слова, образа, интонации сделало поэтическую игру Слуцкого феноменом экзистенциальным, где главное качество – не витальность, но ответственность. Сам он называл это «большая игра» и отождествлял с духовным подвигом: «А вы играли в большие игры, // когда на компасах пляшут иглы // и полем, / ровным, как для футбола, // становится городская земля? // ...а вы тянули ваши бодяги // не перед залом – перед полком?» («Запланированная неудача»). Жизнь как игра в считалки со смертью («В самом конце войны») имела цель более высокую, чем отрицание небытия. Творчество стало игрой-служением и состязанием с жизнью, сначала – как ответ на призыв времени, потом – на вызов пустоты. Это было претворение трагического материала истории и собственной биографии в поэтическую, т.е. вневременную ценность. Критерием ценности оставалась общественная значимость, восприимчивость стиха. Факт должен был стать событием искусства, поскольку преображал время события во время бытия. Поэт определил себе роль «среднего» писателя, честно воспитывающего «души людей // обычного мира» для встречи с «мирами Гоголя или Достоевского» («Похвала средним писателям»), ибо он помнил, «что лирика эмпирика // учит общим местам» («Определение лирики»), т.е. выводит на откровения, поскольку природа поэзии эвристична: «Она не пилит, а сечет // И не сверлит, а с маху рубит. // Я трогаю босой ногой // прибор поэзии холодный. // А может, кто-нибудь другой... // С разбегу прыгнет в пенный вал, // Достигнет срезу же предела, // Где я и в мыслях не бывал» («Чрезвычайность поэзии»). Так «поэты сути» обрабатывают почву бытия. Поиск формы был поиском слова и образа, запечатляющего время как его узнаваемый знак, реализованный эмоциональный и ценностный символ. Игра состоит в открытии формул сколь общепонятных, столь и поражающих свежестью, т.е. органичных и впечатляющих, ясных и ярких. Оксюморон и парадокс не демонстрируют себя, а остаются естественным языком поэзии. Когда время отменило роль – должность – политука и явило себя бессмыслицей и безобразием, поэзия стала опорой самоё себя. То, что было изначальным знанием для Глазкова и демонстративным выбором для эстрадного поколения, стало поздним открытием. Совместить должное со свободой мысли, отчитаться об исторической трагедии и драме собственного одиночества на языке самой жизни требовало связи идеи игры с экзистенциальным самоощущением. Языковая игра, как и игра поэтических форм (ритм, рифма, тропы), стала принципом мышления и претворения

впечатлений и оттачивания мысли: «Поэзия – обгон, но не товарищей, // а времени, и, значит, напряжение, // все провода со всех столбов срывающее, // с ног до головы вооружение» («Поэзия – обгон, но не товарищей...»). Но этот «тяжеловооружённый», «лихой и стальной» стих должен быть так лёгок, «чтоб выражал и плясал» («Работа над стихом»), оставаясь образцом откровенной самодисциплины: «Законченное перекорёжу, // написанное перепишу, // как рожу – растворожу, // как душу – полузадушу». Лирика Слуцкого не философская, но медитативная, игра как свобода собственно поэтического развития мысли, синтез и оценка на основе образа, не стала для него познавательным открытием, культивируемым приёмом. «Перевооружение» – «Поворот дивизии // похож на переворот // в средних размеров державе» («Полный поворот дивизии») – происходило на ходу, языковая игра была общедоступным средством обретения духовной свободы в поэзии 50-60-х, но изначальный трагический акцент отвечающего за всё Слуцкого не только утвердил жестокую иронию правомерным голосом эпохи, но сделал её инструментом безукоризненно точного нравственного мышления.

Но проблема связи языковой игры с чувством времени - это, очевидно, проблема некой взаимообусловленности концепции языка и Хроноса, природы их игровых отношений. Доминанта социального понимания и ощущения времени, столь значимая для Слуцкого, предполагала образ языка-инструмента и языковой игры как творческого волевого усилия, направленного на прояснение смысла. Разрыв с социальным временем при сохранении инструментальной функции языка не мог превратить игру мысли в самостоятельную силу, в отсутствие абсолюта ей нечему было служить, кроме оформления поэтической судьбы, но и судьба была личным временем здешнего присутствия. Поэт стал заложником своей идеи существования, а диалог с бытием – неперемное условие осуществления игрой её витальной функции. Истощающееся благо жизни поставило под сомнение поэзию как экзистенцию, как оправдание существования не в силу недостоверности самой идеи, которой Глазкову и иным хватило до самой смерти, а по причине разрыва игровых отношений с миром, поэт больше не находил себе роли на общей арене. Отрицание любой игры оказывается отрицанием жизни.

4.Д.Самойлов: игровая природа адогматичной мысли.

Д.Самойлов (1920-1990) – поэт военного поколения, не принадлежащий ни к какому идеологически или художественно определившейся направлению. Ни социальный аскетизм духа, ни вызывающая демократическая раскрепощённость стиха не стали для него знаками сугубой современности поэзии. Но именно он, сторонник классической и органичной формы, занимался филологическими штудиями (19), внёс свой вклад в возрождение верлибра и сообщил медитативной лирике ту независимость иронической мысли, которая подлинно современна, гуманистически взвешена и выверена вкусом. Самойлов разделял убежденность Слуцкого в реальной целительной силе стихотворчества и подтверждал эту истину собственным примером: «Сороковые» и «Старик Державин» были написаны в один день наперекор сильной головной боли и избавили от неё (20, 226). Но он же ограничивал лирическую рефлексию, избегая собственно поэтических рассуждений: «Есть темы, на которые я себе писать запрещаю. То есть всё равно пишу, но значительно меньше, чем хочется. Это стихи о поэзии. О памяти. Хотя в моём возрасте естественно жить воспоминаниями, я пишу так, как будто это пережито сейчас» (20, 221). Очевидно, лирика Самойлова – это и самодисциплина, и требование естественной свободы интонации (20,200), и рационалистически выверенная композиция (20, 229), и непосредственно

переживаемое острое чувство времени в восприятии истории и мига бытия, пронизанного памятью. Всё это есть гармонизированная и отрефлексирующая запечатлённость чувств и мыслей, пропущенных через форму. Поэт ценил *игру формы как средство прозрения*, т.е. *углубление, усовершенствование мыслительного потенциала* через саму *организацию творческого процесса*. Метафора поэзии как усиленной, но не деформирующей оптики дана в образе слова, равного собственной прозрачной тайне: «Люблю обычные слова, // как неизведанные страны. // Они понятны лишь сперва, // Потом значенья их туманны. // Их протирают, как стекло. // И в этом наше ремесло» («Слова»). Форма и есть средство прозрения, а игра формы – принцип познания, а познание – смысл существования: «Моё единственное достояние – // русская речь. // Нет ничего дороже, // Чем фраза, // Так облегающая мысль, // Как будто это // Одно и то же». Творчество – мост между интуицией и самим прозрением.

В стихотворении «Мост» заключена творческая программа поэта: поэзия – это «конструкция», открывающая вдруг перспективу, которая пока незаметна обыденному сознанию. Средство прозрения – остранение, т.е. сама форма, которая – как «мост» между очевидным и тем, что обнаружится в ходе познания. Как мост остановит взор, скользящий по пространству, и станет мерой его глубины, так и стих заставит увидеть неведомое,

Стройный мост из железа ажурного,
Застеклённый осколками неба лазурного.

Попробуй вынь его
Из неба синего –
Станет голо и пусто.

Это и есть искусство.

но как будто самопроявившееся в действительности. Стихотворение построено чрезвычайно искусно: три части представляют три этапа познания мира – предмет, увиденный в природе, осознание значимости его формы и вывод, поднимающий наблюдение до философского обобщения. Две строки, описывающие мост, своим ритмом создают образ протяжённо выстроенного сооружения, длинного, как 3-стопный (с одним сверхсхемным ударением) и 4-стопный анапест с дактилической парной рифмой (4 ударения всё равно сохраняются). Строки пронизаны созвучиями «о» и уравновешены звонкими «ж» и «з», а опорное «ст» пульсирует в каждой строфе, обеспечивая звуковое единство текста. Энергия движения нарастает: 2-стопный ямб сохраняет, благодаря дактилическим окончаниям, связь с предшествующими строками, но готовит тактовик двух последних строк, безыскусность интонаций которых оттеняет неожиданность сентенции. «Ажурные» первые строки украшены эпитетами и метафорой («застеклённый осколками неба»), «лазурный» цвет не стесняется своей банальности – искусство должно быть «прекрасным», но его главное достоинство – соприродность действительности, т.е. необходимость миру. Составная рифма «вынь его – синего» говорит о роли конструкции – её исчезновение обесцвечивает пространство, присутствие контраста (чернота железа) позволяет проявиться силе света, иначе она угасает: лазурное – синее – пустое. Конечно, мост – это «избыток», сооружение, «придуманное» человеком, привнесённое в природу, но его тяжеловесность «поддержана» небом, просвечивающим в ритме ограды, а «голое» пространство первозданности пусто потому, что лишено содержания. Отъединение последней строки и пробелом, и единственной неточной рифмой («и пусто – искусство») – это иллюзия, на самом деле и рифма, искусная, составная, как в предшествующей строфе, с которой связывает, и «ст» создают опорный ритм, который и возвращает к началу – к ритму моста. Так «конструкция» стиха-моста, достаточно сложная и противоречивая, раскрывает творческое кредо поэта: изощрённую органичность, неожиданность мысли об обыденном и узнаваемом, самоценность

формы и игру контрастами – как средство раскрытия смысла. Кажущаяся категоричность вывода – эвристический парадокс, он и должен быть чеканным.

Истоки «игровой» эстетики Д.Самойлова – в многомерности самого языка, в непринуждённости ассоциаций самого разного плана, заключающихся в корне, т.е. не только в полисемии, но в поливалентности – применимости к любому контексту, трагическому, комическому, радостному, скорбному, ужасному. Потому что *слово – это зеркало человеческого сознания и многогранности его проявлений*. В самом знаменитом, хрестоматийном стихотворении «Сороковые» сталкиваются два плана существования – беспечность молодости, витальный восторг острого переживания мига и эпоха великой народной беды: «Гудят накатанные рельсы. // Просторно. Холодно. Высоко. // И погорельцы, погорельцы // Кочуют с запада к востоку». Полустанок в стихе – как перекрёсток судьбы, скрещенье смертельной угрозы и радости вырвавшегося к жизни: «Да, это я на белом свете, // Худой, весёлый и задорный, // И у меня табак в кисете, // И у меня мундштук наборный. // И я с девчонкой балагурю, // И больше нужного хромаю, // И пайку надвое ломаю, // И всё не свете понимаю». Амбивалентность этого состояния заключена в слове «гуляет»: «Сороковые, роковые, // Свинцовые, пороховые... // Война гуляет по России. // А мы такие молодые!» В этом «гуляет» – разгул насилия, безбрежность и равнодушная усмешка зла, и гулянка молодости, беспечная и самоценная: «И всё на свете понимаю». Третье время – время осознания действительного смысла того перекрёстного мига – добавляет ещё одну ноту – пронзительную печаль на грани самоиронии: «Как это было! Как совпало – // Война, беда, мечта и юность! // И это всё в меня запало // И лишь потом во мне очнулось!..» Внутренняя рифма «война – беда – мечта», бедная, опирающаяся не на флексии, но пульсирующая чистым ямбом, ведёт от смерти – к «юности», чтобы увенчаться восклицанием. Так и игра рифм внутри строки – «сороковые, роковые» – превращает время в судьбу, сакральное, трагическое число – в раскаты грома и голос рока, срифмованного с именем России. Язык играет своими созвучиями, чтобы поэт увидел в них судьбоносные переключки.

Игра противоречиями была принципом познания и средством организации целого, но не демонстративным приёмом, как у эстрадных лириков, а формулой *мыслительного процесса*. Целостность мира постигалась через динамику мысли, не ограниченной ни верой, ни партийными пристрастиями, политическими или эстетическими, ни предопределённостью собственной художественной системы. Поэт мог писать в могучем эпическо-ветхозаветном ключе (поэма «Цыгановы», 1973-1976) о крестьянском роде, о призвании рожать, трудиться, жить среди людей и встретить смерть с великой простотой, но – мучительно разрешая загадку человеческого предназначения: «Неужто только ради красоты // Живёт за поколеньем поколенья – // И лишь она не поддаётся тленью? // И лишь она бессмысленно играет // В беспечных проявлениях естества?..» // И вот такие обрета слова, // Вдруг понял Цыганов, что умирает»...» Это не «неотолстовство», не игра с мифом патриархальности, а образ преисполненности счастья и печали существования: рождённый в муках боли, человек и уходит с мукой душевной и оставляет её в наследство. Стихия жизни не замедлила своё движение, и смерть оставляет человека наедине с самим собой: «...Когда под утро умер Цыганов, // Был месяц в небе свеж, бесцветен, нов; // И ветер вдруг в свои ударил бубны, // И клёны были сумрачны и трубны. // Вскричал петух. Пастух погнался коров. // И поднялась заря из-за яров – // И разлился по белу свету свет. // Ему глаза закрыла Цыганова, // А после села возле Цыганова // И прошептала: / - Жалко, бога нет». Так эпос заканчивается драмой экзистенциального одиночества. А в поэме «Струфиан. Недостоверная повесть» (1974) обыгрываются два мифа – встреча с летающей тарелкой и уход Александра I в старчество в образе легендарного Фёдора

Кузьмича. Поэт предлагает свою версию: таинство преображения души самодержца – столь же мало достоверно, как и похищение его НЛЮ, но последнее объяснение привлекает своим остроумием, на нём и останавливается повествователь. Один миф отрицает другой, одна недостоверность объясняет другую, а в результате «историческая» поэма оказывается размышлением о превратности судеб и самого мышления, готового играть на фоне безусловно трагических фактов и событий подлинно исторического масштаба: «Дул сильный ветер в Таганроге, // Обычный в пору ноября. //...Попыхивал морозец хватский, // Морскую трубочку куря. // Попахивало на Сенатской // Четырнадцатым декабря. //...А неопознанный предмет // Летел себе среди комет». Миф равнодушен к истине и к духовным драмам, страстям, крови и жестокой иронии истории.

Тот же приём остранения собственного текста использован и в, казалось бы, сугубо лирической поэме о послевоенной любви «Снегопад» (1975). Финал звучит неожиданно: «Важней всего здесь снегопад, // Которым с головы до пят // Москва солдата обнимала. // Летел, летел прозрачный снег, // Струился без отдохновенья // И оставался в нас навек, // Как музыка и вдохновенье...». Не обстоятельства оказались памятные любви, не зримый образ поглотил психологический подтекст, но чувство времени и пространства вобрало в себя всё остальное, потому описание мира для лирика оказалось важнее высказывания – и не по принципу психологического параллелизма, как это свойственно поэзии, а как представление особого диалогического состояния души – отзывчивости мира и человека друг другу. Поэма завершается признанием: «Учусь писать у русской прозы, // Влюблён в её просторный слог, // Чтобы потом, как речь сквозь слёзы, // Я сам в стихи пробиться мог». Идеал – прекрасная ясность, ясность мысли о человеке даже в самых противоречивых его проявлениях. Но из этого следует, что содержание существования – мысль, т.е. процесс познания: «Мост с берега на берег, // Мост из века в век, // Мост от земли до звёзд. // Луч – мост. // Речь – мост. // Самый прочный мост – // Мозг» («Мост»). И содержание творчества – тоже мысль, только её подвластно единение времён, осознание неразложимости космоса на человеческое и небесное, бытия на идеальное и телесное, а самого творчества на духовное и означающее – луч и речь. Суть эстетики познания –

<p>Деревья должны Дорасти до особой высоты, Чтобы стать лесом. Мысли должны дорасти До особой высоты, Чтобы стать Словом. Больше ничего не надо. Даже ухищрений стиха.</p>	<p>в органике стиха как апофеозе творческой воли, что само по себе парадокс. Залог осуществления идеала – императив саморазвития, все «должны»: деревья и мысли, но по-разному, на что и указано формой стиха. Синтаксический параллелизм двух предложений не поддержан параллелизмом строк, т.е. стихов: долженствование в природе безлично, но мысль содержит в себе цель, заключённую в формуле самого стиха: «Мысли должны дорасти» – «До особой высоты» – «Чтобы стать Словом».</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

А всё стихотворение построено по принципу силлогизма (т.е. классического образа логического мышления) и – вопреки ему: синтез двух тезисов, заключённый в предпоследней строке и как будто усиленный последней, их общее отстаивание «природности» процесса созревания формы и содержания, самой же формой и опровергается. Действительно, нет традиционных показателей стихотворства: размера, рифм, образов, более того, последняя строка имитирует парцелированную устную речь. Но верлибр отличают свои принципы организации целого: ритм мысли, который и воплощён в ритме строк со сдвигом смысловых акцентов, графический образ «Слова», который говорит сама за себя, наконец, доминирование «до» и «о» и контрастная им звукопись «антиискусной» последней строки. Зачем же нужны

«ухищрения»? Это и есть путь прорастания мысли до Слова, не «стимулированный» «искусственными» средствами, не подсказанный, как считал сам поэт, рифмой, а путь самоорганизации мысли в стих, тогда и «ухищрения» войдут в ткань поэтической речи как её естественная архитектоника. «Поэзия» и «речь» для Самойлова – синонимы: «Надо себя сжечь // И превратиться в речь. // Сжечь себя дотла, // Чтоб только речь жгла». Парадокс этой максимы и особенно финального словосочетания – в яркой оксюморонной ассоциации: струящееся, текучее пламя («речь жгла», т.е. река, речение как течение, вос-паление огнем). Несомненно присутствие пушкинского «глаголом жги», но акцент смещён на преобразование, так акцентируется движение, что и реализовано в композиции этого маленького стихотворения, построенного по принципу хиазма: «Себя сжечь..., чтобы речь жгла». А мотив «самосжигания» – парадокс страсти к беспристрастности, жертвенной «гибели всерьёз» (Б.Пастернак), буквального претворения жизненных сил в судьбу слова не самоценного, но связующего.

Поэтому слово пульсирует смыслами, как символ русской души – берёзка («Березняк»), ставшая для поэта «древом познания добра и зла» в природе и обществе,

Так березняк беспечен, словно он
К российским бедам не причастен,
Воронами от зла заговорён
И над своей судьбой свободно властен.

Роскошный иней украшает лес.
Ещё светлей берёзовая роща.
Как будто псковичи с резных крылец
Сошли на вечерую площадь.

Ах, это вече! Русская мечта,
Похищенная из ганзейских вотчин!
Перед бесчинством царского меча
Как колокол берёзовый непрочен.

И наша деревенская судьба,
Ещё не став судьбою городскою,
Одним нас наградила навсегда –
Серебряной берёзовой мечтою!..

О жаркая, о снежная берёзка!
Моё поленце, веничек и розга!..

т.е. в природе общества. Суть смысла всего стихотворения – в последней строке, в единении всех начал нашей истории: жара души, радости плоти и произвола самовластья. Просветление чередуется с помрачением, как знаки на коре, празднество воли – русское вече – рифмуется с бесчинством меча («мечта – меча», есть жестокая ирония в этой «редукции»). Но есть надежда. Сама плоть дерева оксюморонна: свет, холодный, как снег, хранит в себе жар, чтобы вспыхнуть, и хотя «последнее слово» и рифма остаётся за «розгой», многозначительное отточие конца не позволяет остановиться. Корни, что связывают российскую цивилизацию с природой, а государственность – с особенностями национальной стихии, живые и прочные, в отличие от вече, которое – не вечно, поэтому «беды российские» произрастают из почвы, как и средства спасения от них. И эта мысль, не столько философская, но

продиктованная опытом и нравственной ответственностью за беды и за истину («наша судьба» – «моё поленце, веничек и розга!..»), характеризует образ мудрости без иллюзий, но пронизанной сочувствием.

Самойлов, действительно, поэт мысли – не отвлечённых рассуждений, не углублённых медитаций, не сосредоточенных раздумий над определённым кругом философских или нравственных вопросов, но мысли страстной и взвешенной. Это поэзия отклика на проблемы самой жизни, трагизм истории, судьбы культуры и её творцов, т.е. лирика умудрённой души, сосредоточенной не на себе самой и не на разрешении заветной идеи, а на достижении истинного понимания событий и явлений. Это следование пушкинской традиции познания в диалоге разума с душевной

интуицией – «и нет истины, где нет любви» (21, 257). Роль игрового элемента в движении к истине – роль проявителя в процессе запечатления мысли в образе, он обеспечивает гармонию контраста и сбалансированности начал. Так трагическая баллада «Конец Пугачёва» написана 4-стопным хореем, плясовой ритм которого передаёт безумную удалость и превратности судьбы мужицкого царя: «Как поднялся царь Емеля: // «Гей вы, бражники-друзья! // Или силой оскудели, // Мои князи и графья?» // ...«Предадут меня сегодня, // Слава Богу – предадут. // Быть (на это власть Господня!) // Государем не дадут...» // Как его бояре встали // От тесового стола. // «Ну, вяжи его, – сказали, – // Снова наша не взяла». Величие характера и обыденность предательства вписываются в темп стремительной скачки, но самая поразительная строчка: «Слава Богу – предадут» – как выдох под бременем непосильной миссии: «Был, мужик, я птахой мелкой, // Возмечтал парить орлом». Поэт не может не сознавать, что спорит с Пушкиным (стихотворение «Стихи и проза» утверждает: «Мужицкий бунт – начало русской прозы...»), со смыслом притчи, рассказанной в «Капитанской дочке» Пугачёвым «с каким-то диким вдохновением», с выбором орла: «Лучше раз выпить живой кровью, а там Бог даст!» В выборе самойловского Емельки Пугача нет возвышенной героики свободного выбора, но есть пронзительная чуткость к темпу судьбы, пульсирующей в пляске хорее, время эпоса и его ценностная мера отступили перед ритмами безумного веселья пирующей смерти, но осталось бесстрашие героя.

Таково же отношение поэта к страстям современности и правде фактов, вписанным в масштаб истории. Для подтверждения относительности всего на фоне угрозы самоуничтожения человечества иронически представлен священный миф поэта – жертвы государственного произвола: «В третьем тысячелетье // Автор повести // О позднем Предхиросимье // Позволит себе для спрессовки сюжета // Небольшие сдвиги во времени – // Лет на сто или на двести». В этой повести Пушкин, прибывший во дворец «в серебристом автомобиле с крепостным шофёром Савельичем», представит на суд Петра «Медного всадника», а тот оценит её словами Николая I, действительного цензора поэмы: «Пишешь недурно, // Ведёшь себя дурно». Особо знаменательно, когда Пётр присваивает слова бедного Евгения: «И, снова прицелив в поэта рыжий зрачок, // Добавит: – Ужо тебе!..» Такая интертекстуальная игра очень точно указывает на «полномочность» реплик и, игнорируя драматизм темы «поэт и власть», ссылается на объективное равнодушие времени, сглаживающего подробности и страсти истории «с тем отрешённым вниманием, // С каким мы // Рассматриваем евангельские сюжеты // Мастеров Возрождения, // Где за плечами гладковолосых мадонн // В итальянских окнах // Открываются тосканские рощи...». В этой системе относительности Пушкин кивает Дантесу, а царь даёт «направление образу бунтовщика Пугачёва». Но эта система соотносит трагедии по шкале общечеловеческой значимости, чтобы «свободный стих» истории предстал образом ускоряющегося времени, не жалеющего ничего: так размеренный ритм Возрождения оттеняет стремительность повествования «спрессованного сюжета». Сам Пушкин остаётся для Самойлова гением нравственной интуиции как в творчестве, так и политике, и описание встречи предполагаемого диктатора и поэта («Пестель, поэт и Анна»), изобилующее подлинными цитатами из их дневников и будущих произведений, заканчивается печальной фразой: «Он тоже заговорщик. // И некуда податься, кроме них». Впрочем, у поэта всегда есть средство против догмы: «Он вновь услышал – распевает Анна. // И задохнулся: // «Анна! Боже мой!» Любовь – спасение, но одно из последних обращений к образу Пушкина глубоко трагично: «Он заплатил за нелюбовь Натальи, // Всё остальное – мелкие детали: // Интриги, письма – весь дворцовый сор. // Здесь не ответ великосветской черни, // А истинное к жизни

отвращенье, // И страсть, и ярость, и души разор» («Два стихотворения»). Масштабом измерения судьбы гения становится не его общественное призвание или творческая миссия, не заговор враждебных социальных сил, не ярое отторжение со стороны зла и бездуховности (т.е. каноническая, начиная с Лермонтова, трактовка), но – метафизика человеческих отношений. И это соразмерно системе витальных ценностей, которой живёт гений: жизнь как любовь – или полная утрата смысла. Это великая и жестокая игра, правила которой определяют на равных стихия существования и сам человек – своим участием. Так раскрывается система миропонимания поэта.

Собственное измерение времени у Самойлова – тоже измерение любви: «И были дни, и падал снег, // Как тёплый пух зимы туманной... // А эту зиму звали Анной, // Она была прекрасней всех» («Названья зим»). Память любви обеспечивает целостность собственной жизни: «И всех, кого любил, // Я разлюбить уже не в силах!» Любовь, экзистенциальное наполнение пережитого, становится, как и независимость мысли, одним из условий автономии от разрушительной силы Хроноса и пристрастных зигзагов текущей истории: «Я рос соответственно времени. // ...А когда по естественному закону // время стало означать // схождение под склон, // я его не возненавидел, // а стал понимать. // В шестидесятые годы // я понимал шестидесятые годы... // И знаю, что будет со мной, // когда придёт не моё время. // И не страшусь». Духовная свобода нашла себе пространственное соответствие, когда поэт покинул Москву и переселился в Пярну, на побережье Рижского залива: «Я сделал свой выбор. Я выбрал залив, // Тревоги и беды от нас отдалив, // А воды и небо приблизив. // Я сделал свой выбор и вызов» («Залив»). Это пространство – как грань бытия – открывает новую перспективу: «Я сделал свой выбор. И стал я тяжёл. // И здесь я залёг, словно каменный мол. // И слушаю голос залива // В предчувствии дивного дива». Пространство не отчуждено, но пронизано сострадательной памятью о тех, кто был прежде: «И жалко всех и вся. С жалко // Закушенного полушалка, // Когда одна, вдоль дюн, бегом – // Душа – несчастная гречанка... //А перед ней взлетает чайка. // И больше никого кругом» («Пярнусские элегии», IV). «Несчастливая гречанка» – одна из жён Ганнибалы, ставшая жертвой его свирепой ревности, «чайка» и есть душа, уже отлетевшая с тоскливым криком. Культурная память – это не эрудиция, а сочувствие, которое есть условие осмысления истории как череды человеческих судеб, т.е. времени в его человеческом измерении. Поэтому лирический герой Самойлова – это его собственное «я», находящееся в непрерывном диалоге с живой и обязывающей к духовному подвигу поэтической традицией, но приверженность ей он выскажет не в декларации, а по существу – в глубоком чувстве вины за всех: «Вот и всё. Смежили очи гении. // И когда померкли небеса, // Словно в опустевшем помещении // Стали слышны наши голоса. // Тянем, тянем слово залежалое, // Говорим и вяло и темно. // Как нас чествуют и как нас жалуют! // Нету их. И всё разрешено». Жестокая самоирония играет с раскольниковской формулой «Если Бога нет – всё дозволено», чтобы вернуть творческой совести божественный статус, так отрицание оборачивается утверждением. Таково вообще свойство самойловской иронии – она не уничтожает, а обеспечивает какое-то интимное сочувствие в освоении темы. Так, пользуясь отсылкой к самым драматическим строчкам Пушкина из «Воспоминания» (1828) – «И с отвращением читая жизнь мою...» – он защищает гармоничность собственного пути: «Листаю жизнь свою, // Где плачу и пою, // Счастливый по природе // При всяческой погоде. // Листаю жизнь свою, // Где говорю шутейно // И с залетейской тенью, // И с ангелом в раю» («Дневник»). Живое простое слово соразмерно многогранности бытия.

И, наконец, поэт, сознающий всю меру ответственности: «Игра в слова – опасная забава, // Иное слово злобно и лукаво, // Готово огонь разжечь и двинуть рать...» – формулирует содержание и принцип своего творчества как свободную игру.

Я сделал вновь поэзию игрой
В своём кругу. Весёлой и серьёзной
Игрой – вязальной спицею, иглой
Или на окнах росписью морозной.

Не мало ль этого для ремесла,
Внушённого поэту высшей силой,
Рождённого для сокрушенья зла
Или томленья в этой жизни милой.

Да! Должное с почтеньем отдаю
Суровой музе гордости и мщенья
И даже сам порою устаю
От всесогласья и от всепрощенья.

Но всё равно пленительно мила
Игра, забава в этом мире грозном –
И спица-луч, и молния-игла,
И роспись на стекле морозном.

Выбор «игры», как и выбор «залива», – это обретение свободы от давления обстоятельств. Это не отказ от долга гражданского или эмоционального переживания несовершенства мира, т.е. от героической традиции и этики, ставшей основой духовности и дара. Но выбор в пользу сугубой эстетики, таинства красоты: дыхания, ставшего узором, утончённой словесной вязи и графической чёткости мысли (игла и пронзительна до муки, и подвижна, и легка) – это выбор той органической соразмерности, которая даёт поэзии право на собственное место «в этом мире грозном». Это право на свободу *ненасильственного участия в бытии* и претворения опасного (молния или холод) в чудо, обращённое к человеку. *Эта красота вырвалась за пределы той антиномичности мышления*, которая

оперирует контрастами: добро и зло, любовь и ненависть, восторг и отчаянье. Тайна красоты может вызвать такую же ослепительную боль постижения («молния-игла»), что и страдание, и ту же радость от малого («спица-луч»), что и изумление великим. Так игра творческих сил становится интуицией вступления в тайну существования вне противоборства с чем-либо, но в самораскрытии лучшего в себе. Принцип адогматического познания с неизбежностью осознаёт себя как игра, которая мыслится не как произвол собственной творческой или эвристической воли, а как состояние резонанса с существованием, взятым в состоянии преемственности, не экзистенциального перенапряжения, а всеобщего родства и соразмерности собственного ума и сердца мировому целому.

5.Б.Ахмадулина: поэтическая условность как игра и вера

Б.Ахмадулина (род. в 1937 г.) – относится по рождению и времени самосознания к «эстраднему» поколению и не принадлежит к нему по типу миропонимания и особенностям лирического постижения мира. Её кредо – не разрыв и не вызов, а протяженная преемственность бытия и диалог с классической традицией, но – в особой проникновенности и посвящённости, и отчуждения. Когда говорится: «Я старый глагол в современной обложке» – это не диалог времён, а стилистическая игра, ставшая принципом существования. Особое положение Ахмадулиной в кругу своих современников очевидно всем: «Красота (едва ли не вземная) плюс сопутствующие ей таинственность, утончённость, изысканность, хрупкость etc. – всё это уже в конце пятидесятых стало необъемлемой характеристикой её лирической персоны» (22, 17). Её отличают собственная поэтическая интонация (23, 11), «свой собственный язык» (24, 10), жест (24, 14), мир вещей, воспринимаемый с «напряжённым вниманием, которое иначе можно назвать любовью», смешение частного и риторического и, наконец, то, что она «в высшей степени поэт формы, и звук – стенающий, непримиримый, волшебно гипнотический звук – имеет решающее значение в её

работе» (25, 4). Вместе с тем «барочная изысканность» не входила в противоречие с «внутренним динамизмом, чувством движения времени, острым ощущением новизны, характерными для поэзии «громких» (26, 107).

Но открываются знаменательные противоречия в определении самого содержания лирики Ахмадулиной. С одной стороны, в этом художественном мире царит атмосфера любви: «попав в ахмадулинские стихи, предметы, деревья, животные, стихии словно бы перенимают у людей их лучшие навыки, начиная жить всенепременно и исключительно по законам любви, совести и добра» (4, 181). С другой – в этой всеобъемлющей сфере и ауре существования не нашлось места высказанному собственному чувству: «Ни слова о любви! Но я о ней ни слова...» – сказала Белла Ахмадулина, и так оно и есть на деле. О любви у этого поэта действительно почти «ни слова», а если уж совсем невмочь смолчать, то вымолвится кратко, глухо, отстранённо» (27, 37). А друзья подтверждают, что неустанная воля любви составляет содержание и обыденного, и творческого существования Ахмадулиной: «В сей день твержу тебе, Жигулин: // вдвоём мы в этот мир пришли. // Избранник, каторжник, игумен, // пребудь! Прими тетрадь! Пиши!» (28). Но суть парадокса в том, что этот мир – отнюдь не стихия и объективное средоточие чувств, как его понимал Пастернак: «И сады, и дома, и ограды, // И кишашее белыми воплями // Мирозданье – лишь страсти разряды, // Человеческим сердцем накопленной» («Определение творчества»). Это только проекция авторского сознания, образ самоопределения в пространстве творческого внимания, и Ахмадулина того не скрывает. Критика нашла определение этому феномену – «затеянному поэтессой театру»: «Так и кажется, что все предметы, все стихии заключают между собою незримый договор взаимной любви, вступили в сложную и тонкую игру с тщательно продуманным ритуалом нежности. Даром ли эпитеты «нежный», «нежная», «нежные» первыми приходят на ум автору, умеющему распознавать «нежный вкус родимой речи», почувствовать, как «нежно столетьем прошлым пахнет сад», услышать сверчка «нежнейший скрежет» и даже разобрать, что «что-то есть в зиме от медицины нежной»?.. И в центре всего этого океана взаимной приязни – поэт» (4, 181) (подчёркнуто мной – И.П.). Эта характеристика замечательна тем, что не ставит под сомнение ни искренность, ни достоверность «игры»: безусловность авторской воли непреложна и достаточна, чтобы желаемое предстало как действительное.

Более того, подтверждение сказанному можно найти в самих поэтических формулировках. Игра с самого начала декларируется как принцип творческого созерцания, в которое включается весь видимый мир: «Ещё возможно для ума и слуха // вести игру, где действует река, // пустое поле, дерево, старуха, // деревня в три незрячих огонька» («Сумерки», 1962). Автор настаивает на собственных правилах, определяя не только место, но и время действия, как и непредсказуемость образных характеристик, уводящих в дебри времени: «Глубокий нежный сад, впадающий в Оку, // стекающий с горы лавиной многоцветья. // Начнёмте же игру, любезный друг, ау! // Останемся в саду минувшего столетья. // Ау, любезный друг, вот правила игры: // не спрашивать зачем и поманить рукою // в глубокий нежный сад, стекающий с горы, // упущенный горой, воспринятый Окою». Творчество – великая драма призвания, где роли распределены свыше и которая творится в каждой строке, а театр – не просто метафора, но метонимия жертвенного самозаклания: «Стихотворения чудный театр, // нежься и кутайся в бархат дремотный. // Я – ни при чём, это занят работой // чуждых божеств несравненный талант. // ...Кончено! Лампы огня не таят. // Вольно! Прощаюсь с божественным игром. // Вкратце – всей жизнью и смертью – разыгран // стихотворения чудный театр». Но разгадка драмы всех отношений – в авторском присутствии: «Всё заметней в природе печальной // выраженье любви и родства, //

словно ты – не свидетель случайный, // а виновник её торжества» («Осень»). Ахмадулина не скрывает, что *суть игры – в поэтическом одухотворении существования, но её главное и неназванное условие – скрыть собственную функцию демиурга за образом малой невзрачности, чтобы представленное в стихотворении воспринималось как безусловное.* Так можно прочесть самоопределение «виновник торжества» – и повинный и торжествующий, он и причина всеобщего ликования и смущён собственной центральной ролью. Автор сознаёт, что поэзия – условность, фантазия души, но настаивает на её безусловной природе, на «торжестве» как победе идеального над действительным. «Согласие» природы на участие в этом действе – как залог объективной ценности события и со-бытия, т.е. онтологического происхождения духовных ценностей, с которыми обращается к миру авторское сознание: «Глубоким голосом пророка, // донёсшимся издалека, // «Возьми!» - сказала мне природа // о частых струях родника. // ...Но я не жажду утоления. // Я долго на воду смотрю. // И медлю я. И промедленья // Никак в себе не поборю» («Глубоким голосом пророка...»). Вот так непосредственное не может сразу стать поэзией, а тайна творчества – в процессе отчуждения от «натуры», в движении от неё – к неведомому.

Поэт не скрывает, что он игрок на поле, которое есть текст стихотворенья, но средство игры – слово – само обладает собственной волей. Поэтому главная проблема игровой эстетики Ахмадулиной – степень метафизической глубины затеянного действия со словом. Погружение в тайну слова составляет лирический сюжет целого стихотворения, протяжённое пространство которого предстаёт эквивалентом глубины смыслового содержания и широты ассоциаций, – так возрос поэтический «Сад» (1980).

Я вышла в сад, но глушь и роскошь
живут не здесь, а в слове: «сад».
Оно красою роз возросших
питает слух, и нюх, и взгляд.

Просторней слово, чем окрестность:
в нём хорошо и вольно, в нём
сиротство саженцев окрепших
усыновляет чернозём.

Рассада неизвестных новшеств,
о слово «сад» – как садовый,
под блеск и лязг садовых ножниц
ты длишь и множишь свой приплод.

Вместились в твой объём свободный
усадыба и судьба семьи,
которой нет, и той садовой
потёрто-белый цвет скамьи.

Ты плодороднее, чем почва,
ты кормишь корни чуждых крон,
ты – дуб, дупло, Дубровский, почта
сердец и слов: любовь и кровь.

Твоя тенистая чащоба
всегда темна, но пред жарой

Это пример рефлексии на само слово-образ, т.е. на глубину художественной памяти и полноту впечатлений, с ним связанных. Синестезия чувств: звука, запаха, зрения – «отражается в букете» созвучий «красою роз возросших» и резонирует с «роскошью», которая уже срифмована с «глушью», а ироническая переключка «слуха» и «нюха» только говорит, что действие разворачивается в амбивалентном пространстве языка. Его «просторность» не знает границ, ибо ассоциативное и метафорическое поле «взрачивает» духовно-знаковое единство «усадыбы» и «судьбы», дома и пространства роковой любви. Ну а спектр судьбоносных созвучий питает «корни чуждых крон», когда цепочка превращений ведёт от «дуба» прямо к «крови», как сообщающиеся сосуды. Это не произвол, но архетипическая «программа», заключённая в символе буйного цветения и буйства страстей, средоточия гармонии и жизненных сил. Жар чувств как темь смущения и запутанность переплетений чувств – всё это заключено в «чащобе», даже куртуазный изыск с зонтиком того же

зачем потупился смущённо
влюблённый зонтик кружевной?

Не я ль, искатель ручки вялой,
колени гравием красню?
Садовник нищий и развязный,
чего ищущу, к чему клоню?

И если вышла, то куда я
Всё ж вышла? Май, а грязь прочна.
Я вышла в пустошь захуданья
и в ней прочла, что жизнь прошла.

Прошла! Куда она спешила?
Лишь губ пригубила немых
сухую муку, сообщила,
что всё – навеки, я – на миг.

На миг, где ни себя, ни сада
я не успела разглядеть.
«Я вышла в сад», – я написала.
Я написала? Значит, есть

хоть что-нибудь? Да, есть, и дивно,
что выход в сад – не ход, не шаг.
Я никуда не выходила.
Я просто написала так:
«Я вышла в сад...»

концовки играет отрицанием отрицания: демонстрация условности – «Я никуда не выходила. // Я просто написала так» – возвращает к началу стихотворения, чтобы заново пережить весь спектр восхищения и отчаяния на этой арене бытия. Игра ни разу не названа собственным именем, но здесь она присутствует как магическое действие и как отчуждённое наблюдение за течением драмы – дивного дива, сама рифма «и дивно – не выходила» связывает чудо свершившегося надеяния с антонимической игрой созвучий. Можно отнести это стихотворение к теме «психология творчества», но гораздо вернее назвать его философской рефлексией на тему «слово как образ мира», слово как точка преображения внешнего во внутреннее, блаженного «сада» в «ад» сомнения

Трагедия совершается в переживании не события, но превращения смысла, что и свидетельствует о чрезвычайной чуткости, «ощущении хрупкости всего на свете», присущей поэту как «человеку, наиболее призванному к трагическому способу существования» (29, 9). А призванность, очевидно, состоит не только в особой стойкости и обречённости на одиночество отчуждения: «...Как в рекруты забритые в поэты, // Те стриженные девочки сидят. // Муж несравненный! Удели ей ада. // Терзай, покинь, всю жизнь себя кори. // Ах, как ты глуп! Ей лишь того и надо: // дай ей страдать – и хлебом не корми!» («Теперь о тех, чьи детские портреты...»). Есть трагедии, суть и напряжение которых не вняты обыденному сознанию, как

корня. Но воля поэтическая не в одной интуиции, но и в способности обуздать воображение – и разворачивается мотив самоотчуждения, столь значимый для лирики Ахмадулиной, оформленный или как покаяние («садовник нищий и развязный»), или как вопрошание, как печаль одиночества. «Сад» становится «пустошью захуданья», как покинутый Эдем, в котором – не от яблока, но от слова – свершилось познание добра и зла, бесконечности и бесперспективности знания. «Сад» стал пространством, где открылось чувство времени, сушь губ, как пустошь безжизненных чувств, – ещё ощутимы, но уже безгласны – это преддверие смерти, которая не названа, но присутствует в безглагольности и в слабом «отголоске» той гефсиманской темы, которая даёт скрытый импульс теме воскресения в слове. Сотворение словом речи – как встреча вечности и мига, в котором всё-таки совершается самосознание. Запечатление на письме делает событие необратимым, движение слова, когда смысл равен действию, ещё и умноженному написанием, превращает всё пережитое в «есть», в настоящее как длящуюся реальность. Иронический рефрен

неосуществимая интуиция гармонии, творческие терзания от не дающейся в руки тайны красоты: «Её важно, что тоскует звук о звуке. // Что ты о ней – ей это всё равно. // О муке речь. Но в степень этой муки // тебе вовек проникнуть не дано». Поэтому-то «вкратце», т.е. в пространстве и времени стиха, «всей жизнью и смертью разыгран // стихотворения чудный театр». Судьбы «Марины и Анны» – свидетельство стойкости, обусловленной не только высокой силой духа, но и «подспорьем» слова: «Оно в уста целует бездыханность. // Ответный выдох – слышим и велик. // Лишь слово попирает бред и хаос // и смертным о бессмертии говорит» («Я лишь объём, где обитает что-то...»). Но величие слова «вращивает» душу и разум поэта, в сознании которого оно рождается заново: «О слово, о несказанное слово! // Оно во мне качается смелей, // чем я, в светопротитии небосклона, // качаюсь дрожью листьев и ветвей. // Каков окликнуть безымянность способ? // Не выговорю и не говорю... // Как слово звать – у словаря не спросишь, // покуда сам не скажешь словарю». Такова почти платоновская версия «узнавания» эйдосов, их «материализации» в понятиях, т.е. уяснения смысла посредством слова и запечатления его в слове. Как уже отмечалось, диалогические отношения с памятью, сконцентрированной в слове, расширяет горизонты духовного бытия. И если продолжить ассоциации «сад» и «мировое древо», осложнив отсылкой к «Слову о полку Игореве», то почти достижимо самоотождествление с безмерностью, из которой и приходят смыслы: «Мой притеснитель тайный и нетленный – // ему в тисках известности тесно. // Я растекаюсь, становлюсь вселенной, // мы с нею заодно, мы с ней – одно». Так мука творчества становится приближением не к бессмертию, но – к слову, его представителю: «Не плачьте обо мне! Я проживу – // сестры помиосердней милосердной, // в военной бесшабашности предсмертной, // да под звездой моею и пресветлой – // уж как-нибудь, а всё ж я проживу!» («Заклинание», 1967). Так игра становится вызовом – от трагического отчаяния немоты к самоутверждению в трагедии: «Не в этом ли разгадка ремесла, // чьи правила: смертельный страх и доблесть, – // блеск бытия изжить, спалить дотла // и выгадать его бессмертный отблеск?» («Мне вспоминать подручней, чем иметь...»). Но процесс претворения может быть заторможен, как остановленное мгновение: «Вездесущая сила движенья, // этот лыжник, земля и луна – // лишь причина для стихосложенья, // для мгновенной удачи ума. // Но пока в снегопаданье строгом // ясен разум и воля свежа, // в промежутке меж звуком и словом // опрометчиво медлит душа» («Снегопад», 1968). Ставки в игре чрезвычайно высоки, цель – благородна, средства – звук, ритм и слово. Они служат определению неназываемого, например, смерти: «Однажды, покачнувшись на краю // всего, что есть, я ощутила в теле // присутствие непоправимой тени, // куда-то прочь теснившей жизнь мою» («Однажды покачнувшись на краю...»). Но преодоление, изживание пограничной ситуации рождает катарсис диалогического общения с миром, мучительный и освященный чувством особого долга – назвать всё заново, если уж удалось справиться с переживанием-называнием самой смерти: «Я стала жить и долго проживу. // Но с той поры я мукою земною // зову лишь то, что не воспето мною, // всё прочее – блаженством я зову» («Однажды, покачнувшись на краю...»). Итак, смертная мука – ничто перед трагедией творчества, т.е. *порождения высказывания*, которое должно быть *соразмерно природе*.

Источник трагедии – чувство долга и призыв извне, как у Ахматовой: «Многое ещё, наверно, хочет // Быть воспетым голосом моим» (1942). У Ахмадулиной есть буквальный парафраз этих строчек: «Уверенный, что мной уже любим, // бубнит и клянчит голосок предмета, // его душа желает быть воспета, // и непременно голосом

моим» («Ночь», 1965). Поэтов роднит не просто модель императивного мировосприятия и высказывания, но и та же самая чуткость к голосам: «Это я в предвкушенье великом // слышу нечто, что меньше, чем звук. // Лишь потом оценю я привычку // слушать вечную, словно прибор, // безымянных вещей переключку // с именуемой вещи душой» («Это я...», 1968). И та же мера ответственности, только высказанная с повышенной экспрессией отчаяния: «Это я проклинаю и плачу. // Пусть бумага пребудет бела. // Мне с небес диктовали задачу – // я её разрешить не смогла». Но возможно и удовлетворение: «Я выхожу на призрачный балкон – // он свеж, как описание балкона. // Как я люблю воспетый мной предмет // вновь повстречать, но в роли очевидца. // Он как бы знает, что он дважды есть, // и ластится, клубится и двоится» («Утро после луны», 1981). Это уже примета поздней лирики – узнавание природой себя в стихотворном образе, в «бессмертном отблеске». Но и в этом случае поэт – «сам свой высший суд», поэтому мука самооценки и стремления к совершенству составляет подтекст творчества, а само существование Ахмадулина готова вовсе освободить от трагизма, тем более что подтекст образа – бесконечен: «След раковины в гробовой плите // уводит мысль куда-то дальше смерти» («Отселева за тридевять земель...», 1983). Очевидно, поэтическое видение – это прозрение *преемственности всего живого и мёртвого*, что парадоксально запечатлено в знаках былого, т.е. в образе-отпечатке бесконечно дальней жизни на плите – памяти о жизни, ушедшей недавно. Но эти предметы перекликаются в сознании автора: «Всё связано, да объяснить непросто. // Скала затем, чтоб тайну уберечь. // Со временем всё это разберётся» («Сверканье блёсен, жалобы уключин...», 1985). Так поэт читает образ бытия, заключённый в камне: «Я слышу ласку сдержанных камней. // Ладонью взгорбья их умов читая... // Их формой сжата формула времён, // вся длительность и вместе краткий вывод. // Смысл заточён в гранит и утаён – // укрытье смысла наблюдатель видит» («Гряда камней», 1985). Проницательность не декларируется – просто демонстрируется.

Игра как процесс познания состоит в представлении таинства улавливания внутреннего смысла обыденных предметов, который не всегда и называется. «Расшифровка» камней – скорее исключение, собственный принцип может быть даже остранён: «Когда сходились море и луна, // студил затылок холодок мгновенный, // как будто я, превысив чин ума, // посмела фамильярничать с вселенной. // В суть вечности заглядывал балкон – // не слишком ли? Но оставалась радость, // что, возымев во времени былом // день нынешний, - за всё я отыграюсь» («Мне вспоминать подручней, чем иметь...»). Действительно, когда творчество – процесс отвлечённого переживания мира, его непосредственный и даже узнаваемый образ не имеет значения, припоминание состояния острее живых впечатлений. Но не менее важно, что источником «откровения» служат всё-таки «реалии», т.е. материально определённые и всем знакомые предметы, а не умопостигаемые символы, и в этом параллельном сосуществовании описания и смысла – «объективные» условия игры, которыми владеет только автор: «Всё сказано – и всё сокрыто. // Совсем прозрачно – и темно» («Бессмертьем душу оболещая...», 1984). В то же время автор настаивает: «Все мои стихи рождались по совершенно конкретным поводам жизни, про все свои стихи я помню всё: когда, где, как, из чего они возникали, и я не верю тем сочинителям, которые утверждают, что ничего не помнят, что пишут по наитию, что в голове у них всегда туман, облака, морока... Нет, у меня всё не так...» (29, 10). Но парадокс этой «квазипейзажной» лирики, укоренённой в абсолютно достоверном единстве места, времени и действия, всё-таки в том, что она – не описание, а рефлексия безмерности: «Привнесена подробность в бесконечность – // роднее стал её сторонний смысл. // К вселенной недозволенная нежность // Дрожаньем спектров виснет меж ресниц»

(«Прогулка», 1982). Принципиально важно, что Ахмадулина уверена в действенности и действительности собственного диалога с пространством, в обоюдности этого процесса, т.е. в наличии объективной воли у внешнего мира открыть свой смысловой потенциал поэту: «Всегда в одну игру играю, // и много мне веселья в ней. // Я знаю: скрыта шаловливость // в природе и в уме вещей» («Какому ни предамся краю...», 1984). Но эта вера никогда не унижит себя до пафоса, она всегда оттеняется если не острашением, то самоумалением «человека-невелички», свидетеля времени, который видит: «Там у земли всё небесами отнято. // Допущенного в их разъятый свод // охватывает дрожь чужого опыта: // он – робкий гость своих посмертных снов» («Ночь на 30 апреля», 1983). Игра во имя успеха предприятия – представления двойственности самого существования – включает в свои правила самоотчуждение: «Смущённый зритель своего отсутствия // боится быть не нынче, а всегда» («Ночь на 30 апреля»); «я так одинока среди сырых угодий, // как будто не есть, а мерещусь уму» («Как много у маленькой музыки этой...», 1983). В молодости это звучало по-другому: «И впредь играй, не ведай немоты! // В глубоком одиночестве, зимою, // я всласть повеселюсь среди пустоты, // тесно и шумно населённой мною» («В опустевшем доме отдыха», 1964). Но игра не отменяет жёсткой самодисциплины: «Но, видно, впрямь велик и неведим // рассудок мой в безумье этих бдений, // раз возбужденье, жаркое, как гений, // он всё ж не счёл достоинством своим» («Ночь», 1965). Третья ступень отчуждения – автор, отстранённо наблюдающий своё «малодушие», играющий в непосредственность, но иногда он признаётся: «Ирония – избранников занятье. // Туманна окончательность конца» («Всех обожаний бедствие огромно...», 1985). Множественность этапов отчуждений скрыта, она не демонстрируется в тексте, но составляет особую драматургию творчества-игры.

Другой аспект драматургии – проявление поэтического присутствия в мире. Это продолжение той же идеи – соразмерности слова миру, поэтического «подтекста» видимого пространства, «бессмертного отблеска», живущего в памяти самой природы. Поэт узнаёт мир через слово и образ видения, внушённый волей другого поэта. Конечно, это дорогие имена, близкие духовно и строем поэтики: Блок («Темнеет полночь и светает вскоре», 1985), Пастернак («Дождь и сад», 1967, «Метель», 1968), Ахматова («Строка», 1968), особо – Цветаева. Игра слов – Ока и око – питает уверенность, что видение поэта – зрение самой природы: «Какая зелень глаз вам свойственна, однако... // И тьмы подошв – такой травы не изомнут. // С откоса на Оку вы глянули когда-то: // не дне Оки лежит и смотрит изумруд» («Таруса»). Незримое присутствие поэта одухотворяет вполне конкретное пространство, но сомнение взирающего равносильно признанию энтропии самой красоты: «Просьбы нет у пресыщенных уст // к благолепию цветущей равнины. // О, как сир этот рай и как пуст, // если правда, что нет в нём Марины» («Возвращение в Тарусу», 1981). У предшественников, например, у Ахматовой тождество духовной и природной атмосферы утверждается то осторожно, то со всей безусловностью. На Кавказе, где «Лермонтова кончилось изгнанье», «только раз мне видеть удалось // У озера, в густой тени чинары, // В тот предвечерний и жестокий час – // Сияние неутолённых глаз // Бессмертного любовника Тамары» («Здесь Пушкина признанье началось...», 1927). Но в родном пространстве ощущение поэтического присутствия и интенсивно, и многомерно и определяет координаты самосознания не только поэта: «Всё в Москве пропитано стихами, // Рифмами проколото насквозь. // ...Вы ж соединитесь тайным браком // С девственной горчайшей тишиной, // Что во тьме гранит подземный точит // И волшебный замыкает круг, // А в ночи над ухом смерть пророчит, // Заглушая самый громкий звук» (1963). Что же касается поэтической переключки собственного голоса с иными, то диалог только намечен как сопresутствие в согласии: «Здесь столько лир

повешено на ветки, // Но и моей как будто место есть. // А этот дождик, солнечный и редкий, // Мне утешенье и благая весть» («Все души милых на высоких звёздах...», 1921). Ахмадулинская поэзия представляет особую полифонию, в которой перекликаются голоса поэтов, растворённые в мире, их слово запечатлено в пространстве как присутствие поэтического сознания, как образ видения, однажды уже высказанный и воспринятый преемником. Присутствие может быть обозначено перифрастическим именовани­ем, например, образ Марины Цветаевой, столь значимый, что многократное обращение должно быть иносказательным: «Хоть здесь растёт – нездешнею тоской // клонима – многознающая ива, // но этих мест владычицы морской // на этот раз не назову я имя» («Отселева за тридевять земель...», 1983). Имя звучит в «переводе» (margina – морская), но этот мотив уже был обыгран самой Цветаевой: «Кто создан из камня, кто создан из глины, – // А я серебрюсь и сверкаю! // Мне дело – измена, мне имя – Марина, // Я – брэнная пена морская» (1920) – и эти строчки присутствуют как отголосок в тексте Ахмадулиной. Очевидно, «многознающая ива» с «нездешнею тоскою» – это «поклон» ахматовской «Иве» (1940) со строчкой «И голос ветра был понятен мне» и эпиграфом из Пушкина «И дряхлый пук дерев». Ива принадлежит и иному миру, и иному голосу, так множественность и «многоступенчатость» отсылок создаёт свою полифонию

Но главный «партнёр» постоянной игры в самых разных вариантах – Пушкин, который обладает абсолютным, едва ли не божественным авторитетом. Он – демиург: «Как Пушкину нынче луна удалась!» Он - управитель сознания вместе с космическим разумом: «То ль это мысль была невидимых светил // и я поймала сон, ниспосланный кому-то? // То ль Пушкин нас сводил, то ль сам он так шутил, // то ль вспомнила о нём недалёная Калуга?» («Я встала в шесть часов. Виднелась тьма во тьме...», 1983). Он – мера и содержание бесконечности: «Ещё спросить возможно: Пушкин милый, // зачем непостижимость пустоты // ужасною воображать могилой? // Не лучше ль думать: это там, где ты?» («Прогулка», 1982). Он – подсказчик готовых ответов, которые стилистически остраиваются, чтобы стать собственным достоянием: «Финн спросил: «Where are you from, madame?» // Приятно поболтать с негоциантом. // - Оттуда я, где чёрт нас догадал // произрасти с умом да и с талантом» («Чудовищный и призрачный курорт», 1984), - имеется в виду известная жалоба Пушкина жене (1836) на нравы литературной общественности: «Чёрт догадал меня родиться в России с душою и талантом! Весело, нечего сказать» (21, 512). Он – предуказанный эстетический канон: «От мысли станет стих тяжеле, // пусть остаётся глуповат» («Какому ни предамся краю...», 1984), - имеется в виду знаменитый афоризм из письма Вяземскому (1826): «А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (21, 452). Наконец, он – образец совершенства вкуса в мировосприятии: «Весна волнует, но я всё-таки не могу ни в чём никогда пререкаться с Пушкиным. Я тоже весну не люблю. У меня много раз это обыграно в стихах. Это всегда становится невозбранной игрой с Пушкиным. Дивная, целомудренная, игра-обожание» (30, 25). Так это и представлено в стихотворении «Игры и шалости» (1981), где «простота» шалостей изощрённо искусна и убедительна.

Мне кажется, со мной играет кто-то.
 Мне кажется, я догадалась – кто,
 Когда опять усмешливо и тонко
 Мороз и солнце глянули в окно.
 Что мы добавим к солнцу и морозу?
 Не то, не то! Не блеск, не лёд над ним.
 Я жду! Отдай обещанную розу!

Непосредственность разыгрывается как диалог, т.е. узнавание сигналов и ответ на призывы, разгадывание трансформации значений: если так неизбежна рифма «морозы – розы», то созвучие осуществит себя хотя бы в виде метафоры «роза дня». Отличие от центонной поэзии в том, что цитата не просто «встроена» в собственный

И роза дня летит к ногам моим.

Во всём ловлю таинственные знаки,
то след примечу, то заслышу речь.
А вот и лошадь запрягают в санки.
Коль ты велел – как можно не запретить?

Верней – коня. Он масти дня и снега.
Не всё ль равно! Ты знаешь сам, когда:
в чудесный день! – для усиления бега
ту, что впрягли, ты обратил в коня.

Влетаем в синеву и полыханье.
Перед лицом – мах мощной седины.
Но где же ты, что вот – твоё дыханье?
В какой союз мы тайный сведены?

Как ты учил – так и темнеет зелень.
Как ты жалел – так и поют в избе.
Весь этот день, твоим родным издельем,
хоть отдан мне, – принадлежит тебе.

А ночью – под угрюмо-голубую,
Под собственной твоей полулуной –
как я глупа, что плачу над тобою,
настолько сушим, чтоб шалить со мной.

текст, но «повелевает» и реальностью,

и лирическим сюжетом, скорее даже последним, который сам моделирует действительность, как и форму речи: «как можно не запретить?» Но попутно автор занимается «филологическими изысканиями»: у Пушкина «кобылка бурая» по ходу стиха преобразуется в «нетерпеливого коня», кто как не поэт разъяснит эту «несобразность» – «для усиления бега»! Стремительное движение «наследуется» приемницей стиха и мировидения, она переносит действие в чистую стихию динамики, «синеву и полыханье» («Я никуда не выходила. Я просто написала так»), чтобы стихию эту связать со знаками «реальности»: «И ель сквозь иней зеленеет» = «темнеет зелень», «В избушке, распевая, дева, прядёт» = «так и поют в избе». Соответственно, «день» приобретает уже не простое временное измерение, но становится метафизическим пространством для обозначения тайны красоты как того «подтекста» бытия, который ведом обоим поэтам, диалог стал «заговором»,

в котором Ахмадулина исполняет роль сподвижника-недоучки, поскольку «всех обожаний бедствие огромно» (1985) и сопряжено с катарсисом, слезами и искушением войти в круг посвящённых. «Собственная полулуна» Пушкина, видимо, ещё находится в стадии творения, между «месяцем», который «могуч», и «луной – небесной лампадой», скорее всего пока она – «эта глупая луна на этом глупом небосводе», но повинность в «глупости» лирическая героиня берёт на себя. Беда не в том, что она не справилась с духовными обязательствами мистического диалога, напротив, обоюдной шалости предостаточно, во всех значениях – и лёгкой проказы, и одержимости самим процессом («ошалеть»). Ахмадулиной важно «очеловечить» качество игры, раскрыть её интимное содержание, избегая отчуждённого холода умозрительности.

Непосредственность – не в созерцании, но – в чувстве, которое входит в условия игры. Это метафизическое чувство, соединяющее в себе восхищение, трепет, робость и отвагу – весь спектр любви, но осложнённый ощущением глубины пространства и времени, и мера этой глубины – *таинство обоюдной открытости и отчуждённости*. «Вот – ныне, в марта день двадцать шестой, // я затемно взялась за это чтение. // На языке людей: туман густой. // Но гуще слова бездны изъясленье. // ...Как всё неизымаемо из мглы! // Грядущего – нет воли опасаться. // Вполоборота, ласково: «Не лги!» – // и вновь собою занято пространство» («Свет и туман», 1981). Вот такое предельно абстрактное определение места действия – «пространство» – и характеризует особые координаты самоопределения и самосознания Ахмадулиной в творчестве последних десятилетий. Рождение этой лирики соотнесено с

определёнными точками, в сборнике «Гряды камней» (1995) стихи так и группируются по месту рождения: Таруса, пансионат «Ольгино», Сортавала, Репино, Малеевка. Но конкретный топос – только условие переживания объективно отвлечённого состояния диалога с миром, с бесконечностью, с процеживаемым в себе временем. Сама поэзия в этой ситуации – «поток сознания», процесс общения поэта и стихий, лирический сюжет – эволюция души в переключке земного и небесного, как в «Ночь на 30 марта».

В ночь на тридцатый марта день я шла
в пустых полях, при ветреной погоде.
Свой дальний звук к себе звала душа,
луну раздобывая в небосводе.

В ночь полнолуния не было луны.
Но где все мы и что случилось с нами
в ночи, не обитаемой людьми,
домишками, окошками, огнями?

Зиянья неба, сумрачно обняв
друг друга, ту являли безымянность,
которая при людях и огнях
условно мирозданьем называлась.

Сквозило. Это ль спугивало звук?
Четыре воли в поле, как известно.
И жаворонки всплакивали вдруг
в прозрачном сне – так нежно, так прелестно.

Пошла назад, в ту сторону, в какой
в кулисах тьмы событие созревало.
Я занавес, повисший над Окой,
в сокрытии луны подозревала.

И, маленький, меня окликнул звук –
живого неба воля и взаимность.
И прыгнула, как из веков разлук,
луна из туч и на меня воззрилась.

Внизу, вдали, под полную луну
Алел огонь бесхитростного счастья:
Приманка лампы, возожжённой мной,
Чтоб веселее было возвращаться.

1983

В этих строках присутствуют все сущностные условия ритуала претворения созерцания в творчество: поэт одинок, находится на открытом пространстве – в пустоте (множественность «полей» – формула абсолютно ясного простора), но в мире бесконечном необходима не просто опора взору, но средоточие той вертикали, которая должна связать верх и низ, чтобы «средоточие» обрело своё отражение в земном и конкретном. Мир предстаёт как первозданность, которая ещё не определена поэтическим словом, а «условность» рациональной людской речи – только «ссылка» на «авторитет» с сомнительной репутацией. Подлинное условие претворения хаоса – звук, союз ритма (вибрация тембра) и означающего начала, которое ещё не сковано, не отягощено точным смыслом.

Причина «хаоса» – «зиянья неба» (их много, так клубятся тучи), и суть в том, что распалась «связь времён» – календарного и космического: «в ночь полнолуния не было луны». Отсюда и «немота» пространства, находящегося на распутье – «четыре воли в поле». Но назначение поэта в этом тайном действе с «кулисами тьмы» – чутким слухом дать сигнал (слухом, а не словом!) готовности к свершению чуда. В ответ – рождается тот самый звук, который опережает свет, т.е. явление смысла, завершённого, как образ полной луны – ясного и всезнающего ока Вселенной. Движение поэта от Луны к лампе в пространстве тьмы, т.е. домой – из бесконечности, сверху вниз – это путь

радостного преображения катарсиса сотворчества с природой в удовольствие от чистоты «проделанной» работы. Лёгкая ирония входит в полифонию отчуждённых чувств, бесстрастный тон, фиксирующий события, – это условие гармонического созвучия с эпической простотой бытийного ритуала (явления ночного светила) и запечатления мига в этом процессе. Стихотворение – остановленное время, длящееся внутри и завершённое в себе. Оно больше, чем мгновение Гёте, его содержание

разыграно как мировая драма со своим занавесом и кулисами, но герои те же – поэт-философ и бесконечность бытия, на фоне которой всё – единый миг.

Этот приём настолько излюблен («Вослед 27-му дню февраля», 1981, «29-й день февраля», 1984, «Ночь на 6-е июня», 1984, и т.д.), что стал священным обрядом, по отношению к которому недействительны упреки в эксплуатации и самоповторах. Общение с пространством – обоюдный эмоционально-духовный диалог: «Ревность пространства. 9 марта» (1981), «Милость пространства. 10 марта» (1981), «Строгость пространства. 11 марта» (1981). Устойчивый пунктир лирического сюжета демонстрирует логику развития: «Когда под бездной многостройной // вспять поля белого иду, // восход моей звезды настольной // люблю я возыметь в виду. // И кажется: ночной равниной, // чья даль темна и грозен верх, // идёт, чужим окном хранимый, // другой какой-то человек. // Вблизи завидев бесконечность, // не удержался б он в уме, // когда б не чьей-то жизни встречность, // одна в неисчислимой тьме» («Гусиный Паркер», 1982). Это стихотворение предшествует «Ночи на 30 марта» (1983), но хранит в себе все мотивы: смута простора – открытие бесконечности – возвращение в лоно человечности. Но через пять лет сам поэт признаёт, что творческий, мыслительный процесс стал ритуалом: «Так запрокинут лоб, отозванный от яви, // что перпендикуляр, который им взращён, // опорой яви стал и, если бы отняли, // распался бы чертёж, содеянный зрачком. // ...Обратен сам себе стал оборотень-сидень. // Лоб – озирает бездн, луны анахорет – // пал ниц и возлежит. Ладонь – его носитель. // Под заушь его не устоял хребет. // ...Бессонного ума бессрочна гауптвахта. // А тайна – чудный смех донёсся, – что должна – // опять донёсся смех, – должна быть глуповата, // летает налегке, беспечна и нежна» («Так запрокинут лоб, отозванный от яви...», 1987). Уже сама игра остранивается: здесь и ироническое самоотчуждение, и покаянный поклон Пушкину, подчёркнуто обнажён приём английской школы метафизической риторики XVII века, характерное для неё пристрастие к геометрической образности: «Как ножки циркуля, вдвойне // Мы нераздельны и едины: // Где б ни скитался я, ко мне // Ты тянешься из середины. // Кружась с моим круженьем в лад, // Склоняешься, как бы внимая, // Пока не повернёт назад // К твоей прямой моя кривая» (Дж.Донн, «Прощание, возбраняющее печаль», пер. Г.Кружкова). Умозрительная метафора передаёт силу чувств как точность мысли.

Так обряд не скрывает, но демонстрирует свои эстетические истоки и духовные цели – превратить условность поэтической игры в безусловность экзистенциального переживания, которое выстраивается, как ритуал, и творится, как первожданность. Ритуальность и первожданность, самоповтор и ощущение небывалого, искусственность и искренность не противоречат друг другу, поскольку поэт находится в особом времени и пространстве игры, очерченном его волей. Он избирает символических и реальных соучастников: луну, черёмуху («Черёмуха трёхдневная», 1981, «Черёмуха предпоследняя», 1981, «Скончание черёмухи – 1», 1983, «Черёмуха белонощная», 1985) – «забытая строка во времени повисла» («Черёмуха», 1981), но всё это умирающие в своём цветении и воскресающие в ритме перемен светоносные образы. Изошрённая непосредственность Ахмадулиной: её изящно переусложнённые перифразы (небрежение нарядом = «накинув прах вчерашего пера», «не боязлив мой панцирь» = отважен разум, заключённый в черепе,), паронимические ряды (садизм и зло по отношению к животным = «этот ад, этот сад, этот зоо», но стихия цветения бушует = «сад-всадник летит по отвесному склону...Сад делает вид, что он сад, а не всадник»), системность аллитераций («Лапландских летних льдов недалёкая граница. // Хлад Ладogi глубок и плавен ход ладьи»; «где бедное твоё истлело тело»), сопряжение в метафоре «далековатых понятий» («неграмотным я рыщу взглядом», «улыбки доблестный цветок, возросший их расщелин плача»), вольная рифмовка

несовместимого, но узнающего своё родство («Но стало грустно мне, так стало грустно, // словно в груди всплакнула смерть птенца. // Сравненью ужаснувшись, трясогузка // улепетнула с моего крыльца») – всё это работает на один тезис – поэзия соприродна сложной игре самой природы: «Лишь в полночь весть любовного ответа // явилась изумлённому уму: // отверстая заря была со-цветна // цветному измышленью моему» («Вошла в лиловом в логово и в лоно...», 1985). Смысл затеянной игры – осуществить диалог с трансцендентальным в самоумалении, а средство тому – поэзия.

Задание

1. Проанализируйте принципы игры в стихотворении Е.Евтушенко.

Попытка богохульства

Обращаясь к вечному магниту
в час, когда в душе моей ни зги,
я всегда шепчу одну молитву:
«Господи, прости и помоги...»

Будь он даже некая бестелость
или портативный идолок,
как от попрошаек бы хотелось
спрятаться в укромный уголок.

И господь прощает, помогает,
разводя руками оттого,
что людское племя помыкает
милостями столькими его.

Только ему прятаться негоже,
и, согбенный будто в рабстве негр,
хочет бог поверить в бога тоже,
но для бога в мире бога нет.

Видно, бог на нас глядит со страхом.
Как бы его кто ни называл, –
Иеговой, Буддой и Аллахом –
он один и богом быть устал.

И когда мы с просьбишками липнем,
забывая отдавать долги,
некому шептать ему молитву:
«Господи, прости и помоги...»

Ответ: игра на «понижение» статуса всемогущего Бога, перифрастически представленного то «вечным магнитом», то «портативным идолом» (уменьшительные суффиксы – «фирменный» знак авторской иронии), то страдающим от собственной незащитности и разочарования в себе, призвана возвеличить человека как последнее и единственное прибежище истинного гуманизма.

2. Определите качество философского мышления А.Вознесенского.

Поэхо

Ответ: лирический пессимизм поэта развивает поэтическую переключку – «поэхо» = поэзия-эхо – как градацию трагизма в самоопределении человека. Натурфилософская лирика Тютчева и формула Паскаля («человек - мыслящий тростник») расширяются до определения разума («мыслящий инстинкт»), чтобы природа напомнила о конечности человека и его роли посредника между жизнью и смертью.

Тютчев прорастил
мыслящий тростник.
Я бы уточнил –
мыслящий инстинкт.
Эхо погрузит –
мыслящий транзит.

3. Рассмотрите роль игры слов в осмыслении образа времени у Н.Глазкова.

Диалектический контакт
Явленья сущности и сущности явлений,
Действительность, ты – подходящий акт

Ответ: идея времени как силы
бесчеловечной, но побуждающей
человеческое к сопротивлению,

В трагедии эпох и поколений.

И это повторяющийся факт,
Которому нельзя не покориться.

Хоть факт упрям, но мы живём в антракт,
Где происходит смена декораций.

В такие дни стихи срывают с губ,
Зажатые в какой-то жуткой сумме:
Во-первых, тот, кто безнадёжно глуп,
И во-вторых, кто дьявольски безумен!

представлена в образе истории-драмы, фарсовой и трагической одновременно. Игра слов – это формула превращений, как хиазм

(«явления сущности и сущности явлений»), омонимия («акт» как документ, удостоверяющий факт, и действие в спектакле) и пары синонимов с антонимическими эпитетами («безнадёжно глуп» – «дьявольски безумен»), связанных синтаксическим параллелизмом.

«Безумие» творца, «безнадёжное» с позиций прагматических (опыт истории), возвращает этой истории смысл. Цитата из Маяковского («Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп») относится к бездумным графоманам, но «жуткая сумма» дурака и безумца – образ двойников времени, антиподов и символов существования в безвременье – игнорируя время или сопротивляясь ему.

4. Как сложность поэтической речи передаёт трагедию в стихах Б.Слущкого?

Мне легче представить тебя в огне, чем в земле. Мне легче
взвалить на твои некрепкие плечи
летучий и лёгкий,
вскипающий груз огня,
как бы ты сделала для меня.

Мы слишком срослись. Я не откажусь от желанья
сжимать, обнимать негасимую светлость пыланья
и пламени
лёгкий, летучий полёт,
чем лёд.

Останься огнём, теплотою и светом,
а я, как могу, помогу тебе в этом.

Ответ: стихотворение представляет собой разговор с умершей, мучительное переживание потери любимой передано интонационно как срывающийся ритм речи, волевым усилием всё-таки доведённый до смысловой точки. Антиномия «пламя – лёд» определяет суть выбора: жизнь памяти («тепло, свет») драгоценна, но смешивается с чувством вины оставшегося в живых. Пламя тревожит загробный покой, преданность оборачивается виной и последним подвигом Орфея.

5. Расшифруйте содержание иронии свободного стиха Д.Самойлова.

В этот час гений садится писать стихи.
В этот час сто талантов садятся писать стихи.
В этот час тыща профессионалов садятся писать стихи.
В этот час сто тыщ графоманов садятся писать стихи.

В этот час миллион одиноких девиц садятся писать стихи.
В этот час десять миллионов влюблённых юнцов садятся писать стихи.

В результате этого грандиозного мероприятия

Рождается одно стихотворение.
Или гений, зачеркнув написанное,
Отправляется в гости.

Ответ: поэт играет на контрасте градации
выстраивает гиперболический образ стихии
творчества, нарастающей в геометрической
прогрессии (первая строфа), чтобы свести

всё к «литоте» единственного текста или к полному отрицанию всего написанного. Но масштаб вселенского действия – единства времени и действия сотворения магического слова, которое графически распространяется-растекается по странице и миру – равен значимости гениального жеста – суда поэта над собой, признания права сотворённого на существование, последняя строфа зримо сводит действие к нулю. Мощное согласие первой строфы – синтаксический параллелизм, тождество анафоры и эпифоры – оттеняется «расслабленностью» конца, непринуждённостью и органичностью единственного жеста. Пафос и ирония уравниваются, чтобы утвердить принадлежность поэзии всеобщему существованию, а совершенства – избранным.

6. Проследите логику превращения пейзажной лирики Б.Ахмадулиной.

Рассвет

Светает раньше, чем вчера светало.
Я в шесть часов проснулась, потому что
в окне – так близко, как во мне –
вещая,
капель бубнила, предсказаньем муча.

Вот голосок, разорванный на всхлипы,
возрос в струю и в стройное стенанье.
Маслины цвета превратились в сливы:
вода синее на столе в стакане.

Рассвет всё гуще набирает силу,
бросает в снег и в слух синичью стаю.
Зрачки, наверно, выкрашены синью,
но зеркало синё – я не узнаю.

Так совершенно наполнение зренья,
что не хочу зари, хоть долгожданна.
И – ненасытным баловнем мгновенья –
смотрим на синий томик Мандельштама.

1981

Ответ: стихотворение передаёт процесс превращения звука в свет (капель – в рассвет), а света – в цвет. Синева, сгущаясь, материализуется в сборник стихотворений

Мандельштама с его темой неба и истории, так стихия света и цвета воплощается в слово, связующее основы бытия – пространство и Хронос и останавливающее время.

Литература

1. Кукулин И. Прорыв к невозможной связи (Поколение 90-х в русской поэзии: возникновение новых канонов) // Новое литературное обозрение. - 2001. - №50. - С.435, 436.
 2. Хейзинга Й. Homo ludens // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: «Прогресс-Академия», 1992. - С.7-240.
 3. Литература второй свежести (Диалог Надежды Григорьевой и Игоря Смирнова) // Новое литературное обозрение. - 2001.- №51.- С.290.
 4. Чупринин С.И. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М.: Сов. писатель, 1983. - С.30.
 5. Некрасова Е.А. Сравнения в стихотворных текстах (А.Блок, Б.Пастернак, С.Есенин) // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. – М.: Наука, 1982. - С.186.
 6. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Т. 1. Примечания. – Л.: Сов. писатель, 1990. - С.472.
 7. Вознесенский А. На виртуальном ветру. – М.: Вагриус, 1998. - С.133.
 8. Оттепель. Хроника важнейших событий. 1953-56. В 3-х тт. – М., 1989.
 - 8а. Соснора В. Камни NEGEREP. – СПб.: «Пушкинский фонд», 1999. – 144 с.
 9. Самойлов Д. У врат Поэтограда // Воспоминания о Николае Глазкове: Сборник. – М.: Сов. писатель, 1989. С.399.
 10. Крелин Ю. Игра // Воспоминания о Николае Глазкове. С.519, 523.
 11. Цит. по: Копелиович М. Он говорил от имени России // Новый мир. 1994. №11. С.235.
 12. Лазарев Л. «Покуда над стихами плачут...» О Борисе Слуцком // Вопросы литературы. 1988. №7. С.201.
 13. Слуцкий Б. Лицо поэта // Воспоминания о Николае Глазкове. С.15.
 14. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: об одном механизме культурной памяти. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000. - С.289.
 15. Самойлов Д. Друг и соперник. // Самойлов Д. Памятные записки. – М.: Международные отношения, 1995. – 480 с.
 16. Петрова Н. «То, что уже стихает...» // Вопросы литературы. 1995. Вып. II. С.261.
 17. Сарнов Б. Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма. – М.: «Материк», 2002. - С.358.
 18. Мамардашвили М. Философия и свобода // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Изд.2-е, изм. и доп. – М.: Изд. Группа «Прогресс» «Культура», 1992.- С.367.
 19. Самойлов Д. Книга о русской рифме. Изд. 2-е, доп. – М., 1982.- 280 с.
 20. Баевский В.С. Давид Самойлов. Поэт и его поколение: Монография. – М.: Сов. писатель, 1986. – 256 с.
 21. Пушкин А.С. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1988. – 639 с.
 22. Куллэ В. Ушедшая в гобелен // Литературное обозрение. – 1997. - №3. –С.17-20.
 23. Кушнер А. Она есть... // Литературное обозрение. – 1997. - №3. – С.11.
-

24. Рейн Е. Достойное восхождение... // Литературное обозрение. – 1997. - №3 – С.10.

25. Бродский И. Лучшее в русском языке... // Литературное обозрение. – 1997. - №3. - С.3-4.

26. Пьяных М.Ф. Ахмадулина Б.А. // Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч.1. – М.: Просвещение, 1998. – 784 с.

27. Винокурова И. Тема и вариации: Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. IV. – С.37-50.

28. Жигулин А. Прогулки с Беллой. Рассказ. // Литературная газета. – 1999. – №49. – 8-14 декабря. – С.12.

29. Ахмадулина Б. «Мне нравится, что жизнь всегда права...» Беседа с Ф.Медведевым // Огонёк – 1987. - №15. – С.9-11.

30. Ахмадулина Б. «Любовь, любить велящая любимым...» Весенний репортаж с плохо скрытой лирикой // Книжное обозрение. – 1995. - №10. – 7 марта. – С.25.

ТЕМА 5

БЫТИЙНОЕ И ИНТИМНОЕ В «ТИХОЙ» И МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ

1. Н.Рубцов: душевная драма родового сознания
2. А.Прасолов: испытания духа наедине с миром
3. В.Соколов: природное городское сознание
4. Н.Тряпкин: песенная мифопоэтика
5. Ю.Кузнецов: онтологические координаты героического мифа

1. Н.Рубцов: душевная драма родового сознания

«Тихая» лирика – духовная и творческая параллель «деревенской» прозы. Сам термин родился в критической полемике «Дня поэзии – 1969», когда мировоззренческие принципы поколения, связанного корнями с национальной культурой (Н.Рубцов, А.Жигулин, А.Передреев, А.Прасолов и др.), были противопоставлены гражданской риторике, идее новизны и яркой игровой форме «эстрадного» направления. Сам термин произошёл от названия ныне хрестоматийного стихотворения Н.Рубцова (1936-1971) «Тихая моя родина» – сокровенного и вполне пафосного утверждения своего нерасторжимого родства с изначальным: «Тихая моя родина! // Ивы, река, соловьи... // Мать моя здесь похоронена // В детские годы мои. //...С каждой избою и тучею, // С громом, готовым упасть, // Чувствую самую жгучую, // Самую смертную связь». Выдвижение в центр критического и общественного внимания лирики «органичного строя», проникнутой чувством «природного» космоса, национальной стихии бытия и исторической памятью, отражало новую творческую ситуацию: переход от социального мышления к духовно-нравственному, от утверждения идеалов революции – к исследованию народного существования, от веры в прогресс – к восстановлению преемственности, от самоопределения во времени – к самосознанию в природе. «Деревенская» проза совершила этот поворот на социальном материале, представляя судьбу народа в недалней ретроспекции и в современности, поэзия дала квинтэссенцию самого процесса – умирания крестьянской цивилизации, разрыва связи человека и природы, кризиса самосознания человека – в личностном проживании. Эстетическое своеобразие этого феномена состояло в том, что «хоровое начало» лирики обрело форму «родового» сознания, присутствие которого сознавал в

себе художник, а соотношение родового и личностного создавало особую коллизию духовного существования.

Родовое сознание – не коллективное бессознательное, как его понимал К.-Г.Юнг, т.е. не хранилище архетипов и запрограммированных реакций на бытийные конфликты, «психического наследства и потенциальных возможностей человека» (1, 74). Это мышление, насыщенное не просто опытом народного бытия, но воспринимающее себя как голос «мы», будь то этническая целостность или самосознание поколения. Соответственно, элемент самоотчуждения – как открытие в себе «хорового» начала и осмысление степени личного ему соответствия – остаётся необходимым условием художественного самоопределения. Родовое сознание живёт бытийными чувствами: ощущением соприродности собственного существования и включённости общей жизни в мировой процесс, в течение времени как могучей всеохватной силы, витальной и всепоглощающей, переживанием пространства как одухотворённой стихии, открывающей свои тайные смыслы человеку. Соответственно, в данной системе координат неактуально и неплодотворно импрессионистское видение мира: пространство, воспринятое через миг времени, – свидетельство неповторимости и существования, и личностного в нём участия. Это качественно иной диалог, в котором онтологические явления и многомерный социальный опыт (время, пространство, история народа) обращены лицом к поэту как человеку духовно соразмерному, это *встреча бытия с воспринимающим его глубину сознанием*. Оно не спорит и не вопрошает, а отражает в себе, т.е. исходит из данности, не мучается собственной неадекватностью (как у Б.Ахмадулиной: «Мне с небес диктовали задачу, // Я её разрешить не смогла») и не растворяет своё «я» в объективном (как у А.Тарковского: «Я ветвь меньшая от ствола России...»). Оно представляет собственное существование наполненным общим бытием как нерасторжимой целостностью живого и отжившего, но неизбежно присутствующего. Поэтому основной моделью мировосприятия становится *память и утверждение гармонии как фундаментальной ценности* – идеальной, но вполне достижимой. Нарушение гармонии наносит рану собственной душе, повинной в неблагоприятном состоянии целого мира. Это не только общеизвестная сверхчуткость поэта (как у Маяковского: «За всех расплачусь, // за всех расплачусь»), но ответственность участника родового бытия, как в ритуале: отступление от нормы хотя бы одним участником разрушает мистический диалог с внешними силами. Закономерно, что *поэтические формы отмечены традиционностью, но образная система тяготеет к внутренней символичности, знаковости всех реалий, событий, действий*, как это свойственно народно-поэтической и мифологической модели творчества. Законченность и ясность формы не исключает, но предполагает таинство, без которого невозможно глубинное постижение мира, собеседование с тайной вовне и в себе – и есть откровение. Бытийная проблематика, к которой обращены мысли и чувства, требует высокой простоты всех решений и безусловности этической позиции: судьба рода и собственное в ней предназначение, жизнь и смерть как равновеликие силы, трагедия – как условие существования, мужество – как естественный выбор. Соответственно, спектр эмоций определён самыми экзистенциальными переживаниями: любовь, боль, гнев, неприятие зла, радость бытия и отчаяние муки, ликование праздника и скорбь утраты. Именно общий характер чувств в глубоко личном их переживании создаёт то особое напряжение, когда собственная экзистенция воспринимается как деятельное участие в общем бытии. Родовое сознание исключает не только отчуждённость, но и игру в отстранение, его внутренняя дуплановость – это не просто диалог формы или ума и сердца, а действительная переключка общего и личного как внутренний процесс. Поэтому ему присуща особая динамика – условие

освоения внешнего простора, без которого не может быть открыто в себе собственное внутреннее пространство, движение становится и пружиной развития лирического сюжета, и средством самопознания. Но это движение нуждается в чёткой ритмической организации, в опоре на «объективную» силу возвращающихся чередований, будь то классические силлабо-тонические размеры или рефрены слов, образов, эпизодов действия. Динамика и сосредоточенность, органичность и глубина, неповторимость и узнаваемость – эстетический феномен такой лирики.

Родовое сознание – отнюдь не прерогатива поэзии, ориентирующейся на сугубо фольклорную модель творчества (С.Есенин, А.Твардовский), сам «фольклоризм» – далеко не свидетельство системообразующей роли традиции в сознании художника (А.Блок, М.Цветаева). Главный критерий – глубинная и осознаваемая память и этическая доминанта самопознания, которая может явить себя в повинном прозрении модернистской лирики А.Ахматовой («Все мы бражники здесь, блудницы...», 1913), чтобы перерасти в пафос «Молитвы» (1915) и императив поминовения, доминирующий во всём творчестве, отождествление с судьбой земли как судьбой народа («Родная земля», 1961). Ахматовское «я», вобравшее в себя «мы», отзывчивое на «голоса» и резонирующее с течением времени, воспринимаемом во всеединстве прошлого, настоящего и грядущего, – классический образец родового сознания, свободного в выборе художественных средств, в том числе и игровых («Поэма без героя», 1940-1966), для достижения цели – *создания образа единения духовного и бытийного, свободы поэтического существования в русле народной и природной жизни*. «Тихая лирика» была выражением той же жизненной и творческой потребности, реализованной с опорой на фольклорную традицию (Н.Рубцов), в процессе духовного обособления от неё (А.Прасолов) и в претворении генетических традиций такого мышления в городском сознании (В.Соколов). «Тихий» лиризм сродни мифологическому мышлению, но собственно «мифологическая» поэзия (Н.Тряпкин, Ю.Кузнецов) имеет иную мировоззренческую основу – философическую игру, в которой миф сознательно эксплуатируется как принцип или «инструмент» художественного осмысления мира. Миф может жить независимо от действительного наличия онтологических опор, о которых он говорит, но родовое сознание живо реальным и действенным присутствием собственных ценностей – памяти, добра, красоты – в природном бытии.

Лирика Н.Рубцова – наиболее «концентрированное» выражение драмы родового сознания в теряющем собственную эпическую устойчивость мире. А самое наглядное воплощение – стихотворение «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...»: 40 строк 5-стопного амфибрахия с чередованием женской и мужской рифмы. Оно построено по модели заклинания, мистического процесса постижения судьбы России в единстве времени (гармонического прошлого и тревожного будущего), преобразования физического простора в духовный, диалога памяти и слова.

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных вольных племён!
Как прежде скакали на голос удачи капризной,
Я буду скакать по следам миновавших времён...

Давно ли, гуляя, гармонь оглашала окрестность,
И сам председатель плясал, выбиваясь из сил,
И требовал выпить за доблесть в труде и за честность,
И лучшую жницу, как знамя, в руках пронесил!

Стихотворение строится на системе антитез, из которых главная – контраст динамики и сна, т.е. провидческого состояния и энергии духа. Это антитеза памяти как живого присутствия прошлого и застойного сна настоящего, контраст состояния стихий – буйства вешних вод и мели,

И быстро, как ласточка, мчался я в майском костюме
На звуки гармошки, на пень и смех на лужке,
И мимо неслись в торопливом немолкнувшем шуме
Весенние воды, и брёвна неслись по реке...

Россия! Как грустно! Как странно поникли и грустно
Во мгле над обрывом безвестные ивы мои!
Пустынно мерцает померкшая звёздная люстра,
И лодка моя на речной догнивает мели.

И храм старины, удивительный, белоколонный,
Пропал, как виденье, мех этих померкших полей, –
Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны,
Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей!..

О сельские виды! О, дивное счастье родиться
В лугах, словно ангел, под куполом синих небес!
Боюсь я, боюсь я, как вольная сильная птица,
Разбить свои крылья и больше не видеть чудес!

Боюсь, что над нами не будет возвышенной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом,
Что, всё понимая, без грусти пойду до могилы...
Отчизна и воля, – останься, моё божество!

Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы
Старинной короной своих восходящих лучей!..

Я буду скакать, не нарушив ночное дыханье
И тайные сны неподвижных больших деревень.
Никто меж полей не услышит глухое скаканье,
Никто не окликнет мелькнувшую лёгкую тень.

И только, страдая, израненный бывший десантник
Расскажет в бреду удивлённой старухе своей,
Что ночью промчался какой-то таинственный всадник,
Неведомый отрок, и скрылся в тумане полей...

на которой «догнивает»
символ личной судьбы
– лодка. Так драма земли
становится содержанием

собственного существо-
вания, которое «присва-
ивает» вещие символы:
«безвестные ивы мои» –
деревья на краю жизни
и смерти, «материал» и
«знание» для песни,
но – никому не нуж-
ные в этой пустыне.
Сумеречное время –
как состояние погра-
ничного бытия, в ко-
тором растворяются
гармоничный образ
мироустройства (храм)
и сам свет, им источае-
мый. Тайна сна – тайна
прозрения, которое стра-
шит потерей перспективы
(и глубины, и выси, и не-
объяснимой сокровенной
власти предопределения).
В этот роковой час поэт,
ощущающий себя душой
всего пространства, творит
заклинание словом и делом:
«Останьтесь!» = «Будьте!».
Сумерки и сон должны раз-
решиться светом и цветом,
солнцем и ясной синевою,
восстановлением радостной
и живоносной вечности.

Движение «неведо-
мого сына», «отро-
ка», «таинственного
всадника», т.е. воли,

соединившей в себе свободу и власть над собственной судьбой, оформляет кольцевой композицией этот обряд восстановления преемственности: миссии защитника («израненный бывший десантник» признаёт нового хранителя земли), перетекания будущего в память («Я буду скакать ... по следам миновавших времён»), преобразования пространства – во время, запустения – в «обильные всходы», трагедии разбившей крылья души, «вольной сильной птицы», – в «веселье воскресных ночей». Родовое сознание не разделяет «личное и общее»: «Боюсь, что над нами не будет возвышенной силы, // Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом» – «я» и «мы»

связаны общей судьбой и общей виной, за которой следует расплата оскудения земли и духа. Но смертный грех – не в социальном взрыве («Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны»), а в оскорблении святыни, что и подчёркивает приём «отрицательного параллелизма»: «Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей!..» Речь, очевидно, не о вере, слишком ярко представлена картина языческого веселья: пляс, «пенье и смех на лужке» – то ли Первомай, то ли гулянье на Троицу. В этой системе добро и красота тождественны, но принадлежат земному существованию, поэтому «ангел» рождается не на небе, а «в лугах», «под куполом синих небес». Поэтому «храм старины» – идеальное прошлое – абсолютно условный образ, но узнаваемый по впечатлению, как чудесно возвышенная стройность: «удивительный, белоколонный» – ампир в сельской глуши? зато какой колокольный отзвук! Закономерно и определение «моего божества» как «естества», т.е. укоренённой стихии любви и свободы, – «Отчизна и воля».

Знаменательно, что в священный ряд вписываются сугубо «советские» символы, представляющие естественные ценности с предельной экспрессией, когда витальное, языческое, идеологическое неотделимы друг от друга: «И сам председатель плясал, выбиваясь из сил, // И требовал выпить за доблесть в труде и за честность, // И лучшую жницу, как знамя, в руках пронесил!» (пафос косноязычен – «жницу... в руках пронесил» – но образ знамени подчиняет себе любую логику). Образный ряд стихотворения стремится связать время вечности – старинное время – с красотой, вырастающей из самой природы: «храм старины», солнце со «старинной короной своих восходящих лучей». Последний образ, избыточно красивый, призван уравновесить собой картину безжизненного космоса: «Пустынно мерцает померкшая звёздная люстра». Погасшая Вселенная – дважды употреблён один корень «мерц-мерк» – скорее «отражает» запустение земное, обезлюдевший дом (потому и появляется метафора «созвездия – люстра»). Так автор апеллирует к архетипам общего сознания, так эксплуатирует и стереотипы пасторалей и сентиментально-романтической риторики: «сельские виды», «обильные всходы», «капризная удача», «неведомый отрок», «купол синих небес», «вольные племена», «вольная птица», «возвышенная сила», «мелькнувшая лёгкая тень», «глухое скаканье», «тайные сны», «таинственный всадник». Сама насыщенность этого ряда свидетельствует не о недостатке «вкуса», а об особой готовности Рубцова как носителя родового сознания воспользоваться «знаковой» системой мышления, общепринятой и испытанной в своём воздействии. Рядом со «штампами» «мерцают» собственные формулы: «задремавшая отчизна» – синтез высокого и душевно-сокровенного, «гармонь оглашала» – оксюморон веселья и священнодействия, «неведомый сын удивительных племён» – тайный наследник чудесной судьбы рода, «померкшие поля» – синкретизм пространственного образа, не названное, но определённое единство горизонтали и вертикали, тьмы и простора. А вполне «новаторские» рифмы: «отчизны – капризной», «костюме – шуме», «грустно – люстра», «шестом – божество», «десантник – всадник» – во вкусе «эстрадной» поэзии, но говорят о единстве мира. Использован чуть ли не весь синонимический и ассоциативный ряд, связанный с понятием чудесного: «удивительные племена», «дивное счастье», «боюсь не видеть чудес», «возвышенная сила», «моё божество», «сказка... веселья воскресных ночей», «тайные сны», рассказ в бреду «удивлённой старухе», «таинственный всадник», «неведомый отрок», «туман полей» – всё это нарастает, особенно в последней строфе, как атмосфера мистического, но живого (таинственного, чудесного) хроноса, поглощающего пространство «миновавших времён» и переносящего действие в неведомое будущее, что и выражает троеточие в конце, излюбленный интонационный знак всего стихотворения. Так в динамике действия и в семантическом поле слов совершается

трансформация трагедии в надежду, в витальную стихию, без которой родовое сознание невозможно, нежизнеспособно, немислимо.

Пример мышления собственно поэтического, без эксплуатации «клише», – стихотворение «Ферапонтово», в котором самим поэтом «расшифрована» та же тема – гармония естества и святости. Знаменитый монастырь со знаменитыми фресками – это

В потемневших лучах горизонта
Я смотрел на окрестности те,
Где узрела душа Ферапонта
Что-то божье в земной красоте.

И однажды возникло из грёзы,
Из молящейся этой души,
Как трава, как вода, как берёзы,
Диво дивное в русской глуши.

И небесно-земной Дионисий,
Из соседних явившись земель,
Это дивное диво возвысил
До черты небывалой досель.

Неподвижно стояли деревья,
И ромашки белели во мгле,
И казалась мне эта деревня
Чем-то самым святым на земле.

буквально «произведение души» в согласии с природой, это материализованное чудо, как в сказке, когда удвоение смысла – «диво дивное» – и умножает, и замыкает явление в собственной неповторимости. Провидческая сила молитвы в союзе с волей художника сотворили таинство проявления божественного присутствия в простом, но живом – «как трава, как вода, как берёзы» – и поэт не может назвать его не перифразой, ибо «диво дивное» – не только монастырь, собор Рождества Богородицы, его небесно-золотые фрески в удлинённых пропорциях. *Язык призван не именовать*, не определять материальное присутствие, *но указывать на отношения*, т.е. на подтекст видимого. Тогда «грёзы», принадлежащие словарю сугубо поэтическому, легко «срифмуются» не только с «берёзами», символом природной чистоты, духовности, но с религиозным экстазом, т.е. верой, чудесная творящая сила которой

исходит «из молящейся этой души». Соответственно, пейзаж в «потемневших лучах горизонта», т.е. в тех же сумерках, охватывающих безмерное пространство, не равен самому себе: неподвижность деревьев – статика вечности, белизна ромашек – святость возвышенной до «небывалой черты» простоты, а деревня – средоточие того «небесно-земного», «дива дивного в русской глуши», которому древний мастер нашёл органическую форму. «Что-то самое святое на земле» – это проявившийся *потенциал души, угадавшей себя*. Проблема высказывания себя для тихой лирики – это прозрение через не названное, но узнаваемое чувство любви (т.е. самой любовью) тайного смысла в открывающемся мире. Любовь не определена, поскольку подразумевается как главное в душе, её исходное начало, залог истинности понимания всецелого. Но это и проекция идеального на действительное, желание найти подтверждение собственного потенциала в реальном, стремление отождествить «бытие и сознание». Это общее свойство поэзии передаётся природе конкретного уголка земли: родина не просто святыня, объект благодарного поклонения, но – с тайной мыслью в себе и о себе, мысль эта вне времени, растворена в видимом покое и должна быть воспринята: «Привет, Россия, – родина моя! // Как под твоей мне радостно листвою! // И пеня нет, но ясно слышу я // Незримых певчих пенье хоровое...» («Привет, Россия...»).

Интерпретаторы рубцовской лирики рассматривали феномен её духовной содержательности как проблему соотношения слова и смысла. В.Кожин, развивая мысль М.Лобанова об углублении мирозерцания Рубцова «причастностью к невыразимому» (2, 181), подчёркивает посредническую роль слова между жизнью души и природы, «на самом рубеже субъективного и объективного. Этот, пользуясь термином М.М.Бахтина, *д и а л о г* человека и мира нельзя воплотить ни в чувственном образе, ни в слове как таковом. Этот диалог как бы в самом деле

невыразим, ибо его «участники» говорят на разных языках – «языке» реальности и языке слов, – и не существует некоего единого «материала», в котором воплотились бы сразу, в одном ряду и голос человека, и голос мира. Полнее всего этот диалог выражается, пожалуй, в м у з ы к е, создающей свой особенный «язык», в котором свободно сливаются человеческое и Вселенское» (3, 52-53). Соответственно, «образ и слово играют в поэзии Рубцова как бы вспомогательные роли, они служат чему-то третьему, возникающему из их взаимодействия...Цель поэта состояла, по-видимому, не в изображении внешнего мира и не в выражении внутренней жизни души, но в воплощении с л и я н и я мира и человека, в преодолении границы между ними» (3, 53-54). Поэтому, по Кожинуву, у Рубцова стихия света, «свечение», преобладала над цветовой гаммой, а сумерки – это посреднической состояние между светом и тьмой, состояние проникновенного контакта, как «стихия ветра» – воплощение «внутренней музыки» и трагедийной темы судьбы (3, 78). Но, как представляется, главная проблема этого «условного» языка – соотношение духовных потенциалов двух встретившихся миров, т.е. проблема «резонанса», «взаимоузнавания» архетипических состояний и личных переживаний. Г.Гачев вычитывает образ пространства, заключённый в самом языке, из словосочетания «стороны света»: «русское Пространство ориентировано на бытие Света, который есть в нём обитатель, а оно – его обитель. Точнее – «светер» (свет + ветер) есть здесь житель, жилец: в нём и движение вперёд, и распахивание в стороны сопряжены» (4, 175). Следовательно, доминантные образы лирики Рубцова отражают коренные особенности национального миропонимания. Но тяготение к образу ветра, к стихии столь же свободной, сколь и неукоренённой, может быть трактовано как «недовоплощённость», «воз-дух» жаждет жизни (4, 230), но никогда не обретёт простого счастья, а «ветер» никогда не соединится с «землёй-матерью» (4, 251). Но прочтению творчества Рубцова в подобной «транскрипции» – родовое сознание как зеркало национальной картины мира – мешает определённый им самим особый дар мировосприятия – отзывчивость души. Не «воз-дух» и не испытующий разум: «С тревогою в душе, // С раздумьем на лице, // Я чуток как поэт, // Бессилен, как философ» («Ночное ощущение»). Душа явно доминирует и тогда, когда поэт стремится «уравновесить» её рациональным началом: «– Соединясь, рассудок и душа // Даруют нам светильник жизни – разум! // ... Я знаю наперёд, // Что счастлив тот, хоть с ног его вбивает, // Кто всё пройдёт, когда душа ведёт, // И выше счастья в жизни не бывает! // Чтоб снова силы чуждые, дрожа, // Все полегли и долго не очнулись, // Чтоб в смертный час рассудок и душа, // Как в этот раз, друг другу улыбнулись...» («Философские стихи»). Душа поэта «тревожна» и «чутка» и потому «знает наперёд», как побороть стихии и «силы чуждые», чтобы «светильник жизни, разум», одобрил все действия. Душа – зеркало мира, эта неназванная метафора организует весь сюжет стихотворения «Душа хранит», чтобы в который раз представить единение всех начал.

Вода недвижимее стекла.
И в глубине её светло.
И только щука, как стрела,
Пронзает водное стекло.

О вид смиренный и родной!
Берёзы, избы по буграм
И, отражённый глубиной,
Как сон столетий, божий храм.

О Русь – великий звездочёт!

Весь текст можно и нужно читать как систему знаков: «зеркало» водоёма – как источник внутреннего света, ибо вода – вещая стихия, пронизываемая разумной силой (щука – символ тайной мудрости), «опрокинутый» в это идеальное измерение храм (церковь Покрова на Нерли?) – как дремлющее время, он, в свою очередь, отражает своим куполом небо, а скрытое течение воды – движение вечности. Так статика «смиренного и родного» – часть мирового бытия и «читает» в нём свою

Как звёзд не свергнуть с высоты,
Так век неслышно протечёт,
Не тронув этой красоты:

Как будто древний этот вид
Раз навсегда запечатлён
В душе, которая хранит
Всю красоту былых времён...

судьбу, но только потому, что то и другое – прекрасно, а красота земная – зеркало космической гармонии. Наконец, и душа предстаёт не только соразмерной «виду», т.е. пространству, наполненному светом, но и всему бытию – «всей красоте былых времён...». Оговорка «как будто» – знак внутреннего процесса прозрения, «голос рассудка», который побеждён душевной

уверенностью в вечности запечатлённого, в соразмерности мига узнавания и глубины памяти. Сомнение не вписывается в картину, где свет (святость, звезда, «высота», срифмованная с «красотой») подчиняет себе все стихии.

Итак, душа остаётся путеводной силой и в освоении глубинного пространственно-временного единства мира, и в определении судьбы, и в творчестве, то и другое, и третье – стихийно: «О чём писать? // На то не наша воля!» («О чём писать?») или «Вот так поэзия, – она // Звенит – её не остановишь! // А замолчит – напрасно стонешь! // Она незрима и вольна... // Прославит нас или унизит, // Но всё равно возьмёт своё! // И не она от нас зависит, // А мы зависим от неё» («Стихи из дома гонят нас...»). Следовательно, многомерность души должна стать зеркалом многомерности мира, но тогда возникают вопросы о месте не только добра, но и зла в этом гармоничном космосе, об образах его проявлений и о природе разрушительной воли. Если точкой отсчёта остаётся гармония, её антитезой становится смута, но в человеческом мире она всё так же уравновешена образом храма: «А туча шла горагорой! // Кричал пастух, металось стадо, // И только церковь под грозой // Молчала набожно и свято. // Молчал, задумавшись, и я, // Привычным взглядом созерцая // Зловещий праздник бытия, // Смятённый вид родного края. // И вся раскалывалась высь, // Плач раздавался колыбельный, // И стрелы молний всё неслись // В простор тревожный, беспредельный» («Во время грозы»). Смута не знает ни цели, ни жалости, ни пределов для себя, но знаменательно, что устремлена она так же ввысь, как и взор человека, тем не менее строка «Привычным взглядом созерцая» говорит о том, что душа не затронута общим волнением. Неучастие церкви в смятении понятно, но предмет раздумий поэта, очевидно, то, что определено оксюмороном «зловещий праздник Бытия» – природное упоение разрушением. Источник зла безначален, и это уже открытие. Прежде зло ассоциировалось с человеческими отношениями: «Мать умерла. // Отец ушёл на фронт. // Соседка злая // Не даёт проходу» («Детство») – и оно уравновешивалось братством: «Нас оскорбляло // Слово «сирота». Злом были войны, генетическая память о которых и растворена в природе, и исцеляется её простором: «Взбегу на холм / и упаду в траву. // И древностью повеет вдруг из дола! // Засвищут стрелы, будто наяву, // Блеснёт в глаза кривым ножом монгола! // ...Кресты, кресты... // Я больше не могу! // Я резко отниму от глаз ладони // И вдруг увижу: смирно на лугу // Траву жуют стреноженные кони. // Заржут они – и где-то у осин // Подхватит эхо медленное ржанье, // И надо мной – / бессмертных звёзд Руси, // Спокойных звёзд безбрежное мерцанье...» («Видение на холме»). Очевидно, мир, «освящённый» присутствием звёзд, расположен к человеку, будь то космос («Звезда полей») или земные перекрёстки («Русский огонёк»). Точно так же эпическая вера в неистощимую судьбу этноса хранит от страха смерти: «И какое может быть крушение, // Если столько в поезде народу?» («Поезд»); «И так в тумане омутной воды // Стояло тихо кладбище глухое, // Таким всё было смертным и святым, // Что до конца не будет мне покоя» («Над вечным покоем»). Родовое сознание способно пережить любую

безысходность, оно идёт испытанным путём общего преодоления трагизма существования.

Но непреодолимым становится страх одиночества и смуты в беспросветной и глухой тьме: «Погружены в томительный мороз, // Вокруг меня снега оцепенели! // Оцепенели маленькие ели, // И было небо тёмное, без звёзд. // Какая глушь! Я был один живой, // Один живой в бескрайнем мёртвом поле!» («Русский огонёк»); «Мне лошадь встретилась в кустах. // И вздрогнул я. А было поздно. // В любой воде таился страх, // В любом сарае сенокосном... // Зачем она в такой глуши // Явилась мне в такую пору? // Мы были две живых души, // Но неспособных к разговору» («Вечернее происшествие»); «Когда заря // Смеркается и брезжит... // ...И, поднимаясь // В гаснущей дали, // Весь ужас ночи // Прямо за окошком // Как будто встанет // Вдруг из-под земли! // ...Как будто солнце // Красное над снегом, // Огромное, // Погасло навсегда...» («Наступление ночи»). Ужас для родового сознания – холод, тьма, глушь, не смерть как неизбежность, а беспросветное и безответное одиночество. Страшнее смерти неприкаянность: «Я умру в крещенские морозы. // Я умру, когда трещат берёзы. // А весной ужас будет полный: // На погост речные хлынут волны! // Из моей затопленной могилы // Гроб всплывёт, забытый и унылый, // Разобьётся с треском, / и в потёмки // Уплывут ужасные обломки. // Сам не знаю, что это такое... // Я не верю вечности покоя!» Предсказание времени смерти сбылось, но при жизни поэта мучил не этот страх: дважды повторённые на малом пространстве «ужас полный» и «ужасные обломки» связаны с беспамятностью и неприютностью. И не менее мучительна для родового сознания раздвоенность, которая ассоциируется с неукоренённостью духа: «Засну ли я во тьме сарая, // Где сено есть и петухи. // Склоню ли голову, слагая // О жизни грустные стихи, // Ищу ль предмет для поклоненья // В науке старцев и старух, – // Нет, не найдёт успокоенья // Во мне живущий адский дух!» («Кружусь ли я...»). Самооценка венчается жестокой иронией: «Когда, бесчинствуя повсюду, // Смерть разобьёт мою судьбу, // Тогда я горсткой пепла буду, // Но дух мой... вылетит в трубу!» Так несовпадение с собственным идеальным измерением оказывается той личной струной, которая не только имеет право на существование, но и даёт новое ощущение умиротворения. В стихотворении «Угрюмое» происходит то,

Я вспомнил
 угрюмые волны,
Летающие мимо и прочь!
Я вспомнил угрюмые мокры,
Я вспомнил угрюмую ночь.
Я вспомнил угрюмую птицу,
Взлетевшую
 жертву стеречь.
Я вспомнил угрюмые лица,
Я вспомнил угрюмую речь.
Я вспомнил угрюмые думы,
Забытые мною уже...
И стало угрюмо, угрюмо
И как-то спокойно душе.

что невозможно для родового сознания – погружение в стихию отчуждения. Сама память служит не спасению, а разрыву с прежним состоянием души, что подчёркнуто «ступенькой» строки. Птица души превращается в хищное создание, и это тоже – «подъём», ставший провалом. Свет слова и лиц затеняет мрак угрюмого, но так происходит самосознание – возвращение к начальному, которое удивляет и вызывает странное узнавание самого себя: «И как-то спокойно душе». Может быть, это «репетиция смерти», может быть, прозрение источника зла – в самом себе. Может быть, эффект синтаксического параллелизма, убаюкивающий совесть.

«Угрюмое» не вписывается в народно-поэтическую традицию, в фольклоре дерзкий и одинокий дух всегда обречён на поражение (такова судьба Василия Буслаева или молодца, спорящего с рекой Смородиной). Недоговорённость входит как новый элемент поэтики, но эта тенденция не находит развития. Одинокий дух не может

обрести ту светлую перспективу живой бесконечности, которая органично открывается родовому сознанию: «Да как же спать, когда из мрака // Мне будет слышен глас веков, // И свет соседнего барака // Ещё горит во мгле снегов. // Пусть завтра будет путь морозен, // Пусть буду, может быть, угрюм, // Я не просплю сказанье сосен, // Старинных сосен долгий шум...» («Сосен шум»). Колебание между завораживающий ритмом саморазрушения и свободной интонацией классического 4-стопного ямба решается в пользу органики.

Родовое сознание не обязательно сводит самоопределение к формуле «души» – всеотзывчивой, чуткой и стремящейся к единению субстанции сознания. Ахматова именovala её «скорбным духом» («Мне голос был. Он звал утешно...»), но эпитет в этом случае явно «перевешивал» определяемое слово, подчёркивая мужество сострадания. Рубцовское болезненное противопоставление в себе души и духа, общего и личного, классического и «упадочного», сохранного и саморазрушительного, осознавалось им как невозможность справиться заклинаниями (его постоянная восклицательная интонация или песенный строй стиха) с энтропией в себе и в мире. Миссия поэта осознавалась как борьба света с тьмой в себе и вовне: «Я люблю судьбу свою, // Я бегу от помрачений! // Суну морду в полынью // И напьюсь, // Как зверь вечерний!» - но стихотворение («Я люблю судьбу свою...») завершалось многоточием сомнения. Личная драма осознавалась как трагедия необратимого разрыва в национальной стихии существования. Лирика «души» была не «избранной» формой лирического самовыражения, а органикой самосознания, быстро утрачивающей опору в действительности, поскольку «огни новых русских деревенок» не источали свет души, как «Русский огонёк». Собственный путь и «Русская дорога» разошлись, как расходятся поэтическое призвание и личная судьба. Поэт отождествляется с родовым сознанием в процессе витального движения от субъективного к общему: «Я уплыву на пароходе, // Потом поеду на подводе, // Потом ещё на чём-то вроде, // Потом верхом, потом пешком // Пойду по волоку с мешком - // И буду жить в своём народе!» Но сосредоточенность в себе останавливает движение: «Мы свалить / не вправе // Вину свою на жизнь. // Кто едет, / тот и правит, // Поехал, так держись! // Я провода оставил. // Смотрю другим вослед. // Сам ехал бы / и правил, // Да мне дороги нет...» Творческая, психологическая, экзистенциальная драма Рубцова – соотношение духовных потенциалов личностного и родового сознания.

2.А.Прасолов: испытания духа наедине с миром

Место А.Прасолова (1930-1972) в «тихой лирике» определено качеством его творческого самосознания: это дух, испытующий себя и своё место в мире. Прасолов признан достойным продолжателем традиции философской лирики Боратынского, Тютчева, Заболоцкого (5, 245), т.е. поэзии мысли, устремлённой к пониманию основ мироздания. Сам поэт называл это потребностью «дать своей душе почувствовать свою первородную связь с миром» (Цит. по: 5, 242). И чрезвычайно важно, что критерием истины было для него участие самой природы в осуществлении принципа познания: «Пусть я ничего не сделаю – я буду честней, чем сделал бы то, что не просвечено природным чувством, природной мыслью, хотя бы просто природным сильным умом, а не выдрессированным интеллектом современника» (Цит. по: 5, 242). Судя по высказыванию, под «*природным сильным умом*» понимается *естественный путь разрешения насущных вопросов*. Не умозрительная игра, не отвлечённые рассуждения, не оригинальность концептуальных построений (если это подразумевается под «выдрессированным интеллектом современника», а характеристика взята из письма 1963 года), но – безусловная значимость

проблематики, глубина прочувствованного понимания и органичность оформления отточенной мысли. Однако все эти характеристики вызывают свой ряд раздумий: 1) какая роль отводится в мышлении самой природе – импульса? соучастника диалога? критерия истины? 2) что перспективнее для «природного разума» – постановка вопроса или его разрешение? 3) какая форма выражения мысли является «органичной»? И самое главное – какие проблемы определяют природное существование поэта и что остаётся критерием «природности» самой поэзии?

Все эти вопросы «определяют» философский потенциал «тихой лирики», т.е. содержательность и масштаб проблематики и семантическую глубину поэтической системы, тяготеющей к прямоте образного мышления, что само по себе – оксюморонное сочетание. Исследования подчёркивают: «Прасоловская художественная мысль разрешает себя через образ, через яркую метафору, а не через дидактические рассуждения, «философствования»: «Схватил мороз рисунок пены, // Река легла к моим ногам - // Оледенелое стремленье, // Прикованное к берегам»; «Я услышал: корявое дерево пело, // Мчалась туч торопливая тёмная сила // И закат, отражённый водою несмело, // На воде и на небе могуче гасила»... Прасоловская образность живописно-картинна, зримо представима, конкретна» (6, 569). Философская тема поэта – «первородная связь с миром» (5, 244), «он стремился воплотить в своей лирике живую, обнажённую русскую мысль» (5, 246). Но что есть качество русской мысли? И в чём состоит первородная связь? Как определяется в этой связи сам человек? Рубцовская «душа» была самоназванием сознания, которое органично ощущало себя в очеловеченном пространстве природы, под «звездой полей». Прасолов видел себя сыном земли как родовой стихии, дикой и осмысленной одновременно: «А я стою среди голосов земли. // Морозный месяц красен и велик. // Ночной гудок ли высится вдали? // Или пространства обнажённый крик?.. // Мне кажется, сама земля не хочет // Законов, утвердившихся на ней: // Её томит неотвратимость ночи // В коротких судьбах всех её детей» («Я не слышал высокой скорби труб»). Он тоже обращается к своей душе, но так, как может обратиться к ней дух, сильный и независимый, осваивающий бесконечность и недовольный сам собой.

Здесь – в русском дождике осеннем
Просёлки, рощи, города.
А там – пронзительным прозреньем
Явилась в линзах сверхзвезда.

И в вышине, где тьма пустая
Уже раздвинута рукой,
Она внезапно вырастает
Над всею жизнью мировой.

И я взлечу, но и на стыке
Людских страстей и тишины
Охватит спор разноязыкий
Кругами радиоволны.

Что в споре? Истины предметы?
Столетия временный недуг?
Иль вечное, как ход планеты,
Движеньё, замкнутое в круг?

Стихотворенье строится на антитезе космического и земного, и залогом их соразмерности и открытости друг другу становится человеческая мысль. Она открывает невидимое, изобретая особую оптику, которая «раздвигает рукой тьму пустую». Ей предстоит справиться с тем суесловием, что мешает освоению истины, заставляет ходить «кругами радиоволны», мысль требует подъёма в самопреодолении, т.е. освобождения от сил «притяжения» привычного, «земного тяготения» к общепонятному, «движения по кругу», как будто тоже предусмотренного вечностью. Но «руль» – тот же круг, которым управляется движение вперёд и вверх, форму круга имеет линза и зрачок прозревающего ока. По кругу движется и прозревающая мысль: достигнув особой высоты миропонимания, она должна с той же умудрённо-

В разладе тягостном и давнем
Скрестились руки на руле...
Душа, прозрей же в мирозданье,
Чтоб не ослепнуть на земле.

тью обратиться к земным проблемам.
Умудрённость включает в себя не только знание, но и способность справиться с противоречиями, в том числе духа и плоти, бесконечности и приземлённости.

Очевидно, в поэтической системе Прасолова «душа» – это «мысль», соразмерная самой вселенной: «И столько слов из-под пера, // Из-под резца горячих стружек, // Пока частицею добра // Не станет мысль, с которой сдружен. // ...Не отступая ни на пядь // Перед бессмыслием постылым, // Она согласна лишь признать // Вселенную своим мерилом» («В ночи заботы не уйдут...»). Эта соразмерность и есть критерий её «природности», т.е. неудержимости, абсолютной свободы и ослепительной, безыллюзорной ясности: «И в гуле наклонного ливня, // Сомкнувшего землю и высь, // Сверкнула извилина длинно, // Как будто гигантская мысль. // Та мысль, чья смертельная сила // Уже не владеет собой, // И всё, что она осветила, // Дано ей на выбор слепой» («Налёт каменеющей пыли...»). А условие соразмерности – способность справиться с неразрешимыми противоречиями – вне и внутри себя. Сравнить молнию с мыслью, т.е. природное с человеческим, – приём, традиционно ассоциируемый с поэтикой Пастернака («Лес... был, как повести развитие, и сознавал свой интерес»). Но это и собственное открытие Прасолова, предопределённое идеей сосуществования человека и природы как отраженья неравных, но равноправных и взаимонеобходимых сил: они страстно устремлены навстречу друг другу в духовном

Я услышал: корявое дерево пело,
Мчалась туч торопливая, тёмная сила
И закат, отражённый водою несмело,
На воде и на небе могуче гасила.

И оттуда, где меркли и краски, и звуки,
Где коробились дальние крыши селенья,
Где дымки – как простёртые в ужасе руки,
Надвигалось понятное сердцу мгновенье.

И ударило ветром, тяжёлою массой,
И меня обернуло упрямо за плечи,
Словно хаос небес и земли подымался
Лишь затем, чтоб увидеть лицо человечье.

порыве, но – только в миг этого прозрения. Картина смятения настолько непохожа на образ грозы у Рубцова, насколько отличаются отношения души и духа с дисгармонией хаоса, т.е. страх и «упоеание в бою и бездны мрачной на краю». Поэт не пользуется магическими знаками – образами воды и света: сила тьмы поглотила и то и другое. Ветер – враждебная и жестокая стихия – оказывается «голосом» потерявшего свой строй, но всецелого мира. Интуиция сердца понимает этот язык отражений,

как интуиция языка переводит время несовершенного вида глаголов («пело», «мчалось», «гасило», «коробились», «надвигалось») в свершившееся узнавание («и ударило», «и обернуло»), в реализацию императива – «увидеть лицо человечье». Резонанс боли и звука – «корявое дерево пело» – переходит в боль прозрения, для этого и нужен образ сердца, т.е. сердечной, прочувствованной мысли. Ужас и откровение – спутники трагедии, её ослепительных истин, рождающихся в крушении миров. Но этот познавательный принцип Прасолов вынес из изначальных впечатлений бытия и сделал инструментом осознания себя и мира: «Итак, с рождения вошло – // Мир в ощущении расколот: // От тела матери – тепло, // От рук отца – враждебный холод. // Кричу, не помнящий себя, // Меж двух начал, сурово слитых. // Что ж, разворачивай, судьба, // Новорождённой жизни свиток! // И прежде всех земных забот // Ты выставь письма косые // Своей рукой корявой – год // И имя родины – Россия» (1963). В этом «Итак, с рождения вошло...» – замкнулись итог и начало: источник всех

прозрений – экзистенциальное ощущение, ставшее принципом мышления, и предопределённость, подтверждающая изначальную истину. Антиномичность – не только условие собственного существования, но и самоопределения в единстве с судьбой Родины.

Трагическое – отнюдь не «привилегия» человеческой природы, оно – содержание космических и земных процессов, и только человек способен сострадать немому ужасу, запечатлённому в камне: «Коснись ладонью грани горной – // Здесь камень гордо воплотил // Земли глубинный, непокорный // Избыток вытесненных сил. // И не ищи ты бесполезно // У гор спокойные черты: // В трагическом изломе – бездна, // Восторг неистовый – хребты» («Коснись ладонью грани горной...»). Хаос – не ужас, но начало прозрения истоков человеческого сознания, мерой глубины которого становится бездна, что и представлено образом эха, преображённого тесниной котлована, – этих раскопок души в стихотворении «В ковше неотгруженный щебень...». Встреча с бесконечностью происходит в ущелье – ещё одной модели «молнии», пронзительной вертикали, связующей антиномические пределы: «Я слышал, как звонче и чаще – // Невидимый – камень стучал, // Обрушенный днём уходящим, // За ним он катился в провал. // В паденье ничто не боролось, // Лишь громко зевнула вода – // И подал призывный свой голос, // И подал я голос тогда. // И грозным иссеченным ликом // Ко мне обернулась стена, // С вниманьем таинственно-диким // Его принимала она. // А голос в пространстве вечернем, // Какою-то силой гоним, // Метался – огромный, пещерный, // Не сходный с ничтожным моим. // И бездна предстала иною: // Я чувствовал близость светил, // Но голос, исторгнутый мною, – // Он к предкам моим восходил». Образ души, вбирающей бездны и выси, – не романтическая традиция (котлован – метаморфоза пропасти?), но лирическая ипостась русской модели самосознания «по Достоевскому». Это модель испытания себя в самых крайних ситуациях, цель – изживание чувства катастрофической безысходности в собственном миропонимании, борьба с неверием в смыслообразующие основы существования. Память военного детства запечатлела ужас бессилия: «Эта виселица // С безответною жертвой // В слове «Гитлер» // Казалась мне буквою первой» («Рубиновый перстень») – и муку сострадания: «Кладут и кладут их рядами, // Сквозных от бескровья людей. // Прими этот облик страданья // Мальчишеской жизнью твоей. //... Не пряча от гневных сполохов // Сведённого болью лица, // Во всём открывалась эпоха // Нам – детям её – до конца» («Тревога военного лета»). Но опыт войны стал и опытом избывания страха в первой любви: «Над нами смерть ступала тяжело, тупо. // Стальная, современная, она, // Клеймённая известной маркой Крупа, // Была живым по-древнему страшна. // А мрак пещерный на дрожащих лапах // Совсем не страшен. Девочка, всмотрись: // Он – пустота, он – лишь бездомный запах // Кирпичной пыли, нечисти и крыс» («Та ночь была в свечении неверном...»). В столкновении таких впечатлений и рождалась антиномия трагического – ощущение постоянного присутствия губительной, угрюмой силы хаоса и потребность вхождения в неё в роли искупительной жертвы: «Когда прицельный полыхнул фугас, // Казалось, в этом взрывчатом огне // Копился света яростный запас, // Который в жизни причитался мне. // Но мерой, непосильною для глаз, – // Его плеснули весь в единый миг, // И то, что видел я в последний раз, // Горит в глазницах пепельных моих. //... Я трогаю руками этот мир – // Холодной гранью, линией живой // Так нестерпимо памятен и мил, // Он весь как будто вновь изваян мной. // Растёт, теснится, и вокруг меня // Иные ритмы, ясные уму, // И словно эту бесконечность дня // Я отдал вам, себе оставив тьму». Жертва, как и положено, включает и духовный подвиг преоборения неистощимой разрушительной мощи, и сознание цены затраченных сил.

Испытание себя хаосом – а он может явиться то в образе утробного мрака («Изломы камня»), то в отчуждённой враждебности природы («Лес расступится – и дрогнет...»), то в метельной смуте – это обретение особой полноты ощущения и осознания мира, которое само уже не знает пределов и требует дальнейшего погружения в бесконечность: «И когда к покинутому дому, // Обновлённый, я вернусь опять, // Мне дано увидеть по-иному, // По-иному, может быть, понять... // Но забыться... Вейся, белый хаос! // Мир мне даст минуту тишины, // Но когда забыться я пытаюсь, // Насылает мстительные сны» («Привиденьем белым и нелепым...»). Чувство бесконечности, в свою очередь, открывает особую антиномию духовных потребностей – уход в неведомое и обострённую жажду живого: «И уже ни стены, // Ни затворы, // Ни тепло зазывного огня // Не спасут... // И я ищу опоры // В бездне, // Окружающей меня» («Поднялась из тягостного дыма...») – «Сердца птичьего в тонкой дремоте // День, пропетый насквозь, не томит. // И роднит нас одна ненасытность – // Та двойная знакомая страсть, // Что отчаянно кинет в зенит нас // И вернёт – чтоб к травинкам припасть» («Я хочу, чтобы ты увидела...»). В этом процессе формируется особое лирическое чувство раздвоенности – осознание вдохновения в муке разрыва, любовного или просто человеческого, который тоже мыслится как искупительная жертва: «Да, скорее в безликую темень, // Чтобы след был надежней затерян, // Чтоб среди незнакомых огней // Было тёмному сердцу вольней. // Шаг твой долгий, ночной, отдалённый // Мне как будто пространство открыл, // И тогда я взглянул – опалённо, // Но в неясном предчувствии крыл» («И когда опрокинуло наземь...»). Двойничество – только окончательное образное оформление лирической модели одновременного пребывания в безмерном и обыденном, запредельном и требующем рационального освоения. Это сознание призвания вместе с сомнением в его исполнении: «Опять мучительно возник // Передо мною мой двойник... // Но вот он медленно встаёт – // И тот как будто и не тот: // Во взгляде – чувство дали, // Когда сегодня одного, // Как обречённого, его // На исповедь позвали. // ...И сам он думает едва ль, // Что вдруг услышат близь и даль // То, что сейчас он шепчет» («Опять мучительно возник...»); «Переходит в скрип и шорох // Недосказанное вслух. // И спохватишься порою, // И найдёшь в своей судьбе: // Будто всё твоё с тобою, // Да не весь ты при себе. // Время сердца не обманет: // Где ни странствуй, отлучась, // Лишь сильней к себе потянет // Та, оставленная, часть» («В этом опустелом...»). Раздвоенность в себе – психологическая модель «бездны и выси», она не ранит, поскольку не есть антиномия добра и зла, долга и искушения, совести и эгоцентризма, но есть интуиция большего в себе, чего-то сверхличного, и рационального, и иррационального, какой-то связи в себе разных сторон бытия. Эту связь можно представить как *преемственность архаического предсознания и вершинного духовного подъёма*, – то и другое одинаково космично, и живут они в одном времени – вечности, и постоянно требуют движения в неведомое, которое можно определить не как «падение» или «подъём», а как «распространение» по вертикали и горизонтали.

Психологический аспект антиномического самоопределения разработан у Прасолова глубоко и многогранно, но цель познания не определена и не осознана. В общественном плане принцип соотнесения антиномий предполагает, очевидно, восстановление преемственности: «О искусство, возврати потери, // Обожги узором древних стен, // Чтобы мог я в мире соизмерить, // Что ушло и что дано взамен» («Я тебя молю не о покое...»). Но это, пожалуй, единственное сугубо «позитивное» определение вектора движения. Очевидно, Прасолов просто не успел разработать особую, собственно метафизическую перспективу вполне осознанного принципа

мышления, но в экзистенциальном плане ему соответствовало влечение к смерти: «И я опять иду сюда, // Томимый тягой первородной. // И тихо в пропасти холодной // К лицу приблизилась звезда. // ... Не оборвись, живая нить! // Так стерегуще всё, чем жил я, // Меня с рассветом окружило, // Ещё не смея подступить. // И, взгляд глубоко устремля, // Я вижу: суетная сила // Ещё звезду не погасила, // В воде стоящую стоймя». «Первородная тяга к звезде в пропасти холодной» – устремление к изначальному, т.е. движение вперёд как возвращение назад – к небытию, откуда пришёл человек в этот мир. Это тяготение к рубежу несуществования как условию осознания себя один на один со всем миром во всей его неисповедимости, это испытание собственной витальной силы в диалоге с небытием, не в сопротивлении ему, но в противостоянии увлекающей в себя бездне. Удержаться на краю – значит соразмерить собственную и иную волю. Архетип проруби – вход в иной мир, холод – смерть, звезда – знак судьбы, отразившийся в бездне, путеводный свет и власть «тяги первородной» – влечение к Танатосу как последняя ступень самосознания. В другом стихотворении Прасолов соотносит это тяготение с влечением любовным. Начало – остерегание ужаса и движение к нему: «Нет, лучше б ни теперь, ни впредь // В безрадостную пору // Так близко, близко не смотреть // В твой зрак, ночная прорубь». Буквально разворачивается метафора «заглянуть в глаза смерти», они – чем ближе, тем непроглядней: «Холодный, чёрный, неживой... // Я знал глаза такие: // Они глядят, но ни одной // Звезды в них ночь не кинет. // Но вот губами я принял // Из проруби напиток – // И чую, чую, как родник // Ко мне со дна стремится. // И задышало в глубине, // И влажно губ коснулось, // И ты, уснувшая во мне, // От холода проснулась». Возрождение в любви как возвращение из смерти – та же модель единения антиномий как взаимопреображение. Лирический сюжет представляет этот процесс как погружение-восхождение, когда нижняя точка оказывается точкой спасения – образ «родника», бьющего со «дна», живой воды, из небытия устремлённой к человеку, смертного «холода», разбудившего любовь, раскрывается в своём буквальном, изначальном значении, чтобы стать знаком экзистенциального проявления природного начала. Собственно человеческая позиция – посредине, т.е. *в средоточии*, но не между антиномических начал – и это не только свойство лирического субъекта. Этот *простор в средоточии* можно назвать вдохновением, что поэт и делает: «Мрак расступился – и в разрыве // Луч словно сквозь меня прошёл. // И я увидел ночь в разливе // И среди ночи – белый стол. // ... Дай тихо подойти и тихо // Назваться именем своим. // Какое ни было бы лихо – // Я от него хоть здесь храним. // Вокруг меня – такое жженье, // Вокруг меня – и день и ночь // Вдыхает жизнь от напряженья // И просит срочно ей помочь». Но то же свойство – быть средоточием разрывающих противоречий – принадлежит, по Прасолову, всем элементам мира: и одухотворённому камню, о чём говорилось выше («Коснись ладонью грани горной...»), и одушевлённому живому.

Родовое сознание в духовной версии Прасолова – это восприятие мира как универсума родства и способность мысли к прозрению целого в живом образе природной общности. Это чуткость к трагедийному подтексту существования, связующему живое и неодушевлённое как взаимообращённое друг к другу, это представление космоса пульсирующим зеркалом взаимоотражений. Это – всеединство в обыденном, пронизанное сочувствием как одной из универсальных основ существования, т.е. импульсом добра, присутствующим объективно в отношениях целого. Добро изначально предстаёт как расположенность друг к другу, с этого онтологического качества начинается материальное единство, а потом и духовная его

интерпретация. Так открывается закон всеобщей связи ребёнку в самом жестоком – военном опыте: «Свозили немцев поутру. // Лежачий строй – как на смотре... // А ты, враждебный им, глядел // На руки талые вдоль тел. // И в тот уже беззлобный миг // Не в покаянии притих, // Но мёртвой переключки их // Нарушить не хотел. // Какую боль, какую месть // Ты нёс в себе в те дни! Но здесь // Задумался о чём-то ты // В суровой гордости своей, // Как будто мало было ей // Одной победной правоты» («Ещё метёт во мне метель...») – и это видение мальчика, который не может забыть насилие над матерью (6, 569). В зрелости чувством сострадания пронизан весь космический мир. В

Мирозданье сжато берегами,
И в него, темна и тяжела,
Погружаясь чуткими ногами,
Лошадь одинокая вошла.

Перед нею двигались светила,
Колыхалось озеро без дна,
И над картой неба наклонила
Многодумно голову она.

Что ей, старой, виделось, казалось?
Не было покоя среди светил:
То луны, то звёздочки касаясь,
Огонёк зелёный там скользил.

Небеса разламывало рёвом,
И ждала – когда же перерыв,
В напряженье кратком и суровом,
Как антенны, уши наострив.

И не мог я видеть равнодушно
Дрожь спины и вытертых боков,
На которых вынесла послушно
Тяжесть человеческих веков.

ночном видении Вселенная опрокинута в малое пространство – водное зеркало, то и другое – живой образ, отрешённо-сосредоточенный в собственной мысли. Лошадь – персонифицированный разум природы, её молчаливая замкнутость в одиночестве – не немота и отчуждение, но неисповедимость знания-узнавания, с каким вечность вбирает всё «новое» в свою глубину. Резонанс тревоги, каким откликается живое на прорывы в космос техники (то ли самолёт, то ли спутник?), «дрожь спины и вытертых боков» клячи истории, этой тягловой силы прогресса, гораздо красноречивее любого слова. А голос поэта, решительно подводящий «человеческую» черту под мировой историей, утверждает эмоциональную координату как равноправную среди классических «верх-низ», «плоскость-глубина», «природа космическая» или «живая». Собственно, это и есть вклад лирического сознания в философское осмысление мира. Вводя человеческое измерение в бытийные отношения мира, оно следует не столько анимистической

традиции, но ценностной природе поэзии, которая, стремясь к отождествлению своего голоса с природной мыслью, онтологизирует собственные духовные основания как явления объективно присущие самой действительности.

В лице Прасолова «тихая лирика» продемонстрировала метафизический потенциал образного мышления, выходящего за пределы фольклорно-архетипической системы ассоциаций. «Природная сила мысли» – это чуткость к трагическому перенапряжению обычного мига, прозрение бытийного подтекста обыденных явлений, духовного наполнения отнюдь не традиционно поэтических пейзажей (карьер, котлован, поющее «корявое дерево»), знаком пересечения «света и тьмы», «тепла и холода», «жизни и смерти» могут быть отмечены любой факт, событие (как камень и день, проваливающиеся в бездну котлована). Разумеется, концентрация «знаковых» предметов в пространстве стиха вполне соответствует насыщенности поэтической мысли (как переключки «антенн» лошади и спутника), но сама мысль не доминирует над текстом, не демонстрирует себя в обнаженной конструкции. Мысль обычно композиционно завершает стихотворение, но избегает искушения предстать афористическим венцом образного силлогизма, оставаясь предположением («Я

услышал, корявое дерево пело...»), эмоциональной реакцией («Мирозданье сжато берегами...»), неожиданным для себя открытием («Нет, лучше б ни теперь, ни впредь...»). Ритм силлабо-тоники и ненавязчивость рифмы соответствуют требованию «органичности» рождения и высказывания мысли, традиционный образ гармонии – не знак консервативности, но опора, действенная форма её присутствия, осуществления в собственном сознании. Погружение в хаос и освоение хаоса – подвиг духа, отстаивающего свой ценностный потенциал как соразмерный безмерному и соприродный целому. Если противоречие хаоса и гармонии в душе Рубцова (родовое сознание души) осознавалось как неразрешимый конфликт, прасоловская лирика духа дала образ целостного трагедийного миропонимания, вписавшегося во всеобщее единство.

3.В.Соколов: природное городское сознание

Творчество В.Соколова (1928-1997) при жизни поэта было признано как современная классика и эстетический образец «тихой лирики». В этом сходились критики самых разных направлений: и почвеннического (7, 129), и либерального (8, 131). Органичность художественной системы, высокая традиция преданности красоте и пронзительная одухотворённость видения мира, гармоничность душевной глубины и преэминентность этики и эстетики – всё это признаётся как безусловные поэтические ценности в самом достойном их претворении. И в подтверждение наглядности эстетической программы единодушно приводится одно раннее стихотворение 1948 года, которое, действительно, представляет собой творческую декларацию, реализованную во всей последующей поэтической практике как императив и как полная свобода художественной воли. В стихотворении встречаются родные стихии –

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

Чтоб из распахнутой страницы,
Как из раскрытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

стихия стиха и дыхание самой жизни. Эта переключка-метаморфоза строится на идее растворения одухотворённой красоты в самой природе и экзистенциальной формы её переживания – в распространённом миге встречи слова и «взрыва» живого целого – веяния, света, звука и чего-то тайного. Чудо единства – взаимопретворения идеального, бесплотного в очевидную материю мира – совершается не в магии рождения образа, а в процессе перечисления узнаваемых знаков

волнения стихий – весеннего воздуха, охватывающего небо и сырую землю, деревья и крыши. Вид сверху и снизу создаёт тот же стереоэффект, что и синестезия звука и вспышки в неожиданной метафоре «раздался свет». Превращение деревьев в «деревя», т.е. растительного – в одушевлённое и осмысленное, происходит уже в процессе перечисления и отчасти продиктовано не столько рифмой («слова – дерева»), сколько «ва» в «бульварах». «Распахнутая» страница обменивается метафорическим эпитетом с «раскрытым окном», чтобы это сравнение «открыло», «разверзло», «освободило» запертые в безгласности стихии. «Эскапада» образов разворачивается как градация: метафора («раздался свет»), метонимия музыки («запели птицы»), олицетворение («дохнула жизни глубина»). Действие и свершается, и длится, глаголы совершенного вида переводят событие в состояние, которому нет конца. Таков лирический сюжет преобразования слова в действие – «забыть» собственную условность, обрести вместо «плоскости знака» глубокое дыхание самой безмерности – жизни. При этом «строчки» обладают сознанием, а желание претворения метафоры в реальность – «забыли, что

они слова» – предполагает безусловность поэтического действия не как недостижимый идеал, а как реальность трансформации одной духовности в другую.

Генетические истоки «органической поэтики» Соколова могут быть возведены к разным именам. В.Кожин, для которого «тихая лирика» была возвращением к национальной традиции миропонимания, приводит восклицание Есенина: «Стихи должны быть как открытое окно!» (7, 136). Но естественность и свежесть не есть принадлежность только народно-поэтической модели, тем более что она неизбежно оперирует архетипическими ассоциациями и сформирована диалогом с неурбанистическим природным пространством. Лирика Соколова, в отличие от рубцовой, проникнута не памятью, но непосредственным чувством живого мира, не израненного гранью «меж городом и селом» («Грани», Рубцов). Поэтический аналог надо искать в лирике Пастернака, в его тождестве стиха и стихии: «Отростки ливня грязнут в гроздьях // И долго, долго, до зари // Кропают с кровель свой акростих, // Пуская в рифму пузыри» (Поэзия», 1922); «Это, зубами стуча от простуды, // Льётся чрез край ледяная струя // В пруд и из пруда в другую посуду. // Речь половодья – бред бытия» («Опять весна», 1941). У Пастернака живая природа соединяет миг и вечность в своём диалоге с человеком: «Мгновенье длился этот миг, // Но он и вечность бы затмил» («В степи охладевал закат...», 1918); «И вот. Бессмертные на время, // Мы к лику сосен причтены // И от болей и эпидемий // И смерти освобождены» («Сосны», 1941). Пастернаковское «присутствие» в поэзии Соколова очевидно для его друзей, отмечающих и интонационную близость, и созвучие образов: «Не падать, не плакать! / В осеннюю слякоть // Врывается первого снега полёт. // Капель начинает копейками звякать, // Считать свою мелочь и биться об лёд» (9). Сам поэт указал на традицию русской лирики, внимающей стихии жизни в диалоге души и природы: «Вдали от всех парнасов, // От мелочных сует // Со мной опять Некрасов // И Афанасий Фет. // Они со мной ночуют // В моём селе глухом. // Они меня врачуют // Классическим стихом» («Вдали от всех парнасов...», 1960). «Только стих» – доказательство «бессмертной личной жизни» («Памяти Афанасия Фета»), то есть поэзия – единственное оправдание существования и сама есть экзистенция. Только поэзия может передать состояние времени бессобытийного, но наполненного острым переживанием общения с миром: «О, расскажи о том, что происходит, // Когда не происходит ничего. // Перелетела бабочка дорогу. // Мужчина с женщиной переглянулись. // ...Часы отстали. // Площадь опоздала. // Застрял вперёд ушедший переулочек // В ближайшем будущем. // Найди его» («О, расскажи о том, что происходит...»). Последним словом поэта тоже будут стихи: «Я устал от двадцатого века, // От его окровавленных рек. // И не надо мне прав человека – // Я давно уже не человек» («Я устал от двадцатого века...», 1988). Поэзия Соколова больше, чем «выбор умиротворённой естественности» (8, 136), приверженность «испытанным временем эстетическим ценностям» (10, 334). Его лирика – это соучастие в утверждении добра и защита души от разрушения и отчаяния.

Вопрос *типологии художественного мышления*, которому принадлежит «тихая лирика», – это вопрос *соотнесения лирического «я» с образом объективно гармонического бытия*. Это особая модель *единения бытия и сознания*, по которой *одушевлённость и одухотворённость отождествляются*, образ «прорастает» из почвы, т.е. сама действительность и пронизана значениями, и – что самое главное – расшифровывается вполне адекватно сознанием, преодолевающим границы личной определённости. Очевидно, особенность «тихой лирики» Соколова – это *качество «внеличного начала», наполняющего субъективность*, которая тяготеет к слиянию с живым процессом общего существования. У Пастернака личное «я» охватывало всецелое в неистощимом порыве любви, той самой распространяющейся силе взрыва, которая сочетает концентрацию мига со стремительностью движения: «И сады, и

пруды, и ограды, // И кипящее белыми воплями // Мирозданье – лишь страсти разряды,
// Человеческим сердцем накопленной» («Определение творчества»). Любовь Соколова – пронизана трепетом иного диалогического состояния, это именно творческая интерпретация чувства единства. И, соответственно, на первый план выходит не само переживание непосредственного чувства, а проблема истинности его перевода на язык поэзии, т.е. особой ответственности художника, которая не позволяет забыть о «я», но требует постоянного преодоления себя и своих возможностей. Отсюда феномен вопрошания-императива, т.е. обращения вовне и в себя как особое качество не исследовательского диалога, а творческого состояния узнавания – длящегося и волнующего непредсказуемостью своего разрешения. Лучше

О, что мне делать с этим бедным даром – Влюбляться в окна, синие, как небо, В сосульки, что повисли на карнизах, Кривые и блестящие, как сабли, – Во всё, что нам даётся жизнью даром, Но что для сердца делается хлебом – И ветки скрип, и вечер тучек сизых, И снега шелест, и улыбка чья-то...	всего это передаёт стихотворение того же года, восклицательно-вопросительное по интонации, но представленное как единый выдох – одно распространённое и незаконченное высказывание, где перекликаются не строки, а сама данность мира, его великие и малые, но одинаково безусловные ценности: «даром – даром», «небо – хлебом», «карнизах – сизых», а «как сабли» и «улыбка чья-то» –
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1948

настолько неточные рифмы, насколько непохоже друг на друга всеобщее родство. Всё построенное на женских рифмах (редкое явление в классике, предпочитающей чередование женской и мужской), стихотворение несёт в себе образ незавершённости, недоговорённости, ожидания и мучительной боли (кривые сабли сосуллек), и счастья. Оно проникнуто острым чувством ранней весны: холодом, светом (блеск сосуллек), цветом (синь неба, отражённая в окнах, сизые тучки вечерней зари, белизна снега), звуком (скрип и шелест), запахом и вкусом (метафора хлеба как «пищи души» только актуализирует эту гамму) – всеми ощущениям жизни, пронзительными и трепетными, как любовь («улыбка чья-то» перекликается с собственным ожиданием). «Бедный дар» – самое неожиданное в стихах: литота таланта, сознание призвания, но боль от недостаточности сил, состояние счастья и неприкаянности, как это положение посреди стихий – не движение, но созерцание всего в единстве и взаимодействии. Это и мука неуверенности – в способности на равных участвовать в чудесном одаривании простым и насущным как основе самой жизни, в возможности поэзии стать частью жизненного процесса. Глубина непрописанной драмы «рыцаря бедного», заложника любви и таланта, имеет космический подтекст, поскольку здешний мир – преддверие и присутствие всецелого, а чувство – единственно возможный для Соколова способ объять необъятное. Об этом говорит ещё одно стихотворение-предложение: «Пусть я довольствовался малым: // Надземным небом и самой // Подверженной боям и шквалам, // И снам, и радугам землём, – // Из глубины, из бесконечной // Сердечной, тайной глубины, // Глаза задумчивости вечной // На Млечный Путь устремлены» (1959). Так наглядно представлена знаменитая формула Канта про созерцание двух начал, наполняющих бесконечностью: звёздного неба над головой и нравственного закона внутри нас – но она раскрывает принцип поэтического познания. Это расположенность души, безмерностью своей и «вечной задумчивостью» обращённой к вселенскому зеркалу, словарь классического сентиментализма не стареет – «из бесконечной сердечной, тайной глубины» исходит импульс зрячей – или зрящей? – мысли, чтобы «глаза задумчивости» встретились с «многоочитым» космосом. Содержание «вечной задумчивости» не нуждается в определении, достаточно

ощутить соразмерность глубин личного и вселенского и сердечное измерение мысли, её прочувствованность, – это уже критерий истины.

Итак, критерий поэтической содержательности – глубина вселенского чувства в непосредственном созерцании видимого мира, условие глубины и непосредственности – острое переживание мига, высвечивающего подробности в их неповторимости и в ореоле собственных впечатлений. Тайна внутренней жизни обыденного открывается поэту как присутствие космического в простом и ясном, но требует участия всей душой и соразмерности поэтической формы не мистике, но трепету естества. «Императив чуткости» – оксюморонная формула «органической поэзии», но если она хочет быть и тем и другим, достижение идеала обрекает на постоянное стремление к новизне, тонкости и свежести чувства и слова, причём – в рамках традиционной гармонической поэтики, в классических ритмах и простой, узнаваемой образности мысли. Причём критерий истины находится за пределами поэзии – в природе: «От зимы, приключившейся за ночь, // Я узнал ни с того ни с сего, // Что мучительней, чем несказанность, // Я не знал на земле ничего» («Февраль», 1976). Ответом на «несказанность» может быть чуткость сознания и воздушность слова: «Слышу чётких пушинок паденье // С воспаривших и замерших куп. // Это клёнов и лип наважденья, // Воплощённые в иней виденья. // Это лёгкое стихотворенье, // Как душа, отлетает от губ». Сравнение стиха с облачком пара в морозном воздухе – это образ клубящейся и всё-таки очерченной формы, прозрачной и видимой, а слова-снежинки («чёткие пушинки», «иней») – невесомые кристаллы, в которых запечатлены «видения» деревьев («дерев»), образы *тайной расположенности всего к любви – к взаимопреображению духа и плоти*: «Потому и боимся войти // В сферу этого белого сада. // Потому что нам больше не надо, // Потому что мы тоже – п о ч т и». Вот это пограничное состояние – «п о ч т и» – и определяет экзистенциальное содержание поэтического чувства: не бытийное, но – с оттенком вечности, не трагическое – но с пронзительной болью, не случайное, но – стихийное, не рациональное, но – разумное, не неожиданное, но – неповторимое, не искусное, но – утончённое, не совершенное, но – неподдельное. «П о ч т и» имеет удивительные преимущества – оно позволяет балансировать на грани отчаяния, не утрачивая чуткость и не теряя перспективу. Состояние границы бытия-небытия пульсирует, как знание в книге жизни, чьи страницы перелистывает ветер-время, то есть сама стихия бытия: «И чья-то настольная книга // должна трепетать на земле, // Как будто в предчувствии мига, // Что всё это канет во мгле» (Пластинка должна быть хрипящей...», 1967). Прощание с любовью не означает разрыва: «Прощай, летящая, // Причёску путающая. // Всё уходящее // Уходит в будущее» («Новоарбатская баллада», 1966). Одиночество и отчуждение – путь к прозрению, но – ненадолго: «Отказаться, отстать, отлучиться, // Проворонить... / И странным путём // То увидеть, чему научиться // Невозможно, – что будет потом. // Лишь на миг» («Заручиться любовью немногих...»). Замечательна пульсация смысла в глаголе неопределённой формы – то ли императив, то ли безличное состояние действия – состояние, в котором «я» ощущает и призывание, и потерю личностной определённости, «я» и подчиняется, и само же себя себе и открывает.

Концепция поэтического слова тоже определяется пограничным положением – между стихией и смыслом, безмерностью и определённой. Это не Логос, но венец,

Я должен говорить дождями,
Деревьями и площадями.

который становится Началом. Вся идея
стихотворения заключается в непрелож-
ности превращения стихии в поэзию – по

Я должен признаваться веткой,
И птицей, что знакома с клеткой,
И клеткой, что повисла вроде
Вещественной любви к природе.

Я должен говорить ручьями,
Сугробами и соловьями,
Умеющими сознаваться
В том,
 в чём боятся признаваться,
Одним выщёлкивая духом
Всё, что земля таит, по слухам.

Я должен не молчать страницей,
Зарнице отвечать зарницей,
Я должен говорить стеною
И всем путём передо мною,
Чтоб наконец услышать слово,
Всё начинающее снова.

1976

слово. «Говорить стеной» – быть эхом немоты, метафора «глухой стены» скрыта в ассоциативном подтексте, но готовит формулу «услышать слово», как эхо, отражённое и порождённое этой «глухотой». Чудо претворения слов раскрывается на глазах, последняя строка – это и финал кольцевой композиции, и реминисценция первого стиха Библии. Слово возрождается из стихии «хаоса», которая представлена «бесструктурным» смешением «ветки – клетки – ручья – сугроба – земли – зарницы – стены – и т.д.». Но точные парные рифмы, пульсирующие и жёстко, и расслабленно (все они женские, как и в раннем стихотворении «О, что мне делать с этим бедным даром...»), укажут на родство животворящих звуков журчания и трели («ручья – соловья»), дыхания и знания («духом – слухам»), языка и времени («слово – снова»). Так слово «заклинает» хаос, чтобы дать волю стихии. Движение по кругу – и магия демиурга, и самозабвение голоса стихий.

Но «тихая лирика» никогда не забудет о нравственном содержании стиха, поскольку интуиция совести – такое же природное свойство, как чувство красоты, чуткость сострадания и вера в неистощимость добра – как самой жизни. Этому нельзя научиться, это опыт, выстраданный равно войной и миром: «Нет школ никаких. / Только совесть, // Да кем-то завещанный дар, // Да жизнь, как любимая повесть, // В которой и холод и жар» («Нет школ никаких. Только совесть...», 1971). В спектр интуитивного знания о законе единства мира входит всесвязующее чувство вины: «Всё время чувствую вину. // Как будто я разжёл войну, // А не она меня палила. // Всё время чувствую вину, // Бессилье это или сила, // Когда и малую твою // Я ощущаю, // как свою» («Всё время чувствую вину...»). Иррациональность вины обусловлена высшей логикой любви. Святость является не в ореоле безгрешной природной простоты, но требует подвига соединения духовности и обыденности. Оказывается, отождествление с природой – это начало движения: «Попробуй вырасти // такой большою, // чтоб эти улицы обнять душою, // чтоб эти площади // и эти рынки // от малой вымокли //твоей слезинки. // ...Потом подумай // о такой причуде: // все слёзы выплавав, // вернуться в люди. // По горькой сырости, // босой душою. // Попробуй вырасти // такой большою – // и в том оплаканном тобою // мире // жить в той же комнате // и в той квартире» («Попробуй вытянуться...», 1967). Действует уже

воле самой стихии. Лирика – исповедь не поэта, а самой жизни, которая не знает ни стыда, ни страха и содержит признание о всеобщей связи явлений, как в «квази-хизме», меняющем местами «ветку – птицу – клетку», т.е. волю и неволю, свободу песни и каркас стиха. Суть не в конкретном содержании тайн, а в спонтанности, неудержимости и неиссякаемости песни любви – журчащей, выщёлкиваемой изпод спуда немоты, гнёта непроницаемости и тьмы. Роль поэта – не в перевоплощении в природные начала, а во всеотзывчивости и равноценности его отклика, когда рифма «зарница», как эхо, связует начало и конец стиха, свет небес и души. «Стена и путь» – как тупик и перспектива – только варианты единства антиномий, в которых узнаётся родство противоположного: говорить – не молчать – услышать

знакомый приём «безличного императива», призыв к «самосовершенствованию» обращён то ли к собственному «я», то ли к возлюбленной, но это разговор с душой. Стёршаяся метафора «вырасти душой» буквально перерастает в олицетворение, чтобы, достигнув апофеоза жертвенной духовности, ввергнуть это неназываемое, трепетно ранимое и несовместимое с бытом, в безусловность существования. Беспощадность императива оборачивается трагедией неистощимой боли: существования неповинного, но – в неизбежности вины. Зато трагедия сверхчуткости призвана спасти мир от оскудения, «тихая лирика» не может позволить себе отчуждения ни от мира, ни от человека: «Мне интересен человек, // Не понимающий стихов, // Не понимающий, что снег // Дороже замши и мехов... // Да и пишу я, может быть, // Затем лишь, бог меня прости, // Чтоб эту стенку прошибить, // Чтоб эту душу потрясти» («Ты говоришь, что все дела...», 1975). Социальное призвание обозначено с абсолютной точностью, но сверхчуткость к иному может обернуться мукой неисполненного до конца призвания. Дело не только в возможности подменить ценности: «Это страшно – всю жизнь ускользать, // Убегать, уходить от ответа. // Быть единственным – / а написать // Совершенно другого поэта» («Упаси меня от серебра...», 1973). Опасность – в измене призванию творческого дара, интуиции собственного видения жизни: «Да, вот такие же, как ты, // Мне не дали добредить в юности, // Всё выпрямляя до черты // И округляя до округлости. // ...Я шёл, самим собой тесним, // Стремясь себя в проулки / вытеснить, // Поскольку был ничем иным, // Как клеветой на действительность. // Всё выдержал, любовь любя» («Да, вот такие же, как ты...», 1978). Вот эта интуиция вины, опережающее знание о своём праве-долге, опора на онтологию любви, – и есть основа нравственной философии «распространения души» в тихой лирике, расширения границ собственного «я» через отождествление с природными стихиями. Надо только изначально определить их стихиями любви и освятить собственным чувством.

4.Н.Тряпкин: песенная мифопоэтика

Мифологическая составляющая «тихой лирики» не могла не предстать в концентрированной форме, подобно тому, как выделилась «мифологическая проза» из недр «деревенской» самой логикой развития идеи памяти – возвращения к истокам национальной культуры, к традициям народно-поэтического мышления и базовым моделям миропонимания. В поэзии связь образного содержания мысли с мифологической первоосновой, а интонационного – с песенной, не прерывалась. Мировидение «крестьянских поэтов» (С.Есенина, Н.Клюева, С.Клычкова и др.), само наследовавшее фольклору, «суриковцам», Некрасову, опосредованное «смоленской школой» (М.Исаковский, А.Твардовский), не могло не найти своих продолжателей. Роль «связующего звена» исполнил Н.Тряпкин (1918-1999), который на своём поэтическом поприще испытал и упрёки в «патриархальщине», и заслуженное признание «всечеловечности» его лирики (11, 696). В соединении этих начал – живой мифологической и органичной культурной памяти – в этой «стереофонии» сознания и состоит своеобразие поэтического мировоззрения художника. Его «синкретизм» восходит к изначальной песенной природе поэзии. Тряпкин, действительно, *пел свои стихи* – и не только потому, что заикался, но потому, что песня как жанр народной лирики генетически хранит в себе потенциал всех ипостасей духовного: возвышенный трагизм и комическую непосредственность, проникновенность и общезначимость чувства, диалогическое общение с природой, пространством и обращение к основам человеческой души.

В жанровой природе песни есть некое онтологическое начало – память о праистории поэзии, живое время традиции, образ гармонического совершенства выпеваемого слова, т.е. мелодического дыхания стиха, присутствие общего

мирочувствования в самых простых и естественных формулах. Так и представлено чудо рождения поэта: «Душа томилась много лет, // В глухих пластах дремали воды. // И вот сверкнул желанный свет // И сердце вскрикнуло: Свобода! // Друзья мои! Да что со мной? // Гремят моря, сверкают думы, // Гуляет космос над избой, // В душе поют легенды Рима» («Рождение», 1958). Витальная энергия тряпкинского стиха соединяет эпическое и смеховое начало, не комизм, а радостную игривость бытия, расположенного к человеку: чего стоит это «Гуляет космос над избой»! Смех как торжество жизни смывает все границы и объединяет всё всеобщей открытостью друг другу: «И я кладу мой чёрный хлеб // На эти белые страницы. // И в красный угол севший Феб // Расправил длань своей десницы. // Призвал закат, призвал рассвет, // И всё, что лучшего в природе, // И уравнил небесный свет // С простым репьем на огороде». Не фамильярное простодушие в общении со стихиями («призвал закат, призвал рассвет»), а бытийная простота, добро как щедрость души и не предполагающей иного ответа от всего мира, если любовью охвачено малое и великое – бездонная синь неба и фиолетовый цвет репейника. (Через 15 лет Вознесенский «срифмует» эту простоту как открытие в «Васильках Шагала», 1973: «Сирий цветок из породы репейников, // Но его синий не знает соперников»). Добро и есть основа приятия мира и его освоения во всей близости родства и величии хронотопического простора: «Пою о солнце, о тепле, // Иду за вешние ворота, // Чтоб в каждой травке на земле // Времени послушать повороты». Чуткость и эпический размах, аполлоническое совершенство и праздничное язычество (Феб в красном углу «избяного космоса» – это реминисценция из запрещённого тогда Клюева или собственное открытие?), «вешние ворота» как распахнувшиеся во всю ширь врата ликующей и увлекающей в стихийном торжестве вечной жизни – всё это нравственные, эстетические и пространственно-временные координаты поэзии Тряпкина, непринуждённо представленные в собственном внутреннем единстве и взаимообусловленности. Простор и свет в игровом, не статичном, а праздничном явлении, требуют деятельного участия души в их бытии. Поэтому образ играющего лирического «я» – это образ пастушка: он непринуждённо ведёт свою бесхитростную партию на дудке в унисон с игрой самого великого и грозного мира, но владеет тайной гармонического единства собственной мелодии с песней бытия.

Это может быть героическая песнь участника и свидетеля торжества самого бытия как праздника – небытие Тряпкина не интересуется, он весь обращён к жизни. Всё

Горячая полночь! Зацветшая рожь!
Купальской росой окропите мой нож.

Я филином ухну, стрижом прокричу,
О камень громовый тот нож наточу.

Семь раз перепрыгну чрез жаркий костёр –
И к древнему дубу приду на сугор.

Приду, поклонюсь и скажу: «Исполать!»
И крепче в ладони сожму рукоять,

И снова поклон перед ним положу –
И с маху весь ножик в него засажу.

стихотворение – сакральный ритуал соучастия в апофеозе жизненных сил, есть всё, что необходимо: единство места, времени и действия – ночь на Ивана Купала, вершина мира (дуб на сугоре – мировое древо вечной жизни), оплодотворение пространства животворной влагой молока-молнии («как гром, молоко») – света и силы земной и небесной. Поэт про-

шёл обряд очищения огнём (7 раз) и приобщения к певческим стихиям верха (стриж) и низа

И будет он там – глубоко, глубоко,
И брызнет оттуда, как гром, молоко.

Животное млеко, наполнив кувшин,
Польётся на злаки окрестных долин,

Покатится к Волге, Десне и на Сож...
И вызреет в мире громовая рожь.

Поднимутся финн, костромич и помор
И к нашему дубу придут на сугор.

А я из кувшина, средь злаков густых,
Гремящею пеной плесну и на них.

Умножатся роды, прибавится сил,
Засветятся камни у древних могил.

А я возле дуба, чтоб зря не скучать,
Зачну перепёлкам на дудке играть.

1971

О.Мандельштама). Животворящая сила распространяется во все концы по рекам – артериям земли, чтобы все «языки», т.е. народы России (по пушкинской формуле: «и финн...»), сошлись в её центре. Слово – как хлеб, взрастёт «громовой рожью», «злаками густыми», возродит память об умерших, их духовное присутствие («засветятся камни»), прибавит сил самому народу... Но в этот момент всеобщего апофеоза поэт резко меняет роль – из героя, духовно соразмерного деянию, он становится пастушком среди посвистывающих (неполнота действия) перепёлок. Так смеховое начало уравнивает пафосное – чтобы вернуть героическое в естественную простоту существования, тем более что дело сделано: возрождение силой поэтического слова и деяния совершилось, остальное – «рутина», а единственное средство спасения от неё – игра с самой природой. Пространная и напористая энергия стиха – 4-стопный амфибрахий с парной мужской рифмой – и 12 двустопных вместе дают образ завершённого живого, пульсирующего целого, которое амбивалентно вбирает и героическое, и простодушное – и воскрешение силой поэзии, и обучение природы человеческому знанию в музыке. Разноликость, разноплановость единого мифологического целого обусловлена диалогическим потенциалом авторского сознания.

Этот потенциал сочетает приверженность безусловным ценностям родового сознания с ценностями сознания игрового. Так в «Стихах о Гришке Отрепьеве» (1966) с простодушно-сочувственной иронией прославлен самозванец: «Для меня ты, брат, совсем не книга, // И тебя я вспомнил неспроста, // Рыжий плут, заносчивый расстрига // И в царях – святая простота. // Мы с тобой – одна посконь-рубаха. // Расскажи вот так, без дураков: // Сколько весит шапка Мономаха // И во сколько сечен ты кнутов?..» Игрок на поле истории – играет собственной головой, это достаточное оправдание для авантюриста, рождённого не для власти: «Забывают – кто отец, кто мама, // И не лучше ль сеять, чем хватать? // А ведь ты бы, Гриша, скажем прямо, // Мог бы даже песенки играть. // И ходил бы с клюквой на базаре // Да из лыка плёл бы лапотки. // А тебя вот псивые бояре // Изрубили прямо на куски». Очевидно, что образ Гришки-

(филин), стремления и статики. Нож – фаллический символ, его сила обеспечена магией касания, причащения животворящей влаге («купальская роса») и плоти самого центра мира, «громовый Камень» – это сам мистический Алатырь, «пуп земли, наделённый сакральными и целебными свойствами» (12, 31). Мистический брак поэта с жизнью, представленный как пронзение приветственным словом «исполать» (у В.Даля – «хвала, слава», а знак восклицания указывает на действие). «Животное млеко», хлынувшее и переполнившее все меры, – это смешение оплодотворяющей влаги и вещего слова, «гремящей пены» («Останься, пеной Афрота, // И, слово, в музыку вернись», как в «Silentium», 1910, 1935, у

расстриги представлен в традициях скоморошьего юродства – сострадательно-насмешливо, под присвист и перепляс 4-стопного хоря, но со скрытой печалью: «Только всё ж за дымкой-невидимкой // Ты уж тем хорош, приятель мой, // Что из всех, пожалуй, проходимцев // Ты, ей-ей, не самый продувной». Поэт знает, что истина поэтического слова сильнее исторической правды, потому не боится противопоставить песню церковной анафеме. Но поэт знает и цену безусловности, поэтому остраняет собственную эпическую фантазию: «Как сегодня над степью донецкой // Снова свист-пересвист молодецкий. //...Только стяги, да ветер, да слава. // Красногривая стелется лава. // Ах, не верьте баюну-поэту! // Ничего здесь военного нету. // Это просто над степью донецкой // Свистнул север в кулак молодецкий // И в степи через все перегоны // Поскакали его эскадроны. // ...Только пусть, для высокого слова, // Это будет дозор Годунова» («Как сегодня над степью донецкой...», 1966). Игровое начало не отменяет родовую память, эту властную силу рубцовских видений, но демонстрирует «технику» рождения образа – превращения террикона в курган, а фантазии – в эпос: «И дымятся холмы насыпные, // Копяные, крутые – степные! // И стоят, как былинные шлемы, // У истоков грядущей Поэмы». Так озорство и веселье становятся, вместе с эпическим пафосом, равноправными духовными основами миропонимания и мифологического моделирования сущностных отношений.

Игровая доминанта мифологического поэтического мышления и философии существования позволяет даже трагическую тему интерпретировать в зависимости от собственной ценностной установки. Актуализация витального начала демонстрирует оптимистический образ истории, поэт полагал, что любовь может укротить даже гражданскую войну и репрессии: «Скажем так – земля ждала привала... // Покатился перстень золотой, // Покатился он с руки Ивана // По сосновой улице прямой. // ...И на всё, пожалуй, полушарье // Затрубил в трубу весёлый гром: // «Говорю во имя данной Марьи – // Бросьте, черти, звякать топором!» // А в полях давно уж надоело // За спиной ощупывать курки. // И гармонь впервые не запела // Про далёкий остров Соловки» («Скажем так – земля ждала привала...», 1968). Так щедрое и весёлое добро покоряет зло, которое смиряется, устав от собственной бессмыслицы.

Следует подчеркнуть, что речь идёт именно о доминировании игрового подхода, о его онтологическом потенциале, а не о социальном оптимизме, эксплуатирующем эпический настрой мифа. Семья поэта на себе испытала все перипетии коллективизации, но фольклорная историческая песня слишком часто выдавала желаемое за действительное, чтобы пренебречь её гармонизирующей властью. Тем более что вселенский пессимизм вполне доступен «патриархальному» сознанию, разочаровавшемуся в человеческой природе: «Лукавый змий! И ты вкушаешь сдобники, // И ты в наш век – почтенный гражданин. // И под навесом райского шиповника // Ты гарбузом торгуешь, сукин сын. // А твой Адам давно забросил шкуру // И стал во всём с превышним наравне – // И даже может небо вечно синее // Поджарить, как яичницу, на пне» (1966). Игра поменяла роли: демон «измельчал», а всеильная ловкость человека не добавила ему величия – но жестокая ирония мешает превращению автора инвектив в пророка избобличающего. Лирический герой юродствует, поскольку для песенно-плясовой интонации более органичен гротеск скоморошины, чем пафос прямого высказывания. Лирический герой надевает маску, но так, чтобы за кривой улыбкой ёрника угадывалось скорбь души. Достаточно в первой строке столкнуть возвышенный образ (с безусловным эффектом воздействия) и мнимую «бесчувственность» да подчеркнуть этот диссонанс перебоем ритма – и трагический отсвет будет пронизывать всё стихотворение: «Земля – что невеста, а мне всё равно, // А мне всё равно. // По всем направленьям стучат в домино, // Гремят в домино» («Песня всемирных кастаньет», 1972). «Стучат – гремят – грохочут» – звук

нарастает, как ритм обвального крушения, как дикая, всеускоряющаяся пляска бесов: «А чёрные кости – что звон кастаньет, // Что звон кастаньет. // Земля пролетает сквозь тысячи лет, // Космических лет. // Земля пролетает, а мы-то при чём? // Не рвётся ли Время у нас за плечом? // У нас за плечом?» Бессмысленный ритм разрушает само Время – куда дальше и больше? Но такова современная трагедия («песнь козла»): «Горят гороскопы, а нам всё равно, // А нам всё равно. // Про все наши судьбы мы знаем давно, // Смекаем давно. // Ни сказок, ни песен, ни прочего зла. // Давайте, ребята, сыграем в козла. // Давайте в козла!» Стоит подчеркнуть, что это уже знакомый 4-стопный амфибрахий с мужской эпифорой «долгой» строки – тот же, что и в «Горячая полночь! Зацветшая рожь!..» (1971), но противоположный эффект – ритм разрушительной, а не ритуальной пляски – обусловлен изменением содержания, которое только акцентируется «укороченной строкой» – она рефреном утверждает отрицательный смысл. В другом контексте тот же эффект перебоя ритма в рефрене выполняет функцию утверждения: «И снятся мне травы, давно прожитые, // И наши предтечи, совсем молодые, // А Время поёт. // И рвутся над нами забытые страсти, // И гром раздирает вселенские снасти, // А колокол бьёт! // Давно пронеслись те года и походы, // И всё принакрыли извечные воды, // Извечный Покой. // А звёздное Время звенит и сияет // И снова над нами, свистя, пролетает // И прыщет стрелой» («Старинные песни», 1973). Такова игровая модель песни – она амбивалентна и содержательно, и интонационно.

Роль мифа – актуализировать позитивный ценностный потенциал, хотя бы ценой страдания. Так используется приём переосмысления сказочной фабулы, распространённый и в поэзии («Атомная сказка» Ю.Кузнецова, 1968), и в прозе («До третьих петухов» В.Шукшина, 1974, «Бессмертный Кощей» В.Белова). Тряпкин рисует картину предательства человеком самого себя, когда Андрей-стрелок из «Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» становится губителем собственного счастья: «Исходился, избегался царский стрелок // Да по дебрям лесным... // Закручинился парень, уселся на пне. // (А уж ночка-то – вот!) // И послышалось вдруг: где-то там, в вышине, // Голубица поёт. // ...И ударила стрелка под то ли крыло, // И промчалась насквозь... //И великое пламя над миром прошло, // А верней, – пронеслось» («Песня», 1979). Крушение мифологической гармонии ставит на грань собственное бытие – и тогда отменяется песенная форма: «Скоро вселенский Ветряк // Дрогнет над самую койкой... // Дьявол заходит в кабак, // Бог восседает за стойкой. // Пьют из Большого Ковша, // Спирт не мешая с водою. // Корчится в муках душа // Перед картиной такою... // Громко шумит вороньё... // Что за проклятая пытка?! // Где же ты, сердце моё? // Скоро ли звякнет калитка?» («Где же ты, сердце моё?..», 1979). Космос «прочитан» в мифологическом ключе, но метафоры глубоко личные: время – это мельница, «вселенский Ветряк», это время делят и исчерпывают «Большим Ковшом» Большой Медведицы наравне бог и дьявол. Трагическая гипербола соразмерна чувству, но песенный жанр должен перейти в иной статус – духовного стиха или псалма, или «песни песней». Такова «Песнь о хождении в край палестинский» (1959-1973) – повествование о духовной преемственности, о следовании за дедом-паломником на реку Иордан. Миф утверждает свои ценности, через которые открывается и христианские святыни: «Нам не нужно господу Христа, // Ни его гробницы, // Но опустим жаркие уста // К той воде-водице, // Припадём ко берегу той реки, // К той горячей пыли, // Где когда-то наши старики // Гласы возносили». Эта преемственность обеспечивает право вопрошать – как право праведника и творить – как право поэта: «Или вы забыли о Христе, // Грязны и лукавы? // Или вновь распяты вас на кресте, // Подлые Вараввы? // И тогда пускай по всей стране // Пронесётся Слово // И на этой песенной волне // Загрохочет снова. // И пускай сам дьявол от стыда

// Возрыдает где-то // И сойдёт великая Звезда, // На ковчег Завета». Потом придёт время покаяния – сразу за всех, это будет покаяние перед Богородицей, которая – и это знаменательно – тоже из духовно-творческой породы людей, поэтому и зовётся просто «матушкой»: «Ты прости меня, матушка, что играла на божьей свирели // И дитя уносила – подальше от страшных людей! // ...Проклинаю себя. И все страсти свои не приемлю. // Это я колочусь в заповедные двери твои. // Ты прости меня, матушка, освятившая грешную землю, // За неверность мою. За великие кривды мои» («Это было в ночи, под венцом из колючего света...», 1980). Тяготение к преобразению плясового стиха в духовный не было необратимым процессом, в цикле «Песнь песней» (1970-73), посвящённом бытийному единству жизни и смерти, и сама интонация колеблется между пафосом и плясом вприсядку: «Есть тайна среди тайн: Рождение и Смерть, // Рождение и смерть, // И да восславит Гимн земную круговерть, // Земную круговерть!» – «Эгей, цветов горячий перезвон! // Эгей ты, солнце! Светоч наш и гений!.. // Гнетут меня полынный дух времён // И таинства прошедших поколений» – «К чёрту старость и лежанку! // К чёрту зимнюю кудель! // Забирай свою тальянку // Да за нами – под капель. // Будем прыгать и ругаться, // Задирать повыше хвост. // А задумал отлежаться – // Убирайся на погост! // И покойся на перине, // И газуй там, старый кот! // И не бог тебя поднимет – // Эскаватор зачерпнёт! // А пока не отрешился // Ни от солнца, ни от рек, // Слышишь – в поле раскатился // Грохот огненных телег?» Оксюморонное сочетание «огненные телеги» – раскаты грома в эпическом пространстве поля – вполне «одомашненное» восприятие неразложимого единства стихий существования. Но критическая масса накопившегося пессимизма, сознания бесперспективности человеческой истории заставили обратиться к Библии (сборник «Подражание Экклезиасту», 1989), к псалмам – жанру, обращённому в Всевышнему. Но и в этом случае «в его стихах нет дистанции между лирическим героем и Богом: Бог столь же реален, сколь и пишущий о нём, взывающий к нему (это продолжение апокрифической традиции). Подобным равноправием объясняется, например, стихотворная версия явления поэта к Вечному пределу, где Бог, знатные мужики Бёрнс да Есенин собрались в одной, так сказать, компании» (13, 203). Религиозно-философская позиция в лирике поэта определяется как «глубокое пантеистическое течение» (13, 203), в то же время «гласом царя Давида герой вопрошает Всевышнего, Зодчего и Отца: «Что ж ты меня оставил в этой вселенской луже // и зашвырнул в пространство грифель свой и резец?» (13, 203). Но Богооставленность и пантеизм – явления антонимичные, как отторжение и всеприятие.

Очевидно, любое однозначное концептуальное определение позиции Тряпкина грозит быть неполномерным и тенденциозным, и более плодотворно рассматривать особенности его поэтической философии. Игра как стихия творческого мышления, самоопределения и отстаивания свободы в мифологическом пространстве может быть наиболее адекватной и универсальной характеристикой его мировоззрения. Игра Тряпкина соединяет сакральное и смеховое, трагедию и фантазию, фольклорно-поэтическую безначальность и личностную иронию, даёт целостный образ мира и бытия, в котором поэт участвует на равных – духом и действием. Игра сознания соединяет научно-технические открытия XX века с мифологической интерпретацией: «А в полях силовые грохочут органы. // И старушки в очках, те, что учат по книжкам, // Говорят / из-за парты вскочившим детишкам: // А ведь это Земля, мол, великая Гея, // Посылает на небо огонь Прометея – // Эти грозные стрелы из грома и света... // Успокойтесь, родные. // И помните это» («Где-то есть космодромы...», 1966). Игра есть условие самопреодоления, превозмогания пределов возможного: «И как понять сии раденья? // И что я должен занять, // Чтоб власть земного притяженья // В самом себе преодолеть? // Или и впрямь всё в мире – с места, // И к чёрту старый потолок? //

И вот к безвестному нашесту // Меня сам дьявол поволок. // ...А я оглох от напряженья, // И хоть бы вовсе обалдеть, // Чтоб все подземные сцепленья // В самом себе преодолеть» («Пусть я не данник физкультуры...», 1966). Это условие возвращения к первозданности и откровению самой жизни: «Земля извечно молода, и зори вечно босы, // И вечно пляшут мотыльки под детскую свирель. // Пускай там были до тебя касоги и шумеры, // Пускай ложатся пред тобой смирившиеся львы. // А ты проснись на рубеже какой-то смутной веры, // А ты услышь подземный рост кореньев и травы» («А ты проснись на рубеже какой-то смутной веры...», 1970). Изначальная доверчивая умудрённость дитя – в равновесии с самим временем, которое может плясать (играть) под мелодию безымённого Орфея.

Игра есть процесс рождения-проявления слова из самой стихии существования: «За пряслом овина, в лесном сельсовете, // Такое бывает: // Проснётся былина, усядутся дети, // А день догорает. // Из новых колосьев, из древней печали // Завяжется слово - // И вот уже снова гонцы прискакали // С нагорий былого» («Забытые вехи, заглохшие дали...», 1965). А слово – игрой текста – связывает настоящее и прошлое. Слово может явиться из ритма эпического движения, которым пронизана сама история: «И не все ли Шипки и Карпаты // Уходили травами в народ? // И прошли, протопали солдаты // Через душу всю – из рода в род. // И грохочет Слово, как былина, // Замешавшись ветром и водой. // И прошла, протопала дружина // Да по всей по нашей мостовой» («Не хватает грома для раската...», 1969). Закономерно, что в слове находит своё выражение, воплощение и даже продолжение время: «Старинные песни, забытые руны! // Степные курганы, гусярные струны! // Далёкая быть! ...// И только лишь кто-то кричит и взывает: // «По Дону гуляет, по Дону гуляет // Казак молодой». // И снова поёт пролетевшее Время – // И светится Время, как лунное стремя, // Над вечной Водой» («Старинные песни...», 1973). Ассоциации «Время – свет – живая вода» вполне мифологическая, поэт от себя добавил только песню, т. е. слово-музыку, а песня – образ единства времени и пространства: «Пусть я не тварь господняя, // Но и не червь земли. // Небо и преисподняя // В песни мои легли» («Чёрная, заполярная...», 1978). Преображение слова в свет и света в слово – постоянный мотив, как отождествление поэзии с могучей гармонической стихией и как утверждение призвания: «Гудят колокола! И у трактирной стойки // Гремит моя хвала. // И Фебова стрела пронзила все помойки – // И песней изошла. // ...И мы с тобою, брат, за хлебом да за квасом, // И мы с тобою, брат, // Воссветимся стократ под этим звёздным часом, // Воссветимся стократ» («Романс», 1980); «Под лучами российского Феба // дорогих принимаю гостей. // ...Пронесёмся на берег урманский, // Вознесёмся на жёлтый Тибет. // Под навесом моим шемаханским // Ничего невозможного нет...» («Допою свои песни земные...», 1982). Песня воскресает «перед гласом земли», «властью поля»: «И слова, что лежали // Да под камнем глухим, // Подниму, как скрижали, // Перед светом твоим» («За поля яровые», 1965). Слово обладает чуткостью к другому слову, оно первоплощается, как мысль в «мысль» – белку на мировом древе из «Слова о полку Игореве»: «Огнистая белка! // Прыскучая рысь! // Громовая стрелка, // Над миром промчись!//...Владыка Перун! // Для нас эта белка // С Бояновых струн!» («Огнистая белка!», 1971). В этом живом движении раскрывается преемственность, общение со всей поэтической стихией в её изначальности: «О вешие трагические хоры, // Оракулы земли! // Не ваши ль роковые приговоры // И нас теперь прожгли? // Я трепещу от вашего рыданья, // От ваших тёмных слов. // И снова, снова над моим сознанием - // Все фурии веков» («И вы, и вы, трагические хоры...», 1981). Единство поэзии оказывается единством времени – не простой преемственности истории, но вещей силы, исходящей от слова, принадлежавшего «хору» – общему сознанию, которому ведомо и трагическое, и

великое, и бессмертное. Потому поэт устремляется в то изначальное действительное творчество, сакральную игру словом со словом и музыкой: «И вновь хочу забыть про всё на свете, // И всё простить, любя, // И вновь уйти сквозь дым тысячелетий - // И позабыть себя!» Уход в пространство поэзии – погружение в стихию не столько истории, сколько самого бесконечного существования.

Античный мотив, столь явственно и непреклонно проявивший себя в «тихой лирике» благодаря поэзии Тряпкина, продемонстрировал духовную глубину и пространственную всеохватность «родового сознания». О.Мандельштам объяснил бы это «эллинической» природой русского слова: «Жизнь языка в русской исторической действительности превешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. ...Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению» (14, 176). Песенная природа слова по Тряпкину, чуткая и живая, изначально пронизана мелодией и ритмом, слово выпевается сквозь дудку, свирель, грохочет, гремит и освящает светом, как молния. Оно не есть проникновенная тайна, не шёпот, не молчание, т.е. слово является в ореоле стихий – как действенная сила, мифологический образ синкретической целостности и соразмерности всецелому. Это не слово-символ, не фольклорная метафора, а сам миф – оксюморон знакового и безусловного, но не архаический, а живой. А поэт, владея этой стихией, оставляет себе роль играющего инструмента, но избирает те струны бытия, которые и представляются ему основой мировой гармонии: Добро, Красота, Любовь, Смех – как Свет и Жизнь в непрерывной Игре взаиморасположенных бытийных сил. Диалогизм поэтического сознания Тряпкина – это взаимопревращение антонимичных, но не антагонистических начал: лукавства и героики, смеха и грома, веселья и боли, радости и бытийного эпического чувства.

5.Ю.Кузнецов: онтологические координаты героического мифа

Если поэзия Н.Тряпкина демонстрировала гуманистическое измерение мифа, то художественный мир Ю.Кузнецова (род. в 1940 г.) – это пространство бытийных страстей, абсолютно чуждых человечности. На искоренении уже эстетического мифа – утверждения, что поэзия должна быть образом прекрасной человеческой души, – и сосредоточен поэт. Его программа – возвращение поэзии к бытийно-символической системе миропонимания: «Желаю поэзии быть, а не казаться, проникать вглубь, а не скользить по эмпирической поверхности, осваивать новое, а не вытеснять старое, ставить вечные вопросы бытия, а не цепляться за шероховатости быта – одним словом, творить» (15, 7). Кузнецов утверждает себя последователем мистико-символической традиции. В поэме «Золотая гора» (1974) – художественной программе самоопределения на Парнасе – названы «противники» и «предтечи» в пути к вершинам поэзии: «Не подвела его стопа, // Летучая, как дым. // Непосвящённая толпа // Восстала перед ним. // Толклись различно у ворот // Певцы своей узды, // И шифровальщики пустот, // И общих мест дрозды. // Мелькнул в толпе воздушный Блок, // Что Русь назвал женой, // И лучше выдумать не мог // В раздумье над страной». Вершина Парнаса похожа на рай, вход в который ограждает то ли Пётр, то архангел, но – радикально решающий проблему отбора достойных: «Незримый сторож ограждал // Странноприимный дом. // Непосвящённых отражал // То взглядом, то пинком. // Но отступил пред ним старик. // Шла пропасть по пятам. // – Куда? А мы? – раздался крик. // Но он уже был там». Но рай оказался едва ли не мерзостью запустения: «Увы! Навеки занемог // Торжественный глагол. // И дым забвенья заволок

// Высокий царский стол. // Где пил Гомер, где пил Софокл, // Где мрачный Дант алкал,
 // Где Пушкин отхлебнул глоток, // Но больше расплескал. // Он слил в одну из разных
 чаш // Осадок золотой. // – Ударил поздно звёздный час, // Но всё-таки он мой! // Он
 пил в глубокой тишине // За старых мастеров. // Он пил в глубокой тишине // За
 верную любовь». Эта гротескно-ироническая картинка трагического одиночества
 «последнего из могикан» над чашей поэтической судьбы и мудрости вполне серьёзна:
 автор убеждён, что путь психологического самопогружения, реалистической лирики –
 не призвание истинного творца, а заблуждение, обрекающее на мелкотемье и
 банальность. «Шифровальщики пустот и общих мест дрозды» – не только
 современники (модернисты, авангардисты, публицисты от поэзии и приверженцы
 «искренности»), но даже сами символисты, обратившиеся к inferнальному, а не
 онтологическому. Блок отчасти реабилитирован циклом «На поле Куликовом», где ему
 удалось возвыситься до отождествления судьбы поэта и Родины). Пушкин с
 «Анчаром» – только «пригубил» от чаши божественного питья (скандинавский миф о
 «мёде поэзии» или сюжет «Моцарта и Сальери»?)). Но пророк Пушкина, по мнению
 Кузнецова, «соблазнил русскую поэзию, и соблазнил именно ландшафтом. Чем иначе
 объяснить упорное усиление ландшафтной и бытовой предметности в ущерб глубине
 и духовному началу?» (16) В результате «о новейшей поэзии можно... сказать, что она
 загромождена ландшафтными и бытовыми подробностями, в ней бытие заменено
 бытом» (16). Зато остаётся наследие Гомера и Софокла – поэзия мифа, т.е.
 самоопределения человека в мирозданье и вечности. Это величие могучих и
 завершённых в себе характеров, персонификаций судьбы человека и рода, и
 трагических страстей, духовно ставящих человека вровень с богами. Софокл
 подчёркивал: «Я изображаю людей такими, какими им надлежит быть, а Еврипид
 изображает их такими, какие они есть». Если вспомнить, что путь «мрачного Данта» –
 это движение через познание человеческого ада к Богу, то очевидны творческие и
 духовные цели лирического героя Кузнецова – стать вровень с носителями
*безусловной истины, дать образное выражение этой истины, раскрыть трагизм
 сознания, соразмерного нечеловеческому знанию.*

Это создаёт свою коллизию лирического и эпического в их духовном единстве,
 преодолеваемую изнутри – мифо-поэтическим характером самого творчества:
 «Орлиное перо, упавшее с небес, // Однажды мне вручил прохожий или бес. //
 ...Отмеченный случайной высотой, // Мой дух восстал над общей суетой. // Но горный
 лёд мне сердце тяжелит. // Душа мятётся, а рука парит» (1974). Противоречие личного
 и творческого, психологии и дара, бремени знания и воли призвания, разрешается без
 особых потерь в пользу свободы. Знаменитая декларация непреклонного движения
 навстречу истине звучит вызывающе, но жестокий образ вполне адекватен идее
 бестрепетного мужества, чуждого и иллюзий, и сентиментальности, и каких-либо табу.

Я пил из черепа отца
 За правду на земле,
 За сказку русского лица
 И верный путь во мгле.

Вставали солнце и луна

И чокались со мной.
 И повторял я имена,
 Забытые землём.

«Плоскость» обыденной морали не существует для
 героического сознания, призванного разрешить не
 что иное, как тайну судьбы и призвания русского
 духа. Череп отца, погибшего на войне, кажется
 достойной мерой – «чашей судьбы и мудрости», а
 сама историческая традиция пить из черепа врага
 в знак торжества и магического причащения его

силе (так распорядились печенегии головой князя
 Святослава) – это только материал для сотворения
 собственного мифа, тем более что мыть кости – это

следствие преданности традиции – приобщение светил дневного и ночного знания к сакральному ритуалу и восстановление в этом процессе сверхпамяти, утраченной в земном существовании. Критик В.Кожин, настойчиво искавший в современной поэзии выразителей национального самосознания, решительно защитил лирику Кузнецова от упреков в «жестокости» и «неразграниченности добра и зла», настаивая, что это особый «поэтический мир, в котором – если не бояться говорить высоким слогом – личность меряется всемирно-исторической и вселенской космической мерой. В этом мире совершенно неуместен даже хотя бы привкус психологически-бытовой «гуманности» (17, 261). Действительно, «гуманность» – более позднее изобретение, чем амбивалентная этика мифа, подчинённая логике взаимно необходимых бинарных оппозиций, по ней равноправие созидания и разрушения, т.е. функция «культурного героя» и «трикстера», – «величайшая диалектическая идея, раскрывающая сущность развития и творчества» (18, 19). Но своеобразие позиции Кузнецова состоит в том, что он «соединяет» в себе обе миссии – роль «трикстера», провокатора и разрушителя сложившейся системы ценностей, и культурного героя, первооткрывателя новых горизонтов. Правда, критика отмечает тенденцию к однополюсному тяготению: «Но свет в мире Кузнецова хотя и упоминается несколько раз именно в таком сакральном значении, всё же никогда всерьёз не доминирует, и даже в перспективе такая возможность как бы не предусмотрена. Да и вектор устремления души – чаще не в небо, а в бездну. Солнце и луна, день и ночь здесь как бы равновелики, но сильнее всё же ощущение торжества мрака. Какого-то пафосного проповедования святынь у Кузнецова нет. Он захлёбывается процессом: существованием в разверстых пределах, дрожью по коже от близости бездны. Зло в его мире – не столько на самом деле происки татаро-евреев, сколько первичное состояние материи, равновеликое добру и в такой же степени приемлемое: как повод борьбы с собой, что является единственной целью и единственной ценностью» (19). В этой пространной цитате не сказано только, что «бездна» Кузнецова – это его «высь», т.е. глубина отрицания и есть «подвиг превозмогания» человеческой меры понимания добра и зла: «Глядишь на небо в час ночной. // Скажи, о чём твой вздох глухой? // Кого любил, того забудь, – // Того насквозь прошёл твой путь. // Рождённый женщиной земной, // Ты не заметил ничего, // Что стоит взгляда одного // На эти звёзды в час ночной» (1974). Лирическое «ты» в тексте – лишь иллюзия самоотчуждения, лишь средство остранения авторской позиции, средство смягчения нигилизма, представления его как императива, идущего извне, и даже как некоторую драму расставания с гуманистическими иллюзиями и человеческими страстями. Но «звёздная истина», открывающаяся поэту, должна быть высказана на языке бытийных, знаковых образов.

При ближайшем рассмотрении выясняется, что эта истина твердит о бессилии человеческого разума и о тщете противостояния миру. Таков смысл знаменитой «Атомной сказки» (1968) – стихотворной притчи о предательстве любви и судьбы. Вся

Эту сказку старинную слышал
Я уже на теперешний лад,
Как Иванушка во поле вышел
И стрелу запустил наугад.

Он пошёл в направленье полёта

По серебристому следу судьбы.

система символов абсолютно прозрачна: Иван-царевич превратился в Иванушку-дурака, но имя и приложение разведены в начало и конец текста, чтобы и этот национальный архетип потерял своё неистощимое обаяние и особую мудрость. «Атомная сказка» – притча периода «по-

лураспада» человека и человечества, т.е.

И попал он к лягушке в болото,
За три моря от отчей избы.

– Пригодится на правое дело! –
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака.

крушения духовного начала, вытесненного познавательным инстинктом. Иван препарировал свою любовь и счастье во имя бескорыстной тяги к науке, но – по уже известной модели. Это не тема цены знания или плодов просвещения, не идея самоубийства человеческой цивилизации, что тоже не открытие. Это трагедия неведения вины, блаженства идиота, неспособного ни к прозрению, ни к покаянию. Драматизм сюжета обусловлен контрастом ожидания и разрешения сказочной коллизии, комментарий или авторская

рефлексия отсутствуют, как это и должно быть в притче. Притча – жанр не лирический, а философский, но в поэтическом мире представляет идею бытия посредством системы образов, обусловленных доминантными особенностями мировосприятия автора, т.е. философия остаётся проекцией поэтического сознания. А поэтическое сознание Кузнецова – это отчуждённое погружение в собственную мысль, созерцание не мира, а глубины своей идеи и разработка условно-гиперболической системы образов ради представления самой мысли резко, выпукло и величественно, как на древних барельефах Востока – с фигурами-знаками, в движении, но статично.

Коренная идея философии Кузнецова трансформировалась из образа общего трагизма существования в тему одиночества русского духа и его космической судьбы. Об этом красноречиво говорят названия сборников: «Гроза» (1966), «Во мне и рядом – даль» (1974), «Край света – за первым углом» (1976), «Выходя на дорогу, душа оглянулась» (1978), «Отпущу свою душу на волю» (1981), «Русский узел» (1983), «Ни рано ни поздно» (1985), «Душа верна неведомым пределам» (1986), «После вечного боя» (1989), «Ожидая небесного знака» (1992), «Русский зигзаг» (1999). В первом сборнике трагедия определена как неочевидный подтекст привычной красоты: «Да, вот сейчас, когда всего превыше // Ракеты, космос взявшие в штыки, // Все наши представленья и привычки // Звучат, как устаревшие стихи. // Как я встревожен за мечту, за смелость, // Ведь в тишине, уйдя на миг от дел, // Любуюсь я звездой, упавшей с неба, // А может, это космонавт сгорел!» Но двуплановость существования как особая тема разворачивалась в раскрытии не трансцендентальной или inferнальной подоплёки обыденного или же психологического подтекста, а в отрицании любого смысла в здешнем его проявлении. Отрицается героическое как венец исторического призвания человека: «Мне у могилы не просить участия, // Чего мне ждать?.. / Летит за годом год. // – Отец! – кричу. – Ты не принёс нам счастья!.. – // Мать в ужасе мне закрывает рот» («Отцу», 1969). Есть безусловная тяжкая правда цены победы, которую суждено заплатить уже живым, но поэту трудно отделить трагедию непрожитой жизни от собственной обиды: «Оставил нас одних на целом свете. // Взгляни на мать – она сплошной рубец. // Такая рана видит даже ветер! // На эту боль нет старости, отец». Так же не может он отрешиться от себя, от своего «я» даже в самой пылкой любви: «Не плачь!» Покорилась тебе. Вы стояли: // Ты гладил, она до конца // Прижалась к рукам, что так нежно стирали... // О, если бы слёзы с лица! // Ты выдержал верно упорный характер, // Всю стёр – только платья висят. // И хочешь лицо дорогое погладить – // По воздуху руки скользят» («Мужчина и женщина», 1969). Любовь – даже не самосжигание, не мука вины и счастья, как у Тютчева («О, как убийственно мы любим...», 1851), а невозможность соединения душ, не жертва, а истребление другой души как неизбежность подчинения её себе, это и

есть содержание чувства. Невозможность самопреодоления не верит и в возможность метаморфоз – как идею бессмертия самого существования, столь дорогую для Заболоцкого и Тарковского: «Не говори, что к дереву и птице // В посмертное ты перейдёшь родство. // Не лги себе! – не будет ничего, // Ничто твоё уже не возвратится» («Не сжалится идущий день за нами...», 1969). Гуманистическим надеждам нет никакого шанса в сознании Кузнецова: объявляя их даже не заблуждением, а ложью, поэт единственным мерилom истины полагает собственную душу. Именно душу, а не разум, поскольку её одинокое мужество – это условие соответствия избранной миссии, и возможность провала тоже заключена именно в ней: «Опасно встать с горами равным, // Имея душу не горы. // Ему внезапно вид явился // Настолько ясный и большой, // Что, потрясённый, он сломился // Несоразмерною душой» («Стоящий на вершине», 1969). Очевидно, что вся философия кузнецовской лирики – это мировидение русского нигилиста, для которого даже учение Ницше – будь то образ экстатического переживания трагедии или проповедь имморализма – романтический бред и искажение истинного призвания гения.

Можно найти достаточно много красноречивых совпадений в сентенциях немецкого философа и русского поэта, причём это или перекличка именно программных деклараций, или «практика» их претворения. Ницше призывает к подвигу преодоления собственной духовной слабости как приверженности старым истинам: «Я учу вас познавать сверхчеловека. Человек есть нечто, что должно быть побеждено. Что вы сделали для того, чтобы победить его?» (20, 49). Такова притча о прозревшем запредельную истину: «Он пророс из глухого колодца. // Но однажды глубокая мгла, // Затмевая высокое солнце, // На цветущий подсолнух легла. // ...Он не поднял потухшего взгляда // На сиянье свободных небес. // Осквернённой святыни не надо! // Ждал он ночи... И ночью воскрес. // Мёртвым светом его охватило, // Он уже не внимал ничему. // Только видел ночное светило, // Присягая на верность ему» («Чёрный подсолнух», 1977). Заратустра, как известно, был из огнепоклонников, здесь «ночное светило» – знак нового символа веры, и это *свет негативного знания*. Истина не названа, но очевидно, что это истина отрицания, т.е. преодоления классических установок, обнаруживших свою несостоятельность, поэту не нужны аргументы или примеры, он решает вопрос в принципе. Так и у Ницше: «Выше, чем любовь к ближним, стоит любовь к дальним и любовь к грядущим; ещё выше, чем любовь к людям, кажется мне любовь к вещам и призракам» (20, 98). И поэт выбирает себе особые координаты существования: «На гаснущий отблеск зари // Я громко ударю в ладони. // Гори, моё солнце, гори // Хотя бы на западном склоне! // Вернись из-за синих морей, // Склонись к моему изголовью // И сердце земное согрей // Хотя бы нездешней любовью» (1978). Ницше тоже был поэтом и представлял своеобразие языка как особую, но открытую всем тайну – феномен самовыражения и воплощения национального мышления в строе речи и модели поведения: «Вот я даю вам знание: каждый народ говорит своим языком о добре и зле; этого языка сосед не понимает. Народ нашёл себе свой язык во нравах и правах» (20, 86). Так и Кузнецов трактует в стихотворении «Авось» (1971) ключевое слово русского менталитета: «Есть глубинный расчёт в этом слове мирском, // Бесшабашность и мудрость с запечным зевком, // Свист незримой стрелы, шелестенье в овсе, // Волчье эхо и весть о заблудшей овце, // Русский сон наяву и веселие риска, // Славный путь напролом и искус Василиска. // На авось отзывается эхо: увы! // Сказка русского духа и ключ от Москвы». Знаменательно, что в первом предложении сведены воедино природные и социально-психологические «корни» слова, как потом отождествляются начала и концы, победы и поражения. Что же касается самоопределения в природных отношениях, то Ницше следует мифологической модели противопоставления начал:

«Счастье мужчины называется: я хочу. Счастье женщины: он хочет» (20, 104). Это не столько проблема взаимоотношения полов, сколько форма самоопределения в экзистенциальных координатах. В телевизионной дискуссии конца 80-х с поэтессой Л.Васильевой Кузнецов так объяснил причины слабости женской лирики: «Женщина смотрит на мужчину, а мужчина – обращается к Богу». Эта мысль отражена и в любовной теме: «Я пришёл – и моими глазами // Ты на землю посмотришь теперь, // И заплачешь моими слезами; // И пощады не будет тебе» («Ты чужие слова повторяла...», 1973). Ницше разрабатывал идею сверхчеловека как модель самоутверждения духа: «Я стремлюсь к своей цели и иду своим путём; я перепрыгну через нерешительных и нерадивых. Пусть мой путь будет их гибелью!» (20, 61). Лирический герой Кузнецова вполне солидарен: «Ты змеиную мудрость узлом затяни, // Просвистевшую пулю – ещё подтолкни. // Ты в любви не минувшим, а новым богат, // Подтолкни уходящую женщину, брат» («В чистом поле гигант из земли выростал...», 1972). Для проповедующего от имени Заратустры любовь была выражением испытующей воли: «Настоящий мужчина хочет двух вещей: опасности и игры. Поэтому ему хочется женщины, как самой опасной игрушки» (20, 103). Кузнецов дарит женщине неземное чувство, но только затем, чтобы преобразить его в собственное прозрение: «Ты зачем полюбила поэта // И его золотые слова? // От высокого лунного света // Закружилась твоя голова. // Ты лишилась земли и опоры. // Что за лёгкая тяга в стопе? // И какие открыло просторы // Твоё тело и в нём и в себе? // Он хотел свою думу развеять, // Дорогое стряхнуть забытьё. // Он сумел небесами измерить // Своё полёт и паденье твоё. // И небрежным движеньем поэта // Он накинул на плечи твои // Блеск тончайшего звёздного света // От прощального слова любви. // Что-то будет: огонь или солнце? // Заметёт нас полынь-мурава. // Ты заплачешь, а он отзовётся // На свои золотые слова». Стоит подчеркнуть этот душевный отклик не на боль любви, а на собственный образ – «на свои золотые слова» – это единственная ценность, в которой переправлено всё. Закономерно, что сосредоточенность на нигилизме трактуется у Ницше как подвиг сотворения из разрушения: «Одиноким, ты идёшь путём созидающего: божество хочешь ты создать себе из своих семи бесов!» (20, 102). У Кузнецова этот процесс представлен как судьба мифологической птицы, т.е. символа души, в «Легенде о фениксе» (1979): «По горам-небесам налетался, // Намигался стооком крылом. // Скорпионов и змей наглотался // И запел на столбу межевом. // ...И, от боли не ведая страха, // Он кидается вниз и горит. // Воскресает из пепла и праха; // Остывая, не север летит. // ...И, отдавшись морскому простору, // Он влачит вою згу над водой, // Ледяную бродячую гору // Изнутри освещая собой. // ...Раздражённые гады морские // Возникают из тёмных пустот. // А утопшие души людские, // Выплывая, царапают лёд... // ...Ясный Феникс, не ведая страха, // Загорится с землёй и водой. // И восстанет из нашего праха, // И навеет нам сон молодой». Мифологический образ воскресения в самосжигании, символ бесконечности существования, превращается у Кузнецова в певчую птицу, т.е. в песню, дарующую общее бессмертие. Правда, сон у Ницше не был идеальным состоянием: «Блаженны эти сонливые: ибо скоро должны они заснуть» (20, 67). Философ полагал, что истинный нигилизм требует постоянного самоотчуждения: «Ты называешь себя свободным? Мне хочется слышать мысль, которая господствует в тебе, а не то, что ты избегнул ярма» (20, 100). А русский нигилизм не в силах разорвать с обаянием идеи страдания, без которой «я» поэта не имеет права на звание души, так и Кузнецов эксплуатирует священный образ: как у Христа, отринувшего своих родных ради всеобщей любви (Ев. от Луки, 8: 20-21), у его лирического героя появляются стигматы, только теперь это образы родовой памяти: «Рукавицы роняя в снегу // На земном крутосклоне, // Я от брата и друга бегу // И дышу на ладони. //

Проступают на них два лица: // И чело и морщины. // Узнаю свою мать и отца: // Мы навек триедины! // Сколько раз в кулаки я сжимал // Эти лица родные. // Сколько раз к небесам воздымал // Их, как солнца двойные. //...Но ладонь от ладони ушла // В голубом небосклоне. // Вбиты гвозди, и кровь залила // Эти лица-ладони» («Ладони», 1981). Эволюция от обвинения отца к поклонению его образу произошла не без влияния христианства. Тема вины и возрастающей на этом чувстве души слишком дорога для национальной традиции, которую стремится и превозмочь, и продолжить Кузнецов, видимо, это и есть его «русский узел», который ни распутать, ни разрубить нельзя, но можно завязать им собственную душу, которая одновременно «отпускается на волю» – так непреклонная воля выбирает свободу. Название сборника «Русский узел» дано не по заглавию стихотворения, а как квинтэссенция духовной задачи, стоящей перед национальным сознанием, – как чуткой душе обрести бестрепетную волю: «Мы пришли в этот храм не венчаться, // Мы пришли этот храм не взрывать, // Мы пришли в этот храм попроситься, // Мы пришли в этот храм зарыдать. // Потускнели скорбящие лики // И уже ни о ком не скорбят. // Отсырели разящие пики // И уже никого не разят» («Вина», 1979). Цель покаяния – обретение воли к сопротивлению небытию, т.е. траве забвения: «Мы забыли, что полон угрозы // Этот мир, как заброшенный храм. // И текут наши детские слёзы, // И взбегает трава по ногам». А назначение поэта – испытывать себя очистительным огнём, чтобы исправить ошибку философа-кинника: «Он искал днём с огнём человека, // Но в огне должен быть человек! // Поддержи меня, сила былая! // Я фонарь проломил изнутри. // И народные хоры, рыдая, // Заливались до самой зари: // «За приход ты заплатишь судьбою, // За уход ты заплатишь душой...» // И земной и небесной ценою // Я за всё расплатился с лихвой. // Сомневаюсь во всём, кроме света, // Кроме света, не вижу ни зги. // Но тягчит моё сердце поэта // Туча лжи и земной мелюзги» («Фонарь», 1979). Стихотворение буквально пронизано удалым раскатистым свистом «за» и «с», но две последние строки – дань образу поэта-страдальца за несовершенство мира. То, что слово «земное» повторилось дважды в последних строках, свидетельствует, что поэт становится заложником собственной устоявшейся модели мировосприятия: ему не то чтобы «не хватает» слов для определения себя в мире – ему не нужны иные слова, кроме однажды избранных. Точно так же без упоминания этой «мелюзги», без упоминания этого жалкого фона, докучного, но наконец замеченного, ему уже не ощутить драматизм своего величия и не потребовать сострадания за исполнение сверхчеловеческой миссии.

Но ницшеанская традиция героического сопротивления искушению гуманизма отнюдь не исчерпала себя. Когда поэт обратил свои взоры на землю, на зло в его конкретном проявлении, его сверхчеловеческая воля нашла себе адекватный образ – образ Гулливера: «Когда я протоптал гигантскую дорогу // До крохотных существ, – «Замри! – сказал мне гром. – // Не стоит нагонять на этот мир тревогу...» // И поразил меня гигантским забытьём» («Любовь Гулливера», 1975). Это забытьё разрешается скорбным сардоническим смехом – такова оценка и собственных заблуждений, и мировых иллюзий: «Через дом прошла разрыв-дорога, // Купол неба треснул до земли. // На распутье я не вижу бога. // Славу или пыль метёт вдаль?... // Что хочу от сущего пространства? // Что стою среди его теснин? // Всё равно на свете не остаться. // Я пришёл и ухожу один. // Прошумели редкие деревья // И на этом свете и на том. // Догорели млечные кочевья // И мосты – между добром и злом» («Распутье», 1977). Это не ирония и не усмешка, скрывающие трагическое разочарование или отчаяние, это полное отчуждение от эмоционального участия в прозрении и непринуждённо-многозначительная игра словом: «Только русская память легка мне // И полна, как водой решето» («Для того, кто по-прежнему молод...», 1980); «Чья, скажите, стрела на

лету // Ловит свист прошлогодней метели? // Кто умеет метать в пустоту, // Поражая незримые цели?» («Экспромт», 1979). Этот смех вполне серьёзен, как мифологическое самоутверждение в споре с амбивалентным началом: «Смертный стон разбудил тишину – // Это муха задела струну, // Если верить досужему слуху. // - Всё не то, - говорю, - и не так. - // И поймал в молодецкий кулак // Со двора залетевшую муху» («Муха», 1979); «Гнилушка во мгле озарила // Его удалую ладонь. // - Откуда, гнилая? / - От мира, - // Ответил неверный огонь» («Гнилушка на ладони», 1978); «Я лежал и не ведал предела // В фимиае победной хандры. // И порожняя ступа гудела: // - Ты не выйдешь из этой дыры!» («Воспоминание о Большой Серпуховке», 1978); «Невозможные стены и дали // Не такой головой пробивали... - // Так сказал и во тьме растворился // Тот, который ушедшим родился. // Он пошёл по глухим пропастям, // Только стены бегут по пятам, // Только ветер свистит сумасшедший: // - Не споткнись о песчинку, ушедший!» («Баллада об ушедшем», 1973). Видимо, это отчуждённое сознание собственной силы, духовной соразмерности великому и уязвимости перед малым, т.е. небрежную свободу бесстрашия и презрительное сознание опасности, можно определить формулой самого поэта: «Смех как состояние души» (21, 234). И оно сродни пафосу Заратустры: «Кто из вас может одновременно смеяться и быть возвышенным? Кто взбирается на высочайшие горы, тот смеётся над всякой трагедией и над всякой печалью» (20, 77). Смех как героическое – вызов и бескомпромиссный жест отрицания – архаическая модель сознания, когда с посрамления врага начинались поединки и великие сражения, как это представлено в «Илиаде». А в эпоху интеллектуальную это, очевидно, поединок с целым миром, человеческим и природным, вполне бескорыстный, как смех озорства и удалы: « - Не мешай, - сказал, - про себя шагать, // Не мешай, - сказал, - про себя махать. // Не ищу я путь об одном конце, // А ищу я шар об одном кольце. // Я в него упрусь изо всей ноги. // За кольцо схвачусь изо всей руки. // Мать-Вселенную поверну вверх дном, // А потом засну богатырским сном» («Ты не стой, гора, на моём пути...», 1976). Былинный стиль и декларация о намерениях сродни словам Ильи Муромца после исцеления, а «богатырский сон» перевернувшего целый мир – смеховое остранение подвига – постоянный мотив, знак тайны исторической миссии народа: «И снился мне кондовый сон России, // Что мы живём на острове одни. // Души иной не занесут стихии, // Однообразно пролетают дни. // Качнёт потомок буйной головою, // Подымет очи – дерево растёт! // Чтoб не мешало, выдернет с горою, // За море кинет – и опять уснёт» (1969). Жест этот, видимо, навеян «подвигом» пробуждённого страстью Ильи Обломова, когда он вырвал куст, который так мешал любоваться простором. Но представление российской истории по модели «вспышка – застой» не самая большая новость. Гораздо интереснее формула другого предсказания, будто бы уловленного в случайном дорожном диалоге: «До сих пор пресекается дух. // И словечко-то, право, пустое, // И расслышал его я не так: // - В этом мире погибнет чужое, // Но родное сожмётся в кулак» («Двое», 1976). Здесь сошлись опять смеховое и героическое, небрежная «оговорка» и «молодецкий кулак», но перспектива уже безусловно трагическая: одиночество и отрешённость «русского духа» грозят обернуться коллапсом – «родное сожмётся в кулак» – или же недвусмысленной угрозой всему остальному – как «чужому», которому суждено исчезнуть. Поэтическая практика последующих десятилетий показала, что возобладала второй потенциальный аспект неоднозначного образа – как вызов надвигающейся опасности разрушения извне.

Суть свершившегося преобразования состоит в том, что «Русский узел» (1983) стал «Русским зигзагом» (1999), неразрешимая драма души стала мукой реальной истории, а условно-мифологическая картина мира «уплотнилась» до духовной антитезы «русское – и всё чужое». Открытием прежней системы было признание

неразрешимости конфликта между добром и злом, что упраздняло смысл самой истории. В балладе «Вечный снег» (1979) с высоты горного перевала донёсся голос погибшего солдата, чью память отогрело дыхание «непричастной злу и добру» овцы: «И протаял, как искра во мгле, // Хриплый голос далёкого брата: // «Знайте правду: нас нет на земле, // Не одна только смерть виновата. // Наши годы до нас не дошли, // Наши дни стороной пролетели. // Но беда эта старше земли // И не ведает смысла и цели...» Трагедия великой войны ничего не добавила к этой истине, только подчеркнула её бесчеловечный смысл, оцениваемый в категориях человеческих: «но беда эта старше земли». Носителю такого «вселенского сознания» тесны любые пределы, поэтому его лирический герой душой равновелик безмерному «широкому полю» («Посох», 1977, «Пустынник», 1978), «чистому полю» («В чистом поле гигант из земли выростал...», 1972), время его самоопределения – совершенно условно: «Идёт ли дождь, метёт ли снег, // Палит ли солнце...» («Пустой орех», 1979) – но чаще это сумерки как преддверие тьмы: «На гаснущий отблеск зари // Я громко ударю в ладони. // Гори, моё солнце, гори // Хотя бы на западном склоне!» («На гаснущий отблеск зари...», 1978). Поэтому дитя бездны «не знает своих берегов, // Идёт во все стороны света, // Тревожа друзей и врагов», и говорит на языке стихии: «Её изначальная сила // Пришла не от мира сего; // Поэта, как бездну, раскрыла // И вечную болью пронзила // Свободное слово его» («Стихия», 1979). Слово, исторгнутое из бездны, не может быть гармоничным, отсюда гром и свист как хтоническая звукопись вселенной: «Но осколок не сбавил удара, // До сих пор в его теле свистит» («Осколок», 1976); «То не во поле выросла кочка, // То не туча гремит за бугром, – // То пустая катается бочка, // Блещет обруч небесным огнём. // ...Говорят, в этой бочке гремящей // Обитает великий мудрец. // Он устал от ползучих сомнений, // Он не помнит родства своего. // И несутся светила и тени // Перед оком недвижимым его» («Бочка», 1977). Образ великого киника не даёт покоя, но отчуждённый от людей гений постоянно выносится мыслью и за земные пределы, находя сюрреалистическое образное решение («Фонарь», 1979). Но одиночество поэта среди мира ничем не может быть уравновешено, даже Богом, и единственным достойным адресатом «свободного слова» мог быть только alter ego: «Тучи с небом на запад летят – // На восток покачнулись деревья. // Наши тени за нами стоят // Не сливаясь / и бездны таят, // А меж нами не движется время» («Двойник», 1976). Образ бездны – постоянный «спутник» героя, доминантная автохарактеристика, которая лишена какого-либо негативного содержания, ибо бездна – «мера безмерности», неординарности авторского сознания.

Смеховое начало, созвучное грому и свисту, остаётся эстетически оправданным средством высказывания самых радикальных идей о месте человека в мире. В последние годы появляется новая тема – бессмертие: «Во всех мирах мы живы, но о том // Забыли, как о веке золотом. //...Я памятник себе воздвиг из бездны, // Как звёздный дух. Вот так-то, друг любезный» («Здравица памяти», сб. «После вечного боя», 1989). Это шуточное стихотворение, посвящённое другу-скульптору, снявшему «посмертную» маску с поэта, достаточно серьёзно, поскольку мир утратил божественное покровительство, а автохарактеристика-уподобление себя «звёздному духу» имеет трагический подтекст: «Битва звёзд, поединок теней // В мировых океанских глубинах. // Наливаются кровью моей // Вечный снег и следы на вершинах» («На краю»). Автоцитата «вечный снег» напоминает о давней идее неразрешимого противоборства добра и зла, но теперь она наполнилась страданием: «Из теней мимолётного дня // Так и веют несметные силы. // Боже мой, ты покинул меня // На краю материнской могилы. // В ложесны, из которых рождён, // Я кровавые слёзы обрушу. // Боже мой, если ты побеждён, // Кто спасёт её бедную душу?» Эпатирующая гипербола скорби стоит пригубления из «черепца отца», поэтика не меняется, но повод

для отчаяния более чем серьёзен – бессилие Бога. Зияющую пустоту призван заместить поэт. Сборник, названный «После вечного боя» (1989), не даёт картину крушения Бога, довольно одного определения времени действия, и Ницше для утверждения нового миропонимания в своё время тоже было достаточно продекларировать: «Бог умер!» Но «уже забывший» о своих не мифологических, а ницшеанских истоках поэт не озабочен мотивировкой собственной воли, ибо *философское сознание Кузнецова отличается знаковым мышлением и не склонно разрабатывать развёрнутые, аргументированные концепции*. Поэт заново определяет свою миссию, отныне он – не отчуждённый носитель внечеловеческой мудрости, а героический спаситель мира: «Светло в моём сердце. И слышу в ночи: // «Сияй в человечестве! Или молчи» («Голос»). Ещё в поэме «Стальной Егорий» (1986) (народное произношение имени Св.Георгия отождествляет его и с Юрием, именем самого поэта) рассказан новый «апокриф»: восставший из могилы спаситель Родины вновь приносит себя в жертву, закаляя сталь собственным духом: «Иногда из мартенаковша // Как туман возносилась душа // И славянские очи блистали. // Он сказал: - Быть России стальной! - // Дух народа покрылся бронёй: // Пушки-танки из грома и стали...» Но знаменательно, что в уста воскресшего была вложена «тростинка души и печали» – вещий посредник между живыми и мёртвыми, словом и мелодией, памятью и будущим, через неё он дышал в ожидании своего часа. Так возвращается тема поэтической миссии – соединение чуткости и воли, миссия спасения поэтическим словом души народной и национального самосознания.

Поэт вернулся из светоносной бездны на истерзанную землю. Его призвание состоит в определении жизненно важных истин и воспитании воли к самоопределению в условиях крушения прежнего миропорядка. «Русский зигзаг», очевидно, состоит в возвращении к осквернённым святыням. Но вещее предсказание: «В этом мире погибнет чужое, // Но родное сожмётся в кулак» («Двое», 1976) – представлено в действии. Судьба России совершает свой таинственный цикл в отчуждении от всего непосвящённого мира: «И чужая душа ни одна // Не увидит сиянья над нами: // Это Китеж, всплывает со дна, // Из грядущего светит крестами» («Солнце Родины смотрит в себя»). Европа чужда и недальновидна, стоявший у истоков Возрождения Петрарка изобличается в неприязни к славянам, увиденным им на невольничьем рынке в Венеции: «Но в душе гуманиста возрос // Смутный страх перед скифским разбродом» («Петрарка»). «Возмездие» милосердием совершается через шесть веков: «Он выпрашивал хлеб у старух - // Он узнал эти скифские лица» – так воскресает «скифство» Блока, но Блок вряд ли бы сводил счёты с прошлым. Что касается национальной трагедии, то, по Кузнецову, её причина находит сугубо религиозное объяснение – как дьявольская игра – подмена идеала в народном сознании: «Троица смотрит прямо. // Но сатана лукав. // «Нет! – говорит близ храма. – // Троица – змей-триглав!» // Змей этот смотрит косо, // Древнюю копит месть. // В профиль подряд три носа – // 666». Обыграно сходство изобразительных канонов – ритуальное изображение трёх классиков марксизма-ленинизма и запрет на представление дьявола иначе как в профиль. Культовый знак стал символом советской истории, извратившим смысл Троицы и национального призвания. Почему это случилось именно с русским народом – ответа нет, как нет и вопроса. Остаётся только вполне мифологическая модель циклического воскрешения: «Что нам смерть! На кабы и авось // Столько раз воскресало славянство. // Наше знамя пробито насквозь, // И ревет в его дырах пространство» («Друг от друга всё реже стоим...»). А языческий образ приобщения к бессмертию земли мотивирует необъяснимое ещё одним новым апокрифом: «Как родился Господь при сиянье огромном, // Пуповину зарыли на Севере тёмном. // На том месте высокое древо взошло, // Во все стороны Севера стало светло. // И Господь

возлюбил непонятной любовью // Русь святую, политую божеской кровью. // Запах крови учуял противник любви // И на землю погнал легионы свои» («Видение»). Такие видения – привилегия юродивых, смеющихся и ругающихся миру, им можно представить себя в виде чучела – «последнего патриота»: «Ничего последнему не страшно, // Растопырил руки и стоит. // И пускай Останкинская башня // Как угодно на него свистит» («Чучело Родины», 1998). Гневный смех блаженного против символа антинациональной пропаганды – вполне адекватный ответ в системе нового идеологического мифа в поэтическом воплощении Кузнецова.

Возвращение «нищанца» в лоно христианской национальной культуры – вполне «русский зигзаг» сознания, тем более что поэтика мышления остаётся та же – «кондовый сон России» как вещь прозрения собственной судьбы и миссии поэта становится прозрением самой Голгофы: «Дальней каменной горушке // Снится сон во Христе, // Что с обратной сторонки // Я распят на кресте» («Крестный путь», 1998). Тема богооставленности в сборнике «Поле вечного боя» (1989) сменяется темой богоизбранности, поскольку это одна тема – страдание одиночества как единственного оплота святости, поэтому не до покаяния или какой-либо иной рефлексии, присущей обычному человеческому сознанию. Если звучит тема вины – то это вина общая и потому безличная: «Среди бледнеющих светил // Взошла заря стыда. // И крик младенца возвестил // День страшного Суда. // Мы не восстанем во плоти // Перед лицом Суда. // Да нас и не было почти // Нигде и никогда» («Сновидение в ночь на Рождество», 1997). Поэт никогда не изменял роли судьбы, всезнающего пророка (пушкинская модель всё-таки перефразирована в «Очищении»), никогда героическое сознание не сомневалось в собственном праве на абсолютную правоту. Да и эсхатологический мотив – отнюдь не откровение для мифологического типа мышления, а миф «скрадывает» трагизм, тем более миф негуманистический, который культивировался поэтом изначально. Поэтому мировая история опять представляется призраком на бескрайних пространствах бесконечности: «Мы показаться лишь могли // В ту ночь на Рождество. // Мы – сновидения Земли, // И больше ничего». Но реакция православного на конкретный исторический эпизод – президентские выборы 1996 года – демонстрирует новый «зигзаг сознания» в борьбе с либерально-демократической нечистью: «Во всё небо молния ударила. // Родина! Ведь это наш зигзаг. // Вся страна горит подножным пламенем, // И глазами хлопает народ. // Мать божья, хоть под красным знаменем // Выноси святых огнём вперёд!» («Тень от тучи родину нашарила...», 1996). Поэт уже не «по ту сторону добра и зла» – это «цель оправдывает средства». Так «молодецкий кулак» сжимается не волей, но судорогой отчаяния, но не сомневается в своей правоте и силе.

Особое место Кузнецова в современной поэзии определяется или ролью «неопознанного авангардиста», ... бурный талант которого не раз преображал в 80-е годы тишь и гладь тогдашней поэзии во «взбаламученное море» (22, 60-61), или как модификация русской натурфилософской лирики, «её модернистский, сюрреалистический вариант с выходом за пределы реальности, с эстетизацией метафизического хаоса или пустоты, с гипертрофией субъективного и энтузиазмом зла как способа сопротивления абсурду бытия» (23, 76). В первом случае подчёркивается самоценность эстетического поиска, во втором – особое качество мировоззрения и духовные цели, и одно не перечёркивает другое, поскольку знаменателем той и другой характеристики – поэта-provocateur и поэта-философа – остаётся игра как особое состояние абсолютной свободы, когда воля художника выстраивает собственную систему бытийных координат – эстетических, этических и философских. В этой системе безусловным началом остаётся только авторская позиция, которая эксплуатирует образную систему то архаического, амбивалентного, то религиозного,

трагического, мифа во благо утверждения мессианской роли поэта – носителя высшего знания. Главное достоинство поэзии Кузнецова – масштабность лирического сознания, Кожин, выдвигая этого поэта на передний край борьбы за национальное самоопределение в современной литературе, называл его лирического героя эпическим – это «образ подлинно героической личности, чьё бытие совершается в мире тысячелетней истории – русской и всечеловеческой – и в безграничности космоса» (21, 261). Но парадокс в том, что это величие предсказуемо в своих реакциях и образных решениях: это всегда образная игра антиномиями и богатырской силой героя в инфермальном пространстве, которое условно обозначено как историческое. Рубцовское лирическое прозрение на холме («Взойду на холм и упаду в траву...») у Кузнецова принадлежит вещему мудрецу, пребывающему на вершине знания: «Старик сказал: - Мне снился сон, // Я видел Русь с холма: // С Востока движется дракон, // А с Запада чума. // Дубовый лист, трава-ковыль // Ответили ему: // - Восточный ветер гонит пыль, // А западный чуму» («Дом», 1972-73). История только меняет маски врагов России (монгол – Адольф, Восток – Запад), но оставляет её в одиноком противостоянии всему миру, т.е. народному бытию присваивается сугубо героический лирический образ в собственной интерпретации, игнорирующий иные проявления духовности и душевности. В эстетизации сугубо героического сокрыта серьёзная опасность: если оно сосредоточено в себе и на воспроизведении себя, ему некуда развиваться. В мифе пределом героического является смерть, но лирика нерелективного сознания позволяет перевести деяние в сферу чистого познания без особых духовных потерь. «Змеи на маяке» (1977) – символическая поэма о трагедии идеального начала: маяк (свет) привлекает змей (зло), а они, греясь в его лучах, буквально затмевают истину и губят корабли и птиц. Хранитель маяка сходит с ума: « – Взял высоко, ан неба не достал. // Крылатых губишь, а слепых ведёшь. // Вопросы за ответы выдаёшь. // ..Где истина без тёмного следа? // Где цель, что не мигает никогда?» Та же судьба постигла врача, буквально ужаленного змеей как прозрением: « - Твоё тепло, // О боже, притянуло это зло! // ...Но я сияю! Негасимый свет // Меня наполнил! Даже солнца нет...» Но скорбная судьба героев достойна лишь сожаления: «Латать дырявый мир – удел таков // Сапожников, врачей и пауков». Сомнение по плечу только поэту – как избраннику небес. Но эта позиция уже не вызывает сочувствия у современного читателя, откликающегося на героическую позу пародией: «Я пил из материна лона // стиха российского рассол. // Златые зубы Аполлона // вонзал в прадедовский мосол» (22, 61). Суть не в архаичности героического образа поэта, веющего «футурстариной», а в ограниченности духовного обеспечения позиции, претендующей на всецелое знание, – в её предсказуемости и зависимости от самой себя.

Тотальное сомнение – это единственная безусловная истина и для христиански мыслящего Кузнецова: «Вначале было Слово, // Потом словечко «но...» // ...И в яблоне познания, // Как червь, сидит оно. // ...Евангельские сети // Ничем не оправдать. //Кругом сплошные нети... // О, где ты, Благодать?» («Отрицание», 1998). Но перспектива сомнения не осваивается, не разрабатывается, сомнение не развивается, поскольку для этого нужно вступить в диалог с существующими метафизическими поэтическими концепциями, а *героическое лирическое сознание страдает самодостаточностью*. Поэт не может удовлетвориться относительностью и берёт на себя роль творца, и в конечном счёте *вся вселенная Кузнецова – это внутреннее пространство его слова*. В нём, а не в инфернальных картинах, заключено всё сюрреалистическое мировидение. Слово и его семантический ореол целиком во власти мастера, он меняет классическую «маркировку» образа: «бездна» – это высь, «свист и гром» – голос не хаоса, а космоса, святое – огонь – «порождает чудовищ»

(«Видение»), но вой, пронзивший мыслящий тростник, открыл путь к богу («Паскаль»), великий Тютчев – «гений созерцанья, // Что не умел писать стихов» («На родине Тютчева», 1997), а Стальной Егорий «громко чихнул // И родительский прах отряхнул, // И пошёл на большую дорогу». Поэт играет на противоречии ожидаемого и нового смысла, и это выворачивание наизнанку, как и свободное распоряжение светилami («Солнце родины смотрит в себя»), интереснее, чем какая-нибудь паронимия: «ракеты не верят ракетам» («Люди земли») – или движение по «лабиринту собственного я» («Улитка-вестник»). Развёрнутая гиперболическая метафора – излюбленный приём раскрытия смысла в сюжете стихотворения («Двуединство», 1977, «Муха», 1979, «Сказка о Золотой Звезде»). Ритмика Кузнецова – классическая силлабо-тоника, она стремится к акцентированию стопы и избегает пиррихий, насколько это возможно. Трагическое знание не сокрушает, но закаляет душу, «а печаль – это наша натура» («Стальной Егорий», 1986). В поисках достойного соперника сверхдуша поэта меняет миф языческий на присягу Христу: «Прошу я милости убого // перед скончанием веков...// когда борюсь с твоим врагом» («Борьба»). Лирический герой отождествляет себя с разрушителем Ветхозаветного Храма и «святынь» гуманизма: «Все три Рима – вот моё богатство! // Вот моё святое божество! // А свобода, равенство и братство - // Призраки, и больше ничего» («Тит», 1996). Истовая и даже воинствующая вера, как и прежнее нигилистическое сомнение, опирается на жанровый авторитет притчи, только теперь она превращается в апокриф: «Желает вольный человек // Сосредоточиться для Бога. // Но суждена ему навек // О трёх концах одна дорога. // ...А на распутье перед ним // На камне подвиге святого // Стоит незримый Серафим – // Убогий старец из Сарова» («Серафим», 1997). Старый сюжет «витязь на распутье» увенчан святым покровительством, так разрешается противоречие идеального и вольного, к которому так стремился поэт, – каждому своё. Но камень судьбы как пьедестал подвижника – наглядный образ свободного обращения с фольклорной традицией, как если бы Василию Буслаеву удалось вернуться с покаянного паломничества.

Единственный миф, которому предан Кузнецов, - миф абсолютной свободы собственной поэтической воли. Национальное самоопределение по мировоззренческой модели «тихой лирики» оперировало мифом классическим – как знаком самоидентификации, но тенденция переосмысления мифа не родовым, но сугубо личностным сознанием, претендующим на статус героического спасителя-просветителя рода, превратила традицию в средство игры – самоутверждения и в сфере нравственной, духовной и социальной. Эта игра и серьёзна, и увлекательна, и возлагает особую ответственность. В мифе задана модель мира, и нигилисту, чтобы доказать собственную духовную соразмерность, надо перевернуть онтологические координаты, представить хаос своим космосом и продемонстрировать бесстрашие в словоупотреблении и сотворении образов. Но миф не терпит пустоты и требует, чтобы на месте отрицания появился позитив, этой логике и подчинился гордый поэтический дар Кузнецова. И всё-таки ему *тесно в духовном пространстве, требующем подвига любви и бесконечного смирения*. Миф не случайно ставит пределы героическому нигилизму, делая его жертвой самого себя, если вспомнить судьбу Василия Буслаева. «Прививка» жестокости в образе воли к национальному мироощущению ведёт не к реанимации души, но к ожесточению исповедующего христианство. Гораздо плодотворнее воспитание сострадательной ответственности: «Вдалеке от разбитой дороги, // Где природа тиха и бледна, // Я коснулся травы-недотроги, // И мгновенно поникла она. // Свои листья свернула, увяла, // Поднялась, как ни в чём не бывало. // Я коснулся – увяла опять. // Жизнь разбита, как эта дорога, // А природа тиха и грустна, // И душа у неё недотрога, // Прикоснёшься – и вянет она» («Прикосновение», 1998). В

этом стихотворении вторая строфа – лишняя, как и повторный опыт над природой, чувство вины должно возникать у поэта с первого испытания жизни и слова.

Задание

1. Расшифруйте образ мира, заключённый в стихотворении Н. Рубцова, и укажите особенности лирического самоопределения поэта.

Звезда полей

Звезда полей во мгле заледенелой,
Остановившись, смотрит в полынью.
Уж на часах двенадцать прозвенело,
И сон окутал родину мою...

Звезда полей! В минуты потрясений
Я вспоминал, как тихо за холмом
Она горит над золотом осенним,
Она горит над зимним серебром...

Звезда полей горит, не угасая,
Для всех тревожных жителей земли,
Своим лучом приветливым касаясь
Всех городов, поднявшихся вдали.

Но только здесь, во мгле заледенелой,
Она восходит ярче и полней,
И счастлив я, пока на свете белом
Горит, горит звезда моих полей...

1964

Ответ: Целостный образ мира, единство небесного и земного, заключён в образе «звезды полей», сияющей вне времени, природного и исторического, но свет которой, свет судьбы и надежды, обращён ко всему человечеству («жителям земли»). Статика отражения земного и небесного («Остановившись, смотрит в полынью») представляет живой образ вечности, не отчуждённой, но обращённой из тьмы к «белому свету». Лирическое «я» видит звезду «по памяти» и переводит это временное чувство, как и судьбоносный полуночный час, в длящееся настоящее, заклиная им будущее. Рифма «мглы заледенелой» и «света белого» подчёркивает гармонический образ, а рефрен «горит, горит» позволяет ощутить эффект пламенеющей холодной тьмы и действует как заклинание.

2. Как ощущение времени превращается у А. Прасолова в чувство природы?

В такие красные закаты
Деревья старые и те
Дрожат,
Как будто виноваты

В своей осенней нищете.

Но в их изгибах обнажённой
Я вижу напряженье сил,
С которым леса шум тяжёлый
Здесь каждый ствол их возносил.

Ответ: Время рубежа (закат, осень, борьба жизни и смерти) тревожным светом вызывает трепетное чувство пограничного состояния и особую чуткость к внутренней жизни мира. Внутренний пульс бытия («деревья старые и те дрожат») хранит память о жизненном напоре, исходящем из земных недр («шум тяжёлый» не равен «зелёному шуму» листвы у Тютчева, это перифрастический образ хтонической и живой силы). Изгиб чёрных на фоне красного заката деревьев – характерный для Прасолова графический образ излома – символ напряжённой, мучительной мысли, которой пронизано существование природы: «деревья... как будто виноваты», но их нагота только обнажает суть сокровенных процессов. «Я» поэта воспринимает себя в духовном диалоге чувств: зрение и слух обращены к следу сокровенного в нынешнем состоянии времени, заключённом в деревьях.

3. Как философия творчества реализована в системе образов стихотворения В. Соколова?

Что такое поэзия? Мне вы
Задаёте чугунный вопрос.
Я как паж до такой королевы,
Чтобы мненье иметь, не дорос.

Это может быть ваша соседка,
Отвернувшаяся от вас.
Или ветром задетая ветка,
Или друг, уходящий от вас.

Или бабочка, что над левкочем
Отлетает в ромашковый стан.
А быть может, над Вечным Покоем
Замаячивший башенный кран.

Это может быть лепет случайный,
В тайном сумраке тающий двор.
Это кружка художника в чайной,
Где всемирный идёт разговор.

Что такое поэзия? Что вы!
Разве можно о том говорить.
Это – палец к губам. И ни слова.
Не маячить, не льстить, не сорить.

1979

Ответ: Поэзия отождествляется не со словесным искусством («не маячить, не льстить, не сорить»), хотя последнее отзывается «сором», из которого «без всякого

стыда» растут стихи Ахматовой), но с «видением», запечатлением мига, проникновением в тайну явления «всемирного» в «случайном». Поэзия растворена в мире, а мнимый отказ от её «определения» реализован как отказ от тропов, метафор или символов, и представления слова в его прямом и непосредственном значении.

4. Как представлен образ языка в стихотворении Н.Тряпкина?

Памяти В.И.Даля

Где-то там в полуночном свеченье,
Над Землёй, промерцавшей на миг,
Поднимается древним виденьем
Необъятный, как небо, старик.

И над грохотом вод многоводных
Исполинская держит рука
Хатулище понятий народных
И державный кошель языка.

1977

Ответ: Язык отождествляется с космическим разумом, грандиозным и мудрым, олицетворяемым с классическим образом Владимира Даля. Парадокс сравнения («необъятный, как небо, старик») и литоты («Земля промерцала на миг») работает на образ языка-вселенной, языка-дома («хатулище понятий народных»). Словарь Даля – неистощимый источник живой воды («воды многоводные» умножают сами себя), власть над словом – «державный кошель» – сила самого языка, «исполинская рука» – дарующая воля Бога-Вседержителя.

5. Охарактеризуйте особенности лирического самовыражения в любовной лирике Ю.Кузнецова.

На тёмном склоне медлю, засыпая,
Открыт всему, не помня ничего.
Я как бы сплю – и лошадь голубая
Встаёт у изголовья моего.

Покорно клонит выю голубую,
Копытом бьёт, во лбу блестит огонь.
Небесный блеск и гриву проливную
Я намотал на крепкую ладонь.

А в стороне, земли не узнавая,
Поёт любовь последняя моя.
Слова зовут и гаснут, изнывая,
И вновь звучат из бездны бытия.

1977

Ответ: Состояние сна – сюрреалистический образ духовного слияния с космическим целым, душа которого склонилась над лирическим героем. Герой на тёмном склоне – между верхом и низом, между памятью и забвением – но он

овладевает своей судьбой, «намотав гриву на крепкую ладонь» (вариант «молодецкого кулака»). Любовь – только спутник бытийного чувства, исходящий из стихии – «бездны бытия». Одиночество – образ силы и чуткости, но никак не страдания, поскольку полно сознанием собственной соразмерности бесконечности и бытийности.

Литература

- 1.Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь аналитической психологии К.Юнга. – М.: МНПП «ЭСИ», 1994. – 183 с.
 - 2.Лобанов М. Стихия ветра // День поэзии. 1972. – М.: Сов. писатель, 1973.
 - 3.Кожин В.В. Николай Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. – М.: Сов. Россия, 1976. – 88 с.
 - 4.Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 480 с.
 - 5.Кожин В. Судьба Алексея Прасолова // Кожин В.В. Статьи о современной литературе. – М.: Современник, 1982 – С.235-255.
 - 6.Минералов Ю.Н. Прасолов А.Т. // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. – С.569-570.
 - 7.Кожин В. «Стихи должны быть как открытое окно...» // Кожин В. Статьи о современной литературе. – М.: Современник, 1982. – С.129-160.
 - 8.Чупринин С. Владимир Соколов: цена гармонии. // Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М.: Сов. писатель, 1983 – С.131-143.
 - 9.Ваншенкин К. «Пластинка должна быть хрипящей...» Вспоминая Владимира Соколова // Литературная газета. – 18 февраля. - №7. – С.12.
 - 10.Михайлов А. «Вдали от всех парнасов». Владимир Соколов // Михайлов А. Портреты. – М.: Советская Россия, 1983 – С.312-341.
 - 11.Кожин В. Тряпкин Н.И. // Русские писатели 20 века. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000.- С.695-696.
 - 12.Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
 - 13.Панченко О. Не изменяя, изменяться // Октябрь – 1990. - №7. – С.201-204.
 - 14.Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. Т.2. Проза. – М.: Худож. лит. 1990. С.172-187.
 - 15.Поэзия: Альманах. Вып. 50. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 269 с.
 - 16.Кузнецов Ю. О воле к Пушкину // Поэзия: Альманах. Вып.29. – М.: Молодая гвардия, 1981.
 - 17.Кожин В. О поэтическом мире Юрия Кузнецова // Кожин В. Статьи о современной литературе. – М.: Современник, 1982. – С.256-266.
 - 18.Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
 - 19.Курицын В. Страна без трения и ландшафта. О художественном мире Юрия Кузнецова. // Литературная газета. – 1990. – 21 ноября. – №47. — С.5.
 - 20.Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше неизвестный и неожиданный. – Симферополь: «Реноме», 1998. – С.46-117.
 - 21.Кузнецов Ю. Подвиг поэта // Прасолов А. Стихотворения – М.: Современник, 1988. – С.233-237.
-

22. Минералов Ю. Ремонт старых кораблей // Литературная учёба. – 1991. - №4. – С.59-62.

23. Рыбальченко Т.Л. Модернистская мифологизация бытия в лирике Ю.Кузнецова // Поэзия второй половины XX века: Практикум к курсу истории русской литературы. Ч.1. /Сост. Т.Л.Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2001. – С.76-91.
